



”Broum!...”

De vidnende funktioner hos den sene Louis-Ferdinand Céline

Hansen, Troels Hughes

Publication date:
2018

Document version
Også kaldet Forlagets PDF

Document license:
[CC BY-NC-ND](#)

Citation for published version (APA):
Hansen, T. H. (2018). ”Broum!...”: De vidnende funktioner hos den sene Louis-Ferdinand Céline. Det Humanistiske Fakultet, Københavns Universitet.

Ph.d.-afhandling

Troels Hughes Hansen

"Broum!..."

De vidnende funktioner hos den sene Louis-Ferdinand Céline

Københavns Universitet

Institut for Engelsk, Germansk og Romansk

Vejleder: Carsten Meiner

Indhold

1. Introduktion	4
1.1. Problemet Céline.....	6
2. Teori.....	13
2.1. Hvem vidner?.....	14
2.1.1. Sandhed og sandfærdighed	16
2.2. Hvad tales der om?.....	19
2.2.1. Dramatisering som metodisk greb.....	24
2.3. Hvem tales der til?.....	26
2.4. Vidnesbyrd som litteratur	29
2.4.1. Hvilken slags vidnesbyrd?.....	29
2.4.2. Etik og æstetik.....	34
2.5. Kort sammenfatning	36
3. Hvordan tales der? De vidnende funktioner.....	37
3.1. Vidnesbyrdets tid	38
3.2. Babel og oversættelse	43
3.3. Figurer og genkommende strukturer – den delte sfære	47
3.3.1. Tog	49
3.3.2. Mad.....	55
3.3.3. Tøj	58
3.4. Tavshed og tale: en utilstrækkelighed artikuleret	62
3.5. Rytme og vold	69
3.6. Den direkte henvendelse	74
3.6.1. Den ikke-lyttende som figur	79
3.7. Sammenfatning	81
4.0 De vidnende funktioner hos Louis-Ferdinand Céline.....	84
4.1. Bemærkninger til materialet	85
4.2. Céline som vidne	91
4.3. Célines objekt	95
4.4. Célines tid	98
4.5. Céline og det uoversætteliges poetik. Ildsprog og transponering.....	103
4.5.1. Uoversættelighed som oversættelsesteoretisk problem	103

4.5.2. Oversættelse og transponering hos Céline	106
4.6. Den skandaløse parodi. Vidnesbyrdets topoi karikeret.....	114
4.6.1. Toget.....	116
4.6.2. Mad.....	123
4.7. Artikuleret tavshed.....	133
4.8. Rytme og vold.....	140
4.8.1. Den lyse Céline.....	141
4.9. Céline og læseren.....	150
4.9.1. Den emotive stil – et spørgsmål om mundtlighed.....	151
4.9.2. Den ikke-lyttende	154
4.9.3. Stråmanden og den direkte henvendelse	160
4.10. Kort sammenfatning.....	163
5. Afrunding	164
6. Resumé.....	166
7. Summary.....	167
8. Tak	168
9. Bibliografi	169

1. Introduktion

Nobelprisen er en af de få litteraturpriser, der er i stand til at skabe en reel litterær debat. Det demonstreredes naturligvis med tildelingen af prisen i 2016 til Bob Dylan, men også lang tid før præmieringen af det amerikanske sangkatalog har det Svenske Akademi formået at få en bredere offentlighed til at diskutere vigtige forfatterskaber, og undertiden endda litteraturens værdi og egenart. Et af de vigtigste højdepunkter på denne traditions tidslinje var prisens 100-årsjubilæum i 2001, som blev markeret med et symposium om vidnesbyrdlitteraturen. Ifølge symposiets hovedmand, det svenske akademimedlem Horace Engdahl, var vidnesbyrdlitteraturen som litteraturhistorisk kategori stadig et underudviklet felt, selvom forfatteren Élie Wiesel, der selv overlevede Auschwitz, allerede tilbage i 1970'erne definerede vidnesbyrddet som vor tids blivende bidrag til litteraturhistorien.¹ I 2002 gik prisen da også til ungarenen Imre Kertész, der i lighed med Wiesel overlevede det nazistiske lejrsystem, og både Herta Müller, der fik prisen i 2009, Patrick Modiano (2014) og Svetlana Aleksijevitj (2015) er på hver deres måde en del af et hovedspor i nyere tids litteratur, der har vidnet som samlende figur. Imre Kertész og Élie Wiesel er begge førstehandsvidner til kz-lejrene, Herta Müller blev som dissident i Ceaușescus Rumænien udsat for sikkerhedstjenestens chikane og måtte flygte til udlandet, Patrick Modiano er især kendt for sine romaner, der detektivisk efterforsker levn og spor i det moderne byrum fra deporteringen af franske jøder, mens Aleksijevitj har gjort det til sit adelsmærke i sine dokumentariske bøger at interviewe en bred vifte af vidner til det 20. århundredes barbari for på den måde at skrive historie nedefra. Det enkelte menneske som offer for krig og ideologi synes altså at være en brugbar samlebetegnelse, og i det hele taget kan man følge hovedsporet tilbage til det store europæiske traume: Anden Verdenskrig og det industrialiserede folkedrab.

På mange måder er tiden umiddelbart efter Anden Verdenskrig et vandskel. Store dele af verden ligger i ruiner, konkret og åndeligt. I et temanummer fra 2014 af tidsskriftet *Critical Inquiry* om året 1948 peger de to amerikanske forskere Leela Gandhi og Deborah Nelson på de nye politiske, geografiske, økonomiske, sociale og ikke mindst kunstneriske virkeligheder, som trænger sig på efter krigen. Litteraturhistorisk er efterkrigstidens litteratur i høj grad præget af en afsøgning af muligheden for litteraturens overlevelse i det hele taget:

[T]he meaning of writing itself was drastically changing. In Western Europe, intellectuals implicitly contended with Adorno's 1949 decree: "To write poetry after Auschwitz is barbaric." The decimations of the Holocaust—the murder of a major segment of the European intelligentsia—were only beginning to be recognized as a crisis of representation: combining the desire to bear witness to the unbearable truths of the time with dissatisfaction at the available formal apparatus.²

Der er sagt og skrevet meget om den tyske filosof Theodor Adornos berømte 'diktum', og der vil også blive skrevet mere nedenfor. Her skal det blot indledningsvis anføres, at Gandhi & Nelson ser rigtigt ved at opfatte Adornos diktum som et indledende lodskud af det skurrende misforhold mellem form og indhold snarere end som et håndfast forbud mod fortsat kunstnerisk produktion. Efterkrigens litteratur gennemgår en repræsentationskrise, hvilket vil sige en fornemmelse af, at

¹ Engdahl, *Witness Literature*, s. ix.

² Gandhi og Nelson, "Editors' Introduction", s. 291.

det, man giver form i kunsten står i vanskeligt, hvis ikke direkte løgnagtigt forhold til virkeligheden. Det kan lyde rigtigt nok, og ordet 'repræsentationskrise' er brugt så ofte i litteraturstudier, at det er let ikke at stille spørgsmål ved det. Og dog er det uheldigt blot at acceptere det som et vilkår for kunsten efter Anden Verdenskrig. For postulerer ordet 'repræsentationskrise' ikke, at repræsentationen før har været uproblematisk og ligetil? Og dog har allerede Platon problematiseret det rene forhold mellem noget bagvedliggende, højere, og dets *repræsentation*, dets genfremtræden i en given form. Også før Anden Verdenskrig har litteraturen beskæftiget sig indgående med vanskeligheden ved at skrive og fortælle (tænk blot på Tristram Shandy), og mange af tidligere generationers frontsoldater stødte ind i lignende problemer, da de vendte hjem fra Første Verdenskrigs slagmarker. I virkeligheden er det vel et grundvilkår for enhver kunstnerisk produktion, at man til en vis grad støder på problemer, når et givent indhold skal presses ned i en form, der ikke var dets egen til at begynde med? Måske er der noget andet på spil.

I det følgende vil jeg igennem en række nærlæsninger argumentere for, at efterkrigens litteratur ikke så meget bliver til som udtryk for en repræsentationskrise, som at det er fiktionens måde at fungere på, der udfordres. Her er vi inde ved selve romanens essens, som den amerikanske litteraturprossor Catherine Gallagher skriver i Franco Morettis store litteraturhistorie *The Novel*: "No feature of the novel seems to be more obvious and yet more easily ignored than its fictionality."³ Gallaghers artikel udmærker sig med en meget ansporende udlægning af, hvordan romanen på et tidspunkt mod midten af det 18. århundrede konstituerer realismen⁴ som et spørgsmål om at læseren ikke behøver at tro på en given histories sandhed og forankring i den virkelige verden, men derimod på dens sandsynlighed, på at den *kunne have fundet sted*: "Disbelief is thus the condition of fictionality, prompting judgments, not about the story's reality, but about its *believability*, its plausibility."⁵ Den anden hovedingrediens i realismen er ifølge Gallagher romanpersonernes nonreferentialitet: "the lack of individual, specific and embodied referents for the characters' proper names."⁶

³ Gallagher, "The Rise of Fictionality", s. 336.

⁴ I lighed med Gallagher opfatter jeg ikke realismen som strengt periodebestemt strømning, men mere som en lang række romaners måde at forholde sig til sig selv på. Postulerer romanerne selv at de er sande, eller blot, at de *kunne* være det, fordi der ikke er noget i deres indre møblement, der taler for det modsatte, som f.eks. magi eller drager. Både Gallagher og jeg selv lægger os således (for hendes vedkommende uerkendt) op ad den brede, men alligevel relativt præcise realismedefinition, man kan finde i Den Store Danske: "Realistisk er således den litteratur, der beror på, at læseren, tilhøreren eller tilskueren basalt genkender indholdet som mulig virkelighed og menneskelig handlen." ("realisme - litteratur | Gyldendal - Den Store Danske".) Også i leksikonopslaget (som er forfattet af litteraturforskeren Lars Peter Rømhild) lægges der vægt på, at læseren ikke behøver at genkende selve virkeligheden, men blot skal acceptere, at romanens virkelighed er en *mulig* virkelighed. Den menneskelige handlen er således også en *mulig* menneskelig handlen præcis fordi, som jeg kommer ind på nedenfor, at referenten ikke henviser til et virkeligt menneske, der har handlet, men derimod er kendetegnet ved sin non-referentialitet. Gallagher citerer Charles Grivels parole "le personnage... n'est *personne*." og peger samtidig på, at denne non-referentialitet gav læseren en mulighed for "risk-free emotional investment", som ikke ville have været mulig på samme måde, hvis der var en virkelig referent i læserens egen virkelige verden. (Gallagher, "The Rise of Fictionality", s. 350-351.)

⁵ Gallagher, "The Rise of Fictionality", s. 346.

⁶ *Ibid*, s. 349.

Gallaghers behandling af realismen som defineret af på den ene side at være uvirkelig, men *sandsynlig* og på den anden side *uden referent* bliver kraftigt udfordret efter Anden Verdenskrig, hvor et nyt hovedspor rejser sig fra ruinerne; vidnets spor. Med vidnets fortællemodus tvindes båndene til den virkelige verden på ny, og referentens nødvendighed gør sin del af realismen til en *refleksiv* genre. En genre, der gør opmærksom på sig selv, på sine bånd til referenten og på, at den fortalte historie har sin rod i en konkret oplevet virkelighed. Den samme virkelighed, som læseren færdes i til daglig. En tyk gren af efterkrigstidens realisme er altså karakteriseret ved en bevægelse i den tilsyneladende stik modsatte retning af Gallaghers fikcionalitetsbegreb. Det er selvfølgelig et væsentligt og grundlæggende element i den nævnte vidnesbyrdlitteratur, der også låner træk fra retssalens anklage, og især i den umiddelbare efterkrigstid antog karakter af rapport om en uerkendt forbrydelse. Men det er en bredere bevægelse, som stadig lever i bedste velgående og har haft aktier i en lang række af de seneste årtiers mest hidsige debat om forholdet mellem litteratur og virkelighed, som det senest er kommet til udtryk i dagbladsbåren postyr omkring Christine Angot i Frankrig og Karl Ove Knausgård i Norge. De litterære debatter om autofiktion (jf. også vores hjemlige debat i 2006 om Poul Behrendts *Dobbeltkontrakten*⁷) handler ikke om andet end litteraturens forhold til sandheden og referentens status i fortællingen.

Min afhandling er en afdækning af denne bevægelses spæde barndom og en række tværgående tekstlige træk i dens indre mekanik. For det er ikke kun et tematisk hovedspor, det er også et retorisk hovedspor. Til vidnets fortællemodus knytter der sig visse måder at tale på, der er så genkommende og tydelige, at de kan kortlægges, og at deres funktioner kan analyseres. Imidlertid kan vel kun de færreste afhandlinger bryste sig af at have plads nok til rådighed til at afdække hele hovedspor, og min er ingen undtagelse. På samme måde, som der findes perioder i historien, hvor intensiteten af forskellige brydninger på det politiske, kulturelle, økonomiske plan synes særligt prægnante (jf. Gandhi & Nelsons fokus på 1948), findes der også tærskelforfattere, der indoptager en litteraturhistorisk brydningstids indsats og kan tjene som en effektiv optisk prisme, igennem hvilken man kan skue op langs en linje i historien. Louis-Ferdinand Céline er en sådan tærskelfigur.

1.1. Problemet Céline

Louis-Ferdinand Céline (1894-1961) er den mest skandaløse forfatter i fransk litteratur.⁸ Mere end halvtreds år efter sin død skaber han stadig røre, hvilket demonstreredes med al ønskelig tydelighed af polemikken i 2011, efter den daværende kulturminister i Frankrig Frédéric Mitterand trak Célines navn tilbage fra en liste med 500 kulturpersonligheder, som ellers skulle have været fejret af republikken. Mitterand efterkom et krav, der var blevet fremsat af stjerneadvokaten Serge Klarsfeld, der bl.a. er kendt for at have dømt den sado-nazistiske krigsforbryder Klaus Barbie. På vegne af organisationen *Association des fils et des filles de déportés juifs de France* protesterede han imod tilstedeværelsen af en antisemit på listen. For Klarsfeld kastede dette aspekt af Céline en

⁷ Se Behrendt, *Dobbeltkontrakten*; og eksempelvis "Behrendt gør det svært at være kritiker", Information 24. marts 2006.

⁸ Jeg har taget de første babyskridt til det følgende arbejde i både mit speciale "*Fra den anden side*" fra 2013 og i artiklen "Den emotive metro" i tidsskriftet *Passage*, s.å. Det er svært at opfatte de to tekster som andet end umodne og ufuldstændige skitser, men man kan alligevel konsultere dem, hvis man ønsker et indblik i argumentets tilblivelseshistorie. Se bibliografi for uddybende referencer.

skygge over ikke bare forfatteren, men også hans værk: "Célébrer n'est pas innocent. L'antisémitisme de Céline le discrédite en tant qu'homme et en tant qu'écrivain."⁹

Som så ofte i den slags debatter tegnedes også hurtigt i denne et nogenlunde klart billede af to grupper i låste positioner. For eller imod Céline? En stor og spraglet flok af franske intellektuelle anført af *the grand old man* i Céline-forskningen, Henri Godard, gik i brechen for Céline med henvisning til værkets litterære værdi.¹⁰ Ifølge Godard og andre burde Céline figurere på listen på grund af hans betydning for og position i fransk litteratur:

Doit-on, peut-on célébrer Céline? Les objections sont trop évidentes. Il a été l'homme d'un antisémitisme virulent. Mais il est aussi l'auteur d'une œuvre romanesque dont il est devenu commun de dire qu'avec celle de Proust elle domine le roman français de la première moitié du XXe siècle.¹¹

Klarsfeld og Godard er altså enige om problemet; forfatterens antisemitisme. Men de er så at sige ikke enige om vægten. For Klarsfeld udgør Célines racisme en så tungt placeret skamstøtte, at hele værket – både romanerne før og efter – må forkastes. I hvert fald udelukkes fra en officiel, statsanerkendt fejring. Hos Godard mærker man derimod den nagende spænding, som enhver elsker af Célines romaner må bakse med. Nemlig det forhold, at romanerne uden undtagelse er så vigtige, nyskabende, ja, geniale bidrag til ikke blot den franske litterære kultur, men til verdenslitteraturen, at deres positive værdi så langt overstiger den negative værdi af forfatterens personlige habitus. Det er i virkeligheden her *problemet* Céline for alvor opstår; med mindre, ligegyldigere forfattere kunne man have trukket på skuldrene og bevæget sig videre. Ladet værket blive liggende i et hjørne, prisdrevet støv, møl og evig glemsel. Men hvad stiller man op med en forfatter, der var vidt kanoniseret allerede i sin samtid, og som for eftertiden har udfyldt en fremtrædende plads blandt fransk litteraturs absolutte spydspidser og fineste eksportvarer?

Roden til problemet Céline findes hovedsagelig (men ikke udelukkende) i de pamfletter, han udgav fra 1936-41, dvs. *Mea culpa* (1936), *Bagatelles pour un massacre* (1937), *L'École de cadavres* (1938) og *Les Beaux draps* (1941). Mens *Mea culpa* er et relativt uskyldigt udfald mod den påtagede socialisme, Céline mente at have observeret under et besøg til Sovjetunionen, er de tre sidste pamfletter (pamfletter er måske en underdrivelse; de fylder over 600 store, tætte sider i samleudgaven fra 2011) opfyldt af deliriske udfald mod tidens absolutte yndlingshadeobjekt: jøderne. Selvom pamfletterne også indeholder udmærket prosa, er de vanskelige at komme igennem selv for passionerede Céline-læsere. Racismen er udtalt, åben og ofte voldeligt hadsk, og selvom jøderne ikke er de eneste, som står for skud, har Anden Verdenskrig og Holocaust gjort det umuligt at læse pamfletterne som andet end en del af den diskurs, der på et intellektuelt plan var med til at gøde jorden for det industrialiserede folkedrab på Europas jøder og andre grupper, som ansås for mindreværdige af den nazistiske racedoktrin.

Ethvert studie af Céline bliver til i dette spændingsfelt. Som nogenlunde oplyst, dannet, og under alle omstændigheder ikke-racistisk læser, er den nydelse, man finder under læsningen af romanerne, forbundet med en vis grad af skam. Men omvendt er romanerne simpelthen for

⁹ Le Figaro, 21/01/2011

¹⁰ Blandt modstanderne af tilbagetrækningen af Céline taltes også blandt andet forfatterne Philippe Sollers og Frédéric Vitoux. Sidstnævnte er også medlem af Det Franske Akademi

¹¹ Le Figaro, 20/01/2011

vigtige til at lade være med at beskæftige sig med dem. En anden konsekvens, som ligger i forlængelse af den første, er at Céline ofte kan føles som et særtilfælde, en undtagelse. Ikke kun på grund af spændingen mellem racisme og menneskelighed, men også på grund af forfatterens berømte og uefterlignelige stil samt romanernes opbygning og formmæssige nyskabelser. Men selvom Célines debut *Voyage au bout de la nuit* (1932) af mange opfattedes som et uigenkaldeligt brud med fransk skriftsprog, og med litteraturen generelt, er fænomenet og problemet Céline dog ikke opstået ud af ingenting. Han er ikke bragt til sprængning i et vakuum. Céline-kritikken og -forskningen har derfor også naturligt nok interesseret sig for, hvordan det var muligt at sætte Céline i kontekst i forhold til andre strømninger og brydninger i litteraturhistorien fra mellemkrigstiden og frem - en opgave, der selvsagt vanskeliggøres af hans udspring med tredobbelt skrue i 1930'ernes ideologiske mudderpøl.

Der er i Céline-receptionen nærmest konsensus om at opfatte ham som en del af den litterære modernisme. Dels ud fra et historisk argument - hans mest læste romaner udkom i 1930'erne. Det har også gjort det let og lige til højrebenet udelukkende at beskæftige sig med hans første og mere 'rene' romaner, der udkom før pamfletterne. Men i hovedsagen ud fra en forestilling om Célines prosa som stilistisk bevidst behandler af modernitetens grundproblemer: en verden uden Gud, men fyldt med mennesker, der i fremskridtets navn producerer våben og slår hinanden ihjel, og når de er færdige med det, fortsætter de med fremmedgørende individudslættelse i storbyer, fabrikker og bureaukratier. Kort sagt en verden, som klog af skade burde være frigjort, fornuftig, fremskridtsorienteret, men som ikke desto mindre konstant slår over i ufrihed, ufornuft og bagudstræben. Mødet med denne verden fordrer formfornyelse for de, som ønsker at sige noget om den. I Henri Godards banebrydende studie *Poétique de Céline* fra 1985 skrives Célines prosa ind 'la crise de la fiction'.¹² Fiktionens krise betegner for Godard en af forfatterne følt fordring om at vende sig fra fiktionen mod en skrift med afsæt i virkeligheden og ofte i forfatterens egen biografi:

Des écrivains aussi différents que Malraux et Sartre, Blaise Cendrars et Marcel Jouhandeau, se détournent semblablement et presque dans le même temps du roman, et, un peu plus tôt, un peu plus tard, finissent tous par lui substituer sous des formes diverses une entreprise autobiographique.¹³

Godard karakteriserer Célines værk som *roman-autobiographie* med tråde til især Proust, men også til Joyce. Den sidste del af Godards analyse samlæser altså Céline med forfattere, han kan siges at være i slægt med, i dette tilfælde som sagt Proust og Joyce, men også, som vi har set ovenfor, Malraux, Sartre, Cendrars og Jouhandeau, og det synes generelt at være en frugtbar vej i behandlingen af Céline at stille ham op imod andre af modernismens hovedforfattere; i hvert fald er det i udpræget grad blevet gjort på den måde, og nye studier med denne vinkel udkommer fortsat med jævne mellemrum.

Den i Amerika residerende celinianer Pascal Ifri udgav i 1996 *Céline et Proust. Correspondances proustiennes dans l'œuvre de L.-F. Céline*, som i bogform etablerer et forgrenet netværk af ormehuller mellem de to forfatterskaber, som ellers ved første øjekast kunne synes meget forskellige (det er de

¹² Godard, *Poétique de Céline*: s. 422-446

¹³ *Ibid.*: s. 424

også mange øjekast senere, men sammenligningen giver alligevel mening hos Ifri). Samlæsningen hos Ifri trækker hovedsagelig sin næring fra udfoldede tematikker i forfatterskaberne, men også fra den litterære stil. Ifri opfatter Céline og Prousts stil som to analoge forsøg på at bearbejde en historisk virkelighed. Den store stilistiske forskel, de fleste læsere af disse to forfattere måtte opleve, har sine rødder i stoffet, der ligger til grund for det litterære slutprodukt:

Céline ne doit donc pas être considéré comme un anti-Proust dans ce domaine: si son style diffère à ce point de celui de l'auteur de la *Recherche*, c'est essentiellement parce qu'il s'attache à un monde se situant aux antipodes du faubourg Saint-Germain.¹⁴

Ifris argument ligger fint i forlængelse af Godards. De to forfattere benytter sig af forskellige indgangsvinkler, men kan sammenlignes som del af en større strømning. Man kan måske nok sige, at forfatterskaberne langt hen ad vejen virker som hinandens anti-positioner, men der eksisterer alligevel et på det stilistiske og formmæssige plan et bronnet imellem dem.

Proust er måske nok den mest oplagte sammenligning, men også andre moderne forfattere er blevet læst sammen med den bistre sprogfornyer. Maryse Roussel-Meyer har i sin *La fragmentation dans le roman* argumenteret for, at den fragmentation af sætningen, der er et overdøvende stilistisk træk hos Céline især mod slutningen af forfatterskabet, læses bedst sat op mod to af de fremmeste repræsentanter for le nouveau roman, nemlig Robert Pinget og Alain Robbe-Grillet. I virkeligheden lægger dette studie sig i forlængelse af en udbredt læsning af Céline som desillusionens mester efter Første Verdenskrig, og som i den henseende beslægtet med andre bøger, der beskriver krigens vanvid og absurditet (eksempelvis Henri Barbusse, Roland Dorgelès og Gabriel Chevallier).¹⁵ Hos Roussel-Meyer er det blot Anden Verdenskrig, der udgør det barbariske bagtæppe (naturligt nok, eftersom hun beskæftiger sig med hans sidste roman *Rigodon*, som han færdiggjorde få dage før sin død i 1961):

[U]ne question se pose à ce moment de l'Histoire: comment narrer à partir de ou après l'expérience de la barbarie? Comment s'affranchir du silence? Ce qui réclame, pour en sortir, l'exploration d'autres formes de narration. Dès lors, une nouvelle réflexion esthétique, ayant pour origine ce questionnement éthique, est menée par les romanciers de cette génération et provoque une prise de position contre ce que la critique a pu nommer «le mensonge de la représentation».¹⁶

Roussel-Meyer etablerer altså forbindelse til Célines samtid og nouveau roman snarere end bagud mod Proust og Første Verdenskrig. Stadig dog med stilen som omdrejningspunkt, og som udtryk for historisk virkelighed, der har fået form i litteraturen. For Roussel-Meyer som for mange andre célinianere gødes mulden for en sammenligning af det faktum, at Céline var involveret i begge verdenskrige, og at de to europæiske urkatastrofer slog grundtonen an for hans forfatterskab. Sammenligningen bliver således til et studie i, hvordan man som forfatter forholder sig til krig og dens konsekvenser for én selv og/eller for andre. Det giver god mening, for det er *umuligt* at tænke Céline uden krigene. Første Verdenskrig er omdrejningspunktet for hans første romaner,

¹⁴ Ifri, *Céline et Proust*, s. 47.

¹⁵ Se eksempelvis McCarthy, *Céline*; Bellosta, *Céline ou l'art de la contradiction*; Muray, *Céline*; Godard, *Céline*.

¹⁶ Roussel-Meyer, *La fragmentation dans le roman*, s. 10.

mens Anden Verdenskrig med alt hvad dertil hørte for Céline af flugt, fængsel, eksil og tilbagevenden, støber fundamentet for de fire romaner, som Philippe Muray meget passende har kaldt *La Tétralogie des bombes*¹⁷, dvs. *Féerie pour une autre fois I og II* (1952 og 1954), *D'un château l'autre* (1957), *Nord* (1960) og *Rigodon* (posthumt, 1969).

Følgende studie følger denne værkvendte vej ind i Céline-forskningen. Det kunne have valgt en anden hovedvej: den biografisk/historiske/politiske. Denne retning er en meget produktiv værkudsprøjtende manøvre på fransk jord, og det franske udgivelseslandskab beriges hvert år med nye biografiske oplysninger og historiske kuriositeter angående Céline i såvel store som små, uopdrivelige oplag.¹⁸ Hvem var faren til Célines kat? Hvilken vej fulgte Céline til bageren? Den store, autoritative biografi, François Gibaults *Céline* i tre bind, udkom dog allerede fra 1977-85 og bruges fint som biografisk referenceværk sammen med Henri Godards store biografi *Céline* fra 2011. Jeg løber altså ikke et arkivarisk ærinde og søger ikke som sådan at bidrage med noget nyt til den biografiske/historiske vinkel.

Skal man stille tingene på spidsen, kan man sige, at nærværende projekt inden for den værkvendte retning påtager sig en ubehagelig, men ikke desto mindre vigtig tilsmudsning, der hidtil er blevet undgået. Når Godard taler om *la crise de la fiction* og Roussel-Meyer om *le mensonge de la représentation*, forbliver dette problemfelt pænt og rent centreret om den klassiske og langt hen ad vejen uproblematisk modernistiske kanon (Proust, Joyce, Woolf, Pinget, Robbe-Grillet osv.). Imidlertid findes der, som jeg kort har anstrøget det ovenfor, en anden og mere dystre, en mere smertefuld kanon, som opstår i kølvandet på Anden Verdenskrig og befrielsen af nazisternes lejrsystem. Det drejer sig om den såkaldte vidnesbyrdlitteratur, der tog form som et forsøg på at fortælle om de lidelser, dens ophavsmænd og -kvinder havde været udsat for i lejrene. Vidnesbyrdlitteraturen tilbyder et interessant perspektiv på Célines sidste romaner, fordi den spidsstiller fiktionens krise over for virkeligheden, den spidsstiller det uholdbare i ren og afhægtet non-referentialitet. Vidnesbyrdlitteraturen er måske mere end noget andet en strømning, der kæmper med disse problemer: hvordan fremstiller man Auschwitz uden at lyve? Hvad skal fiktionen stille op over for lejrene? Har æstetikken overhovedet valør efter Holocaust, efter umenneskelighedens tronstigning? Vidnesbyrdlitteraturen giver anledning til en lang række interessante spørgsmål, der på trods af emnets exceptionelle karakter ligger i forlængelse af de spørgsmål kritikken har stillet moderne litteratur som bredere anlagt kulturfænomen. Mange af disse spørgsmål kan opsummeres i et enkelt: Hvordan? Hvordan giver man sin erindring form? Hvordan kan man give et bare nogenlunde sandt billede af lejren i litteraturen? Vidnesbyrdlitteraturen er med andre ord formens og fiktionens krise krystalliseret. Vidnesbyrdlitteraturen fordrer en nytænkning af realismens fikcionalitet, som Gallagher tænkte det ovenfor; løsrevet fra en konkret virkelighed, men sandsynlig – og uden referent. Denne form for realisme bliver et problem efter krigen, og Céline er så kraftfuld en eksponent for denne vending, at man er nødt til at spørge, om det helt giver mening at blive ved med mosle rundt i

¹⁷ Muray, *Céline*, s. 224.

¹⁸ Vi er også med herhjemme: i 2013 udgav Ole Seyffart Sørensen *Professoren, giganten – og drengen*, som er en lokalhistorisk vinkel på Célines møder med den amerikanske professor Milton Hindus under sit eksil ved Korsør.

læsningen af hele Célines forfatterskab ud fra de uskyldige samlæsninger af hans romaner fra 1930'erne med den højmodernistiske kanon?

Efter Anden Verdenskrig bliver visse måder for litteraturen at fungere på synlige i vidnesbyrdlitteraturen, og det er disse særtræk på tværs af genren, der på flere måder gør den indlysende som udgangspunkt for en læsning af Célines sidste romaner. Af den simple årsag, at mange af disse træk er så blinkende tydeligt til stede, at de nærmest kan siges at være konstituerende for hans romaners form mod slutningen af forfatterskabet. Som så mange andre fik Céline efter Anden Verdenskrig et problem med den moderne krasrealisme, han med sine sorte krigsromaner fra 1930'erne var med til at skabe. Jeg ønsker ikke i udpræget grad at beskæftige mig med forfatterskabet fra før Anden Verdenskrig. Det er der skrevet så meget om. Til gengæld bidrager en læsning af Céline med vidnesbyrdlitteraturen med en komplet omtænkning af hans mindre behandlede forfatterskab efter 1945. En omtænkning, der på samme tid tydeliggør en række fundamentale træk ved det vidnende hovedspor i efterkrigslitteraturen.

Som man nok kan fornemme, er dette ingenlunde en ufarlig manøvre på grund af forfatterens pamfletter. Og måske er det også derfor, den er blevet undgået. Céline burde stå i direkte opposition til vidnesbyrdlitteraturen på grund af sin racisme. Det gør han måske også etisk, moralsk, historisk, biografisk, men igennem nærlæsninger af Céline og visse kanoniske vidnesbyrd vil vi dog se, at en del af de for vidnesbyrdlitteraturen stilistiske særtræk ofte går igen hos Céline i slående grad. Jeg vil således foreslå, at man kan tale om det vidnende som indlejrede funktioner i Célines stil, der arbejder analogt for at sikre henvendelse til en læser – om end med et ganske anderledes livsstof.

I Céline-forskningen er det før blevet påpeget i forbifarten, at hans senere bøger deler visse træk med vidnesbyrdet (se eksempelvis Roussel-Meyer 2011 og Hartmann 2006), men man har aldrig taget konsekvensen og udført en reel analyse med det omfangsrige teoriapparat, der især siden 1990'erne er opstået omkring vidnesbyrdlitteraturen. I stedet har man eksempelvis forsøgt at anskue Célines værk som en reaktion på en modernitetserfaring sat på spidsen af krig og ødelæggelse (Roussel-Meyer, Muray og flere andre). På den anden side har man analyseret *Féerie pour une autre fois* og *La Trilogie allemande* som et *plaidoyer pro domo*, en art forsvarsskrift, der maliciøst skulle overbevise om Célines uskyld (eks. Hartmann).

At ingen endnu har taget denne fulde konsekvens af disse ellers ret tydelige træk ved Célines ellers relativt velbehandlede litterære stil, virker underligt, men som sagt måske ved nærmere eftertanke knap så underligt, når man tager forfatterens habitus i betragtning. Min afhandling ønsker ikke desto mindre at forlade trykssfæren og prøve at tage Célines sene prosa seriøst som tekster, der på deres måde parallelt kæmper med vidnesbyrdets 'hvordan'. Vidnesbyrdlitteraturens 'hvordan' kan deles ud i det, jeg i det følgende har kaldt vidnende funktioner. Det vil sige æstetiske træk og formmæssig bearbejdning af det gennemlevede stof med henblik på at sikre den overlevering af historien, der er så vigtig for denne type litteratur. Jeg vil således starte med en indgrænsning og definition af de vidnende funktioner i vidnesbyrdlitteraturen for derefter at vende mig mod Céline og bringe dem i anvendelse i min analyse af de sidste romaner.

Min samlæsning af Céline med vidnesbyrdlitteraturen vil blotlægge, at der med Anden Verdenskrig opstår et brud i forfatterskabet, og at rammen må udvides til ikke blot at kante sig om

'moderne litteratur', men må omfatte en mere radikal form for erfaring som grundlag for de sidste romaners stil og indhold. Det er ikke på den led min hensigt at samstille Célines krigserfaring med det som jøde eller politisk fange at være udsat for systematisk udsultning, nedværdigelse og udryddelse. Det interessante for min analyse er ikke så meget *hvad* der tales om, som *hvordan* dette *hvad* fremstilles. Formålet er således en indskrivning af Céline i en bredere strømning af litteratur efter Anden Verdenskrig, der trækker sit stof fra oplevet virkelighed og er meget optaget af ikke blot at fortælle en historie, men af at den *bliver hørt* – også når den talende ikke længere er til stede til at forsvare den.

Så hvad skal vi stille op med problemet Céline? Nærværende afhandling er et eksempel på, hvad man kunne svare på dette spørgsmål. Som det fremgår, griber den fat uden handsker, helt inde ved den tornede stilk og forsøger at tage konsekvensen af det tydeligt tilstedeværende. Emnets natur kræver forståeligt nok forsigtighed, og derfor er vi nødt til at starte med en grundig læsning af en række vidnesbyrd for at få defineret de vidnende funktioner i disse tekster, så vi kan bruge dem fornuftigt senere. Jeg håber med min læsning ikke blot at kaste lys over et væsentligt aspekt af Célines sene værk, men også at kunne reflektere det lys tilbage mod vidnesbyrdlitteraturens indre mekanik. Behandlingen af Céline som tærskelforfatter vil på en og samme tid bevare hans status som særtilfælde, men samtidig vil han i det følgende også blive indskrevet som en integreret del af efterkrigslitteraturen post-1945 i stedet for som evig og altid at lade ham hænge i dyndet omkring den altoverskyggende debut. Med denne afhandling bliver Céline også harthugger: en brolægger i tilkørslen til hovedsporet.

2. Teori

Vi skal tale om vidnesbyrd, men hvordan og om hvilke?

Lad os starte med et par præliminære afgrænsninger. Mit felts gestaltning i tid og rum har i høj grad at gøre med udryddelseslejren Auschwitz – brugt som metonym for nazisternes organiserede massebord på millioner af jøder, sigøjnere og andre mennesker, der af den ene eller anden grund ansås for uønskede i det forestillede nationalsocialistiske folkelegeme. At Auschwitz skete, kan karakteriseres som et europæisk traume, der flød ind i litteraturen fra to forskellige udløb. På den ene side har litteraturen set sig nødsaget til at bearbejde, at den europæiske højkultur og civilisation kunne kaste sig ud i et velorkestreret barbari. Det kan kaldes for en ydre lejrerfaring, og det er fra denne erfaring, at mange litterære hovedværker udspringer efter Anden Verdenskrig (Grass' *Bliktrommen*, Arno Schmidts *Af en fauns liv* og flere af den franske eksistentialismes hovedværker er udmærkede eksempler herpå).

På den anden side udspringer en litteratur fra ofrene for nazisternes forbrydelser. Den kunne man kalde for en indre erfarings litteratur. Hitler-Tyskland og det Europa, dets hære besatte, var i udpræget grad omdannet til et øhav af lejre, fængsler, interneringscentre, transitlejre, koncentrationslejre og til dødsproduktion optimerede udryddelseslejre, de sidstnævnte placeret i Polen.¹⁹ Store dele af den jødiske befolkning i Europa mødte deres skæbne i disse lejre sammen med modstandsfolk, politiske dissidenter, homoseksuelle og mange andre. Men der var også nogle, som overlevede, og der var ydermere nogle af disse overlevende, som forsøgte at give deres oplevelser form i litteraturen. Det er denne litteratur, jeg i det følgende vil beskæftige mig med, og som jeg vil benævne vidnesbyrdlitteraturen.

Mit fokus problematiseres blandt andet ved, at begrebet vidnesbyrd ikke er en blot tilnærmelsesvis ensidig størrelse. At aflægge vidnesbyrd kan være noget man gør i en retssal, noget man gør til sin terapeut eller sin familie, eller det kan være led i en historisk kortlægning af en fortidig begivenhed. Som litteraten Stefan Iversen skriver, indgår "ordet 'vidne' [...] primært i teologiske og juridiske diskurser."²⁰ Imidlertid er vidnesbyrdet også en litterær genre, eller mere præcist (da vidnesbyrdet jo finder sted i mange forskellige litterære genrer), et korpus af litterære tekster, som i udsigelse, form, indhold og flere andre forhold ligger tæt op ad hinanden. Det er netop på vidnesbyrdet som litteratur, nærværende afhandling vil have sit fokus. Vidnesbyrdets rødder i en historisk, religiøs og juridisk diskurs vil altså ikke søges udførligt behandlet. Afsnittet vil forsøge at indkredse de teoretiske problemstillinger, som denne form for litterære vidnesbyrd fostrer. Det vil foregå tematisk snarere end som en slavisk, kronologisk opremsning der ville kunne fungere som tidslinær forskningsoversigt.

Jeg interesserer mig altså for det specifikt litterære aspekt af vidnesbyrdet; hvordan vidnesbyrdet *fungerer* som litteratur, hvori dets æstetiske strategier og virkemidler består, og hvordan dets ophavsmænd og -kvinder forholder sig til denne problematik. Det er derfor også en

¹⁹ Ønsker man en detaljeret gennemgang af de tekniske aspekter af dette lejrssystem, vil jeg henvise til et måske noget dateret, men stadig autoritativt værk, nemlig Raul Hilbergs *The Destruction of the European Jews* fra 1961. Hverken pladsen til eller ønsket om en detaljeret, historisk udredning af disse forhold er til stede i nærværende tekst.

²⁰ Iversen, "Mass-klo, Matisklo. Om vidnesbyrdets litteratur.", 173.

underliggende påstand (hermed artikuleret), at litteraturen kan noget andet og mere end den rent dokumenterende vidneshandling.

Det følgende vil fungere som en tragt. Det starter bredt med en definition af, hvad det i det hele taget vil sige at vidne, for derefter langsomt at munde ud i en smallere litterær definition og afmærkning, der vil kunne bruges på materialet. Vi må determinere *hvad det vil sige at bære vidnesbyrd*, for derefter igennem nærttekstlige og eksemplificerende nedslag i konkrete vidnesbyrd at indkredse de *vidnende funktioner i en litterær tekst*.

Kapitlets opbygning styres af en grundlæggende forestilling af vidnesbyrdet konceptualiseret som en grammatisk sætningsstruktur. Spørgsmålet *hvem vidner?* kan opfattes som en sætnings subjekt, *hvad vidnes der om?* som objektet, *hvem vidnes der til?* som dativobjekt og *hvordan vidnes der?* som sætningens verballed, der organiserer stoffet og vælger passende konstituenten. Vidnesbyrdets *hvordan* er interessant at nå hen til, fordi det angår den form og stil, en forfatter vælger at pakke sin vidneshandling ind i. Litterært set handler det nemlig ikke blot om at stille materialet op – det må også gøres tilgængeligt for en læser og for eftertiden. Og her har de litterære og æstetiske virkemidler en afgørende rolle. Før jeg når til vidnesbyrdets hvordan, vil jeg inkorporere en præcisering af, hvad vidnesbyrdet kan som *litteratur*, og hvilke brudflader der kan tegnes op i forbindelse med forholdet til andre former for vidnesbyrd, samt en diskussion af det sammenstød, der uvægerlig i denne form for litteratur opstår mellem en etisk og en æstetisk dimension.

Vidnesbyrdets hvordan vil blive eksemplificeret kapitel 3, som vil have en tekstnær tilgang til konkret foreliggende vidnesbyrd. Disse vil ikke i udpræget grad blive inddraget i teori-kapitlet, der i højere grad ser det som sin opgave at lægge fundamentet for en forståelse af, hvad jeg egentlig taler om, når jeg taler om vidnesbyrd.

2.1. Hvem vidner?

Den svenske litterat og kritiker Horace Engdahl har i sit essay *Philomelas tunge* foretaget en meget gangbar gennemgang af visse problemstillinger, der knytter sig til vidnesbyrdet som sproghandling. Det første har at gøre med, hvem der kan påtage sig handlingen at vidne:

Ingen bliver et vidne ved blot at observere en hændelse med egne øjne. Vidnet er en, der tager til orde og siger: "Jeg var der, jeg så det, jeg kan berette!" Som sproghandling er vidnesbyrdet uadskilleligt fra en sådan selvreference og desuden fra den heraf følgende fordring om at have umiddelbar tiltro til det, der bliver sagt. Udtalt af en anden person, i en anden situation, ville den samme række af ord kunne være en fabel.²¹

At have oplevet og set er altså ifølge Engdahl ikke nok; vidne bliver man først, når man påtager sig hvervet at fortælle. Bevægelsen må gå begge veje. Først en ydre påvirkning, der går ud over det kommende vidne. Dernæst en bevægelse fra vidnet ud mod verden, i hvilken subjektets status som udsiger ændres fra tilskuer til vidne. Vidnet bliver vidne i kraft af de bånd, som knytter ham

²¹ Engdahl, "Philomelas tunge", s. 201.

eller hende til begivenheden, der vidnes om, men altså også i kraft af sin evne til at videreformidle, til efter begivenheden at kunne genfortælle den, placere den i en sproglig form.

Ingen af disse to træk er nok i sig selv. Den danske litterat Morten Lassen fortæller i sin udmærkede introduktion til vidnesbyrdlitteraturen om den schweiziske forfatter Binjamin Wilkomirski, der skabte skandale med sin bog *Bruchstücke. Aus einer Kindheit 1939–1948* fra 1995.²² Bogen var der som sådan ikke noget i vejen med. Den blev hyldet som et autentisk og stærkt slående vidnesbyrd om krigen set gennem et barns øjne. Dog fandt man efter en kritisk artikel i 1998 og en efterfølgende udredning ud af, at Wilkomirski ikke havde oplevet det, han skrev om. Bogen var altså fiktion og sprang ud af forfatterens fantasi i stedet for hans erindring. Skandalen, der fulgte, er et godt eksempel på, hvor stærkt vidnesbyrdet opstiller det, Morten Lassen i forlængelse af Philippe Lejeune kalder for "en autobiografisk pagt mellem vidnet og læseren."²³ Tror læseren med andre ord på det udsagte, er pagten en realitet. "Er der derimod tale om et falsum, vil vidnesbyrdets autoritet øjeblikkelig undergraves."²⁴ En sådan undergravning fulgte selvfølgelig øjeblikkelig Wilkomirskis bog. Som Lassen også påpeger, er det interessant, at bogen ellers også var blevet rost af 'ægte' Holocaust-overleverere for sin autenticitet og dokumentariske styrke. Forfatterens biografi synes altså at have været det eneste, der var i vejen.

Når Wilkomirski således kunne have undgået det ubehagelige kontrovers blot ved at ændre genrebetegnelsen på sin bog fra 'vidnesbyrd' til 'roman', har det ifølge den amerikanske professor Susan Suleiman også at gøre med konventioner:

There exists a *conventional, institutional* boundary between a work offered as memoir and a work offered as novel – and it is in terms of reading conventions rather than in terms of textual traits that works in the two genres are best distinguished.²⁵

Det er interessant i den henseende, at teksten faktisk til en vis grad er underlagt sin forfatters biografi. Man kan intet skrive i et vakuum, og konventionen, Suleiman taler om, er opstillet af det menneskelige fællesskab, man henvender sig til (for nu at bruge et Engdahl-ord og foregribe en videre diskussion af henvendelsen i afsnit 2.3.) Lyder man ikke troværdig i dette klangrum, accepteres fortællingen ikke og må falde til jorden.

At historien fremlægges slagkraftigt, er altså ikke nok, hvis autenticitetskontrakten mellem vidne og læser bliver brudt. Litteraturen ville stadig kunne fungere som roman, oven i købet måske en vellykket og vigtig roman, men som vidnesbyrd vil det være uden værdi. På den anden side fordrer vidnesbyrdlitteraturen som litteratur også et vist æstetisk engagement. Engdahl bruger i citatet ovenfor ikke ordet *vil*, men derimod ordet *kan*; jeg *kan* berette. Det er ikke kun et udtryk for en kamp mod tavsheden, en beherskelse af sammenhængende tale, men også for evnen til at kunne sætte historien ind i en sproglig ramme, der kan øge chancen for at gøre indtryk og sikre modtagelse i den anden ende, dvs. hos læseren. I en artikel om etik og æstetik i traumatisk litteratur, taler Mads Rosendahl Thomsen om netop dette forhold: "selvom man har en neutral og koncis skildring af forholdene som ideal for vidnesbyrdet i litteraturen, så kan man aldrig undgå

²² For en uddybende gennemgang af sagen kan man konsultere Mächler, *Der Fall Wilkomirski*.

²³ Lassen, *At skrive Holocaust*, s. 47.

²⁴ *Ibid.*, s. 47.

²⁵ Suleiman, *Crises of memory and the Second World War*, s. 162., Suleimans kursivering

at værket har æstetiske virkemidler som påvirker læseren.”²⁶ Det er vigtigt at understrege, at der jo faktisk findes en hel del vidnesbyrd, som er aflagt til historikere, terapeuter, videnskabsfolk osv. af de overlevende, og som netop ikke i udpræget grad benytter æstetiske strategier for at vinde genklang hos en potentiel lytter. Jeg udsætter dog diskussionen af dem til afsnittet om vidnesbyrdets litterære egenart (1.4.). Her skal det blot påpeges, at et vidne, der tager til orde, ikke blot må forholde sig til en enkelt afgrund, men så at sige må skue ned i en dobbelt bindings dybder. På den ene side lurer forpligtelsen mod historien, som til en vis grad sikres af den autobiografiske pagt, men på den anden side fordringen om at kunne sætte et aftryk i skriften, der også varer efter man selv er forsvundet til at forsvare det. Som Thomsen formulerer det, huseres dette Messinastræde af Skylla og Charybdis i form af ”et minde uden gennemslagskraft og et udtryk uden forbindelse til det kollektive traume.”²⁷

Det er altså ikke nok at have været til stede og ville tale om det. Man må også tale sandfærdigt og med gennemslagskraft. At have været til stede er nok til at skabe en vis grad af troværdighed i forhold til det udsagte, men derfor kan man jo alligevel ikke sige hvad som helst i sin udformning af en (om end sikkert ofte ikke bevidst) æstetisk strategi. Forholdet mellem det sande og det sandfærdige skal det handle om i næste underafsnit.

2.1.1. Sandhed og sandfærdighed

Som Engdahl påpeger i citatet ovenfor, følges vidnets sproghandling af en umiddelbar fordring om at tro på, at det, der bliver sagt, er sandt. Denne fordring ledsages dog af mindst to interessante paradokser. For det første: hvis begivenheden der fortælles om, er forvansket af sit bizarre og undtagelsesmæssige tilsnit, hvordan skal vi som udenforstående så kunne tro på vidnesbyrdets virkelighed? For det andet er vidnesbyrdlitteraturen karakteriseret ved at være på skrift (da det jo er litteratur). Alt afhængig af forfatterens iver, vilje og evner er der altså gået et godt stykke tid, ofte flere år og undertiden flere årtier, fra begivenheden til dens skriftlige bearbejdning (og omarbejdning) foreligger. Vidnesbyrdet hviler altså om noget på erindringen. Og erindringen er en forræderisk størrelse, som kan forstørre, trække fra, udelade og indføje, uanset hvor meget vidnet vil tilstræbe fuld fakticitet. Den franske modstandsmand Robert Antelme, der blev deporteret af tyskerne, skrev i forordet til sin bog *L'Espèce humaine* fra 1947, at:

À nous-même, ce que nous avions à dire commençait alors à nous paraître inimaginable. Cette disproportion l'expérience que nous avions vécue et le récit qu'il était possible d'en faire ne fit que se confirmer par la suite. Nous avions donc bien affaire à l'une de ces réalités qui font dire qu'elles dépassent l'imagination.²⁸

Når vidnet altså også selv oplever dette skred mellem den virkelighed, han eller hun har følt, og det, man bagefter kan fortælle om det, stiller det unægtelig spørgsmålstegn ved sandhedsværdien af det udsagte i faghistorisk forstand. At en udtalelse som Antelmes står i forordet til bogen, gemmer på en ikke uvæsentlig pointe. Forbeholdet, han tager, er i virkeligheden ikke så meget et

²⁶ Thomsen, ”Det æstetiske tabu og den æstetiske nødvendighed”, s. 117.

²⁷ Ibid., s. 127.

²⁸ Antelme, *L'Espèce humaine*, s. 9.

forbehold som en læsevejledning. Snarere end at lade sin læser forvente en kølig udlægning af sagforhold (hvilket titlen på hans bog ellers godt kunne give i vente) sætter han sig selv på samme niveau som sin modtager. Disse begivenheder er også uvirkelige for ham, men selv om han måske ikke formår at skabe et *récit* ud fra dem, som kan siges at være dækkende i forhold til det oplevede, betyder det jo ikke, at der slet ikke kan skrives om dem. Det er den foreliggende bog i sig selv et godt eksempel på. Antelmes idé går snarere på, at det drejer sig om en virkelighed, som unddrager sig smal, historisk erkendelse: "Il était clair désormais que c'était seulement par le choix, c'est-à-dire encore par l'imagination que nous pouvions essayer d'en dire quelque chose."²⁹ Antelmes brug af *expérience* og *imagination* burde kunne opstilles som to størrelser, der udelukker hinanden, men som man forstår, er det *netop* igennem forestillingsevnen, at det overhovedet bliver muligt at sige noget om begivenheden.

I forlængelse heraf kan man inddrage Primo Levis ord, som også denne gang stammer fra forordet: "Jeg anser det for overflødigt at tilføje at intet af det følgende er opfundet."³⁰ Men er dette det samme som at det hele er *sandt*? Vidnesbyrdpionererne Shoshana Felman og Dori Laub stiller samme spørgsmål i deres bog *Testimony*. Psykoanalytikeren Dori Laub fortæller om en hidsig diskussion på en konference, hvor en kvinde i sit vidnesbyrd tager fejl af antallet af skorstene på et krematorium, som bliver sprængt i luften under et oprør i udryddelseslejren Auschwitz. Denne fejltagelse forringer i historikernes øjne resten af hendes vidneudsagn, som kommer til at virke upålideligt. Med andre ord bringes sandheden af det udsagte i tvivl på grund af en faktuel detalje. Dori Laub, som var kvindens terapeut og derfor i det følgende henviser til sig selv, peger dog på en anden tilgang, som også virker relevant i forhold til hendes bearbejdelse af begivenheden:

A psychoanalyst [Dori Laub selv/tha] who had been one of the interviewers of this woman, profoundly disagreed. "The woman was testifying," he insisted, "not to the number of the chimneys blown up, but to something else, more radical, more crucial: the reality of an unimaginable occurrence. One chimney blown up in Auschwitz was as incredible as four. The number mattered less than the fact of the occurrence. The event itself was almost inconceivable. The woman testified to an event that broke the all compelling frame of Auschwitz, where Jewish armed revolts just did not happen, and had no place. She testified to the breakage of a framework. That was historical truth."³¹

Når Laub taler om *historical truth* skal det nok forstås psykoanalytisk snarere end historiefagligt. Det vil sige, at snarere end at tilbyde konkret, vi kunne kalde det statistisk, viden, giver kvinden en fornemmelse af de grundlæggende vilkår, oprøret fandt sted i. Eller ikke fandt sted i; for det er *netop* karakteristisk for disse tekster og vidneudsagn, at de har svært ved at finde sted, dvs. en fast position i tid og rum, hvorfra viden kan væves. Forholdet til tiden er måske det springende punkt i forskellen mellem den psykoanalytiske og den historiefaglige tilgang. For en historiker har fortiden måske relevans for at forstå nutiden, men den bryder ikke aktivt ind, og det, et historisk vidne har oplevet, tilhører fortiden som fortælling og hører til der. For en psykoanalytiker bryder fortiden konstant ind i nutiden, og tiden får mere præg af et kontinuum af mening. En af de tilstedeværende historikere replicerer *netop*: "She had no idea what was going on. She ascribes

²⁹ Ibid.

³⁰ Levi, *Vidnesbyrd*, s. 22.

³¹ Felman og Laub, *Testimony*, s. 60.

importance to an attempt that, historically, made no difference."³² Hendes vidneudsagn fratages altså også værdi, fordi hun er ude af stand til at kontekstualisere, og den historiske viden kommer således til at stå som et magttildelende eller magtfratagende redskab, der enten annullerer eller ophøjer det enkelte vidnes oplevelse af situationen.

Også en af vidnesbyrdteoriens 'founding fathers', Lawrence Langer, havde blik for dette genrebundne problem. Ifølge ham er der to kræfter på spil i den æstetiske bearbejdning af forfærdelige begivenheder: "historical fact and imaginative truth."³³ Disse kræfter kan siges at hive i hinanden som diskrepansen mellem Historien med det store H og den enkeltes historie. Eller, sagt med andre ord, en diskrepans mellem personlig og historisk sandhed. Vidnesbyrdlitteraturen skal dog ikke opfattes som en negation af en officielt udlagt forklaringsmodel, men snarere som et addendum:

[T]he artist is determined to add his voice to those of historians, psychologists, sociologists, and memoirists who during the past quarter of a century have filled shelf after shelf in libraries with records and analyses of 'the way it was'.³⁴

Den individuelle udlægning udbygger altså en historisk sandheds forklaringsmodel. Langer er dog ikke helt klar i forhold til, hvem der har legitimitet til at tilføje en sådan stemme. Har enhver romanforfatter f.eks. lov til hævde, at hans eller hendes roman tilføjer et menneskeligt aspekt til et detaljeret optegnet datakort? Dette ville i så fald komme i karambolage med det bånd, som vidnesbyrddet stifter mellem sig selv og forfatteren, og vi må i forhold til nærværende afhandlings afgrænsning insistere på, at vi beskæftiger os med litteratur, hvor det der fortælles om i store træk også er oplevet af forfatteren.

Dermed stadig ikke sagt, at båndet fordrer komplet og opregnelig sandhed. Hvis vidnet i en retssal forventes at tale sandt, forventes vidnet i vidnesbyrdlitteraturen at tale sandfærdigt. Det er netop dette forhold, der giver amerikaneren Hayden White anledning til at karakterisere Primo Levis *Hvis dette er et menneske* som en gennemført litterær skildring:

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'.³⁵

Levi karakteriserer ellers ved flere lejligheder sig selv som en videnskabsmand (jf. hans borgerlige erhverv som kemiker) og understreger, at hans bøger skriver sig ind i en videnskabelig snarere end litterær diskurs. White demonstrerer imidlertid, hvordan Levis skrivestil er karakteriseret ved en udbredt brug af troper, figurer og andre litterære greb:

³² Felman og Laub, s. 61.

³³ Langer, *The Holocaust and the Literary Imagination*, s. 8.

³⁴ *Ibid.*, s. 7.

³⁵ White, "Figural Realism in Witness Literature", s. 123. Whites understregning

It is evident, however, that this attention to the facts and to conceptual clarity are presented in figures and tropes which give them their concreteness and their power to convince us of the sincerity of the author.³⁶

Forholdet mellem sandhed og sandfærdighed er altså også forholdet mellem bevisførelse og overbevisning, mellem rationel, objektiv argumentføring og en mere emotionelt forankret appel (Dette er også forbundet med vidnesbyrdlitteraturens behov for at finde genklang i en læsers eller lytters klangrum, som vi skal se nærmere på i afsnit 2.3. herunder). Vidnet, der taler i vidnesbyrdlitteraturen må altså også tage forbehold som Charlotte Delbo i starten af *Aucun de nous ne reviendra*: "Aujourd'hui, je ne suis pas sûre que ce que j'ai écrit soit vrai. Je suis sûre que c'est véridique."³⁷ Det fornemmes i øvrigt, at det er noget, forfatterne selv er meget opmærksomme på. Både Levi, Antelme, og Delbo har, som vi har set, givet læseanvisninger i begyndelsen af deres værker, der direkte adresserer disse tematikker og problemer. Det er en bevidst erkendelse indskrevet over værkets port både af umuligheden af at viderebringe den traumatiske begivenhed fyldestgørende og af det faktum, at erindringen også yderligere forvansker dette arbejde. Men samtidig er det også en introduktion af en anden form for historisk sandhed, nemlig den udbyggende sandfærdighed, der bidrager med den lille historie til den store mere end den annullerer den.

For Laub, Felman, Langer og White har det handlet om at finde ind til en sandhed, der netop kunne stå i eventuel (det er selvfølgelig ikke en nødvendighed) modsætning til en accepteret og erkendt historie uden derved nødvendigvis at tabe troværdighed. Det er i forlængelse af disse overvejelser, jeg vil karakterisere teksternes sandhedsværdi. Ikke som øget erkendelse af praktiske forhold, men som et eksempel på levet historie.

2.2. Hvad tales der om?

Et sted i Victor Hugos kæmperoman *Les Misérables* griber den revolutionære helt Enjolras ordet og proklamerer bombastisk for sine barrikadekammerater, at hvis det 19. århundrede havde været stort, så ville det 20. blive lykkeligt. Hvor hult klinger ikke sådan en påstand på de dampende ruiner af verdenskrige, invasioner, folkedrab, etniske udrensninger og atomtrusler? Tværtom blev det 20. århundrede vært for forbrydelser mod menneskeheden, der så langt overskyggede noget, Enjolras og hans medhelte ville kunne forestille sig.

Historien er kort sagt rig på forfærdelige og traumatiske begivenheder, ligesom litteraturhistorien er rig på deres udkrystallisering i tekstlige udtryk. Spørgsmålet er, hvilke begivenheder der fostrer vidnesbyrd i stedet for fortællinger?

Krig er et litterært tema så gammelt som litteraturen selv, og verdenslitteraturens læsere har igennem tiden svælget i krigsfyldte værker som Homers *Iliaden*, *Biblen* og videre op til de lange og udførligt beskrevne slag hos eksempelvis Tolstoj og Hugo. For dem alle gælder det, at virkelige voldshændelser gives form i litteraturen. Refleksionen over, hvilke litterære virkemidler, der kan bruges til at repræsentere krigen, er heller ikke noget nyt fænomen. Den engelske historiker L.V. Pitcher skriver således om de klassiske forfattere:

³⁶ Ibid.

³⁷ Delbo, *Aucun de nous ne reviendra*, s. 7.

The writers of classical antiquity were amongst the first to grapple with the problem of *how* to depict war and its effects. This was a problem not just moral – what attitude and reactions warfare should evoke – but also formal and technical. How can words best evoke the experience of war? Which literary tropes are effective, and permissible?³⁸

I lang tid har man altså haft blik for, at krig som fortælling fordrede både etiske og æstetiske strategier, som ikke nødvendigvis gav sig selv, endsigse passede med almindelig historiefortælling. Der er en meget sigende dobbelthed på spil hos Pitcher, som er opmærksom på, at det skrevne ord ikke henviser så meget til krigen som historisk slag eller manøvre, men til den indre erfaring af den, *the experience of war*. Denne erfaring er også underlagt historisk/teknisk forandring.

Ifølge den tyske tænker Walter Benjamin markerede Første Verdenskrig en afgørende skillelinje i forhold til denne forandring af krigens vilkår:

Mit dem Weltkrieg begann ein Vorgang offenkundig zu werden, der seither nicht zum Stillstand gekommen ist. Hatte man nicht bei Kriegsende bemerkt, daß die Leute verstummt aus dem Felde kamen? nicht reicher – ärmer an mitteilbarer Erfahrung.³⁹

Benjamins tekst er ofte citeret i beskrivelsen af særlige problemer ved litteraturen efter Første Verdenskrig og den tekniske krigs brud med idéen om en ærefuld angrebskrig ført på hesteryg med blanktrukken sabel samt en grundlæggende optimistisk fremskridtsidés miserable forlis i havet af kugler, granater og sennepsgas. Folk vender stumme tilbage, skriver Benjamin, ude af stand til at fortælle lejrballshistorier. Krigen trækker erfaring fra i stedet for at lægge erfaring til. Som meget andet, Benjamin har skrevet, klinger det rigtigt og elegant, men man må alligevel spørge sig selv, om der ikke også blandt oldtidens stridsmænd eller Napoleons Ruslands-kæmpere vendte folk tilbage med ar på krop og sjæl, som trak sig ind i sig selv og følte sig ude af stand til at fortælle lejrballshistorier om krigens gru? Jeg finder det mere nyttigt at anskue Første Verdenskrigs brud dobbelt. Dels som en ny teknisk og materiel erfaring af krig, men også i forhold til de mennesker, der befandt sig på slagmarken. Første Verdenskrig er blandt andet karakteriseret ved, at også højtuddannede, skrivende og læsende borgerskabsbørn i udpræget grad deltager i kamphandlingerne. Der er altså fra starten et større potentiale for eventuel efterkrigslig erfaringsnedskrivning i litterær form, end tidligere krige har kunnet mønstre. Det er ikke kun krigens karakter, som ændrer sig, men også de deltagendes mulighed for at sætte ord på den. Benjamins udlægning tager ikke højde for mørketallene i muligheden af, at lignende meningsløshedserfaringer faktisk også findes før, men bare ikke er sat på skrift.

En sådan tilgang har to fordele. For det første tager den også højde for, at ikke alle følte krigen som en gennemført traumatisk begivenhed. Man behøver blot at tænke på Ernst Jüngers *I stålstormen*, der langt hen ad vejen behandler krigen som en rensende, nærmest opbyggelig og livsbekræftende begivenhed, der i voldens strøm finder kilde til fornyet ungdom og en portal til de dybere sider af menneskelivet. På den anden side tages der hensyn til de bøger, der jo rent faktisk findes. Benjamin skriver også selv, at der findes et hav af beretninger om krigens gru, men i så fald

³⁸ Pitcher, "Classical War Literature", s. 71.

³⁹ Benjamin, *Gesammelte Schriften II*, 2, s. 439.

er det jo paradoksalt, at den meddelelige erfaring skulle være udslettet, eller i det mindste faldet i kurs. Når bøger som *Le feu* af Henri Barbusse, *Voyage au bout de la nuit* af Céline, *Im Westen nichts neues* af Remarque, *Les Croix de bois* af Dorgelès og mange andre kanoniske krigsromaner kan sameksistere med Benjamins udsagn, er det netop fordi de lader dette 'erfaringens kursfald' sive ind i litteraturen og giver det form. Krigserfaringen deles kun vanskeligt med andre, men denne vanskeligheds erfaring *kan* til gengæld deles og bliver det i litteraturen.

Her kan man altså godt argumentere for, at vidnesbyrdlitteraturens rødder breder sig i Første Verdenskrigs slagmarker. Den franske teoretiker Jean-Louis Jeannelle anser dog Pariserkommunen som en førlliggende grundsten for det, han kalder 'la parole testimoniale'.⁴⁰ Hos Jeannelle skiller denne tekstlige funktion sig ud efter Pariserkommunen ved "l'implication beaucoup plus directe du sujet dans les circonstances politiques qu'il rapporte."⁴¹ I modsætning til forfatteren af memoirer, der fra en ophøjet position kan hæve sig over sin tid, har den vidnende forfatter en mere personlig aktie i den begivenhed, han eller hun beskriver for eftertiden. Vidnet står ikke uden for begivenheden, og det klassiske blik på begivenheden fra et plateau over valpladsen (tænk Napoleon på sin hest) annihileres. Nu flyder forfatterens eget blod på og fra siderne, og udsynet indskrænkes.

Uanset om man vælger Pariserkommunen eller Første Verdenskrig som primært pejlemærke, kan man vanskeligt komme uden om Anden Verdenskrigs betydning for vidnesbyrdlitteraturen. Det skyldes langt hen ad vejen, som vi har været inde på, nazisternes kz-lejre. Hvor forfærdelige de to andre begivenheder kunne siges at være, inkorporerede de ikke et folkedrab af tilnærmelsesvist samme dimensioner og eftervirkninger som Holocaust.⁴² Anden Verdenskrig er således karakteriseret ved at være *både* en krig og et folkedrab, og en direkte sammenligning af de to aspekter er vanskelig, hvis ikke direkte mangelfuld og misvisende. Det er Holocaust, som giver Anden Verdenskrig særstatus i forhold til andre krige på samme vis som krigen på Balkan i 1990'erne ikke *bare* er endnu en angrebskrig om territorium og ressourcer, men farves sortere af organiserede massakrer på etnisk definerede grupper.

Tiden umiddelbart efter Anden Verdenskrig karakteriseredes ved en trang til at dokumentere den uretfærdighed, der er overgået ofrene for kz-lejrene. Jean-Louis Jeannelle kalder denne drift for "un désir d'attestation".⁴³ Symptomatisk er det, at denne bølge har som sin fordring at lade verden vide, hvad der er sket i ly af krigen. Der er altså en forskel at spore her i forhold til de hjemvendte fra Første Verdenskrig. Som vi har set, vendte disse soldater hjem og forsøgte i litteraturen at sætte ord på krigens vanvid og på det tab af erfaring, som den afstedkom. Selv om det måske for dem kunne føle, at de talte til folk som aldrig ville kunne forstå, når de ikke selv havde været der, foregik kamphandlingerne dog i vid udstrækning åbent og med mulighed for, at offentligheden kunne følge med i de overordnede bevægelser, selvom den indre, følelsesmæssige oplevelse af frygt og kaos ikke var tilgængelig for andre end soldaterne selv. For de hjemvendte lejr-fanger gjaldt en yderligere formørkelse i det faktum, at mange simpelthen ikke kendte til

⁴⁰ Jeannelle, "Pour une histoire du genre testimonial," s. 88.

⁴¹ Ibid., s. 94.

⁴² Jeg er opmærksom på, at folkedrabet på armenerne i løbet af 1915 af mange nok ville kunne opfattes som en forløber til det industrialiserede og organiserede drab på Europas jøder. Det vil dog ikke blive behandlet her af simple hensyn til plads og fokus.

⁴³ Jeannelle, "Pour une histoire du genre testimonial," s. 101.

lejrene, endsige til de forhold, der herskede i dem, og i endnu mindre grad til det sanseløse drabsmaskineri, der var sat i værk i øst.

I samspil med historikere bidrog denne første bølge af vidnesbyrd til en kortlægning af de tekniske aspekter af Holocaust, der som den italienske filosof Giorgio Agamben formulerer det, faktisk er ved at være nået i mål:

Grâce à une série de recherches toujours plus amples et rigoureuses, où le livre de [Raul/tha] Hilberg tient une place particulière, la question des circonstances historiques (matérielles, techniques, bureaucratiques, juridiques...) dans lesquelles dut mise en œuvre l'extermination des juifs est suffisamment éclaircie.⁴⁴

Vi ved med andre ord, hvordan lejrenes øhav var konstitueret, og uden for snævre kredse af benægttere og konspirationsteoretikere hersker der ingen tvivl om at lejrene fandtes, at de fungerede, og at de udslettede størstedelen af Europas jøder i et industrielt og ideologisk funderet massedrab. Der, hvor nyt terræn stadig kan blotlægges, er i den menneskelige forståelse og erkendelse af begivenheden. Vidnesbyrdlitteraturen efter Anden Verdenskrig påtager sig lejrene som sit objekt netop for at fremme denne forståelse af en obskur og sløret historisk realitet. Man kan altså sige, at når vidnesbyrd bliver vidnesbyrdlitteratur sigtes der mod en eksempelvisning af den store histories materialisering i et levet eksempel.

Anden Verdenskrigs vidnesbyrdlitteratur domineres selvsagt af Holocaust. Dermed ikke sagt, at det er den eneste begivenhed under krigen, som efterfølgende har set en litteratur opstå, der måtte afsøge fiktionens muligheder for at sige noget sandt og rigtigt om begivenheden, så den kunne deles med andre; så den personlige oplevelse kunne ringe i et mere kollektivt klangrum. Det siger sig selv, at bearbejdningen af visse af disse begivenheder kom til at stå i lyset af Holocausts altoverskyggende uretfærdighed. Den tyske forfatter W.G. Sebald beskriver i sit essay om luftkrig og litteratur, hvordan de allieredes massive luftangreb mod tyske civile i krigens afsluttende faser mærkværdigt nok ikke har afstedkommet en efterfølgende kollektiv bearbejdning:

The destruction, on a scale without historical precedent, entered the annals of the nation, as it set about rebuilding itself, only in the form of vague generalizations. It seems to have left scarcely a trace of pain behind in the collective consciousness, it has been largely obliterated from the retrospective understanding of those affected, and it never played any appreciable part in the discussion of the internal constitution of our country.⁴⁵

Igen taler Sebald ikke så meget om den tekniske statistiske udlægning, som helt fint kan regnes op. "[B]ut we do not grasp what it meant,"⁴⁶ anfører han efter en længere opremsning af bombekrigens ødelæggelser. 600.000 døde civile, 40 kubikmeter murbrokker for hver indbygger i Dresden, brandstorme, anslagsbomber, men vi forstår alligevel ikke hvad det egentlig *betyder*. Det er et tydeligt ekko af Agamben ovenfor (eller Agamben er et ekko af Sebald). Den menneskelige

⁴⁴ Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, s. 9.

⁴⁵ Sebald, *On the natural history of destruction*, s. 4.

⁴⁶ Ibid.

erfaring af begivenheden mangler. Her burde litteraturen kunne træde til og give sit bud på en fortolkning, men kun få tyske forfattere har ifølge Sebald været i stand til at bearbejde dette inferno på en æstetisk forsvarlig måde, der kunne siges at vække kunstnerisk genklang og bane vejen for en kollektiv fortolkning og lejring i hukommelsen. Vidnesbyrd om bombekrigen er dog ikke fraværende, men blot i høj grad forfattet af udenlandske observatører og forfattere (Céline, Vonnegut, Malaparte osv.). Den tyske professor Oliver Lubrich foreslår netop at vende blikket mod disse udlændinge for at finde en stærk æstetisk opregning af de menneskelige implikationer ved bombekrigen. Når disse vidnesberetninger ikke er blevet regnet med i hverken Sebalds essays eller i en efterkrigslig debat om bombekrigens menneskelige konsekvenser, skyldes det ifølge Lubrich for det første Sebalds tilgang som germanist (og ikke som komparatist) og for det andet "German memory politics":

Many Germans of the war generation were – and still are – ashamed to see their behaviour reflected in the reports of others. Foreign accounts would have confronted them with an openness and honesty about the initial appeal of fascism, assessments of the obviousness of persecution and genocide as well as self-critical corrections of temporary misjudgements that they themselves were not capable of.⁴⁷

Ikke nok med at historien har formet den begivenhed, der skal vidnes om, dens politik og hukommelsesmønstre er også efter begivenheden med til at determinere, hvad der kan tales om, og hvordan der kan tales. Vidnesbyrdene opstår som al anden litteratur ikke i et vakuum, men indgår i mange af de samme politiske og historiske sammenhænge som mere konventionel litteratur (altså litteratur med et andet objekt og et andet bånd mellem forfatter og tekst). Dog er der en væsentlig forskel i betydningen for vidnesbyrdet af at vække genklang i det menneskelige fællesskab. Vidnesbyrdet er afhængig af et svar fra den person eller det fællesskab, det henvender sig til, for at kunne lykkes. Denne problematik vil blive nærmere behandlet i afsnit 2.3.

Vidner kan altså vidne om mange forskellige forhold. Fælles for dem er dog et overgreb på det talende individ, der som Stefan Iversen formulerer det, er "så radikalt, at det ligger hinsides omverdenens normale forståelseshorisont, hvorfor der må berettes om det."⁴⁸ Frederik Tygstrup og Isak Winkel Holm går skridtet videre: "Vidnesbyrdlitteraturen forsøger ikke at fastholde den smertefulde erfaring af hvilken som helst meningsløs grusomhed, men først og fremmest erfaringen af en grusomhed, der går ud over menneskets status som menneske."⁴⁹ Det er relativt enkelt at se brugen af dette citat i forhold til jødernes placering i kz- og udryddelseslejre. Den nazistiske raceideologi placerede dem jo netop uden for et menneskeligt fællesskab i en glidende fratagelse af rettigheder og juridisk og social status. En jøde var ikke menneske, men skadedyr og måtte derfor udryddes. Vanskeligere bliver det dog straks, når man breder Holm og Tygstrups påstand ud på en mere generel krigsproblematik. Man vil kunne udlede, at en amerikansk soldat, der deltog i invasionen i Normandiet, kæmpede mod andre mennesker, som krigen havde gjort til modstandere. Hvor slemt det end må have været, kan amerikanerens erindringer om sine hårde oplevelser i Europa ikke karakteriseres som vidnesbyrdlitteratur, fordi der grundlæggende ikke er

⁴⁷ Lubrich, "Bombed and Silenced", s. 429.

⁴⁸ Iversen, "Mass-klo, Matisklo. Om vidnesbyrdets litteratur.", s. 172.

⁴⁹ Holm og Tygstrup, "Livets rum, erindringens form", s. 99.

trukket noget fra hans status som menneske. Hvis han overgav sig til en tysker, ville han blive taget til fange og behandlet med nogenlunde respekt. Men var ikke også soldaternes oplevelser under begge verdenskriges store slag karakteriseret ved, at den enkeltes liv blev brugt som bondebrikker på storstrategernes skakbræt? Hvor er den enkeltes status som menneske blevet af i slagene ved Passchendaele, Somme, Stalingrad eller Market Garden?

Bombekrigen mod civile (på alle sider af fronten – de allieredes kampagne var jo også motiveret af gengældelse for den tyske terror af britiske byer i starten af krigen) udgør også en begivenhed, som for den enkelte har føltes abstrakt og vilkårlig. Den bevidste udpegning af civile som mål har ikke blot været fatal for de døde, men også en oplevelse for de overlevende, der må siges at ligge uden for omverdenens normale forståelseshorisont (jf. Iversen ovenfor). Som også Holm og Tygstrup når frem til, kan man argumentere for, at det, Sebald har følt manglede i gestaltningen af disse bombardementers virkelighed i litteraturen ikke så meget var kunstneriske produktioner som en egentlig vidnesbyrdlitteratur, der "insisterer på at give en repræsentation af det meningsløse uden at give det mening."⁵⁰ Altså at lade erfaringstabet sive over i litteraturen som frugtbar tavshed.

Vidnesbyrdlitteraturen kan altså opsummerende siges at behandle begivenheder, der er oplevet af den skrivende selv, og som har været så voldsomme i deres tilsnit, at de lykkeligvis ikke kommer størstedelen af det menneskelige fællesskab til del. Det er som den indre erfarings talsmand eller -kvinde, at forfatteren til denne form for litteratur opstiller sin tales platform. Den litterære ytring kan dermed til en vis grad opfattes som en art modificerende indre rapport fra en virkelighed, der ellers på et teknisk-historisk plan er nogenlunde tilstrækkeligt udlagt. Objektets karakter opstiller nogle ganske prægnante problemer i forhold til den formmæssige og æstetiske bearbejdning af stoffet. For hvis størstedelen af det menneskelige fællesskab aldrig har oplevet noget lignende og er sluppet levende fra det, er spørgsmålet hvordan man så får formidlet denne oplevelse, på en måde så den alligevel kan opfattes og sanses af udenforstående uden at gøre vold på autenticiteten. Denne problematik vil blive udførligt behandlet i afsnit 2.3. og 2.4.

Det er denne afhandlings fokus at spore visse vidnende funktioner i vidnesbyrdene efter Holocaust, som går igen hos den sene Céline. Før jeg kan nå frem til at begynde identifikationen af disse træk, er det derfor nødvendigt, at få præciseret tilgangen til objektet der forsøges formgivet blandt andet gennem en række vidnende funktioner i teksten. Jeg er mig bevidst, at den virkelighed, Céline forsøger at omsætte til et litterært udtryk (dvs. krigens generelle grusomhed, bombetogter osv.), adskiller sig fra objektet, der ligger til grund for de vidnesbyrd, han sættes op imod. Litteraturanalysen som metode må derfor have sit fundament en anelse udbygget, da en simpel sammenligningsmanøvre ikke ville kunne forsvares.

2.2.1. Dramatisering som metodisk greb

Den franske filosof Gilles Deleuzes lille skrift om dramatiseringsmetoden rummer en original tilgang til repræsentationsproblemet, som jeg vil bruge som ballast for de skinner, min analyse og sammenligning skal køre på. Deleuzes tekst er ikke tænkt som et specifikt litterært redskab, men mere som et filosofisk argument, der beskæftiger sig med tanken. Og dog giver det god mening, at bruge den til dette specifikt litterære formål, fordi den har blik for det grundlæggende problem i at

⁵⁰ Ibid.

sammenligne to forskellige historiske rum og virkeligheder som de kommer til udtryk i litterære værker.

Deleuzes afsæt er grundlæggende et opgør med den platoniske repræsentationsmodel. Denne tankeretning er ifølge Deleuze karakteriseret ved en bestemt måde at spørge til Idéen (forstået som idealform), der forsøges gengivet i fænomenernes verden:

*C'est dans le platonisme que la question de l'Idée est déterminée sous la forme : Qu'est-ce que... ? Cette question noble est censée concerner l'essence, et s'oppose à des questions vulgaires qui renvoient seulement à l'exemple ou à l'accident. Ainsi on ne demandera pas ce qui est beau, mais ce qu'est le Beau.*⁵¹

Ved at spørge direkte til essensen af en given idé (det skønne, det retfærdige) skabes en forestilling om en stabil kerne, som flyder i en anden sfære, og som potentielt kunne opfattes i sin helhed og ubrudt. Det er den rene, ubesmittede Idé, som vi som almindeligt dødelige kun kan opfatte skyggen af. Deleuze forlader denne tankegang igennem en opstilling af andre spørgsmål:

*La question n'est plus de savoir si l'Idée est une ou multiple, ou même les deux à la fois ; «multiplicité», employé comme substantif, désigne un domaine où l'Idée, par elle-même, est beaucoup plus proche de l'accident que de l'essence abstraite, et ne peut être déterminée qu'avec les questions qui ? comment ? combien ? où et quand ? dans quel cas ? – toutes formes qui en tracent les véritables coordonnées spatio-temporelles.*⁵²

Disse mere 'vulgære' spørgsmål knytter sig altså til idéens fremtræden i rum og tid. Idéen har ikke i sig selv mulighed for at fremtræde i tid og rum, men findes så at sige kun som mulighed på det Deleuze kalder for et virtuelt plan. Det er således ikke muligt at repræsentere den, da repræsentationen bygger på lighed. Og idéen ligner ikke noget andet, men skiller sig i stedet ud: "L'Idée est une image sans ressemblance; le virtuel ne s'actualise pas par ressemblance, mais par divergence et différenciation."⁵³ Idéen kan med andre ord siges at være noget andet, der kun kan stå frem i det aktuelle i sin urene, forskellige form. Mere præcist bevæger Deleuze sig fra tanken om det samme og lignende over til forskellen som grundvilkår for en idéns rum-tidslige gestaltning:

*La différence du virtuel et de l'actuel n'est plus celle du Même en tant qu'il est posé une fois dans la représentation, une autre fois hors de la représentation, mais celle de l'Autre, en tant qu'il apparaît une fois dans l'Idée, et l'autre fois, tout à fait différemment, dans le processus d'actualisation de l'Idée.*⁵⁴

Idéen bliver med andre ord først synlig, når den aktualiseres og får koordinater i tid og rum. Ikke som repræsentation, men som forskel i forhold til idéen. Hvis man skal prøve at overføre denne tankegang fra Deleuzes filosofiske felt til et litterært genstandsfelt, kan man tænke på idéen som et

⁵¹ Deleuze, *L'île déserte et autres textes.*, s. 132.

⁵² Ibid. s. 134.

⁵³ Ibid. s. 141.

⁵⁴ Ibid.

kim, der ikke kan gribes i sig selv, men må aktualiseres i en litterær tekst igennem en dramatisering. Igennem den kunstneriske, stilistiske bearbejdning af et råmateriale, som i vores tilfælde er en historisk begivenhed, træder idéen urent, men opfatteligt frem i teksten. Snarere end at tale om et repræsentationsproblem (hvordan repræsentere Auschwitz), anskuer jeg altså de valgte forfatteres tekster som forsøg på dramatisering af en virkelighed, som ikke kan gribes i sin rene form, men må træde frem aktualiseret og stileret i teksten. En sådan tilgang knytter også fint an til vanskeligheden af at give et dækkende billede af fortidens traumatiske begivenhed. Her postuleres det simpelthen, at et sådant billede ikke kan genfremkaldes ved at spørge ind til essensen, men må komme til syne i sin aktualisering for derigennem at lade en eventuel læser ane idéen, om end den kun i teksten optræder forskelligt i forhold til den historiske virkelighed.

Dette greb giver også mulighed for at foretage en tekstnær sammenligning af Céline og udvalgte vidnesbyrdsforfattere på en måde, som anerkender de forskellige historiske virkeligheder, teksterne udspringer af og forsøger at give form i litteraturen. Illustrativt kan det således fremføres, at selv om Céline og vidnesbyrdsforfatterne kan siges at forholde sig til to vidt forskellige historiske virkeligheder, så bruger de så at sige lignende metoder i deres dramatisering, i deres måde at få det ubegribelige og det ugribelige til at fremtræde aktualiseret i en tekstlig og kunstnerisk fremstilling.

2.3. Hvem tales der til?

Vi har indtil videre været omkring, hvem der legitimt kan tage til orde og vidne, og hvad vidnet kan siges at tage som objekt for sin vidneshandling. Et vigtigt væsenstræk ved vidnesbyrdet er imidlertid også dets helt særlige forhold til modtageren. Den franske Céline-ekspert Henri Godard starter i *Poétique de Céline* sin indkredsning af et af forfatterens mest markante stilistiske træk med følgende passage:

Toute une tradition du roman affecte d'oublier qu'un récit est toujours destiné à un lecteur. «Le 15 septembre 1840, vers six heures du matin, la *Ville-de-Montereau*, près de partir, fumait à gros tourbillons devant le quai Saint-Bernard.» Des phrases comme celle-ci, aux premières lignes de *L'Éducation sentimentale*, donnent d'abord l'illusion d'échapper au principe de la communication qui veut que tout message soit produit par quelqu'un, pour quelqu'un. Non que ces deux instances soient effectivement éliminées, mais elles sont l'une et l'autre si *effacées* que la phrase paraît presque exister en dehors d'elles, événement du monde tout comme ce qu'elle dit.⁵⁵

Godard identificerer også her vores to første grammatiske led; *produit par qqn* (subjektet) og *tout message* (objektet). Imidlertid tilføjer han *pour qqn* og indsætter dermed det dativobjekt, vi varslede ovenfor. Hvor meget teksten end gør for at skjule det, vil den være tilegnet og rettet mod en læser. Om ikke andet, så for en af forfatteren forestillet læser eller hans/hendes egen indre læser (tænk dagbøger). Store dele af litteraturen prøver, som Godard skriver, at skabe illusionen af at fungere uden dette bånd. Konkret kan det siges at ske, idet teksten ikke griber direkte ud og adresserer sin læser og ikke ansporer til et direkte svar på det i teksten fremførte.

Denne form for subtile og påtaget ufarvede henvendelse går ikke i vidnesbyrdlitteraturen, som i højere grad end andre tekster er afhængig af sin lytter for at kunne lykkes. Ikke uden grund

⁵⁵ Godard, *Poétique de Céline*, s. 348.

er et af de store studier af vidnesbyrdets mekanik, Felman og Laubs *Testimony*, i høj grad baseret på psykoanalytiske studier og på Dori Laubs egne erfaringer som terapeut for Holocaust-overlevende. Den grundlæggende antagelse bag denne tilgang er, at hvis traumet deles med andre, kan det overkommes, og at det er lytterens opgave at genskabe den mulighed for henvendelse, som Holocaust udslettede:

[O]ne has to conceive of the world of the Holocaust as a world in which the very imagination of the *Other* was no longer possible. There was no longer an other to which one could say "Thou" in the hope of being heard, of being recognized as a subject, of being answered.⁵⁶

Når vidnesbyrdet aflægges, hvad enten det er på skrift, video eller tale, bliver lytteren altså aktivt inddraget som den, vidnet kan betroe sig til. Teksten står altså ikke alene, men dirrer af en fordring, der bryder dens egne rammer. Det er fordringen til lytteren om at lytte og ikke bare forholde sig passivt til teksten, som man ville kunne forholde sig til en avisartikel. Der er en mekanik i vidnesbyrdet, som omfatter lytteren, og i vidnesbyrdlitteraturen bliver lytteren til læseren. Vidnesbyrdet som litteratur kan altså siges at være en tekst med en meget udtalt henvendelse, der som udgangspunkt vil forsøge at overbevise på trods. På trods, fordi vidnet er bevidst om, at modtager ikke kan gøre sig begreb om den begivenhed, der berettes om. Konsekvensen af en manglende lytter er ifølge Dori Laub fatal:

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.⁵⁷

Denne henvendelse afsluttes ikke med vidnets tid, men forbliver indlejret i den litterære tekst eller det filmede vidnesbyrd også efter at vidnet er borte. Derfor bliver det den tilbageværende kunstneriske produktions opgave på egen hånd at forsøge fortsat henvendelse på tværs af tid og rum. Som vi har talt om ovenfor, står den enkeltes personlige historie i et særligt forhold til den store og totaliserende historie, der ikke altid kan siges at lægge sig tæt op ad den enkeltes udlægning. Det er vidnesbyrdets prøve, om det kan afsætte et indtryk hos lytteren, der lader ham eller hende acceptere den personlige beretning, også selv om det eventuelt måtte stride mod sund fornuft og historiske kilder. Det er farefulde vande, for hvis ikke den personlige udlægning kan godtages som sand, falder historien simpelthen sammen, og det underforstås hos Dori Laub, at vidnet dermed for evigt er hensat i sit traume. Denne mekanik giver ganske god mening og kan også observeres i eksempelvis sagen om Wilkomirski. Man kan prøve at forestille sig som et tankeeksperiment, at han rent faktisk *havde* oplevet de ting, han hævdede at kunne huske, og at historikerne havde taget fejl. Hvilken konsekvens havde det ikke for hans historie, at den ikke blev accepteret af en lyttende offentlighed, men forkastedes som et falsum? Når sandsynligheden og sandfærdigheden af et vidnesbyrd ikke anerkendes, falder historien fra hinanden (men som vi har set, er sandsynlighed og sandfærdighed jo heller ikke nødvendigvis det samme som sandheden).

⁵⁶ Felman og Laub, *Testimony*, s. 82.

⁵⁷ *Ibid.*, s. 68.

Det er også ud fra denne vinkel (den lille historie som addendum til den store), at jeg tolker den amerikanske professor Michael G. Levines udlægning af forholdet mellem vidne og lytter. Levine tager også udgangspunkt i Dori Laubs overvejelser og sporer en ændring i fokus

[...] from the witness viewed as privileged locus of knowledge, as someone *independently* capable of translating his or her firsthand experience of a traumatic event into a “knowing” of it; from the witness as owner of a story *already* in his possession and at his disposal to the space of transmission as the place where such “knowing” first takes place, where cognizance of the event is *belatedly* “given birth to.”⁵⁸

Når Levine her fremfører, at historien først så at sige bliver til forsinket og i henvendelsen, i transaktionen mellem vidne og lytter, knytter det også an til behovet for at blive hørt, hvis ikke vidnets historie skal annulleres. Begivenhedens indhold kan således siges ikke at eksistere, før den transmitteres og accepteres af en lytter. Et sådant ‘space of transmission’ opstår ifølge Levine i selve vidnesbehandlingen. Som læser bliver man en del af den proces, som lader vidnesbyrdet fungere og skabe mening og viden om begivenheden, der berettes om. Sagt på en anden måde tilstræber vidnesbyrdet en plads til sig selv i en større fortælling, en plads, som så at sige først kan tildeles *forsinket* i mødet med lytteren. Der er altså i henvendelsen også et ønske om at måtte genindtræde i et fortolkningsfællesskab og bidrage med beretningens addendum. Det er netop dette fællesskab, man under begivenheden for en stund har været sat uden for. Den amerikanske Holocaust-forsker Geoffrey Hartman skriver i forlængelse af Levine, at vidnesbyrdet er 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.⁵⁹

Den såkaldte autobiografiske pagt, som vi har været inde på ovenfor, er altså ikke det eneste bånd, der skal spindes for at opnå en vellykket aflægning af et vidnesbyrd. Også en ‘bevidnelsesalliance’, der kan skabes af et affektivt fællesskab, som Hartman skriver med henvisning til den franske kulturteoretiker Maurice Halbwachs, er nødvendigt. Horace Engdahl henviser til det samme forhold i sin opregning af vidnesbyrdets problemstillinger: “For at fuldbyrdes kræver vidnesbyrdet et svar fra det menneskelige fællesskab.”⁶⁰ Hartman og Engdahl taler således begge om en form for fortolkningsfællesskab, der giver plads til den enkeltes fortælling. Hvis lukkede ører fra det menneskelige fællesskab annihilerer historien, er det forståeligt, at vidnesbyrdet vil stræbe mod, at historien kan blive afleveret, og at bevidnelsesalliancen også forbliver intakt.

Men hvordan gør man det? I de filmede vidnesbyrd og dokumentariske film om Holocaust har vi de overlevendes gestik, deres stemmeføring, små lakuner og hikkende hop, der markerer den udsigelige erfaring af meningsløshed og brutalitet, men i litteraturen står teksten alene og må overbevise på sine egne vilkår. Det er den grundlæggende opfattelse igennem denne afhandling,

⁵⁸ Levine, *The Belated Witness*, s. 5.

⁵⁹ Hartman, “Vidnesbyrd og autenticitet”, s. 16.

⁶⁰ Engdahl, “Philomelas tunge”, s. 202-203.

at når vidnesbyrddet inkorporerer æstetiske og litterære greb, så har det netop at gøre med denne henvendelse. Spørgsmålet, det skal handle om nedenfor, er således, hvordan vidnesbyrddelitteraturen med sine æstetiske virkemidler kan siges at producere et litterært sted, hvor henvendelsen bliver mulig, og den lille historie kan accepteres, selvom den ikke nødvendigvis kan hverken bevises over for eller forstås af en udenforstående lytter.

2.4. Vidnesbyrd som litteratur

2.4.1. Hvilken slags vidnesbyrd?

Vidnesbyrd om Holocaust og krigen generelt findes i forskellige domæner. Vi har allerede slået fast, at nærværende afhandlings fokus er det litterære, men for at afgrænse det litterære vidnesbyrd, er det interessant også at tage et hurtigt kig på to andre formater, nemlig vidnesbyrddet aflagt i en interviewsituation og vidnesbyrddet aflagt i en retssal. Naturligvis er pladsen her ikke tilnærmelsesvis til en udtømmende gennemgang, men en kort karakteristik kan alligevel hjælpe med til at sætte det litterære vidnesbyrd i perspektiv. Jeg vil således i det følgende forholde mig til tre forskellige vidnesbyrd, som kan siges at være aflagt i forskellige rammemæssige sammenhænge. Det første er et vidnesbyrd fra retssagen mod Adolf Eichmann i 1961, det andet et vidnesbyrd fra en overlevende del af de såkaldte *Sonderkommandos*, og det tredje stammer fra Claude Lanzmanns film *Shoah*.

Retssagen mod Adolf Eichmann i 1961-1962 udgjorde et rum, hvori mange mundtlige vidnesbyrd om Holocaust blev aflagt. Adolf Eichmann var blevet bortført af den israelske efterretningstjeneste fra sin tilbagetrukne tilværelse i Argentina og blev retsforfulgt i Jerusalem af den nyoprettede stat Israel for sine forbrydelser mod det jødiske folk under Anden Verdenskrig. Retssagen havde, som flere har bemærket,⁶¹ et dobbelt fokus; dels at få dømt Eichmann og dels at rette verdens opmærksomhed mod Holocaust. Derfor hvilede en stor del af bevismaterialet også på mundtlige vidnesbyrd afgivet i retssalen af overlevende. En af dem er Ze'ev Sapir, der som ungarsk jøde deporteredes til Auschwitz med sin familie i foråret 1944. Efter et par indledende biografiske oplysninger beder anklageren vidnet om at beskrive en hændelse relateret til Eichmanns besøg i ghettoen Munkacs:

Presiding Judge: Your father was 49 then, to be exact?

Witness Sapir: Yes. The visit was featured the following morning in the local Nazi-Fascist press. It expressed its joy in honour of the visitor, and a pro-Nazi article appeared there written in an extremely liberal tone - naturally, when I say "liberal," I mean in quotation marks.

Presiding Judge: Please, do not quote anything in quotation marks - simply give us the facts.

Witness Sapir: They said that he was concerned for the Jews, that he had visited the Jews in the ghetto, and that was enough for us to know that he was the man who had been with us the previous day, because he had been there the day before.⁶²

⁶¹ Se eksempelvis Arendt og Chakravarti.

⁶² Transskription af Eichmann Trial, Session 53.

Sapir har forud for dette beskrevet sin far som værende over 50 og født i 1895. Det rettes af dommeren som det første. Derefter udtrykker Sapir en værdidom om stilen af en journalistisk prosa, som beskriver Eichmanns besøg, og dommeren griber ind og beder ham forholde sig til fakta og intet andet, hvorefter Sapir udlægger hovedpunkterne i artiklen. Eksemplet illustrerer, hvordan situationen i en retssal eksplicit ansporer til en komplet afmontering af "quotation marks", altså vidnets egen fortolkning. Det gentages lidt senere i forhøret:

Q. How many days before the commencement of the deportations did this incident, this visit, take place?

A. Two days in all, two days before the deportations. And, if I may point this out here, when the deportations began, it was the talk of the day of everybody in the ghetto, that it was precisely this man who had visited the ghetto who had been instrumental in organizing these deportations.

Presiding Judge: We do not want to hear this. What the topic of conversation was of that day, is of not much value.⁶³

Sapir forsøger her at udbygge sin udlægning med et billede af, hvad der blev talt om i ghettoen på det tidspunkt, Eichmann besøgte den, men igen griber dommeren ind og beder ham om ikke at forholde sig til andet end det faktuelle hændelsesforløb.

Retssalens situation og mekanik ansporer altså til en fortællemodus fra vidnet, som skærer ind til benet og bevidner et rent hændelsesforløb. Vidnesbyrdet er også optaget på film, og den ledsagende billedside er derfor med til at give os et følelsesmæssigt indtryk af vidnet, som ellers mangler i transskriptionen.⁶⁴ Flere gange må Sapir stoppe op og sunde sig, lede efter ordene, sætte sig ned, og han virker forståeligt nok berørt af situationen. Billedsiden giver altså et lag til hans vidnesbyrd, som det rent tekstlige ikke indeholder. Transskriptionen af hans tale er som tekst betragtet strippet for patos, gør ikke brug af billeder i sin beskrivelse, og benytter sig i det hele taget ikke af beskrivelser og iagttagelser, der bevæger sig ud over den strenge handlingsforløb. Når han forsøger sig med det, kan vi se, at dommeren stopper ham. Patos og følelser er dog dermed ikke bandlyst fra retssalen. Sam sagt er vidnerne tydeligt berørte og kommunikerer dermed også metalag, som i princippet ikke burde være der.

Situationen i en retssal er speciel og kodificeret. Aflæggelsen af et sådant vidnesbyrd skal føre frem til en dom, og det nedfældes både på skrift, lyd og billede for eftertiden. Som jeg har været inde på ovenfor, forventes vidnet i en retssal at tale *sandt* og ikke som Ze'ev Sapir forsøge at give et mere løst billede af omgivende og vigtige, men ikke umiddelbart beviselige forhold, der nok ville kunne karakteriseres som *sandfærdige*, men ikke nødvendigvis faktuelle i en sådan grad, de ville kunne løfte en bevisbyrde.

I mit andet eksempel aflægges vidnesbyrdet til den israelske historiker Gideon Greif, der har fundet frem til og interviewet syv overlevende fra de såkaldte Sonderkommandos. Disse enheder af fanger i dødslejrene blev sat til at genne folk ind i gaskamrene og frarøve dem deres værdier bagefter. De var bedre ernæret end de andre fanger i Auschwitz-Birkenau og levede afsondret under bedre forhold. Til gengæld likvideredes hele kommandoen med jævne mellemrum af

⁶³ Transskription af Eichmann Trial, Session 53.

⁶⁴ Ibid.

nazisterne for at sikre hemmeligholdelsen af dødslejrenes primære funktion. Greif introducerer hvert et vidne kort, og om Shaul Chazan kommenterer han også vidnesbyrdets stil:

Han [Shaul Chazan/tha] afgav sit vidnesbyrd i enkle sætninger, men de karaktertræk, jeg havde bemærket hos ham – den indre kraft, oprigtigheden, troværdigheden og ærligheden – behøver heller ingen vidtløftig retorik. Han forsøgte aldrig at forskønne de forfærdelige realiteter [...]. Selv når han beskrev rædslerne – gassen, ovnene, asken, de ufattelige lidelser – gjorde han det i et afdæmpet og behersket tonefald.⁶⁵

Greif sætter indirekte lighedstegn mellem Chazans troværdighed som vidne og af det forhold, at han ikke benytter sig af 'vidtløftig retorik'. Hvis retorik er kunsten at overtale eller argumentere, er det altså ikke nødvendigt her, forstås, da begivenhedens voldsomhed og mandens person taler for sig selv. Denne opfattelse slår også tydeligt igennem i Greifs interviewteknik, som i det store og hele ikke adskiller sig fra den vi har set praktiseret under retssagen mod Eichmann. Greif går meget op i selv de mindste detaljer og spørger uddybende ind ad de veje, vidnerne selv går, mens han andre gange antyder nye veje og dermed bringer samtalen fremad. I det store og hele gør Greif udpræget brug af relativt neutrale hv-spørgsmål, der lader vidnet selv komme så meget som muligt til orde ("Hvilken slags brænde brugte I?", "Hvor sov I?" osv.⁶⁶) Det skaber en tekst, der minder om den retslige udskrift ovenfor, men med den store forskel, at Greif ikke afbryder sine vidner, så snart de bevæger sig uden for den af hans spørgsmål formulerede ramme.

I det store og hele er vidnesbyrddene bygget op på samme måde. De starter med en angivelse af fødselssted og familiære forhold, for så derefter at bevæge sig videre til tyskerne besættelse og deportationen. Derefter følger en masse detaljer om arbejdet i Sonderkommandoen og til sidst befrielsen. Beskrivelserne af arbejdet uden for gaskammerne fylder mest. Chazan forklarer her, hvordan kommandoen arbejdede. Den ene transport afløser den anden, og gaskammeret må konstant tømmes og rengøres, så de nyankomne ikke fatter mistanke:

I mellemtiden var en ny transport på vej ind i afklædningsrummet, og nu havde jeg otte timers arbejde foran mig – efter at jeg allerede havde arbejdet fire timer på at gøre rent efter den forrige transport. Den nye transport ankom, og folk blev ledt ned til afklædningsrummet. Gaskammeret var rengjort, ventilationsanlægget fungerede forskriftsmæssigt, der var ingen lugt – og de nye blev ført ind i gaskammeret. Når dørene var blevet lukket, slukkede tyskerne for ventilatorerne, og ofrene begyndte at ane uråd. Men de kunne ikke stille noget op. Det var ude med dem.⁶⁷

Som Greif selv skriver, er Chazans beskrivelser uhyggeligt klare og nøgterne. Han taler i korte sætninger og uden overflødig fyld. Der er ingen adjektiver, ingen beskrivende passager, ingen billeder, der kunne tjene til anskueliggørelse, ingen farveangivelser. Det er en rent processuel beskrivelse, som ikke inddrager Chazans overvejelser eller kommentarer og ej heller prøver at sætte ansigt på de mennesker, der gennes ned mod gaskammeret; de betegnes som 'den nye transport', 'folk', 'de nye' og 'ofrene'. Chazan gør ingen anstrøg til at hæve sig over sin beretning

⁶⁵ Greif, *Vi græd uden tårer*, s. 310.

⁶⁶ *Ibid.*, s. 317.

⁶⁷ *Ibid.*, s. 320.

og beskue den fra et senere, historisk plateau (det er heller ikke sikkert, han overhovedet kender historien).

Greif er en velvillig lytter. Han presser ikke overdrevet på, og på intet tidspunkt sætter han spørgsmålstejn ved de talendes beretninger, selvom han som historiker muligvis 'ved bedre'. Alligevel afstedkommer interviewsituationen flere gange en umiddelbar appel til lytteren, som man ofte ser gå igen på tværs af vidnesbyrdene, og som kun virker relativt fraværende i retssalen. Flere gange under interviewene udbryder vidnet "Hvad skulle jeg ellers have sagt?"⁶⁸, "Havde vi noget valg?"⁶⁹ eller lignende spørgsmål til lytteren. Disse udbrud har blandt andet den funktion at gøre lytteren synlig i teksten som en instans, der godtager historien og svarer med sin blotte tilstedeværelse og fortsatte opmærksomhed. I interviewsituationen kan behovet for at blive hørt altså siges at blive udtrykt kraftigere end i en retssal, men ellers minder de tekstlige karakteristika en del om vidnesbyrdene aflagt under Eichmann-sagen. Det er der ikke nødvendigvis noget unormalt i - de er begge aflagt i en interviewsituation, og udspørgerne har haft et dokumentarisk/historisk sigte med deres spørgsmål.

Selvom det dokumentariske aspekt selvsagt også fylder en del i Claude Lanzmanns berømte film *Shoah* fra 1985, udbygges det af en mere kunstnerisk vinkel, som på mange måder virker som bro mellem de faktaopregnende og dokumenterende vidnesbyrd og de mere æstetisk forankrede. Lanzmanns *Shoah* er en dokumentarfilm, der som de to tidligere vidnesbyrd også forsøger at kortlægge ødelæggelsesmaskineriets mekanik og derved rette verdens opmærksomhed mod Holocaust, men den benytter sig i tilgift også af et formsprog, som måske ikke er direkte æstetiserende, men som trods alt ledsager vidnesbyrdene med en række strategier, der medvirker til en anskueliggørelse af et aspekt af virkeligheden uden for det rent dokumentarisk-historiske. Hvis vidnesbyrdene, som Lanzmanns film er strikket af, også i det store og hele prøver at fremføre, hvad der egentlig skete⁷⁰, så ledsages de her af et andet spor, som giver dem en ekstra dimension. Dette er ikke 'bare' videofilmede vidnesbyrd.

Filmens åbningssekvens viser den polske overlever fra udryddelseslejren Chelmno, Szymon Srebrnik, som sejler ned af en å i en fladbundet båd, mens han synger. På polsk får vi igennem en ukendt fransk kvindelig tolks stemme at vide, at nazisterne tvang ham til at synge, og at han i bytte for vin og kød sang soldatervisere for de tyske vagter i området. Da Chelmno blev nedlagt, blev Srebrnik sammen med mange andre skudt i hovedet og smidt i en massegrav, men han overlevede og fortæller nu sin historie om udryddelseslejren og hans liv i den som trettenårig dreng. Det er en interessant scene på mange måder. For det første lader Lanzmann ikke bare Srebrnik fortælle, men genopsætter faktisk hans historie. Dels starter Srebrnik filmen syngende i båden, og senere går interviewer og vidne sammen rundt på det område, hvor lejrens konturer stadig svagt kan anes i græsset.

Derudover underbygger Lanzmann Srebrniks vidnesbyrd med filmens eget sprog. "Das kann man nicht erzählen", siger Srebrnik, mens de går rundt i det polske landskab, og denne

⁶⁸ Ibid., s. 128.

⁶⁹ Ibid., s. 247.

⁷⁰ Som Marianne Hirsch og Leo Spitzer gør opmærksom på, ledsages vidnesbyrdene også ofte af et meget udtalt ønske om præcision fra Lanzmanns side: "Were they Poles or Czechs? Were there 40,000 or 400,000? How many glasses of beer? How far? How long? How many minutes did it take? How many hours? How many bodies?". Hirsch og Spitzer, "Gendered Translations", s. 181.

pointe støttes kontinuerligt af det filmiske sprog. Lange indstillinger foregår uden en lyd og i semi-closeup, mens Srebrnik går hen ad en grusvej og kigger ud til siden. Ingen siger noget. Vinden suser i træerne, fuglene synger, og fodspor høres i gruset, men ingen siger noget. Det første polske, man hører, medieres af den franske tolk, og for yderligere at bidrage til sprogforvirringen er samtalen med Srebrnik på tysk. En franskmand interviewer altså en polak på tysk, og mere end at være en praktisk foranstaltning (et sprog de begge forstår uden at mestre det) bliver det til en pointe filmen igennem, at mening om denne begivenhed ikke kan videreføres på et enkelt sprog i en rolig samtale, men må medieres på anden vis. Derfor er tolken også den mest hørte person i filmen næst efter Lanzmann selv. Umuligheden af at fortælle, som Srebrnik taler om, viser sig således både illustreret ved de gentagne lakuner (stilheden, fuglesang) og af det forhold, at Srebrnik til at starte med synger i stedet for at tale.

Et af de mest kraftfulde og genkommende motiver i *Shoah* er toget. Der er tog overalt. Forsiden af filmplakaten viser en polsk arbejder i førerhuset af et lokomotiv, og igennem dampen kan stationsskiltet med navnet Treblinka aflæses. Vidnesbyrd aflægges off screen, mens kameraet filmer tog, der kører gennem landskabet, over broer osv. Langt de fleste deporteredes tur mod lejrene begyndte med en togrejse, og de trange kreaturvogne fyldt op med mennesker på vej mod deres sidste destination er blevet et nærmest metonymisk billede af det industrialiserede og effektive folkedrab. Alle vidnerne i Greifs samling af vidnesbyrd fra Sonderkommandoen kommer på et eller andet tidspunkt i deres beretning (ansporet af Greif selv, selvfølgelig) ind på togturen til Auschwitz, men den tillægges sjældent stor plads i fortællingen. Saul Chazans begrænser sig til en lakonisk konstatering: "Nogle få dage senere, i april 1944, blev vi kørt til Auschwitz med tog. Rejsen varede ti dage. Transporten bestod af jøder fra byer som Arta og Ionnanina."⁷¹ Hos Lanzmann bidrager det kontinuerlige fokus på tog og bevægelse (også i både og biler⁷²) til at skabe et billedmættet metanarrativ, der på et andet plan underbygger det velkendte faktum, at folk transporteredes i tog mod lejrene. Det bliver en mere umiddelbar og sanselig appel, ofte i lange indstillinger, der lader billedet udtømmes (som i scenen med den polske jernbanearbejder omkring en time inde i filmen, der ankommer til stationen Treblinka). Ud over blot at bede vidnerne optælle ofre eller optegne grundrids, underbygger Lanzmann altså de talendes vidnesbyrd med en form, der understøtter den følelse, som ellers undslipper i beretningen (Das kann man nicht erzählen).

Lanzmann hævder selv, at det at prøve ikke at forstå udgjorde den vigtigste fordring i hans arbejde med *Shoah*: "'There is no why': this law also holds for whoever assumes the responsibility of such a transmission. For only the act of transmission matters, and no intelligibility, that is, no true knowledge exists prior to the transmission."⁷³ Vi ser altså henvendelsen og overførslen som det vigtige hos Lanzmann. Overførslen af viden, ikke viden i sig selv. Det er denne overførsel, Lanzmann faciliterer med brugen af disse virkemidler i sin film, og det er denne henvendelse, som vidnesbyrdlitteraturen forsøger at opnå gennem sine egne virkemidler (hvoraf visse går igen i

⁷¹ Greif, *Vi græd uden tårer*, s. 314.

⁷² Speedbåden er togets diametrale modsætning. Bevæger sig på havet, det frie rum, i stedet for togskindernes uafvendelige bundethed til destinationen. Speedbåden konnoterer fart, frihed, rigdom, kapital.

⁷³ Lanzmann, "Hier ist kein Warum", s. 51-52.

Shoah). En henvendelse, der beretter, der vidner om en virkelighed uden for det dokumentarisk og historisk konstaterende. En virkelighed, der beskæftiger sig med punkt snarere end med struktur.

Når vidnesbyrdet aflægges i litterær form er den vigtigste forskel fra de ovenstående, at der ikke er nogen umiddelbar interviewer; altså at lytteren ikke er umiddelbart til stede. Ze'ev Sapir talte til en retssal, en dommer, en advokat, et kamera, ja endda til Adolf Eichmann, Gideon Greifs vidner fra Sonderkommandoen talte til ham, intervieweren, og det samme gjorde de vidner, Claude Lanzmann filmede under arbejdet med *Shoah*. Det litterære vidnesbyrd må forsøge at tale til et menneskeligt fællesskab, som ikke er umiddelbart til stede på tidspunktet for dets aflæggelse og må dermed forsøge at påvirke på tværs af tid og rum. Dets medium er tekst, ikke tale, men ideelt set en tekst, som kan det samme som en stemme, der hvisker i en læsers øre og umiddelbart kan høres og accepteres. Visuelt er vidnesbyrdet altså løsrevet fra de videofilmene sessioners bevægelse, fortrukne ansigter og synlige smerte, og auditivt er det fjernet fra stemmens tone, hik og lakuner – det bliver skriftens opgave at kommunikere dette på sine egne vilkår og med sine egne virkemidler. Som litteratur kan vidnesbyrdet opfattes som et forsøg på gennem skriften at opnå henvendelse, der kan gøre indtryk på en læser, der ikke selv har oplevet noget tilsvarende.

Gideon Greif skrev om Shaul Chazan, at hans troværdighed, indre kraft og oprigtighed ikke havde behov for vidtløftig retorik.⁷⁴ Når vidnesbyrdet til gengæld rives ud af denne umiddelbare alliance mellem overlever og lytter, som Greif har sat op i sin velvillige interviewsituation, og i stedet må forsøge at overbevise som litteratur, skal den enkeltes historie fungere på andre vilkår. Som Morten Lassen påpeger, er "det at aflægge vidnesbyrd også [...] et spørgsmål om synsvinkel, retorik og i sidste ende æstetiske strategier."⁷⁵ Vidnesbyrdlitteraturen kan altså siges at have behov for æstetiske strategier, fordi den skal overbevise på et andet niveau end gennem vidnets fysiske tilstedeværelse. Imidlertid udspringer denne form for litteratur, som vi har set, af en traumatisk begivenhed, der ligger uden for den normale menneskelige referenceramme, og det har givet litteraturen et potent spændingsforhold mellem det etiske og det æstetiske aspekt, som vi vil kigge nærmere på i næste afsnit.

2.4.2. Etik og æstetik

Det er nærmest blevet et formkrav inden for teorien, der beskæftiger sig med vidnesbyrdlitteraturen og bredere med Holocaust og kunst at starte med det såkaldte 'Adornos diktum'. Den tyske kulturkritiker Theodor Adorno har med sin berømte og berygtede sætning "nach Auschwitz ein gedicht zu schreiben, ist barbarisch"⁷⁶ opstillet digterkunsten og kunsten generelt en udfordring, som både teoretikere og udøvende kunstnere har måttet slås med og forholde sig til i bearbejdelsen af Auschwitz og de kulturproduktioner, som jo trods alt opstod i lejrens kølvand. I en tekst om engagement og Sartre fra *Noten zur Literatur* genoptager Adorno sit udsagn og videreudvikler det ud fra spørgsmålet om kunst overhovedet bør kunne eksistere i en verden, hvor folk slår hinanden fordærvede. Med udgangspunkt i en Schönberg-passage fra *A Survivor from Warsaw* (1948) fremføres det, at ofrenes lidelser forklejnes, idet de sættes i kunstnerisk kontekst, i dette tilfælde som billede:

⁷⁴ Greif, *Vi græd uden tårer*, s. 310.

⁷⁵ Lassen, *At skrive Holocaust*, s. 11.

⁷⁶ Adorno, *Gesammelte Schriften 10,1*, s. 30.

[I]ndem es, trotz aller Härte und Unversöhnlichkeit, zum Bild gemacht wird, ist es doch, als ob die Scham vor den Opfern verletzt wäre. Aus diesen wird etwas bereitet, Kunstwerke, der Welt zum Fraß vorgeworfen, die sie umbrachte. Die sogenannte künstlerische Gestaltung des nackten körperlichen Schmerzes der mit Gewehrkolben Niedergeknüppelten enthält, sei's noch so entfernt, das Potential, Genuß herauszupressen.⁷⁷

Så snart den menneskelige lidelse bliver omsat til et billede (det være sig musikalsk, litterært, bogstaveligt) udsættes det for en stilisering og en æstetisering, som det i princippet er muligt at trække nydelse ud af. Med andre ord overtrumfer den etiske forpligtelse over for ofrene hos Adorno det æstetiske engagement. Det skaber selvsagt et kritisk problem for kunstneren, der således må se sig splittet mellem produktionen af et kunstnerisk udtryk, der fornædrer ofrenes lidelser, fordi det potentielt kan anspore til nydelse, og en stilhed, der udsletter kunsten og viger pladsen for en kynisme, der i omfang er at sammenligne med den kynisme, Auschwitz opstod af.⁷⁸

Lawrence Langer starter også ud med en diskussion af Adornos diktum og påpeger, at Adorno måske har været for dogmatisk i sin måde at skære kunstneriske produktioner over en kam. Naturligvis må Holocaust og andre traumatiske begivenheder ikke gøres til genstand for kitsch, men det må alligevel heller ikke blive umuligt at fastholde et æstetisk indtryk af en begivenhed, der ellers i sin etiske fordring burde unddrage sig det:

[T]he validity of Adorno's apprehension that art's transfiguration of moral chaos into aesthetic form might in the end misrepresent that chaos and create a sense of meaning and purpose in the experience of the Holocaust (and, hence, paradoxically, a justification of it in aesthetic terms) depends very much on how the artist exploits his material (neither Schönberg nor the medium of music is the best example here), and on the methods he employs to involve the sensibilities of his audience in the world of his imagination.⁷⁹

For Langer bliver den etiske forpligtelse over for ofrene altså forflyttet fra kunstværket som sådan til den måde, hvorpå kunstværket gestaltes. Der ligger en forpligtelse i denne form for kunst, som sætter nogle rammer for udformningen, men udformningen bliver ikke af den grund umulig – heller ikke etisk set. En af Adornos anker var at noget af den 'originale' rædsel forsvandt gennem stiliseringen, og at kunstværket på denne vis kunne sige at indføre en slags mening, hvor der ikke skulle kunne findes nogen (en slags æstetisk retfærdiggørelse af Holocaust, som Langer udtrykker det ovenfor). Denne tilgang fornægter dog muligheden af en stilisering, som mere end at forråde virkeligheden, *forvrider* virkeligheden til at fremstå sandfærdig på et andet plan:

[T]he conscious and deliberate alienation of the reader's sensibilities from the world of the usual and familiar, with an accompanying infiltration into the work of the grotesque, the senseless, and the unimaginable, to such a degree that the possibility of aesthetic pleasure as Adorno conceives of it is intrinsically eliminated [...].⁸⁰

⁷⁷ Adorno, *Gesammelte Schriften 11*, s. 423.

⁷⁸ *Ibid.*, s. 423.

⁷⁹ Langer, *The Holocaust and the Literary Imagination*, s. 2.

⁸⁰ *Ibid.*, s. 3.

Det er måske at drive det en anelse vidt som Langer at hævde, at kunstnerens forvridding [*disfiguration*] af verden udsletter muligheden af at en læser potentielt skulle kunne finde nydelse i den æstetiske bearbejdning af begivenheden. Man kan vel stadig værdsætte klarheden af en prosa eller en velanbragt allitteration i et absurd og grotesk værk? Til gengæld forekommer det mig frugtbart som Langer at rette fokus mod henvendelsen. Det er jo netop læserens følelsesverden, der skal rammes af den foruroligende stemning og tone i værket. Ikke nødvendigvis på en sådan måde, at smerten trænges i baggrunden til fordel for æstetisk nydelse, men mere som en anskueliggørelse af begivenhedens voldsomhed, der er sig bevidst om utilstrækkeligheden i ligefrem formidling og derfor henvender sig anderledes forvrænget i en skåret spejling.

Det er en tilgang til vidnesbyrdet, som jo også har den klare fordel, at den kan tage højde for den overvældende mængde af vidnesbyrd om både Holocaust og andre begivenheder, som jo rent faktisk *findes*. Snarere end at opfatte æstetisering og stilisering som en mulighed for nydelse vil min tilgang altså være at se æstetiske virkemidler som en måde at forsøge succesfuld henvendelse på tværs af tid og rum. Den fjerne mulighed af nydelsen af et litterært værk ødelægger ikke det etiske aspekt i gennem henvendelse til en læser at lade begivenheden indskrive sig i et fortolkningsfællesskab. Som Geoffrey Hartman formulerer det, har "litteratur og kunst altid haft til formål at skabe repræsentationsformer, der kan genåbne blokerede transmissionskanaler og genskabe den sandfærdige erindring."⁸¹ Kunsten viser sig altså ikke utilstrækkelig, men udbyggende og befordrende for henvendelse, og hermed bliver, med Thomsens ord "det æstetiske etisk i sin evne til at sætte præg på kulturen og fastholde det traumatiske."⁸² Fastholdelsen af det traumatiske gør vidnesbyrdlitteraturen til en art smertebeholder, hvori den radikale erfaring ideelt set skal kunne lagres til fremtidige læsere. Stiliseringen bliver således en passerseddel, som fremvises for læseren på tærsklen til vidnets genindtræden i det menneskelige fællesskab.

2.5. Kort sammenfatning

Vidnesbyrdet opstår altså som et forsøg på at aflægge rapport fra en voldsom begivenheds indre. Det er en fortælleform, der knytter sig tæt til den overlevende, som udsiger det, og som fordrer en form for kontrakt mellem vidne og tilhører, der bliver garant for autenticiteten i det udsagte. Begivenheden, der berettes om, har en så voldsom karakter, at den ligger uden for de fleste menneskers mulighed for at forstå følelsen af den, og derfor vil beretningen kunne stå i (eventuel) delvis modstrid med den udlagte historie uden dog nødvendigvis at tabe i autenticitet. Vidnesbyrdet aflægges som led i et forsøg på at kunne genindtræde i det menneskelige fortolkningsfællesskab, og derfor er det afhængigt af en lytter, som accepterer historien. Derfor er vidnesbyrdet også i særlig grad afhængig af en lytter eller en modtager.

Jeg ser vidnesbyrdlitteraturen først og fremmest som et forsøg på henvendelse. En henvendelse, der beder om at lade den enkeltes historie fungere som addendum til den større og totaliserende historie. Som litteratur er vidnesbyrdet nødt til at overbevise som skrift, og det er i den kontekst, jeg anskuer vidnesbyrdlitteraturens brug af æstetiske strategier og stilistiske

⁸¹ Hartman, "Vidnesbyrd og autenticitet", s. 21.

⁸² Thomsen, "Det æstetiske tabu og den æstetiske nødvendighed", s. 127.

virkemidler. For at aflevere historien, må idéen så at sige dramatiseres, anskueliggøres for en læser, der ikke kan have haft nogen anelse om, hvordan virkeligheden for den talte har føltes. Det bliver kunstens opgave således at give indtryk af, hvordan det føltes, snarere end hvordan det var.

De næste underafsnit vil forsøge at indkredse de konkrete strategier og genkommende stiliseringer, som vidnesbyrdlitteraturen benytter sig af. Hvordan anskueliggør og dramatiserer vidnesbyrdlitteraturen med andre ord sit materiale, når den ikke længere har vidnets tilstedeværelse at trække på, hvordan opnå denne videreformidling?

3. Hvordan tales der? De vidnende funktioner

Det turde være nogenlunde klart, at jeg indtil videre har beskæftiget mig med, hvem der kan tage til orde og vidne, hvad der vidnes om, og netop ovenfor har jeg så været inde på det forhold, jeg indledningsvis har kaldt for vidnesbyrdets dativobjekt – nemlig denne udsigelsesforms særlige behov for en lytter eller læser. Ud over sin dokumentariske værdi forsøger vidnesbyrdet at skabe en henvendelse, så vidnets version af historien kan få lov at gøre sig gældende i et menneskeligt fortolkningsfællesskab. For at sætte det skarpt op, kan man sige, at vidnet har oplevet en personlig sandhed, som andre endnu ikke er vidende om, og som derfor ikke kan opfattes som sandhed. Vidnesbyrdlitteraturens opgave er at kommunikere erfaringen på en måde, så den kan modtages, eller, med Lawrence Langers ord: "The challenge to literary imagination is to find a way of making this fundamental truth accessible to the mind and emotions of the reader."⁸³

De følgende afsnit handler netop om denne mulighed. Hvilket tekstligt udtryk må sættes op for at kunne få adgang til "the mind and emotions of the reader"? På den ene side er det klart for de fleste, at læsningen af vidnesbyrd sjældent efterlader læseren uberørt grundet det ofte voldsomme og uhyggelige materiale. På den anden side er det en iboende mekanisme i vidnesbyrdet, at da begivenhedens karakter placerer den uden for almindelige forståelsesrammer, er det vanskeligt at kommunikere noget sandt om den på en rationel måde, som om man blot udlagde et sagforhold. Her er vi igen tilbage ved forholdet mellem historie og litteratur.

Langers studie er på mange måder stadig banebrydende (selvom det er fra 1975!) i dets insisteren på at tilgå de behandlede værker som litteratur snarere end som en privilegeret historisk kilde, der kan forklare os mere om, hvordan det egentlig var. Det følgende lægger sig i denne slipstrøm. Men hvor Langer var meget opmærksom på, hvad fortolkningen af litterære værker som afrundede helheder kan sige om Holocaust, er jeg mere interesseret i at prøve at spore nogle stilistiske træk og genkommende figurer, der kan siges at gå på tværs af genren, og måske endda er med til at definere den, uden nødvendigvis at føle mig forpligtet til at gå i clinch med hele værkets reception og etiske potentiale. Desuden holder jeg mig mere strengt til vidnesbyrd, der er skrevet af overlevende, hvor Langer også inddrog litteratur, som tematiserede grusomhed [art of atrocity], men hvor forfatterne ikke nødvendigvis var direkte berørt af Holocaust. Det handler for mig om at finde frem til det, Jean-Louis Jeanelle kalder for "la parole testimoniale",⁸⁴ og som jeg selv tentativt vil kalde for vidnende funktioner. Det vil grundlæggende sige de tekstlige og

⁸³ Langer, *The Holocaust and the Literary Imagination*, S. XII.

⁸⁴ Jeanelle, "Pour une histoire du genre testimonial", s. 88.

formmæssige træk, som skaber et rum igennem den æstetiske bearbejdelse, der kan muliggøre en henvendelse.

3.1. Vidnesbyrdets tid

En af vanskelighederne ved at fremstille et narrativ om en traumatisk begivenhed er, at forestillingen om en klart defineret for-, nu- og fremtid synes at flyde sammen i genkaldelsen. De to psykoanalytikere Bessel van der Kolk og Onno van der Hart beskriver i en artikel flere konkrete tilfælde, hvor personer, der fortæller om vanskelige forhold, roder rundt i tidsplaner og har svært ved at skabe en narrativ sekvens, men i stedet lader fortid og nutid flyde ved siden af hinanden som to parallelle verdener:

This simultaneity is related to the fact that the traumatic experience/memory is, in a sense, timeless. It is not transformed into a story, placed in time, with a beginning, a middle and an end (which is characteristic for narrative memory). If it can be told at all, it is still a (re)experience.⁸⁵

I videreformidlingen af historien ligger det første problem altså i at få den placeret i tid. Historiens natur gør så at sige, at den unddrager sig en afrundet placering i tid. Vanskeligheden ved en sådan fastsættelse har til dels at gøre med, at også andre parametre af det, vi normalt opfatter som virkeligheden føltes sat ud af kraft, som Dori Laub også er inde på:

The traumatic event, although real, took place outside the parameters of "normal" reality, such as causality, sequence, place and time. The trauma is thus an event that has no beginning, no ending, no before, no during and no after. [...] Trauma survivors live not with the memories of the past, but with an event that could not and did not proceed through to its completion, has no ending, attained no closure, and therefore, as far as its survivors are concerned, continues into the present and is current in every respect.⁸⁶

Selvom begivenheden er fortidig, karakteriseres den ved konstant at være til stede i nutiden og kan ikke forvises til et fortidigt, afsluttet plan. Det er netop en del af den traumatiske karakter, at begivenheden så at sige ikke kan finde sit sted, men konstant svæver i en form for kontinuerlig fortid, der griber ind og er til stede i nutiden, og en kontinuerlig nutid, der gennemleves i fortiden. Når vidnet fortæller, og lytteren lytter, er det et strikkearbejde, som skal placere begivenheden i et nogenlunde samlet narrativ, for at den derigennem kan afsluttes.

Ud fra præmissen om, at vidnesbyrdlitteraturen søger henvendelse og accept af sin historie, er spørgsmålet følgelig, hvordan denne erfaring af tidslig konfusion kan aktualiseres i en litterær tekst. Et af denne afhandlings mest flittigt brugte vidnesbyrd, Primo Levis *Hvis dette er et menneske*, tilbyder en privilegeret eksemplificering. Ifølge Morten Lassen er det "et markant stilistisk træk ved *Hvis dette er et menneske*, at der konstant skiftes mellem præsens (Levi i lejren) og præteritum (Levi efter lejren)."⁸⁷ Fortælleren hopper vedvarende mellem fortid og nutid på en sådan måde, at

⁸⁵ van der Kolk og van der Hart, "The Intrusive Past", s. 177.

⁸⁶ Felman og Laub, *Testimony*, s. 69.

⁸⁷ Lassen, *At skrive Holocaust*, s. 75.

de to planer på det nærmeste flyder sammen. Det giver en særegen læseoplevelse, og ofte sker skiftet tilsyneladende umotiveret midt i en paragraf eller et længere tekststykke:

I øvrigt fandt vi hurtigt ud af at vi ikke var ubevogtede. Men det er en mærkelig vogter vi har: en tysk soldat der formelig gnistrer af våben.⁸⁸

Vi kravlede ned, de lod os gå ind i et stort bart værelse, kun nødtørftigt opvarmet. Hvor var vi dog tørstige! Den svage rislen af vand i radiatorerne gør os ude af os selv. I fire dage har vi intet fået at drikke.⁸⁹

Pludselig kom Alex ned i klormagnesium-kælderen og kaldte os alle syv ud så vi kunne aflægge vores eksamen. Vi vandrer af sted som syv klodsede kyllinger bag en høne[...].⁹⁰

Disse spring i tid sker ud over hele teksten, og ud over som Lassen påpeger, at de skifter mellem fortællerens positioner i tid, sted, og mulighed for refleksion, har de også den egenskab, at det store narrativ annihileres på et mikroplan. Strukturen i Levis tekst er sådan, at den ikke kan læses som en afrundet helhed; tidsplanerne griber konstant ind i hinanden og er ikke lagt an på at være en form for helhed, der kan udlægges fra ende til anden som efter en snor. Det markeres igennem teksten, at den talende ikke har et distanceret forhold til sin fortælling. Han kan ikke bibeholde det hævede blik, der tillader at beskue og fortolke begivenhederne, men må bestandig falde tilbage i en præsens, der sætter ham tilbage i lejren. Man kan sige, at teksten dramatiserer en traumatisk tilbagevendende til fortiden, der opleves som nærværende nutid. Samtidig placerer disse skift i tempus læseren på samme plan som fortælleren og gør det beskrevne nærværende. Det er i den forbindelse vigtigt at understrege, at dette er et *stilistisk* træk ved *Hvis dette er et menneske*. Det er ikke noget Levi som sådan tematiserer i sin tekst på indholdsplan (selv om han i forordet understreger bogens 'fragmentariske karakter'⁹¹), men derimod et træk gemt (synligt) i teksten.

Den amerikanske Levi-specialist Lina Insana har i sin bog om Primo Levi og oversættelse anstrøget den samme konklusion i en analyse af en af passagerne i *Hvis dette er et menneske*, hvor Levi fortæller om sine drømme i lejren⁹². Insana peger på den kraftfulde brug af adverbier (som 'nu' og 'stadig'), som forstærkende selve historien om drømmen:

Adding to the complexity of the passage is the striking 'qui' with which it begins, as well as the affirmation that 'io sto raccontando proprio questo', establishing a narrative present tense that will be maintained throughout the passage; both are lexical choices that complicate temporal distinctions between 'then' and 'now' and spatial distinctions between 'there' and 'here'. [...] the eternal presence implied by these textual slippages is not insignificant in terms of Levi's representation of trauma, always returning through memory to the forefront of the survivor's consciousness.⁹³

⁸⁸ Levi, *Vidnesbyrd*, s. 30.

⁸⁹ *Ibid.*, s. 31.

⁹⁰ *Ibid.*, s. 110.

⁹¹ *Ibid.*, s. 22.

⁹² *Ibid.*, s. 67-68.

⁹³ Insana, *Arduous Tasks, Primo Levi, Translation, and the Transmission of Holocaust Testimony*, s. 16-17. Den danske oversættelse af citaterne på italiensk lyder i sin helhed: 'Dér står min søster, og nogle venner jeg ikke

I forlængelse af *Insana* ville man kunne opfatte den bevidste eller ubevidste brug af skiftende tidsplaner som en måde at give traumet *afledt* form. Det er ikke en tekst, som forsøger at sætte ord på, hvordan det er at gennemleve den samme tilbagesættelse igen og igen, men i stedet lader følelsen af det sive ind i sproget som mimende præsensskaber. Levis brug af tidsplanerne kan opfattes som led i et forsøg på at skabe et henvendelsesrum: "the protagonist's goal is nothing less than the transmission of meaning from Auschwitz to 'after.'"⁹⁴

Forskellige vidnesbyrd varierer selvfølgelig i deres brug af skift mellem præsens og præteritum. Novellerne i Tadeusz Borowskis *Hos os i Auschwitz* er nogenlunde stramt holdt i den ene eller den anden tid, de fleste dog i en nutid, der placerer fortællerpositionen inde i lejren, tæt på de begivenheder, der beskrives.⁹⁵ Hos Robert Antelme foregår den overvejende del af *L'espèce humaine* i nutid, mens den skanderes af længere afsnit i datid, og kun sjældent finder man skift i tid midt i et afsnit eller en sætning. Antelme benytter sig dog ofte af samme indplacerende præsens som Levi, blot ved hjælp af sætningsemner, der signalerer indtræffende handling:

Il était six heures moins cinq, le travail finissait à six heures. Je suis allé me laver les mains. Quand je suis revenu, le meister à la blouse verte, patron des Pieds-Plats, m'attendait devant ma plaque de dural. Il m'a demandé de lui montrer mes mains. Je les ai tendues, elles étaient propres.

Un coup de poing dans la figure. J'ai été ébranlé. J'ai porté les mains aux yeux, j'y voyais ; j'ai regardé mes mains, il n'y avait pas de sang.⁹⁶

Selvom sætningsemnet ikke er tempusbærende, markerer det alligevel et skift i afsnittet, en indtræffende voldshandling, der forankrer tekststykket snurrende omkring sig. Det indtræffer midt i et mere fortællende stykke, der indtil slaget er ganske neutralt og kunne være hevet ud af et væld af andre bøger om lykkeligere forhold (*Il était six heures moins cinq, le travail finissait à six heures.*) Antelme bruger slaget til at opbryde sin datidsfortælling, og placerer et punkt i lejren i lighed med Levi. Hvis imperfektum temporalt signalerer uafsluttethed, får denne hvilende fortælleform ikke lov at bestå, men må brydes. Antelme kan i lighed med Levi ikke hæve sig op over sin fortælling og *ordne* den. Noget bryder ind og sætter tilbage.

En anden markant brug af skiftende tidsplaner finder vi hos Charlotte Delbo. I forhold til Levi, Antelme og Borowski bruger Delbo sine skift relativt aktivt i artikulationen af en tidlig forvirring og markering af uafsluttethed og tilbagesættelse. Hos hende bruges præsensformen blandt andet til at antyde en udsigerposition i kontinuerlig nutid. De uhyggelige kapitler trænger sig på overalt i *Aucun de nous ne reviendra*, men ét af de mest rystende er *Un jour*, hvor Delbo startende i imperfektum beskriver en kvinde, der er mere død end levende og forsøger at slæbe sig hen over jorden mod en plet med ren sne, hun kan suge på. Kapitellet slutter med, at en SS'ers hund dræber hende:

genkender, og mange andre mennesker. Alle lytter til mig, og det er denne fløjten jeg fortæller om, den med de tre toner [en togfløjte/tha]. Levi, *Vidnesbyrd*, s. 67-68.

⁹⁴ *Insana*, *Arduous Tasks, Primo Levi, Translation, and the Transmission of Holocaust Testimony*, s. 17.

⁹⁵ Borowski, *Hos os i Auschwitz*.

⁹⁶ Antelme, *L'Espèce humaine*, s. 164.

Le SS tire sur la laisse. Le chien se dégage. Il a un peu de sang à la gueule. Le SS sifflote, s'en va. Devant la porte du block 25, la couverture aux pieds nus, à la tête rasée, n'a pas cessé de sautiller. La nuit vient.

Et nous restons debout dans la neige. Immobiles dans la plaine immobile.

Et maintenant je suis dans un café à écrire ceci.⁹⁷

Afslutningen på kapitlet er interessant i flere henseender. For det første markeres springet fra fortid til nutid af en blank linje. Denne blanke linje indskrives springet direkte i formen. Samtidig markeres uafsluttetheden ved en flydende deiksis, der placerer Delbo som forfatter og Delbo som indsat på samme plan uden at skifte tidsplan. Hun har allerede lavet denne henvisning et tidligere sted i kapitlet. Midt mellem to passager indskydes et afsnit på to linjer: "Et maintenant je suis dans un café à écrire cette histoire - car cela devient une histoire."⁹⁸ Der opstår et tidsligt kontinuum, en vedvarende præsens, der lader de to virkeligheder flyde sammen på trods af forsøget på at skabe en distance i den handling det er at lave en begivenhed til en historie og afslutte den. Man ser forfatterens anker i fortiden, og forfatteren iscenesættes produktivt i den forstand at hun nu optræder på den parisiske intellektuelles hjemmebane, caféen. Hun træder altså et kort øjeblik op over sin fortælling og påtager sig forfatterrollen, selv om den vedvarende nutid rundt om de to små spring placerer hendes udsigelsesposition inde i lejren.

Den ungarske overlever Élie Wiesels bog *La nuit* fremviser også eksempler på en sådan effekt. Bogen er holdt strengt i datid, og Wiesel er den af de her nævnte forfattere, som i mest udpræget grad holder sig tæt på et mere klassisk fortællende plan. Han holder sin beretning flydende mellem lange beskrivende passager i imparfait og de indtræffende handlinger i passé simple. Men i lighed med Delbo bruger han også nutiden som en indbrydende faktor. I denne passage følger vi det lille ungarsk-jødiske samfund i landsbyen Sighet, hvor de nazistiske forholdsregler langsomt, men uafvendeligt er ved at komme på plads. Jøderne er nu blevet pålagt at bære de gule stjerner synligt fremme, og det diskuteres blandt landsbyens sociale spidser, hvoraf en af dem er den unge Eliezers far:

Lorsque les trois jours furent passés, nouveau décret: chaque Juif devrait porter l'étoile jaune.

Des notables de la communauté vinrent voir mon père - qui avait des relations dans les hautes sphères de la police hongroise - pour lui demander ce qu'il pensait de la situation. Mon père ne la voyait pas trop noire - ou bien il ne voulait pas décourager les autres, mettre du sel sur leurs blessures :

- L'étoile jaune? Eh bien, quoi? On n'en meurt pas ...

(Pauvre père! De quoi es-tu donc mort?)⁹⁹

Hvor vi får meget eksplicit at vide, at Delbo sidder på en café og skriver historien - hvilket tilnærmer hende en del til en mere ren forfattergerning og giver en slående kontrast til den historie, hun fortæller - får vi ikke hos Wiesel en reel stedsangivelse (selvom vi flere gange andre

⁹⁷ Delbo, *Aucun de nous ne reviendra*, s. 48-49.

⁹⁸ *Ibid.*, s. 45.

⁹⁹ Wiesel, *La nuit*, s. 43-44.

steder bliver gjort opmærksom på, at Wiesels skriveposition også er Paris). I stedet tager den lille indskudte parentes form af et jamrende råb fra nutiden som bryder ind i fortiden. Vi får sat fortiden i relation til den historie, der ellers fortælles i en meget litterært fortællende tid (udbredt brug af imparfait; brug af passé simple i stedet for passé composé), og parentesens i nutid giver os således for det første en fornemmelse af, at denne historie ikke er afsluttet og kan fremlægges på et almindeligt, narrativt og distanceret plan, men at den vedbliver med at have så stor betydning for den som fortæller den, at han må bryde ind fra sin position som vidne og, om end blot for et øjeblik, overskrive forfattergerningen. Wiesels udbrud bliver på den led også endnu et godt eksempel på, hvordan forfatteren kan indskrive en nærhed i sin tekst ved hjælp af de skiftende tidsplaner. Hvis fortiden er distance, kommer de pludselige indbrud i teksten fra en virkelighed, der ligger nærmere den talendes, til at fungere som en tilnærmelse. Pludselig er fortælleren ikke længere fjern, men tættere på os. Vi hører hans klage, vi forstår, at faderen må dø, og der opstår ormehuller i fortællingens univers, tidstunneller, der skaber nærvær.

Delbos forhold til tiden dramatiserer også et andet aspekt af lejrerfaringen, som vi har været inde på ovenfor, nemlig forholdet mellem Historien med det store H og den personlige historie. Delbo skriver netop at "*cela devient une histoire*" – altså én blandt flere og ikke en del af den store og totaliserende ditto. Den lille personlige historie kan netop ikke hæve sig op på et højere, alment plan, fordi tidsfølelsen ikke kan opfattes lineært, og erfaringen ikke kan betragtes som afsluttet. Delbo sætter med det lille indskud fingeren på det samme forhold, Imre Kertész har beskrevet i *Hvem tilhører Auschwitz*:

[...] jeg anser enhver form for skildring, som ikke implicit indebærer Auschwitz' langtrækkende etiske konsekvenser, og ifølge hvilken det med stort bogstav skrevne Menneske – og med det humanismens idé – kunne forlade Auschwitz hel og uden så på sjælen, for kitsch. Hvis det virkelig forholdt sig således, ville vi i dag ikke længere tale om Holocaust, højst som om et fjernt, historisk minde, som, lad os sige, slaget ved el-Alamein.¹⁰⁰

Når Holocaust ikke kan sammenlignes med et episk slag som Rommels nederlag i Ørkenkrigen, har det også for Kertész noget at gøre med et vist forhold til historien. Kan den sammensættes til et samlet narrativ, kan vi lægge begivenheden bag os, men konfusionen og uvirkeligheden stikker evige kæppe i hjulet på disse forsøg. I humanismens idé ligger også forestillingen om fremskridt og stigende kurver med slag som det ved el-Alamein som bump på vejen mod et større gode. Denne idé bliver umulig med Auschwitz ifølge Kertész, og derfor må vi ikke blot revaluere vores forhold til historien, men også til måden, vi repræsenterer den på. Slutningen af Schindlers liste bringer netop en sådan form for *closure*, da en dokumentarisk filmet scene lader overlevere defilere forbi en gravsten for i overensstemmelse med jødisk skik at lægge sten på Oskar Schindlers sidste hvilested. Scenen er i farver og signalerer nutid i forhold til resten af filmens sort-hvid, og Kertész kalder det for en iscenesættelse af den "sejrrige menneskemasse".¹⁰¹ Springet til nutid markerer hos Spielberg en sejr over fortiden og muligheden for at opstille et narrativ, som kan tjene til nærmest dokumentarisk uddannelse i 'hvordan det egentlig var', og hvordan en forfærdelig

¹⁰⁰ Kertész, "Hvem tilhører Auschwitz?", s. 9.

¹⁰¹ Ibid.

begivenhed som Holocaust dog også producerede heltemodige overleverere, og her bliver det altså kitsch for Kertész.¹⁰² De litterære vidnesbyrd, jeg har været omkring i det ovenstående, synes også alle at modarbejde en sådan repræsentation og fortolkning. Ikke nok med, at de lader et traumatisk tilsnit flyde ind direkte i deres litterære stil, og derved producerer et tidsligt kontinuum, der skaber nærvær og tæthed til begivenheden, de signalerer også derved et angreb på en større historieskrivning end den, der kan dramatiseres i deres personlige historie. Vi er tilbage ved 'what it felt like' frem for 'what it was like'.

Vidnesbyrdets tid underbygger altså på et stilistisk plan følelsen af at genopleve en traumatisk begivenhed i forsøget på at lette overførslen af denne følelse. Tidsplanerne bruges til at videreformidle et vist forhold til fortiden. Det problematiske og uafsluttede forhold til begivenheden gives således en formidlende position i selve tekstens skift og læserhivende transport. Samtidig bruges passager og indbrud i præsens til at markere en bestemt udsigelsesposition. På den ene side kan tidsbrugen placere vidnets position inde i lejren, hvilket dermed signalerer en stadig og traumatisk tilbagevendende til udgangspunktet. På den anden side kan det sætte uafsluttedheden i perspektiv ved, som vi så hos Delbo og Wiesel, at skabe en diskrepans mellem den begivenhed der fortælles om, og positionen uden for lejren. Samtidig giver denne brug af præsens en udtalt nærhed i teksten, som forsøger at anskueliggøre vidnets stemme og bringe den nærmere ved at placere den på samme plan som læseren.

3.2. Babel og oversættelse

Et andet aspekt af kz-lejrene, som dramatiseres i *Hvis dette er et menneske*, er det ofte omtalte Babelkompleks. Den bibelske fortælling om Babeltårnet, som menneskene i fællessproglig enighed forsøgte at bygge til himlen, men som Gud med sprogforvirring fik forpurret, bruges ofte til at betegne en summen af forskellige sprog, som taler i munden på hinanden og ikke giver nogen samlet mening. Litteraturen om lejrene, og teorien der beskæftiger sig med den, har brugt billedet flittigt til at beskrive den komplette sprogforvirring i lejrene, som nok blev drevet på tysk, men hvor et sammensurium af europæiske sprog voldeligt blandedes i et særegent *Lagerszpracha*.¹⁰³ Skal man som vidne forsøge at videreformidle dette babelske element, opstår et helt specielt oversættelsesproblem, som ofte dramatiseres i udpræget grad i vidnesbyrdlitteraturen, og i særdeleshed i *Hvis dette er et menneske*. Oversættelsesproblematikken er mest tydeligt til stede i det kendte kapitel *Odyseus sang*, som vi skal undersøge nærmere i det følgende.

I *Odyseus sang* fortæller Levi om sine forsøg på at lære den unge Jean italiensk ved at oversætte passager af Dantes *Guddommelige komedie* fra italiensk til fransk. Kapitlet starter med Jeans nedstigning i en mørk og rusten olietank som et spejlbillede tilbage mod nedstigningen til Dantes helvede. Primo og Jean skal hente suppe sammen, og derfor har de et stykke tid alene, uden opsyn og uden arbejde. Jean vil gerne lære italiensk, og Levi forsøger at lære ham det, mens de bevæger sig mod suppekøen. Det skal dog vise sig ikke at være helt så ligetil, og inden længe

¹⁰² Selvfølgelig skal denne kritik fra Kertész ikke tolkes som, at Kertész forsøger at tage noget fra overlevererne. Kritikken er fuldt ud rettet mod Spielbergs repræsentation af begivenheden Holocaust, som værende et rum med plads til en sejrende humanisme.

¹⁰³ Begrebet er lånt fra Wolf Oschlies, "Lagerszpracha': Soziolinguistische Bemerkungen zu KZ-Sprachkonventionen," *Muttersprache* 96 (1986): 98-109, citeret i Gramling, "An Other Unspeakability", s. 170.

løber Levi ind i uoverstigelige problemer: "Og efter »Dengang jeg drog bort...« Hvad mere? Et hul i min hukommelse. »Før stedet fik sligt navn af ham, der dvæled«. Et nyt hul. En lang passage dukker op i min erindring, men er ikke relevant."¹⁰⁴ Dantes vers undslipper Levi, og teksten overstrøs med lakuner. Værre bliver det, da den italienske tekst skal oversættes til fransk, og helt galt går det, da Levi i en rus af tilbagefundet national identitet forsøger at forklare de implikationer, der ligger i Dantes tekst. Kapitlet tager voldsom fart hen imod slutningen i takt med at Primo og Jean nærmer sig suppekøen og ender i denne passage, som det er værd at citere i sin helhed:

Jeg holder Pikkolo tilbage, det er helt nødvendigt og meget vigtigt at han lytter, at han forstår dette »en Andens Vilje« før der [sic] er for sent; i morgen kan han eller jeg være døde, eller aldrig se hinanden igen, jeg må fortælle ham det, forklare ham om middelalderen, om denne så menneskelige, nødvendige og dog uventede anakronisme, og om mere endnu, om noget meget stort som jeg selv først lige har set, i et intuitivt glimt, forklaringen på vores skæbne måske, på at vi er her i dag...

Vi står nu i suppekøen, midt i den snavsede og pjaltede mængde af suppebærere fra andre Kommando'er. Den der lige er kommet skubber os i ryggen. »*Kraut und Rüben? Kraut und Rüben?*« Man meddeler officielt at dagens suppe består af kål og roer. »*Choux et navets. Kaposzta és répak.*«

Og over os sig lukked Havets Tilje.¹⁰⁵

Stykket her spidsstiller pointen om kommunikation, som mislykkes trods et brændende ønske om henvendelse, der løber igennem kapitlet. Det er umuligheden af at henvende sig til Jean på et sprog, der ligger uden for lejren. Dantes *Guddommelige komedie* er et stykke europæisk højkultur og en italiensk fadertekst, der binder belæste italienere sammen om deres sprog og lader dem indtræde i et sprogligt fællesskab, og formidlingen af teksten kommer således til at fungere som en test af humanismens vilkår i lejren. Det er i den forbindelse interessant at bemærke, at romanisten Valerio Ferme læser *Odysseus sang* som en vellykket henvendelse, der lader Levi bruge Jean som billede på sin første læser og genindtræden i et menneskeligt fællesskab gennem sproget: "By communicating with Jean to this degree of intimacy, Levi has broken the yoke: he has partially recomposed his idiom, and is once more ready to affirm his self and its desires inside the de-humanizing German machine."¹⁰⁶ Ferme ser lejren som et sprog eller et tegnsystem, hvis mening må dechifrereres, hvis man vil overleve, og det er en pointe, som ofte er blevet gentaget.¹⁰⁷ Men det interessante i denne sammenhæng er vel netop, at kommunikationen *mislykkes* på grund af umuligheden af at oversætte. Der er ikke noget "breaking of the yoke". Tværtimod. Denne mulighed opløses af lejrens Babel. Det bliver tydeligt i passagen med lakunen, der følger efter opremsningen af de ting, Levi gerne ville fortælle Jean om. Ellipsen markerer en form for fald

¹⁰⁴ Levi, *Vidnesbyrd*, s. 118.

¹⁰⁵ *Ibid.*, s. 120.

¹⁰⁶ Ferme, "Translating the Babel of Horror", s. 63.

¹⁰⁷ Se f.eks. Arnds, "Translating Survival, Translation as Survival in Primo Levi's *Se Questo E Un Uomo*"; Gramling, "An Other Unspeakability" og Insana, *Arduous Tasks, Primo Levi, Translation, and the Transmission of Holocaust Testimony*.

tilbage i en smertelig virkelighed, der understreges af en linjes mellemrum og den nederlagsbetonede tilbagevenden ("Vi står nu..."). Den store humanistiske udlægning af Dante synker som Odysseus' skib i en kakofoni af kål og roer. Passagen er et levende tekstligt billede på uforløst henvendelse og umuligheden af at oversætte såvel Dante til Jean som begivenheden til eftertiden.

Som antydnet ovenfor spiller oversættelsesproblematikken ikke kun en rolle i tekstens egen mekanik og som billede på vilkårene for henvendelse inde i lejren. Ret hurtigt i *Hvis dette er et menneske* bliver det klart, at det sprog Levi selv taler (skriver), har vanskeligt ved at kommunikere lejrerfaringen, som synes at ligge uden for sprogets grænser: "For første gang forstod vi at sproget mangler ord for at udtrykke en sådan krænkelse, en sådan nedbrydning af et menneske."¹⁰⁸ Med sproget forstås i dette lille stykke sproget uden for lejren. Når begivenheden efterfølgende skal sættes på ord, må det blive en udveksling mellem to sprog, eller en oversættelse i tid og rum fra lejrens virkelighed til en senere og anden virkelighed. Litteraten Peter Arnds tolker denne manøvre som en grundbevægelse i selve vidnesbyrdets mekanik:

The surviving witness tries to bring to the other side a reality that eludes the witness himself, but even more so those who have not experienced it. The act of translation as testimony becomes an impossible attempt to withdraw experience from the realm of *lethe*, from concealment, forgetting, and destruction, into the realm of *aletheia*, or truth.¹⁰⁹

Som også Lina Insana er inde på, ligger der i selve ordet *translatio* en betydning af at føre noget over fra en sfære til en anden,¹¹⁰ og i forlængelse heraf kan man tale om vidnesbyrdet som både i overført og konkret betydning underkastet de samme vilkår som oversættelsen fra et sprog til et andet. Vi har set, hvordan dette tema hos Levi kommer til udtryk blandt andet igennem kapitlet *Odysseus sang*, der tematiserer det umulige i oversættelsen som det umulige i henvendelsen, men Levis tekst er også selv ofte en bærer af uoversætteligheden på et andet og mere tekstnært plan. Arnds' tekst illustrerer det faktisk selv med sine to uoversatte græske gloser som en mærkelig metakommentar. I *Hvis dette er et menneske* finder man også ofte den slags huller i teksten. Som læser af vidnesbyrd og generelt historisk bevidst og oplyst borger med et nogenlunde kendskab til Holocaust kan man let komme til at læse hen over de mange ord fra andre sprog, som står uoversatte i de fleste vidnesbyrd. Det er ord, som oftest vil være på tysk eller polsk og høre hjemme i en leksikalsk gruppe der knytter sig tæt til kz-lejrene eller til vores opfattelse af dem; *Block, Vorarbeiter, Kapo, Blockältester, Häftling, Kommando* osv. Hvorfor har vi vænnet os til, at disse ord står i teksten, uden at blive oversat? Ofte endda i kursiv for virkelig at markere dem i forhold til den omkringliggende tekst. De blinkende ord er et stilistisk valg (man kunne vel i princippet have oversat dem til noget mere hjemmetsprogs klingende), der helt nede på ordniveau dramatiserer det babelske element og understreger vanskeligheden ved at tale om lejrene på et sprog, der fungerer på det menneskelige fælleskabs præmisser. De er det konkrete udtryk for den mislykkede oversættelse, en oversættelse, hvor noget altid *bliver tilbage*, hvor en vis portion mening ikke kan

¹⁰⁸ Levi, *Vidnesbyrd*, s. 35.

¹⁰⁹ Arnds, "Translating Survival, Translation as Survival in Primo Levi's *Se Questo E Un Uomo*", s. 163.

¹¹⁰ Insana, *Arduous Tasks, Primo Levi, Translation, and the Transmission of Holocaust Testimony*, s. 4.

fravristes originalsproget. Dermed gør de også vores eget sprogs vilkårlighed og utilstrækkelighed tydelig. Lad os tage et eksempel fra afsnittet *Eksamen i kemi*: Vi kommer ind midt i kapoen Alex' monolog over for de fanger, som skal op til kemieksamen for at se, om de kan kvalificere til at arbejde på fabrikkens laboratorium:

Og hvis nogen forestillede sig at de kunne gøre grin med ham, Alex, en *Reichsdeutscher*, bare fordi de var *Intelligenten*, så skulle han sandelig, *Herrgotsacrament*, vise dem, skulle han... (og med pegefingern strittende frem fra sin knytnæve skar han luften i småstykker på tyskernes sædvanlige truende facon).¹¹¹

Afsnittet her er sigende, fordi det meste af det jo faktisk er oversat. Levi gengiver ikke en tale helt igennem på tysk, selv om vi må formode af kapoen Alex ikke har talt italiensk. Men det er som om, at sproget må dele sig i noget, der kan bæres med, og noget, der må forblive, fordi det ikke kan overføres. Det ligger tæt op ad Felman & Laubs kommentarer til Claude Lanzmanns ekstensive brug af tolke i sin film *Shoah* (1985). Felman & Laub tolker de mange sprogs talen i munden på hinanden som et udtryk for "[...] 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*."¹¹² For at give mening på det italienske, som skal bruges til at videreformidle begivenheden til et menneskeligt fællesskab, må sproget dele sig op, og visse steder række tilbage mod en mening, der ikke giver genklang andre steder. At ordene er i kursiv (det er de ikke altid) giver en foruroligende overbygning til læseoplevelsen, og fremmedheden indskrives direkte i tekstens vævestykke.

Denne form for indlejring går igen i alle de vidnesbyrd, jeg har været igennem på et eller andet plan og i større eller mindre grad. Hos Tadeusz Borowski er de små rester af fremmedhed ofte ikke markeret i forhold til den omkringliggende tekst:

Vores szrajber eskorterede de syge ind og ud af hospitalet, forestod appellen i blokken, skrev sygejournaler og deltog indirekte i de selektioner af jøder, der i efteråret treogfyrre fandt sted omtrent hver fjortende dag i alle lejrens afdelinger; han var nemlig forpligtet til sammen med flegerne at eskortere de syge over i waschraumet, hvorfra lastbiler om natten fragtede dem til et af de fire krematorier, der dengang arbejdede på skift.¹¹³

De tre fremmedord i dette tekststykke (szrajber, fleger, waschraum) står uoversatte og umarkerede hen, som om de udgjorde en integreret del af tekstens møblement og vokabular. De er en måde for Borowski at indskrive en fremmedhed og en snublen i sin tekst og på samme tid lade en rest af lejren flyde med over. De kan også internaliseres i løbet af teksten som hos Antelme, der på første side af *L'espèce humaine* introducerer ordet *Block* i kursiv for siden nederst på siden at lade det optræde igen, men denne gang opretstående.¹¹⁴ Dermed indoptager Antelme et fremmedord og

¹¹¹ Levi, *Vidnesbyrd*, s. 107.

¹¹² Felman og Laub, *Testimony*, s. 213.

¹¹³ Borowski, *Hos os i Auschwitz*, s. 73.

¹¹⁴ Antelme, *L'Espèce humaine*, s. 15.

lader det optræde på lige fod med de omgivende franske, han splitter sit eget sprog op i flere for at kunne formidle oplevelsen mere retvisende.¹¹⁵

Oversættelse og uoversættelighed fungerer altså i disse tekster på flere niveauer. Tematiseringen på indholdsplan spiller, som vi har set, sammen med et rytmisk og leksikalsk argument, der ligger direkte i tekstens struktur. Den vanskelige kommunikation understreges af den lakunære struktur, tekstens styrt og fald, og sprogets utilstrækkelighed i oversættelsen fra lejrens virkelighed til det menneskelige fællesskab understreges tydeligt ved at lade visse ord stå uoversatte hen, blinkende i teksten som et foruroligende glimt af en anden verden. Til sammen hjælper disse tekstlige strategier med til at anskueliggøre en tilstand af sprogforvirring, en babelsk summen af stemmer, som forvansker forståelsen, som forvansker henvendelsen.

3.3. Figurer og genkommende strukturer – den delte sfære

Det er et tilbagevendende tema i vidnesbyrdlitteraturen, at verden som vidnet oplevede den i lejrene virkede sanseløst uforståelig, meningsløs. Den radikale virkelighed er, som vi har set, ofte blevet anset for komplet umulig at videreformidle, fordi der ingen korrespondance er mellem forholdene i lejren og forholdene udenfor. Den fælles referent mangler. George Steiner skrev, at "[t]he world of Auschwitz lies outside speech as it lies outside reason,"¹¹⁶ Lawrence Langer talte om, at litteraturen skulle kunne videreformidle eller tilsvare "[the] atmosphere of monstrous fantasy that strikes any student of the Holocaust,"¹¹⁷ mens Irving Howe beskriver Elie Wiesels *La nuit* som at blive ført ned i en "dark subworld."¹¹⁸ Derfor kan det også virke paradoksalt, at store dele af vidnesbyrdenes inventar er relativt genkendelige størrelser for de fleste mennesker. Vidnesbyrdlitteraturen er overstrøet med genkendeligheder (hvor ubehagelige de så end optræder), og selve sceneriet og omgivelserne i disse bøger er faktisk langt fra at være en 'forskruet mørk underverden, der ligger uden for sprog og mening.' I dette afsnit skal vi kigge nærmere på teksternes måde at skabe et rum for henvendelse ved at refunktionalisere forhold fra det, man kunne kalde den 'delte sfære'. Den delte sfære skal forstås som de dele af vidnesbyrdlitteraturens materiale, vi trods alt som udenforstående læsere kan genkende, men hvis funktion i teksten kan siges at skabe en diskrepans mellem vores ydre forståelse af dem og deres litterære iscenesættelse som indre inventar. Det er også konkrete steder eller objekter, som ofte går igen i en sådan grad i denne form for litteratur, at man kan anskue dem som værende *topiske*. Men hvad menes der med topiske? En lille hurtig indføring kan lede os på vej.

På græsk betegner *topoi koinoi* en række mere eller mindre fast formulerede udtryksformer, der kan bruges som støttepunkt i en argumentation. Den litterære topologis fader, tyskeren Ernst Robert Curtius, skriver om *topoi* i klassisk retorik: "Im antiken Lehrgebäude der Rhetorik ist die Topik das Vorratsmagazin. Man fand dort Gedanken allgemeinsten Art: solche, die bei allen Reden und Schriften überhaupt verwendet werden konnten."¹¹⁹ I antik retorik kunne et givent *topos* hives frem fra et pulterkammer af faste formuleringer, som havde almengyldig valør. De var givne

¹¹⁵ Vi ser den samme teknik hos Delbo og Wiesel, som begge i overvældende grad inkorporerer disse ord i opretstående skrift som en integreret del af teksten.

¹¹⁶ Steiner, *Language and Silence, Essays 1958-1966.*, s. 165.

¹¹⁷ Langer, *The Holocaust and the Literary Imagination*, s. 30.

¹¹⁸ Howe, "Writing and the Holocaust", s. 184.

¹¹⁹ Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, s. 87.

sandheder, som klang rent inden for en bestemt kultur, og som dermed kunne hjælpe med at konstruere et gyldigt argument. Curtius viser, hvordan en del af disse faste formuleringer glider med over i den middelalderlige litteratur, hvor de trives og udvikler sig stilistisk over tid. På denne vis optegnes en vestlig åndshistorie med udgangspunkt i antikken. Som Meiner & Tygstrup bemærker, indtræder der for Curtius en cæsur omkring år 1700:

Les topoi de cette littérature [litteraturen før 1700/ta] sont selon lui [Curtius/ta] relativement homogènes justement parce que la littérature était moins orientée vers le monde «réel» que vers une certaine idéalité psychologique, sociale et politique. Au seuil des Lumières, cette tendance change cependant et la littérature ne s'oriente plus alors uniquement à partir d'un esprit d'unité culturelle vers les topoi classiques et antiques – comme par exemple le Locus Amoenus – ni vers les thèmes existentiels traditionnels.¹²⁰

Man kan altså sige, at litteraturen begynder at interessere sig for den materielle verden, der omgiver både forfatter og læser, og derfor lader en del af denne verdens steder og objekter flyde ind i litteraturen. De topoi, den moderne litteratur integrerer, har deres rod i en konkret levet virkelighed, og det er herfra de trækker deres mening: "Si ces nouveaux topoi littéraires sont investis de sens, c'est moins en fonction de l'histoire universelle de l'Esprit qu'à partir de leurs rôles dans la vie réelle."¹²¹ Men den materielle verden træder ikke ind i litteraturen uden formål, som ren, virkelighedsilluderende dekoration eller kulisse. Den moderne litteratur bruger disse steder aktivt i artikulationen af en mening, der ikke nødvendigvis normalt knytter sig til det givne topos: "la littérature moderne demeure toutefois friande des possibilités narratives, sémantiques et symboliques de certains lieux, promettant en quelque sorte des sens nouveaux."¹²² Integrationen af den moderne verdens materielle topoi giver med andre ord mulighed for at benytte sig af den konvention, der ligger i, at den litterære repræsentations landskab ligner den verden, læseren befinder sig i. Netop i konventionen ses således det retoriskes stadige tilstedeværelse. Der ligger en overbevisning allerede i genkendelsen, en sandsynliggørelse.

Den moderne litteraturs topoi udvikler sig ikke blot over tid – de er også til en vis grad genrebestemte. Frekvensen af tilrøgede kontorer med nedtrukne persiener er større i *hard boiled* detektivromaner end i andre former for litteratur. Vidnesbyrdlitteraturen bærer også på sit eget sæt af genkommende steder og betydende objekter. Det er i den forbindelse også vigtigt at pointere, at hvis al litteratur opstår i en given socio-økonomisk og historisk virkelighed og dermed til en vis grad kan siges at stå i forbindelse med denne virkelighed, så er vidnesbyrdlitteraturens værker også karakteriseret ved en særlig tilknytning til de realhistoriske forhold, den er sprunget ud fra. Når et objekt som toget går igen i nærmest alle vidnesbyrd, når kampen for suppe og mad spiller en stor rolle i nærmest alle vidnesbyrd, og når man sjældent finder vidnesbyrd, som ikke behandler fangernes påklædning, skyldes det simpelthen også, at det afspejler de historiske og reelle omstændigheder vedrørende deportationen og forholdene i kz- og arbejdslejrene. Deres tilstedeværelse er med andre ord ikke blot opfundet til lejligheden, men udgør en integreret del af den erfaring, der skal bringes videre. De er ikke rene rekvisitter i litteraturens dramatisering. Men

¹²⁰ Meiner og Tygstrup, "Le Défi de La Topologie Littéraire", s. 181.

¹²¹ Ibid., s. 182.

¹²² Ibid., s. 181.

derfor spiller de alligevel en rolle, som lader dem artikulere noget andet end en ren reference til en udenforliggende verden. Jeg vil i det følgende indkredse tre udvalgte og ofte genbrugte topoi i vidnesbyrdlitteraturen, der kan karakteriseres som topoi netop på grund af deres udbredte brug. De udgør så at sige et indre møblement i store dele af litteraturen om lejrene, og vi skal se, hvordan forfatterne i udpræget grad bruger dem i dramatiseringen af lejrerfaringen som en art henvendelsesbro imellem lejrens indre og verden udenfor. Det mest ikoniske og fyldige først; toget. Derefter følger mindre vægtige behandlinger af mad og klæder.

3.3.1. Tog

Lokomotiver, skinner og kreaturvogne er kraftfulde komponenter i erindringskulturen omkring Holocaust. På The United States Holocaust Memorial Museum i Washington har man udstillet en af de emblematiske kreaturvogne, og i Warszawa består et af de kendteste deportationsmonumenter af en togvogn lastet med kors. Den står på skinner, der er placeret på sveller, hvorpå navnene på koncentrationslejre står indskrevet. I museet i den tidligere lejr Neuengamme har man også rekonstrueret en kreaturvogn som en del af udstillingen. De træbeklædte vogne er en integreret del af den billedverden, som er udsprunget af Holocaust i en sådan grad, at de, som Sidra DeKoven Ezrahi hævder, er blevet til en "post-Holocaust metonymy of collective doom and traumatic identification."¹²³ Naturligt nok er toget også en fast del af en bred række af litterære vidnesbyrd. I kapitlet *Unyttig vold fra De druknede og de frelste* skriver Primo Levi:

Der findes ingen dagbog eller beretning blandt de mange vi har skrevet, hvor toget ikke optræder; den forseglede godsvogn var ikke længere et kommercielt transportmiddel, men et ambulans fængsel, eller ligefrem et redskab til at fremkalde døden.¹²⁴

At toget ikke længere kan anskues som en rekvisit, som et 'kommercielt transportmiddel', står også klart helt fra begyndelsen af *Hvis dette er et menneske*. Bogens første kapitel hedder *Rejsen* og beskriver Levis vej fra en transitlejr i Italien til Auschwitz i Polen. Som det antydes, er rejsen en rejse nedad. Ved stationen i Carpi "ventede toget med vores væbnede følge til rejsen. Her fik vi de første stokkeslag, og det var så nyt og grotesk for os at vi ingen smerte følte, hverken på krop eller sjæl."¹²⁵ Fra starten associeres rejsen med vold. Det understreges, at eskorten er bevæbnet, og den potentielle trussel udmunder med det samme i sin konkretisering, i stokkeslag og tilfældig vold. Samtidig artikuleres den første snart af den senere så gennemgribende idé om umenneskeliggørelse hos Levi allerede, da toget skal 'lastes': "Med den absurde præcision vi senere måtte vænne os til kaldte tyskerne til appel. Til sidst spurgte officeren: »Wieviel Stück?« Korporalen smækkede hælene sammen og svarede at der var seks hundrede og halvtreds »stykker« og at alt var i orden."¹²⁶ Toget er det første sted, hvor mennesket reduceres til noget andet og mindre, til 'noget', som kan lastes i lighed med de kreaturer eller varer, vognene oprindeligt har været tiltænkt. Det er "[g]odsvogne der blev lukket udefra, med mænd, kvinder og

¹²³Citeret i Gigliotti, *The Train Journey, Transit, Captivity, and Witnessing in the Holocaust*, s. 6.

¹²⁴ Levi, *Vidnesbyrd*, s. 445.

¹²⁵ Ibid., s. 26.

¹²⁶ Ibid.

børn sammenpressede som dusinvarer".¹²⁷ Når man stiger op i toget, efterlader man altså sin status som menneske på perronen. Man er nu et stykke gods til produktionen (*Stück*), og produktet er døden. Derfor er toget også en katalysator eller motor for handlingens nedstigning mod lejrenes helvede i en stor del af beretningerne – det er det første sted, hvor fangerne oplever et overgreb ikke blot på deres status som frie mennesker, men på deres status som tilhørende arten i det hele taget.

Både Jorge Semprúns *Le Grand voyage* og Charlotte Delbos *Le Convoi du 24 janvier* tager form præcis som et forsøg på modstand mod denne bevægelse. Jeg har ikke plads til en længere analyse af dem her. Blot skal det påpeges, at toget her bruges som en matrice om selve handlingens indhold. Hos Semprún foregår hele bogen i toget, der fragter ham mod Buchenwald. Fortid, nutid og lejrens fremtid blandes sammen i erindringsglimt og –fragmenter, og toget agerer motor og rum på én og samme tid for en umenneskeliggørelse, men samtidig også for en fortælling, der i disse glimt giver menneskelighed tilbage både til fortælleren og til hans samtalepartner (*le gars de Saumur*).¹²⁸ Hos Delbo er toget sjældent nævnt, men til stede i 230 fragmenter, som udgør bogen. *Le Convoi du 24 janvier* er et forsøg på at give historien tilbage til de 230 kvinder, der også var om bord på det tog, Delbo selv blev deporteret i. Bogen tager form som små optegnelser, der i korte og nøgterne vendinger opridser hver kvindes livsforløb frem til deportationen, hendes nummer i Auschwitz og hendes død, hvis hun ikke kom tilbage.¹²⁹ Begge bøger opstår således delvist som forsøg på at modvirke den umenneskeliggørelse, der har været resultatet af togturen.

Umenneskeligheden artikuleres hos Primo Levi samtidig igennem toget ved det uafvendelige farvel til Italien. I løbet af *Hvis dette er et menneske* bliver det klart, at en del af menneskets værdighed går igennem nationalsproget, og at en del af lejrens gru består i et farvel til dette sprog og en livsnødvendig tilegnelse af den nye virkeligheds kaudervælsk. Denne proces bliver synlig i togets træk mod nordøst:

Toget bevægede sig langsomt af sted og gjorde lange enerverende ophold. Fra smalle sprækker i vognen så vi Adige-dalens blege uregelmæssige bakker glide forbi, og de sidste navne på italienske byer.¹³⁰

Fangernes farvel til livet tydeliggøres som byer, der langsomt flyder forbi. Det er en bevægelse fra det velkendte mod det fremmede, et ankerløft. Med tiden dukker andre stednavne op: "Gennem sprækkerne kendte og ukendte navne på østrigske byer, Salzburg, Wien, så tjekkiske, til sidst polske."¹³¹ Hele tiden anskues fremmedheden igennem togvognens sprækker, mens det italienske langsomt udfases. Vognens indre rum og de anderledes klingende stednavne er det eneste, der er at forholde sig til, og herigennem at det uheimlige og grusomme først bliver synligt: "Vi følte os allerede »på den anden side«."¹³² Rejsen er en rejse mod den anden side, og denne bevægelse artikuleres først gennem toget, der i Levis mytologisering virker som Karons båd, der fragter sin

¹²⁷ Ibid.

¹²⁸ Semprun, *Le Grand Voyage*.

¹²⁹ Delbo, *Le convoi du 24 janvier*.

¹³⁰ Levi, *Vidnesbyrd*, s. 27.

¹³¹ Ibid., s. 28.

¹³² Ibid.

last over floden Styx mod dødsriget i den græske mytologi. Dette billede befastes, da Levi direkte i kapitlets næstsidsste linje kalder en tyvagtig vagtsoldat for "vores egen Karon."¹³³ Toget er ankommet, nedstigningen er komplet.

Hos det polske vidne Tadeusz Borowski anskues toget første gang inde fra lejren. Borowski er i fortællingen *Hos os i Auschwitz* en del af det hold, som rydder op i togstammen efter den første selektion og sorterer tingene på det store depot Kanada. Selektionen tager anstrøg af valg mellem objekter, som kan gøre nytte, og objekter, som ikke kan. Menneskene har allerede under deres indespærring i kreaturvognene, som hos Levi, mistet deres menneskelighed og "stimler sammen i de åbne døre, gispende som fisk, man har smidt fra sig på sandet."¹³⁴ Alle individuelle træk er forsvundet:

Ud af vognen strømmer en broget flod af mennesker og bagage, en blind, vild flod, der søger et leje. Men endnu før de indespærrede er kommet til sig selv, endnu før de har indåndet den friske luft og duften af grønt, har man allerede revet alt ud af hænderne på dem, jakkerne, taskerne og kvindernes parasoller.¹³⁵

Det åbenlyse tyveri har karakter af en grovsortering af ligeværdige objekter. Jakker, tasker, parasoller til den ene side, menneskeflod til den anden. Da de gik om bord på toget, havde de stadig individualitet nok til at medtage objekter, som de opfattede som deres egne. Her, efter togturen, frasorteres de deres egne objekter. Dette billede forstærkes på samme side:

Bunken af ting vokser, kufferter, bylte, rygsække, tæpper, tøj, tasker, der går op i faldet, så regnbuefarvede pengesedler, guld og ure falder ud; foran vogn dørene tårner bunker af brød sig op, forskelligfarvede marmeladeglas, syltede frugter, dynger af skinker, spegepølser, små bjerge af sukker, der spredes i gruset. Lastvognene fyldes med mennesker og kører bort under en forfærdelig larm [...]¹³⁶

Dette ophobede restprodukt skaber et forfærdeligt kontrapunkt til de levende 'objekter', som netop er blevet bortsorteret og kørt bort på ladet af en lastbil (jf. lastbilen hos Delbo længere nede). Togrejsen har til at starte med ligestillet dem og i løbet af turen udlignet kløften mellem deres initiale værdi. Til sidst springer Borowski og et par andre arbejdere op i vognene blandt ekskrementer og døde spædbørn, som de hanker op i "som var det kyllinger, et par stykker i hver hånd."¹³⁷ Synsvinklen er anderledes for Borowski, men den samme umenneskeliggørelse artikuleres igennem togets ankomst til Auschwitz, som den hos Levi trådte frem i forbindelse med afgang fra Italien. Tingsliggørelsen starter med toget, den gøres virkelig igennem toget, og den fuldbyrdes på rejsen.

Men toget udtømmer ikke sin effekt som indre møblement i vidnesbyrdlitteraturen. Toget fungerer samtidig som en korridor, hvorigennem en henvendelse bliver mulig. Tygstrup & Meiner

¹³³ Ibid., s. 30.

¹³⁴ Borowski, *Hos os i Auschwitz*, s. 18.

¹³⁵ Ibid., s. 19.

¹³⁶ Ibid.

¹³⁷ Ibid., s. 21.

skriver i deres metodologiske artikel, at den moderne litteraturs nye fællessteder besidder en konventionel klang, der netop i kraft af deres genkendelighed også har en overbevisende kraft i sig:

[...] les nouveaux lieux sont facilement reconnaissables par le lecteur parce qu'ils sont omniprésents dans le monde où vivent auteurs et lecteurs. En ce sens, les nouveaux topoi fonctionnent d'une certaine manière comme des présupposés admis par le lecteur et nécessaires pour la construction de sens dans l'œuvre en question.¹³⁸

Man kan altså sige, at litteraturen gør brug af en fælles sfære, som deles af forfatter og læser for at konstruere mening. Når toget i forlængelse heraf optræder i vidnesbyrdlitteraturen, har det en overbevisende effekt i dets blotte tilstedeværelse på tværs af lejrens indre virkelighed og læserens ydre virkelighed. Toget accepteres umiddelbart som reel og sandsynlig størrelse af læseren, men i vidnesbyrdlitteraturen refunktionaliseres det, så det får en mening, der anslår et helt andet klangset af konnotationer, end det, vi er vant til. Her er toget lokomotiv for død, uhjemlighed og umenneskelighed.

I første del af Robert Antelmes *L'espèce humaine* sætter en scene toget op som bærer af en mening, der går bag om forståelsens barrikader. Fortælleren og hans kommando får fra lejren øje på et tog, der kører forbi udenfor. En af dem bemærker, at en af vognene bærer bogstaverne SNCF, der er akronymet for det franske, statslige jernbaneselskab. Det er en helt almindelig passagervogn i et helt almindeligt passagertog, men netop almindeligheden gør det klart for de indsatte, hvad de er afskåret fra. Det at købe en billet og sætte sig ind i en togvogn er en hverdagslig handling, noget, man gør udenfor, ligesom det at spise, det at sove i en seng:

Ils achètent un billet et ils sont dedans. Ils peuvent même s'approcher de la France, même les Allemands. Ils le font naturellement, comme ils se mettent à table et se couchent dans un lit. Quand on est libre on ne se contente pas de manger, on se déplace aussi.¹³⁹

Toget bliver for Antelme til en rest af verden udenfor, som bryder ind i lejrens virkelighed. At se passagerer sidde i en vogn prydet med bogstaverne SNCF accentuerer indelukkeheden og det unormale i lejrlivet. Toget har for fangerne en form for skjult mening i de fire bogstaver, som røber dets nationalitet for dem, der kan aflæse det. Det kan SS-vagterne ikke:

Les choses pour nous ne sont plus inertes. Tout parle, et l'on entend tout, tout a un pouvoir ; le vent qui apporte l'ouest sur la figure trahit le SS, les quatre lettres de SNCF qu'il n'a même pas remarquées, également. On est en pleine clandestinité.¹⁴⁰

Blot det at kigge på toget er en modstandshandling på grund af den skjulte henvendelse, der går hen over hovedet på SS'erne. Toget etablerer med sine bogstaver en bro fra indre til ydre, der pludselig ligger uden for vagternes jurisdiktion. Det er en mening, som ikke kan standses på vej

¹³⁸ Meiner og Tygstrup, "Le Défi de La Topologie Littéraire", s. 182.

¹³⁹ Antelme, *L'Espèce humaine*, s. 52.

¹⁴⁰ Ibid., s. 53.

ind. Antelmes tog-scene taler dermed meget godt sammen med ideen om toget som mulighed for henvendelse. Henvendelsen løber netop igennem den umiddelbare genkendelighed. Så snart man læser om et tog, står det på nethinden, og vognene er nu ikke bare vogne, men meningsbeholdere, som kan fyldes. Og i vidnesbyrdlitteraturen artikulerer disse togvogne ikke fremskridt, fart og komfort, men sult, død og umenneskeliggørelse. Der sker altså det, man kunne kalde for en omladning af et objekt i den delte sfære mellem indre og ydre. Toget har hjemme begge steder, bevæger sig mellem de to, ind og ud. Dermed fungerer det ikke kun på et konkret plan som realhistorisk komponent i et lejrlandskab, men også som en henvendelse i overført betydning, der bruger noget forståeligt til at formidle noget uforståeligt.

Snerten af noget hjemligt, der accentuerer fangens følelse af hjemløshed og fortvivlelse, ses også hos Primo Levi. Under det tunge arbejde uden for lejren bliver Levi og hans makker Null Achtzehn afskåret af et forbipasserende tog:

På vej tilbage fra lageret, med tomme hænder og slæbende fødder, hører vi et lokomotiv fløjte. Så afskærer det os vejen. Henrykte over den påtvungne forsinkelse standser Null Achtzehn og jeg. Foroverbøjede står vi der i vores pjalter og venter på at vognene langsomt skal køre forbi.

Deutsche Reichsbahn. Deutsche Reichsbahn. S N C F. To kæmpemæssige russiske godsvogne med hammer og sejl sjuksket overmalet. Så *Cavalli 8, Uomini 40, Tam, Portata*: en italiensk vogn... Åh tænk at kunne kravle op i den, skjule sig i et hjørne under kullet og blive der lige så stille i mørket, lytte til hjulenes endeløse rytme, stærkere end sult og træthed, indtil toget på et tidspunkt standsede, og jeg ville føle den varme luft og lugten af hø. Så ville jeg gå ud i solen, lægge mig ned på jorden og kysse den, som man læser i bøger, med mit ansigt begravet i græsset. Og en kvinde ville gå forbi, og hun ville spørge mig: »Hvem er du?« På italiensk, og jeg ville fortælle hende min historie på italiensk, og hun ville forstå den, og give mig mad og et sted at sove. Men hun ville ikke forstå alt hvad jeg fortæller hende, og så ville jeg vise hende nummeret på min arm, og så ville hun tro mig...

... Det er forbi. Den sidste vogn er passeret. Stakken af støbejern ligger igen foran os som var et teatertæppe gået op. Kapo'en står ved siden af stakken med en knippel i hånden, og kammeraterne vandrer frem og tilbage, to og to.¹⁴¹

Toget optræder her igen som en rest hjemmefra. Ikke Frankrig denne gang (selvom SNCF-vognen også passerer forbi her), men Italien. Toget trækker Levi med, og han drømmer sig nu pludselig tilbage til sit lands solbeskinnede marker. Igen er lokomotivet en indtrængende faktor i lejrens hverdag. Denne gang kommer det til at betyde, at Levi, om end kun kortvarigt, får lov til at bevæge sig i sit modersmål igen. Pludselig er forståelsen mulig på italiensk. Kvinden, han møder, taler ikke bare hans sprog, hun forstår også det ellers uforståelige tegn, som er ætset ind i Levis arm – det vil sige det tatoverede fangenummer. Det sanselige og farverige bringes for en kort stund ind i lejrens ufølsomme grålighed i form af duften af hø og følelsen af at ligge i græsset. Vejen til disse følelser, som er uløseligt forbundet med friheden, går bogstaveligt talt på skinner. Som hos Antelme bruges toget her af Levi til at artikulere hjemløshed. Der er en flig af håb og lykke, som udslettes i det samme øjeblik toget er kørt forbi. De to gange udeladelsestegn, der henholdsvis afslutter andet afsnit og indleder tredje er endvidere en stilisering af togets effekt. Dels fungerer de som markører af den pludselige tilbagesynken fra drøm til virkelighed (dette

¹⁴¹ Levi, *Vidnesbyrd*, s. 51-52.

markeres også af tekstens skift fra konditionalis til præsens, der med ét genplacerer udsigelsespositionen inde i lejren, jf. afsnit 3.1. ovenfor), og samtidig ligger der en rytmisk markering af toghjulenes klunk på skinnesammenføjningerne. En rytmisk markering, der igen fungerer som motor. Vi ser det konkret i startkursiveringerne af vognene (*Deutsche Reichsbahn, Deutsche Reichsbahn* osv.). Opremsningens rytme er en tekstligt understøttende dramatisering af togets bevægelse og træk mod en fjern hjemstavn.

Som en afsluttende bemærkning kan nævnes en lastbil hos Charlotte Delbo, der virker på samme måde som togene ovenfor. Her er der tale om en lastbil, som fragter kvinder, og som i kapitlet *Le lendemain* virker på samme måde som toget hos eksempelvis Borowski:

Soudain, sur la route qui longe les barbelés, débouche un camion. Il roule dans la neige. Sans bruit. C'est un camion découvert dont on devrait se servir pour transporter des cailloux. Il est chargé de femmes. Elles sont debout, têtes nues. Petites têtes rasées de garçonsnets, têtes maigres, serrées les unes contre les autres. Le camion roule en silence avec toutes ces têtes qui s'inscrivent en traits aigus sur le bleu du jour. Un camion silencieux qui glisse le long des barbelés comme un fantôme précis. Une frise de visages sur le ciel.¹⁴²

Delbo understreger at lastbilen under normale forhold burde fragte småsten. Nu fragter den kvinder, og den samstilling indskriver sig i forlængelse af toget hos Borowski, hvor mennesker frasorteredes deres egne objekter. Det dagligdags objekt (lastbilen, toget) omlades og bliver til en motor for umenneskeligheden. Man mærker tydeligt det foruroligende aspekt, som Delbo får skrevet ind i beskrivelsen af bilen. Den kører lydløst, hvilket er unaturligt, underligt for en lastbil, glidende som et uvirkeligt spøgelse. Passagen illustrerer også i sine ordvalg lastbilens umenneskeliggørelse af de kvinder, den fragter. Først betegnes de 'femmes'. Neutralt. Men allerede sætningen efter understreges det, at de har mistet en del af deres kvindelighed, håret, og man får at vide lige efter, at de nu minder om drengehoveder. Bevægelsen fortsætter, og nu er de metonymiseret til 'têtes maigres, serrées les unes contre les autres'. Lastbilen kørte for to linjer siden med kvinder, nu kører den kun af sted med skaldede hoveder, og til sidst er der ikke andet tilbage end udvaskede ansigter mod himlen. Det er en uhyggelig bevægelse, som sitrer igennem billedet af lastbilen. Delbos billede får en overbygning i vores umiddelbare genkendelse af lastbilen som støjende fragter af sten, og det er igen hendes *omladning*, der tillader en videreformidling, en dramatisering af umenneskelighed og umenneskeliggørelse. I sin artikel om figurativt sprog hos Charlotte Delbo understreger den amerikanske professor Elizabeth Scheiber, at "[i]n Holocaust fiction, some experiences cannot be easily said in everyday language because the referent does not exist in common society. This constitutes a gap in expression between the incomprehensible and the common world."¹⁴³ Scheiber udlægger, hvordan Delbo bruger figurativt sprog, og i særdeleshed metaforer til at lægge en bro over denne afgrund. Metaforen gør netop det; transporterer mening fra en sfære til en anden. Lastbilen er ikke en metafor, da den kan siges at have en referent i lejren, hvor lastbiler reelt fragtede skaldede kvinder mod krematorier eller stenbrud. En metafor ville have en referent uden for lejrens virkelighed, i en anden sfære, i lighed

¹⁴² Delbo, *Aucun de nous ne reviendra*, s. 55.

¹⁴³ Kertész, "Hvem tilhører Auschwitz?", s. 4.

med eksempelvis de mannequin-dukke, som Delbo i et andet afsnit bruger til at betegne en dyng af døde kvinder. Derimod kan lastbilen siges at have samme topiske effekt som toget, idet den har en genkommende plads i den udenforstående læsers bevidsthedsverden og dermed åbner op for en henvendelse, der kan sammenlignes med metaforens skabelse af et genkendelsesfællesskab.

"A book full of horrors would not have found readers. In any case, horror is seen as an aberration: the mind builds barriers against it. [...] [Primo Levi] details a nightmare world with which, none the less, we are able to identify because it is a parodic version of the world we know"¹⁴⁴, skriver den engelske Levi-forsker Judith Woolf, og det ligger godt i tråd med den *omladning*, jeg har forsøgt at indkredse ovenfor. Toget kan siges at agere som en topisk størrelse, hvorigennem den bagvedliggende idé om umenneskelighed og umenneskeliggørelse artikuleres i det litterære felt. Toget er en del af det, man kunne kalde for den *fælles sfære* mellem lejrens indre virkelighed og læserens udenforstående virkelighed, og det er netop ved at lade henvendelsen gå igennem noget genkendeligt og konventionelt, at vidnesbyrdet kan siges at skabe en meningsbro i sin forvrængning af genkendeligheden. Herigennem har vidnesbyrdet etableret en kattelerm, som en flig af mening faktisk kan slippe igennem; i togets hverdagslige, konventionelle islæt ligger muligheden for den henvendelse, der er så vigtig for vidnesbyrdets realisering.

3.3.2. Mad

Mad er et allestedsnærværende menneskeligt vilkår. Vi er nødt til at spise for at overleve. Flere gange om dagen helst. Maden har dog også fået en livsverden afrevet fra den rene opretholdelses mekanik. Mad er status, mad er nydelse, mad er væmmelse, mad er fællesskab, mad er eksklusion. Den canadiske professor Geneviève Sicotte har i sin bog *Le festin lu* analyseret et væld af forskellige artikulationer af noget andet, som måltidet i den litteratur hun beskæftiger sig med (Flaubert, Zola, Huysmans) fungerer som prisme for:

Le repas en discours peut être comparé à un prisme qui, placé au carrefour de multiples enjeux, les condense, les travaille et les réfracte. Le système des repas est traversé par des axes de sens, par des topiques qui lient le repas à d'autres objets de discours et déterminent les façons légitimes de le raconter.¹⁴⁵

Måltidet fungerer ifølge Sicotte som motor i disse værker for en mening, der ikke umiddelbart knytter sig til selve maden eller måltidets konkrete indhold og sammensætning. Mad hos disse tre forfattere kommer til at virke som en indgang, hvorigennem de lader en anden mening passere. I tilfældet Flaubert demonstrerer Sicotte således, hvordan det ulykkelige forhold mellem Emma Bovary og hendes mand Charles intensiveres og dramatiseres igennem forskellige spisescener. Selvom vidnesbyrdlitteraturen må siges at ligge et godt stykke i såvel form som indhold fra den gryende modernisme i det sene 1800-tals Frankrig, er det alligevel en interessant krog, Sicotte tilbyder en litterær tilgang til vidnesbyrdene. Mange andre forhold artikuleres som beskrevet igennem madens prisme. Som i Sicottes analyser kan vidnesbyrdene siges at benytte sig af den konventionelle sandsynliggørelse, der ligger i selve madens tilhørsforhold til den delte sfære. Men hvor de fleste af de fleste menneskers måltider foregår i så stor mindelighed, at vi glemmer de

¹⁴⁴ Woolf, "From If This is a Man to The Drowned and the Saved", s. 43-44.

¹⁴⁵ Sicotte, *Le festin lu, le repas chez Flaubert, Zola et Huysmans*, s. 52.

fleste så snart vi er færdige med at spise, sker der *noget andet* i litteraturen. Flaubert, Huysmans og Zola kunne netop bruge måltidet som motor for drama eller brud, fordi de fleste måltider i den ekstralitterære virkelighed ikke nødvendigvis er præget af drama eller brud. Litteraturen kan med andre ord siges at artikulere undersiden af en idealkultur, når den lader møntens bagside vende udad og dramatiserer mangel på etikette, mangel på appetit, mangel på hygge i familiens skød.

Igen må det her understreges, at vidnesbyrdlitteraturens brug af mad som genkommende motiv også har stærke rødder i den realhistoriske virkelighed. Kz-lejrene var et system, hvor man ikke kunne leve af sin daglige ration ulækre føde, og hvor de fleste ofre, der ikke blev sorteret fra til gaskammeret umiddelbart efter ankomst, ville kunne tilbageføres direkte til underernæring og deraf følgende svaghed, sygdom og selektion. Mad eller mangel på mad er et allestedsnærværende tema i vidnesbyrdlitteraturen af samme grund. Den vandede suppe og det savsmuldsfyldte brød er velkendte topoï i vidnesbyrdlitteraturen. Men hvor toget kunne siges også at fungere som en motoriseret katalysator for et skift i handlingen (der ofte vil træde tilbage efter initieringen), er maden et mere konstant vilkår, som ikke nødvendigvis artikulerer et skift på handlingsplanets akse. Snarere kan man sige, at maden fungerer som en konstant påmindelse om et vilkår, der anslår helt andre konnotationer og derfor skaber mening i sin foruroligende diskrepans.

I forlængelse af disse overvejelser kan man endvidere forstå madens rolle i litteraturen om Holocaust, som endnu en hovedhjørneste i umenneskelighedens skamstøtte. Den slovenske etnolog Božidar Jezernik påpeger i en artikel om mad og moral under ekstreme forhold, at elementer af selve vores identitet som mennesker også ligger i, hvad vi spiser:

In all social communities, certain norms and values classify specific articles or single dishes as proper or improper (human) food. In accordance with the saying "you are what you eat," there is something more to every piece of food beyond its nutritive value. This is something that denotes an individual's geographic, ethnic, or religious affiliation, one's social status, and personal taste; in a word, one's (human) dignity.¹⁴⁶

Hvis vores geografiske, religiøse, etniske osv. tilhørsforhold til dels determineres af det vi spiser, kan vidnesbyrdlitteraturen siges at dramatisere endnu et aspekt af umenneskeliggørelsen igennem sin behandling af mad og måltider. Den vedvarende insisteren på det *samme* klæge savsmuldsbrød og den *samme* vandede suppe understreger en manglende national, regional, personlig, familiær, traditionel variation, og det iterative aspekt forstærker følelsen lejrerfaringens udslettelse af individuelle træk. Beskrivelsen af maden stopper ikke efter første gang, selvom selve indholdet af måltidet ikke ændrer sig.

Denne fornægtelse af individuelle træk får ofte en overbygning i de konnotationer, der knytter sig til maden i vidnesbyrdene. Hos Robert Antelme er fokus i lighed med andre vidnesbyrdforfattere først og fremmest på madens ulækre tilsnit, som man med tiden af nød lærer at vænne sig til, og på, at der grundlæggende er for lidt af den. At selve rationen af mad med tiden vil slå ihjel på grund af dens knaphed får hos Antelme en ekstra dimension, idet maden ofte kædes meget konkret sammen med døden:

¹⁴⁶ Jezernik, "On food and morals in extremis", s. 18.

La cheminée du crématoire fumait à côté de celle de la cuisine. Avant que nous soyons là, il y avait eu des os de morts dans la soupe des vivants, et l'or de la bouche des morts s'échangeait depuis longtemps contre le pain des vivants. La mort était formidablement entraînée dans le circuit de la vie quotidienne.¹⁴⁷

Samstillingen af de to skorstene giver et kraftfuldt billede af to sidestillede fabrikker, der arbejder side om side i en cirkelbeskrivende bevægelse uden ende. Antelme beskriver dødens entré i det dagligdags kredsløb, hvor den osmotisk breder sig til selv de små ting som de daglige måltider. Men madens knaphed er ikke blot død for nogle, den er også liv for andre. Lejrens magtsystem baseredes på tildeling af en række privilegier til fanger med visse funktioner, og dermed bliver fordelingen af mad til en art spejlbillede på et strengt klassesamfund, mens maden i stedet for kapitalen får rolle som klassefordeler:

Le plus gros, le plus plein – celui qui n'a pas faim – connaît lui aussi le prix du pain ; il sait le prix du pain ; il sait le prix du pain pour celui qui a faim et il attribue au sien la même valeur ; ça ne peut pas être simple d'en donner un morceau. Ainsi celui qui a faim et demande à bouffer à celui qui n'a pas faim est un fou, car la nourriture – même si on est plein et si on travaille dedans – est rare et doit être conquise par le « mérite » (là-bas aussi l'argent est toujours considéré par ceux qui le détiennent comme une chose « méritée »).¹⁴⁸

Ja, mere end klassefordeler er maden reel kapital, som man i en forskruet udgave af skumfiduseksperimentet kan vælge at konsumere/forbruge med det samme, eller investere som opsparing eller aktiv kapital med risiko for at tabe sin indsats. For en erklæret kommunistisk modstandsmand som Antelme bliver dette infernalske system til en sort spejling af det klassesamfund han har viet sit liv til at bekæmpe. Primo Levi bruger meget plads på en tilstræbt videnskabelig udlægning af de forskellige byttemekanismer, som er på spil i kz-lejren. Hos ham udgør evnen til at 'organisere' ekstra mad den fundamentale forskel mellem liv og død. I en opregning af tre forskellige strategier for overlevelse, siger Levi om sin medindsatte Henri, der er mester i at 'dyrke' de engelske krigsfanger: "Engang er Henri sågar blevet set med et rigtigt hårdkogt æg i hånden."¹⁴⁹ De to små ord 'sågar' og 'virkelig' understreger dels den normale fødes tilsnit, men giver også indtryk af en udsigelsesposition, som stadig har sit locus inde i lejren. Kvaliteten og beskaffenheden af den regulære ration accentueres, når fortælleren insisterer på Henris anskaffelse af et hårdkogt æg som værende en bedrift det er svært at tro på. Hos Levi artikuleres i forlængelse heraf også endnu en gang følelsen af hjemløshed igennem suppe og lejrbrød. Når fangerne i *Hvis dette er et menneske* lykkes med at flygte, er det aldrig en fysisk flugt, men en flugt i drømmene, der er så meget mere smertefuld fordi den altid mislykkes jammerligt idet man vågner. Og i drømmene spiser man altid:

Man kan tydeligt høre de sovende trække vejret og snorke. Nogle stønner og taler. Mange smasker med læberne og bevæger kæberne frem og tilbage. De drømmer at de spiser. Også den drøm

¹⁴⁷ Antelme, *L'Espèce humaine*, s. 23.

¹⁴⁸ Ibid., s. 96.

¹⁴⁹ Levi, *Vidnesbyrd*, s. 105.

er fælles. En nådesløs drøm som ophavsmanden til myten om Tantalos må have været særdeles bekendt med. Man kan ikke alene se maden, men føle den i sine hænder, tydeligt og konkret, selv dens uimodståeligt lugt kan man mærke.¹⁵⁰

Levis brug af myten om Tantalos giver drømmene et almenmenneskeligt præg og indskriver den samme form for genkendelighed som giver et topos en overbevisende dimension. Guderne straffede Tantalos, som havde serveret sin egen søn for guderne i et forsøg på at teste deres alvidenhed. Selvfølgelig blev det opdaget, og Tantalos' straf blev at stå i en klar sø i den dybeste afkrog af dødsriget under en gren af svulstige frugter. Når han bøjede sig for at drikke, sank vandet i søen, og når han greb efter frugterne på grenen, hævede den sig op, mens vandet steg igen osv. Levis indskrivning af sig selv og sine kammerater i denne mytiske tradition er ikke blot et kraftfuldt litterært greb, men samtidig også en mulighed igennem sultens og tørstens universalitet (netop derfor er vel blevet mytestof) at lade sin henvendelse om disse forhold bevæge sig gennem den delte sfære. Sådan bryder hjemmet også ind i drømmene i glimt og sitrer af den varme arnes delte brød, før det fordamper, og fortælleren bestandig sættes tilbage til kulde og sult ved opvågningen. Drømmebillederne fungerer således som ankre af flamingo, der forsøges nedsænket hver nat, men altid flyder videre, ovenpå mod fortabelsens rev. I den forbindelse opstår det emotionelle ubehag i diskrepansen mellem det hjemlige, som virker varmt og forståeligt, og det u-hjemlige, som virker koldt og forskruet. Og selvom vi som læsere måske ikke kan forstå den indre virkelighed, så kan vi dog igennem disse konstruktioner ane en flig af den netop i dens *modsætning* til det vi kender. Hermed minder madens funktion i vidnesbyrdlitteraturen om togets såkaldte omladning som omtalt ovenfor.

3.3.3. Tøj

Den sidste faste del af vidnesbyrdlitteraturens møblement, som jeg vil omtale her, er tøjet. I endnu højere grad end toget hører de sribede fangedragter, som en stor del af de indsatte i kz-lejrene bar, med til billedkulturen omkring Holocaust. Når jeg siger i højere grad, er det fordi toget trods alt har haft en gennemgående funktion i historien før og efter Holocaust, og fordi der også knytter sig mange andre konnotationer til toget, hvis man bevæger sig uden for erindringskulturen omkring Holocaust. Men en blå-hvid, sribet fangedragt med et farvesymbol på brystet kan kun vanskeligt give betragteren associationer til andet end nationalsocialisternes folkedrab på Europas jøder.

Når vidnesbyrdlitteraturen også insisterer på fangernes påklædning, har det altså igen rødder i en realhistorisk virkelighed. Men fangedragten er i lighed med det ekstensive brug af mad- og togscener ikke blot indført i litteraturen for sin virkelighedseffekt. I lighed med de to andre forhold bruges den aktivt i vidnesbyrdlitteraturen som en henvendelsens løngang.

Igen er det ofte den umenneskeliggørende proces, som finder artikulation igennem påklædningens ensformighed. Fangedragten udgør det første møde med lejrens indre individudslættelse. I første kapitel af *Hvis dette er et menneske* beskrives de undselige arbejdere som forestår rømningen af togvognene på rampen i Birkenau:

¹⁵⁰ Ibid., s. 68.

Der hvor de [de bortselektede kvinder og børn/tha] havde stået dukkede to grupper af mærkværdige individer frem i lyset fra projektørerne. De vandrede af sted i hold, i rækker på tre, med underlige forlegne skridt, bøjede nakker og stive arme. På hovederne havde de en latterlig hue, og de var klædt i lange sribede jakker som selv i mørket og på afstand virkede snavsede og lasede. De gik uden om os i en stor cirkel, uden nogensinde at nærme sig. I dyb tavshed flyttede de omkring på vores bagage og kravlede ind og ud af de tomme vogne.

Vi så på hinanden uden et ord. Det var alt sammen uforståeligt og sindssygt. Men en ting havde vi forstået, og det var den metamorfose der ventede os. I morgen ville vi også se sådan ud.¹⁵¹

Det er en uhyggelig beskrivelse af, hvad der mest af alt tager form af en spøgelseshær. Levi beskriver ingen individuelle træk. Arbejderne er en ensformig masse. En umælende masse, der virker som programmerede automater. De bevæger sig uden om de nyankomne og signalerer derved et tilhørsforhold til en anden orden, den anden sides verden, verden indenfor. Den tavshed, de er bærere af, forplanter sig i andet afsnit til tilskuerne; "Vi så på hinanden uden et ord." Levi beskriver ikke tøjet specielt indgående, men han lægger dog vægt på, at huen virker 'latterlig', og at de lange sribede jakker mest af alt virker gennemført smudsige. Ensformigheden i deres udseende bruges af Levi som en forudelse om den initiering, der venter; "I morgen ville vi også se sådan ud." Efter togrejsen starter mareridt i lejrene med tøjet, som også i sig selv skal vise sig at blive en prøvelse. Naturligvis er der intet, der passer. De store får for småt tøj, og de små får for stort. Der er igen en pervers omvendning af visse romangenrers ankomstscener på spil. Hos Balzac må de unge mænd, som ankommer til Paris, først og fremmest klædes ordentligt på netop for at aflægge deres bondske ensformighed og begå sig i den sociale bikube, hvor forskelle i tøj signalerer forskel i status. Denne logik bliver så at sige omladet hos Primo Levi, hvor det er de individuelle træk og statussymboler, der kan signalere et menneskes position til omverdenen, udslettes igennem metamorfosen fra frie individer til kollektiv og grålig masse.

Robert Antelme har også et vedvarende fokus på sin egen og sine medindsattes påklædning. Hos ham antager tøjets tilsnit dog også en ekstra mening, idet det kommer til at fungere som et nærmest metonymisk signal på fangernes tilstand. Det franske ord for 'sribet' [*rayé*] bruges ekstensivt igennem hele *L'espèce humaine* til at beskrive fangedragterne. Men der er en interessant bevægelse i Antelmes vidnesbyrd, idet at ordet med tiden også kommer til at indbefatte selve mennesket, som bærer tøjet. Først i bogen fornemmes den nærmest samme initieringsscene som hos Primo Levi:

Le stubendienst belge nous a conduits au magasin d'habillement. Deux heures plus tard nous sommes revenus dans le block. Quand nous sommes entrés, les autres, ceux qui restaient, nous ont suivis des yeux et pour nous regarder, ils avaient d'autres visages. Nous portions un vêtement rayé bleu et blanc, un triangle rouge sur la gauche de la poitrine, avec un F noir au milieu, et des galoches neuves. Nous étions nets, rasés, propres, nous nous déplaçons avec aisance. Ceux qui dans la mascarade de Buchenwald s'étaient vu affubler d'un petit chapeau pointu, d'un béret de matelot ou d'une casquette russe ; ceux qui avaient charrié des pierres à la carrière avec un costume populaire hongrois et une casquette d'employé du tram de Varsovie sur la tête ; ceux qui avaient porté une

¹⁵¹ Ibid., s. 30.

petite vareuse qui s'arrêtait au-dessus des fesses, avec sur la tête une casquette de souteneur, avaient cessé ce matin d'être grotesques ; ils étaient transfigurés.¹⁵²

Der er flere interessante ting på spil i dette tekststykke. Først og fremmest anskueliggøres overgangen fra uden for lejren til inde i lejren igennem et skift i tøj. Man lægger sin ham udenfor og kan nu træde ind. Igen går bevægelsen fra de individuelle træk til udviskningen af disse træk. De personlige og nationale præg ved påklædningen udslettes, og det gøres tydeligt, at denne omvæltning ikke blot er et skift i tøj, men et skift til en helt anden tilstand, en helt anden måde at være menneske på; "ils étaient transfigurés." Denne transfiguration går igennem besøget til tøjhuset. Antelme beskriver her, at de indsatte bærer et sribet sæt tøj i blå og hvid med en rød trekant på brystet. Langsomt i løbet af *L'espèce humaine* glider tøjets udseende imidlertid over til nu at karakterisere hele personen. Et par sider senere skriver Antelme: "Nous nous sommes joints à d'autres rayés qui partent dans le même transport. Ils sont comme nous, alignés par cinq."¹⁵³ Nu er betegnelsen 'sribede' gået fra at betegne en kvalitet ved tøjet til simpelthen at betegne hele individet. Det er den totale udslettelse af individuelle træk, som Antelme her lader gå igennem lighedstegnet mellem mennesket og dets tøj. Samtidig bruges den stadige insisteren på tøjets striber som en effekt, der udvider fornemmelsen af indespærring, idet striberne danner tremmer. De indsatte bliver til en art grusom sammensmeltning af tegn og indhold. De bærer deres indespærring direkte på sig til hver en tid.

At den rudimentære påklædning er blevet et integreret topos i litteraturen om Holocaust, ses også i senere forfatteres mulighed for at genbruge og manipulere det. Imre Kertész' bog *De skæbneløse* fra 1975 er i den henseende et interessant eksempel. Kertész selv blev som ungarsk jøde deporteret som en del af de store transporter mod udryddelseslejrene i sommeren af 1944, og selvom *De skæbneløse* er karakteriseret som roman på titelbladet, følger dens handlingsforløb i udpræget grad Kertész' egen deportation. Som den ungarske forsker Paul Várnai i lighed med andre har bemærket, henter *De skæbneløse* netop en del af sin styrke i sit forhold til den mere 'etablerede' Holocaust-litteratur:

Being accustomed to descriptions of cruelty, moralizing, and sentimentality, the reader is struck by the low-key, uninvolved recounting of experiences. The cattle car is hugely overcrowded, but the boy is content that they are well-settled. Inhuman conditions are accepted as "normal" and "natural," key words in this book.¹⁵⁴

Kertész' roman henter en del af sin slagkraft i det forhold, at den ud over at være mageløst godt skrevet, skriver sig op mod en etableret tradition, der fungerer og virker med sine egne integrerede topoi, som forfatteren nu har mulighed for at genbruge og omvende. Som Várnai beskriver det, har det en del at gøre med den forventning, vi som læsere i dag og i 1970'erne går til et værk om Holocaust, hvor der til en vis grad kan sættes lighedstegn mellem bogens fortæller og den ekstralitterære referent. Vi forventer til en vis grad togrejser, grufulde initieringsprocesser, mangel på mad, overhængende fare for udvælgelse, brutalitet fra vagter og kapoer osv. Hos Kertész finder

¹⁵² Antelme, *L'Espèce humaine*, s. 19.

¹⁵³ Ibid., s. 25.

¹⁵⁴ Várnai, "Holocaust Literature and Imre Kertész", s. 252.

man ikke noget af den slags. Men det er jo ikke ensbetydende med, at forfatteren ikke synes, at Holocaust 'var så forfærdeligt, at det gjorde noget', eller at det ikke har været forfærdeligt for ham at være indsat i en kz-lejr. Spændingen kan i stedet forklares delvis ved at lytte til Kertész' udsagn om autenticiteten i Benignis film *La Vita è bella* sat over for Spielbergs *Schindlers liste*: "Her drejer det sig om noget ganske andet: filmens ånd, dens sjæl, er autentisk, denne film er som et urgammelt koglespil, den berører os med eventyrets kraft."¹⁵⁵ Det er også på denne måde, Kertész håber at ramme med *De skæbneløse*. Den berører med en foruroligende kraft, fordi den manipulerer med et sæt af forventninger. Én af måderne, den gør det på, er med den helt særegne fortællerstemme i bogen, der som Várnai også formulerede det, går igennem bogens univers med et nærmest naivt og pikaresk blik, der kunne lede tankerne hen på Voltaires *Candide*. En anden måde er imidlertid i forlængelse heraf en meget vellykket manipulation med vidnesbyrdlitteraturens faste strukturer og genkommende steder. Tøjaspektet er altid kraftigt til stede i fasen, hvor de nye fanger efter en udmarvende togtur¹⁵⁶ skal initieres, som vi har set hos Levi og Antelme, og det er de også hos Imre Kertész:

Jeg fik – ligesom alle andre – en engang sikkert blåstribet skjorte med en halsudskæring uden knapper og krave fra min bedstefars tid og nogle benklæder ligeledes beregnet for oldinge med en flænge ved anklerne og to ægte buksesnører, et brugt udseende blå- og hvidstribet lærredssæt, der fuldstændig svarede til straffefangernes – en regulær fangedragt, hvordan jeg end så på det [...]. Bukserne – de var for store, og bæltet manglede – var jeg nødt til i al hast at slå en knude på, og med hensyn til skoene viste det sig, at de havde den uventede egenskab, at sålen ikke kunne bøjes. For at have hænderne fri satte jeg huen på hovedet. De andre drenge var også blevet færdige: vi gloede bare på hinanden uden at vide om vi skulle grine eller undre os.¹⁵⁷

Der er en ubekymret lethed over Kertész' initieringsscene. Ligesom alle andre beskriver hovedpersonen, hvordan han 'fik' sit tøj. Det er et verbum, som ikke indikerer nogen form for tvang eller farvet handling. Det er slet og ret en neutral manøvre, der tager anstrøg af en almindelig udlevering, som man kunne forestille sig, hvis man trådte ind i hæren. Buksesnørerne beskrives som 'ægte', hvilket klinger nærmest positivt, og det at skoene er ubøjelige træplader er for fortælleren blot en 'uventet egenskab' – igen lyder det næsten som en bonus. Når der udtrykkes noget negativt i dette stykke, er det ikke så meget den brutale proces, der skal gøre fangerne klar til et opslidende arbejde før gaskammeret, men mere, at tøjet virker til at være 'fra min bedstefars tid' eller 'beregnet for oldinge'. Det er utidssvarende klæder, som ikke sømmer sig for raske, femtenårige gutter med livet foran sig. Snarere end et regulært overgreb kommer det til at virke som en spøg – hvilket da underbygges af de sidste linjer, hvor drengene mest af alt føler en eller anden form for bizar humor gemt bag dette cirkus.

¹⁵⁵ Kertész, "Hvem tilhører Auschwitz?", s. 10.

¹⁵⁶ I en foregribelse af argumentet, som følger, er det interessant at notere sig, at Kertész også manipulerer med de to andre topoi, som jeg har beskæftiget mig med ovenfor. Togturen mod lejren beskrives indgående, men uden de store uhyrligheder, mens vi får at vide, at hovedpersonen faktisk hælder sin første ration suppe ud, fordi den lugter dårligt, og fordi han som ungarer er vant til kraftigere og mere smagfulde krydderier.

¹⁵⁷ Kertész, *De skæbneløse*, s. 82-83.

På den måde udfører Kertész i virkeligheden en form for spejling af den omvending, som vidnesbyrdlitteraturen foretager af de udvalgte topoi. Som jeg har været inde på, kan vidnesbyrdlitteraturen siges at 'omlade' visse steder fra vores delte sfære med en anden mening og et andet sæt konnotationer, end dem vi er vant til. Kertész foretager den samme manøvre, men han benytter de topoi, som vidnesbyrdlitteraturen allerede har etableret, til at gen-omlade meningen til en mere normal og forståelig – og det er blandt andet i denne dobbelte omvending, at hans romans foruroligende berøring finder sted. Således kan *De skæbneløse* siges at bekræfte den topiske tilstedeværelse af i dette tilfælde tøjet, men også (jf. note 70) toget og maden i litteraturen, der forsøger at dramatisere en lejrerfaring under Holocaust.

Hvis vi skal prøve kort at opsummere disse underkapitler, kan vi altså se, hvordan den vidnende litteratur benytter sig af steder og objekter, som indgår i den delte sfære, vi som udenforstående trods alt har haft og har til fælles med lejrenes indre virkelighed. Der ligger en spørgsmålsløs overbevisning allerede i genkendelsen af tog, tøj og mad, og det, der gør brugen af disse topoi til en integreret del af den vidnende funktion, er forfatterens måde så at sige at omlade disse topoi med en mere dystert mening, og dermed bruge de tilsyneladende normale forekomster som en slags henvendelses løngange.

3.4. Tavshed og tale: en utilstrækkelighed artikuleret

Som jeg var inde på i teori-afsnittet, opstår vidnesbyrdlitteraturen til dels som et paradoks mellem det forhold, at oplevelsen, som vidnet har været udsat for, ikke uden videre lader sig kommunikere, men at accepten af historien føles så meget desto mere nødvendig. Det prekære forhold mellem begivenheden, og det, der efterfølgende kan siges om den, har, som både Iversen og Holm & Tygstrup¹⁵⁸ er citeret for tidligere, sin rod i at begivenheden opfattes som liggende uden for det menneskelige fællesskabs grænser. Der er ofte i teorien om vidnesbyrdlitteraturen sat lighedstegn mellem det menneskelige fællesskabs grænser og sprogets grænser i formidlingen, og det er også denne gnidning, som ligger til grund for et af de mest omdiskuterede værker om vidnesbyrdets mekanik, Agambens *Quel che resta di Auschwitz* (da mit italienske er rudimentært, citerer jeg fra den franske udgave).

Agambens bog er ikke et litteraturvidenskabeligt værk, men snarere et sprogfilosofisk forsøg på at forstå muligheden for subjektets splittelse og en etik efter Auschwitz. Men Agamben tager sit afsæt hos Primo Levi, og det er især med hans overvejelser om det litterære vidnesbyrds lakuner, at han bliver interessant for dette afsnit. Selv om Agamben ikke fører tanken til ende, taler han sig alligevel tæt på det, jeg i dette afsnit forsøger at indkredse som de vidnende funktioner i en litterær tekst, eftersom han hævder at kommunikationens umulighed kan spores direkte i teksten bag om den mening, teksten opstiller på overfladen:

À l'évidence, il ne s'agit pas seulement de la difficulté ressentie lorsqu'on cherche à communiquer aux autres ses expériences les plus intimes. Le décalage s'inscrit dans la structure même du témoignage.¹⁵⁹

¹⁵⁸ Holm og Tygstrup, "Livets rum, erindringens form"; Iversen, "Mass-klo, Matisklo. Om vidnesbyrdets litteratur."

¹⁵⁹ Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, s. 10.

Som Agamben formulerer det, bliver vidnesbyrdet således nærmest en genre på trods. Hvis vi skal prøve at overføre Agambens formulering til et vokabular, der sømmer sig for nærværende afhandling, kan man sige, at vidnesbyrdet i stedet for at give op over for umuligheden af en trofast videreformidling, lader erfaringstabet sive ind i teksten, at vidnesbyrdet så at sige dramatiserer forståelsens lakune. For Agamben er det selve denne lakune i teksten, som udgør vidnesbyrdets væsen og potentiale:

En outre, parce qu'il est bientôt apparu évident que le témoignage comportait une lacune qui était sa part essentielle, que les rescapés, donc, témoignaient d'une chose dont on ne pouvait témoigner, commenter leur témoignage est revenu à interroger cette lacune – ou plutôt à tenter de l'entendre.¹⁶⁰

Som sagt udgør landsmanden og vidnet *par excellence*¹⁶¹ Primo Levis bøger hovedmaterialet, som ligger til udgangspunkt for Agambens analyse. Især passagen fra *Tøbruddet*, hvor Levi omtaler en lille dreng, Hurbinek, som ikke har noget sprog. Hurbinek er "ikke nogen, et dødens barn, et barn af Auschwitz"¹⁶² og har kun nogle mærkelige artikulationer at kommunikere med. Han dør kort efter befrielsen. Hans underlige ord "mass-klo, matisklo"¹⁶³ (som også har givet navn til Iversens artikel om Agamben og vidnesbyrdets litteratur) betyder ingenting på nogen af de i lejren forsamlede sprog, og Levi betragter det som en mening, der er for evigt bundet til Auschwitz. Hurbinek er for Levi et eksempel på en af de skæbner, som udgjorde et stort og tavst flertal af de indsatte i lejrene. Dem som gik under, som har masser at berette om, men ingen stemme at fortælle det med: "Der er intet tilbage af ham; han bærer vidnesbyrd gennem disse mine ord."¹⁶⁴ For Agamben er det selve vidnesbyrdets etiske imperativ, at det kan indlejre de stemmeløses ikke-stemme i deres eget vidnesbyrds stemme:

Le témoin témoigne en principe pour la vérité et pour la justice, lesquelles donnent à ses paroles leur consistance, leur plénitude. Or le témoignage vaut ici essentiellement pour ce qui lui manque ; il porte en son cœur cet « intémoignable » qui prive les rescapés de toute autorité. Les « vrais » témoins, les « témoins intégraux », sont ceux qui n'ont pas témoigné, et n'auraient pu le faire. [...] Qui se charge de témoigner pour eux sait qu'il devra témoigner de l'impossibilité de témoigner.¹⁶⁵

Inkorporeringen af såvel Hurbineks nonsens som de udførlige beskrivelser af de såkaldte muselmænd, der havde nået bunden af deres kræfters reservoir og nu ofte havde gaskammeret som næste destination, er for Agamben en måde at vidne for *les témoins intégraux*. Hurbineks stemme indlejres i Levis, og derved får den stemmeløse på paradoksal vis alligevel en stemme at tale med. Det lakunære bliver i tilfældet Hurbinek dramatiseret igennem de uoversættelige småord, som kun tilnærmelsesvis kan gengives på skrift (Levi er ikke selv sikker på, hvordan det ord, Hurbinek gentager, egentlig skrives). For Agamben ligger vidnesbyrdets potens i mødet

¹⁶⁰ Ibid., s. 11.

¹⁶¹ Det er Agamben selv, der betegner Levi sådan: Ibid., s. 16.

¹⁶² Levi, *Vidnesbyrd*, s. 188.

¹⁶³ Ibid., s. 189.

¹⁶⁴ Ibid..

¹⁶⁵ Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, s. 36.

mellem de to umuligheder, dvs. vidnets umulighed for at vidne fuldt og helt (fordi han eller hun overlevede og dermed ikke så bunden) og det 'hele' eller 'fulde' vidnes manglende mulighed for at vidne fordi han eller hun mangler et sprog at vidne med, som Hurbinek. Agamben fortsætter:

Cela veut dire que le témoignage est la rencontre entre deux impossibilités de témoigner ; que la langue, pour témoigner, doit céder la place à une non-langue, montrer l'impossibilité de témoigner.¹⁶⁶

Hvor Agamben er relativt stram i sit fokus på imperativet i at låne sin stemme til de, som ikke selv kan tale, finder jeg det interessant og frugtbart at udvide hans begreb om lakunen til i litteraturen at betegne et mere bredt anlagt hul i kommunikationen. Valerio Ferme var inde på en parallel problematik i sin artikel om Primo Levi:

The absurdity of the torture and debasement to which the prisoners are subjected effectively silences many even before they are silenced by death, reducing them to phantoms who, like mannequins, are pliable to the will of their oppressors. 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.¹⁶⁷

Dette 'hul i kommunikationen' kan bruges som en bredere definition på den lakune, Agamben har lyttet til hos Primo Levi, og det bliver muligt at forsøge at spore dette træk i vidnesbyrdekskterne på det formelle plan. Man kan med andre ord forsøge at spore, hvordan de litterære vidnesbyrd dramatiserer denne lakune i kommunikationen. Hvor Agamben ser inkorporeringen af det manglende vidnes ikke-tale i det overlevende vidnes tale som et etisk imperativ for vidnesbyrdets mekanik og sprog, ser jeg disse tilstedeværelser som en måde at anskueliggøre lakunen i en bearbejdning af en oplevet virkelighed. Agambens argument kan siges at eksistere inde i mit eget, der ser denne brede palet af tavshedspåtaler og erkendelser af sprogets umulighed som videreformidler af begivenheden som en komponent i den vidnende funktion – dvs. den æstetiske og formbevidste værktøjskasse, der skal bringe begivenheden videre til en læser. Vi har allerede været inde på Hurbineks tilstedeværelse hos Levi som et af Agamben flittigt brugt eksempel, men faktisk vrimler det i de litterære vidnesbyrd med mere subtile tilstedeværelser af denne dramatisering af talens utilstrækkelighed i gengivelsen af begivenheden. Men hvordan gør man et hul anskueligt?

En flittigt brugt retorisk størrelse er simpelthen at gøre opmærksom på sprogets utilstrækkelighed. Det er en reflektiv manøvre, som henleder opmærksomheden på sprogets manglende evne til at repræsentere det skete. Det ses hos Primo Levi i starten af *Hvis dette er et menneske*: "For første gang forstod vi at sproget mangler ord for at udtrykke en sådan krænkelse, en sådan nedbrydning af et menneske."¹⁶⁸ Det ses hos Antelme i forordet til *L'espèce humaine*: "À peine commencions-nous à raconter, que nous suffoquions."¹⁶⁹ Det ses hos Delbo i den allerede

¹⁶⁶ Ibid., s. 41.

¹⁶⁷ Ferme, "Translating the Babel of Horror", s. 56.

¹⁶⁸ Levi, *Vidnesbyrd*, s. 35.

¹⁶⁹ Antelme, *L'Espèce humaine*, s. 9.

citerede indskrift, der indleder hendes vidnesbyrd: "Aujourd'hui, je ne suis pas sûre que ce que j'ai écrit soit vrai. Je suis sûr que c'est véridique."¹⁷⁰

En af de mest flittige brugere af dette topos i vidnesbyrdlitteraturen er Élie Wiesel. En stor del af hans skrift om Holocaust behandler umuligheden af at udtale sig om begivenheden, når man ikke selv har været der. For Morten Lassen hænger denne tavshed sammen med Wiesels udlæggelse af Holocaust som en religiøs tekst, hvilket leder videre til problemet om, hvordan man så overhovedet kan sige noget om den: "Wiesels opfattelse af Holocaust som en mystisk og enestående begivenhed medfører af gode grunde et repræsentationsproblem [...]".¹⁷¹ Dette problem grunder i, som Lassen også er inde på, at Holocaust har angrebet selve midlet til repræsentationen, nemlig sproget. Det sætter for Wiesel vidnet i en situation, hvor tavshed er den eneste adækvate løsning:

[T]out au fond de son être il [le témoin/ta] savait que dans cette situation-là, il est interdit de se taire, alors qu'il est difficile sinon impossible de parler.

Il fallait donc persévérer. Et parler sans paroles. Et tenter de se fier au silence qui les habite, les enveloppe et les dépasse. Et tout cela, avec le sentiment qu'une poignée de cendres là-bas, à Birkenau, pèse plus que tous les récits sur ce lieu de malédiction. Car, malgré tous mes efforts pour dire l'indicible, « ce n'est toujours pas ça ».¹⁷²

Wiesel taler i lighed med Agamben om at lade en tavshed lyde *inde* fra talen – ikke om at tie helt og aldeles. For forpligtelsen på at tale ligger der stadig. Det er interessant i vores sammenhæng, at Wiesel benytter sig en lignende metode til at anskueliggøre fortællingens utilstrækkelighed over for virkeligheden, som vi har set ovenfor: ved simpelthen at gøre opmærksom på det som en art indledning (citatet ovenfor er netop taget fra forfatterens eget forord til *La nuit*). Dermed farver han vores indgang til teksten med en advarsel om, at vi aldrig vil kunne forstå det, som skete, det 'privilegium' har kun vidnet:

Tout au fond de lui-même, le témoin savait, comme il le sait encore parfois, que son témoignage ne sera pas reçu. Seuls ceux qui ont connu Auschwitz savent ce que c'était. Les autres ne le sauront jamais.¹⁷³

For Wiesel er det ikke blot et spørgsmål om at anskueliggøre tavsheden – det er et spørgsmål om at anskueliggøre den grundlæggende umulighed i nogen som helst overlevering fra en indre til en ydre virkelighed. Igen er det interessant, at Wiesel jo rent faktisk *siger* det. Han sætter stadig ord på det ordløse. Vi er tilbage ved problemet om sprogets mulighed for at gøre rede for hele eller bare en flig af virkeligheden. Det ligger i tråd med hovedpersonen Arties udbrød til sin psykiater i Art Spiegelmans tegneserie *Maus*. Artie taler om sit forhold til sin fars historie om Holocaust. Artie ender med at citere Beckett: "Samuel Beckett once said: 'Every word is like an unnecessary stain on

¹⁷⁰ Delbo, *Aucun de nous ne reviendra*, s. 7.

¹⁷¹ Lassen, *At skrive Holocaust*, s. 110.

¹⁷² Wiesel, *La nuit*, s. 13-14.

¹⁷³ *Ibid.*, s. 13.

silence and nothingness” for derefter at udbryde: ”On the other hand, he SAID it.”¹⁷⁴ For den amerikanske forsker Jill Adams bliver denne spænding til selve stedet, hvor vidneshandlingen kan finde sted: ”Testimony occurs between the injunction (you must understand) and its impossibility (you won’t understand).”¹⁷⁵ Et sted der midt imellem ligger muligheden for en lakune i teksten og en artikuleret tavshed i sproget, som gør opmærksom på utilstrækkeligheden, men gør med utilstrækkelige ord.

Det er også et retorisk topos, som Imre Kertész senere genbruger flittigt i *De skæbneløse*. Fortælleren konstant sit eget narrativ med en henledning af læserens opmærksomhed på, at han lige så godt kunne have taget fejl, og at det lige så godt kunne være anderledes. Teksten er oversået med små udfyldende udsagn som ’tror jeg’, ’måske’ osv., hvilket til sammen giver billedet af en om ikke utroværdig, så i hvert fald usikker stemme. Ud over at disse steder i vidnesbyrdlitteraturen gør opmærksom på den iboende usikkerhed i ethvert værk som bygger på erindringsmateriale, er de også en måde fra starten og vedvarende at vedkende sig, at noget mangler, at ikke alt er kommet med.

Denne eksplicitte artikulation af utilstrækkeligheden følges af en mere subtil, men ikke desto mindre tilstedeværende og sporbar lakune i teksten. I det allerede citerede togafsnit kan den opmærksomme læser spore to lakuner, som er markeret med ellipser. Vi møder igen Levi og Null Achtzehn ved togovergangen, hvor de lykkeligvis er blevet holdt tilbage af et passerende tog:

Deutsche Reichsbahn. Deutsche Reichsbahn. S N C F. To kæmpemæssige russiske godsvogne med hammer og sejl sjusket overmalet. Så Cavalli 8, Uomini 40, Tam, Portata: en italiensk vogn... Åh tænk at kunne kravle op i den, skjule sig i et hjørne under kullet og blive der lige så stille i mørket, lytte til hjulenes endeløse rytme, stærkere end sult og træthed, indtil toget på et tidspunkt standsede, og jeg ville føle den varme luft og lugten af hør. Så ville jeg gå ud i solen, lægge mig ned på jorden og kysse den, som man læser i bøger, med mit ansigt begravet i græsset. Og en kvinde ville gå forbi, og hun ville spørge mig: »Hvem er du?« På italiensk, og jeg ville fortælle hende min historie på italiensk, og hun ville forstå den, og give mig mad og et sted at sove. Men hun ville ikke forstå alt hvad jeg fortæller hende, og så ville jeg vise hende nummeret på min arm, og så ville hun tro mig...

...Det er forbi. Den sidste vogn er passeret. Stakken af støbejern ligger igen foran os som var et teatertæppe gået op. Kapo’én står ved siden af stakken med en knippel i hånden, og kammeraterne vandrer frem og tilbage, to og to.¹⁷⁶

Den første ellipse markerer en slags fortsættelse af toget, der med sine nu italienske vogne transporterer Levi ind i drømmens rige. Den forlænger følelsen af, at den italienske vogn er noget specielt og accentuerer Levis følelse af hjemløshed inden for lejren. Samtidig fungerer den som et snuppet åndedrag, der hvor Levis tale holder op. Man fornemmer tavsheden efter ’en italiensk vogn’ og bliver revet med af det efterfølgende udråb og beskrivelse af drømmen, hvor Levi vender tilbage til sit fædreland som en hjemvendt overlevende fra et skibbrud. I drømmen forstærkes følelsen af noget manglende, af noget ufortælleligt, af den italienske kvindes manglende evne til at forstå det hele: ”hun ville ikke forstå alt hvad jeg fortæller hende.” Det er ellipsens lakune der her

¹⁷⁴ Spiegelman, *Maus I & II*, II, s. 45.

¹⁷⁵ Adams, ”Acts of Irreconcilable Mourning”, s. 233.

¹⁷⁶ Levi, *Vidnesbyrd*, s. 51-52.

forstærkes ved benævnelse i teksten, og Levi understreger det ekstra-sproglige aspekt ved først at lade forståelsen opstå i det øjeblik, han viser sit nummer på armen, dvs. en række *tal*, der af naturen kommunikerer ordløst. Men selv denne forståelse må gå under, fornemmer man af placeringen af den anden ellipse, der kommer lige efter "og så ville hun tro mig..." Dette udsagn står ud i luften som et brostykke uden bropille. Det illustrerer et artikuleret hul, som bliver forstærket ved, at Levi lader næste sætning begynde med afsnittets tredje og sidste ellipse. Drømmen er nu indhegnet af huller eller afgrunde og kommer til at stå mere smerteligt klart i sin umulighed. De illustrerer en tomhed som mellem taktslag. Ellipserne bliver således i dette afsnit til et eksempel på den udvidede opfattelse af lakunen i forlængelse af Agamben. Der ligger en tavshed og en uforståelse i dette afsnit, som ikke kan henføres direkte til en spaltning i stemmen, som lader de døde låne den overlevendes tunge, men som i bredere forstand må siges at dramatisere en form for mangel i teksten og i selve sprogets evne til at videreformidle begivenheden eller erindringen om den. Samtidig ligger der også et rytmisk argument i de hidsige fald, man kan fremvise med ellipsen, i dette tilfælde faldet fra drømmen tilbage til virkeligheden, en opvågning. Vi så Levi bruge den på samme måde i slutningen af kapitlet *Odyseus sang*, og det er endnu en af de vidnende funktioner, som jeg vil komme ind på i afsnit 3.6.

Her vil jeg nu bevæge mig over til Charlotte Delbo, som udviser flere virtuose eksempler på inkorporeringen af en tavshed i sin tekst uden den eksplicite brug af ellipserne til at markere den som vi så hos Levi. Jeg citerer et længere afsnit, så man kan føle opbygningen og rytmen i teksten og de huller, der pludselig opstår. Stykket er fra det første afsnit af *Aucun de nous ne reviendra* og fungerer som en opridsende poetisk iscenesættelse af et deportationsforløb, som ender med gas for nogle og arbejde for andre:

Par cinq ils prennent la rue de l'arrivée. C'est la rue du départ ils ne savent pas. C'est la rue qu'on ne prend qu'une fois.

Ils marchent bien en ordre – qu'on ne puisse rien leur reprocher.

Ils arrivent à une bâtisse et ils soupirent. Enfin ils sont arrivés.

Et quand on crie aux femmes de se déshabiller elles déshabillent les enfants d'abord en prenant garde de ne pas les réveiller tout à fait. Après des jours et des nuits de voyage ils sont nerveux et grognons

et elles commencent à se déshabiller devant les enfants tant pis

et quand on leur donne à chacune une serviette elles s'inquiètent est-ce que la douche sera chaude parce que les enfants prendraient froid

et quand les hommes par une autre porte entrent dans la salle de douche nus aussi elles cachent les enfants contre elles.

Et peut-être alors tous comprennent-ils.

Et cela ne sert de rien qu'ils comprennent maintenant puisqu'ils ne peuvent le dire à ceux qui attendent sur le quai

à ceux qui roulent dans les wagons éteints à travers tous les pays pour arriver ici

à ceux qui sont dans des camps et appréhendent le départ parce qu'ils redoutent le climat ou le travail et qu'ils ont peur de laisser leurs biens

à ceux qui se cachent dans les montagnes et dans les bois et qui n'ont plus la patience de se cacher. Arrive que devra ils retourneront chez eux. Pourquoi irait-on les chercher chez eux ils n'ont jamais fait de mal à personne

à ceux qui n'ont pas voulu se cacher parce qu'on ne peut pas tout abandonner

à ceux qui croyaient avoir mis les enfants à l'abri dans un pensionnat où ces demoiselles sont si bonnes.

On habillera un orchestre avec les jupes plissées de fillettes. Le commandant veut qu'on joue des valse viennoises le dimanche matin.

Une chef de block fera des rideaux pour donner à sa fenêtre un air de chambre avec l'étoffe sacrée que le rabbin portait sur lui pour célébrer l'office quoi qu'il lui advînt en quelque lieu qu'il se trouvât.¹⁷⁷

I et længere stykke som dette fornemmer man først og fremmest den nærmest Paul Celan-musiske præcision i rytmen. En enkelt figur fra hans digt *Todesfuge*, går endda igen mod slutningen, nemlig orkestret, der skal spille vals oven på den gru, der netop er blevet opridset. Når jeg kort nævner rytmen her (vi kommer som sagt nærmere ind på rytmen i næste afsnit), så er det fordi den i høj grad iscenesætter de to tydelige lakuner i teksten ovenfor. Den første linjespringslakune indtræder efter tre afhuggede sætninger, der ikke starter med stort, men står uafsluttede hen som en åndepause. Punktummet efter "grognons" bortfalder, mens næste linjes sætning starter med småt og på den måde markerer et hop i stemmeføring. Som Nicole Thatcher har bemærket, skaber dette pludselige bortfald af tegnsætning en dramatisk effekt:

With the absence of punctuation, these repetitions acquire a rhythmical, incantatory quality: poetry permeates the matter of fact comment, the ordinary vocabulary. This is poetry which does not take away the horror but makes it more real.¹⁷⁸

Man kan diskutere, hvad Thatcher mener med 'more real', men det giver god mening at pege på diskrepansen imellem afsnittets afdæmpede og relativt neutrale vokabular, og så den poetiske effekt, der bliver skabt af rytmen. Den iterative struktur, som følger, lader ane en fortællestemme som nærmest hiver efter vejret for at få det hele med, men hvor hoppene fra linje til linje i knækprosaen indlejrer små huller og spring. Denne struktur afsluttes af en fuldblundet sætning, der står meget stærkt og enkelt efter de tre åndeløse: "Et peut-être alors tous comprennent-ils." Sætningen er kort, afsluttet og starter med stort. Den er en udmunding af den forvirring, man har følt ovenfor i afsnittet. Forvirring erstattes af klarsyn, af forståelse, men det er vigtigt at understrege, at denne forståelse knytter sig til den, som taler og ved hvad der sker, og os som læsere. Den knytter sig ikke til dem, der går i kammeret, og det understreges også af den helt tomme linje, som følger. Den dramatiserer umuligheden af at forstå, hvad der sker her, den udpensler, at her *kunne* der have været en nøgtern udlægning af deres sidste tanker, af den effekt, klarsynet kunne have haft på dem. Men det kommer der ikke. I stedet kommer der tomhed, tavshed. Forståelsen er en kløft, en afgrund.

¹⁷⁷ Delbo, *Aucun de nous ne reviendra*, s. 16-17.

¹⁷⁸ Thatcher, *A literary analysis of Charlotte Delbo's concentration camp re-presentation*, s. 150.

Dette indtryk forstærkes, da teksten tager fat igen: "Et cela ne sert de rien qu'ils comprennent [...]." Nu forskubbes fokus, flokken er væk, og blikket glider nu ud i endnu en iterativ sekvens, en skæbnesopregning for de, som endnu ikke er blevet gasset. Delbo gennemgår forskellige skæbner, der kunne lede op til arrestation og deportation – igen på denne åndeløse facon, der hakkende hopper fra fragment til fragment uden at lade sig fuldbyrde. Delbo lægger dem på linje ved sin stadige brug af samme sætningsindleder ("à ceux qui"), men samtidig optegnes på kort plads de små forskellige livsforløb, der leder op til afslutningen, hele tiden med øje for umuligheden af en fuld forståelse indlejret som små hik og hop fra linje til linje. Dette citatets sidste afsnit munder ud i endnu en fuldlinjet tavshed, der brutalt skærer en dyb kløft ned som en kant fra det ellers optimistiske dækkede udsagn om, at nonnerne på de katolske skolehjem er så gode af sig, og at de underforstået nok skal tage sig af de børn, som forældrene har ladet anbringe der. Stilheden, der følger denne snert af optimisme, signalerer forlis. Her lider denne forestilling skibbrud. Men den signalerer også noget u-udsigeligt, et mislykket forsøg fra forfatterens side på at gøre rede for, hvad der sker. Hun må give op her og hoppe over selve gaskammeret, hoppe over den totale opregning, og i stedet forsøge at bevæge sig videre, hvilket hun gør med det prægnante billede af det udklædte og valespillende orkester, der kommer til at virke som et foruroligende fremmedlegeme midt i den strøm, det rager op fra. Selve gaskammeret er på intet tidspunkt blevet nævnt her. Det er blevet antydnet som den sidste etape på den tur, vi har fået optegnet, men ellers eksisterer det kun så at sige som tomhed, som tavshed.

Vi ser altså, hvordan vidnesbyrdforfatterne, i dette tilfælde tydeligst eksemplificeret ved Levi og Delbo, formår at indlejre en lakune i deres tekst. Det kan dels gøres ved det retoriske greb at gøre opmærksom på hullet ved at påtale det, men som vi har set hos Levi og Delbo, dramatiserer forfatterne også denne lakune på anden vis, nemlig som en integreret del af teksten, som man som læser ikke nødvendigvis bliver gjort opmærksom på, men som ikke desto mindre *er* der og i bedste fald ville kunne videreformidle følelsen af denne lakune i forståelsen samt visse oplevelsers nærmest u-udsigelige tilsnit. Med Levi og Delbo har jeg også ønsket at vrikke Agambens begreb om lakunen lidt mere åbent, end det fremstår i hans bog. Det er et enormt frugtbart og brugbart begreb, der kan styre en læsning af vidnesbyrd i retning af også at lægge øret til de tavse stemmer, der gerne skulle give genklang. Men det lakunære i teksten giver mening på et langt bredere plan også; nemlig på den måde det så at sige *indlejrer* sin tavshed i teksten og dermed dramatiserer et vist følt aspekt af lejrerfaringen, eller i det hele taget af den historiske erfarings utilstrækkelighed og mangler, når den sættes på skrift.

3.5. Rytme og vold

Som jeg har gjort det klart i mit teoriafsnit, ser jeg først og fremmest vidnesbyrdlitteraturen som et bydende forsøg på henvendelse. Men netop dette behov for henvendelse til en lytter/læser, som står udenfor, ligger til grund til et at denne form for litteraturs mest interessante paradokser. For hvordan lader man mening om noget som helst sive over barrieren, når man for det første ikke selv kan vide sig helt sikker på, om man selv har forstået hvad der skete eller husket det korrekt, og for det andet, når begivenheden har haft et tilsnit, der ligger uden for det menneskelige fællesskabs referenceramme? Vi har allerede nu i dette afsnit set flere eksempler på, hvordan et sæt af tekstlige markører i vidnesbyrdlitteraturen hjælper til med at dramatisere erfaringen af

historien på et plan, som ikke nødvendigvis er udlæggende, rationelt og argumenterende, men som forsøger at indlejre den følte virkelighed som en om ikke skjult udlægning, så i hvert fald mindre eksplicit rettende opmærksomheden mod sig selv.

I sidste afsnit var jeg kortvarigt inde på den særegne og poetisk prægnante rytme, som fandtes hos Charlotte Delbo, og netop rytmen i en tekst, dens åndehop, dens opbygning til et klimaks, dens voldelige skift fra stemning til stemning, de iterative strukturer osv. er endnu et middel i forsøget på at opnå en reaktion fra læseren, der skal hjælpe i formidlingen af, hvordan det føltes, snarere end hvordan det var (hvilket, det fornemmes, håber jeg, løber som en understrøm igennem hele afhandlingen). Når jeg kalder dette afsnit 'rytme og vold' skyldes det dels, som jeg har været inde på, at rytmen spiller en væsentlig rolle i den litterære formidling af den historiske begivenhed,¹⁷⁹ men også at den voldelige komponent spiller en ikke uvæsentlig rolle i læsningen af vidnesbyrdlitteratur. Enhver, som har læst bare ét af de værker, jeg har omtalt her, vil kunne nikke genkendende til, at det ikke just er hyggelitteratur. Den forfærdelige gru er en integreret del af Holocaust-litteraturen af den simple grund, at Holocaust var en voldelig, morderisk og grusom begivenhed. Selve essensen af begivenheden var at udslette mennesker under de mest forfærdelige forhold. Derfor ligger der også en iboende voldelighed mod læseren eller lytteren i enhver vidnesberetning fra en begivenhed som Auschwitz. Men volden ligger ikke bare implicit i eksempelvis Primo Levis udlægning af de slag, han modtog i Monowitz eller Antelmes beretninger om den forfærdelige sult. Der er også en anden vold på spil i disse tekster, som til en vis grad bliver iscenesat af tekstens rytme.

Lad os prøve at illustrere dette ved endnu en gang at vende os mod Delbo. Hun er en stilbevidst forfatter, og hendes prosas mættethed, enkelthed og åndedrag leder mest af alt tankerne hen på en forfatter som Marguerite Duras. Der er en meget udtalt rytme i Delbos tekst hele vejen igennem, og vi har allerede set ovenfor, hvordan hendes tekst delvist benytter sig af denne rytmiske ånde-vekslen til at dramatisere en lakune, en mangel eller et hop i teksten. Rytmen og hoppene bruges dog også til at udbygge en voldelig effekt i teksten og kan til tider føles nærmest som et slag. I kapitlet *Dimanche* finder vi et særligt kraftfuldt eksempel på Delbos rytmiske arbejde. I virkeligheden burde man citere hele kapitlet for at få udviklingen med, men da pladsen desværre ikke er til det her, vil jeg citere mere løst og så i øvrigt opfordre til, at man selv dykker ned i bogen. *Dimanche* starter egentlig i en (relativt) positiv tone:

Ce dimanche-là, il faisait très beau. Le jour s'était levé dans un ciel sans rougeoiements, sans nappes de feu. Le jour s'était levé bleu tout de suite comme un jour de printemps. Le soleil aussi était du printemps. Ne pas penser à la maison, au jardin, à la première sortie de la saison. Ne pas penser. Ne pas penser.¹⁸⁰

¹⁷⁹ Jeg er i den forbindelse opmærksom på, at rytmen kan siges at spille en væsentlig rolle i langt størstedelen af den æstetisk bevidste prosalitteratur, og især i poesien. Når jeg ønsker at komme ind på den også i denne sammenhæng, er det således ikke nødvendigvis for at hævde vidnesbyrdlitteraturens særstatus i dette tilfælde, men snarere for at indkredse, hvordan rytmen arbejder i den litteratur, jeg beskæftiger mig med, samt hvordan den bruges af mine forfattere til at skærpe et givent indtryk.

¹⁸⁰ Delbo, *Aucun de nous ne reviendra*, s. 141.

Stykket her flyder med positive tilkendegivelser i begyndelsen. Vejret er godt, solopgangen har været smuk, og teksten huser mange generelt positive ord som 'soleil', 'printemps' og 'beau'. Ikke desto mindre vendes denne tone hurtigt, og de smukke ting bliver nu til minder, man må forsøge at holde ude, fordi tanken om dem gør for ondt på en sulten indsat. Vi fornemmer en rytme allerede her i gentagelserne; sætningen 'le jour s'était levé' optræder to gange lige efter hinanden. Det samme gør 'printemps' og til sidst anskueliggøres kampen med den talendes egne tanker igennem de tre 'ne pas penser'. De markerer jegets indtræden i et forsøg på at holde dagen tilbage, som hun holder sine minder tilbage, men det er naturligvis uundgåeligt, og kapitlet bevæger sig pludselig fra nogle relativt lange afsnit på de første sider til et mere staccato, som drives frem blandt tyske ordrer, som kommanderer fangerne i arbejde. Nu fornemmer man, at afsnittet glider som ad en mudret skrænt, og tempoet sættes op:

Nous suivons. Elles se mettent à courir. Nous courons. Voilà que les coups de bâton et de lanière s'abattent. On essaie de se protéger le visage, les yeux. Les coups tombent sur la nuque, sur le dos. Schnell. Schnell. Courir.

De chaque côté de la file, kapos et anweiserines hurlent. Schneller. Schneller. Hurlent et frappent.

Nous faisons remplir notre tablier et nous courons.

Nous courons. Il faut garder la file, pas de débandade.

Nous courons.¹⁸¹

Både sætningerne og linjerne bliver kortere her, og Delbo begynder igen at gentage det lille taktslag 'Nous courons'. Senere slettes subjektet, og angivelsen af, at der bliver løbet, bliver nu markeret af rene infinitivsyntagmer. Ud over at gøre sætningerne kortere, virker infinitivsyntagmerne som en sammenflydning af ordre og udførelse – det er på en og samme tid en ordre, som gives, og et legeme, som udfører den. Som Thatcher har bemærket om tonen hos Delbo, er der ofte en diskrepans imellem det simple, fattede sprog og den virkelighed, det beskriver: "Although the tone is detached, the poetic language, through the choice of details and images, makes us feel the inconceivable."¹⁸² Men som man ser på stykkerne ovenfor, er det ikke kun valget af ord, men også deres sammenføjning i sætninger og sætningernes sammenføjning i tekstlig rytme, som lægger en overbygning på teksten. I kapitlet *Dimanche* lader Delbo således hele tekstens opbygning i rytme accelerere for at viderebringe fornemmelsen af en åndeløs dødedsdans mellem SS'ere og indsatte. Kapitlet kulminerer i fart med følgende passage:

Nos jambes enflent. Nos traits se crispent. À chaque tour nous sommes plus défaites.

Courir – schnell – la porte – schnell – la planche – schnell – vider la terre – schnell – barbelés – schnell – la porte – schnell – courir – tablier – courir – courir courir courir schnell schnell schnell. C'est une course hallucinée.¹⁸³

¹⁸¹ Ibid., s. 142-143.

¹⁸² Thatcher, "Charlotte Delbo's Voice", s. 44.

¹⁸³ Delbo, *Aucun de nous ne reviendra*, s. 147.

Teksten har nu nået sit bristepunkt i fart. 'Courir' og 'schnell' skiftes om at piske en runddans op, og bagefter får vi at vide, at dansen afkaster kvinder og dermed kommer til at tjene som en selektion til gaskammeret. Til sidst slettes endda de små tankestreger, der til at starte med ellers havde sat interimistiske barrierer op imellem udråb og handlinger. Nu flyder det hele sammen. Delbo får over cirka ti sider iscenesat en søndag, som ellers starter godt, men hvor det hele lige pludselig glider væk og bort, accelerer ind i grusomme sportslege og for manges vedkommende efterfølgende selektion og udslettelse. Hendes brug af skiftevis 'courir' og 'schnell', det tyske ord, giver en voldelig effekt lagt ind i sætningerne, som udmunder i følgende paradoksale afslutning:

L'après-midi s'avance. La ronde continue. Les coups. Les hurlements.

Quand Taube a sifflé, quand les furies ont crié : « Au block ! », nous sommes rentrées en nous soutenant les unes les autres. Assises sur nos carrés, nous n'avions pas la force de nous déchausser. Nous n'avions pas la force de parler. Nous nous demandions comment nous avons pu, cette fois encore.

Le lendemain, plusieurs des nôtres entraient au revir. Elles sont sorties sur la civière.

Le ciel était bleu, le soleil retrouvé. C'était un dimanche de mars.¹⁸⁴

Delbo både starter og afslutter *Dimanche* med en beskrivelse af det lyksalige vejr og den under andre forhold dejlige søndag. Accelerationen i hendes tekst muliggør netop dette fald til sidst i teksten, hvor vi vender åndeløse tilbage til udgangspunktet. Det er diskrepansen imellem den almindelige, opfattede hverdagssituation, at vejret er godt, og at det er en søndag i marts, der gør stykket prægnant, og det er en flittigt brugt 'strategi' i vidnesbyrdene på denne måde at referere til en mere alment opfattet 'fælles sfære', for så derefter at omlade den (jf. afsnit 3.3.). Volden hos Delbo opstår i det øjeblik hun lader sin tekst falde tilbage i betragtninger om vejret, og vi som læsere tvinges til at acceptere muligheden for, at man også under en blå himmel og en skinnende sol på en søndag i marts kan mishandle udsultede kvinder med slag og skrig.¹⁸⁵ Pointen i dette afsnit er, at Delbo i udpræget grad bruger den tekstlige rytme til at iscenesætte en sådan vold og forstærke indtrykket, som vi har set ovenfor. Hun leder så at sige op til et klimaks, så faldet fornemmes tydeligere.

Den samme logik er til stede hos Primo Levi i *Odyseus sang*, som jeg har behandlet mere udførligt i afsnit 3.2. Det forekommer mig dog interessant i sammenligning at kigge på den sidste del af afsnittet endnu en gang efter at have talt om Delbos *Dimanche*:

¹⁸⁴ Ibid., s. 148-149.

¹⁸⁵ I forbifarten skal her også nævnes Élie Wiesels *La nuit*. Bogen benytter sig i særdeles høj grad af denne slags samstillinger for at lade volden opstå i diskrepansen. To hurtige eksempler: "Des chambres ouvertes partout. Les portes et les fenêtres, béantes, donnant sur le vide. Tout était à tous, n'appartenait plus à personne. Il n'y avait qu'à se servir. Une tombe ouverte. Un soleil d'été." Wiesel, *La nuit*, s. 54. og "C'était une belle journée de mai. Des parfums de printemps flottaient dans l'air. Le soleil baissait vers l'ouest. Mais à peine eut-on marché quelques instants qu'on aperçut les barbelés d'un autre camp. Une porte en fer avec, au-dessus, cette inscription : « Le travail, c'est la liberté ! » Auschwitz." Wiesel, s. 88. Jeg vil ikke gå yderligere ind i dem her, for jeg er inde på en del af det samme i min behandling af Delbo. Men det er tydeligt, hvordan Wiesel også benytter sig af den prægnante samstilling af modsatrettede størrelse til at fremprovokere en voldelig effekt i teksten.

Jeg holder Pikkolo tilbage, det er helt nødvendigt og meget vigtigt at han lytter, at han forstår dette »en Andens Vilje« før der [sic] er for sent; i morgen kan han eller jeg være døde, eller aldrig se hinanden igen, jeg må fortælle ham det, forklare ham om middelalderen, om denne så menneskelige, nødvendige og dog uventede anakronisme, og om mere endnu, om noget meget stort som jeg selv først lige har set, i et intuitivt glimt, forklaringen på vores skæbne måske, på at vi er her i dag...

Vi står nu i suppekøen, midt i den snavsede og pjaltede mængde af suppebærere fra andre Kommando'er. Den der lige er kommet skubber os i ryggen. »*Kraut und Rüben? Kraut und Rüben?*« Man meddeler officielt at dagens suppe består af kål og roer. »*Choux et navets. Kaposzta és répak.*«

Og over os sig lukked Havets Tilje.¹⁸⁶

Forud for afslutningen citeret her overfor, har Levi i lighed med Delbo ladet sin tekst accelerere, hvilket kulminerer i hans frugtesløse forsøg på at forklare Pikkolo om middelalderen, humanismen og alle de andre omgivende forhold, som er nødvendige for til fulde at forstå Dante. Nødvendigheden accentueres af visheden om, at dette meget vel kan være deres sidste dag på jorden. Netop som Levi bevæger sig på de højeste nagler, kommer ellipsen, der lader det hele falde og sætter de to følgesvende nådesløst tilbage i lejrens virkelighed. Ellipsen er den skrænt, stykket kører ud over (jf. også afsnit 3.4.). Igen ser vi hos Levi, hvordan volden opstår i samspillet eller diskrepansen mellem noget nogenlunde normalt og lejren. I dette tilfælde er det europæisk højkultur og Dante, humanismens idé, Middelalderen og andre ting, der former Levi som tænkende, reflekterende menneske bundet til sit modersmål, som går under. Hvor det første afsnit var meget betonet af en bydende nødvendighed i henvendelsen, giver afsnittet efter faldet et helt andet resigneret indtryk. Farten er væk her. Det første afsnit var én lang sætning, hvilket var med til at underbygge den åndeløse nødvendighed. Levi hakkede af sted i en staccato-rytme, der ikke havde tid til punktummer. Ellipsen illustrerer også den fortsættelse, Levi gerne ville have fulgt til dørs, men som fordamper. Dette forstærkes af den tomme linje, som følger efter. Afsnittet, der viser en tilbagevenden til suppekøen, har derimod korte sætninger og humper trægt af sted. Spændingsforholdet opsættes både mellem italiensk kultur og roesuppe og mellem to forskellige rytmer. Vi får dramatiseret faldet fra en flig af mening og menneskelighed til resignationen over konstant at lide nederlag og blive sat tilbage. Dermed kan man sige, at også Levi benytter sig af en vis tekstlig rytme hen over afsnit og kapitler for at forstærke og underbygge en følelse af vold, som opstår i diskrepansen mellem indre og ydre forhold. Rytmen kan skabe brud mellem forhold, og det er denne vold i udtrykket, som også Lawrence Langer havde blik for i sin analyse af Celans *Todesfuge*:

The unspeakable paradox of a reality that permits the suffering of Shulamith to exist in the same breath as the apparent innocence of a Margarete, or acknowledges that the same man who can "whistle his Jews up" and write love-letters home to Germany, hovers on the brink of dissolution, as the reader's sensibilities try to encompass both. The subtle modulations of tone and juxtaposition of

¹⁸⁶ Levi, *Vidnesbyrd*, s. 122.

imagery refuse to permit a reconciliation of disparate feelings [...]. The poem repeatedly violates the idea of unity and prompts disunity of impression, apparently defeating its own end.¹⁸⁷

Langer taler om metaforen 'Schwartzte Milch', der går igen som en modstilling af den mørkhårede Sulamith og den gyldenblonde Margarete. Det er samstillingen af disse to modsatrettede størrelser, der giver digtet en prægnans og rammer foruroligende toner i sin dødedsdans. Som Langer fremfører, skaber den slags billeder og rytme en vanskelighed i bearbejdelsen af dem, som den vi også har set hos Delbo og Levi. Når Delbo lader sin mishandlingsscene køre rundt på en baggrund af en lys søndag formiddag i marts, og Levi lader sin læser falde med tilbage til suppekøen efter et forsøg på at udrede Dante og humanismen, opstår der en form for opløsning, når læseren skal forsøge at indoptage dette paradoks. Heri findes der altså også en vold – i det hidsige sammenstød mellem modsætninger og deres tilsyneladende ladning af hinanden. Det er en vold, som lægger sig på et andet plan, end det direkte frastødende, som disse beretninger også ofte er fulde af. Det er en vold, der underbygges og dramatiseres i tekstens åndedrag.

3.6. Den direkte henvendelse

Hele baggrunden for det overliggende analyseafsnit er at indkredse visse stilistiske elementer og æstetiske 'strategier',¹⁸⁸ der kan tjene vidnet i forsøget på en litterær bearbejdning af en oplevet virkelighed, og som skal arbejde hen imod en succesfuld henvendelse og overlevering af historien. I teoriafsnittets afsnit 2.3. har jeg været inde på, at vidnesbyrdet i selve sin mekanik er afhængig af en lytter, som accepterer eller godtager historien, der bliver fremlagt, som sand. Vidnesbyrdet har behov for en læser og kan ikke bare tale ud i et tomrum. Der er mere på spil her. En måde at sikre denne henvendelse er som vi har set det hos Dori Laub i *Testimony* eksempelvis en velvillig lytter i en psykoterapeutisk sammenhæng. Findes denne lytter ikke, rammes denne lytter ikke, falder historien sammen.¹⁸⁹ Når vidnesbyrdet omsættes til litteratur, bliver lytteren til en læser. Hvis vidnet har brug for en lytter, har vidnesbyrdlitteraturen brug for en læser at fortælle sin historie til. Derfor er vidnesbyrdlitteraturen også langt hen ad vejen en reflektiv genre, som ikke blot gør opmærksom på sig selv, men også gør opmærksom på, at den ønsker en læser. I dette afsnit vil vi med andre ord se på det for vidnesbyrdlitteraturen meget brugte retoriske greb at gribe eksplicit ud efter sin læser.

Nødvendigheden af en lytter gives først og fremmest form i et væld af scener, som dramatiserer frygten for ikke at blive hørt. Her er Primo Levi igen eksemplarisk.¹⁹⁰ Angsten for, at ingen vil tro hans historie, eller at han ikke vil få mulighed for at fortælle den, løber gennem hele *Hvis dette er et menneske*. Levi beskriver det således:

¹⁸⁷ Langer, *The Holocaust and the Literary Imagination*, s. 12.

¹⁸⁸ Ordet strategier skal her ikke nødvendigvis opfattes som udtryk for, at forfatterne aktivt artikulerer en strategi for at ramme deres læser, overlevere historien, anskueliggøre begivenheden osv. Det er snarere et udtryk for, at man, som vi har set, finder relativt analoge måder at beskæftige sig med disse problemer på i en bred vifte af kanoniske vidnesbyrd.

¹⁸⁹ Felman og Laub, *Testimony*, s. 68.

¹⁹⁰ Jeg har behandlet denne problematik under andre former og med et andet fokus både i mit speciale fra 2013 og i artiklen "Den emotive metro" fra samme år. Se bibliografi for uddybende referencer.

Behovet for at fortælle historien til »de andre«, gøre »de andre« meddelagtige, havde på os fanger, både før og efter vores befrielse, karakter af en øjeblikkelig og voldsom impuls, så stærk at den konkurrerede med andre elementære behov vi havde.¹⁹¹

De andre kan både forstås i en mere snæver forstand som ens nære eller familie, men også bredere som en skare af tillyttere. De andre er dem, der ikke har været igennem det sammen, forstår man, og som derfor ikke vil være i stand til at forstå fortællingen. Det giver meddelelsessituationen i vidnesbyrdet en særlig bydende karakter. Den italienske litterat Franco Baldasso har argumenteret for, at henvendelsen til en læser i Primo Levis værk stræber imod genskabe et fællesskab, der kan svare (og dømme) vidnet:

[T]he case of a traumatic experience such as Levi's testimony of the Holocaust reveals a constituent imbalance towards the reader. What is at stake for the speaker is something exceeding an attempt to make sense of this experience through storytelling. With the speech act, the witness's aim is also that of *reestablishing a community* – one that the experience shattered.¹⁹²

Fortællingen er altså i sig selv et altafgørende spørgsmål og liv og død. At vidnesbyrdet på den måde knyttes til det kropslige erfaringsrum, hænger sammen med ønsket om genintræden i et artsligt fællesskab. At fortælle 'de andre' er at give andre mennesker del i lejrens erfaring og gøre dem til medejere. Læseren indtager med denne bevægelse altså selv en vidnesposition. Med Felman & Laubs ord bliver lytteren til "the blank screen on which the event comes to be inscribed for the first time."¹⁹³ I lejren kan henvendelsen ikke finde sted. På Buna-laboratoriet få Primo Levi det privilegium at arbejde inden døre og samtidig være tæt på mere almindelig civil ansatte. Det betyder dog på ingen måde, at man nu kan henvende sig til hinanden:

Hvis jeg talte bedre tysk kunne jeg prøve at forklare alt dette til Frau Meyer; men hun ville sikkert ikke forstå mig, eller hvis hun var venlig og intelligent nok til at forstå det, ville hun sikkert være ude af stand til at tåle min nærhed, og hun ville flygte fra mig som man flygter fra en uhelbredeligt invalid eller en dødsdømt.¹⁹⁴

Kommunikationens umulighed er ikke sprogligt betinget, selvom Levi tror, at problemet kunne udbedres, hvis blot hans tyskkundskaber havde været bedre. Den mislykkede henvendelse er i langt højere grad et udtryk for en så stor grad af foragt, at den for den eventuelle modtager (den tyske civile) slet ikke optræder som en reel mulighed. Umuligheden af at henvende sig virker i det hele taget som en så vigtig konstituent i umenneskeliggørelsen, at hvis situationen opstår på den anden side af pigtråden, vil det være som at sende den fortællende tilbage. Levi fremfører, at hans tilbagevendende mareridt derfor naturligt centrerer sig om angsten for ikke at blive hørt:

¹⁹¹ Levi, *Vidnesbyrd*, s. 21.

¹⁹² Baldasso, "The Other as the Judge", s. 167-168.

¹⁹³ Felman og Laub, *Testimony*, s. 57.

¹⁹⁴ Levi, *Vidnesbyrd*, s. 145.

Hvilken intens og ubeskrivelig fysisk glæde at være hjemme blandt venlige mennesker, og at have så mange ting at fortælle om. Men jeg kan ikke undgå at bemærke at mine tilhørere ikke følger med. De virker ligeglade. De taler lidt forvirrede om andre ting, som om jeg ikke var der. Min søster ser på mig, rejser sig og går uden at sige et ord.¹⁹⁵

Ifølge Levi er han langt fra den eneste, der har den slags drømme. De er almengyldige og drømmes af mange. Frygten for ikke at blive hørt kædes sammen med angsten for for ikke at blive forstået og dermed troet. Den ligegyldige læser eller lytter ophæver den ellers så lykkelige genindtræden i fællesskabet (der er også hyggeligt, man sidder omkring bordet, derhjemme, arnestedet), opvågningen bliver så meget desto mere brutal; tilbage i barakken.

Det er altså påtrængende nødvendigt at få fat i sin lytter, så han eller hun ikke rejser sig og går som Levis søster. Forfatterens udstrakte hånd er til stede helt fra åbningsdigtet: "Jeg overantvorder jer disse ord."¹⁹⁶ Det er rettet mod pronominerne *I* og *jer*, der kan opfattes som det menneskelige fællesskab i den anden ende af aksens. Samtidig videreføres henvendelse på et strukturelt plan, dvs. som integreret del af tekstens udsigelse, da Levi flere gange indsætter sætninger som: "Ville du ikke gøre det samme?"¹⁹⁷, "Jeg vil nu bede læseren overveje hvilken vægt man kan tillægge ord som »godt« og »ondt«, »retfærdigt« og »uretfærdigt« i en sådan lejr [...]"¹⁹⁸ og "Ved du hvordan man siger »aldrig« på lejrens sprog? »Morgen früh«, i morgen tidlig."¹⁹⁹ Ikke nok med, at disse arme ud af teksten fungerer som forfatterens udtalte forsøg på at ramme en læser, de virker også med til at give teksten et refleksivt præg, da den skrivende selv træder tydeligt frem her. Teksten antager karakter af en stemme, som taler, snarere end et nedført argument, der hviler dødt i skriften. Det kan tolkes som en art livsforsikring, der beskytter vidnets henvendelse mod vidnets egen bortgang. Henvendelseskonserves, der kan blive ved med at række ud, også længe efter at vidnet ikke kan gøre det med sin fysiske fremtræden og de deraf afledte muligheder for stemmeføring, mimik og fagter.

At gribe direkte ud efter sin læser er en genkommende og flittigt brugt retorisk figur i mange vidnesbyrd. Det er et træk ved stilen i vidnesbyrdene, som følger sig til den form for læserhenvendelse, vi allerede har behandlet i sidste afsnit; nemlig den vold, der opstår i teksten og forstærkes af en udtalt iscenesættende rytme. Charlotte Delbos *Aucun de nous ne reviendra* er, ud over også at inkorporere de ovennævnte træk, samtidig karakteriseret ved en kraftig insisteren på ikke bare at lade læseren nøjes med at læse. En stor del af hendes litterære stils styrke ligger i at den er møntet på at få læseren til at se og føle, og først derigennem måske forstå en flig af den oplevede virkelighed. Som Nicole Thatcher meget rigtigt påpeger, er dette også en manøvre som har en hel del at gøre med retorikken forstået som muligheden for at overbevise en tilhører eller en forsamling:

The choice of words and their organization are of paramount importance in awakening assent or emotions, as has been recognized since Plato, who considered their operation as rhetoric, i.e., the art

¹⁹⁵ Ibid., s. 68.

¹⁹⁶ Ibid., s. 22.

¹⁹⁷ Ibid., s. 25.

¹⁹⁸ Ibid., s. 92.

¹⁹⁹ Ibid., s. 136.

of using language to impress and persuade. [...] For Delbo, the aim of her writing is to make us 'see' her experience, and as a result to make us feel it, to arouse our empathy and emotions.²⁰⁰

Det overbevisende element i at få læseren til at se og føle ligger i vanskeligheden ved at afvise noget, man selv har set eller følt. Delbos narrative strategi kan på den led også siges at ligge i forlængelse af idéen om læseren eller vidnets vidne som medejer af historien, og af Michael Levines udlægning af 'the space of transmission' som det sted, hvor meningen opstår snarere end der, hvor den overleveres (jf. afsnit 2.3.). Konkret betyder det, at Delbos tekst ofte tager anstrøg af hastigt opmalede (men ikke desto mindre isnende præcise) tableauer, som stilles op til beskuelse for læserens øjne. De tre følgende afsnit tjener ikke nogen umiddelbar narrativ funktion i den store fortælling, men er i lighed med flere andre passager en integreret del af Delbos forsøg på at gribe fat i sin læser:

Un cadavre. L'œil gauche mangé par un rat. L'autre œil ouvert avec sa frange de cils.

Essayez de regarder. Essayez pour voir.

Un homme qui ne peut plus suivre. Le chien le saisit au fondement. L'homme ne s'arrête pas. Il marche avec le chien qui marche derrière lui sur deux pattes, la gueule au fondement de l'homme.

L'homme marche. Il n'a pas poussé un cri. Le sang marque les rayures du pantalon. De l'intérieur, une tache qui s'élargit comme sur du buvard.

L'homme marche avec les crocs du chien dans la chair.

Essayez de regarder. Essayez pour voir.

Une femme que deux tirent par les bras. Une juive. Elle ne veut pas aller au 25. Les deux la traînent. Elle résiste. Se genoux raclent le sol. Son vêtement tiré aux manches remonte sur le cou. Le pantalon défait - un pantalon d'homme - traîne derrière elle, à l'envers, retenu aux chevilles. Une grenouille dépouillée. Les reins nus, les fesses avec des trous de maigre sales de sang et de sanie.

Elle hurle. Les genoux s'arrachent sur les cailloux.

Essayez de regarder. Essayez pour voir.²⁰¹

De ovenstående afsnit er fordelt over tre sider, og hver af siderne afsluttes med gentagelsen af opfordringen til den læsende: "Essayez de regarder. Essayez pour voir." Som sagt stiller Delbo disse tre fragmenter op, som foruroligende tableauer, man som læser kan betragte og se på, men ikke forstå på grund af deres voldsomhed og deres placering uden for normale referencerammer. De må ses, erfares. Derfor tager Delbos henvendelse også form af en opfordring til at kigge godt efter og lade uhyggen synke ind. Hendes henvendelse ligger i samme åre, som når Levi overantvorder læseren sine ord. Delbo overantvorder os sine billeder, projicerer dem for os. Sætningerne er korte og beskrivende, og det første af fragmenterne beskriver ikke uvæsentligt øjet på et lig, der kommer til at fungere som et spejl i teksten, som noget, der kigger ud på os og

²⁰⁰ Thatcher, *A literary analysis of Charlotte Delbo's concentration camp re-presentation*, s. 145.

²⁰¹ Delbo, *Aucun de nous ne reviendra*, s. 135-137.

trækker i os med uhyggens sanselige appel. Der hviler en spøgelsesagtig stilhed over alle tre stykker. Det første tableau af det rottespiste øje iscenesætter det dødt og blankt betragtede tilbageværende øje, mens andet afsnit indskriver sin vold ved den særegne scene, som lader en mand gå rundt, mens en hund bider ham til blods, uden at han mæler et ord: "Il n'a pas poussé un cri." Skriget kommer til gengæld helt til sidst i det tredje afsnit og lukker så at sige denne betragtningsrække. De er nået frem med kvinden, hun skriger, og den sidste lyd er hendes knæ, der skraber hen over gruset. Det er som et fikseret blik, der betragter dette og lader sit synsfelt forblive nogenlunde statisk, mens kvinden passerer igennem. Hun er der lidt, og så er hun væk, men blikket kigger stift ligeud og nu høres kun lyden af, at hun trækkes bort. Det er et køligt, nærmest kirurgisk blik med sine korte og præcise beskrivelser nærmest uden brug af adjektiver og kvalificerende uddybninger. Det er en appel, der ikke skal opnås gennem patos og svulstige beskrivelser, men søger at overbevise netop ved sin nøgterne fremlægning, der så igen kommer til at opvige et voldeligt greb om læseren med tonens diskrepans i forhold til indholdets brutalitet. Thatcher har i sin bog om Delbo understreget, hvordan de nærmest banalt enkle sætninger også i en receptionshistorisk sammenhæng lægger op til samarbejde med læseren: "the understanding of these sentences requires active participation from the reader: s/he would have to decode them in relation to the general knowledge of the events mentioned [...]." ²⁰² Men samtidig er henvendelsen direkte her, den går ud af teksten og taler lige til den, som læser det på samme måde som vi så det hos Levi. Delbo gør opmærksom på sin tekst og sine tableaux brændende ønske om en læser, som hun kan vise disse ting for.

Hos Robert Antelme er læserinddragelsen ud over den allestedsnærværende rystende beskrivelse af begivenheden meget mere subtil end hos eksempelvis Delbo og Levi. Men den er ikke desto mindre til stede i en form for indlejring af læseren i teksten. Hvor vi hos Levi og Delbo fandt en hånd eller en stemme, som tiltalte os som læseren inde fra teksten, ligger der hos Antelme en inkorporering af læseren i teksten. Det bliver ikke stærkt markeret, og man kan let læse hen over det. I det følgende ser vi hvordan Antelme indlejrer et spørgsmål i teksten:

C'était bien là, sans doute, le mouvement de l'amour impossible. Eux voulaient nous retenir dans la vie. Tout à l'heure ce serait fini, nous ne serions plus à perdre, nous serions même oubliés. Ils le savaient, et nous le savions. Mais nous nous demandions ensemble, eux et nous, si nous aurions toujours la force de vouloir retenir l'autre dans la vie. Et si, même dans le calme relatif, non traqués, nous en arrivions à ne plus vouloir, à ne plus avoir la force de le vouloir ? Alors nous serions sans doute devenus l'homme adulte du camp, le chef de block, une espèce d'homme nouveau. ²⁰³

Ovenstående afsnit er et led i den etisk-videnskabelige undersøgelse, som Antelme igennem sit vidnesbyrd foretager af lejrens betydning for mennesket som art eller race. *L'espèce humaine* er en blanding af beskrivelser af forholdene i lejren og passager som denne, hvor forfatteren forsøger at sætte i perspektiv. Det interessante i denne sammenhæng er, at læseren inddrages som samtalepartner. Der gives plads til en anden stemme i teksten i form af spørgsmålet: "Et si, même dans le calme relatif, non traqués, nous en arrivions à ne plus vouloir, à ne plus avoir la force de le vouloir?" Her opstilles en tænkt virkelighed som et spørgsmål, der bryder ind hos den primært

²⁰² Thatcher, *A literary analysis of Charlotte Delbo's concentration camp re-presentation*, s. 147.

²⁰³ Antelme, *L'Espèce humaine*, s. 25.

talende. Hvem der stiller spørgsmålet er ikke så vigtigt, som det faktum, at afbrydelsen markerer en position, hvor læseren kan tage opstilling som spørger. Der bliver så at sige rum til læseren som samtalepartner. Som retorisk greb er dette ikke en ufarvet manøvre. Læseren får ikke mulighed for at frasige sig denne inddragning, men må se sig lagt ord i munden. Dermed gør Antelme det vanskeligere at læse hans tekst uden at forholde sig aktivt til den. Det er ikke bare et måde at rive sin læser med på trods, men skaber også et nærvær i teksten, der sammenbringer vidne og lytter. Ifølge Martin Crowley dirigerer selve strukturen i Antelmes *L'espèce humaine* læseren hen imod en villet accept af historien:

[the] text configures the task of its reader. Which would, finally, have to be: to ensure the circulation of its traces; perhaps not as 'indiscutables', but certainly 'transmissibles'. Not to make the trace whole, not to perfect or to accomplish it, not to redeem it (as this confidence would lose the fragility which is its whole significance); rather, Antelme is calling for us to assume the responsibility of occupying the space of testimony – not exclusively, or conclusively, but intimately, and carefully, and in such a way that the residual humanity of the suffering individual, and the testimony in which this is affirmed might come to be heard.²⁰⁴

Rummet til læseren i teksten gør med andre ord henvendelsen mulig (og med henvendelsen selve vidnesbyrdet). Teksten er en motor, der kan cirkulere mening, men som kun virker, hvis læseren påtager sig ansvaret at udfylde den plads, der er skabt til ham eller hende.

3.6.1. Den ikke-lyttende som figur

Vidnesbyrdlitteraturens eksplicite behov for en lytter eller læser samt dens tydelige forsøg på at række ud efter en sådan illustreres også af en genkommende figur, nemlig den ikke-lyttende. Den ikke-lyttende som figur i vidnesbyrdlitteraturen er en refleksiv handling fra forfatterne, der på den måde iscenesætter i teksten, hvad der er på spil for teksten. Vi har allerede været inde på én af disse figurer hos Primo Levi: det er søsteren, der i Levis drøm rejser sig og går uden et ord, mens Levi sidder og fortæller. Vidnet mister dermed sin lytter og historien falder fra hinanden. Et mere umiddelbart brutalt billede finder vi hos Élie Wiesel, der fortæller om en ungarsk jøde fra Wiesels landsby, Moshé-le-Bedeau, der mirakuløst er undsluppet en af de første deportationer og nu forsøger at advare det tilbageblevne samfund om, hvad der venter dem:

Il avait changé, Moshé. Ses yeux ne reflétaient plus la joie. Il ne chantait plus. Il ne me parlait plus de Dieu ou de la Kabbale, mais seulement de ce qu'il avait vu. Les gens refusaient non seulement de croire à ses histoires mais encore de les écouter.

- Il essaye de nous apitoyer sur son sort. Quelle imagination...

Ou bien :

- Le pauvre, il est devenu fou.

Et lui, il pleurait :

- Juifs, écoutez-moi. C'est tout ce que je vous demande. Pas d'argent, pas de pitié. Mais que vous m'écoutez, criait-il dans la synagogue, entre la prière du crépuscule et celle du soir.²⁰⁵

²⁰⁴ Crowley, "Remaining Human", s. 482.

²⁰⁵ Wiesel, *La nuit*, s. 37.

Moshé er et billede på vidnets frugtesløse forsøg på at formidle det, han eller hun har set til en omverden, der ikke har set det samme. De tilbageblevne jøders mistro spejler den mistro, vidnesbyrdforfatteren foregiver at møde fra sine læsere, fordi de ikke kan forstå. Da Eliezer senere ankommer til Auschwitz, sker det efter en udmarvende togrejse, hvor de deporterede har delt vogn med en kvinde, som de alle anser som værende mentalt forstyrret. Hun bliver ved med at råbe, at hun har set ilden, selv om ingen andre kan se den: "Elle continuait à crier, haletante, la voix entrecoupée de sanglots : « Juifs, écoutez-moi : je vois un feu ! Quelles flammes ! Quel brasier ! » Comme si une âme maudite était entrée en elle et parlait du fond de son être."²⁰⁶ Det er selvsagt et forstyrrende og alarmerende element for de andre i en overfyldt kreaturvogn, hvor der er bekymringer nok uden folk, der bryder ud i vanvid, og kvinden bliver til endnu en taler, som ikke bliver forstået. I lighed med Moshé har hun set ild (Moshé så børn blive kastet i flammerne), og hun udlægger det som en art utydeligt ildsprog, der er læseligt for hende, men ikke for de uindviede – i øvrigt igen i overensstemmelse med Wiesels idé om Auschwitz som mystisk og udechifrerbar tekst. Kvinden læser et ildsprog, som de andre endnu ikke har lært. Men det kommer de til. De profetiske udsagn følges af en flig af klarhed, da transporten ankommer til Birkenau. Madame Schächter, som kvinden hedder, udbryder igen: "Juifs, regardez ! Regardez le feu ! Les flammes, regardez !", men denne gang ser transporten også selv ilden: "Et comme le train s'était arrêté, nous vîmes cette fois des flammes sortir d'une haute cheminée, dans le ciel noir."²⁰⁷ Ildsproget er nu synligt for andre end den profetiske stemme, men det kan stadig ikke tydes. Den ultimative indføring kommer et par sider senere, da Eliezer kommer forbi et sted, hvor spædbørn brændes levende:

Non loin de nous, des flammes montaient d'une fosse, des flammes gigantesques. On y brûlait quelque chose. Un camion s'approcha du trou et y déversa sa charge : c'étaient des petits enfants. Des bébés ! Oui, je l'avais vu, de mes yeux vu... Des enfants dans les flammes. (Est-ce donc étonnant si depuis ce temps-là le sommeil fuit mes yeux ?)²⁰⁸

Her går Eliezer fra at være uvidende til nu selv at blive seende, men igen som i en spejling af Moshé og Madame Schächter over for et uforstående publikum, nemlig læserne af bogen. I en refleksiv manøvre slår Wiesel på, at han så det med sine egne øjne, og han påtager sig dermed vidnets opgave, som Engdahl talte om, at træde frem og sige 'jeg var der, jeg så det, jeg kan berette'.²⁰⁹ Men beretningen fuldføres ikke, *kan* ikke fuldføres, men gisper ud i endnu en ellipse. Udeladningen følges af en parentes med en direkte henvendelse til læseren, og dermed lader Wiesel sin henvendelse indskrive som det naturlige næste led i en række mishørte profeters nederlag. Den ikke-lyttende bruges indfoldet hos Wiesel. Dels som to profetiske størrelser, der mislykket henvender sig til en mur af tavshed, et forsøg på henvendelse, som ikke møder svar fra det menneskelige fællesskab, og dels som en måde at vende dette ansvar ud mod læseren. Hvor jøderne i Sighet og i togvognen ikke var lydhøre over for den profetisk udlagte flammeskrift,

²⁰⁶ Ibid., s. 65.

²⁰⁷ Ibid., s. 69.

²⁰⁸ Ibid., s. 75-76.

²⁰⁹ Engdahl, "Philomelas tunge", s. 201.

påhviler det nu os som læsere at være lydhøre over for den næste i rækken, nemlig det talende vidne selv.

Hvis vi skal opsummere kort, kan vi sige, at den aktive læserinddragelse er en måde for vidnesbyrdlitteraturen at indskrive genrens behov for en reaktion eller et svar fra det menneskelige fællesskab for at kunne fuldbyrdes. Som vi har set i eksemplerne kommer den nødvendighed til udtryk igennem flere forskellige æstetiske strategier. Primo Levi pålægger direkte læseren at lytte og overantvorder ham eller hende sine ord. Idet han fokuserer på det helt fysiske behov for at fortælle og blive hørt, indskriver Levi en meget følelig nærhed i sin tekst ved både at indsætte en direkte henvendelse og ved at tematisere den mislykkede kommunikation inde i lejren – både som en virkelighed i hans omgang med andre ind- og ansatte, men også som en stadig tilstedeværelse i drømmene, der drømmes på de interimistiske brikse. Hos Delbo er kontakten med læseren også direkte, men den er bundet mere op på det poetiske projekt at få læseren til at se snarere end at forstå. Hos Delbo bliver læseren så at sige trukket hen foran et tableau, som han eller hun selv kan beskue og dermed vanskeligt afvise. Antelme er mere subtil, som vi har set, og hans tekst er ikke på samme vis oversået med eksplicite greb efter læseren. Til gengæld gives der et rum i teksten, hvor læseren lejres ind, og han eller hun bliver dermed en del af selve vidneshandlingen. Derudover ser vi, at forfatterne giver dette behov for henvendelse form i deres værker af en genkommende figur; den ikke-lyttende, der på én og samme tid fungerer internt i bogens logik og rækker ud som en ekstra arm mod læseren i en appel om at være lydhør, da historien ellers falder sammen.

Læserinddragelsen er altså endnu en vidnende funktion. Den eksplicite henvendelse er en måde at skabe nærhed og et forsøg på at oprette en bevidnelsesalliance, som får plads i selve tekstens måde at agere på. Det skal selvfølgelig ikke forstås sådan, at man som læser ikke kan undgå at blive grebet af disse retoriske virkemidler. Som med enhver anden tekst kan opmærksomheden svigte, og man kan miste en del af meningen. Det vigtige er i den henseende, at vidnesbyrdlitteraturen lægger vægt på at blive hørt, og derfor rent faktisk gør noget for at gøre opmærksom på det og gør det til en integreret del af skriften.

3.7. Sammenfatning

I dette afsnit har jeg forsøgt at redegøre for det, jeg indtil videre har refereret til som de vidnende funktioner i en litterær tekst. Med dette begreb har jeg forstået de genkommende stiliseringer, æstetiske virkemidler, tekstlige træk og mekanikker, som går på tværs af genren, og som bringer teksten nærmere på en vidneshandling end på en 'almindelig' udlægning af historiske begivenheder. Det har ikke været et forsøg på at finde træk, som *kun* findes i vidnesbyrdlitteraturen. Mange af underkapitlerne kunne have udvidet deres undersøgelsesområde til tekster, der ikke nødvendigvis har noget som helst med Holocaust at gøre, og der findes ganske givet en del Holocaust-litteratur, som ikke gør brug af visse af de overfor oplistede tekstlige funktioner. De tekstlige træk er interessante i vores sammenhæng, fordi de er møntet på at søge henvendelse og en overlevering af en i udgangspunktet uforståelig historie til en læser, som er fjern i både tid og rum. Denne henvendelse er, som vi har set, en integreret del af vidnesbyrdets struktur, og det er den, som har gjort det interessant at undersøge, hvilke metoder forfatterne bruger til at opnå den, eller om ikke andet til at optimere deres tekst til muligheden af at opnå den. Der er ikke tale om et begreb med en kvantitativ succesrate – så og så

mange læsere ud af så og så mange blev ramt. Og det er selvsagt vanskeligt at bevise, om disse strategier overhovedet virker. Hvordan bliver man ramt af en tekst? Hvordan beviser man, at andre end en selv bliver ramt? Og hvilken form for følelsesmæssig reaktion skal fremprovokeres? Findes der forkerte reaktioner fra læserens side? Rigtige reaktioner? Det er spørgsmål, som kun vanskeligt kan besvares, og derfor har jeg også valgt at have fokus på det, man kunne kalde teksternes vilje til at ramme, og de strategier, som rent faktisk findes i dem, hvis man læser godt efter. Det er derfor heller ikke en strengt genredefinerende karakteristik, som er mit ærinde her, men snarere en empirisk/analytisk proces, der som en pegende finger kan identificere disse træk og tale om deres forestillede virkning.

De vidnende funktioner i en litterær tekst er udtryk for, at den talende i teksten ønsker at henvende sig til sin læser mere bydende end i en tekst, hvor forfatter og historie har et mere distanceret forhold til hinanden. De æstetiske virkemidler er et forsøg på at forstærke den bevidnelsesalliance, som gerne allerede skulle være tilnærmelsesvis på plads i det øjeblik læseren ved, at historien fortælles af et overlevende vidne. Logikken i afsnittet har været, at hvert af de enkelte aspekter tjener til anskueliggørelse af en vis i fortiden følt virkelighed, som anskueliggøres i teksten *afledt*. Det vil sige uden at der nødvendigvis sættes direkte ord på, men et forsøg på med en stilistisk bearbejdning at gøre begivenheden tilgængelig for den udenforstående via andre kanaler end den nøgternt udlæggende. Denne nødvendighed udspringer dels af historiens voldsomhed, dels af et specielt forhold til historien som usammenhængende og uafsluttet begivenhed, der ikke umiddelbart lader sig fange på skrift.

Mange vidnesbyrd skifter således hidsigt imellem forskellige tidsplaner i et forsøg på at dramatisere det vanskelige forhold til fortiden samt at annihilere idéen om muligheden af et fremadskridende narrativ, der kan bringe historien til afslutning. Vi har set, hvordan dette stilistiske træk på samme tid skaber et fragmenteret narrativ, men også giver et øget nærvær i teksten som følge af en stadig præsens.

Endvidere vil vidnesbyrdene som oftest være overstrøet med små fremmedord enten i kursiv eller opretstående skrift. Det er ord, som ofte henviser til en for lejrene specifik virkelighed, og deres uoversatte tilstedeværelse er ikke blot i min optik et udtryk for en tilnærmelse til en bestemt sproglig virkelighed. Jeg læser dem som rester i teksten, der stiller spørgsmål ved muligheden for en fyldestgørende oversættelse af lejren både i tid og rum. De er udtryk for, at noget altid går tabt i oversættelsen, og at det menneskelige fællesskab, som vidnet vender hjem til, ikke har frie ord, som tilsvarende lejrens sprog. Ordene bliver en måde, at lade en smule af uforståeligheden sive over i teksten, så det bliver en integreret del af læseoplevelsen. Disse små fremmedord er del af en bredere oversættelsesproblematik, der bruger oversættelsen som billede på den tekstlige manøvre, vidnet må foretage for at bringe begivenheden med op i en anden tid, med over i et andet rum.

Et tredje middel til overlevering af historien har jeg fundet i vidnesbyrdenes flittige brug af genkendelige ting og steder. Selvom Holocaust heldigvis må siges at ligge langt uden for de fleste menneskers erkendelseshorisont, er litteraturen, der behandler begivenheden ikke nødvendigvis komplet grufuld science fiction, hvor vi ikke kan genkende noget som helst af det, der tales om. Jeg har forsøgt med hjælp fra en videreudviklet udgave af Curtius' topologiske studier at vise, hvordan faste figurer og genkommende steder, som har hjemme både i vores egen hverdag og i

lejrens virkelighed bliver omladet i vidnesbyrdene, så skallen består, men meningen er anderledes. Vidnesbyrddforfatterne benytter sig i udbredt grad af figurer fra en sfære som er fælles mellem læser og vidne. Dermed opstår en slags emotiv løngang i brugen af i dette tilfælde toget, maden og tøjet til at artikulere en anden mening og frembringe et andet sæt af foruroligende konnotationer.

I forlængelse af den forestillede umulighed af at give et fyldestgørende billede af den oplevede historiske virkelighed vil vidnesbyrdlitteraturen ofte indeholde mere eller mindre eksplicite lakuner i teksten. I forlængelse af Agamben læser jeg disse huller, ellipser og udeladelser ikke blot som en måde at give de tilintetgjordes ikke-stemme plads i det overlevende vidnes stemme, men også i udvidet forstand som en måde at dramatisere den ufyldstgørende overlevering af historien. Der er en mørk kerne, en tavshed tilbage i disse beretninger, og vi har set, hvordan denne tavshed eller utilstrækkelighed faktisk i udbredt grad og paradoksalt nok artikuleres.

Forsøget på henvendelse vil i vidnesbyrddet også ofte tage karakter af en vold, som skal ruske læseren på flere planer. Dels er der den voldelige effekt af frastødelse eller væmmelse, som disse beretninger ofte vil fremprovokere i læsningen. Men ofte udbygges eller accentueres denne vold ved hjælp af en meget udtalt rytme i teksten. Vi har set hos eksempelvis Levi og Delbo, hvordan tekstens acceleration gør det pludselige fald så meget desto voldsommere, og hvordan den diskrepans, som opstår i mødet mellem eksempelvis skønhed og gru, bruges som virkemiddel, der forstærker volden.

Til sidst har jeg været inde på den meget direkte henvendelse, vi ofte finder i vidnesbyrdlitteraturen. Denne gripen ud efter læseren foregår både i den sanselige appel, som visse af de andre aspekter stiller op (eksempelvis præsensformens nærvær eller rytmens vold), men også igennem en direkte anråbelse. Vidnesbyrdlitteraturen føler sig afhængig af en læser på samme måde som vidnet føler sig afhængig af en lytter, og dette behov gives form i litteraturen både som en form for direkte tale i form af udsagn, der retter sig ud af teksten, og som en struktur, hvor læseren bliver en integreret del af teksten og indgår som samtalepartner (som vi har set det hos Antelme).

Til sammen dramatiserer disse tekstlige træk i vidnesbyrdlitteraturen lejroplevelsen med henblik på henvendelse og overlevering af historien. De vidnende funktioner er som sagt ikke nødvendigvis begrænset til disse aspekter, men som samlebetegnelse udtryk for slående og genkommende træk i en tekst, for hvilken det ikke er nok bare at fortælle historien. Visse træk går igen i flere af vidnesbyrdene som forfatternes måde at dramatisere den fortidige begivenhed, og strategierne i høj grad er møntet på at bringe læseren tættere på en forståelse af, hvordan en vis historisk virkelighed har følt, snarere end hvordan den reelt var. De vidnende funktioner betegner æstetiske strategier og gentagne, analoge stiliseringer på tværs af genren, som bruges til at beskrive en virkelighed, der forekommer uvirkelig, en historie, der forekommer utroværdig, og en begivenhed, der i vidnets optik kun vanskeligt kan videreformidles, da den ligger uden for det menneskelige fællesskabs normale referencerammer.

4.0 De vidnende funktioner hos Louis-Ferdinand Céline

Efter denne fyldige, men ganske sikkert ikke udtømmende gennemgang af visse aspekter af den vidnende funktion hos velkendte og kanoniserede vidnesbyrdsforfattere vil den opmærksomme læser nok spørge sig selv, hvor Céline blev af. Opmærksomme læsere har ofte ret; indtil videre kan det unægtelig synes grebet ud af luften, når det i indledningen hævdes, at afhandlingen handler om Louis-Ferdinand Céline. Som sagt er emnet dog på grund af Célines racistiske habitus ikke ukontroversielt. Og uanset hvor mange forbehold en sammenligning af Célines prosa med vidnesbyrdsforfatternes beretninger måtte tage, vil det stadig være en delikat manøvre. Derfor har det været nødvendigt først at støbe et bæredygtigt fundament som den følgende læsning kan opføres på.

Opfatter vi således vidnesbyrdet som en grammatisk sætning med de til hvert led tilhørende problemakser (jf. kapitel 2), kan vi nu begynde at tale om Célines placering i dette koordinatsystem. Læsningen af Céline med vidnesbyrdlitteraturen som matrice foretages primært inden for vidnesbyrdets 'hvordan' og retter sig altså mod denne sætnings verballed. 'Hvordan' dramatiseres historien, og hvilke løngange kan vi finde mellem disse former for skrift, som ellers efter ekstratekstlige forhold burde være hinandens modpoler?

Men selvom samlæsningen altså foretages på de tekstlige træks niveau, er det dog også nødvendigt til at starte med kort at indkredse Célines position i forhold til sætningens subjekt (hvem vidner?) og dens objekt (hvad vidnes der om?). Med andre ord; hvilken form for vidne er Céline? Hvilken form for vidnesposition indtager han? Og hvad vidner han om? Hvilken historisk virkelighed forsøger han at give form i sin beretning? Afsnittet om Célines objekt ser sig således også nødsaget til at udlægge et kortfattet biografisk rids over forfatterens liv. Hvor reaktionær en sådan manøvre kan forekomme, er den dog nødvendig i forhold til at etablere et forhold mellem den historiske person Destouches' oplevelser og forfatteren Célines gestaltning af disse oplevelser i sine romaner. Som man vil huske fra afsnit 2, er det netop et af væsenstrækkende ved den vidnende litteratur, at den, der vidner, har oplevet det, der vidnes om. Det er et spørgsmål om reference.

Forholdet til læseren (sætningens dativobjekt) vil i dette kapitel blive analyseret under den direkte henvendelse som en del af den vidnende funktion hos Céline. På den måde fremfører selve opbygningen af nærværende analyseafsnit det argument, at der foregår parallelaktioner mellem to af de grammatiske led – dativobjektet og verballedet. Den kontinuerlige brug af sætningen som metafor for vidnesbyrdets opbygning sikrer således ikke blot en skelnen imellem parametrene for sammenligningen. Et sådant billede understreger også afhandlingens ærinde, eller måske snarere hvad afhandlingens ærinde *ikke* er: nemlig at samstille Célines oplevelser med erfaringen af de nazistiske koncentrations- og udryddelseslejre, eller at samstille Célines status som vidne med de overlevende fra dette lejrssystem. Sætningsstrukturen gør det klart, at sammenligningen, samlæsningen og den litterære analyse foretages med andre led som støttepunkter, uden dog at undgå at forholde sig til de førstnævnte to.

Men først er det på sin plads at afgrænse det tekstlige materiale jeg vil bruge i min analyse. Céline skrev ikke exceptionelt mange bøger, men de er alle sammen vigtige, vægtige, vanskelige og komplekse, og for hver trykt bogside findes i omegnen af hundrede håndskrevne siders skitser,

noter, alternative passager osv.²¹⁰ Derudover skrev han flere store pamfletter på mange hundrede sider og mange tusind breve samt balletter, skuespil og læserbreve. Det siger sig selv, at alt dette materiale ikke kan tages i betragtning, og da selve udvælgelsen er en del af argumentet, følger først nogle overvejelser om kriterierne. Man kan samtidig betragte disse overvejelser som en overbliksgivende gennemgang af Célines kunstneriske produktion.

4.1. Bemærkninger til materialet

Selvom denne afhandling i vid udstrækning inddrager de fleste af Célines værker på den ene eller den anden måde, ligger den altovervejende vægt på de sidste fem værker. Grunden hertil ligger i det åbenlyse brud i forfatterskabet efter Anden Verdenskrig. Célines romaner falder i to vigtige faser, som grundlæggende bestemmes af forfatterens biografi. Den første fase består af de tre romaner *Voyage au bout de la nuit* (1932), *Mort à crédit* (1936), *Guignol's Band* (1944) og romanfragmentet *Casse-pipe*, som er skrevet før Anden Verdenskrig, men udkommer i 1949. Disse fire bøger deler indhold i den forstand, at Første Verdenskrig og tiden før som disse begivenheder udspillede sig for Louis-Ferdinand Destouches udgør det historiske materiale, bøgernes handling i vidt omfang spindes af.²¹¹ *Voyage* er kendt som det store anti-epos om Første Verdenskrig og den europæiske fremskridtstros ynkelige forlis i en storm af kugler og granater. Handlingen snor sig fra skyttegravskrigens frontlinjer mod det koloniserede Afrika, videre til kapitalismens og fordismens højborg i USA for til sidst at vende tilbage til Paris, hvor hovedpersonen Ferdinand Bardamu slår sig ned som fattiglæge. Selv om der pyntes gevaldigt på langt de fleste aspekter, følger handlingen dog i vid udstrækning den unge kavalerist Destouches' på én og samme tid heroiske og trøstesløse eventyr under Første Verdenskrig samt hans rejser og tilbagekomst til Paris. *Mort à crédit* pynter ligeså meget, men følger også grundlæggende et stykke af forfatterens biografi, nemlig hans tidlige barndom i Passage Choiseul i Paris, et ophold i England og tiden op til den unge Ferdinand indtræder i kavaleriet. *Casse-pipe* blev kun udgivet som romanfragment, fordi store dele af manuskriptet gik tabt under Célines hastige flugt til Tyskland i krigens afsluttende fase. Den overlevende del af romanen er en lille fortættet opvisning i kavalerist-slang fra 1910'erne (40 ord for hest) og handler om den unge kyrassers første tid på kasernen. *Guignol's Band* giver til at starte med indtryk af at behandle begivenhederne efter *La drôle de guerre* og tyskernes overraskelsesmarch uden om Maginot-linjen og tværs gennem det franske fædreland. Prologen beskriver et bombardement af en bro over Loire-floden i juni 1940 under den store franske flugt fra den hastigt fremrykkende tyske hær, men handlingen hensættes meget hurtigt derefter til den unge Ferdinands tid i London omkring 1915. Helt frem til 1944 skriver Céline altså romaner, der har tiden omkring og under Første Verdenskrig som bagtæppe og forlæg for

²¹⁰ Man kan forvise sig om det fantastiske arbejde, det har været at etablere en tekstkritisk udgave ud fra Célines manuskripter ved at konsultere den anoterede udgave af romanerne, som den evigt flittige Henri Godard har bedrevet i den prestigefyldte Pléiade-kollektion (4 bind med romaner og skitser, 1 bind med breve i udvalg). Godard har også skrevet udførligt om dette Sisyfos-arbejde både i *Poétique de Céline* (1985) og i *Les Manuscrits de Céline et leurs leçons* (1988). Se bibliografi for uddybende referencer.

²¹¹ Den følgende opridsning inddrager ikke kilder, da forholdet mellem Destouches' biografi og Célines romaner er velkendt i de grove træk denne opridsning tilbyder. For uddybende oplysninger kan man konsultere en af de utallige biografier, eksempelvis François Gibaults biografi i tre bind, *Céline* eller Henri Godards bog af samme navn (opfindsomt!) fra 2011. Se bibliografi for uddybende referencer.

fortællingen, men fra *Guignol's Band* begynder en ny virkelighed at trænge sig på, og Anden Verdenskrig overtager rollen som langt det tungeste lod i Célines fortælleøkonomi.

Inden jeg kommer nærmere ind på den sidste halvdel af forfatterskabet, er det på sin plads også kort at komme omkring hvad man kunne kalde den tredje og den fjerde halvdel af Célines litterære produktion. Den 'tredje halvdel' udgør den altovervejende grund til, at det er vanskeligt at beskæftige sig med Céline efter udryddelsen af de europæiske jøder. Det er hans polemiske skrifter, ofte samlet under betegnelsen 'pamfletterne'.

'De polemiske skrifter'²¹² er dog en bedre samlebetegnelse, fordi Céline ud over sine frådende racistiske og antisemitiske skrifter også skrev udfald mod eksempelvis Sartre, og fordi den første af pamfletterne *Mea Culpa* fra 1936 ikke retter sig mod jøderne, men mod sovjetkommunismen. Der findes altså også polemiske skrifter fra perioden, som er grove, men som ikke er tynget af racisme eller antisemitisme i nævneværdig grad. Den store stinker findes i de tre pamfletter, som Céline fik udgivet op til og under Anden Verdenskrig: *Bagatelles pour un massacre* (1937), *L'École des cadavres* (1938) og *Les Beaux draps* (1941). At disse skrifter er børn af tiden, undskylder dem ikke. Céline tager her et spring med fuld skrue ud i tredivernes mudderbad af antisemitisme, antijudaisme, pseudovidenskabelig raceteori, infantil ekskrementaltilsvining, mildt gedulgte ansporinger til overgreb mod hele befolkningsgrupper, paranoid jøde frygt og fjollede konspirationsteorier, som hvor grinagtige og skuldertræksansporende de end kunne forekomme en samtidig læserskare,²¹³ umuligt kan slås hen som harmløs skoledrengspjank efter det organiserede massedrab på Europas jøder begået af nazisterne og deres håndlangere under Anden Verdenskrig. Selv om disse pamfletter også er meget andet end et utilsløret angreb på jøderne (de indeholder lejlighedsvis glimrende, racismefri prosa og flere elegante ballletter), så indskrives de uomtvisteligt Céline som medansvarlig bidrager til den intellektuelle diskurs, der var med til at retfærdiggøre Holocaust og det største europæiske traume i nyere tid om ikke nogensinde.

Konsensus i Céline-forskningen har længe lænet sig mod, at opfatte de polemiske skrifter som en integreret del af Célines værk, men de falder alligevel uden for denne afhandlings interessefelt af flere årsager. Først og fremmest er der et simpelt pladshensyn. En detaljeret og seriøs gennemgang af de polemiske skrifter (langt over tusind tætte siders kompleks tekst) ville ganske enkelt ikke kunne foretages inden for rammerne af et projekt, som primært ønsker at undersøge romanerne efter Anden Verdenskrig. Dernæst er der afgrænsningen i tid. Ud over det simple argument, at en læsning af Célines værker sammen med visse vidnesbyrd logisk virker mest frugtbar, hvis dele af det sammenlignede materiale ikke er skrevet før den begivenhed, som ansporede til vidnesbyrdlitteraturen, hænger disse skrifter også mest fast i tiden før krigen, selvom

²¹² Det er også under denne samlebetegnelse (*Écrits polémiques*), at pamfletterne blev genudgivet på det lille forlag Éditions 8 i Québec. Det er stadig forbudt at genoptrykke pamfletterne i Frankrig, da rettighederne til bestemmelse over materialet i overensstemmelse med fransk lovgivning først udløber 70 år efter forfatterens død. Det vil sige i 2031. I Canada er reglerne anderledes, og her har man muligheden allerede 50 år efter forfatterens død, hvorfor den kritiske udgave kunne udkomme i 2011. Forbuddet mod genoptryk har skabt en absurd situation blandt franske antikvarer og forhandlere af sjældne bøger. Selv om alle pamfletterne i samtiden blev genoptrykt i mange store oplag, er de i dag ikke til at betale for penge. Et velholdt eksemplar af originaludgaven af *Bagatelles pour un massacre* eller *L'École des cadavres* kan således løbe op i flere tusind euro.

²¹³ André Gide troede at *Bagatelles pour un massacre* var en spøg, for ellers ville det simpelthen være for grotesk. Se *La Nouvelle revue française*, april 1938

de kan siges at konstituere en art overgang. Pamfletterne udkommer lige op til Anden Verdenskrig (den sidste som anført i 1941 efter Frankrigs besættelse) og markerer på den måde en afsked med den tidligere del af romanværket. De er en transitionsfase, hvis påtrængende virkelighed også trænger ind i den sidste roman Céline skriver før sin flugt (*Guignol's Band*, se ovenfor).²¹⁴ Det vigtigste nybrud undervejs i pamfletterne er overgangen fra den tidlige Ferdinand-figur til den senere Céline, som Henri Godard formulerer det:

De 1936 à 1941, les pamphlets ont ainsi joué sur ce plan un rôle capital dans la transformation progressive de l'œuvre romanesque. Ils ont été le lieu et ont fourni l'occasion du surgissement d'une identité d'auteur sur le seuil de laquelle était jusqu'alors resté le narrateur des romans. Après eux, revenant au roman, Céline conservera cette identité, même il la complétera et la précisera, jouant – mais dans un autre cadre – de la pluralité de ses noms.²¹⁵

Pamfletterne illustrer altså en biografisk pointe. Et gradvist farvel til fortælleren Ferdinand, der var så fremtrædende en fortællerstemme i *Voyage au bout de la nuit* og *Mort à crédit* og et glidende goddag til fortælleren Céline, der som en palimpsest (til tider excentrisk, en anelse forskudt, javist) vil lægge sig over forfatterens levede liv. På samme måde som forfatteren Céline har lagt sig tæt over Destouches. En mere mudret rollefordeling, altså, men stadig kun et kim i pamfletterne, et kim, som dog vil blomstre vilt i den sidste del af Célines kunstneriske produktion.

Den fjerde halvdel af Célines værk er hans omfattende brevproduktion. I en tid før e-mail og internet, er det selvfølgelig naturligt, at kommunikationen med andre mennesker primært foregik på denne måde, når afsender og modtager var adskilt i rum, men omfanget er alligevel overvældende. Især under sit danske eksil skriver han umanerlig meget, og til tider over ti breve dagligt. Det er ikke så ligetil at affeje disse breve med henvisning til, at de ganske enkelt hører til en anden genre. En del af dem er selvfølgelig ren meddelelse af praktiske forhold og den slags, men i flere af dem er det som når romanfiguren Céline taler, ikke så ligetil at vide, hvor den meddelelsen stopper og den litterære produktion begynder. Der overdrives også groft i mange af brevene, og den hysteriske stemme fra de senere romaner høres ofte tydeligt ramme de samme toner. Samtidig fornemmes Célines velsmurte forsyningslinjer til de mest pirrende afkroge af det franske sprog også tydeligt i korrespondancen. Brevene er dog ikke så meget dramatisering og fortidsbearbejdelse, som de er et rids af det skrivende menneske lige nu og her. Det ses klart i sætningernes umiddelbarhed. Der er ikke foretaget en litterær bearbejdning, som den vi ser i romanerne, hvor hundrede manuskriptsider files, ændres, gives rytme og musik, til der står en kondenseret tryksides prosa. Der er ikke brugt den store energi på tegnsætning, og selvom de karakteristiske udråbstegn også her er til stede i overmål, følges de ikke som i resten af Célines værk af de ellipser, der i de senere romaner er blevet det stilistiske særtræk *par excellence*. En analyse af Célines korrespondance ud fra udsigelsesposition, evolution, stemme, stil osv. ville være interessant, men må igen afvises af simple pladshensyn. Derudover ville det være oplagt at

²¹⁴ Dog skal det anføres, at Céline faktisk påbegyndte *Guignol's Band* før han skrev pamfletterne. Det ændrer dog ikke det store på bogens position og status i det samlede forfatterskab. Den står stadig som en slags broroman (som i øvrigt, og dette kunne med fordel undersøges andetsteds, gør flittigt brug af brotivet, se Hainge, *Capitalism and schizophrenia in the later novels of Louis-Ferdinand Céline*, s. 25-75.)

²¹⁵ Godard, *Poétique de Céline*, s. 293.

anlægge den biografiske vinkel og analysere Célines position i sine breve i forhold til, hvordan den fremtræder transponeret i romanerne. Men som sagt er mit ærinde her ikke arkivarisk eller historisk/biografisk. Det arbejde er blevet gjort.²¹⁶ Brevene kan dog bruges dels som modvægt til nogle af de forhold, som udlægges i romanerne, og dels som perspektiv på forfatterens opfattelse af sin litterære stil. Den udlægges ofte i brevene til venner og bekendte, og især til den amerikanske universitetsprofessor Milton Hindus, som besøgte Céline i Korsør. På den måde vil visse af brevene blive inddraget i diskussionerne af det stilistiske potentiale, men ikke på systematisk vis.²¹⁷

Nok sagt om, hvad der *ikke* vil blive brugt ekstensivt i afhandlingen. Efter denne afskrælning står fem bøger fra Célines sene forfatterskab tilbage. Det er kort sagt alle de bøger, Céline har skrevet efter Anden Verdenskrig; *Féerie pour une autre fois* (1952), *Normance* (1954), *Entretiens avec le professeur Y* (1957), *D'un château l'autre* (1957), *Nord* (1960) og den posthumt udgivne *Rigodon* (1969), som Céline lige netop nåede at skrive færdig før sin død i 1961, men som ikke har været udsat for helt den samme tilfiling som resten af bøgerne. Når jeg skriver fem bøger i stedet for seks, skyldes det, at *Normance* i virkeligheden er en helt sammenhængende fortsættelse til *Féerie pour une autre fois*. Céline ændrede navnet, for at køberne ikke skulle associere navnet med den katastrofalt sælgende forgænger. De to bøger er dog at opfatte som én, og nyere udgaver af *Normance*, heriblandt den autoritative Pléiade-udgave fra 1993, præsenterer de to bøger som *Féerie pour une autre fois I et II* og har rykket *Normance* ned som undertitel til bind II.

D'un château l'autre, *Nord* og *Rigodon* omtales overvejende som *La Trilogie allemande*, fordi de alle behandler forfatteres flugt med sin kone og sin kat op igennem Tyskland mod Danmark med ophold tæt på Berlin og i den sydtyske by Sigmaringen, hvor det franske Vichy-styre med marskal Pétain i spidsen sad i eksil. Denne paraplybetegnelse giver som sådan god mening, da de tre romaner nærmest kan læses som én, men den har også den ulempe, at *Féerie pour une autre fois* kommer til at svæve stedbarnligt et sted midt imellem forfatterskabets to vigtige halvdele. Dette er uheldigt, da en altomspændende og tungtvejende tematik binder alle disse fire bøger sammen: Krigen. Anden Verdenskrig, og i særlig grad bombardementerne, udgør så tydelig en rød tråd igennem disse romaner, at de til tider omtales som "*la tétralogie des bombes*."²¹⁸ De tematiske og diegetiske bånd i trilogien er dog så stærke, at det giver god mening at bibeholde betegnelsen trilogi, men en trilogi med en åbning, som Henri Godard har påpeget:

Les quatre romans publiés après 1944 forment de ce point de vue un seul tout. La première partie de *Féerie pour une autre fois* annonce d'ailleurs les diverses étapes des tribulations en Allemagne et anticipe sur plusieurs épisodes des romans suivants. Le sort fait ensuite au bombardement de Montmartre, l'infléchissement de la ligne du récit décidé en 1954, et surtout la très forte unité que

²¹⁶ Se Godard, *Céline*; Gibault, *Céline*; Sautermeister, *Louis-Ferdinand Céline à Sigmaringen*; Alves, *Guerre et exil chez Louis-Ferdinand Céline*; Alliot og Marchetti, *Céline au Danemark, 1945-1951*. og flere andre.

²¹⁷ Ønsker man et overblik eller en diskussion af Célines breve, vil jeg henvise til den annoterede udgave af brevene i udvalg *Lettres* (2009) i Pléiade-udgaven og Henri Godards forord heri. Man kan også orientere sig blandt de mange glimrende bidrag i Société d'études céliniennes, *Actes du onzième colloque international Louis-Ferdinand Céline*. Se bibliografi for uddybende referencer.

²¹⁸ Muray, *Céline*, s. 224. Marie Hartmann bruger betegnelsen "*quatuor guerrier*." (Hartmann, *L'envers de l'histoire contemporaine*, s. 5.

donne à *D'un château l'autre*, *Nord*, et *Rigodon* le décor unique de l'Allemagne aux abois, constituent ces trois romans en une sorte de trilogie ou d'histoire en trois actes, mais le surcroît d'unité qui leur est ainsi conféré ne doit pas faire oublier les liens qu'ils ont avec *Féerie pour une autre fois*, qui joue par rapport à eux le rôle d'une ouverture.²¹⁹

Selvom enheden er stærk i trilogien, spiller *Féerie pour une autre fois* altså en væsentlig rolle som anslag af en grundtone. Samopfattelsen af disse fire romaner accentuerer også opfattelsen af, at Céline med Anden Verdenskrig har fået en helt ny urscene som baggrund for sine tryllespil: "*Aux mitraillades et aux abus de 1914 répondent les bombes de 1944.*"²²⁰ Vi fik allerede et glimt af dette skift i fokus fra og med *Guignol's Band*, men fra og med *Féerie pour une autre fois* beskæftiger Céline sig altså helt og holdent med sine oplevelser fra bombardementet af Montmartre i 1944 til sit danske eksil fra 1945-51 og med utallige digressioner i tid og rum op til sin egen samtid i slutningen af 1950'erne. Det tidlige og tematiske brud er således relativt rent, og den relative kohærens bøgerne imellem gør det muligt at behandle dem nogenlunde samlet.

Entretiens avec le professeur Y er ikke en del af denne firebånd, men den vil alligevel blive inddraget, fordi Céline heri mere eller mindre maskeret udlægger en poetik for sin egen skrift. Bogen blev til som et reklamefremstød i forbindelse med det dårlige salg af *Féerie pour une autre fois*, og Célines redaktør Jean Paulhan mente, at det måske ville kunne skubbe lidt til købelysten, hvis forfatteren udlagde sin arbejdsmetode. Resultatet blev et sært metainterview mellem en karikeret Céline, der "interviewes" af en karikeret professor Y om sin stil. *Entretiens avec le professeur Y* er en mellemting mellem en pamflet, en roman, et skuespil og et poetisk manifest, og selvom man skal passe på med at se bogen som en sammenhængende udlægning af Célines stil og litterære metode, er den vigtig at have med, da den tematisk og stilistisk overlapper på mange områder med resten af romanerne efter 1944. Desuden udvikler Céline på trods af sin påståede aversion mod idéer og akademisme heri nogle trædesten til begrebet om uoversættelighed, som vi skal kigge nærmere på i afsnit 4.5.

Ud over at være determineret af Anden Verdenskrig som kulisse, er vi som læsere også vidne til en formel forandring i forfatterskabet fra tiden før til tiden efter krigen. Det er selvfølgelig vanskeligt at tale om klare brud i noget så flydende som litterær stil (brud i forhold til *hvad?*), men der er alligevel internt i det samlede romanværk klare træk, som først begynder at folde sig rigtigt ud fra og med *Féerie pour une autre fois*, selvom visse af dem også var at finde fra og med *Bagatelles pour un massacre*. Det mest markante træk er den øgede brug af ellipser og udråbstegn. Hvor man i *Voyage au bout de la nuit* ganske vist finder en speciel og indtil da uset talesprogsstyret syntaks, er passagerne uden punktum relativt få. Fra og med *Guignol's Band* bliver en opbrydning tydelig, og sætningerne fremtræder ikke længere som afgrænsede enheder, men flyder sammen i længere stykker ned over siden. Begyndelsen på *Voyage au bout de la nuit* er en af de mest berømte i fransk litteratur, og vi fornemmer tydeligt forskellen, hvis vi prøver at sammenholde den med starten på *Nord*:

²¹⁹ Godard, *Poétique de Céline*, s. 389.

²²⁰ Godard, "Préface, *Féerie pour une autre fois* I+II, *Entretiens avec le professeur Y*", s. X.

Ça a débuté comme ça. Moi, j'avais jamais rien dit. Rien. C'est Arthur Ganate qui m'a fait parler. Arthur, un étudiant, un carabin lui aussi, un camarade. On se rencontre donc place Clichy. C'était après le déjeuner. Il veut me parler. Je l'écoute. « Restons pas dehors ! qu'il me dit. Rentrons ! » Je rentre avec lui. Voilà.²²¹

Oh, oui, me dis-je, bientôt tout sera terminé... ouf !... *assez nous avons vu...* à soixante-cinq ans et mèche que peut bien vous foutre la plus pire archibombe H?... Z?... Y?... souffles !... vétilles ! seulement horrible ce sentiment d'avoir tant perdu tout son temps et quelles myratonnes d'efforts pour cette hideuse satanée horde d'alcooleux enfiatés laquais... misère, Madame !... « vendez vos rancœurs, taisez-vous » !... bigre, j'accepte !... je veux, mais à qui ?...²²²

Man behøver ikke forstå fransk for at se ændringen mellem de to åbninger. I *Nord* er punktummerne bandlyst – de afgrænser ikke længere sætningerne i forhold til hinanden. Det arbejde er nu overladt til variationerne '...', '!...', '!', '?...' og '?'. Det er en manøvre, som allerede optræder visse steder i *Voyage au bout de la nuit*, hvis frekvens øges i *Mort à crédit*, og som fra og med *Guignol's Band* er en af tekstens primære modi. Dog vil begyndelsesbogstaverne i de følgende fragmenter i disse bøger oftest være med stort og dermed stadig markere en mere eller mindre afrundet sætning på linje med den punktumafrundede.

Et andet markant skift, som også gør sig gældende i de to passager ovenfor, er jegets position og referent. I *Voyage au bout de la nuit* har vi allerede at gøre med et langt fra udvisket jeg. Der er klare referencer til fortællerens position (un carabin) og til byen Paris (place Clichy), og kender man til Célines biografi (hvad meget få mennesker dog gjorde i 1932, da bogen udkom), er det også tydeligt, at forfatteren her har transponeret en stor del af sin egen person over i Ferdinand. Som sagt går denne Ferdinand-karakter igen i romanerne, for efter Anden Verdenskrig (det er en proces, som tager sine babyskridt i pamfletterne) at blive erstattet af en sammensmeltning af forfatterjeg, fortæller og hovedperson i figuren Céline. Ud over at tilmudre grænsen mellem forfatterens biografiske jeg og det jeg, som nu optræder i bøgerne nærmest på lige fod, giver brugen af Céline-personaen anledning til en særegen udsigelsesposition. Fra og med *Féerie pour une autre fois* veksles der hidsigt mellem forfatteren (og lægen) Célines nutid, og den fortid, som dramatiseres i bøgerne. Alle de fire bøger starter i en form for opstillet skrivende nutid, som regel i Meudon uden for Paris, hvor den hjemvendte Céline havde slået sig ned fra og med 1951, for derefter at hoppe tilbage i tid mod de steder, hvor handlingen skal udspille sig (Tyskland, Danmark). Men altid med fyldige referencer til aktuelle begivenheder, avisforsider, strejker i Ungarn osv., der polemisk sikrer en tydeligt positioneret fortæller/hovedperson/forfatter midt i romanens samtid, hvorfra han idiosynkratisk kan skue ned over sine tidsfællers idiotiske leben og sin egen pinefulde fortid.²²³ Selvom Ferdinand i *Voyage au bout de la nuit* i store træk følger den unge mand Destouches' rejser og livsforløb, ser vi altså i de sidste romaner en anderledes sammensmeltet udsigelsesposition, der tillader sig et hav af digressioner væk fra historien og frem

²²¹ Céline, *Voyage au bout de la nuit*, s. 7.

²²² Céline, *Nord*, s. 303.

²²³ Ikke uden grund, heller, at de to steder i Paris, som associeres med Céline, er Montmartre og Meudon. Begge steder ligger højt og med udsigt over byen.

mod begivenheder, der fremstår som havende umiddelbar betydning for det øjeblik, skriften finder sted.

En tredje og vigtig faktor, som optrappes betydeligt i værkerne efter 1944, er kontakten med læseren. Denne læserkontakt, der mest har karakter af et voldeligt angreb, vil blive analyseret grundigt i afsnit 4.9. Her skal det blot anføres, at den ikke er til stede andet end som lingvistisk kim i de første romaner. Med lingvistisk kim mener jeg, at hvis man kigger op igen på citatet fra *Voyage au bout de la nuit*, så er der ingen direkte læserhenvendelse. Den eksisterer så at sige mere subtilt i forfatterens valg af ord, syntaks og tema. Kontakten med (volden mod) læseren består i den afstandtagen til og brud med en litterær tradition, som indskrives med brugen af talesprog, slang, skældsord osv. lige fra begyndelsen.²²⁴ Denne effekt af opposition mod det skrevne sprog intensiveres, som vi eksempelvis kan se i uddraget fra *Nord*. Ikke blot stiger frekvensen af ord på kanten af god tone, men nu inddrages læseren direkte i teksten, som indbrydende stemme: "vendez vos rancœurs, taisez-vous!" Langt før vore egne politikere forfinede denne kunst opstiller Céline altså en stråmand i læseren, som må se sig selv bryde ind i den tekst, han eller hun er i gang med at læse. Denne form for 'interaktion' er en specialitet, som hører den sene Céline til.

Valget af materiale er altså foretaget ud fra to kriterier. Selvom Célines værk er et relativt sammenhængende hele, giver den tematiske fordeling internt i forfatterskabet mellem de to verdenskrige sammen med den formelle udvikling i teksterne mulighed for nogenlunde fokuseret at bruge den sidste halvdel af romanerne som grundlag for analysen. Til gengæld vil disse romaner så blive betragtet som en nogenlunde samlet helhed på grund af deres overlappende tematik og formelle kohærens.

4.2. Céline som vidne

Selvom en læsning af Célines sene romaner sammen med værker fra den vidnesbyrdlitterære kanon ikke før er foretaget, så er idéen om Céline som vidne til det 20. århundredes nedsmeltning ikke ny. Godard er endda, måske nok i et anfald af overmod, gået så langt som til at påstå, at "Céline était le seul par qui la littérature put porter témoignage de cette réalité de notre temps [dvs. bombardementerne/ta]." ²²⁵ Lidt mere afdæmpet når Maryse Roussel-Meyer i sit studie af litterær fragmentering også frem til, at Célines sidste roman *Rigodon* må læses som artikulerende en art vidneshandling, og at det er heri, man må søge årsagen til romanens opsplittede karakter:

Chez Céline, existe un rapport très étroit entre ce qu'il nomme « chronique » et ce que nous pourrions qualifier d'« autobiographie éthique » : non pas représentation mais témoignage, [...] l'écriture de *Rigodon*, dans sa syntaxe désarticulée, rend compte d'une expérience de la fracture, celle d'un sujet auqueul a porté atteinte l'Histoire mais qui, cependant, malgré cette impossibilité d'« être-rassemblé », témoigne de son histoire.

À distance du réalisme, vers un délire poétique de plus en plus perceptible (surtout, à notre avis, à partir de *Guignol's Band*), mais qui cependant *témoigne*, c'est-à-dire *atteste* une vérité, se construit la chronique, forme hybride, en raison de son mélange de genres et de registres, récit pulvérisé en scènes.²²⁶

²²⁴ Se eksempelvis Godard, *Poétique de Céline* og Muray, *Céline*.

²²⁵ Godard, *Céline scandale*, s. 50.

²²⁶ Roussel-Meyer, *La fragmentation dans le roman*, s. 84.

Der er flere vigtige forhold i det, Roussel-Meyer fremfører her. Først og fremmest, at teksten hos Céline afspejler en oplevet virkelighed. Det er med andre ord en virkelighed, som Céline har oplevet på egen krop og derefter dramatiseret i skriften – dvs. ved formgivning og stilisering. Der er en direkte forbindelse mellem subjektet, som har oplevet historien, og historien, som fremstilles. Tager vi et hurtigt kig tilbage mod den teoretiske indgrænsning af vidnesbyrdet konceptualiseret som en sætning, kan vi altså sætte hak i en af de bokse, som Horace Engdahl stillede op i forlængelse af Renaud Dulong. Men det er ikke nok at have været der, som Engdahl skriver:

Ingen bliver et vidne ved blot at observere en hændelse med egne øjne. Vidnet er en, der tager til orde og siger: "Jeg var der, jeg så det, jeg kan berette!" Som sproghandling er vidnesbyrdet uadskilleligt fra en sådan selvreference og desuden fra den heraf følgende fordring om at have umiddelbar tiltro til det, der bliver sagt.²²⁷

Altså må man også træde aktivt ind i sin position som vidne. Hos Céline opfyldes dette forhold selvfølgelig naturligt i det faktum, at han har skrevet bøger, der kredser om hans oplevelser under og efter Anden Verdenskrig, men der er også en mere aktiv stemme i teksten, som påtager sig vidnets rolle. Som vi også var inde på i teori afsnittet ovenfor, giver det forhold, at vidnet aktivt må træde ind på sin plads som vidne til historien, teksterne en vis grad af refleksivitet. De er bevidste om sig selv og om forholdet mellem sig selv som skrift og den forfatter, der har skabt dem ud fra sine egne oplevelser. Tilegnelsen af positionen som vidne kommer blandt andet til udtryk igennem flere mindre vigtige personer i romanerne, som flere gange beder Céline om at fortælle deres historie:

Bien ! toute ma reconnaissance, Docteur ! *stimmt* ! mais alors, moi aussi, une chose ! j'y tiens ! vous qu'aimez les certificats... je veux que vous portiez témoignage du comportement de ce Boisnières !... que vous avez été témoin, que je devais l'abattre ! que je ne l'ai pas fait ! qu'il m'a positivement défié ! non ?...²²⁸

« Vous le voyez ?... vous le voyez, Docteur !... il écoute rien !... son carreau !... tout pour son carreau !...

Laval me prend à témoin...²²⁹

« Docteur je vous prie ! vous serez témoin... vous redirez tout !... un qui les a sauvés : Restif !... vous aurez vu !...²³⁰

Første citat kommer fra den tyske kommandant i Sigmaringen, von Raumnitz, som er en transponering over den virkelige Karl Bömelburg, der som hardcore nazi og Gestapo-involveret

²²⁷ Engdahl, "Philomelas tunge", s. 201.

²²⁸ Céline, *D'un château l'autre*, s. 202.

²²⁹ Ibid., s. 244.

²³⁰ Céline, *Rigodon*, s. 809.

SS-mand hjalp Pétain mod Tyskland.²³¹ Andet eksempel kommer fra Pierre Laval, regeringschefen under det kollaborerende Vichy-styre, mens det sidste citat er fra den morderiske Horace Restif, hvis person stemmer overens med den berygtede morder og torturbøddel Jean Fillion,²³² som slog sine folder både i Action française og i la Cagoule før og under krigen.²³³ Kort sagt er det ikke ligefrem tre hyggeonkler, endsiges tre historiske helte, der kunne have kastet et formildende skær over hans odysse, som Céline her lader anmode om at fortælle deres historie videre. Det gælder i det hele taget for hele trilogiens optegning af det eksilerede kollaboratørsamfund i Tyskland samt den underlige *bande à part* på Montmartre, som skitseres i *Féerie pour une autre fois*. Ifølge Marie Hartmann er dette fokus på historiens 'udskud' et bevidst forsøg fra Célines side på at skabe et polemisk modsvar til den etablerede historie om et betændt kapitel i fransk bevidsthed: "Quand il qualifie son travail de « chronique authentique », Céline en signale ainsi l'orientation polémique. Il le définit comme une arme d'attaque contre les autres Histoires."²³⁴ Når Céline således påtager sig rollen som vidne, er det altså ikke blot en neutral handling, men et udtryk for en slags hævnfuld historiker på krigsstien. Sejrherrerne skriver som bekendt historien, og denne position som værende på den forkerte side bygges vedvarende op af Céline i de sidste romaner, som her i *D'un château l'autre*, hvor referencer til samtiden inddrages i projektet:

Ils nous parlent d'incendies de mines... illustrations et interviouves... ils larmoyent, ils se branlent infini, sur les pauvres mineurs de fond, les traîtises de flammes et grisous !... merde !... et sur ce pauvre Budapest, la férocité des tanks russes... ils parlent jamais, et c'est un tort, comment leurs frères eux, furent traités roustis en Allemagne sous les grandes ailes démocratiques... y a de la pudeur, on n'en parle pas... ils avaient qu'à pas y être !... c'est tout !...²³⁵

Passagen inddrager to store begivenheder, som optog offentligheden på det tidspunkt, hvor Céline var ved at lægge sidste hånd på *D'un château l'autre* (1956), nemlig de sovjetiske kampvognes indtog i Budapest og en stor mineulykke i Belgien, hvor over to hundrede minearbejdere dør. Disse hændelser føles stadig for den selvudpegede kronikør som vand i forhold til århundredets uretfærdighed, der overgik ham og de andre eksilerede under de allieredes storstilede bombetogter mod den tyske befolkning. Med andre ord synes hans opdrag at være en redegørelse for og videreformidle den historie, som ingen andre vil nedlade sig til at tale om. Det er en integreret del af Célines forfatterpersonlighed og selv fremstilling i romanerne, at han er på den forkerte side. På nutidsplanet kigger folk skævt til ham, fordi han ikke flår sine kunder som enhver normal læge, fordi han selv bærer sit skrald ud, og fordi han ikke har fået nyt tøj siden 1930'erne og nægter at køre i bil som de andre. På fortidsplanet er eksilhistorien og forfatterens biografi selvsagt et rigeligt givtigt materiale til at skabe en sådan persona. På den led er paraderne således stillet op. Vi har at gøre med et udsigende subjekt, som regner med ikke at blive forstået, og som

²³¹ Sautermeister, *Louis-Ferdinand Céline à Sigmaringen*, s. 164-167.

²³² Se noteapparatet i Céline, *D'un château l'autre*, s. 995.

²³³ Action française var en nationalkonservativ og aktivistisk bevægelse på den yderste højrefløj op til Anden Verdenskrig, mens la Cagoule var en højreekstrem, fascistisk terrorbevægelse, der udførte flere attentater og angreb med det formål at destabilisere republikken.

²³⁴ Hartmann, *L'envers de l'histoire contemporaine*, s. 14.

²³⁵ Céline, *D'un château l'autre*, s. 210.

regner med ikke at blive troet. På trods af, at han jo var til stede, og at han jo så det hele med egne øjne.

Allerede fra *Féerie pour une autre fois* hænger Céline sin autoritet i forhold til at fortælle denne historie op på sin status som øjenvidne:

je suis le simple témoin visuel... les avions rejaillissent en somme : ouest... est !... c'est leur nouvelle trajectoire ! un parcours d'escarbilles et de balles !... traçantes, les balles ! vingt couleurs !... avions poursuivis ! traqués ! pas seulement à balles ! par les projecteurs électriques ! dardants poignards faisceaux crus blancs !... déjà fantômes ces avions ! translucides !... voilà l'effet !... la vérité ! dardés en blanc ! ceux qu'étaient là ont vu comme moi !...²³⁶

Eksempler som dette, hvor Céline slår på sin status specifikt som øjenvidne til de begivenheder, han taler om, ligger spredt med venlig hånd ud over de sidste fire romaner. De følges af en vedvarende insisteren på at opfatte bøgerne nærmest som naturvidenskabelige værker i en direkte linje fra Plinius den ældre, som døde i sin observationsmani, da han bevægede sig for tæt på Vesuv i udbrud. Andet bind af *Féerie pour une autre fois* er dedikeret til Plinius, og Céline tager ham ved flere lejligheder til indtægt for sin egen krønikes objektive kvaliteter:

l'observation avant tout !... je suis observateur, d'abord ! science avant tout !... l'attention directe !... je suis attentif, pas exagéré, pertinent ! même tel quel la tête à l'envers !... faut observer les phénomènes d'une attention plus que sérieuse, surtout quand ils sont « cataclystes » ! qu'on se permette pas de vous contester, dix !... douze siècles plus tard !... personne contesta Pline l'Ancien !²³⁷

Ifølge denne storhedsvanvittige logik vil folk om mange århundreder købe Célines bøger for at se, hvordan det virkelig gik for sig med de der bombardementer under Anden Verdenskrig. Påstanden om, at han ikke overdriver og kun holder sig til sagen, skal nok tages med et gran salt – det er jo heller ikke ligefrem en sagtekst, denne nye Plinius spiser os af med. Det interessante er situationen, Céline opstiller for sig selv som et nøgternt registrerende øjenvidne, der vil og kan fortælle og tager til orde for at fremlægge en historie, der er trådt under fode, eller måske endda står i direkte opposition til den større Historie. I et ekko fra udlægningen af forholdet mellem 'lille' og 'stor' historie ovenfor, fremfører Marie Hartmann, at Célines såkaldte krønike altså kan opfattes som en art addendum til en officiel historieskrivning:

Il [Céline/ta] témoigne de son histoire dans l'Histoire de l'époque. Si, par rapport au « roman-autobiographique », le choix du genre « chronique » permet de valoriser la référence à l'Histoire ; par rapport au récit historique, à l'autre pôle, il souligne la part de fiction et surtout, le rôle de l'énonciateur.²³⁸

²³⁶ Céline, *Féerie pour une autre fois II*, s. 190.

²³⁷ Ibid., s. 469.

²³⁸ Hartmann, *L'envers de l'histoire contemporaine*, s. 13.

Vi er også her tilbage ved Roussel-Meyers refleksioner over *Rigodons* fragmenterede form. Umuligheden i at samle sig skyldes således netop oppositionen i forhold til en samlende og distribuerende historie med stort H, og som sådan spiller form og indhold sammen. I den forstand tager fiktionen i bøgerne (for hans status som objektiv observator skal som sagt tages med en hel del salt) tråden op fra den tidligere diskussion om sandhed og sandfærdighed i vidnesbyrdlitteraturen. Vi husker fra Hayden White, at disse bøger (White brugte Levi som eksempel) ikke så meget handlede om, hvordan det egentlig var gået til, som om hvordan det egentlig føltes at have været midt i denne historie og oplevet den på egen krop. De litterære træk går dermed hånd i hånd med den attesterende funktion, der ligger i vidnets biografi. Æstetiseringen opfattes i forlængelse heraf ikke som et aspekt, der forråder sandheden om, hvad der egentlig skete, men snarere som en formel nødvendighed i overleveringen af historien.

Jeg vil komme nærmere ind på problematikkerne i forhold til transponering, repræsentation og muligheden af at videreformidle begivenheden via teksten til læseren i de følgende afsnit. Med hensyn til Célines position som vidne, kan vi altså sige, at hans sene tekster på mange måder taler ind i den tidligere diskussion om historisk sandhed og personlig sandhed, om sandhed og sandfærdighed. Céline opstiller selv sine tekster som en slags mod-krønike i opposition eller som addendum til en officiel udlægning. Han tages ofte til vidne af andre i disse bøger, og han artikulerer og antager denne position meget aktivt hele vejen igennem. Spørgsmålet er følgelig hvilket objekt, han så giver litterær form fra denne position?

4.3. Célines objekt

Det kontroversielle i nærværende samlæsning ligger altså ikke så meget i det faktum, at Céline opfattes som vidne, på trods af at romanerne ved første øjekast ikke har meget at gøre med en nøgtern rapport over et hændelsesforløb. Det virkelige problem er så at sige ekstra-litterært og ligger i det historiske materiale, som ligger til grund for den litterære formgivning.

I kapitlet om vidnesbyrdlitteraturen havde bøgerne det fællestræk, at deres forfattere havde været interneret i deres egenskab af modstandere mod eller fremmedlegemer i det nationalsocialistiske raceimperium. Nogle af dem, fordi de var modstandsfolk og/eller kommunister (Delbo, Antelme, Borowski, Semprún), andre fordi de var jøder (Levi, Kertész, Wiesel). Allerede her er der forskel på, hvor meget værd nazisterne tilskrev henholdsvis jøder og modstandsfolk og kommunister af ellers nogenlunde 'arisk' herkomst i forhold til hvilke lejre man kom i, og hvilken behandling man fik i dem. Det giver ikke mening at sammenligne lidelse på den måde, men der er alligevel forskel på lejre som Auschwitz-Birkenau og Treblinka, hvor det meste af apparatet var lagt an på at dræbe så mange som muligt så hurtigt som muligt, og så mere 'almindelige' koncentrationslejre, hvor forholdene stadig har været frygtelige og dødeligheden meget høj, men som ikke har været deciderede udryddelseslejre. Samtidig er lejrene ikke det eneste sted, hvor organiserede massedrab og systematisk udsultning og tortur fandt sted under Anden Verdenskrig. Overalt, hvor Hitlers styrker trængte frem, fulgtes de af indsatsgrupper, hemmeligt politi og brutale kommandanter, og i lighed med de polske ghettoer lader den omfattende nedskydning af jøder og andre 'racemæssigt underlegne' på østfronten ikke koncentrationslejrsystemet meget tilbage at ønske.

Det kræver ikke specielt velpudsede biografiske briller for at indse, at Célines skæbne under Anden Verdenskrig umuligt kan tilføjes samme kategori. Måske vi lige kort skulle opridse Célines

vej mod Danmark for at få en idé om, hvad der gives form i bøgerne efter krigen.²³⁹ Céline og Lucette forlader Paris i 1944 umiddelbart efter de allieredes landgang i Normandiet og rejser efter et kort ophold i Baden-Baden ved den fransk-tyske grænse mod Berlin for at forsøge at få en passértiladelse til Danmark. Det lykkes ikke i første omgang, og parret indlogeres i en landsby nordvest for Berlin ved Kränzlin. I november 1944 ankommer Céline og Lucette til Sigmaringen, en by i det sydlige Tyskland, hvor Vichy-styret samt omkring tusind kollaboratører og andre, som ville kunne forvente fængsel eller henrettelse under et eventuelt retsopgør efter krigen, havde været installeret i et par måneder. Her bor han og udfylder lægelige forpligtelser frem til marts 1945, hvor han og Lucette får tilladelse til at rejse mod Danmark. Rejsen foregår med tog op igennem et komplet ødelagt Tyskland via Kassel, Göttingen, Hannover og Hamborg, før de når over grænsen til Danmark og videre til København. Her indlogeres de forskellige steder med hjælp fra danske venner, indtil Célines ophold i nord afsløres af en fransk avis, og det danske politi anholder ham. Nu følger omtrent et års indsættelse i Vestre Fængsel hyppigt afbrudt af indlæggelser på Sundby og Rigshospitalet, før Célines advokat Thorvald Mikkelsen får afværget udleveringen til Frankrig og gennemtrumfet en betinget løsladelse. Céline og Lucette flytter ud i et anneks til Mikkelsens landsted ved Korsør, og her sidder de, indtil Céline i 1951 igen kan vende hjem mod Frankrig. Han og Lucette bosætter sig i Meudon lige ovenfor Billancourt. Her giver Lucette dansetimer, mens Céline skriver videre til sin død i 1961.

Med andre ord ligger den biografiske virkelighed altså langt fra deportation, udsultning, tortur og udryddelse. Célines objekt er bredere anlagt og konstitueres som sådan af Anden Verdenskrig og i særdeleshed af bombardementerne og nazi-Tysklands dødsgrammer. Vi så, at Muray og Hartmann henholdsvis kaldte de fire bøger for bombetetralogi og krigskvartet, mens Godard trak en direkte linje fra Første Verdenskrigs granater til Anden Verdenskrigs bombefly. Ud over det bombardement af Montmartre, der er transponeret til tre hundrede sider i *Féerie pour une autre fois*, udgør de allieredes bombardementer af de tyske byer et ubrudt bagtæppe for alle bøgerne. I et interview fra 1960 forklarer Céline, hvordan de bøger, han på det tidspunkt var i færd med at skrive,²⁴⁰ er skabt fra asken efter det totale sammenbrud:

Il y a eu un cataclysme. L'épicentre c'était Stalingrad. Là on peut dire que c'était fini et bien fini, la civilisation des Blancs. Alors tout ça, ça a fait du bruit, des bouillonnements, des fusées, des cataractes. J'étais dedans... j'en ai profité. J'ai utilisé cette matière, je la vends.²⁴¹

Ud over den sørgelige, men forventelige, konstatering, at Céline her 15 år efter krigens afslutning og oprulningen af det Tredje Riges forbrydelser stadig rabler i en boble af dommedagsprofetisk, civilisatorisk racisme, sætter han også meget præcist ord på sin position i forhold til materialet, som dette kæmpeskælv leverede ham. Bøgerne får karakter af en rapport indefra. De fastholder

²³⁹ Forløbet er velkendt og veldokumenteret. Ønsker man en uddybende udlægning, kan man kigge i Gibault, *Céline*; Godard, *Céline*; Sautermeister, *Louis-Ferdinand Céline à Sigmaringen*; Alves, *Guerre et exil chez Louis-Ferdinand Céline*. Den endnu mere nysgerrige læser vil også finde en ganske udførlig gennemgang af sammenfaldet mellem historie og romanopbygning i noteapparatet bagest i Pléiade-udgaven af Tyskertrilogien.

²⁴⁰ *Nord* udkom i maj 1960, og Céline har således været i gang med at redigere *Rigodon*.

²⁴¹ Céline, *Céline et l'actualité littéraire*, s. 143. Interview med Cl. Sarraute.

det katastrofale sammenbrud, og som vi også vil komme ind på senere, fornemmes det allerede her, hvordan det ikke så meget er selve den samlede begivenhed, som den afledte larm og bulder, der må videreformidles. Det er i særdeleshed dette aspekt, og i bredere forstand krigen set fra hans synsvinkel, som er Célines objekt, og det er disse forhold hans subjekt vidner om indefra. Det er således et objekt som står i direkte forbindelse med subjektet Célines oplevelser under krigen og hans og Lucettes eksil i Tyskland og Danmark.

Det vil sige, at nærværende læsning ikke på den måde har sat sig for at sammenligne de historiske virkeligheder, som finder form hos vidnesbyrdsforfatterne og hos Céline. På den måde opfattes Anden Verdenskrig som en paraplybegivenhed, der organiserer og bærer en lang række begivenheder, der senere kan bearbejdes i litterær form. Fællestrækkene findes i *måden hvorpå* disse beretninger formes og forsøges formidlet til en læser og i måden hvorpå teksterne søger deres læser.

En sådan måde at tilgå vidnets objekt bevæger sig på sin vis væk fra diskussionen af teksterne inden for en altomfavnende genreproblematik og ned i teksterne for at tale om nogle træk, som går på tværs af beretninger, der forsøger at gøre rede for en personlig erfaring, som ligger uden for den normale referenceramme. Den franske historiker Carole Dornier har i sit arbejde haft vedvarende fokus på vidnende teksters æstetiske karakter og særtræk. Jeg lægger mig i forlængelse af hendes refleksioner over det, hun kalder det faktuelles litteratur:

Les modèles romanesques à l'œuvre dans ces récits factuels sont autant de marques d'un travail littéraire mais ces textes lancent aux littéraires un défi autrement plus stimulant et difficile à relever: celui d'une poétique originale, créée en quelque sorte pour les circonstances, par le besoin de restituer au plus près une expérience exceptionnelle. [...] L'ultime conséquence de cette évolution pourrait être de déplacer l'objet des études littéraires qui ne serait plus un corpus constitué par des genres reconnus mais une certaine qualité des écrits qui, par un travail de la forme, tente de restituer et de faire partager une expérience.²⁴²

De tekster, som Dornier kalder 'les récits factuels' er altså styret af et ønske om at aflægge rapport inde fra en personlig oplevelse, der ligger uden for det normale²⁴³, og vigtigere, at videreformidle denne erfaring. Arbejdet med teksterne styres således ikke blot af begivenheden Anden Verdenskrig med de forskellige sfærer, man kan have oplevet den fra, men i høj grad også af de egenskaber, som teksten antager i formgivningen af sin fortælling. Vi har allerede set, hvordan en bred vifte af kz-vidnesbyrd bevidst eller ubevidst benyttede sig af en række fællestræk i deres dramatisering af lejrerfaringen – den såkaldte vidnende funktion, forstået som de genkommende stilistiske træk, som skulle sikre en accept af historien. I det følgende vil Célines sene romaner således blive analyseret ud fra forestillingen om, at de forskellige aspekter af den vidnende funktion hos Céline også modsvarer aspekter af oplevelsen af Anden Verdenskrig, som den har taget sig ud for netop dette individ. Sat på spidsen: *Hvordan* formgiver Céline sin erfaring, så den er optimeret til videreformidling?

²⁴² Dornier, "Le récit de témoin: La littérature du factuel", s. 416.

²⁴³ Jf. Iversen, "Mass-klo, Matisklo. Om vidnesbyrdets litteratur.", s. 172.

4.4. Célines tid

Célines selvtilskrevne status af kronikør mod slutningen af forfatterskabet ligger i tråd med en særegen sensibilitet over for og opfattelse af tiden som vilkår for hukommelsen både på et tematisk og et stilistisk plan. Henri Godard har kaldt Céline for "un écrivain de la mémoire",²⁴⁴ og som vi har været inde på ovenfor, foretager alle hans romaner en reaktualisering af et stykke levet liv – hans eget. I gennemgangen af den vidnende funktion i vidnesbyrdlitteraturen så vi, hvordan et bredt udsnit af teksterne var karakteriseret ved en kraftig inkohærens i forhold til, hvilken tid beretningen placerer sig i. Den stadige hoppen mellem nutid og datid skabte en sær form for præsens, hvor nutiden uvægerlig flettede sig ind i passagerne, der ellers udspillede på datidsplan, og på den måde markerede et uafsluttet forhold til den fortalte historie. Samtidig underminerede denne vekslen et større historisk narrativ og fokuserede i stedet på fragmentet som en gyldig enhed i sig selv. Argumentet var, at denne tidslige splittelse ud over at indskrive et uafsluttet forhold til den fortalte historie også skabte et nærvær i teksten, da de pludselig ryk skulle placere læser og forfatter på samme plan.

Hos Céline mødes vi af et lignende ophakket forhold til fortiden. *D'un château l'autre*, *Nord* og *Rigodon* starter alle i en nutid, der ligger forholdsvis tæt på romanernes respektive udgivelsestidspunkter. De iscenesætter forfatteren, som han sidder højt over Seinen i Meudon, men bevæger sig alle efter kortere eller længere digressionsudfald bagud i tid mod krigen. På hver sin måde er disse åbninger billeder på forfatterens besvær med at få samlet sine minder og få styr på sin historie. I den henseende er begyndelsen på *Rigodon* emblematiske. Céline placerer sig selv i december 1960 belejret af en horde af journalister, der vil høre hans mening om det ene eller det andet (ofte om politiske spørgsmål, som Céline udtaler sig om i en formfuldendt parodi på den samfundsengagerede intellektuelle). Positionen er dog stadig den forsmåede og misforståede forfatter:

Je vois bien que Poulet me boude... Poulet Robert condamné à mort... il parle plus de moi dans ses rubriques... autrefois j'étais le grand ceci... l'incomparable cela... maintenant à peine un petit mot accidentel assez méprisant.²⁴⁵

Robert Poulet var en højreorienteret journalist, som blev dømt for kollaboration efter krigen og forestod litterær kritik i det berygtede højrefløjsmagasin *Rivarol* op gennem 1950'erne. Céline fortsætter altså ufortrødent med at udbygge sin krønikes persongalleri med tvivlsomme typer. Referencen til Poulet på første side placerer handlingen så tæt på den samtidige læsers tid som muligt, og efter Poulet begynder også andre journalister at bryde ind i fortællingen: "Drrrring !... un monsieur journaliste téléphone..."²⁴⁶ Over de første sider maler Céline på den måde et ironisk billede af sig selv som evigt forstyrret hofpoet, der ikke kan få fred til at skrive: "Encore drrring !... le téléphone... cette fois-ci vraiment c'en est trop ! Molière est mort d'être dérangé..."²⁴⁷ *Rigodon* er den sidste bog i trilogien, og på dette tidspunkt vil læsere af de første to (eller af dagspressen)

²⁴⁴ Godard, *Céline scandale*, s. 80.

²⁴⁵ Céline, *Rigodon*, s. 711.

²⁴⁶ *Ibid.*, s. 713.

²⁴⁷ *Ibid.*, s. 717.

vide, at temaet for disse bøger er krigen og Célines ophold i Tyskland. Denne forventning imødekommes af forfatteren i løbet af de første sider, og han forsøger at genoptage sit erindringsarbejde ("où nous en étions?"²⁴⁸), men også her bliver han afbrudt: "Je vous reprenais à Zornhof... je ne vous perdais plus... mais encore un interviewer !... oui !... et qui vient de la part de Marcel..."²⁴⁹ Zornhof er den primære kulisse om historien i *Nord* (bogen, der ligger umiddelbart før *Rigodon*), og vi får således et billede af en forfatter, der forsøger at fortsætte sin historie, men som konstant bliver sat tilbage i sin samtids aktualitet og ligegyldige skriblerier. På den måde indskriver Céline en tydelig refleksivitet i sin tekst. Der er pivåbent ind til maskinrummet. Eller i hvert fald ind til den forestilling, han ønsker, vi skal have af dette maskinrum. Og beskrivelser af produktet spares vi heller ikke for; historien ledsages ofte af en opregning af skrevne sider på det givne tidspunkt i manuskriptet.²⁵⁰ Denne teknik er ifølge Godard med til at sno et kraftigt bånd mellem personen Céline i bøgerne, og forfatteren Céline, som skriver dem:

Ce geste physique de l'écriture, cette réalité matérielle des pages écrites, assignent à un point défini de l'espace et du temps un individu, double concret du narrateur, pourvu comme toute situation pécuniaire, sociale, etc. Céline n'omet dans ces romans d'après-guerre aucune des coordonnées et des indications qui peuvent situer et incarner ce double en le confondant avec sa propre personne.²⁵¹

Stedet, hvorfra Céline skriver, etablerer altså en nærhed mellem forfatteren og hans alter ego i bøgerne sammen med den bogholdermaniske opregning af antallet af skrevne sider. I vores tilfælde etableres på den vis også et bestemt forhold til den historie, han er ved at skrive, og på vanskeligheden ved at skrive den. Da det endelig lykkes at komme i gang, bliver det derfor også nærmest en flugt bagud, der hiver tiden med sig:

Nous voici !... hommage au lecteur !... révérence !... nous nous retrouvons à l'endroit même... Harras vient de partir... maintenant c'est agir ou jamais !... nous possédons l'essentiel, le permis signé, tamponné *Reichsbevoll*... et l'idée, la même, le Danemark.. et traversée, la côte en face, Nordport...²⁵²

Vores tilbagevenden til fortidsplanet foretages altså i præsens og sammen med Céline. "Nous voici!..." er tydeligvis ikke et 'vi', som udelukkende indbefatter Céline og hans følgesvende; læseren tvinges med, hives med tilbage til fortiden. Vi placeres sammen med forfatteren og andre af bogens personer i et øjeblik på kanten. Nu eller aldrig. Tidsplanerne benyttes på den måde aktivt af Céline til at markere den ønskede effekt, hans tekst skal have. Læseren skal transporteres med tilbage, føle de samme ting på hans eller hendes krop, så historien ikke kan modbevise. 'I var der jo selv sammen med mig,' sådan lyder disse romaners bjørnesnare. Dermed ikke sagt, at vi bliver på fortidsplanet sammen med Céline. Efter omtrent halvtreds siders beskrivelse af den

²⁴⁸ Ibid., s. 726.

²⁴⁹ Ibid.

²⁵⁰ Eksempelvis Ibid., s. 923: "À vrai dire c'en était assez... 791 pages... ouf !... assez ?... assez ?... voyez-vous ! j'étais « engagé » bel et bien... il s'agissait d'en finir..." Men også andre steder i både *D'un château l'autre* og *Nord*.

²⁵¹ Godard, *Poétique de Céline*, s. 327.

²⁵² Céline, *Rigodon*, s. 733.

første etape af rejsen gennem Tyskland vender vi nu pludselig igen tilbage til en nærmest samtidig position, hvor forfatteren igen sidder i Meudon. Det er en slags brat opvågning:

Honoré lecteur, pardonnez-moi, les affaires du Congo s'arrangent, un peu, empochées les hausses, toutes pleurées les baisses, les enfilées malades au lit, mais aux feuilles, quelle disette de copies !...²⁵³

Pludselig er vi tilbage i en meget nær (for datidens læser, i det mindste) nutid, der endnu en gang situeres af Céline med en henvisning til en samtidig begivenhed, der fyldte meget i dagspressen.²⁵⁴ Over et par sider forløber nu et af disse fiktive interview, Céline blev glad for i sit sene forfatterskab, hvor han får lov til at nedgøre Sartre og proklamere sit eget geni, før vi kort efter nu pludselig igen vender tilbage til Tyskland:

Vous avez vu, entendu ces gens [les journalistes/tha] ? quels mal élevés ! quels toupets ! ils m'auraient fait perdre des heures ... peut-être plus !... leurs questions grotesques !... leurs histoires de races, blanches, jaunes, noires !... Encyclopédie ! qu'en ai-je à foutre ?... les conférenciers sont là pour... et faire plaisir aux Archevêques, repus Vénérables, et Banques de France, et « petits porteurs »... moi j'ai à ne pas vous quitter !... vous retrouver à Ulm !... nous y étions, vous souviendrez, avec nos deux flics, le tricolore et le fritz, sur le point, encore un coup, de nous faire passer aux aveux... criminels de ceci... cela... Lili, moi, Bébert, La Vigue...²⁵⁵

Det lille hop tilbage til en nær nutid i Meudon giver på den ene side indtryk af en fortælling, hvor andre spørgsmål konstant trænger sig på og ikke lader den bevæge sig trygt fremad i sin egen tid. Den hakkes op og undermineres konstant af indtrængende journalister – der jo, det må vi huske på, trods alt er indsat i bogen af Céline selv. Det er et valg han har truffet, som han ikke nødvendigvis havde behøvet, men som tjener en understregning af historiens fragmentariske og uafsluttede karakter. Og det er et valg, som på den anden side følges af en meget markant refleksivitet igennem alle bøgerne. Forfatteren ved godt, at det er rodet, og han ved godt, at vi som læsere synes det er rodet – det er som sådan umuligt at komme uden om. Derfor slår han også bøgerne igennem på, at dette rod er uundgåeligt, fordi det på sin vis reflekterer forholdene.²⁵⁶ Hvis historien roder, må formen med andre ord rode med. Célines mor Marguerite Guillou var kniplingehandlerske, og den unge Destouches skulle senere bruge netop kniplingen som billede

²⁵³ Ibid., s. 796.

²⁵⁴ I 1960 udbrød borgerkrig i Congo, som netop havde løsrevet sig fra sine belgiske undertrykkere og proklameret selvstændighed.

²⁵⁵ Céline, *Rigodon*, s. 798.

²⁵⁶ Ud over de gange, hvor forfatteren selv gør opmærksom på dette rod, findes der også hos Céline flere mageløse billeder, der kan læses som en illustration af hans praksis. Fra starten af *Féerie pour une autre fois* hører vi om Célines bogreol: "Le môme [Clémence Arlons søn/tha] du recoin, de l'ombre, il visite les livres, enfin mes sortes d'étagères... Ça sera ordonné chez Clémence ! Pas des bouquins partout ! Moi je les range jamais !" (Céline, *Féerie pour une autre fois I*, s. 7-8.) I *D'un château l'autre* er det rodekassen: "au fouillis, tous les vieux articles se ressemblent... monocles, grimaces, paupières, moumoutes... sourires... vieilles chaisières... vieux beaux..." (Céline, *D'un château l'autre*, s. 36.) I *Rigodon* er bogsamlingen erstattet af en pladesamling (Céline, *Rigodon*, s. 829.)

på det stilistiske arbejde, der ombinder historien til litteratur. I starten af *Féerie pour une autre fois* lader Céline en læser, der har fået *nok*, bryde ind i beretningen:

Les péripéties de l'Époque !...

- Oh, mais au fait ! vous évadez !

Ah pas du tout !... c'est la trame du temps... le Temps ! la broderie du Temps !... le sang, la musique, et dentelles !... je vous l'étends, éploie, déploie... Clamart !... Fulda ! voyez ! mirez !... Le Temps, la trame !...²⁵⁷

Kniplingen anskueliggør Célines arbejde som en måde at skabe en historie, hvor også hullerne tæller. De er en integreret del af stoffet, ja, de er med til at definere det. Blod, musik og kniplinger er altså hvad Céline efter eget udsagn ruller ud for sin læser. Som Marie Hartmann har bemærket, ligger denne poetik tæt på Célines idé om transponering:

Dans ses entretiens comme dans ses romans, Céline a multiplié les commentaires et les images pour expliquer que si son style épouse le désordre du Temps, il n'est rien moins que réaliste. Il relève d'une poétique du déplacement, ce qu'il appelle la « transposition ».²⁵⁸

Med realist skal her ikke forstås en formel sammenligning med eksempelvis Émile Zolas romaner,²⁵⁹ men snarere en bekymring om at omskabe det levede til noget så sandt som muligt i den litterære form ved at flytte fortællingen til en anden ramme end den historiske. Realismen finder således netop plads hos Céline, fordi den indoptager tidens uorden og giver form til hullerne i vævestykket. Og som sagt følges dette vævearbejde hele tiden reflektivt. Forstået på den måde, at forfatteren uden ophør er til stede i teksten for at kommentere på sit arbejde. Vi skal altså ikke være i tvivl om, at vi sidder med et stykke erindring, der er transponeret til litteratur, med alle de lakuner og huller en normal erindring også opbyder: "Vous me direz: pas très ordonnée votre chronique !... Qu'est-ce qu'est en ordre dans les déluges !..."²⁶⁰ Som Hartmann bemærker, bliver det gentagne fokus på disse aspekter både af erindringen og af forfatterens arbejde med at få det omformet, til en slags 'rodets poetik':

Contre le récit historique dans lequel l'ordre du langage et de l'intrigue reflètent et doublent la conception d'un ordre du monde, Céline promet donc un texte « fouillis », « troué », dont le « bric et broc » n'est pas seulement mimétique du désordre de l'Histoire, mais s'inscrit dans un « art du traviole ».²⁶¹

Det reflektive aspekt af denne komplette uorden i tidsplanerne og erindringen bliver altså til en poetik – til en bevidst måde at få losset denne tidens rodebutik ind i sin beretning, så den fremstår

²⁵⁷ Céline, *Féerie pour une autre fois I*, s. 52.

²⁵⁸ Hartmann, *L'envers de l'histoire contemporaine*, s. 176.

²⁵⁹ Selvom Céline læste og vel nærmest beundrede Zola, jf. *Hommage à Zola* (1933) i Roux m.fl., *L'Herne: L.-F. Céline*.

²⁶⁰ Céline, *Féerie pour une autre fois II*, s. 321.

²⁶¹ Hartmann, *L'envers de l'histoire contemporaine*, s. 177.

ikke bare loyal over for historien, men også over for historiens fremtræden og indtræden i den litterære bearbejdning af erindringer:

entrés dans le désordre pour toujours !... donc trouvez assez naturel que je vous raconte l'hôtel Brenner, Baden-Baden, après le « Löwen », Sigmaringen... où nous ne fûmes pourtant que bien après !... faites votre possible pour vous retrouver !... le temps ! l'espace ! Chronique comme je peux !...²⁶²

Céline er altså udmærket klar over, at han fortæller tingene i forkert rækkefølge,²⁶³ men hensynet til historiens uorden vejer bare tungere. Vi så ovenfor, at Marie Hartmann læser *Tyskertrilogien* som en modkrønike, der står i direkte opposition til den officielle historieskrivning og forsøger at give en stemme til 'landsforræderne', 'kollaboratørerne' og andet pak. Vi ser også her, at dette aspekt er meget tydeligt til stede, og at det til en vis grad underbygges på det stilistiske plan af de konstante hop og digressioner. Ud over den direkte reference til og den polemiske behandling af fortidige og nutidige begivenheder hos Céline bliver hans forfatterposition altså anskueliggjort direkte i formgivningen af begivenhederne. Så langt så godt. Men som vi ser af eksemplerne ovenfor er denne modkrønike jo netop karakteriseret ved overhovedet ikke at være sammenhængende. Den udgør ikke som sådan et velformet *alternativ* til den officielle udlægning af historien. Hvis den udgør et alternativ til noget,²⁶⁴ er det snarere et alternativ til opfattelsen af historien som noget afsluttet, som noget, der har en *retning*, som en manøvre, der lægger begivenheder bag sig og lader dem finde plads og hvile i fortiden. Senere i sin bog kommer Hartmann faktisk frem til den samme konklusion:

Démontant la formule « le sens de l'Histoire » dans tous ses aspects, Céline lui oppose symétriquement, le désordre poétique, mélodique, symphonique, des histoires. Leur pluralité désordonnée de même que leur réduction visent à saper toute conception d'un Sens unique et plein.²⁶⁵

Fragmentationen i Célines tekster anlægger altså et bredere angreb mod selve historien som tidslig organisator. Den virkelige modhistorie består derfor i, at der er flere af dem i stedet for én stor og samlende. Tidsplanerne indskriver et hav af plateauer, hvorfra der kan tales, og hvorfra de små historier kan udsiges. Over for de to betydninger af ordet *sens* i denne sammenhæng [retning/mening] svarer Célines romaner med et kniplingestykke, som opviser huller i stedet for at udfylde dem, og en erindringskunst, der bevæger sig i zigzag og frem og tilbage i stedet for i en lige linje bagud i tiden.

²⁶² Céline, *Nord*, s. 318-319.

²⁶³ *Tyskertrilogien* handler som nævnt om turen op igennem Tyskland, men første bind, *D'un château l'autre* behandler faktisk en af de sidste etaper på denne rejse; opholdet i Sigmaringen. Fortidssporet i *Nord* foregår nord for Berlin og behandler dermed et ophold, der ligger før opholdet i Sigmaringen, mens *Rigodon* på fortidsplanet fortsætter hvor *D'un château l'autre* slap. Céline gør altså ret i at påpege, at det i forhold til tidsplanerne og den faktiske historie i virkeligheden er noget rod.

²⁶⁴ Man kan helt sikkert karakterisere Célines forfatterskab som polemisk og i forlængelse heraf også til en vis grad politisk i en negativ forstand. Til gengæld er det langt fra at være systematisk, opbyggeligt og måske længst af alt fra at være ideologisk.

²⁶⁵ Hartmann, *L'envers de l'histoire contemporaine*, s. 190.

Tiden hos Céline er dermed en kompleks og sammensat størrelse, som på et stilistisk plan aktualiserer et bestemt forhold til det skrivende subjekts fortid. Det er ikke en fortid, som er afsluttet, en samlet og håndgribelig historie, som kan bringes videre i lige linje fra dengang til nu. Tidsplanerne griber ind i hinanden og skaber korridorer på kryds og tværs mellem forfatterens samtid og den historiske fortid. Det er en bevidst rodet beretning - optimeret til en mere loyal og realistisk udlægning af historiens karakter og tilsnit end den officielle historieskrivning. Snarere end en egentlig modkrønike ser vi altså, hvordan Célines brug af tidsplaner underminerer enhver form for samlende historieskrivning, for i stedet at splitte den og tilbyde den som ét fragmenteret blik blandt mange i historiens malstrøm. Et blik, der transponeret til litteratur udlægger *sin* historie, ikke den store, og som er opmærksom på at lade de erindringshuller stå, der ellers gladelig fyldes ud af den store historie. Dermed er tidsplanerne med til at tegne en art historiens eller historieskrivningens poetik, hvis vigtigste program punkt er rodet, uordenen, vildelsen.

4.5. Céline og det uoversætteliges poetik. Ildsprog og transponering.

Hos Céline munder dette forhold til det oplevede ud i en bredere anlagt repræsentationsproblematik. Historien, som den var, kan ikke genskabes, kan ikke repræsenteres i teksten. Hos Céline bliver umuligheden af at genskabe historien som den var til et spørgsmål om oversættelse, eller måske snarere til et spørgsmål om uoversættelighed. Det er en position, som opsummeres fortættet imod slutningen af *Rigodon*: "traduire, trahir! oui! reproduire, photographier, pourrir! illico!... pas regardable ce qui a existé!..."²⁶⁶ Oversættelse bruges til tider af Céline synonymt med formgivning, og når originalen er den oplevede historie, bliver oversættelsen dermed også til en manøvre i tid og rum. At oversættelsen af begivenheden er umulig, at begivenheden er uoversættelig fungerer i den forbindelse som en forlængelse af det forhold til historien, som vi så udfoldet gennem den særegne brug af tidsplaner ovenfor. I det følgende skal det handle om oversættelsen eller uoversætteligheden som vilkår i Célines reaktualisering af sine krigsoplevelser i romanerne. Vi skal se, hvordan uoversætteligheden som problem spiller sammen med en række centrale bestanddele i den célineske poetik, men først er vi nødt til at tage en lille omvej for at få indkredset begrebet.

4.5.1. Uoversættelighed som oversættelsesteoretisk problem

Idéen om det uoversættelige er blevet et paradigme inden for moderne oversættelsesstudier.²⁶⁷ Kan man overhovedet overføre mening fra et sprog til et andet, rodfæstede som disse sprog er i deres egen historie, kulturelle kontekst osv.? Ifølge den franske filosof Barbara Cassin er det uoversættelige netop det, der adskiller vores sprog fra hinanden, det, der udgør deres forskel.²⁶⁸

²⁶⁶ Céline, *Rigodon*, s. 827.

²⁶⁷ Idéen om det uoversættelige forstået som forskellen mellem det originale og det genskabte er et oldgammelt problem, og dets manifestation i overvejelser om oversættelse går tilbage til tidernes morgen (tænk Platon, tænk bibeloversættelse osv.). Jeg har selv sagt ikke plads til her at give en tilnærmelsesvist udtømmende gennemgang af dette problem, men den nysgerrige læser kan orientere sig i Cassin, *Plus d'une langue* (2012); Reinhardt and Habib, "The Untranslatable: A New Theoretical Fulcrum" (2015); Dünne, *Les intraduisibles / Unübersetzbarkeiten, langues, littératures, médias, cultures, Unübersetzbarkeiten, Sprachen, Literaturen, Medien, Kulturen* (2013) og Oustinoff, *Traduction et mondialisation* (2011). Se bibliografi for uddybende referencer.

²⁶⁸ Cassin, *Plus d'une langue*, s. 23.

Imidlertid er det uoversætteliges problem et problem, der løses uden ophør, idet nye oversættelser konstant foretages og udkommer – også af forfattere som Céline, Joyce og Woolf, hvis prosa ellers virker tæt bundet til deres modersmåls specifikke og righoldige dybder. I sit hovedværk *Les belles infidèles* fra 1955 samler Georges Mounin mange af disse problemakser i sin lille elegante formulering: "tous les arguments contre la traduction se résument en un seul : elle n'est pas l'original."²⁶⁹ Ikke at være originalen er oversættelsens lod, men da oversættelser som sagt kontinuerligt udkommer, og de fleste af dem endda er fine, fordrer det pragmatiske aspekt af problemet en forskydning i fokus over til hvor trofast oversættelsen i stedet kan siges at være over for originalen. Men problemet stopper ikke her, nissen flytter med. Som Élisabeth Lavault har formuleret det, slipper oversætteren ikke for prædikatet forræder:

[...] une bonne traduction est toujours fidèle... bien sûr, mais fidèle à quoi ? Pour ne pas être une coquille vide, la fidélité doit être spécifiée, et elle l'est de multiples manières selon les auteurs : fidélité à l'auteur, au texte de départ, aux mots, aux formes, au style, à la langue source, à la langue cible, au vouloir-dire, au lecteur... autant de fidélités à une chose qui sont des infidélités à autre chose, au cœur d'une dialectique de l'écart et de l'identité, de la fidélité et de la trahison, qu'exprime l'adage « traduttore traditore » et qui rejoint alors la dialectique de l'intraduisible.²⁷⁰

Trofastheden udhules, hvis ikke den kvalificeres. I en sprogligt og æstetisk bevidst tekst er der så mange aspekter at være trofast mod, at man nødvendigvis må vælge nogle af dem fra. Den eneste tekst, der er fuldstændig trofast mod originalen, er originalen selv, forstås. Overordnet set kan det, man som oversætter er trofast imod dog inddeles i to relativt afgrænsede skoler, som den franske oversætter og filosof Jean-René Ladmiral har skitseret i en række referenceartikler samlet under overskriften *Sourcier ou cibliste*:

Les ciblistes, tels que je les ai définis, sont ceux qui entendent être fidèles à l'esprit du texte-source, et non pas tant à sa lettre : ils pourraient reprendre à leur compte, transposée dans le contexte moderne de la traductologie, la fameuse formule de saint Paul [...] : « la Lettre tue (mais) l'Esprit vivifie ». Au contraire, les sourciers seraient des littéralistes qui voudraient en quelque sorte qu'on pût lire la forme même de la langue-source du texte original comme en filigrane de sa traduction.²⁷¹

Vi forstår altså, at fortalerne for en trofasthed mod originalsproget samles under betegnelsen 'sourciers', mens tilhængere af et fokus på originalens nye hjemmprog får mærkaten 'ciblistes'. Ladmiral understreger kategorisk, at man ikke som oversætter kan være begge dele, og at de to kategorier dermed udelukker hinanden. I forhold til en overordnet analyse af en oversætterens strategi kan Ladmirals kategorier hjælpe en refleksion på vej, og som sådan er de nyttige, men det er klart at den stivnede placering i et dialektisk system, som også Lavault var hurtig til at stille op, kalder på en nuancering. Det er evident, at man som oversætter nødvendigvis må svinge mellem de to positioner vedvarende i løbet af arbejdet med teksten og aldrig er enten helt det ene eller helt det andet, men altid hverken/eller, både/og. Et program som Google Translate demonstrerer med

²⁶⁹ Mounin, *Les belles infidèles*, s. 7.

²⁷⁰ Lavault, "Le métalangage de la traduction en quête de sens", s. 890.

²⁷¹ Ladmiral, *Sourcier ou cibliste*, s. 20.

al ønskelig tydelighed, hvordan en oversættelse kunne se ud i den ene yderposition, mens en komplet målsprogsstyret tilgang ville betyde at oversætteren groft sagt ikke behøvede at forholde sig til ordplanet i originalteksten, men kunne genskrive teksten, som han eller hun følte dens ånd. Hvorom alting er, er nogle sætninger jo til at oversætte fyldestgørende mellem visse sprog fuldstændig problemfrit, mens man stadig tager hensyn til begge tilgange. 'Je bois une bière' bliver meget let til 'jeg drikker en øl', og en sådan oversættelse vil have taget højde for både *la lettre* (je/jeg; bois/drikker; une/en; bière/øl) og for *l'esprit* (jeg drikker en øl).²⁷² I langt de fleste tekster, også på højt æstetisk niveau, vil der findes en del af den slags sætninger, og oversætteren vil altså kunne benytte en nogenlunde trofast tilgang på ordniveau et stykke af tiden.

Ladmirals argument går da også primært på vanskelige tekster, der kan karakteriseres ved, at udtrykket [*le signifiant*] ikke umiddelbart lader sig overføre til modtagersproget, og oversættelsen dermed primært må falde i hak gennem et arbejde på indholdet [*le signifié*]. Altså på ordets og i bredere forstand tekstens betydning snarere end de markører, der fragter dette indhold. Dermed nærmer Jean-René Ladmiral sig også idéen om det uoversættelige, der opstår, idet udtrykket ikke kan overføres direkte til den nye tekst, og samtidig idéen om, hvordan denne forhindring kan overkommes. Den franske oversættelsesforsker Michaël Oustinoff giver i et meget nyttigt glossarium i bogen *Traduction et mondialisation* en definition af det uoversættelige, som ligger i forlængelse af Ladmirals, men på sin vis bryder ud af det dialektiske stillads:

Intraduisible : autrefois considéré comme le défaut congénital de la traduction, par définition incapable d'être identique à l'original, on considère aujourd'hui la question sous un angle nouveau. Loin d'être un inconvénient, c'est un atout : par le travail de transformation *créatrice* que présuppose toute (bonne) traduction, l'intraduisible devient une force qui permet, à chaque nouvelle traduction, de faire apparaître un autre versant du texte original jusqu'alors méconnu.²⁷³

Det kreative arbejde, der ligger til grund for en ellers umulig overførsel, kan opfattes som en art fordrejning af originalen, der ikke fratager originalen noget (sådan som det hidtil har været opfattelsen), men faktisk tilføjer den nye sider, som kun var blevet synlige i den nye sproglige ramme. Når det uoversættelige oversættes, kan man således tænke det som en excentrisk palimpsest, der forskyder sig i forhold til originalen, men stadig forskudt formidler originalens mening. Det uoversættelige bliver altså i denne udlægning en kreativ kraft, der som sådan ikke sigter på at lade originalen *genoptræde*, men, kunne man sige, *omoptræde*.

Forstået på den måde nærmer begrebet om uoversættelighed Deleuzes refleksioner om dramatiseringsmetoden (jf. afsnit 2.2.1.). Som vi så her bevægede Deleuze sig bort fra en platonisk funderet repræsentation af en bagvedliggende idé, der fik lignende form i det aktuelle. I stedet for i *le Même* lå forskellen mellem det virtuelle og det aktuelle plan hos Deleuze i *l'Autre*. Det vil sige,

²⁷² Naturligvis er det muligt at argumentere for at 'je bois une bière' og 'jeg drikker en øl' aldrig kan være det samme på grund af de kulturelle og historiske kontekster, som vil indebære, at en franskmænd og en dansker siger noget *helt* forskelligt, selvom de siger det samme. Tænker man for meget over sådanne argumenter, vil der ikke gå lang tid, før man ikke kan læse andet end sine egne dagbøger.

²⁷³ Oustinoff, *Traduction et mondialisation*, s. 153.

at idéen som sådan ikke kan gribes i sig selv, men kun i sin forskellige form, altså aktualiseret med koordinater i tid og rum. Altid forskudt, urent.

Forsøger vi nu at overføre begrebet om det uoversættelige til manøvren at give form til sine egne erindringer, betyder det således også et farvel til idéen om en repræsentation af fortiden. Fortiden er at opfatte som en originaltekst, der skal oversættes til et aktuelt og senere liggende litterært felt gennem dramatisering, gennem formgivning. I den manøvre vil den yderligtgående *sourcier* måske kunne overføre visse stumper, men selve meningen med historien vil lide under et alt for trofast forhold til datidens *signifiants*, mens den yderligtgående *cibliste* vil kunne klandres for simpelthen at have fundet på det hele. Det uoversættelige som begreb sætter i den sammenhæng en ramme op for en mulig videreformidling gennem en forskydning, der sværger troskab til meningen bag de tegn, som skal tydes, når det nødvendiggøres af en umulighed i den direkte overførsel. I den forbindelse kan u-oversættelsen altså siges at betegne en kreativ forvrængning af originalen, som er nødvendig i overførslen til et andet felt end originalens eget. Denne kreative forvrængning vil altid være nødvendig i overførslen til den litterære ramme, netop fordi originalen, den oplevede historie, altid er fortid og tilhører fortiden, just som den tekstlige original tilhører sit modersmål.

4.5.2. Oversættelse og transponering hos Céline

Formgivningen af historien i en litterær ramme kræver altså en særlig kreativt forvrængende tilgang, som i et utro vrid af originalens *lettre* nærmer sig troskab mod *l'esprit*. Nødvendigheden af oversættelse i arbejdet med fortiden understreges igennem hele Célines forfatterskab i det faktum, at historiens glæder og rædsler i bøgerne får anstrøg af at være et sprog, som skal tydes. Ved siden af sin rolle som kronikør har forfatteren i romanerne også rollen som tolk.

Nærværende projekt kan desværre ikke tage æren for den observation, at der i Célines romaner henstår et væld af ord på sprog, som ikke er forfatterens eget. Henri Godard tolkede i *Poétique de Céline* de mestendels tyske ord som et led i forfatterens opgør med det litterære sprog:

Chaque langue est en soi un système. Le texte littéraire, par l'exploitation intensive des possibilités de ce système, tend à le rendre plus rigoureux et plus sensible, et c'est ce fonctionnement supérieur que perturbe l'inscription du mot étranger. Là où le projet littéraire tend, fût-ce par ses jeux, à donner comme nécessaire la liaison du signifié et du signifiant d'un mot dans une langue donnée, le mot étranger vient rappeler sa contingence. Chaque fois qu'il intervient, il relativise ce que nous pourrions être tentés de prendre pour un absolu.²⁷⁴

For Godard er Célines brug af tyske og andre fremmedord altså en del af en større sprogproblematik, der sætter spørgsmålstejn ved selve det sproglige systems legitimitet i en litterær ramme. De fremmede ord relativiserer altså selve sproget som formidler af en strengt spundet mening. Det er et aspekt, som jeg ikke vil benægte, det er klart en del af forklaringen, men Célines brug af disse ord stikker dybere det. I det følgende vil jeg således indkredse, hvordan netop oversættelsesproblematikken, som vi har været inde på ovenfor, også hos Céline tager form

²⁷⁴ Godard, *Poétique de Céline*, s. 118.

af en bredere anlagt forståelse af fortidens genkomst i skriften. Det er en manøvre i tid og rum, som her ofte knyttes til den sproglige handling at (u-)oversætte eller at tolke både internt i bøgernes økonomi og ud af teksten, frem mod en læser i tid og rum. Han er den indviende læser af et særligt sprog, som er historiens sanseoverstigende sprog, og det er hans opgave i sin videreformidling af historien at oversætte dette sprog, så det klinger rent i det litterære klangrum.

Dette aspekt af Célines forhold til historien er et af dem, der trækker de tydeligste tråde tilbage til debutromanen *Voyage au bout de la nuit*. Her fremstilles vanviddet på de belgiske slagmarker først og fremmest som et spørgsmål om en umulig kommunikation mellem to sproglige sfærer. På denne side officerernes sfære, hvor begreber som 'ære', 'fædreland', 'hæder', 'patriotisme', 'frontgennembrud' osv. stadig giver mening og udgør en væsentlig del af det krigeriske ordforråd. På den anden side har vi den lille soldat Bardamu, for hvem disse begreber ikke længere giver nogen mening (de har så at sige mistet deres *signifié*). Til gengæld hører han som den eneste (på nær måske Robinson) på slagmarken et andet, mere kraftfuldt sprog, som blandt andet tales af granaterne og kanonerne. Uoverensstemmelsen mellem de to sproglige sfærer kommer til udtryk fra Bardamu ankommer til slagmarken og forsøger at få stoppet vanviddet ved at overtale en officer til at stoppe kamphandlingerne:

Le colonel déambulait à deux pas. J'allais lui parler. Jamais je ne l'avais fait. C'était le moment d'oser. Là où nous en étions il n'y avait presque plus rien à perdre. « Qu'est-ce que vous voulez ? » me demanderait-il, j'imaginai, très surpris bien sûr par mon audacieuse interruption. Je lui expliquerais alors les choses telles que je les concevais. On verrait ce qu'il en pensait, lui. Le tout c'est qu'on s'explique dans la vie. À deux on y arrive mieux que tout seul.²⁷⁵

Obersten danser rundt mellem piftende kugler, men formår ikke at lytte til den sanseløse fare, de kommunikerer. Det er nemt at fornemme fortællerens ironi i dette stykke, og det står selvfølgelig klart, at det ikke vil lykkes ham at overtale obersten til noget som helst – ganske enkelt, fordi de ikke taler samme sprog. De kommunikerer ikke på samme plan. Denne pointe bliver understreget kort efter, da en rædselsslagen ordonnans ankommer til hest med en besked til obersten: " Il bredouillait et semblait éprouver comme un mal inouï, ce cavalier, à sortir d'un tombeau et qu'il avait en tout mal au cœur."²⁷⁶ Ordonnansen virker til at have forstået kanonernes budskab, men han har vanskeligt ved at sætte ord på det. Han stammer og hakker, men inden længe tager en langt mere kraftfuld stemme over og udlægger teksten for dem begge med al ønskelig tydelighed. En granat slår ned med et øredøvende brag og dræber både obersten og rytteren. Ordonnansens stammen er nu erstattet af en anden form for lyd: "le cavalier n'avait plus sa tête, rien qu'une ouverture au-dessus du cou, avec du sang qui mijotait en glouglous comme de la confiture dans la marmite."²⁷⁷ Bardamu forstår dette sprog og tolker 'les glouglous' som den rene rædsel, de er. Problemet ligger altså både i henvendelsens umulighed og i en eksorbitant fejltolkning af krigens sprog blandt soldater og officerer på begge sider: "La canon pour eux c'était rien que du bruit.

²⁷⁵ Céline, *Voyage au bout de la nuit*, s. 15.

²⁷⁶ *Ibid.*, s. 16.

²⁷⁷ *Ibid.*, s. 17.

C'est à cause de ça que les guerres peuvent durer. Même ceux qui la font, en train de la faire, ne l'imaginent pas."²⁷⁸ Kanonerne er altså for de involverede kun larm, præcis på samme måde som et fremmedsprog kan forekomme den uindviede. Sært artikulerede lyde, hvis budskab man ikke forstår.

Denne sprogtematik tones ned i romanerne efter *Voyage au bout de la nuit*, om end den konstant er til stede på et eller andet niveau, men den får en kraftig renæssance i romanerne efter 1944.²⁷⁹ Fra og med *Féerie pour une autre fois* bliver de apokalyptiske bombardementer og nazi-Tysklands sammenbrud iscenesat som et foruroligende og vanskeligt forståeligt fremmedsprog. Og til tider endda som et ekstra-sprogligt system, der i stedet for de forhåndenværende ord konstruerer en lydlig efterligning – de såkaldte onomatopoietika. Ifølge den franske forfatter Sylvain Martin har denne ændring sit udspring i fjernelsen af et filter:

La première chose que l'on remarque concernant l'extrait du *Voyage*,²⁸⁰ c'est que l'on comprend assez bien que l'on a affaire à une explosion. Un bruit assourdissant. [...] Cette sensation, nous la percevons également. Mais au travers d'un filtre. Elle passe d'abord par le centre émotif de Bardamu, pour venir ensuite, comme par un rebond de l'écriture, nous toucher. [...]

Dans *Féerie*, le procédé est fondamentalement différent. [...] Le lecteur est projeté au cœur de l'action. Plus de filtre. Les planchers tremblent sous nos pieds, les murs s'effritent sous nos yeux, nos oreilles semblent comme saturées par les grondements des canons.²⁸¹

Det er en interessant formulering, som dog ikke er helt præcis. Sandt nok, at Bardamu som fortæller adskiller sig en del fra den senere Céline i både sin sætningsopbygning og i sin måde at viderefremme krigen på. Men i de senere bøger er der stadig et filter, forfatteren Céline er stadig i høj grad til stede som medium mellem den historiske begivenhed og læseren. Det, som har ændret sig, er filtrets måde at fungere på. Eller anderledes sagt i forfatterens måde at oversætte på. Der er sket en form for fortætning, så eksplosioner og andre lyde nu ofte oversættes mere umiddelbart og nærsanseligt. Som Martin selv formulerer det, bliver "un de ces bruits comme on ne croirait jamais qu'il en existe" i *Féerie pour une autre fois* fortættet til "broum!..."²⁸²

Den overdrevne brug af disse ord, som forsøger at mime en lyd i stedet for at beskrive den, er et markant stilistisk træk i de senere romaner, og de hænger sammen med forfatterens position som tolk, der skal overføre begivenheden til et litterært sprog. Denne position får blandt andet form i teksten gennem den stadige, reflektive insisteren på, at forfatteren Céline fortæller os noget. Et illustrativt eksempel finder vi i *D'un château l'autre* hvor Céline har reddet et forvirret og grænsende til galt ægtepar fra at bede den despotiske og lunefulde kommandant Raumnitz om at lade dem arrangere en fest for generobringen af Ardennerne. Céline får dem gelejdet af vejen og installerer dem i en muslingeskal under en Neptun-statue, der pryder en kæmpe balsal i Sigmaringen-slottet:

²⁷⁸ Ibid., s. 36.

²⁷⁹ Og, som vi har været inde på ovenfor, også i prologen til *Guignol's Band*. Se afsnit 3.1.

²⁸⁰ Martin henviser til scenen i *Voyage au bout de la nuit*, hvor obersten og ordonnansen dræbes af et granatnedslag, s. 17 i Pléiade-udgaven.

²⁸¹ Martin, "La guerre en un mot," s. 199.

²⁸² Ibid., s. 200.

« Tenez Delaunys, vous voyez !... M. de Brinon vous permet !... vous n'aurez plus besoin de sortir !... vous coucherez dans la coquille !... là-bas ! tous les deux !... vous voyez ?... plus besoin de sortir !... ils vous ramasseraient pour Cissen !... ils vous ramèneraient à Cissen !... je vous apporterai des couvertures !... personne vous verra !... vous serez bien mieux qu'au *Fidelis* !... »

Ils demandaient qu'à être convaincus...

« Certainement Docteur ! Certainement »

- Vous nous apporterez de la pommade ?

- Oh oui, Madame !... dès demain matin ! »

Je vous raconte, exactement.²⁸³

Ud over, at den sidste sætning i citatet fremhæver selve den fortællende handling (og igen slår på, hvor præcis fortælleren er), virker de her gentagne 'je vous raconte' også som en oversættelse i tid. Céline positionerer sig selv som en art medium, der fodres af fortiden og omsætter det til en læser. Præcisionen er lige så meget en præcision i oversættelsen af det undselige ægtepar Delaunys skæbne til en litterær form. Han har fået et forlæg, som nu skal overføres. Han bliver en slags fortællertolk, som fragter mening mellem de to sprog fortid og nutid. Men også internt i bøgernes økonomi fungerer Céline flere gange som tolk i sin egenskab af den eneste i selskabet, der kan forstå tysk. Som her i *Nord*, hvor Céline, La Vigue og Lili første gang møder SS'eren Kracht:

ah, voici ce Kracht !... le comptable nous présente... c'est un S.S. en uniforme... il est pharmacien dans le civil... mobilisé, il est l'S.S.-chef de Zornhof... il a été au front de l'Est, il se repose... c'est pas le garçon antipathique... mais pas très liant... il a l'air de croire à son truc... ça serait vraiment le premier nazi qui ressemblerait à ce qu'ils doivent être, butés bien cons... féroce, sans doute ? pas vieux, la trentaine... amusant, un Homais nazi !... ah, il parle !... on l'écoute... je traduis pour Lili et La Vigue... les événements, le communiqué...²⁸⁴

På sin vis passer dette stykke meget fint til stykket ovenfor fra *D'un château l'autre*. Bevægelsen bliver endda udlagt til sidst: "il parle → on l'écoute → je traduis". Alle lytter, men Céline er den eneste, der forstår, og må derfor udlægge teksten for de andre. Samtidig er den i bogen tilhørende oversættelsesmanøvre netop udført på os som læsere i den præcise beskrivelse af Kracht. Céline har endda oversat ham til et fransk publikum ved at krydse nazisten med en umiddelbart genkendelig (og ærkefransk) personlighed for mange franske læsere, nemlig apotekeren Homais fra Flauberts *Madame Bovary*. Vi fornemmer en konstant skiften mellem sproglige sfærer med Céline som medium.

Dette skift mellem sproglige sfærer foretages med så stor hyppighed i især *Tyskertrilogien*, at man som læser risikerer at læse hen over det som en ganske enkel sproglig manøvre, hvis ikke læsebrillen er tilstrækkelig pudset. Faktisk antager Céline rollen som tolk nærmest hver gang en tysker, russer, dansker, englænder osv. får stemme i teksten. Som oftest tager denne bevægelse form af en simpel gentagelse af fremmedordet oversat til fransk, som her i et stykke fra *Nord* (konteksten er ikke så vigtig):

²⁸³ Céline, *D'un château l'autre*, s. 223.

²⁸⁴ Céline, *Nord*, s. 412-413.

Je peux pas en dire plus... une autre inquiétude !...

« *Und die Kretzer ? et les Kretzer ? vous savez ?* »

Il demande...

« Je suis le *Revizor !*

- Je sais !... je sais !

- Je dois voir leurs comptes ! *konto ! konto !... kassa !... la caisse !* »

Pas qu'il soit inquiet mais tout de même il aurait aimé voir les comptes...

« Il est venu !... si ! si ! *Kretzer !... mais vous dormiez !* »

Qu'il gigote pas !...

« *Schön ! Schön ! bien !...* »

Là, un peu calmé... à ce moment juste, des éclatements... *broum ! et crrrac !... assez près je crois, vers le terrain d'aviation... il redevient inquiet !*²⁸⁵

I denne dialog ser vi tydeligt Célines oversættertechnik. Først kommer ordene på tysk eller et andet sprog, og derefter oversætter forfatteren for os som en gestus. Oversættelsen sker altså ikke altid direkte og umotiveret. Ofte bliver de originale ord stående, som de gør ovenfor, så vi reelt har både originalen og oversættelsen til rådighed. Til gengæld bliver nogle ord så også stående uden yderligere forklaring (*Revizor* i eksemplet ovenfor). Den tydelige bevægelse mellem kursiv og opretstående tjener som forstærkning af følelsen af at bevæge sig mellem to sprog. Fremmedsproget skiller sig ud fra resten af teksten, markeres, før det umarkeret kan træde tilbage i forståelsesrammen. Perfekt illustrativt ser vi endda til sidst, hvorledes det indtrædende bombardement faktisk får samme behandling (om end i omvendt rækkefølge – først oversættelsen 'des éclatements', så det lydige udtryk på 'originalsproget'). Lydenes kursivering placerer dem på samme niveau som det tyske i teksten og sidestiller på den måde bombardementerne med det hav af de andre fremmedsprog, som også optræder i Célines romaner.

Dermed sidestilles også Célines rolle som simultantolk. Det er den samme position som medium, Céline indtager i videreformidlingen af bombardementerne, der stadig her i de sene romaner opfattes som en art sanseoverstigende fremmedsprog. Under det store bombardement af Montmartre, som det udlægges i *Féerie pour une autre fois*, beskriver fortælleren gennemgående situationen som en apokalyptisk virkelighed, der tager form af flerfarvede tunger på himlen:

- Vous voyez pas la langue d'en haut ?

Qu'est-ce qu'ils voyaient ?... elle était pourtant prodigieuse de lumière verte, bleue, orange et de tortillage, la langue !... tout au-dessus de Paris... rouge... verte... orange... crépitante ! et plein de petites flammèches aux rebords... ils auraient regardé par la fenêtre ils auraient hurlé : « la merveille ! »... qu'elle léchait l'avenue !... des moments !... des moments relevait ! voguait... pointait ailleurs !... jusque sous l'Arc de Triomphe !... l'enfilait comme un trou d'aiguille... passait de l'autre côté ! entièrement !... vous dire l'effet !...²⁸⁶

²⁸⁵ Ibid. s. 670.

²⁸⁶ Céline, *Féerie pour une autre fois II*, s. 292-293.

Teksten fortsætter med at slange sig sådan her et stykke tid, mens Céline iscenesætter sin ven Gen Paul i skikkelse af Jules som dirigent for den drabeligt larmende symfoni af bombefly på den parisiske nattehimmel. Beskrivelsen af ildtungen på himlen går igen flere steder i *Féerie pour une autre fois*, men indtræder interessant nok i teksten ovenfor, fordi Céline er den eneste, der kan se den. Han står ved vinduet under en del af bombardementet, mens boligblokkens andre beboere har søgt tilflugt under et bord, og derfor tilfalder det ham at udlægge dens dans på himlen for de andre, på samme måde som det tilfalder ham at udlægge den for sin læser i teksten. Billedet af ildtungen er bevidst tvetydigt og spiller på den dobbelte betydning af det franske ord *langue*. Som på dansk betegner ordet både et sprog og den mundmuskel, der artikulerer det. Fænomenet har dermed i Célines tekst både en konkret forankring som udspring af bombenedfald og opstigende ild i en aflang tungeform af mangfoldige eksplosionsfarver og samtidig i overført betydning som et sprog, der skrives på himlen, et sprog, der kan tolkes, læses, forstås, formidles. Igen er det sigende, at Céline er den eneste, der tilsyneladende forstår dette sprog, og vi fornemmer den vanskelighed, han har ved at oversætte det til de andre og til os ("vous dire l'effet!..."). Ildsprogets gådefuldhed understreges, når Céline hævder, at de andre ikke ville have haft andre ord for tungen end "la merveille!" Altså en magtesløshed over for en dybere indtrængning i fænomenet – en signifiant løsrevet fra sit signifié, som i lighed med et fremmedsprog, man ikke forstår, kun klinger mystisk og fremmedgørende, enigmatisk.

Imod slutningen af bogen (efter flere hundrede siders bombardement) finder Céline sin ven Norbert (den samme person som skuespilleren Le Vigan/La Vigue i *Tyskertrilogien*) siddende lamslået ved et bord øverst i ejendommen. Igen er Céline den eneste, der har set og hørt noget:

- T'as pas entendu les bombes ? t'as pas vu les parachutes ? t'as pas vu les incendies ? l'Opéra ?... la Seine qui brûlait ?... le *Gaumont* ? t'as pas vu les avions remonter ? repiquer en l'air ? t'as pas vu le Jules sur le moulin ? t'as pas vu Mimi ?

- T'es à enfermer, Ferdinand !... t'es enragé !...

L'effet que je lui fais !... je l'épouvante !... je le fais reculer !... il se protège de moi !... les mains en avant !... lui qu'avait les yeux en vrille, le voilà les pupilles toutes grandes !... et il recule ! il recule!²⁸⁷

Céline er den eneste, som har set eller hørt noget, og han er under alle omstændigheder den eneste, der har været i stand til at tolke, hvad der egentlig er sket. Det skyldes dels hans position på Montmartre, som er et udsigtspunkt, men også hans position på dette udsigtspunkt – altid tæt ved et vindue eller en balkon, hvorfra det er ham muligt at læse tegnene på himlen. Overalt i de sidste bøger finder man disse konstruktioner, hvor tolken Céline fremstår som den eneste, der har forstået, og som kæmper med at få det videreformidlet på et passende sprog til sine omgivelser. Det skyldes også i høj grad sprogets vanskelighed og deraf afledt Célines overlegne evner i det, som det fremgår af følgende ordveksling fra *Nord*, igen med Le Vigan:

« Dis La Vigue tu te souviens de Baden-Baden ?... »

Il cherche...

« Non Ferdine ! non !... »

- Et de Mme von Seckt ? »

²⁸⁷ Ibid., s. 465.

Il cherche encore...

« Non...

- Et de Berlin ?... et de Pretorius ?

- Attends ! attends ! un petit peu... »

Je lui indique...

« Par là Berlin !... t'entends ? *broum* !... t'entends Berlin ? ils pilonnent !

- Ah c'est vrai, fils !... t'as raison ! »

Il répète comme moi : *braoum* !

« Ils arrêtent pas !... tu te souviens ! la Chancellerie ?

- Tu crois, vraiment ? »

C'est pas grave qu'il doute... de la Chancellerie et des bombes... ce qu'est grave c'est qu'il nous refasse son scandale... une fois que ça avait passé, les gens d'ici le connaissaient... mais ailleurs ?...

« T'as qu'à faire *braoum* ! La Vigie, c'est tout !... Kracht va revenir !

- Tu crois ?

- Oui ! oui ! oui ! je l'entends ! »²⁸⁸

Céline antager en parodieret faderrolle, der forsøger at lære Le Vigan et pludrende babysprog, og Le Vigan gentager som en god baby på et prøvende pludresprog. Ud over den rent komiske effekt videreføres opfattelsen, som vi allerede så i *Voyage au bout de la nuit*, af krig og granater som et sprog, der må tolkes for virkelig at forstå budskabet i det. Igennem hele forfatterskabets brydekamp med emnet krig iscenesættes Céline som den eneste, der reelt har kompetencer til at forstå bulderet og braget. Men hvis det er et sprog, som allerede Bardamu har en indsigt i, så forfines udtrykket i videreformidlingen. Det er en måde at tolke den kraftigt øgede frekvens af lydord i de senere romaner, at Céline simpelthen er blevet en bedre tolk med tiden – mere opmærksom på dette sprogs nuancer, rytme og kvaliteter. Eller, sagt på en anden måde, Céline forfiner sin tolketjans på en sådan måde, at han i den sene del af forfatterskabet tager højde for, at ikke alt kan bringes med over, at noget må blive tilbage, at den perfekte oversættelse af begivenheden er en illusion.

Med andre ord kan man altså i forlængelse af det uoversætteliges problem, som skitseret ovenfor, hævde, at Céline som en god u-oversætter foretager et rammeskift og forsøger at lade originalen, den oplevede historie, få et forskudt, men tilsvarende udtryk i en anden ramme, den litterære. Céline selv omtaler ofte denne manøvre som en transponering og udvikler løbende forskellige billeder på sin praksis – det mest berømte vel billedet af pinden, som ser skæv ud i vandets brydning (dvs. i en anden ramme), hvis ikke man sørger for at vride den inden man stikker den i vandet, her fremlagt i et brev til Milton Hindus dateret d. 15. maj 1947:

Le truc consiste à imprimer au langage parlé une certaine déformation de telle sorte qu'une fois écrit, à la lecture, *IL SEMBLE au lecteur qu'on lui parle à l'oreille*. Mais le langage parlé réel, sténographie ne donne pas du tout en réalité cette impression (- voir discours !) Cette distorsion est en vérité un petit tour de force harmonique. Ainsi le bâton que l'on plonge dans l'eau n'aura l'air *droit* dans l'eau qu'à condition que vous le *cassiez* avant de l'enfoncer dans l'eau – *mais pas trop casser – juste ce qu'il faut* [...].²⁸⁹

²⁸⁸ Céline, *Nord*, s. 673-674.

²⁸⁹ Céline, *Lettres*, s. 900.

Céline genformulerer senere dette billede i *Entretiens avec le professeur Y*. Hvis vi overflytter idéen om den mildt smadrede stok til vores kontekst, kan man opfatte stokken som originalen og vandet som den litterære ramme, originalen nedsænkes i. For at ringe nogenlunde rigtigt må originalen vrides, så den stadig virker sand i den litterære ramme, og dermed lægger denne célineske 'overvejelse' sig fint ind over forholdet mellem fremmedsproget og oversættelsen. For at oversættelsen skal fungere på målsproget, er oversætteren i sit rammeskift nødt til at foretage en kreativ manøvre, som måske nok kan siges at forråde *la lettre*, men til gengæld sigter mod at overføre *l'esprit* til målteksten. For at blive i billedet, kan man sige, at den kreative manøvre består i vriddet af stokken, som nok forråder stokkens natur, men som gør, at stokken ser stokkeagtigt ægte ud, når den nedsænkes i vandet. Det er denne manøvre, der gør, at Céline ikke så meget taler om sin egen praksis som oversættelse, men derimod som transponering. Célines idé om en transponering af levet liv til litteratur er gentaget så ofte i breve, interviews og i romanerne, at den nærmest er blevet en mærkat, man kan påklistre Célines omformning af sit eget liv til litteratur uden at stille spørgsmålstegn ved, om det egentlig er et dækkende billede. I en artikel om Célines transponering af Chateaubriand giver Marie Hartmann følgende definition:

Transposer, c'est déplacer, changer de contexte, de support, c'est-à-dire en littérature, de cadre littéraire, au sens de structure générale d'une œuvre, et de registre, au sens général de tonalité et de langue. La transposition est une forme de traduction avec déplacement dans une autre forme, un autre style littéraire.²⁹⁰

Hartmann fokuserer altså igen på *forskydningen* (ovenfor betegnede hun, som man vil huske, transponeringen som en *poétique du déplacement*) som bærende element i omformningen eller genskrivningen af en bestemt form inden for en anden ramme. Transponeringen kan altså opfattes som en forskudt eller uren oversættelse, som modsvarer kravene stillet af målsproget og dermed læner sig op ad den tilgang, Jean-René Ladmiral gav betegnelsen *cibliste*. Snarere end en 1:1-overflyttelse af mening fra én ramme til en anden, kan forskydningen i transponeringen altså i den forstand forstås som en regulær *u*-oversættelse. For at omgå repræsentationens problem (det, der har været, kan ikke genskabes) tyr Céline med andre ord til en målsprogsstyret oversættelsesstrategi i sin formgivning af en historiske virkelighed. Det er netop denne nye ramme, som fordrer forskydningen.

I denne uoversættelse bliver visse ord jo netop også stående, som vi så det hos vidnesbyrdforfatterne, og som vi i forlængelse af Agamben opfattede som rester, der måtte blive stående i den nye ramme (altså i teksten) som uoversættelige fragmenter. Plirrende som markører fra en anden sfære. Også hos Céline fungerer disse ord som det, der ikke har kunnet føres med over. De blinker i kursiv som en vedvarende påmindelse om, at de tilhører en anden sfære, et andet plan. Og i beskrivelsen af bombardementerne overtages deres plads, som vi har været inde på, af den lange række af lydord, der giver udtryk til bombenedfald, miner og luftalarmer. I tilgift til relativiseringen af det litterære sprog som absolut størrelse (jf. Godard i starten af afsnittet) peger de udstrøede kursiveringer altså også på et bestemt forhold til den oplevede historie som

²⁹⁰ Hartmann, "Transposition et traduction", s. 151.

umulig at overføre direkte til en litterær ramme, og som derfor kræver en kreativ forvrængning i sin overførsel. Som tekstlig bevægelse tager uoversættelsen højde for det forræderiske element i genkomsten af begivenheden i den litterære ramme, men omgår den ved at sværge troskab til originalens ånd. Som et ekko af Hayden Whites opstilling af 'what it felt like' over for 'what it was like'²⁹¹ klinger altså også Admirals parafrasering af Paulus: "at vi duer til noget, skyldes Gud, som også har gjort os duelige til at være tjenere for en ny pagt, ikke bogstavens, men Åndens; for bogstaven slår ihjel, men Ånden gør levende."²⁹²

4.6. Den skandaløse parodi. Vidnesbyrdets topoi karikeret

I afsnit 3.3. så vi nærmere på det i vidnesbyrdlitteraturen udtalte paradoks, at disse bøgers landskab faktisk ofte i vid udstrækning konstitueres af et nogenlunde normalt møblement, som dog er blevet tømt for sin 'normale' mening og fremtræden. Argumentet var, at vidnesbyrdforfatterne gjorde brug af en række genkommende topoi (tog, mad, tøj), der på sin vis også brugtes uden for lejrens virkelighed, men som i lejlitteraturen artikulerede en radikalt anderledes mening, end den de normalt associeres med. På den led blev eksempelvis toget brugt som henvendelseslem mod en læser, der måske kunne genkende toposet, men som ikke nødvendigvis kunne genkende den mening, det artikulerede. Vi så imidlertid også hos Imre Kertész, hvordan vidnesbyrdenes genkommende litterære topoi kunne omvendes endnu en gang. Den flittige brug af de genkommende strukturer, der videreformidlede en bestemt virkelighed, viste sig således i Kertész' relativt sene vidnesbyrd *De skæbneløse* at kunne trække på et relativt fast opstillet reservoir af topoi, der blev etableret af de første bølgers vidnesbyrd umiddelbart efter befrielsen og efter retssagen mod Eichmann. *De skæbneløse* var Kertész' vidnesbyrd, men de topoi, man som læser eller kender af kz-litteratur eller Holocaust-historie forventer at finde, var hos Kertész blevet vendt endnu en gang, således at togturen, den forfærdelige mad og den ens uniformering i de ikoniske stribede fangedragter nu pludselig artikuleredes ironisk, blasert, ja, til tider direkte latterligt. Dermed blev Kertész' brug af vidnesbyrdets normale møblement chokerende på en anden måde, men afsøgte stadig henvendelsens mulighed gennem en manipulation af genkommende strukturer eller objekter, man genkender og til en vis grad forventer som læser. Som vi også kom frem til, kommer brugen af disse topoi i forlængelse af Tygstrup og Meiner implicit til at fungere som en art overbevisning i selve genkendelsen.

Hos Céline har vi allerede set, hvordan de konstante referencer til og digressioner over historiske begivenheder samt de stadige og idiosynkratiske kommentarer til begivenheder i dagspressen virker som et opgør med historien med det store H. Især *D'un château l'autre* er rig på den slags hop mellem fortid og umiddelbar nutid, der ligger tæt på en samtidig læsers nutid. Célines sidste bøger fungerer imidlertid også som en anden form for opposition, og det er en opposition, som opstår gennem forfatterens brug af temaer og billeder på sit eksil og sin flugt, der ligger mistænkeligt tæt op af vidnesbyrdlitteraturens. Marie Hartmann ser helt rigtigt, når hun går så langt som til at kalde Célines brug af disse topoi for en parodi:

²⁹¹ White, "Figural Realism in Witness Literature", s. 123.

²⁹² "Bibelen Online", Paulus, 2. kor, kap 3, v. 5-6.

Si *D'un château l'autre* constitue une contre-histoire de la fin de la Collaboration, *Nord* peut être lu comme un témoignage sur son expérience de « camp » et *Rigodon* comme une évocation de sa « déportation ». Les trois romans parodient ainsi, en niant leur contenu, la forme des mémoires de déportés.²⁹³

Hartmann peger her på uoverensstemmelsen mellem form og indhold i Célines brug af et sæt markører, vi som læsere er blevet vant til med et andet indhold. Det hører med til historien, at selv om vi ikke ved, om Céline har læst nogle af vidnesbyrdene, så skriver han *Tyskertrilogien* på et tidspunkt (fra cirka 1955-1961), hvor der er fornyet interesse for litteraturen fra lejrene. Både Primo Levi og Robert Antelme bliver genudgivet i slutningen af 1950'erne, og Élie Wiesels *La Nuit* udkommer på fransk i 1958 efter at versionen på jiddisch længe havde været forbigået i tavshed.²⁹⁴ Sammen med filmatiseringen af *Anne Franks dagbog* i 1959 slår en fornyet interesse for Holocaust igennem i offentligheden, kulminerende med retssagen mod Adolf Eichmann i 1961, og Céline, der var en flittig avislæser, har altså helt sikkert fulgt ganske godt med. Visse steder i romanerne findes direkte referencer slet skjult i transponeringen, som her i *Nord*:

la petite Esther avait le monde entier pour elle, nous le monde entier contre... la petite Esther Loyola préparait son film dans les greniers d'Autredam... nous on ne nous a rien tourné... taule et silence !... propagande tout pour ? imposture, l'autre côté : ruine, honte...²⁹⁵

På samme måde som Auschwitz i romanerne findes transponeret af Céline til Augsburg, er det ikke vanskeligt her at ane Amsterdam her under Autredam, og den opmærksomme læser i Célines samtid vil ikke have haft de store problemer med at kæde det fremmedklingende (i Célines optik = jødiske) navn sammen med Anne Franks tragiske skæbne. Det er selvsagt skandaløst, men langtfra det eneste sted, hvor Céline overskrider grænser i forhold til, hvad man som normalt dannet og humanistisk sindet læser synes det er rart at være med til af groft parodierende og revisionistiske sidespring. I afsnit (XX) om Célines forhold til sin læser vil jeg komme nærmere ind på denne chok-strategi som et af de voldelige elementer i et forsøg på at fremtvinge en form for reaktion fra den læsende modpart. Det ovenstående tjener her blot til eksempel på, at Céline sandsynligvis har haft et ganske godt kendskab til litteraturen, der udsprang fra nazisternes forbrydelser mod hele folkeslag. Selvom det som sagt er højst tvivlsomt, om han har læst nogle af bøgerne, så har han i hvert fald kendt til dem via dagspressen.

I det følgende skal det kort handle om den konkrete brug af to af vidnesbyrdets topoi. I underkapitlerne om disse topoi aktualiseret i vidnesbyrdlitteraturen fokuserede jeg på tog, mad og tøj. I det følgende vil jeg koncentrere mig om to af de tre, tog og mad. Det skyldes, at tøjet, og især tøjomsiftningen, der brugtes meget aktivt som henvendelseslem i vidnesbyrdlitteraturen, ikke hos Céline får så særegent et fokus som de to andre, ja faktisk nærmest ikke nævnes. Parodien går altså ikke så langt hos Céline som til at hive en helt kontrafaktisk omstændighed ind i beretningen. Ingen lejrmyndigheder har tvunget Céline og konen ud af tøjet og over i uniforme fangedragter,

²⁹³ Hartmann, *L'envers de l'histoire contemporaine*, s. 59.

²⁹⁴ Om disse vidnesbyrds fremkomst og tidlige reception, se f.eks. Lassen, *At skrive Holocaust*, s. 13-39; 62; 102.

²⁹⁵ Céline, *Nord*, s. 429.

eller for den sags skyld over i andet tøj end deres eget, og derfor får det heller ikke plads i den litterære dramatisering af begivenhederne. Jeg vil i min analyse læne mig en del op ad Marie Hartmanns gennemgang af *Tyskertrilogien*,²⁹⁶ som indeholder fine ansatser til en forståelse af Célines brug af topoi fra vidnesbyrdlitteraturen. Hartmanns bog er i vid forstand eksemplarisk, idet den som et af de første videnskabelige bidrag til forskningsfeltet Céline insisterer på at opfatte *Tyskertrilogien* som en art mod-vidnesbyrd, og ikke blot lader det blive ved konstateringen, men rent faktisk tager livtag med forfatterens forhold til vidnesbyrdlitteraturen.²⁹⁷ Hartmann holder sig dog meget strengt til, at Célines brug af denne litterære udtryksforms topoi er en ren parodi, og selv om det er en overbevisende læsning, som jeg også selv viderefører, så er det ikke nok at lade forståelsen af teksten blive på det parodiske niveau. Parodi, ja, ganske sikkert, men disse topoi bruges også i artikulationen af andre forhold som eksempelvis krigens altomfavnende og farefulde virkelighed, som vi skal se i det følgende.

Hvis vidnesbyrdenes brug af de genkommende figurer og strukturer etablerede en såkaldt 'delt sfære' (jf. afsnit 3.3.) mellem indre og ydre erfaring, hvorigennem en henvendelse blev mulig, kan Céline i stedet siges at skrive sig ind som et fremmedelement i dette landskab. Han manipulerer og parodierer med andre ord visse elementer i den delte sfære, der på hans tid efterhånden var godt i gang med at blive etableret som gyldig ramme for fortolkning og sandhed. Dermed forsøger han at opnå et dobbelt mål. Dels, som vi har været inde på, at opstille en modhistorie som alternativ til den gældende (i sig selv et træk, der også ligger i vidnesbyrdets struktur), dels at skandalisere en forestillet læser, der kender til og tager afstand fra nazisternes forbrydelser.

4.6.1. Toget

I afsnit 3.3.1. så vi, hvordan Levi, Borowski, Delbo og flere andre omvendte togets rolle som moderne indvarsler af fart, fremskridt og mobilitet til nu pludselig at indgå som aktiv og tydelig figur og startpunkt for den langsomme nedbrydelse af mennesket, anslaget på en rejse nedad.

I Célines forfatterskab er det interessant at notere sig, at toget faktisk først indtræder som litterær figur i de sidste romaner. Og det til trods for, at transport er et af de mest gennemgående og konstante temaer i Célines romaner. I *Voyage au bout de la nuit* rejser Bardamu til fronten i Flandern, men her foregår det til hest, han tager til Afrika, men fokus er på damperen, der sejler ham derved, han tager til USA, igen med skib, og under selv opholdet i Amerika foregår det til fods i New York, mens Bardamu får arbejde på en automobilfabrik i Detroit. Turen til Detroit tages med tog, men den er symptomatisk nok parentetisk og uproblematisk:

²⁹⁶ Hartmann, *L'envers de l'histoire contemporaine*.

²⁹⁷ Marie Hartmann gentager og udbygger denne analyse i Hartmann, "Négation et détournement des témoignages concentrationnaires.", *Revue Europe* (2016), som også vil blive inddraget. Artiklen er som sagt en videreudvikling af et af de spor, hun lagde ud ti år tidligere, men ankepunkterne er de samme. Fokus holdes stadig stramt på, at Céline omvender disse topoi og lader dem bidrage til en bredere anlagt revisionistisk modus.

Ça m'a redonné quand même le goût du travail et plein de courage cette solide engueulade. Dès le lendemain j'ai pris le train pour Detroit où m'assurait-on l'embauche était facile dans maints petits boulots pas trop prenants et bien payés.²⁹⁸

At det ikke går galt eller understreges ved en sigende litterær scene, at Bardamu tager toget til Detroit, kan måske synes som et mindre forhold i romanens samlede økonomi, men det er interessant at bemærke, at de andre former for transport faktisk ofte problematiseres. Det oplagte eksempel er Bardamus tur på skibet Admiral Bragueton, der fragter ham til Afrika, og som han er nødt til at flygte fra, fordi skibets passagerer i deres stilstand har sat sig for at krydre deres låste overfartstilværelse med voldsvirksomhed og drab. *Mort à crédit* er også symptomatisk i den henseende. Her mosler Ferdinand rundt i Paris på gåben som mobilt modstykke til Passage Choiseuls indeklemte immobilitet, men det er langt fra uproblematisk. Ferdinands sko klemmer i varmen, og flippen er ved at kvæle ham på vandringen. På familiens udflugt til England er det ikke togturen mod Dieppe, men derimod bådoverfarten, der bruges af Céline til brækfyldte tableaux og en afslutning på den velvilje, faderen ellers kortvarigt havde udvist over for lille Ferdinand under opholdet i Dieppe. Toget virker med andre ord ikke til at optræde tilnærmelsesvis så markeret som det væld af luftballoner, både og skramlende automobiler, der krydrer *Mort à crédit* med deres tilstedeværelse.

I de tidlige romaner er der med andre ord et stædigt fokus på mobilitet, eller, skulle man snarere sige, på den hæmmede mobilitet. Alle bevæger sig. Ved egen kraft eller ved hjælp af maskiner, og når der er stilstand, er det mere et udtryk for en af omgivelserne indskrænket bevægelse (Admiral Bragueton, Passage Choiseul), end det er udtryk for egentligt ophold. Som også Ralph Schoolcraft III har bemærket, udvikler Céline i sine senere romaner kommentarer til sin egen stilistiske virksomhed dette modsætningsforhold til et spørgsmål om argumenterende, dialektisk skrivestil versus Célines egen emotive stil, der kan bevæge sig om en metro under byen, mens den 'døde', argumenterende stil må nøjes med at klunte sig af sted på overfladen i et helvede af trafikpropper og hostende busser.²⁹⁹ Måske på grund af sin iboende karakter (det kører på skinner, og metroen kører endda under jorden) har Céline syntes, at toget var et fint og uproblematisk billede på den emotive stil, der også gerne skulle bevæge sig direkte mod målet.³⁰⁰

Sikkert er det i hvert fald, at der ikke er den store interesse for toget i Célines bøger før *Tyskertrilogien*, men at det til gengæld her optræder som nærmest det eneste transportmiddel, hvis man fraregner de myriader af flyvemaskiner, der konstant brummer løs over hovederne på de

²⁹⁸ Céline, *Voyage au bout de la nuit*, s. 222.

²⁹⁹ Schoolcraft, "Honi soit qui mal y danse," s. 833-834. Se også Céline, *Entretiens Avec Le Professeur Y* samt brevet fra Céline til Milton Hindus dateret 15. maj 1947: "Je me suis dit : il y a 2 façons de traverser Paris (ou New York) l'une en surface, par auto, vélo, à pied etc... alors on se cogne partout, on s'arrête partout, on est soumis à toutes les impressions, descriptions, etc. pour se rendre mettons : de Montmartre à Montparnasse et puis il y a l'autre façon qui consiste à prendre le métro - (underground) d'aller alors directement à son but par l'intimité des choses... mais cela ne va pas sans imprimer à la pensée un certain tour mélodieux, mélodique, un rail... et n'en dériver, dérailler à aucun prix" Céline, *Lettres*, s. 900.

³⁰⁰ I *Entretiens avec le professeur Y* fremstiller fortælleren det således: "j'emmène tout le monde !... de gré ou de force !... avec moi !... le métro émotif, le mien ! sans tous les inconvénients, les encombrements ! dans un rêve !... jamais le moindre arrêt nulle part ! non ! au but ! direct ! dans l'émotion !... par l'émotion ! rien que le but : en pleine émotion... bout en bout ! Céline, *Entretiens avec le professeur Y*, s. 536.

eksilerede. Toget i de sene romaner kan groft sagt siges at udgøre to relativt distinkte funktioner. På den ene side videreføres toget som billede på Célines poetik (den emotive metro) og som bredere billede på det at fortælle, og på den anden side bruges toget aktivt af Céline som rekvisit i sine romaner med rod i den realhistoriske virkelighed, disse bøger skal dramatisere.

Hvis vi først kort vender os mod brugen af toget som metafor for det at fortæller eller som billede på Célines stilistiske praksis, kan man sige, at toget i de senere romaner tager en tråd op, som til en hvis grad også løber gennem de tidlige. I forbindelse med sin behandling af bevægelsesstrukturer i *Guignol's Band* bemærker Ralph Schoolcraft III:

Each time Ferdinand enters a metro station, it marks the point where the narrative takes off again, an anecdote's sudden acceleration miming that of the subway car pulling out of the station.³⁰¹

Denne struktur findes gentaget andre steder ud over Célines værker, som f.eks. i scenen fra *Nord*, hvor Céline, Le Vigan, Lucette og Bébert forvilder sig ned i Berlins metro og straks overfalder af en rasende folkemængde, der i et anfald af panisk undergangsparanoia antager de tre franskmænd for at være faldskærmsjægere. Scenen i metroen befordrer således en videre plotudvikling, da franskmændene bliver reddet af en vis Picpus, der giver Céline en håndgranat til fremtidig brug – en granat, som Céline gør alt for at slippe af med.³⁰² Mere konkret bliver det også flere steder, hvor Céline lader sin egen forfattergerning smelte sammen med togbevægelsen, som her mod slutningen af *D'un château l'autre*, hvor en delegation af franskmænd og tyske officerer er på vej tilbage fra en begravelse i Hohenlychen i et gammelt luksustog, som er blevet bestilt til shahen af Persien, men aldrig ibrugtaget. Vi kommer ind midt i en længere sekvens, hvor toget netop er begyndt at køre igen efter at have gjort holdt i en tunnel af frygt for de allieredes fly:

et que ça se bat !... torche !... hurle !... tout le wagon !... les femmes enceintes, elles, sont tranquilles, tout de leur long sur le parquet... raisonnables... mais dans leur état !... cahotées comme ! carambolées l'une contre l'autre !... une honte !... je les plains... *tchutt ! tchutt ! tchutt !* on avance quand même... je vous fais la locomotive...³⁰³

Céline er ved at fortabe sig i en længere ekskurs om de gravide kvinder (som dog fortsætter et par linjer efter ovenstående citat), da togets fløjte bryder ind og hiver såvel ham som fortællingen videre. Som så mange andre steder i disse romaner, kan flere sætninger her forstås dobbelt. "[O]n avance quand même" udvides således til ikke blot at omfatte selskabet, som er på vej tilbage til Sigmaringen, men også læser og forfatter, som sammen bevæger sig videre i fortællingen. På samme måde bliver den sidste sætning i citatet, "*je vous fais la locomotive*", også tvetydig og kan her både læses som, at Céline kommenterer sin egen teknik som forfatter, altså at han forklarer os (jf. kapitlet om oversættelse og Céline som tolk (4.5.2.)), hvad det er vi hører, og at det er ham, som laver lyden for os, læserne. Samtidig kan man læse sætningen som om, han laver/skaber lokomotivet, altså at hans tekst eksplicit skal opfattes som et af forfatteren skabt lokomotiv, der kan trække os med i vognene bag sig. Et billede, der kun konsolideres af de gravide kvinders

³⁰¹ Schoolcraft, "Honi soit qui mal y danse," s. 852–853.

³⁰² Céline, *Nord*, s. 359–367.

³⁰³ Céline, *D'un château l'autre*, s. 284.

tilstedeværelse. Togets dobbelte status i den forstand opsummeres overbevisende af Philippe Muray:

Le moyen de transport, le train, a une importance considérable. Il joue ici un double rôle. Il est à la fois l'équivalent sur sol ferme de la barque de Caron, et l'amplification du « métro émotif » du style, l'application romancée de sa conversion au gouffre de négativité du métro. Il est l'image même de la fusion d'un sens et d'une forme.³⁰⁴

Som også Muray gør det klart her, findes der flere forskellige billeder på den læsertransporterende fortælling. Karons båd, der lægger til ved Seinens kaj i *D'un château l'autre*, er et andet sådant billede. Først efter, at båden har lagt til ved kajen og fragtet et dødt persongalleri med sig, kan fortællingen tage form, og fortælleren Céline begynder at få et blot en anelse mere ordnet forhold til sin fortid og til sin fortælling: "non !... que je retrouve La Vigue ! et Siegmaringen !... et le Pétain et ses dix-huit cartes !... je les ai tous !... et Laval et son Ménétrel !... je les quitte plus !..."³⁰⁵ Karons båd har på denne måde samme effekt, som Schoolcraft III, Muray og jeg selv har været inde på ovenfor. Den fungerer dels som et poetisk billede på hukommelseskunsten, men den markerer også en bevægelse, der inkluderer forfatter og læser og trækker med tilbage, tilbage mod fortiden.

Men som sagt udtømmes togets betydning ikke hos Céline med denne tvetydighed. Det bruges også som litterær rekvisit med forbindelse til den oplevede virkelighed, hans romaner giver form, og det er her, visse problematiske og ubehagelige aspekter i Célines romaner begynder at vise deres grimme ansigt. Som Marie Hartmann har bemærket, er Célines sidste roman *Rigodon* ikke blot en genskrivning af forfatterens egen rejse på kryds og tværs gennem et Tyskland i døds-kramper. Det er også en bog, hvis rejse lægger sig palimpsestisk hen over dødens og deportationens landkort, som det kun alt for virkeligt har set ud for de millioner af mennesker, der fragtedes mod lejrene i Tyskland, Polen eller andre steder under nazistisk kontrol:

Si dans *Nord*, Céline reprend le sens « moderne » de déporté (celui qui est interné dans un camp de concentration³⁰⁶), dans *Rigodon*, il joue de sa signification de « déplacement géographique ». Les déplacements et autres transferts incessants du personnage dans *Rigodon* figurent alors son propre itinéraire de déportation. Dans ce dernier roman, comme dans les récits de camp, le thème du « grand voyage en train » occupe une place primordiale.

Plus précisément, en décrivant le train convoyant sans distinction morts et survivants de Berlin à Rostock, Céline compare indirectement son voyage aux convois de mort organisés par les nazis.³⁰⁷

Med henvisningen til "le grand voyage en train" peger Hartmann på Jorge Semprúns litterære vidnesbyrd, som jeg kort har været inde på i afsnit 3.3. *Le Grand voyage* foregår således nærmest udelukkende i et tog på vej fra Frankrig til Buchenwald. Som nævnt bruger også Semprún (i lighed med Charlotte Delbo i *Le convoi du 24 janvier*) aktivt toget som et relæ, hvorigennem fortid, nutid

³⁰⁴ Muray, *Céline*, s. 233.

³⁰⁵ Céline, *D'un château l'autre*, s. 93.

³⁰⁶ Jeg behandler Célines forvrængning af kampen for mad og interneringen i sin 'lejr mod nord' i næste underafsnit (3.4.3.2.)

³⁰⁷ Hartmann, *L'envers de l'histoire contemporaine*, s. 69-70.

og fremtid skabes, genskabes og tager form. Som jeg har været inde på i samme afsnit, er toget således ingenlunde blot en rekvisit blandt de andre, som står til rådighed i vidnesbyrddforfatternes værktøjskasse – det bruges aktivt i artikulationen af umenneskelighed og umenneskeliggørelse, og det er i parodien på denne artikulation og i hans fokus på denne folkedrabet mest ikoniske hjælpemiddel, at Céline viser sig fra sin mest ubehagelige side. For det er ikke nok, at rejsen igennem Tyskland foregår i tog. Det er der så mange rejser, der gør, også i litteraturen. Nej, Céline tilføjer også en scene, der ofte går igen i vidnesbyrdene – nemlig selektionen ved ankomsten til lejren. I *Rigodon* er det dog ikke i forbindelse med en ankomst, men i forbindelse med et af mange stop langs ruten. Her støder de franske eksilgængere på en tysk læge, Oberartz Haupt, der foretager en udvælgelse blandt folk på toget, som det forklares af Célines kollega Proseïdon:

« Il ne vous a pas expliqué ? technique nietzschéenne... l'Oberartz Haupt est nietzschéen... la sélection naturelle !... les forts survivent ! le froid, la neige, la nudité, les fortifient... surtout les blessés !... les faibles succombent, on les enterre... technique de l'Oberartz Haupt, on vide les wagons, tous, on pose tous les corps à même la prairie... tels quels... on les laisse là... deux jours... trois jours... au froid, à la neige, tout nus... ceux qui peuvent se lever font l'effort... on les voit, même sur une jambe... ils vont vers Rostock... là on sépare !... ceux qui vont à l'hôpital, en chirurgie... et ceux qui restent aux terrasses... qui creusent les fosses... pour les morts, ceux qui ne bougent plus après deux... trois jours... »³⁰⁸

Der er mere i dette stykke end blot en kollega, der forklarer Céline om en tredje kollegas metoder. Vi fornemmer på stemmens leje, at det er alvor. Der er en overvægt af de 'rene' ellipser (altså ellipser, som ikke har et udråbstegn foran), hvilket giver en følelse af fortrolighed, af alvor mellem to fagmænd. Til gengæld lægges der fra Proseïdons side et kraftigt tryk på det forhold, at Haupt er nietzscheaner. Det gentages to gange lige efter hinanden, og vores tanker ledes uvægerlig hen på den specielle kobling (det specielle misbrug) af Nietzsches idé om det skabende overmenneske med socialdarwinisme, der var et særkende inden for visse grene af nazismens ideologiske tankegods. Samtidig slår Céline også to gange på, at Haupts selektion er en *teknik*, og det instrumentelle, rationelle aspekt af udvælgelsen understreges. Som vi kender det fra talrige lejrberetninger (det er også blevet fast inventar i en lang række film om Holocaust, tænk blot *Schindlers Liste* (1993) og *Sophies valg* (1982)), foretager lægen altså en selektion, hvor der skelnes mellem dem, som er i stand til at arbejde, og dem, der ikke er i stand til at arbejde og derfor ingen nytte til i det store regnestykke. At det ikke er Céline selv, som tilhører gruppen, der vælges ud af Oberartz Haupt er i den forstand irrelevant. Scenen tjener stadig sit formål i bogens økonomi, nemlig at fremstille togturen gennem Tyskland som en grundlæggende farefuld og umenneskelig rejse på lige fod med de andre deporterede, der tilbagelagde samme rejse, men aldrig vendte tilbage. En scene som ovenstående tjener en tilnærmelse og en sidestilling af Célines oplevelser under krigen med de deporteredes. Hartmann understreger i øvrigt, at Céline flere gange både i korrespondance og i romanerne omtaler området nordvest for Berlin som sin "camp" og turen i tog som sin "déportation".³⁰⁹

³⁰⁸ Céline, *Rigodon*, s. 743.

³⁰⁹ Hartmann, *L'envers de l'histoire contemporaine*, s. 62 & 71.

En ting er altså det farefulde aspekt, som på denne måde og især i *Rigodon* indskrives via togrejsen. Hvis en scene som den ovenfor omtalte fungerer som sidestilling af Célines oplevelser med de internerede/deporterede, så forværrer disse passager hos Céline kun af de nærmest farceagtige beskrivelser af andre tog. Som udtryk for en sådan parodi i relativt ren form, kan vi tage et kig på slutningen af *D'un château l'autre*, hvor en delegation af politikere og nazister fra det franske eksilsamfund i Sigmaringen skal til Jean Bichelottes³¹⁰ begravelse i Hohenlychen tæt på Berlin. I forhold til Sigmaringen er det nærmest i den anden ende af Tyskland, og rejsen foretages derfor lettest med tog. Men rejsen i *D'un château l'autre* er langt fra den umarkerede og uproblematisk rejse, Bardamu tog til Detroit i *Voyage au bout de la nuit*. Fra starten gøres opmærksom på en helt anden virkelighed, der nu omgiver togrejsen:

Je demande gentiment à Marion ce qu'on est venus faire chez Kleindienst ? « on va voir le train !... n'est-ce pas Restif ? » et ils m'expliquent... le mic-mac... de quoi il s'agit !... le train qui va les emmener à Hohenlychen [...] mais attention ! le train est à part, garé à part, en pleine forêt, de l'autre côté du Danube... personne doit savoir ! ni le voir ! il est sous les branches, sous tout un amoncellement d'arbres ! enseveli ! il est pas visible des avions... la locomotive doit venir de Berlin les chercher... un train « très spécial », deux wagons...³¹¹

Før vi får toget at se, hører vi altså om det afledt, igennem Marion og Restif. Deres beskrivelse understreger, at krigen er blevet den altdominerende ramme. Toget må gemmes i grenværk for at flyene, der konstant overflyver Sigmaringen og resten af Tyskland trilogien igennem, ikke skal få øje på det. Det er altså tydeligt, at denne rejse ikke hører til de mindst farefulde, men til gengæld får vi at vide, at toget er "très spécial". Som velbevandret i mekanikkerne bag nazisternes folkedrab, kan man ikke undlade at komme til at tænke på, at forbrydelsens sprog ofte brugte det tyske ord for særlig/speciel som led i drabsdækkende eufemismer (*Sonderbehandlung* = særbehandling/specialbehandling = udslættelse i gaskammer; *Sonderkommando* = særkommando/specialkommando = de fanger, der var udkommanderet til at tage sig af gaskamre, krematorier osv.). Célines mærkat "très spécial" lader allerede her i den afledte beskrivelse toget med subtil palimpsestisk mening, der på ny tjener en mindsning af afstanden mellem forfatterens egne oplevelser og det, de 'rigtigt' deporterede måtte opleve på egen krop i kvægvogne på tværs af Europa.

Selve toget er dog parodisk lapset. Det er et specialtog, der som nævnt ovenfor var blevet bestilt af kejseren til shahen af Persien, og vi får således at vide, at dette er den sande årsag til at det et specialtog: "Restif savait mieux... ce train était un train spécial, « très spécial », que Guillaume II avait commandé, mais qui n'avait jamais servi... commandé pour le Shah de Perse, spécialement..."³¹² Shahen af Persien skulle have haft toget i gave under et officielt besøg i 1914, og vognene emmer altså af en tid, der var engang, men som nu kun kan fremstå latterlig set i forhold

³¹⁰ Jean Bichelon (1904-1944) var minister i Lavals Vichy-regering. Han døde under en banal operation i Tyskland, under hvad det franske eksilsamfund i Sigmaringen opfattede som mystiske omstændigheder. Om forholdet mellem den historiske person Jean Bichelon og billedet af ham i *D'un château l'autre*, se Sautermeister, *Louis-Ferdinand Céline à Sigmaringen*, s. 204-212. Bichelon blev begravet i december 1944.

³¹¹ Céline, *D'un château l'autre*, s. 269.

³¹² *Ibid.*, s. 271.

til den nye tids krigsmetoder (på samme måde, som den gamle måde at føre krig på lynhurtigt kom til at virke latterlig og håbløst gammeldags i 1914, hvor divisioner af mænd løb i ærefuld formation mod en ny tids maskingeværer). Helt grinagtigt bliver det, da vi får at vide, hvordan dette tog er indrettet:

Vous pensez le luxe ! toute l'élégance wilhelmienne, persane et turque mélangées !... vous imaginez ces brocarts, tapisseries, tentures, cordelières ! pire que chez Laval !... divans, sofas, poufs cuirs à reliefs ! et de ces tapis !... ce qu'ils avaient trouvé de plus épais ! super-Boukharas !... super-Indes !... des rideaux d'une tonne, en brise-bise !... oh, ils avaient pas regardé ! de ces appliques-lampadaires style « Laliqie Métro » qu'étaient monuments « barisiens », qui tenaient la moitié du wagon... s'il aurait été gâté le Shah !... vous pouviez pas en mettre plus !... je lui dis, je me souviens encore, à Marion... « je sais pas si vous arriverez, mais vous aurez eu du confort » !³¹³

Shahens tog er et udstafferet, kitschet, udstafferet tog. Céline gør tykt grin med den tyske kejsers forsøg på at give toget et fransk strøg for at imponere shahen ("monuments « barisiens »"), mens enhver idé om et regulært konvoj-tog sprænges i stykker af den nidkære opremsning af luksusinteriør. På den ene side postulerer Céline her indirekte, at transporterne på kryds og tværs af Europa ikke har været så slemme igen, at det faktisk var den rene luksus. På den anden side fastholdes det farefulde ved deres egen færd i den afsluttende sætning, der relativiserer al den opremsede luksus og minder om, at det stadig er krig, og at det stadig er højst sandsynligt, at toget vil blive blæst til atomer, så snart det kører ud fra sit skjul i skoven og bliver synligt for de allieredes patruljerende flyvere. Célines parodi på en transport accentueres yderligere af, at de rejsende i starten ikke er sikre på, hvordan de skal få mad på turen:

Restif est pratique, tout beau tapis et les brise-bise ! mais la cuisine ?... il veut qu'on y aille... se rendre compte... l'autre wagon... elle est équipée la cuisine !... tout ce qu'il faut !... fourneaux et marmites !... mais le charbon d'où ?... pas de charbon ! elle marche pas au coke cette cuisine !

« Monsieur Marion, vous occupez pas !... je vais vous chercher 24 poulets, je vous les ferai cuire au Löwen [et hotel i Sigmaringen/tha], on les emportera "à la gelée" ! »³¹⁴

Dette er altså, hvad togturens problemer reduceres til. Nok fastholdes de farefulde elementer, men toget er fyldt med tåbelig komfort og luksus, mens de 24 kyllinger i gelé ikke ligefrem er smalkost. Helt farceagtigt bliver det på tilbagevejen, hvor passagerne får følge af en masse børn og gravide kvinder (parodien på en mere dystre form for transport er efterhånden komplet). Børnene overtager nærmest vognen, flår stoffet fri fra vægge og gardiner og sågar fra de sovende ministre, før de får fingre i kasserne med ølflasker, drikker sig i hegnet og falder i søvn for kun at vågne op endnu mere ustyrlige:

le sommeil knock-out !... la Fraulein gisait aussi, ronflait !... knock-out aussi !... eux les mômes, si le coup de sommeil les avait reposés fols ! plus déchainés que tout à l'heure ! décuplés diables !... voilà qu'ils plument les Ministres !... oui ! oui ! positif ! ils s'amuse !... roupanes, cordelières, les

³¹³ Ibid.

³¹⁴ Ibid., s. 272.

mousselines surtout !... ils recommencent ! ils les épluchent ! ils s'en font eux-mêmes des manteaux ! de capuchons... les filles aussi !... des robes à traînes !... le carnaval dans le wagon !...³¹⁵

Den sidste sætning opsummerer meget godt, hvad Céline har gang i her. Der er karneval i vognen både i den forstand, at Célines stil lader fragmenterne stå med en del kraft og udråbstegn over flere sider, men også i den forstand, at der vendes op og ned på den traumatiske togrejse som topos. Faren er stadig til stede, det illustreres tydeligt ved togets mange stop, ved dets dårlige forfatning generelt ("les roues doivent être devenues carrées..."³¹⁶) og ved den konstante trussel fra Royal Air Force. Men hvor meget denne fare end understreges, kan det ikke skjule, at Célines dramatisering af shahens tog lægger sig som en ond parodi på en smertefuld historisk virkelighed. I den forstand ser Marie-Christine Bellosta helt rigtigt i sin karakteristik af Célines kunst:

On voit que l'art célinien est le contraire de la naïveté, mais aussi que la réflexion célinienne n'est pas une analyse, c'est une consommation de symboles, une consommation de langages, qui tire son profit des discours préexistants et des idées toutes faites.³¹⁷

Bellostas bog behandler *Voyage au bout de la nuit*, men det er sandt for hele Célines forfatterskab, at det trækker en stor del af sin energi fra sin opposition mod symboler, ideologier, diskurser osv., som til en vis grad kan siges at have en almen gennemslagskraft og genkendelsespotentialer i store dele af den læsende befolkning, mod hvilken Céline retter sin egen litterære produktion. Således bliver toget ud over at fungere som et billede på fortælleren og fortællingen, der trækker sine læsere og sig selv med tilbage i tid mod de mere sammenhængende mindelandskaber, også til en form for modfortælling, der skandaløst parodierer et stærkt og genkommende motiv fra en litteratur, der omtales flittigt i den periode, hvor Céline skriver *Tyskertrilogien*. I den forstand kommer brugen af visse af vidnesbyrdlitteraturens topoi også til at lægge sig i forlængelse af Céline som kronikør, der skriver en modhistorie som addendum til den etablerede og officielle historie. Det er dette aspekt, Marie Hartmann henviser til, når hun skriver, at "[l]a contre-histoire des vainqueurs devient récit de vaincus-victimes et « nouveau témoignage » sur les camps de concentration."³¹⁸

I denne skandaløse parodi er toget altså én af rekvisitterne. En anden er maden, der som vi skal se i næste afsnit bruges af Céline til en brutalt og vrængende komisk omvending af kz-lejren.

4.6.2. Mad

Mens Céline i *Rigodon* og *D'un château l'autre* parodierer et af lejrlitteraturens mest brugte topoi, deportationen i tog, så byder *Nord* på et livtag med et anderledes immobile aspekt af disse beretninger, nemlig interneringen i en lejr. Som Marie Hartmann også har noteret sig,³¹⁹ henviser Céline ofte til sit ophold nord for Berlin som om, han havde været interneret. Det kan på den vis

³¹⁵ Ibid., s. 284.

³¹⁶ Ibid., s. 286.

³¹⁷ Bellosta, *Céline ou l'art de la contradiction*, s. 152.

³¹⁸ Hartmann, *L'envers de l'histoire contemporaine*, s. 72.

³¹⁹ Ibid., s. 62.

siges at lægge sig helt fint i forlængelse af hans brug af toget til at karikere deportationen. Deportation og internering. Et mobilt og et immobilt aspekt af det samme overgreb. Céline er en digressionens og en sidebemærkningernes mester i en sådan grad, at digressioner, sidebemærkninger og tilsyneladende henkastet ligegyldige idiosynkrasier kan forekomme den hurtige læser som garniture i forhold til hovedhistorien. Hvor fristende en sådan læsemåde end måtte være, især når man tager bøgernes længde, massefylde og kompleksitet i betragtning, er man dog nødt til at have øje for detaljen. Derfor er det heller ikke ligegyldigt, hvordan Céline eksempelvis i følgende ellers milde passage får påpeget sine egne kvaler i Tyskland. Céline er oppe hos kommandanten von Raumnitz for at give ham en indsprøjtning:

C'est pas l'homme antipathique, je peux pas dire, von Raumnitz... c'est le boche à prendre comme il est... d'où il est !... j'ai été chez eux ces boches-là Nord Prusse... Brandebourg... j'y ai été tout petit, 9 ans... et plus tard, comme interné... j'aime pas le patelin, mais enfin... c'est de la plaine de terre pauvre et sables, entre de ces forêts !... terres à patates, cochons, et reîtres... et des plaines à orages ! pardon ! dont on a pas idée ici !... et de ces forêts de sequoias dont on n'a pas l'idée non plus !...³²⁰

Jeg har citeret et relativt langt stykke her, som i bogen fortsætter cirka en sides penge. Det er et stykke, som der findes mange af hos Céline, et erindrings- eller beskrivelsesstykke, der holder sig mildt i den forstand, at ellipserne langt hen ad vejen ikke er ladet med et udråbstegn før mod slutningen af fragmentet. Der er en art fortabelse i erindringen på spil, og forfatteren lader billederne defilere forbi og vise sig for sig selv og for os. Det vigtigste her er imidlertid ikke Célines hukommelsesarbejde, men derimod det lille ord "interné", der slipper ind i stykket nærmest ubemærket. Det stiller sig som modstykke til forfatterens barndoms minder fra sin tid i Tyskland på sprogskole som niårig og binder et livsforløb sammen, der ender med det, Céline kalder en internering. Det er ikke markeret på nogen måde, men står der stille og roligt parat til at blive indtaget.

Passager som denne andre steder end i *Nord* er med til at skabe et billede af opholdet uden for Berlin som en internering i en lejr. Mod slutningen af *Rigodon* spørges Céline af en officer "Qu'est-ce que vous faisiez en Allemagne ?" Svaret lyder "J'étais prisonnier, médecin dans un camp."³²¹ Sammen med de passager fra *Féerie pour une autre fois*, hvor de påpeges af Hartmann, at Céline sammenligner sit eksil med ophold i skiftevis Buchenwald, Auschwitz, Dora og Dachau,³²² forsøger Céline således at give et billede af sin egen eksilfærd som endnu en europæisk lejrskæbne, der kan indskrive sig i den kanon af vidnesbyrd, som pibler frem på det tidspunkt, han er i gang med at skrive *Tyskertrilogien*. I forlængelse heraf udlægges gårdens og slottets geografi således også, som Marie Hartmann meget rigtigt har observeret, ud fra en lejrmodel.³²³

Indplacerer man elementerne på en art parodiens skala, kan vi sige, at eksempelvis de to andre franskmænd, Léonard og Joseph, der gør tvangstjeneste som en del af programmet Service du travail obligatoire (STO) ligger relativt lavt, men til gengæld bidrager til at male et billede af

³²⁰ Céline, *D'un château l'autre*, s. 196.

³²¹ Céline, *Rigodon*, s. 897.

³²² Hartmann, *L'envers de l'histoire contemporaine*, s. 60.

³²³ Hartmann, "Négation et détournement des témoignages concentrationnaires.", s. 108.

Célines 'lejr' som et reelt farefuldt sted. De to franskmænd udfylder en højere plads i hierarkiet og ved på det tidspunkt, at krigens afslutning kan anes i horisonten. Derfor opstår der også staks et spændingsforhold, der lader faren ane. De første ord, der udveksles mellem de to grupper får således følgende korte, men meget sigende form: "« Vous êtes déportés?... — Non, on est collabos ! »"³²⁴ I det interne system kender Céline og hans følge altså deres plads, og der er flere episoder i *Nord*, hvor Léonard og Joseph gør livet surt for vores hovedpersoner i forsøget dels på at straffe dem, fordi de i deres øjne er landsforrædere, dels i forsøget på at forbedre deres egen position i systemet. Eksempelvis truer de Céline og Le Vigan til at hjælpe dem med at skille sig af med en Mauser-maskinpistol. I perfekt forlængelse af den angst for alskens våben, der altid ledsager Céline i de sidste bøger, er han heller ikke her meget for det, men kommer frem til, at det alligevel er bedst at gøre, som de siger:

Si je leur refuse, je sais pas ce qu'il y a de très très moche, mais y a, la façon que je les vois petzouilles comploteurs, je me demande ce qu'ils vont encore trouver?... il faut avoir l'air d'être d'avis.³²⁵

På samme måde bøjer Céline og de andre sig også med det samme, når de to grove bonderøve forlanger sprut og cigaretter, og Léonard og Joseph bidrager således til at opmale en trussel, der svæver over hele Zornhof, og som forstærkes i andre lejr-figurer. Til disse hører naturligvis SS'erne Harras og Kracht, men også den gamle landbetjent og ejendommens ældgamle hund Iago. De to sidstnævnte kan siges at ligge relativt højt på skalaen, når det gælder lejrparodien. Iago beskrives nogenlunde positivt som de fleste dyr hos Céline, men hans evner som vagthund er mildt sagt ikke brillante. På samme måde tilhører landbetjenten Hjalmar en anden tid:

ici l'alerte c'est au bugle... ils m'ont raconté... le garde champêtre, Hjalmar, fait le tour du hameau... il est plus vieux que le vieux von Leiden... quand c'est l'urgence, c'est au tambour... on a eu l'urgence qu'une seule fois, et par erreur... c'était un avion allemand du camp d'à côté qu'était tombé sur Platzdorf...³²⁶

Hjalmar er altså ikke den mest skræmmende vagt, men nærmere en godmodig undskyldning for sig selv, som tilhører en svunden tid. I lighed med rittmeister von Leiden er han en af de figurer hos Céline, som historien har overhalet, og som sidder fast i en fortid, hvor alting var simplere. En fortid, hvor lov og orden kunne opretholdes af en landbetjent, der kendte sin landsbys lam, og hvor en fare kunne annonceres med horn eller på tromme. På den led svarer han til Første Verdenskrigs kavaleriofficerer, der stadig mente, at fjendens maskingeværstillinger kunne gennembrydes i et rask angreb med blanke våben. I øvrigt viser det sig også, at den største fare, Hjalmar har advaret imod, var fra et af tyskernes egne fly.

Célines brug af dette menneskelige landskab er altså dobbelttydig. På den ene side understreger SS'erne, de franske tvangsarbejdere og andre elementer som de aggressive sigøjnere, de undslupne prosituerede osv. de farefulde aspekter af Céline og venners ophold i Zornhof. Men

³²⁴ Céline, *Nord*, s. 407.

³²⁵ *Ibid.*, s. 583.

³²⁶ *Ibid.*, s. 428-429.

det er en fare, som konstant vender ud mod en parodi af denne lejr virkelighed, hvilket som nævnt blandt andet kommer til udtryk gennem vagthunden Iago og den godmodige, men uduelige landbetjent Hjalmar.

I *Nord* får denne parodiske forestilling altså udtryk i henholdsvis opbygningen af kulisserne omkring gården i Zornhof, hvor Céline, Lili og Le Vigan er blevet indkvarteret efter et kort ophold i Berlin, men måske i videst udstrækning i den stadige søgen efter mad, der ender med Célines privilegerede status som nøgleholder til et skab, som den nazistiske officer Harras har fyldt op med skinke, rillettes, cognac, cigaretter og andre luksusvarer, der kan bruges som hård valuta i handlen med 'lejrens' andre beboere. Maden er med andre ord det lejrtopos, som i mest udpræget grad manipuleres og parodieres af Céline, og som vi skal se i det følgende, opererer Céline også her i spændingsfeltet mellem parodi og artikulation af fare.

Et centralt motiv i *Nord* er som sagt Harras' skab fyldt med lækkerier og cigaretter. Før Céline får adgang til skabet, får vi et billede af fødevarer situationen som værende kritisk:

– Bon, Harras, j'écoute, nous allons pas mourir d'une bombe, mais de ce qu'ils nous donnent à bouffer, sûr !

– Très exact, Céline ! très exact !... mais vous êtes mieux qu'à Paris !... n'oubliez pas !... oubliez jamais ! que tous ces gens-là, Kretzer, le Landrat, le père von Leiden, le fils, la sœur, les demoiselles du bureau, toute la clique, ne valent pas la corde, vous pensez ! mais certainement !... mais vous, vous êtes mieux qu'à Berlin, l'essentiel ! ça sera qu'un incendie Berlin, bientôt !

– Croyez pas Harras qu'on se plaigne !... Mille calories pourraient suffire, mais la soupe ne doit pas faire trois cents...³²⁷

Den nazistiske officer Harras taler om bomber og udslettelse af Berlin, men det eneste, Céline kan fokusere på, er mad.³²⁸ Hans lægefaglige perspektiv på suppens kalorier fratager maden al kulinarisk eller gastronomisk værdi og reducerer den i lighed med madens rolle i lejrberetningerne til et rent og skært spørgsmål om overlevelse. Det understreges også hos Céline, at rationerne i sig selv er for små til at leve af for et voksent menneske, og da Harras ikke umiddelbart virker til at forstå dette problem lige med det første, ligger det i kortene, at den eneste mulighed er at forsøge at 'organisere' noget mere mad, hvis man vil overleve. Derfor er "la gamelle" også et flittigt brugt ord i *Nord*. Det betyder egentlig "madsål" eller "spisekar", men bruges også som betegnelse for mad eller måltid generelt. Denne gentagelse leder tankerne hen på de skrabede madsåle, hvorfra suppen spises i eksempelvis *Hvis dette er et menneske* eller *L'espèce humaine*, og dette indtryk forstærkes, da Céline får adgang til Harras' skab og begynder at supplere sin og sine kompagnoners kost med det, han kan bytte sig til hos de "medinternerede" med eksempelvis cigaretter:

³²⁷ Ibid., s. 418.

³²⁸ Det er i øvrigt en genkommende teknik i en stor del af vidnesbyrdlitteraturen, såvel som en stor del af anden litteratur, der springer fra Anden Verdenskrig, at samstille mad eller måltidsscener med død, ødelæggelse, fare el. lign. Malapartes *Kaput* er et af mange gode eksempler på det. Se også længere nede i dette afsnit for en analyse af en af måltidsscenerne i *Nord*.

question gamelles, j'en faisais mon affaire ! simplement par cigarettes !... j'allais pas me gêner !... l'armoire d'Harras était là !... puisque je tapais dedans pour Kracht, les autres alors ?... vogue la galère !... les cuisinières de la ferme ?... elles voulaient bien fumer aussi !... et l'épicière !... et le garde champêtre ?... tous !... toutes !³²⁹

Der tegnes et billede af hele det lille samfund omkring gården i Zornhof, som pludselig indgår i en form for økonomi, hvis primære konstituent er cigaretter og mad. Céline hugger cigaretter fra Harras' skab og lader dem cirkulere blandt aftagerne i denne økonomi, der findes i køkkenet, blandt vagterne og hos staldkarlene Léonard og Joseph.

Sideløbende med denne undergrundsøkonomi med Harras' skab som finansielt knudepunkt, bruger Céline en vifte af måltidsscener i sin artikulation af farefyldt lejreksistens. På grund af en vis grad af velvilje fra den officielle gren af den nazistiske kommandostruktur opfattes Céline og følge som en art æresgæster (som dog er hadet af alle andre end SS'erne og de godmodige vagter), og derfor inviteres de flere gange til at spise med i gårdens hovedbygning. Men langt fra at være en hyggelig og mættende samværsform, iscenesættes disse scener af Céline som en forlængelse af den trussel, som svæver overalt. Først og fremmest (og i forlængelse af mine overvejelser om oversættelse og transponering hos Céline, jf. afsnit 4.5.2.) lader Céline navnet på disse måltider stå uoversat på tysk og i kursiv som *Mahlzeit*, hvorved det tyskes fremmede og faretruende aspekt bliver stående i teksten. Det tyske ved disse måltider understreges sammen med det u-hjemlige og det ubehagelige som en modsætning til det franske *repas*. Ydermere dramatiseres disse måltider som regel som et klemt og stramt skuespil, hvor Hitler som den eneste tilskuer hænger på væggen og kigger ned på sine automater, der ivrigt og konstant istemmer ihærdige *heil!* Under et af disse *Mahlzeiten* får den gamle Landrat øje på Lilis taske og forhører sig:

le festin battait son plein... on nous offrait de tout... nous ne refusions pas bien sûr, mais presque... voilà qui agace !... le Landrat est très agacé... il demande à Lili ce qu'elle porte dans son sac... un sac à dos, de touriste...

« Notre chat Bébert, Monsieur !

— Aurez-vous l'amabilité de me montrer ce chat ? »

Lili ouvre le sac... Bébert passe la tête...

« Est-il de race ? peut-il reproduire ? »

Je lui explique qu'il est coupé...

« Alors animal à détruire !... vous connaissez pas nos "ordonnances"... bête impropre à la reproduction !... »

Et il fait le geste d'attraper Bébert par la queue et *vlac !* contre le mur !...

Lili dit rien, renferme Bébert dans son sac... « au revoir, Monsieur » !... se lève et s'en va...³³⁰

Midt i middagen ryger den gode stemning altså pludselig, ikke fordi nogen til at starte med har sagt noget upassende, men fordi den gamle Landrat synes, at gæsterne spiser for meget. Som Haupt i *Rigodon* truer Landraten en raceideologisk selektion, hvor Bébert, der er kastreret, ikke har noget positivt at bidrage med i forhold til artens samlede sundhed. Da Lili således i vrede rejser sig

³²⁹ Céline, *Nord*, s. 495.

³³⁰ *Ibid.*, s. 544.

for at redde Bébert, er det som kulmination på et forfærdeligt skuespil af et måltid, hvor hun er blevet tildelt en rolle, hun ikke længere kan udfylde. Men naturligvis er det ikke så let, man forlader ikke bare den slags måltider, og hele selskabet holdes pludselig tilbage af en flok rasende gæs på gårdspladsen:

j'entends Lili qui nous appelle... de la cour dehors... et en même temps des *couac ! de couac !* pas deux, trois !... des centaines de *couac !*... et encore d'autres ! bien d'autres ! de partout !... toutes les oies de la ferme ! le soulèvement des oies !... de quoi rire !... on regarde... ah, des milliers d'oies !... pas que celles de la ferme... de partout ! et furieuses !... et pas un fermier !... pas un travailleur ! que des oies !... cependant elles étaient pas venues toutes seules !... toutes ensemble... rassemblement organisé !³³¹

Som en cirkel, der slutes, vender selv maden sig nu mod middagsgæsterne. Gæssene, der ellers burde ligge lækre og sprøde på fadene, har gjort oprør og forhindrer nu al flugt fra middagen. Lili er nødt til at gå ind igen. Céline etablerer på denne måde en direkte sammenhæng mellem mad, middag og fare – først i egenskab af den gamle Landrat, der vil dræbe Bébert, og dernæst som et aggressivt element i selve maden. Maden bryder så at sige ind og forhindrer bevægelsen væk fra det faretruende middagsselskab: "nous voici bien en panne... tous, comtesses, Rittmeister, Landrat, et Kracht, l'S.S., à pas pouvoir aller nulle part... *couac ! couac !*"³³² Scenen endnu et eksempel på den før omtalte tvetydighed i Célines dramatisering af sin 'lejr'. På den ene side fornemmes truslen ret tydeligt. Det er absolut ikke sjovt, at Landraten spøger med at smadre sterile Bébert mod en mur, og gæssene er en reel magtfaktor, der tvinger selskabet på flugt gennem køkkenhaven bag ved stuehuset. På den anden side er det svært ikke at fornemme ironien og det komiske i en passage, der lader en hær af gæs afbryde et middagsselskab, hvor de selv ideelt set skulle have været med, men døde på bordet, ikke i organiseret oprør. Selve maden og måltidet bærer altså de faretruende elementer i sig, men slår på samme tid også ofte over i komik og parodi.

Céline lader denne maden som medium for både fare og komik gentage sig kraftigt og tydeligt i en anden *Mahlzeit*-scene, hvor endnu et skuespil udspiller sig under den på væggen hængende Hitlers åsyn. Scenen er den første, efter at Céline har foretaget et hurtigt digressivt hop op til sin nutid. Her vender han tilbage til sin 'krønike' og sætter scenen for et af deres måltider i Zornhof. Citatet er en anelse langt, men ganske illustrativt og derfor værd at citere i sin helhed:

Je vous parlais d'Isis, du cul-de-jatte, des *bibelforscher*, de nos *mahlzeit* à la soupe d'eau tiède dans la haute sombre salle à manger sous l'immense portrait de celui qui devait se mettre au feu lui-même quelques mois plus tard... *heil ! heil !* tous ces gens autour de la table faisaient semblant d'aimer la soupe, comme nous, ils en redemandaient, comme nous, il fallait, demoiselles dactylos et comptables... preuve de confiance, de haut moral... Kracht pharmacien S.S., herr Kretzer, chef de l'Annexe et des Archives, sa femme la pleureuse, si nerveuse et nous trois, si on en reprenait ! de cette bonne soupe succulente, fameuse !... pas nous qui allions bouder !... la petite bossue aussi se régalaient... elle n'allait plus aux poissons, elle n'avait pas vu ses parents depuis des mois... le fameux *bunker* invulnérable en avait pris un coup final... fendu, fissuré, parpillé... ses parents dessous !... le mieux

³³¹ Ibid., s. 545.

³³² Ibid., s. 545-546.

était de pas en parler... la soupe tiède dans les assiettes, ridait, tremblotait, minuscules vagues... du pilonnage écrabouillage... je vous disais, Berlin, cent bornes ! pas que la soupe, les verres d'eau aussi et le portrait d'Adolf... dans son cadre d'or... on recevait plus de « communiqué » mais par la soupe et la verrerie on pouvait bien un peu se rendre compte que de jour en jour ça se rapprochait... que ça devait être les armées russes... ça venait surtout de l'Est... ils devaient prendre Berlin en étau... et que ça serait bien rare qu'ils viennent pas voir sous peu ici... nous envoient une « reconnaissance », un tank...³³³

Dette lidet hyggelige *Mahlzeit* er på mange måder et skoleeksempel på, hvordan Céline omvender måltidet til en farefuld situation. For det første er der kulisserne, for nu at blive ved billedet på disse måltider som et forrykt skuespil. Væggen er beklædt med det obligatoriske billede af Hitler, der som sagt kommer til at virke som tilskuer. Det er en rekvisit i kulissen, der, som Céline udtrykker det, i den nærmeste fremtid vil blive flammernes bytte. På den måde bliver læseren til betragteren gennem den fjerde væg, og måltidsscenen finder sted i knibtangen mellem Hitler og den læsende beskuer. Den anden rekvisit i stykket er suppen. Den tynde suppe er som vi har set fast inventar i vidnesbyrdlitteraturen, men hos Céline er den snarere end den primære ernæringskilde et dække over den rigtige luksusmad, som alle selskabets deltagere i virkeligheden har adgang til, men som ingen af dem vil afsløre over de andre. Vandsuppen kan altså dels også ses som endnu en afledt og revisionistisk hånende parodi med lejrberetningerne som adressat, og scenen udtaler på et metaplan, at selvom alle så ud til at måtte leve af denne vample suppe, levede de i virkeligheden af glaseret skinke og rilette, mens indtagelsen af suppen kun foregik som et mageløst orkestreret skuespil ("tous ces gens autour de la table faisaient semblant").

Men endnu en gang kan scenen ikke siges at være ren parodi. Maden og måltidet bruges også her meget aktivt af Céline i artikulationen af den overhængende fare, i hvilken de affilerede med det Tredje Rige befandt sig i krigens afsluttende fase. Den skræmmende virkelighed fra Berlin når ind til middagsselskabet. Den pukkelryggede pige, der ellers havde været så venlig at tage fisk med fra Berlin til Bébert, småfisk, som hendes far havde fanget i Spree, besøger nu ikke længere sine forældre. Den ellers komplet sikre bunker, de plejede at gemme sig i, har fået en fuldtræffer. Men også selve suppen fungerer som medie. Nyheder kommer ikke længere pr. kommunikation, men formidles direkte i suppen, hvis vand bølger og ryster under påvirkning af de dumpe granatnedslag fra den russiske hær, der hurtigt nærmer sig. At situationen er tilspidset understreges af den afsluttende bemærkning om, at det ville være mærkeligt, hvis ikke russerne fik sendt en enlig tank af sted på patrulje. Underforstået, at samfundet i Zornhof er så skrøbeligt, at en enkelt russisk skrammeltank ville kunne udslette dem, hvis blot russerne gad nedlade sig. Det er i øvrigt en ofte gentaget pointe i de sidste bøger, at en enkelt lille bombe fra en af de utallige overflyvende bombemaskiner ville være nok, men at de allieredes piloter tydeligvis ikke synes, at kollaboratørerne er bomben værd.

Helt ned på det leksikalske niveau lader Céline spændingen mellem skin og den bagvedliggende fare træde frem. Det første stykkes tyske ord skaber som sagt en stemning af uhjemlighed og fremmedhed (*bibelforscher, mahlzeit, heill, Kracht* osv.). Denne stemning bliver tilsyneladende modsvaret længere nede af mildere ord som adjektiverne, der beskriver suppen

³³³ Ibid., s. 509.

(bonne, succulente, fameuse) og verberne 'se regaler' og 'redemander', der anstryger en familier og hyggelig middagsstemning. Men det er som sagt kun tilsyneladende, hvilket Céline viser med det lille 'faire semblant'. På den måde opstilles to niveauer; et officielt og et reelt. På det officielle niveau fordrer tilstedeværelsen af SS'erne, at deltagerne i selskabet udviser høj moral og spiser godt til af suppen. På det reelle plan smuldrer alting uden for scenen. Dette trusselstyngede realplan er forment adgang til selskabet, men trænger så altså alligevel ind, og det sker præcis igennem selve maden og servicet på bordet. I den forbindelse er det nærliggende igen at pege på den udtalte tolketematik, som gennemsyrrer en stor del af Célines senere romaner. Her iscenesættes krigen igen som et sprog, der er uforståeligt for nogle og blot viser sig som krusninger i suppen, mens det for den indviede og fremmedsprogskyndige tolk optegner et grufuldt og forståeligt sprog, der kontinuerligt artikulerer den nært forestående undergang. Denne pointe underbygges også af afsnittets afslutning, hvor Céline sætter ord på truslen, der ikke er konkret og materialiseret, men får form i teksten igennem det undefinerbare 'ça', der gentages to gange³³⁴: "que ça devait être les armées russes... ça venait surtout de l'Est...". De normale ord giver her tydeligvis op, men Céline oversætter meget kyndigt granatsuppesproget til et undefinerbart og nærmest freudiansk 'ça'. Dette 'ça' er hvad suppen kommunikerer (den træder også, vil man huske, i stedet for 'les communiqués'), og Céline er den eneste, der kan forstå det. I den forstand kan man faktisk trække endnu en linje tilbage mod starten af forfatterskabet. I forlængelse af overvejelserne om krigssprog og oversættelse i afsnit 4.5. beskrives krigen vanvidt også som en art løbsk freudiansk dødsdrift: "À présent, j'étais pris dans cette fuite en masse, vers le meurtre en commun, vers le feu... Ça venait des profondeurs et c'était arrivé."³³⁵ En uforklarlig intensitet, altså, der kommer fra dybderne i *Voyage*, kommer her i *Nord* fra øst. Truslen er mere konkret, men udtrykker sig stadig flydende. Og dens medium er måltidet.

Vi ser altså, hvordan Céline aktivt bruger måltidsscenerne og i bredere forstand maden til på den ene side at parodiere ofrene for nazisternes lejrssystem, og på den anden side, hvordan der udtrykkes en reel og u håndgribelig frygt og fare igennem såvel de bredere anlagte scener som maden, der står (eller burde stå, jf. gæssene) på bordet. I den forstand er det altså ikke nok blot at se Célines beskrivelse af mad som værende udelukkende parodisk, sådan som Marie Hartmann foreslår:

[L]a seule consommation du liquide servant de repas mène à la mort par initiation. L'organisation d'un supplément alimentaire découle de cette insuffisance : le *mahlzeit* décrit par Céline comme une soupe d'eau où baignent quelques exceptionnelles pommes de terre ou morceaux de choux, correspond très exactement à la soupe des concentrationnaires [...].³³⁶

Ja. Men som vi har set, blot én side af sagen. Parodien er der, og den er skandaløs, men disse scener bruges *også* af Céline til at give plads til flere aspekter af krigen. Sammen med toget virker maden således dobbelt. På den ene side som et led i forfatterens større modhistorie, der skal stå som addendum (eller korrektiv, har forfatteren nok snarere ønsket). På den anden side som

³³⁴ Egentlig tre gange, men det sidste 'ça' henviser til noget andet.

³³⁵ Céline, *Voyage au bout de la nuit*, s. 14.

³³⁶ Hartmann, *L'envers de l'histoire contemporaine*, s. 66. Se også Hartmann, "Négation et détournement des témoignages concentrationnaires," s. 106, hvor denne pointe gentages og videreføres.

henholdsvis billede på fortællingens mekanik og funktion (toget) og som medium for en artikulation af krigens brutalitet (maden).

Som afslutning er det værd kort at overveje, hvad denne brug, eller skulle man sige omladning, af to af vidnesbyrdlitteraturens topoi har af betydning i bredere forstand. Det vil sige ud over den skandaløse parodi og det billede af krigen brugen af toget og maden bruges til Célines sidste bøger. Først og fremmest siger analysen noget om overbevisning. Om de midler, en tekst har til rådighed for at klinge rent og overbevisende inden for en given kontekst. Vi husker, at selve begrebet topos stammer fra antik retorik, hvor det betegnede en række accepterede sandheder, der kunne bruges i argumentation. I forlængelse af Curtius så vi dog hos Carsten Meiner og Frederik Tygstrup³³⁷, at ud over at disse antikke og mere alment eksistentielt forankrede topoi glider over i litteraturen, så får de omtrent fra begyndelsen af 1700-tallet en pendant i en række litterære topoi, der i højere grad er bundet til den verden, som de fleste af dens læsere færdes i:

[U]ne nouvelle topologie peut viser les lieux généraux matériels du monde moderne et leur représentation littéraire. Se détachant de l'idée du développement de l'Esprit, des Archétypes et des topoi conventionnels rhétoriques, la littérature moderne demeure toutefois friande des possibilités narratives, sémantiques et symboliques de certains lieux, promettant en quelque sorte des sens nouveaux.³³⁸

Den moderne litteraturs topoi trækker altså deres mening mindre fra noget universelt og almenmenneskeligt end fra deres plads og rolle i det levede liv. Det er som materielt forankrede fænomener, de træder ind i litteraturen, men det interessante er i denne sammenhæng, at de nye topoi ikke af den grund mister deres retoriske ballast, selvom de nu ikke længere indgår i en diskurs, der (tilsyneladende) ikke har det som primært formål at overbevise:

[B]ien que ces lieux soient nouveaux, ils méritent pourtant l'appellation de topoi précisément parce que topoi signifie « lieux communs », un fonds commun d'idées et de manières de les traiter à disposition de tous et dont le conventionnalisme, sinon la « valeur persuasive », est reconnu par le lecteur. L'aspect conventionnel ne provient cependant pas des manières généralement acceptées de trouver et de présenter des arguments et de convaincre mais de ce que ces nouveaux lieux sont facilement reconnaissables parce qu'ils sont omniprésents dans le monde où vivent auteurs et lecteurs. En ce sens, les nouveaux topoi fonctionnent d'une certaine manière comme des présupposés admis par le lecteur et nécessaires pour la construction de sens dans l'œuvre en question.³³⁹

I det ovenstående sammenkæder Meiner altså genkendelighed med overbevisning. De nye topoi er overbevisende just fordi de kan genkendes af en læser, der til daglig færdes blandt disse typer. Men i denne genkendelse må jo så altså også stadig ligge det retoriske grundelement, der nu blot virker på et mere subtilt plan; nemlig i hvad man kunne kalde en sandsynlighedseffekt. Det bliver sandsynligt for en læser, at disse steder og objekter kan skabe mening i en litterær sammenhæng,

³³⁷ Se Meiner, *Le carrosse littéraire et l'invention du hasard*; Meiner og Tygstrup, "Le Défi de La Topologie Littéraire".

³³⁸ Meiner og Tygstrup, "Le Défi de La Topologie Littéraire", s. 181.

³³⁹ Meiner, *Le carrosse littéraire et l'invention du hasard*, s. 72.

fordi de genkendes fra en ekstra-litterær sammenhæng. Det er et interessant argument, og det bliver først rigtig interessant, hvis vi prøver at følge det en anelse videre med ovenstående analyser af både Céline og den vidnende litteratur i baghovedet.

For kan man ikke også fremføre, at litteraturen selv skaber en sådan genkendelighed i sit eget univers med en stadig brug af visse topoi, der klinger mere eller mindre rent inden for bestemte genrer? Vi har jo netop set, hvordan vidnesbyrdlitteraturen i udpræget grad lader objekter og situationer fra et givet empirisk-historisk felt få plads i den litterære bearbejdning af begivenheden. Og det i en sådan grad, at disse rekvisitter faktisk i sig selv udgør så kraftig en genkendelsesramme, at de til en vis grad kan opfattes som konstituerende elementer i genren. Således kan den franske historiker Annette Wieviorka opregne en art struktur for en stor del af disse fortællinger, hvor en række af de samme elementer indgår; arrestation, ophold i transitlejr, rejsen i tog, ankomst, bad, desinfektion, sult, suppe, pigtråd, døds-march osv.³⁴⁰ Som vi så det i gennemgangen af Imre Kertész, kan disse elementer siges at være blevet så genkendelige inden for vidnesbyrdlitteraturen, at den ungarske forfatter var i stand til at skabe en effekt ved at manipulere dem, så de gik imod den forventede genkendelse. Det er en manipulation, som gøres mulig af den flittige brug af lignende litterære elementer (som jo ligner hinanden, fordi mange af de deporteredes skæbner lignede hinanden på grund af den store grad af organisation fra nazisternes side). Men det er også en manipulation, som gøres mulig af disse moderne topois åbenhed. I sin behandling af den franske forskningsgruppe Sators arbejde med indeksering og analyse af en række litterære topoi påpeger Meiner, at disse topois funktion lukkes af en a priori kategorisering: "La catégorie du *locus amoenus*, décide à l'avance de ce que peuvent contenir les événements topiques, c'est-à-dire quels éléments sémantiques y sont admis."³⁴¹ Dette fokus på de fasttømrede konstituenten reducerer således i en vis forstand det litterære arbejde til et tælle- og indekseringsarbejde i en lukket sfære, der ikke på den led vender ud mod en bredere litterær erkendelse. I den forstand må de moderne topoi snarere forstås som åbne enheder, og hvor det interessante ikke så meget er de fast konstituerende elementer, som den mening, de potentielt kan artikulere. Til gengæld har vi så netop set, at selv om vi kan spore et skift i analytisk opmærksomhed, så løber der også en rød linje i den topologiske forbindelse til den retoriske forståelse af topos-begrebet – dvs. som noget, der kan hjælpe i et overbevisende argument inden for en given kulturel eller litterær kontekst.

I forlængelse af disse overvejelser synes det afsluttende på sin plads at pege på den iboende fare ved denne måde for litteraturen at fungere på. Hvis visse topoi ikke blot indskriver sandsynlighed i en tekst på grund af den delte sfære, hvori disse elementer optræder, men også indskriver denne sandsynlighed i forlængelse af en genres mere eller mindre intensive brug af en kategori af rekvisitter defineret ud fra en given historisk virkelighed, så ligger der også et potentiale for forfatterne i at bruge disse topoi til at artikulere noget andet. Med andre ord kan det overbevisende potentiale også misbruges. Misbruges netop fordi den vedvarende brug af visse topoi inden for visse genrer skaber deres egen forventning og sandsynlighed. Det er netop et sådant misbrug, vi har set hos Céline, der effektivt bruger vidnesbyrdlitteraturens topoi dels i en

³⁴⁰ Wieviorka, *Déportation et génocide, entre la mémoire et l'oubli*, s. 189-190. Se Hartmann, *L'envers de l'histoire contemporaine*, s. 69.

³⁴¹ Meiner, *Le carrosse littéraire et l'invention du hasard*, s. 223.

parodi, der skal forstærke hans egen krønike-historieskrivning, dels som effektive portaler i artikulationen af Anden Verdenskrig.

4.7. Artikuleret tavshed

Det skal ikke handle (meget) mere om topologi her, men det kan alligevel synes frugtbart lige at tage et hurtigt smut forbi Curtius som en art indledning til det følgende. Hans kredsning om det retoriske topos 'falsk beskedenhed' som element i en vis måde at tale på spinder nemlig en fin tråd af kontinuitet, men kalder samtidig på en nuancering – eller måske snarere på en udvidelse. Hvis vi for et kort øjeblik bevæger os tilbage til behandlingen af vidnesbyrdlitteraturens ofte benyttede henvisning til sin egen utilstrækkelighed, så vil vi huske, hvordan eksempelvis Kertész, Wiesel, Levi og Delbo i udpræget grad gjorde opmærksom på utilstrækkeligheden i både deres egne evner til at fortælle om, hvad der var sket i nazisternes lejrsystem, og samtidig på sprogets utilstrækkelighed i forhold til at sætte ord på begivenheden (jf. afsnit 3.4.). Curtius påpeger dog i sin gennemgang af latinsk middelalderlitteratur, at dette topos faktisk har en lang historie og i lighed med andre topoi er gledet over i litteraturen fra retorikken. Således også falsk beskedenhed som talefigur:

Der Redner hatte in der Einleitung die Hörer wohlwollend, aufmerksam und gefügig zu stimmen. Wie macht man das? Zunnächst durch bescheidenes Auftreten. Man muß diese Bescheidenheit aber selbst hervorheben. So wird sie affektiert.³⁴²

At henvisning til sin utilstrækkelighed som taler (en manøvre, man i øvrigt med det samme genkender fra utallige onkel-taler ved konfirmationer osv.) er altså for Curtius en måde, hvorpå taleren kan indgyde ro og veltalshed i sine lyttere, der nu altså ikke behøver at forvente en alt for umenneskelig seance af veltalenhed. I fuld overensstemmelse med Curtius' overordnede og for bogen organiserende argument glider dette topos helt fint med over i en gryende litterær tradition:

Solche «Bescheidenheitsformeln» gewinnen nun in der heidnischen und christlichen Spätantike, dann in der lateinischen und volkssprachlichen Literatur des Mittelalters eine ungeheure Verbreitung. Bald beteuert der Autor im allgemeinen seine Unzulänglichkeit, bald seine ungebildete, rohe Sprache (*rusticitas*). Schon ein so raffinierter Stilist wie Tacitus will uns glauben machen, sein *Agricola* sei «in kunstloser und ungeschulter Sprache» verfaßt.³⁴³

Der er ganske vist langt fra middelalderen op til moderne tid, og pladsen, lysten og evnerne (og her taler vi ikke falsk, men ganske ægte og i realiteterne forankret beskedenhed) rækker ikke til at foretage en afsøgning af dette topos' materialisering op igennem en så lang periode. Vi kan blot nøjes med at påpege, at Curtius' ærinde her på sin vis går forud for hovedpersonen i Spiegelmanns *Maus*, der udbryder, at selvom Beckett havde sagt, at ethvert ord er som en unødvendig plet på stilheden og intetheden, så havde han jo netop *sagt* det. Spændingen mellem tavshed og tale er

³⁴² Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, s. 91.

³⁴³ Ibid.

med andre ord på spil også hos Curtius. Der er et indbygget modsætningsforhold imellem det at gøre opmærksom på sig selv som en middelmådig eller utilstrækkelig taler, og så alligevel fortsætte med at tale, i stedet for at tage konsekvensen og sætte sig tilbage blandt publikum. Således går der også fra Curtius en linje op til det 20. århundrede, hvor denne talefigur går igen i udpræget grad i den gren af litteraturen, der beskæftiger sig med at give sprog til traumatiske begivenheder. Det er i den forbindelse ikke vanskeligt at få øje på forbindelsen til Benjamin, der påpegede, at soldaterne, der vendte hjem fra Første Verdenskrig, ikke var blevet rigere på delelig erfaring, men fattigere, og at dette forhold også kom til at gå igen i litteraturen. Der er selvfølgelig den forskel, at hvor den falske beskedenheds topos hos Curtius har sine rødder i en retorisk anstilling, udspringer fornemmelsen af ikke at have sproget til at videreformidle en given virkelighed af en fornemmelse af, at man har været udsat for noget, der overstiger det menneskelige fællesskabs fælles referencerammer. Ligheden består til gengæld i, at der jo fortsættes i begge tilfælde. På samme måde som den påtaget beskedne taler fortsætter sin tale, fortsætter senere også det tilsyneladende sprogberøvede vidne med at give sine erindringer form i litteraturen.

Et andet springende punkt er måden, hvorpå denne utilstrækkelighed får plads i teksten/talen. Curtius retter i høj grad sin opmærksomhed mod de faste formularer, en taler kan bruge for at påpege sin egen beskedne evne til at udføre sit opdrag. Som vi så i afsnittet om vidnesbyrdlitteraturen, er disse formularer i høj grad til stede, idet flere af de forfattere, jeg gennemgik, faktisk lagde ud med at gøre opmærksom på deres utilstrækkelighed over den opgave, de var blevet stillet af deres behov for trods alt at kommunikere deres oplevelser til et udenfor stående menneskeligt fællesskab. Men som vi så, fik den også form på et mere subtilt niveau. Nemlig som en lakunær struktur inkorporeret i teksten, der på sin vis kunne siges at følge det manifeste udsagn op med et mere bortgemt tekstligt træk. Anskueliggørelsen af tavsheden såvel som det udtalte fokus på umuligheden af at viderekommunikere begivenheden fik altså et sideløbende udtryk på et måske umiddelbart mindre tydeligt stilistisk niveau i form af ellipser og spring. På den måde kan indlejringen af tavsheden i teksten siges at være et afledt udtryk for den talendes utilstrækkelighed, der på sin vis lægger sig som addendum til Curtius' opregninger af konkret og mere umiddelbart synlig og definerbar påpegning.

Med andre ord har jeg påpeget to forskellige muligheder for vidnesbyrdets forfatter for at anskueliggøre det grundlæggende, der opstår i spændingen mellem tavshed og tale. Hos Céline eksisterer begge disse to former for artikulation af tavsheden. Dog er det vigtigt endnu en gang at gøre opmærksom på en grundlæggende forskel i udsigelse og oplevet virkelighed mellem Céline og vidnesbyrdforfatterne. Vi har allerede gennemgået forskellen på Célines tur op igennem Tyskland og forfattere som eksempelvis Primo Levis lejroplevelser. Selvom den tavshed, der får plads hos Céline også til en vis grad kan siges at udspringe fra en erkendelse af, at begivenheden unddrager sig re-præsentation, kan vi ikke på samme måde primært henregne den til det forhold, at man som individ har været udsat for noget, der ligger radikalt uden for det menneskelige samfunds referencerammer, og måske endda tilmed er gået ud over ens status som menneske. Eller, det vil sige, selvom den historiske virkelighed som sådan ikke ligger radikalt uden for et menneskeligt fællesskabs ramme, så aflægger Céline jo alligevel, som vi har set, rapport inde fra en historisk virkelighed, der tolkes anderledes udefra. Dermed kommer det alligevel til en vis grad og

igen til at handle om, hvordan man giver form til en fortidig begivenhed i en litterær tekst. Vender vi tilbage til de to former for artikulation af tavsheden, gør Céline flittigt brug af den første og relativt manifesterede henvisning til umuligheden af at videreformidle begivenheden i især to situationer; dels når det drejer sig om det generelle forhold, en litterær tekst har til den historiske virkelighed, den udspringer fra, dels og mere specifikt, når det handler om de mange bombardementer, der fylder så meget i hans sidste bøger.

Starter vi med forholdet mellem den litterære tekst og den historiske virkelighed, så hænger dette aspekt sammen med Céline som mindekunstner, der er bevidst om erindringens forræderiske tilsnit, sådan som vi også så det anstrøget i afsnit 4.4. Her så vi, hvordan Céline ofte sammenligner produktet af sin forfattervirksomhed med et stykke kniplingestof, forstået sådan at hullerne udgør en integreret del af kunstværket. Således flyder de senere romaner med udsagn i stil med dette fra *Rigodon*:

À partir de cet instant, je vous préviens, ma chronique est un peu hachée, moi-même là qui ai vécu ce que je vous raconte, je m'y retrouve avec peine... je vous parlais de « comics » vous ne pourriez pas même en « comics » vous faire une idée de cette rupture, de fil, d'aiguille, et de personnages... du si brutal net événement... tel quel, hélas !... un de ces empapaoutages que subit plus rien n'exista... et que moi-même là vous racontant, vingt-cinq ans plus tard, j'ergote, je m'y retrouve mal... bric et broc ! vous me pardonneriez...³⁴⁴

Fortælleren bryder som så ofte set ind fra sit eget nutidsplan og kommenterer det netop beskrevne. Som vi så Curtius påpege det i forbindelse med den klassiske retorik gør taleren her (dvs. forfatteren Céline) opmærksom på sin egen middelmådighed og giver udtryk for, at hans kronik er lidt opbrudt, at han heller ikke selv helt kan genkende det, at historien er uordnet, hulter til bulter, nedvurderes til at være en svindelstreg, og til sidst bruger Céline et af de verber, han ellers elsker at nedgøre andre forfatters litteratur med; "ergoter", før han helt til sidst undskylder over for læseren af romanen. Det er dog ikke svært at fornemme den tykke ironi, Céline bruger i forfalskningen af sin beskedenhed. Først og fremmest bærer stykket præg af det nidkære stilistiske hensyn, som Célines sidste romaner også nåede at blive hyldet for i forfatterens samtid. Der er en udtalt rytmisk (vi kommer nærmere ind på rytmen i næste afsnit) vekslen mellem de første milde stykker og det midterste udbrud, der stiller sig an som hjulnav i afsnittet og fokuserer opmærksomheden; "tel quel hélas !...". Syntaksen nærmer sig stadig talesprogets umiddelbare mundtlighed ("moi-même là qui ai vécu" osv.), og man fornemmer, at forfatteren er i sit spøgefulde hjørne, da han begynder at tale om tegneserier. For det andet ligger det falske i den falske beskedenhed jo netop i at gøre opmærksom på sine mangler, og så fortsætte alligevel. I den forstand klinger Célines beskedenhed ekstra falsk, når forfatteren til gengæld talrige andre steder langer ud efter stort set samtlige andre forfattere på den franske (læs: den eneste) litteraturscene. I den forstand er det symptomatisk, hvordan Céline omtaler sit kniplingekendskab i et interview med Albert Zbinden fra 1957:

A. Z. : *Quel mot voudriez-vous prononcer, quelle phrase voudriez-vous écrire avant de disparaître ?*

³⁴⁴ Céline, *Rigodon*, s. 823.

C. : « Ils étaient lourds. » Voilà ce que je pense. Les hommes en général, ils sont horriblement lourds. Ils sont lourds et épais, voilà ce qu'ils sont. Plus que méchants et bêtes en plus... mais ils sont surtout lourds et épais.

A. Z. : *Et vous, vous avez essayé d'être léger ?*

C. : Oh, je n'ai pas besoin d'essayer. Je suis le fils d'une réparatrice de dentelles anciennes. Je me trouve avoir une collection assez rare, la seule chose qui me reste, et je suis un des rares hommes qui sache différencier la batiste de la valenciennes, la valenciennes du Bruges, le Bruges de l'Alençon. Je connais très bien les finesses. Très très bien. Je n'ai pas besoin d'être éduqué. Je le sais. Et je sais également la beauté des femmes, comme celle des animaux. Très bien. Je suis expert en ceci. Mais pour être expert en ceci, il faut vraiment s'en occuper. C'est dans son laboratoire intime qu'on s'occupe de ces choses-là. Je le répète, je trouve surtout les hommes énormément lourds. C'est surtout ça que je trouverais : Dieu, qu'ils étaient lourds !³⁴⁵

Vi skal altså forstå, at hvor de andre forfattere må igennem tålsomme kvaler for bare at komme i nærheden af Célines prosa, så har midtpunktet selv ikke noget som helt behov for at blive uddannet - hans bøger kommer til ham som en art flygtig kraft, der kun kan manes frem af trolldmanden selv i et nærmest alkymistisk "laboratoire intime". Interessant er det også igen, hvordan Céline begynder at tale om kniplinger. Og tydeligvis ikke bare om kniplingerne i moderens butik, selvom de bruges som eksempel. Kniplingerne bruges af Céline som differentieringspunkt, altså som det område, hvor hans lethed virkelig udmærker sig i forhold til de andres tyngde. Man må altså forstå det som et reelt og alment problem i den litterære fremstilling, som Céline som den eneste har fundet nøglen til at åbne op for. Han er den eneste, der kan kende den subtile forskel, den eneste reelle kender af et håndværk, der er nedsunket i glemsel og fumlefingeri.

Anskuer man således den sene del af Célines værk kan det i hvert fald fra og med *Féerie pour une autre fois* siges at sitre mellem en konstant påpegning af forfatterens egen utilstrækkelighed og en underkendelse af de produkter, der trods alt kommer ud af det brydsomme arbejde, og på den anden side en storhedsvanvittig forherligelse af egne litterære nybrud. Især i forhold til andre af tidens bovlamme, men storsælgende forfattere (Sartre og søskendeparret Delly er yndlingshadeobjekter i især *Entretiens avec le professeur Y*). Dermed fungerer Céline præcis som taleren, der underkender sig selv, men ikke stopper med at tale, fordi han alligevel har noget at sige, der er så vigtigt og trods alt så velformuleret, at det er bedre at blive ved end at give plads til en endnu mere grotesk elendig taler.

I den forbindelse inkorporerer Céline også en underholdende nyskabelse i sin brug af den falske beskedenhed. Nemlig læseren. I de senere romaner bryder en stemme ind i Céline-forfatterens fortælling, og selvom stemmen naturligt nok tilhører Céline selv (det er jo ham, der har placeret den i teksten), så skal det forestille at være læserens stemme. Jeg kommer nærmere ind på Célines forhold til sin læser i et afsnit for sig (4.9.), da det er et markant træk hos især den sene Céline. Her vil jeg blot påpege, at Céline faktisk også tilbyder en radikal fornyelse af de ellers

³⁴⁵ Céline, "Entretien avec Albert Zbinden," s. 944-945. Jeg er selvfølgelig klar over, at der kan være forskel på den person og stemme, Céline stiller op i sine romaner, og så den position han indtager som interviewet forfatter i radioen, men ovennævnte tirade er en Céline også gentager ofte i sine sene romaner. Jeg har dog valgt eksemplet ovenfor, fordi han her lader sin egen opfattede overlegenhed skinne klart igennem, samtidig med, at han gentager sin kniplingemetafor.

endeløse variationer over det retoriske falsk-beskedenhed-topos, som vi så behandlet hos Curtius og eksemplificeret ved en passage fra *Rigodon*. En fornyelse, der altså grunder i, at det skal forestille ikke at være ham selv, der står for den, som Henri Godard også fremfører:

Dans les romans d'après 1944, les choses vont au point que le lecteur, à force de s'entendre interpellé, finit par *répondre*. Sa parole fait irruption dans le texte, avec la même présentation typographique que celle des personnages, et sans même être le plus souvent identifié comme locuteur, comme si l'on s'attendait à tout moment à le voir intervenir.³⁴⁶

Jeg påstår ikke, at Céline som den første brugte at indføre læserens replikker i teksten på lige fod med forfatterens (og det gør Godard heller ikke; han henviser til Diderot). Men det interessante i denne sammenhæng er, hvordan Céline bruger læseren som et element i sin slet skjulte falske beskedenhed, der i den ofte voldsomme udveksling mellem forfatter og læser kommer til at tage anstrøg nærmest af en kamp. Det ses eksempelvis her i en passage fra *Féerie pour une autre fois*:

On tourne monstre matérialiste rien qu'à regarder vivre ses amis... Bobards Cie ! Lustucrus farceurs ! rien dans les têtes, tout dans les poches !

— Foutez-nous la paix de vos reproches ! Racontez-nous cet écroulement !

— Vous avez raison, cher lecteur ! acheteur ! je vous reprends tout à l'endroit même ! précis !³⁴⁷

Forfatteren er her ved at fortabe sig i en af de digressioner, som de sidste bøger er stopfulde af, men han bliver stoppet af en til at starte med ikke nærmere defineret stemme, der bryder ind og beder ham i kraftige vendinger om nu bare at komme videre med fortællingen. Célines forfatterstemme tiltaler den indbrydende stemme som læser i linjen efter. Dermed bruges læseren aktivt af Céline til at påpege udsigerens utilstrækkelighed og det udsagtes roderi. Samtidig kalder Céline læseren for en køber, og han opgiver dermed ingenlunde forestillingen fra første linje i citatet om, at han er blevet et materialistisk monster af at betragte sine venners velstand. Læseren får altså lov at bryde ind og kritisere, og ved første øjekast giver Céline læseren ret, men tager så straks til genmæle. På den måde udvikles den falske beskedenhed til nu at komme udefra som en intervenerende instans, der dog selvfølgelig er sat i scene af forfatteren selv, som på den måde udtalt får lov til at tage afstand fra og underminere en beskedenhed, der tilsyneladende bliver ham pålagt. Ja, ja, du har ret, men *så* slemt er det jo heller ikke, og nu skal jeg nok fortsætte, hvor jeg slap. Altså helgarderer Céline på den måde i forhold til sine hidsige og vedvarende digressioner. Her er indvendingerne, som en taler ifølge Curtius ellers ville placere i sine indledende bemærkninger, blevet til en integreret del af teksten, og de udtales endda tilsyneladende ikke engang af taleren selv, men af hans tilhørere. Skulle man som læser således trættes over de utallige sidespring, overflødiggøres ens kritik, da den allerede er en del af teksten, man læser.

Til tider er forholdet dog anderledes intimt og afdæmpet, men vanskeligheden ved det fortællende foretagende tages stadig meget seriøst af den aldrende forfatter. Det er den anden side

³⁴⁶ Godard, *Poétique de Céline*, s, 354.

³⁴⁷ Céline, *Féerie pour une autre fois II*, s. 296.

af beskedenheden hos Céline, som til tider tager anstrøg af tilnærmelsesvist at være ydmyghed, som her i starten af *Féerie pour une autre fois II*:

Raconter tout ça après... c'est vite dit !... c'est vite dit !... On a tout de même l'écho encore... *brroum* !... la tronche vous oscille... même sept ans passés... le trognon !... le temps n'est rien, mais les souvenirs !... et les déflagrations du monde !... les personnes qu'on a perdues... les chagrins... les potes disséminés... gentils... méchants... oublieux... les ailes des moulins... et l'écho encore qui vous secoue... Je serai projeté dans la tombe avec !... Nom de brise ! j'en ai plein la tête !... plein le buffet... *Brrroum* !... je ressens... j'accuse... je vibre des os, là dans mon lit... mais je vous perds pas !... je vous rattraperai de ci, de là... tout est là !³⁴⁸

I stedet for læserkampens mere spektakulære indbrud i teksten får vi her en mere almen og tilbagelænet, nærmest resigneret indledning til romanen. Motivet er meget tydeligt tegnet op her. Forfatteren er gammel og ligger med sine minder i sengen som en mellemting mellem en parodi på den sengeskrivende Proust og en overensstemmelse med Célines forherligelse af deliriet som matrice for kunstnerisk produktion. Tonen er nærmest fortrolig og minder i den forstand om incipit i især *D'un château l'autre* og *Nord*.³⁴⁹ Han iscenesætter sig selv, som om han var blevet stillet en opgave, som om nogen havde sagt: "Racontez tout ça après !". Forfatteren svarer, at det kan I da sagtens sige – og begynder så at opregne erindringens faldgruber, idet han som en forsmag på selve den flagrende digressionsbårne tekst allerede her lader sig fortabe en anelse i minderne om forsvundne venner. Hovedet er en boks, forstår vi, en mindekasse, der går med ham i graven. Som vi husker det fra afsnit 4.5. om Céline og det uoversætteliges poetik, kan vi opfatte de kursiverede lydord som endnu kun vanskeligt artikulerede stykker af mening, der tilhører en anden virkelighed, fortidens virkelighed. Denne tolkning får kun mere vægt i lyset af ovenstående stykke, hvor de to brag bryder ind. Det er en nærmest filmisk setting. En voice-over fortæller, mens lyde fra krigen i baggrunden langsomt forstærkes, fader ind. De stiger også i intensitet fra det første *brroum* med to gange 'r' og småt begyndelsesbogstav til det mere imponante *Brrroum* med stort begyndelsesbogstav og tre gange 'r'. Som vi var inde på afsnit 4.4. om Célines tid, medvirker et sådant stykke også til at dramatisere en følelse af, at fortiden er uafsluttet. Der er hele tiden noget, der bryder ind, og vi får endda at vide, at begivenheden konstant genspilles på forfatterens indre lærred i form af de rystelser, han plages af, og af det konstante ekko, der ringer i ørerne. Til sammen tjener det indledende stykke i *Féerie* altså også i forlængelse af de tidligere overvejelser om Célines tid og idéen om det uoversættelige til at understrege, at hukommelsen ikke byder sig frit til som et uproblematisk reservoir. Erindringen er forræderisk, og erindringskunsten lykkes kun vanskeligt med projektet, der skal gøre den tilgængelig igen (både for kunstneren selv og for modtageren, i dette tilfælde læseren). Når det alligevel lykkes Céline, er det igen på grund af hans evner som tolk:

³⁴⁸ Ibid., s. 179.

³⁴⁹ Det er et ofte brugt kneb fra Célines side mod slutningen af forfatterskabet at starte blidt, for så at slå til. *D'un château l'autre* starter således: "Pour parler franc, là entre nous" Céline, *D'un château l'autre*, s. 3. Og *Nord*: "Oh, oui, me dis-je, bientôt tout sera terminé... ouf !... assez nous avons vu..." Céline, *Nord*, s. 303. Jeg vil komme nærmere ind på disse åbningers fortrolige tone i afsnit 4.8.

J'étais tombé sur l'ascenseur par la porte ouverte... non !... plus bas encore... plus bas tombé !... à la cave !... *Broum* !... en appelant Lili !... en appelant Bébert... appelant tout !... Ils m'avaient ramassé dehors... les quatre chevaliers et les dames, remonté chez moi... c'est pas d'hier que je fais les *braoum* !... depuis 14 à vrai dire... novembre 14... *broum* !³⁵⁰

Vi ser her, hvordan fortidens frekvens øges. Der bliver kortere mellem bragene, som trænger sig mere og mere på, og forfatteren kan nu lidt efter lidt spore sig ind og begynde at oversætte dem mere umiddelbart, mere simultant. Pludselig kan han bevæge sig tilbage til tiden omkring 1914, hvor han blev såret som kavalierist. Der kommer mere styr på minderne, og Céline giver dermed et bud på en overvindelse af den svaghed, han netop stillede an i starten.

Den eksplicite påpegning af forfatterens egen utilstrækkelighed kan vi således kort opsummerende sige spiller sig ud i en livligt gennemfuret felt, der strækker sig ud i elastiske tråde mellem yderpositionerne genialitet og afmagt. Afmagt over for hukommelsens iboende faldgruber og gennemgribende flygtige natur, men også en afmagt, det jo netop er forfatteren (og kun ham!) bevendt at overvinde gennem sin naturlige, instinktive, iboende forståelse for dels kniplingens kunst (hullerne som en del af værket), dels det ærefulde hverv at tolke fortiden.

Men ud over denne manifest artikulerede utilstrækkelighed, findes der også hos Céline et mere subtilt udtryk for det, som fordamper, nemlig de tre prikker, ellipserne. Ellipserne findes allerede som stilistisk træk visse steder i *Voyage au bout de la nuit*, men det er i de sidste romaner, at de udvikler sig til at være et altomfattende og meget genkendeligt træk ved den célineske prosa. Som sagt erstatter de i kombination med udråbstegn og spørgsmålstegn reelt punktummerne. Snarere end en tekst, der har den afrundede sætning som mindste afgrænsende enhed, ser vi altså hos Céline en tekst, der består af små ladede fragmenter. Maryse Roussel-Meyer læser denne fragmentering som et grundlæggende ironisk træk:

On envisage ici l'ironie sous l'angle de la thématique du roman exprimant une vision du monde : en effet, depuis *Voyage* jusqu'à *Rigodon*, l'œuvre de Céline consiste à ressasser l'expérience du désastre et en particulier de la guerre. [...] Mais, au fur et à mesure que s'affirme une vision d'apocalypse, le discours invente de nouveaux moyens ironiques de relater l'innommable, transposant ce monde disloqué en une donnée de l'existence et en un bonheur de sens.³⁵¹

Når Roussel-Meyer taler om ironi, taler hun om "une force de perturbation de l'illusion réaliste"³⁵² dvs. netop som en måde at omgå idéen om en 1:1 repræsentation af virkeligheden. I stedet, hævder Roussel-Meyer, opfinder Céline et middel (fragmenteringen), der kan modsvare det ellers unævnelige: "Au miroir du monde qui se disloque, Céline a inventé la langue qui s'y réfléchit."³⁵³ Her vil den opmærksomme læser huske behandlingen af Célines billede med en stok, man brækker udvalgte steder, så den ser lige ud, når man stikker den i vandet. Den samme problematik er tydeligvis på spil her. Fragmenteringen i sætningerne modsvarer en verden, der ikke hænger sammen, som også Henri Godard opsummerende peger på i sin Céline-biografi:

³⁵⁰ Céline, *Féerie pour une autre fois II*, s. 179.

³⁵¹ Roussel-Meyer, *La fragmentation dans le roman*, s. 329.

³⁵² *Ibid.*, s. 328.

³⁵³ *Ibid.*, s. 365.

Le style de Céline au contraire [Godard sammenligner med Simone de Beauvoir/ta], au point où il en était arrivé, répudiant tout effort d'enchaînement rationnel au profit d'une pure succession d'émotions de toutes sortes, pouvait se mesurer à ce tohu-bohu. Seul, il pouvait rendre justice à la confusion des moments d'assourdissement, d'aveuglement, de stupéfaction, d'incrédulité, de terreur que causaient des éclatements ininterrompus.³⁵⁴

Den ganske enkle og ofte undselige sammenhæng, som almindelig tegnsætning og almindeligt spundne sætninger postulerer på mikroplan sættes altså ud af spil hos Céline. Man kan genbruge et hvilket som helst Céline-eksempel fra romanerne ovenfor.³⁵⁵ I stedet for en logisk progression fra det ene fragment til det andet, er de snarere hver især ladet med en vis intensitet ved hjælp af den efterfølgende ellipsemærker, og de klinger derfor forskelligt og kan hurtigt springe fra den ene stemning til den anden. På et højere tekstligt niveau foretages denne undergravning af det sammenhængende narrativ af digressionerne, men den modsvares altså af en demontering af selve den logiske sætningsfølge. Philippe Muray følger argumentet videre og kalder de tre prikker for "la répétition d'une absence au monde".³⁵⁶ Ellipserne bliver på den måde til udtryk for en art fordampet mening, noget, som kunne være blevet sagt, men nu er væk, og i stedet lader det tilbageblevne hul tale for sig. Vi ser altså hos Céline en analog indskrivning af en mangel i teksten, en lakune, der materialiserer sig helt nede på et meget konkret og nærttekstligt niveau og på den led fungerer som supplement til den manifesterede påpegnings af, at forfatteren er stillet over for en vanskelig, hvis ikke umulig, opgave.

4.8. Rytme og vold.

I kapitel 2.5. så vi, hvordan selve vidnesbyrdforfatterens stof indskrev en eksplicit voldelighed i deres tekster, ofte endda i en sådan grad, at forfatteren med Mads Rosendahl Thomsens ord er nødt til "at fange læseren i en situation hvor man læser videre på trods."³⁵⁷ Ved første (og sådan set også ved senere) blik kan Célines bøger godt synes at ligge meget langt fra en sådan voldelighed. Bomberne og døden er allestedsnærværende, javist, og forfatteren er ikke ligefrem kendt for at lægge fingre imellem i sine vel til en vis grad af hans lægefaglige uddannelse ansporede beskrivelser af døde kroppe eller levende kroppes udsondringsfunktioner. Men et stof, der blot tilnærmelsesvis nærmer sig de modbydelige beskrivelser hos en Levi, en Delbo eller en Borowski, vil man lede forgæves efter hos Céline. Men afhandlingen har jo netop heller ikke sat sig for at sammenligne de historiske virkeligheder, der ligger til grund for det litterære produkt, men derimod måden at lade den historiske virkelighed træde frem på i litteraturen. Vi så således også, hvordan den eksplicit voldelige virkelighed, som var til stede i langt de fleste vidnesbyrd,³⁵⁸ ledsagedes af en mere subtil vold, der dels opererede på et rytmisk niveau i teksten og med en voldsomhed i de poetiske billeders samstilling af tilsyneladende inkompatible udsagn. Dermed

³⁵⁴ Godard, *Céline*, s. 492.

³⁵⁵ Interviewet er transskriberet og jo derfor ikke skrevet af Céline selv.

³⁵⁶ Muray, *Céline*, s. 71.

³⁵⁷ Thomsen, "Det æstetiske tabu og den æstetiske nødvendighed", s. 117.

³⁵⁸ Selvom Kertész' *De skæbneløse* ikke i samme udtalte grad opmaler voldelige rædselsscener, bliver den jo netop voldelig i fraværet af den vold, man havde forventet, som vi så det i afsnit 2.3.

blev teksterne også udstyret med et underliggende spor, som på sin vis understøttede det mere tematiske plan.

Hvis vi skal prøve at indkredse volden i Célines forfatterskab, er det relativt tydeligt, at den har været til stede helt fra begyndelsen. Vi husker scenerne fra Første Verdenskrig i *Voyage au bout de la nuit*, den omsiggribende vold mellem Ferdinands far, mor og ham selv i *Mort à crédit* osv. Men den mere subtile vold har altid været på det sproglige plan, og det er også her, den i de senere romaner antager sine mest overraskende former. For som vi skal se, tillader Célines smudsige tekst ham faktisk at lade noget andet træde frem. På den måde bliver det ellers ofte behandlede kyniske blik på verden, som Célines fortællerjeger er nogle af den moderne litteraturs fremmeste eksponenter for, også til et middel i iscenesættelsen af en lysere virkelighed.

4.8.1. Den lyse Céline

Céline er ofte blevet omtalt og behandlet som en art smudsets, kynismens og voldens forfatter.³⁵⁹ Det skyldes ikke kun bøgernes indhold, men også forfatterens egen udlægning af sin skrivestil. Et af de mest markante træk ved Célines romaner er fortællerstemmens udbredte brug af en bred vifte af populære udtryk og slang. I en lille artikel fra 1957 forklarer Céline selv grunden til den hyppige brug således:

Non l'argot ne se fait pas avec un glossaire, mais avec des images nées de la haine, c'est la haine qui fait l'argot. L'argot est fait pour exprimer les sentiments vrais de la misère. Lisez *L'Humanité*, vous n'y verrez que le charabia d'une doctrine. L'argot est fait pour permettre à l'ouvrier de dire à son patron qu'il déteste : tu vis bien et moi mal, tu m'exploites et roules dans une grosse voiture, je vais te crever...³⁶⁰

Her som mange andre steder opstiller Céline sin stil og i bredere forstand den flittige brug af argot, som er med til at definere den, som et spørgsmål om vold. I det talte sprog er det et klassespørgsmål; arbejderen bruger argot som modstand mod den jakkesætsklædte, cigarrygende kapitalist og fabriksejer i den store bil. I litteraturen bliver denne vold til en vold mod sproget og i forlængelse heraf til en vold mod læseren, der jo står som modtager. I virkeligheden, og som vi også vil komme nærmere ind på i næste afsnit, er volden hos Céline tæt kædet sammen med det, han ofte omtaler som *l'émotion*, som også Henri Godard påpeger i forordet til *Voyage au bout de la nuit* og *Mort à crédit*:

La fameuse « émotion » que Céline met toujours en avant quand il parle de son style, s'alimente entre autres à un rapport de nature affective avec le lecteur. Il faut que celui-ci réagisse. Pour cela, le plus sûr est de le provoquer. À défaut d'une sympathie qu'il s'emploie à décourager, Céline joue sur notre indignation et sur notre sens du scandale. Chaque fois qu'il transgresse un interdit, qu'il s'agisse de mots « qu'on n'emploie pas », de choses qu'on n'évoque pas, d'opinions qu'il faudrait faire oublier, d'une image des hommes provocante, c'est aussi, dans une mesure que chacun apprécie subjectivement, pour réveiller en nous cette émotion et, pourrait-on dire, cette alerte qui lui sont

³⁵⁹ Beaujour, "Céline, artiste du laid"; McCarthy, *Céline*; Sautermeister, *Céline vociférant ou L'art de l'injure*; Vitoux, *Louis-Ferdinand Céline, Misère et parole*; Kristeva, *Pouvoirs de L'horreur*. For bare at nævne nogle få.

³⁶⁰ Céline, "L'argot est né de la haine", s. 40.

nécessaires. À un lecteur qui ne serait pas sensible à ces transgressions, échapperaient non seulement le lyrisme, mais l'essentiel des élans et des silences de ce langage.³⁶¹

Der er flere interessante forhold i stykket her. For det første opstiller Godard, uden selv at nævne det direkte, en art voldstragt eller -stige. Man kan altså sige, at på det bredeste niveau består provokationen i et opgør med det humanistisk opbyggelige billede af mennesket, der hos Céline udstilles i al sin ækelhed. Men denne overordnede provokation næres på mange niveauer. Politisk, i form af meninger, holdninger, ideologier, der er ubehagelige at forholde sig til som nogenlunde dannet menneske. Men, længere ned i tragten, også sprogligt. Dels i form af ord, man ikke må bruge, ord, som børn får lussinger for ved bordet, ord, som de voksne bruger varsomt eller i komplet affekt. Denne vold mod sproget er til stede helt fra starten af *Voyage au bout de la nuit*, hvis første sætning lyder "Ça a débuté comme ça."³⁶² Eller måske vi skulle præcisere: volden mod skriftsproget, for sætningen her er just det. På fransk, hvor de sproglige registre er strengere og mere udtalte, end de er på dansk, klinger de to gange 'ça' i stedet for det mere korrekte 'cela', det underlige 'débuté' i stedet for det mere korrekte 'commencé', vrider sig som en mundtlighed ind i skriftsproget som en diskrepans mellem medium (litteratur) og tone (mundtlighed). Det samme gør den efterfølgende sætning, der tager tråden op og spinder videre på den: "Moi, j'avais jamais rien dit."³⁶³ Det ekstrapositionelle 'moi' og den udeladte nægtelse fortsætter angrebet. Mundtligheden som integreret del af romanens udsigelsesstruktur, som en del af selve fortællerstemmen og ikke blot som replik, der skal hjælpe med at definere en af romanpersonernes socioøkonomiske status er sammen med de 'ord, man ikke bruger' et angreb på skriftsproget som meningsformidler. Det er denne form for angreb, som i de senere romaner får en yderligtgående tilføjelse i de sidste romaner i form af tekstens fragmenterede, opbrudte tilsnit. Maryse Roussel-Meyer har i den forbindelse meget præcist læst den pulsåreoversnittende masse-morder Restif (jf. afsnit 4.2.) som udtryk for et dybere angreb, der kan sammenlignes med Célines eget: "Paraissant sans contenu, la violence devient une affaire de style. Restif incarne donc, dans sa marginalité, le profanateur des codes classiques comme l'écrivain lui-même luttant contre l'académisme des phrases."³⁶⁴ Klassekampen er flyttet ind i teksten, og forfatteren iscenesættes som slangsprogets proletar, der gør oprør mod Sartre, Aragon og de andre akademikere. Volden er blevet et spørgsmål om stil, på samme måde som stilen er blevet et spørgsmål om vold.

Det mest befordrende i det ovenstående stykke fra Godards hånd er dog hans sammenkædning af dette sprogs potentiale med dets skift i modus fra delirisk vildelse til stilhed. Han udvikler dog ikke selv denne idé, men lader den stå anstrøget. Hvis vi prøver at bore lidt, kan vi se, at Godard taler om spændet mellem intensitet og stilhed som en art rytme i Célines sprog og skrift. På den ene side henvises naturligt nok til den talesprogsrytme, som Céline ved flere lejligheder har hævdet at være den første forfatter, som førte tilbage i skriftsproget med sin transponering. Ud over at talesproget får plads ved sin voldelige brug af argot og skældsord, lader

³⁶¹ Godard, "Préface, Voyage au bout de la nuit, Mort à crédit", s. XLVII.

³⁶² Céline, *Voyage au bout de la nuit*, s. 7.

³⁶³ Ibid.

³⁶⁴ Roussel-Meyer, *La fragmentation dans le roman*, s. 127.

Céline det altså også fremstå gennem en særlig rytme forstået som en forskel i intensitet. Hos den britiske musikolog Michael Donley fremstår denne forskel som et slag af en næve eller et chok:

[L]’émotion chez Céline n’est pas d’abord une *émotion-sentiment* (le sens faible de Foulquié) mais une *émotion-choc*. Les explosions, dans les nombreuses scènes de bombardement, libèrent l’énergie pure de la matière ; les bagarres et les engueulades libèrent la même pure émotivité des personnages.³⁶⁵

Det er sandt, at denne form for prosodi virker meget udtalt især i *Féerie pour une autre fois*, hvor eksplosionerne virkelig får lov at udfolde sig, og langt hen ad vejen skanderer værket. Men det er jo ikke chok det hele. Som Godard påpeger, bliver rytmen jo netop til i vekselvirkningen mellem intensitet og stilhed. Voldeligheden i eksempelvis brugen af argot eller eksplosionernes lydord har altså kun virkning, fordi disse forhold optræder i samspil med mere rolige passager. Céline siger det selv karikeret, men ikke mindre præcist til sin farceagtige interviewer i *Entretiens avec le professeur Y*: "L’argot a son rôle, oui !... certes !... l’histoire de tous les piments !... y en a pas ?... votre brouet est con !... y en a trop ?... encore plus con !... il y faut un tact !..."³⁶⁶ Intet virker med andre ord alene, og derfor er der faktisk også hos Céline et væld af rolige passager, der opmaler lysere billeder end de kyniske og misantropiske udgydelser, for hvilke Céline (med rette, dog) ofte opfattes som det mest mørkt ikoniske forbillede.

Denne mildhed i tonen viser sig ofte i starten af romanerne, hvor forfatteren, som vi har været inde på ovenfor, sætter sit jeg i scene igennem en fortrolig samtale med sin læser. Spændet i intensitet kommer ganske tydeligt til udtryk i starten af *D’un château l’autre*. I det følgende er jeg nødt til at citere langt og ofte, så man kan fornemme udviklingen:

Pour parler franc, là entre nous, je finis encore plus mal que j’ai commencé... Oh, j’ai pas très bien commencé... je suis né, je le répète, à Courbevoie, Seine... je le répète pour la millième fois... après bien des aller et retour je termine vraiment au plus mal... y a l’âge, vous me direz... y a l’âge !... c’est entendu !... à 63 ans et mèche, il devient extrêmement ardu de se refaire une situation... de se relancer en clientèle... ci ou là !... Je vous oubliais !... je suis médecin... la clientèle médicale, de vous à moi, confidentiellement, est pas seulement affaire de science et de conscience... mais avant tout, par-dessus tout, de charme personnel... le charme personnel passé 60 ans ?... vous pouvez faire encore mannequin, potiche au musée... peut-être ?... intéresser quelques maniaques, chercheurs d’énigmes ?... mais les dames ? le barbon tiré quatre épingles, parfumé, peinturé, laqué ?... épouvantail ! clientèle, pas clientèle, médecine, pas médecine, il écœurera !... s’il est tout cousu d’or ?... encore !... toléré ? hmm ! hmm !... mais le chenu pauvre ? à la niche !³⁶⁷

Til at starte med virker teksten her meget intim. Forfatteren stiller det op som der kun er ham selv og læseren til stede. Alt bliver sagt i fortrolighed, 'her mellem os'. Det er en ældre læge, der taler, vi får den præcise alder, det præcise fødested, en opregning af de forhold, der gør det vanskeligt for denne ældre medborger at opretholde sin levestandard. Klientellet er ikke, hvad det har været,

³⁶⁵ Donley, *Céline musicien*, s. 129.

³⁶⁶ Céline, *Entretiens avec le professeur Y*, s. 522.

³⁶⁷ Céline, *D’un château l’autre*, s. 3.

tiderne er ikke, hvad de har været. Og da forfatteren fortaber sig første gang, er han faktisk så venlig at tænke på, at læseren nok er røget af "je vous oubliais !... je suis médecin". Men anden gang går det ikke så let. Céline forvilder sig hurtigt ud i en tirade, der pludselig sætter tempoet i stykket voldsomt op. Sætningerne bliver kortere og afleveres med større hidsighed: "parfumé, peinturé, laqué ?... épouvantail !" Før vi ved af det, er vi altså gået fra den milde og ærlige fortrolighed, der markeres med den udprægede brug af ellipser uden udråbstegn, længere sætninger osv. og ind i et stykke, hvor det er tydeligt, at forfatteren hidser sig op. Det ses dels på den øgede frekvens af udråbstegn, dels på ordenes øgede voldsomhed og sætningernes længde, der nu er kortere og mere staccato. Efter ovenstående afsnit får vi slynget beskyldninger om lynchning og plyndring i hovedet, før afsnittet slutter sådan her:

j'exagère pas, j'ai les preuves, les témoins, les noms... tous mes livres et mes instruments, mes meubles et mes manuscrits !... tout le bazar !... j'ai rien retrouvé !... pas un mouchoir, pas une chaise !... vendu même les murs !... le logement, tout !... soldés !... « Pochetée » ! tout est dit ! votre réflexion ! je vous entends !... bien naturelle ! oh, que ça vous arrivera pas ! rien de semblable vous arrivera ! que vos précautions sont bien prises !... aussi communiste que le premier milliardaire venu, aussi poujadiste que Poujade, aussi russe que toutes les salades, plus américain que Buffalo !... parfaitement en cheville avec tout ce qui compte, Loge, Cellule, Sacristie, Parquet !... nouveau *Vrounzais* comme personne !... le sens de l'Histoire vous passe par le mi des fesses !... frère d'honneur ?... sûr !... valet de bourreau ? on verra !... lécheur de couperet ?... hé ! hé !³⁶⁸

Fra at have været forfatterens fortrolige er vi nu pludselig stråmænd for de folk, der efter sigende røvede ham efter flugten fra Paris, vi er kommunister, poujadister, bøddler, guillotineslikkere og det, der er værre, og for at det ikke er nok smider vi også selv skældsord efter forfatteren. Vi er stadig inden for samme åbningsparagraf, som vi her har set starten og slutningen på, og vi ser nu pludselig, at den milde tone i starten kun var en måde at lokke os ind i denne tekst på. Overfusningen og provokationen finder på den måde sin plads netop i vekslingen mellem den rolige passage i starten og så den råbende afslutning. Næste afsnit forsøger faktisk på det samme og vender tilbage til at tale om små lægefaglige hyggeligheder, såsom Célines blodtryksapparat, hvad der er galt med patienter osv., og sådan fortsætter det bredt ud kapitlet igennem før teksten nærmest falder til ro på det sidste præcis som i begyndelsen, og præcis som forfatteren selv:

leur truc masochiste me bluffe pas !... je dis ! ni la corseterie du Loukoum ! ni les bourriqueries de Tartre... ni l'œil merlan frit d'Achille... l'autre non plus le dénommé Vaillant ! vaillant de quoi ? qu'il voulait m'assassiner !... oui ! qu'il est monté là-haut exprès ! qu'il le dit partout ! qu'il l'a écrit !... eh merde ! je suis là ! il est pas trop tard ! qu'il vienne je l'attends !... je suis toujours là je m'absente jamais, je reste exprès pour les retardataires... un printemps... deux... trois... je serai plus là... il sera trop tard... je serai mort naturel...³⁶⁹

På den led lader Céline sit startkapitel spænde sig ud mellem to ender af en linje, der bliver til en cirkel af resignation. De grove udfald mod gud og hvermand ind midt imellem kommer på den

³⁶⁸ Ibid., s. 4.

³⁶⁹ Ibid., s. 13.

måde til at stå mere klart og overraskende, fordi de på hver side er pakket ind af denne fornemmelse af afklaret venten på døden. Det ses også, hvordan kapitlet mod slutningen nærmest kollapser som efter en udmattelse. Sætningerne er stadig relativt korte, men i stykket ovenfor udskiftes udråbstegnene lige pludselig igen med de umarkerede og mere rolige ellipser. Altså vil jeg klart argumentere for, at der er belæg for Donleys karakteristik af Céline-tekstens måde at fungere på, men der er også et nuancerende addendum at tage højde for. Nemlig at de roligere passager også har deres funktion. De indstifter jo netop den baggrund af fortrolighed og resignation, som udfaldene kommer til at bevæge sig så meget desto stærkere på.

En yderligere demonstration af denne pointe kan fås, hvis vi vender os mod det, man kunne kalde for 'den anden retning', dvs. den måde, hvorpå Céline bruger sin deliriske og aggressive skrift til at lade noget blidere og smukkere træde frem med så meget desto større overbevisning. Der findes talrige eksempler på denne teknik hos Céline, men da de ofte flyder over flere sider, vil jeg opholde mig ved et enkelt, også fra *D'un château l'autre*, hvor en af de centrale scener er hunden Bessys død omtrent en tredjedel inde i bogen. Forløbet i romanen op til Bessys død er mildt sagt rodet. Efter de talløse angreb, vi har fået en smagsprøve på ovenfor, benytter Céline sig af Karons båd *La publique*, der i en slags natligt drømmesyn lægger til ved Seinens kaj, til at få sin fortælling op i gear. Allerede under mødet med båden og flere af sine døde venner fornemmer vi, at forfatteren er ved at træde ind i et delirium:

Pas un réverbère !... pas une devanture !... j'ai expliqué... c'était moi ?... un rêve ?... j'étais très brutalisé... certes !... j'admets... je me ressens fort de certains chocs... j'ai le style émotif, intérieur !... oui !... mon privilège !... mais de telles hallucinations ? auditives, encore... peut-être ?... mais visuelles ? littérature !... visuelles !... l'extrême... extrême rareté !... visuelles !³⁷⁰

Forud er gået heftige ordvekslinger, og de gentager sig også i det følgende, før båden igen forsvinder ud af syne i natten. La Vigue og en gammel ven, Robert, fra Célines tid på Montmartre før krigen har pludselig materialiseret sig som passagerer på Karons båd, hvor færgemanden selv troner som uhyggeligt uhyre, der smadrer hoveder med sin åre. Det er de mest deliriske ti sider i bogen og som sådan ikke til at citere, men de er vigtige, netop fordi de virker som katalysator i forhold til at forfatteren kan få lidt mere samling på sine spredte minder fra tiden i Sigmaringen (jf. afsnit 4.6.1.). Som det kan ses af citatet ovenfor, igangsættes denne proces ikke af et rationelt forsøg på at indplacere forfatterens forskellige oplevelser som puslespilsbrikker i et samlet billede. Tværtimod faciliteres manøvren af forfatterens indtræden i deliriet. Derfor bliver han også straks syg med feber, da han kommer hjem, og i noget, der tilnærmelsesvis kunne minde om den effekt, hans egen skrift gerne skulle have på læseren, er han blevet ramt af en chok-lignende tilstand:

Ça n'avait l'air de rien du tout... une petite fantaisie fluviale... un bateau drôle... les gens dessus... mais zut !... les frissons !... me voilà pris d'une manière !... que je m'allonge... je me faisais l'idiot là grelottant, suant... bien pire que Mme Niçois !... oui !... je comprends tout de suite... l'accès !... c'est un accès !... aucun doute...³⁷¹

³⁷⁰ Ibid., s. 82.

³⁷¹ Ibid., s. 89.

Meget symptomatisk for den præcision, hvormed Céline vælger sine ord, betyder 'accès' på fransk på den ene side et anfald eller et udbrud, altså i dette tilfælde en form for vildelse. Men det betyder også 'adgang' eller 'indgang', og det er netop det, Céline har fået – en indgang eller en adgang til en fortid, hvortil der før *La Publique* var lukket, eller hvor alt i det mindste lå komplet hulter til bulter. Nu ser han pludselig: "je les vois !... je les vois !... après 39° vous voyez tout !... la fièvre doit servir à quelque chose !... j'ai la nature à jamais rien perdre !... jamais !" ³⁷² Og lidt senere på samme side (dog i en nyt kapitel) sidestilles deliriet endda med kølig refleksion: "Maintenant dans la recession de fièvre... moins forte... je finis vraiment de déconner... délire ?... délire ?... réfléchir !..." ³⁷³ I deliriet begynder Sigmaringen nu pludselig at træde frem. Ikke nok med at Céline kan se Hohenzollern-slottet for sig, han kan også vise det for os, for sine læsere. Litteraturen bliver altså til på disse vilkår, hakker sig frem i deliriet. Herfra kommer der mere 'struktur' på historien i den forstand at billederne af de forskellige folk i Sigmaringen følger hinanden nogenlunde støt, og at vi, selvom der stadig er en heftig udveksling mellem fortidsplan og nutidsplan (jf. afsnit 4.4.), dog forbliver nogenlunde fast i fortiden. Dette stykke af bogen lægger på dette tidspunkt store kævler i ovnen i sin optakt til udrulningen af historien, som Céline har oplevet den:

Hjalmar... Kurt... Hans... un autre !... bossu !... oui !... oui !... oui !... je vous ai pas dit... bossus tous ! Burchard... Vencelas... Conrad... ils me trottent !... 12^e !... 13^e !... 15^e du nom ! siècles ! siècles !... bossus et pas de jambes !... pieds de biches fourchus !... tous !... Landrus Diables !... ah, que je les vois ! que je les revois tous !... leur verrue aussi !... leur verrue de famille !... au bout du pitard... ³⁷⁴

Her er det som om, minderne samles. I lighed med den række af Hohenzollern-portrætter, vi får opremset, skal scenerne nu til at tage form for os som tableauer. Eller sådan er det i hvert fald lagt op til, at det kommer til at ske. Sådan går det bare ikke. Her på bagsiden af det tiltagende delirium, som startede med mødet med Karons båd ved kajen af Seinen og gradvist eskalerede med feber og vildelse, får vi nu Bessys historie. Lidt over to sider ud af en bog på omtrent tre hundrede, men et lille blik ind i det, man kunne kalde den lyse Céline. Starten af kapitlet kommer til at stå nærmest som et fald fra feberen, og en sørgelig erkendelse af, at hovedet alligevel ikke fungerer, selvom de sidste sider ellers kunne have givet det indtryk:

La tête est une espèce d'usine qui marche pas très bien comme on veut... pensez ! deux mille milliards de neurones absolument en plein mystère... vous voilà frais ! neurones livrés à eux-mêmes ! le moindre accès, votre crâne vous bat la campagne, vous rattrapez plus une idée !... vous avez honte... moi là comme je suis, sur le flanc, je voudrais vous parler encore... tableaux, blasons, coulisses, tentures !... mais je ne sais plus... je retrouve plus ! la tête me tourne... ³⁷⁵

De lovende ansatser skydes godt og grundigt ned. Det er alderens åg, der tynger hovedet, og som en nærmest proustiansk sengeligger med hovedet i udu og tørt blæk i fjeren begræder Céline sin

³⁷² Ibid., s. 101.

³⁷³ Ibid.

³⁷⁴ Ibid., s. 114.

³⁷⁵ Ibid.

position. Det er også noget biologisk, får vi at vide, svært at holde hjernen fast i sit delirium, der skal kun den mindste impuls til, før det hele kører af sporet – et billede, der gik igen i *Entretiens avec le professeur Y*.³⁷⁶ Men på endnu mere proustiansk vis vender en del af hukommelsen tilbage pludselig og uvillet, da Céline tænker på sin kat Bébert:

oh, mais attendez !... je vous retrouverai !... vous et mon Château... et ma tête !... plus tard... plus tard... je me souviens d'un mot !... j'ai dit !... le sens animal ! de Bébert !... je retrouve le fil !... Bébert notre chat... ah, m'y revoici !... que Bébert était comme chez lui dans l'immense Château du haut des tourelles aux caves...³⁷⁷

Katten bliver indgangen til det drømmende åndesyn, vi nu møder. Pludselig genfinder forfatteren sig selv i fortabelsen, vi mærker, at minderne tager over, og at slottet nu igen kan materialisere sig for os igennem den lille kat, der opfattede det som sin legeplads og var fortrolig med det fra tårn til kælder. Men samtidig er det ikke kun Bébert, det er noget bredere, der sætter Céline på sporet; 'le sens animal'. I den forstand er det endnu en gang værd at bemærke den tvetydighed disse udsagn får hos Céline. Den dygtige danske Céline-oversætter Marianne Lautrop oversætter det til "den animalske sans".³⁷⁸ Men 'sans' er kun én af de betydninger 'sens' har på fransk, og i tilfældet Bébert er det tydeligt, at Céline i lige så høj grad slår på, at ordet også kan betyde både 'mening' og 'betydning'. Bébert kommer altså til at stå som den instinktive tilegnelse af slottets mening. Katten, der færdes hjemmevant som alle dyr, der er i deres instinkters vold modsat den søgende kunstner, så snart han er trådt ud af deliriet. Mening og instinkt flyder altså sammen her, og som vi skal se i næste afsnit er det også et væsentligt element i Célines overordnede poetisk-stilistiske projekt. I ovenfor citerede afsnit leder åbenbaringen, der fulgte af ihukommelsen af 'le sens animal' Céline mod mindet om sin pragtfulde hund Bessy. Jeg citerer igen en anelse langt, men det er vigtigt for at indkredse den stemning teksten nu bevæger sig ind i:

les ondes animales sont de sorte, un quart de milli à côté, vous êtes plus vous... vous existez plus... un autre monde !... le même mystère avec Bessy, ma chienne, plus tard, dans les bois, au Danemark... elle foutait le camp... je l'appelais... vas-y !... elle entendait pas !... elle était en fugue... et c'est tout !... elle passait nous frôlait tout contre... dix fois !... vingt fois !... une flèche !... et à la charge autour des arbres !... si vite vous lui voyiez plus les pattes ! bolide ! ce qu'elle pouvait de vitesse !... je pouvais l'appeler ! j'existais plus !... pourtant une chienne que j'adorais... et elle aussi... je crois qu'elle m'aimait... mais sa vie animale d'abord ! pendant deux... trois heures... je comptais plus... elle était en fugue, en furie dans le monde animal, à travers futaies, prairies, lapins, biches, canards... elle me revenait les pattes en sang, affectueuse... elle est morte ici à Meudon, Bessy, elle est enterrée là, tout contre, dans le jardin, je vois le tertre... elle a bien souffert pour mourir... je crois, d'un cancer... elle a voulu mourir que là, dehors... je lui tenais la tête... je l'ai embrassée jusqu'au bout... c'était vraiment la bête splendide... une joie de la regarder... une joie à vibrer... comme elle était belle !... pas un défaut... pelage, carrure, aplomb... oh, rien n'approche dans les Concours !...³⁷⁹

³⁷⁶ Jf. eksempelvis Céline, *Entretiens avec le professeur Y*, s. 541.

³⁷⁷ Céline, *D'un château l'autre*, s. 114.

³⁷⁸ Céline, *Fra det ene slot til det andet*, s. 147.

³⁷⁹ Céline, *D'un château l'autre*, s. 114-115.

Det er meget tydeligt her, at vi er langt fra noget, der blot tilnærmelsesvis ligner den kynisme og det sortsyn, man ofte forbinder med Céline. Selvom man ikke finder patos noget sted hos Céline, er der mange passager som den ovenstående, der kommer tæt på i forlængelse af Célines fortabelse i et smukt minde, eller, som i tilfældet Bessy, når talen falder på dyr. Bessy er alt det, den gamle sengeliggende krøbling på lejet kun kan opnå gennem skriftens delirium. Selve Célines krop står i stærk modsætning til livsstykket Bessy, der som alle dyr er fuldstændig i sine drifters, i sine instinkters vold, når hun er på strejf i de dybe skove. Bessy stikker af ind i et andet, et sandere rige, dyrenes. Tonen mod slutningen af afsnittet bliver blid, nærmest sørgende og kærtegnende. Forfatteren trækker en linje fra tiden i Korsør tilbage til den skrivende nutid. Han peger ud af vinduet mod hendes gravsted, en lille tue, som han kan betragte fra det sted, han sidder og skriver. Der er tydeligvis en dyb affektion på spil, der understreges af, at han har siddet og holdt hundens hoved under dens agoni. Vi forstår lidt senere, at denne hengivenhed over for hunden har dybere rødder end en almen kærlighed for dyr:

À Meudon, Bessy, je le voyais, regrettais le Danemark... rien à fuguer à Meudon !... pas une biche !... peut-être un lapin ?... peut-être !... je l'ai emmenée dans le bois de Saint-Cloud... qu'elle poupoie un peu... elle a reniflé... zigzagué... elle est revenue presque tout de suite... deux minutes... rien à pister dans le bois de Saint-Cloud !... elle a continué la promenade avec nous, mais toute triste... c'était la chienne très robuste !... on l'avait eue très malheureuse, là-haut... vraiment la vie très atroce... des froids -25° ... et sans niche !... pas pendant des jours... des mois !... des années !... la Baltique prise...³⁸⁰

Her kommer det altså for en dag, at Célines forhold til hunden ikke kun skyldes en fascination af dyrets instinkter, men også en direkte tilnærmelse: Dyret er jo også i eksil. I en modsat bevægelse i forhold til den århundredets uretfærdighed, som Céline følte sig udsat for, er Bessy jo hevet op med rode fra sit baltiske island og trives aldrig rigtigt i Meudon, hvor hjortene ikke springer vildt, og hvor skovene står grønt uden vinterens iskappe. Hun er med andre ord et spejlbillede på Célines eget eksil. Det bliver netop et fast tegn på hendes ægthed og instinktive væren i sine omgivelser, at hun ikke bare kan omplaceres. Som dansk hund er hun tro mod sine rødder. Det er ikke videre vanskeligt at spore Célines paranoide racisme også i denne opfattelse af en rodfæstet identitet, som vokser af fødemulden, og hvor omplacerede planter vitrer og dør.³⁸¹ Men der er noget mere på spil i det her stykke, som åbenbarer sig under beskrivelsen af Bessys døds kamp:

mais elle a souffert pour mourir... je voulais pas du tout la piquer... lui faire même un petit peu de morphine... elle aurait eu peur de la seringue... je lui avais jamais fait peur... je l'ai eue, au plus mal, bien quinze jours... oh, elle se plaignait pas, mais je voyais... elle avait plus de force... elle

³⁸⁰ Ibid., s. 115.

³⁸¹ Jeg har ikke plads til at gå yderligere ind i det her, men det er i den forbindelse en interessant vinkel, Henri Godard lægger på Célines racisme. Godard ser det først og fremmest som et spørgsmål om hukommelsesfællesskaber. Der, hvor man kommer fra, Bretagne, Meudon, Korsør, kan man i sit miljø håbe at kunne opretholde en art levende historie, der binder sammen igennem hukommelsen og fortalte historier. Bliver man for mange, eller kommer der for mange til udefra, forsvinder denne kollektive hukommelse, og mennesket bliver til en tom skal. Godard læser det sammen med de små men sammentømrede vennegrupper, Céline altid befandt sig i på de forskellige stadier i livet. Se Godard, *Céline*, s. 254-265.

couchait à côté de mon lit... un moment, le matin, elle a voulu aller dehors... je voulais l'allonger sur la paille... juste après l'aube... elle voulait pas comme je l'allongeais... elle a pas voulu... elle voulait être un autre endroit... du côté le plus froid de la maison et sur les cailloux... elle s'est allongée joliment... elle a commencé à râler... c'était la fin... on me l'avait dit, je le croyais pas... mais c'était vrai, elle était dans le sens du souvenir, d'où elle était venue, du Nord, du Danemark, le museau au nord, tourné nord... la chienne bien fidèle d'une façon, fidèle aux bois où elle fuguait, Korsör, là-haut... fidèle aussi à la vie atroce... les bois de Meudon lui disaient rien... elle est morte sur deux... trois petits râles... oh, très discrets... sans du tout se plaindre... ainsi dire... et en position vraiment très belle, comme en plein élan, en fugue... mais sur le côté, abattue, finie... le nez vers ses forêts à fugue, là-haut d'où elle venait, où elle avait souffert... Dieu sait !

Oh, j'ai vu bien des agonies... ici... là... partout... mais de loin pas des si belles, discrètes... fidèles... ce qui nuit dans l'agonie des hommes c'est le tralala... l'homme est toujours quand même en scène... le plus simple...³⁸²

Igen et langt citat, jeg ved det, men nu er vi også ved at være nået frem til pointen. Vi ser altså det her lille stykke tekst på omtrent to sider, som følger sig ind i bogens økonomi på et tidspunkt, hvor alting ellers bobler omkring det som et frådende hav af delirium, der netop er ved at blive vakt til live og komme op i gear. Allerede siden efter Bessys død kaster Céline sig ind i en udråbstegnsoverflod af eder og bebrejdelser, før fortællingen så tager fart og bevæger sig for alvor tilbage til Sigmaringen. Men inden da har vi altså fået hundens døds-kamp. Fortalt blidt og med en kærlighed til dyret, der skinner kraftigt igennem, selvom dette må være en af de mest udråbstegn-fri passager i de sidste fem romaner. På den måde optræder kapitlet rytmisk, næsten som en cæsur, som en rolig indsø. Det er netop en af de 'silences', som Godard gjorde opmærksom på i forordet til *Voyage au bout de la nuit* og *Mort à crédit*. Men hvorfor er det så vigtigt med den hund? Det er det fordi Bessys død ud over at tilbyde et øjeblikks afdæmpet skønhed også vender ud mod noget bredere, mod bogen selv, og mod forfatterens opfattelse af historieskrivning.

Bessy er et dyr, og hendes døds-kamp sættes af Céline op over for menneskets. Her er der larm og rabalder og ståhej, fordi mennesket altid er på scenen, altid spiller en rolle. Ikke en gang i sin døds-kamp formår mennesket at være ægte og forholde sig til sin egen død. Det er helt centralt i forståelsen af Céline, at mennesket spiller skuespil, og at litteraturen gør det samme i forlængelse. Vi husker det fra de hjernelamme generaler, der legede helte og kastede tomme replikker ud over slagmarken i Flandern. Den gængse litteratur bruger de samme kulisser og forsøger at dække over følelsen med fornuft. Bessys døds-kamp må altså læses også som et poetisk projekt; Bessy er litteraturens ideal, og hendes kontakt med sin natur er det, forfatteren må efterstræbe igennem sit stilistiske arbejde, så det ikke bliver 'le tralala', der overtager (eller dialektikken, som Céline betegner det ved andre lejligheder).

Jeg medgiver, at man her kan spørge sig selv om, hvad dette har med vidnesbyrdlitteratur at gøre, og man kan også indvende, at al litteratur til en vis grad gør brug af rytmen, ja, at rytmen ikke kan undgås i en tekst, der læses. Men det slående lighedspunkt i vores sammenhæng er, hvorledes Céline også i høj grad bruger acceleration og pludselige fald til at iscenesætte særligt vigtige passager. Og at dette netop sker som led i en udtalt mistro til, at fornuften alene kan redegøre for nogen som helst historisk virkelighed. Som et aspekt af den vidnende funktion ligger

³⁸² Céline, *D'un château l'autre*, s. 116.

således behovet for at nå frem til en læser via andre kanaler end de rationelt udlæggende, og her er denne form for opbygning en vigtig komponent. Vi har set hvordan, der over mere end tredive sider opbygges til Bessys dødsbillede, der indeholder nøglen til en følelses poetik, der ellers kan synes godt gemt af vejen i Célines prosodiske litteratur. Der slås således, som vi har set, på den ene side på en form for chokeffekt i form af den allestedsnærværende vold i værket, men faktisk viser det sig, at volden også bruges som baggrundslærred, hvorpå andre, lysere, forhold kan træde frem og skille sig ud. Prøver vi nu at gennemtrawle Célines værk med dette net bag båden³⁸³, bliver det tydeligt, at smudset er vigtigt, men at det lys, der også skinner, er lige så vigtigt. Således har den gamle Henrouille i *Voyage au bout de la nuit*, der helt bagest i haven sidder i sit skur med sit lys og sit liv, hendes blik er let, og hendes stemme ægte.³⁸⁴ Hun er endnu et af disse steder, hvor den overordnede poetik får lov til at sive ind i en person, et dyr, et tableau (skibene i Londons havn i *Guignol's Band*), men altid på en baggrund af smuds, der iscenesætter det rytmisk, på trods, i brud.

Nu skrev jeg ovenfor, at det gjaldt om at nå frem til en læser via andre kanaler end de rationelle, og jeg vil selvfølgelig ikke lade et sådant udsagn stå blafrende. Næste kapitel er om Célines forhold til sin læser.

4.9. Céline og læseren

I afsnit 3.6. argumenterede jeg for, at vidnesbyrdet er en refleksiv genre. En genre, der er bevidst om sine behov. En genre, der er bevidst om, at det har brug for en læser at henvende sig til, og har brug for, at han eller hun hører den historie, der fortælles. Dette behov er til stede, fordi historien uden genklang i et menneskeligt fortolkningsfællesskab vil blive stemplet som løgn eller, værre, synke ned i glemsel. Derfor er denne form for litteratur ofte kendetegnet ved en meget eksplicit og direkte henvendelse. Hvis vidnet i kød og blod har en række kropsligt forankrede muligheder til sig rådighed i overleveringen af sin historie (såsom stemmen, ansigtsudtrykket, tavsheden, kropsholdningen osv.), så forsvinder disse muligheder, når vidnesbyrdet skal overbevise i tekstlig form. Således ledte de tidligere afsnits indkredsning af æstetiske virkemidler frem mod det, man kunne kalde deres effekt eller mål, nemlig henvendelsen til en udenforstående med vidnets historie. Det samme har sådan set ligget mellem linjerne (og er til tider, om end uudviklet, hoppet op på linjerne) i de foregående delafsnit om Céline. Det er ved at være tid til at slutte cirklen, og i en vis forstand har alle de foregående afsnit båret hen mod det følgende. Fra den eksplicite brug af forskudte tidsplaner, der skabte nærvær og brud, over den allestedsnærværende oversættelsesproblematik, som også vender ud mod en temporal oversættelse op imod en anden tid og en rumlig oversættelse mod et andet menneske, videre igennem topologiens potentiale i læserens genkendelse af visse genkommende strukturer og elementer, og endelig mod den udtalte tavshed samt det voldelige og det lyse i rytmisk afløsning – alt sammen har det taget form som forskellige tråde og huller i den célineske stil. Det har kort sagt været tekstlige træk, der over en bred vifte optimalt set skulle arbejde mod en henvendelse til en modtager, dvs. til en læser. Derfor er Célines forhold til sin læser også den logiske måde at afslutte dette analyseafsnit på. Ikke *kun* (det er ikke et 'kun') fordi resten leder herhen, men måske i højere grad, fordi henvendelsen til

³⁸³ Og det kunne være et interessant projekt at foretage denne vodtrækning systematisk, men det er pladsen desværre ikke til her.

³⁸⁴ Céline, *Voyage au bout de la nuit*, s. 254.

læseren er så langt et af de mest markante træk hos Céline, og et træk, som for alvor tager fart i den sidste halvdel af det samlede oeuvre. Og faktisk er netop forholdet til læseren en af de få ting, Céline har udtalt sig bare nogenlunde samlet om i interviews, kommentarer og andre rablerier. Som altid må man træde varsomt, hvis man ønsker at tage Céline til indtægt for store konklusioner, men det forekommer alligevel nyttigt at starte der; ved forfatterens idé om den emotive stil som veldesignet spydspids, der skal ramme læseren i hans allerinderste.

4.9.1. Den emotive stil – et spørgsmål om mundtlighed

Bag den lidt gådefulde betegnelse "style émotif" ligger hos Céline først og fremmest et ønske om mundtlighed. Det er denne tilgang til arbejdet med stilen – som en måde at indskrive mundtligheden i den skrevne tekst – vi allerede til en vis grad har behandlet i afsnit 4.8. I det berømte brev til Milton Hindus, som jeg citerede i afsnit 4.5.2., kan man rigtignok, som jeg også gjorde det, inddrage Célines billede på den forvredne stok i en behandling af forholdet mellem oversættelse og transponering, men hvis vi kigger igen og breder os lidt, ser vi, at Céline faktisk forsøger at indkredse sin egen stils fortrin og stille den i opposition til en mere traditionsbundet og akademisk forankret måde at formidle mening på. Jeg citerer en anelse vægtigt, da det er et nøgleafsnit i forståelsen af forfatterens eget forhold til sin emotive stil:

En vérité mon apport aux lettres françaises a été je crois ceci : on le reconnaîtra plus tard — = rendre le langage français écrit plus *sensible* plus *émotif*, le *désacadémiser*, et ceci par le *truc* qui consiste (moins facile qu'il y paraît) en un monologue d'intimité parlé mais TRANSPOSÉ — Cette transposition immédiate spontanée voilà le *hic*. En réalité c'est le retour à la poésie spontanée du sauvage. Le sauvage ne s'exprime pas sans poésie, *il ne peut pas*. Le civilisé, académisé, s'exprime en ingénieur, en architecte, *en mécanisé*, plus en homme sensible. [...] Je me suis dit : il y a 2 façons de traverser Paris (ou New York) l'une en surface, par auto, vélo, à pied etc... alors on se cogne partout, on s'arrête partout on est soumis à toutes les impressions, descriptions, etc. pour se rendre mettons : de Montmartre à Montparnasse et puis il y a l'autre façon qui consiste à prendre le métro — (underground) d'aller alors directement à son but par *l'intimité même des choses*... mais cela ne va pas sans imprimer à la pensée un certain tour mélodieux, mélodique, un rail... *et n'en dériver, dérailler à aucun prix*

Il faut s'enfoncer dans le système nerveux, dans *l'émotion* et y demeurer jusqu'à l'arrivée au but. [...] Le truc consiste à imprimer au langage parlé une certaine déformation de telle sorte qu'une fois écrit, à la lecture, *IL SEMBLE au lecteur qu'on lui parle à l'oreille*. Mais le langage parlé réel, sténographie *ne donne pas du tout* en réalité cette impression (— voir discours !) Cette distorsion est en vérité un petit tour de force harmonique. Ainsi le bâton que l'on plonge dans l'eau n'aura l'air *droit* dans l'eau qu'à condition que vous le *cassiez* avant de l'enfoncer dans l'eau — *mais pas trop casser — juste ce qu'il faut* [...]. *Resensibiliser la langue*, qu'elle *palpite plus qu'elle ne raisonne*. TEL FUT MON BUT. Je suis un styliste, un coloriste de mots mais non comme Mallarmé des mots de sens abscons rares. Des mots usuels des mots de tous les jours. Ni la vulgarité, ni la sexualité n'ont rien à faire dans cette histoire — Ce ne sont que des accessoires —³⁸⁵

³⁸⁵ Brev til Milton Hindus dateret 15. maj 1947, Céline, *Lettres*, s. 899-901. I de udeladte passager taler Céline bl.a. om sit forhold til en 'oversat' forfatter som Henry Miller med hvilken han føler sig misforstået sammenlignet.

Et langt citat, ja, men også et rigt citat, hvor vi kommer vidt omkring. Det første, vi kan notere os, er at Céline opstiller sit arbejdsobjekt som værende det franske skriftsprog. Et fransk skriftsprog, som er blevet 'akademiseret'. Men hvad 'akademiseret' betyder, bliver ikke ridset op af Céline i sin positive betydning. Vi kan dog forstå det ud fra det, det *ikke* er, nemlig et medium for følelse. Skriftsproget halter efter talesproget i den forstand at talesprogets umiddelbare følelse går tabt. Céline stiller det akademiserede skriftsprog op over for den 'vildes' poesi. Svært her ikke at fornemme den rådne dunst af racisme, der ofte ledsager den form for udlægning hos Céline, især når man tænker på, at de andre skabninger, der ud over den såkaldt vilde er i kontakt med deres væsens inderste poesi, når de udtrykker sig, er dyrene. I en kolonialistisk kliché gentages således hos Céline en ofte hørt påstand om den vildes poesi, som den påtrængende kapitalistiske markedsøkonomi, arkitektur og civilisation har undertrykt i det moderne menneske. Denne uduelighed i forhold til at lade det talte sprogs poesi ringe i den moderne livsudfoldelse går igen i litteraturen, som også har mistet kontakten til menneskets indre liv og følelse.

Litteraturens problemer skyldes først og fremmest traditionens diktat om klarhed og opbyggelighed både i det litterære ræsonnement og i sætningen som fordeler af mening i dette ræsonnement. Det helt naturlige forhold, at man ikke kan udtrykke sig så umiddelbart på skrift, som man gør mundtligt. På skrift skal mundtligheden først filtreres ned i færdige sætninger, før den kan komme på papir. Der er altså et helt fysisk aspekt i det – tanken går først, derefter kommer den altid langsommere handling at nedskrive det tænkte. Men for Céline er det for sent allerede ved tanken. Selv tanken som rationelt instrument til at ordne og opstille et udtryk, et argument osv. kuer den primale poesi, der kan findes i samtalsmundtligheden.³⁸⁶ Og sætningen er skriftsprogets udtryk for denne undertrykkelse. Netop derfor må ordet angribes, som Céline gør det på en LP fra 1957, hvor han taler om sin stil:

Alors là, j'en reviens à ma grande attaque contre le Verbe. Vous savez, dans les Écritures, il est écrit : « Au commencement était le Verbe. » Non ! Au commencement était l'émotion. Le Verbe est venu ensuite pour remplacer l'émotion, comme le trot remplace le galop, alors que la loi naturelle du cheval est le galop ; on lui fait avoir le trot. On a sorti l'homme de la poésie émotive pour le faire entrer dans la dialectique, c'est-à-dire le bafouillage, n'est-ce pas ?³⁸⁷

I citatet ovenfor er den vilde erstattet med en galopperende hest, og det akademiske er erstattet med dialektikken (Céline var samtidig med Jean-Paul Sartre og andre fra den eksistentiale kreds på de parisiske fortovscafés), men ellers udlægges problemet for litteraturen her ti år senere på nogenlunde samme måde som i brevet til Hindus. Det interessante i denne sammenhæng er den dobbelte betydning af det franske ord 'verbe'. Med stort begyndelsesbogstav bruger Céline det her i sin bibelske betydning fra første vers af Johannesevangeliet: "I begyndelsen var Ordet, og Ordet var hos Gud, og Ordet var Gud."³⁸⁸ 'Verbe' kan dog også betyde 'verbum', dvs. det betydningsmæssige tyngdepunkt i den grammatiske sætning. Med denne dobbelte betydning in mente forstår vi nu bedre, hvad Céline taler om i brevet til Hindus, når han beskriver det stilistiske

³⁸⁶ Det er selvfølgelig ikke enhver form for mundtlighed, Céline sigter mod. Ingen politikere og statsmandstalere her! Det talte er også kun følelseladet og reelt mundtligt, når det er spontant.

³⁸⁷ Céline, "Louis-Ferdinand Céline vous parle", s. 933.

³⁸⁸ Johannes 1.1 set på "Bibelen Online". Besøgt d. 11. maj 2016

arbejde som noget, der kunne minde om en undvigelsesmanøvre. Sætningen som meningsfordeler, som rationel enhed med indre sammenhængskraft og balance, må undgås for enhver pris. Der er således tale om en forskydning af niveau og henvendelse. Hvor den akademiserede tekst henvender sig argumenterende, henvender den emotive tekst sig affektivt. Som Céline udlægger det i et ofte brugt (jf. afsnit 4.6.1.) billede, så kan forskellen i henvendelsen sammenlignes med at bevæge sig på overfladen i en stor by som Paris eller New York, i forhold til at tage metroen, der når mere direkte frem uden forhindringer. Overført til en litterær kontekst vil det altså sige at tale til noget andet i læseren end de tankeorganer, som kan opfatte og forholde sig til et udviklet argument. Henvendelsen må være rettet mod noget dybere, mere spontant, som ikke på samme måde kan afvises, og ved hvilket der ikke på samme måde kan stilles spørgsmål. Det er præcis dette forhold, Henri Godard adresserer, når han beskriver Célines idé om følelsen som hvilende på et affektivt forhold til læseren, der fordrer dennes reaktion.³⁸⁹ Denne reaktion må være instinktiv, ude af kontrol, helst, for læseren, og netop dette er den akademiske tekst ude af stand til at fremprovokere: "à travers la phrase, cible principale de ses attaques parce qu'elle est le noyau du français écrit traditionnel, il s'agit de libérer l'écriture de la logique, de l'explication, de la raison, en un mot de la prose académique."³⁹⁰ Arbejdet må altså vendes mod sætningen, der anskues som et udtryk for en rationel fordeling og sammenhængskraft på mikroplan.

Det affektive forhold til læseren må opnås gennem mundtligheden i den forstand, at mundtligheden tillader en stemme at træde frem i teksten med den samme følelse, som hvis nogen havde 'talt én direkte ind i øret'. Vi forstår på Céline, at læseren ideelt set skal føle stemmen komme indefra, fordi den da bliver vanskeligere at afvise. Det er altså kernen i Célines stilistiske arbejde at henvende sig til læseren med tekstens mundtlighed og tilnærmelse til en art ur-følelse, der bevæger sig i os, når vi åbner munden og taler med hinanden. Det er nogle meget inciterende billeder (metroen, hesten, stokken), og måske er det derfor, at det er blevet en relativt accepteret betegnelse inden for Céline-kritikken at tale om hans stil som emotiv uden egentlig at forholde sig til, *hvordan* den så egentlig er det. Det skyldes i høj grad manglen på en ordentlig krog at hænge disse idéer om stilen op på. Hos eksempelvis Maryse Roussel-Meyer og Philippe Muray anskues den emotive stil således ud fra idéen om at den fragmenterede stil modsvarer en fragmenteret verden. Hos Roussel-Meyer er den fragmenterede stil således et spørgsmål om repræsentation: "Dans *Rigodon*, la fragmentation semble ainsi une nécessité éthique, reflet d'un monde dont il faut rendre l'intensité et le chaos."³⁹¹ Célines angreb på verbet/Ordet får dermed karakter af en dublet. Den fragmenterede stil tilsvarende en fragmenteret verden. Muray går skridtet videre, men ud fra en lignende tankegang:

Entre la deuxième et la troisième guerre mondiale, pourquoi se met-il dans « des conditions de Déluge » qui n'ont qu'un rapport très lointain avec ce qui a pu se passer dans l'Histoire proche ? Pour faire sentir qu'on est désormais dans le non-représentable, dans un cauchemar effectif mais sans référent, et que la littérature a maintenant à sonder quelque chose qui semble ne pas exister, quelque chose qui n'est là que par la menace qu'il fait planer.³⁹²

³⁸⁹ Godard, "Préface, Voyage au bout de la nuit, Mort à crédit".

³⁹⁰ Godard, *Céline*, s. 427.

³⁹¹ Roussel-Meyer, *La fragmentation dans le roman*, s. 117.

³⁹² Muray, *Céline*, s. 237-238.

Om det er tid, der er slået løs fra sine hængsler, eller noget grundlæggende umuligt at repræsentere i en litterær tekst, deler Muray og Roussel-Meyer den grundlæggende tilgang, at Célines stil er et modsvar til en verden i opløsning. Jeg deler som sådan også denne opfattelse, og jeg har også behandlet flere aspekter af Célines stil ud fra denne tankegang, men det er alligevel som om, både Roussel-Meyer og Muray stopper på halvvejen. Med et ord fra teori afsnittet, kan vi postulere, at hvor de begge har fokus på tekstens 'hvem', 'hvad' og til en vis grad også 'hvordan', har de udeladt 'til hvem', og dermed kommer tekstens 'hvordan' til at mangle en væsentlig komponent. Som Henri Godard påpeger, er det det logiske udkomme af den stilistiske selvbevidsthed at rette sin opmærksomhed mod læseren:

Chez Céline, cette action sur le lecteur est l'aboutissement logique de toute la démarche. Il ne servirait à rien de vouloir donner l'impression plutôt de parler que d'écrire, si l'on ne s'assurait pas au fur et à mesure qu'il y a quelqu'un qui écoute. À quoi bon tant travailler à inventer un langage qui saisisse instant après instant la présence du locuteur, si le lecteur pouvait lire sans *y être* lui-même totalement ? Ces deux présences sont l'envers et l'endroit d'un même tissage ; la première n'existe que par la seconde, elle ne retrouve que par elle la durée qui la constitue. Contre la tendance naturelle de la langue écrite, tout le travail de Céline vise à provoquer la rencontre dans l'instant de deux individus pareillement soumis au temps et aux tâtonnements du langage.³⁹³

Godard foreslår altså henvendelsen som matrice for Célines stilistiske arbejde. Stilen som befordrende for to menneskers møde gennem teksten. Prøver man at anskue ovenstående analyseafsnit gennem denne prisme, kan vi se en rød linje gennem de behandlede elementer; de hidsige skift mellem tidsplaner for at skabe et nærvær, det stadige fokus på oversættelse som billede på overførslen fra originaltekst (forfatterens historie) til måltekst (litteratur), der kan forstås af læseren; den flittige brug af vidnesbyrdets topoi som en måde at manipulere læserens genkendelse på, tavsheden som integreret del af henvendelsen og endelig vorden og rytmen som måder at henholdsvis provokere og fortrylle en læser ad andre kanaler end de dialektisk opbyggelige. Det bliver altså muligt at anskue Célines stilistiske arbejde først og fremmest som et forsøg på henvendelse og de forskellige tekstlige træk som støttepunkter for denne opgave. Som vi så det i gennemgangen af de litterære vidnesbyrd, ledsagedes genrens behov for en lytter eller en læser, der kunne godtage og acceptere eller i det mindste læse den fremlagte historie, også af en ofte tematiseret angst for den, der ikke lytter, i en sådan grad, at den ikke-lyttende kunne opfattes som en integreret figur i teksten. Det er en figur, som også er markant til stede hos Céline, som vi skal se i det følgende. I det afsluttende underafsnit 4.9.3. følger så en analyse af Célines inddragelse af læseren i sin tekst.

4.9.2. Den ikke-lyttende

I de litterære vidnesbyrd, jeg har behandlet i afsnittet om den vidnende funktion, optræder en figur i overvældende grad: Den ikke-lyttende. Fra Primo Levis søster, der rejser sig op og går, til journalisten, der vil høre den hjemvendte György om koncentrationslejrens rædsler, men ikke kan forholde sig til det, da drengen fortæller om koncentrationslejrens lykke og om muligheden for at

³⁹³ Godard, *Poétique de Céline*, s. 229.

kede sig i en koncentrationslejr. Stærkest står figuren måske hos Élie Wiesel, hvor den tilbagevendte rabbi Moshé-le-Bedeau forsøger at forklare til landsbysamfundet, hvad der venter dem, men mødes med hovedrysten. Et billede, der finder sin ækvivalent i Madame Schächter, der som den eneste nærmest profetisk kan se en frygtelig ild, som ingen andre kan få øje på. Og sidst, men ikke mindst, i hovedpersonen Eliezer selv, der straks efter ankomsten til lejren ser børn blive kastet i flammerne. *Med sine egne øjne!* Sådan at forstå, at vi som læsere nu indtager den ikke-lyttendes position. Det her kommer vi aldrig til at forstå. Jeg ser nu, ved genlæsningen af disse passager, at den ikke-lyttende egentlig på den måde også bliver et vægtigt element i forhold til de oversættelses- og forståelsesproblematikker, jeg har indkredset andre steder i afhandlingen. Den ikke-lyttende er også en u-forstående, en, der ikke forstår sproget, en, man ikke kan kommunikere med. Det er derfor, jøderne ikke reagerer på hverken Schächter eller Moshé-le-Bedeau – de forstår simpelthen ikke sproget, de to taler på, og kan derfor ikke tage deres forholdsregler, før det er for sent, før de selv har set, før de selv har lært ildsproget. Det forekommer mig nu pludselig, at denne vinkel, oversættelse, er enormt frugtbar for det her felt og må undersøges meget nærmere ved lejlighed, men pladsen er desværre ikke til det her. Jeg vil her blot minde om, hvad jeg kom frem til i afsnit 3.6.1., nemlig, at jeg læser disse figurer som en måde for teksten at indlejre i sig selv, hvad der er på spil for teksten. Altså, at de ikke-lyttende bidrager til tekstens refleksivitet og opmærksomhed på sig selv som tekst, der skal leveres for ikke at falde sammen.

Hos Céline er den ikke-lyttende til stede på især to planer. Dels en bevægelse internt i bøgerne, hvor Céline forsøger og mislykkes med henvendelse til andre af bøgernes personer. Dels afstedkommet af forfatterens antisemitiske skriftvirksomhed under krigen. Dette er en bevægelse ud af bogen fra en forsmået position, ud mod det læsende fællesskab. Hvis vi starter med den interne bevægelse, så kan vi som sagt huske flere eksempler fra afsnittet om oversættelse og transponering (4.5.), hvor Céline optræder som tolk og med større eller mindre held forsøger at oversætte begivenheder, lyde og fremmedsprog for sit følgeskab, der oftest består af Lili og Le Vigan. I *Féerie pour une autre fois II* er det mislykkede forsøg på henvendelse nærmest de taktstreger, langs hvilke romanen bevæger sig frem. Hvor *Féerie pour une autre fois I* hopper meget frem og tilbage mellem Montmartre og Célines position i den skrivende tid som indsat i Vestre Fængsel, befinder anden del af romanen sig i mere udpræget grad strengt på Montmartre, hvor den opmaler et viltert tableau af et bombardement, der kan anskues oppe fra *la Butte*. Bombardementet går nærmest i gang fra side 1 og gør dermed første del til en art prolog til det store tryllespil (*féerie*), der nu skal udspille sig. I de to bøger er det ofte, men ikke udelukkende, Lili, som Céline henvender sig til for at vise hende det store bombardement udenfor. Og nærmest konsekvent er det kommunikation, der kun går én vej:

— Regarde Arlette, regarde l'armoire ! l'armoire banquillonne vers la porte... s'en va !... verse !
cogne ! non ? je rêve pas Lili hein ?... elle part ?...

Les meubles deviennent des personnes, dandinantes... voguantes... et les murs !... aussi les murs !...

— Non... non, Louis...

— Si !... Si !... Si !...

Je suis certain !

Brrroum ! Ah là quelque chose ! une de ces rafales d'explosions ! Je connais un peu les bruits de guerre ! la D.C.A. qui répond ! Dzim ! Vouaf ! et vouaf ! encore, les aboiements !

Y a du nouveau spectacle dehors !... des géantes chenilles qui crépitent, ondulent... elles cherchent les pinceaux de projecteurs... les stries pâles... je vois ! je vois ! je m'écarquille bien les deux yeux... je me les tiens ouverts de force...

— Tu vois Lili ? Tu vois toi ?

Pour m'asseoir, voir mieux encore, je me soulève et puis je me tiens debout, je m'appuie sur elle... je vais à la croisée... côté Gaveneau, l'avenue Gaveneau... par là, alors c'est plus que jour !... un jour jonquille, d'un vif, d'un vif !... tout l'air ! tout le ciel !... les toits... tout Paris ! si vous seriez éblouis !... rien que les toits ! le miroitement des tuiles !...³⁹⁴

Stykket her er ganske symptomatisk for hele bogen. Montmartre er en position, hvorfra man først og fremmest kan se. Der er en udpræget brug af synsverber og substantiver, der har noget at gøre med at se eller blive blændet, øjnene er det vigtige: 'regarde Arlette, regarde', bombardementet er et 'spectacle', forfatteren er i tvivl om sine øjnes nøjagtighed, 'je rêve pas Lili, hein', og forestillingen bliver et drømmesyn, projektørerne maler på himlen med deres pensler ('pinceaux de projecteurs), så forfatteren nu kan se; 'je vois ! je vois !', og han må sætte sig ned, ikke fordi han er træt, men så han bedre kan fortsætte sin betragtning. Kroppen er reduceret til de øjne, den huser, men til gengæld formår disse øjne så også at omfavne hele Paris i et stort panorama; 'tout Paris'. Disse øjne er det eneste stabile i bogen, hvor alt ellers dingler derudaf og beskrives med hidsige bevægelsesverber: 'banquillonner', 'verser', 'cogner', 'voguer'. Men vi forstår også, at forfatteren er den eneste, der har denne evne. Som seere vil vi, læserne, selv blive blændede; 'vous seriez éblouis !...' Forfatteren er den eneste, der har evnen til ikke at blive blændet, hvilket tydeligt fornemmes gennem det overdrevne fokus på farverne i det følgende stykke:

— Regarde les bombes Lili ! Regarde ! C'est sur Renault !... c'est des avions qui déchargent leurs tonnes d'explosifs !... blancs... blancs papillons d'avions !... un de ces flamboiements sur Renault ! la hauteur des nuages ! flammes bleues !... orange !... vertes !...³⁹⁵

Vi får opmalet et tableau, hvor Célines øjne er de eneste, som er i stand til at ane det farvespektrum, inden for hvilket der males. Resten må kigge på blændede og nøjes med forblændelsens hvide, skærende lys. Det interessante er dog også i denne sammenhæng, hvordan Céline forsøger at delagtiggøre Lili i det, han ser. Men bortset fra et undseligt '— Non... non, Louis...' får han faktisk aldrig svar. Det er som om, hun nærmest står bortvendt, mens Céline er vendt ud fra balkonen. Blikket stift rettet mod spektaklet i Paris, mens Lili har ryggen til, eller i hvert fald ikke synes at se det samme som forfatteren. Faktisk forløber over seks sider på denne måde, hvor Céline henvender sig til Lili tre-fire gange på hver side pegende ud af vinduet, se! se!, men uden at få svar. På den måde ligger *Féerie pour une autre fois II* i tydelig forlængelse af overvejelserne om det sanseoverstigende ildsprog og Céline som tolk (jf. afsnit 4.5.), men der er i lige så høj grad tale om, at Lili med sit bortvendte blik ikke giver plads til Célines historie. Hun er

³⁹⁴ Céline, *Féerie pour une autre fois II*, s. 185.

³⁹⁵ Ibid.

lukket for hans beskrivelser af bombardementerne, og det påhviler altså ham alene at indoptage dette skuesyn. En opgave vi senere får at vide ikke er den heldiges lod:

— T'as mal aux yeux ?

Elle me demande.

— Oui j'ai mal, mais je regarde quand même !

Je veux voir tout ! je veux voir les caoutchoucs de Bezons ! l'usine ! je veux voir les réservoirs à gaz ! je veux voir toutes les boucles de la Seine !³⁹⁶

Et ønske om et udtømmende blik her, som vil indoptage alt. Og som lider under det, men alligevel fortsætter. Dette er øjenvidnets lod: at få ondt i øjnene over det, han ser, men alligevel at måtte fortsætte med at se. Lili ser stadig ikke det samme og kommer på den måde til at virke som en mellemting mellem en tungnem tilhører og en aktiv historiefoppurrer. Men samtidig fortsætter teksten jo konstant med at henvende sig til hende og bede hende om at kigge på det samme som de seende øjne. Céline lader altså passager som disse med deres eget brændende behov for at blive genkendt, set på, accepteret. Lili *skal* se ud af vinduet, hun *skal* acceptere, at farverne springer og flyene vimser rundt i deres vanvidsvals. Dermed giver dedikationen til Plinius d.æ. på bogens titelblad også pludselig bedre mening. Céline samler som en anden observerende naturvidenskabsmand syn og indtryk sammen, så han kan give Lili historien med samme gennemslagskraft: "Lili peut pas me contredire !"³⁹⁷ Men Lili er ikke den eneste i bogen, der vender ryggen til fortælleren. Det sker overalt, som her, hvor Céline har forsøgt at gøre opmærksom på, at en af husets beboere er besvimet:

— Delphine! Delphine est mourante !

Je veux qu'ils sachent ! qu'ils disent pas que je les ai pas prévenus... plus tard ! plus tard ! des témoins tout de suite ! je veux des témoins ! qu'ils arrivent ! qu'ils regardent !... ils me répondent pas, ils se font des niches...³⁹⁸

På det udtalte behov for nogen, der kommer og betragter og siger god for det, som Céline har set, mødes han altså af stilhed fra fællesskabet. De svarer ikke: "S'ils s'en moquent ! je peux beugler !"³⁹⁹ Forståelse og svar er altså to lukkede riger her til fortællerens frustration. Lili og resten af beboerne er således eksempler på den ikke-lyttende figur hos Céline – eksempler, der går igen spredt ud over de sidste bøger. Allerede i *Voyage* så vi godt nok, at den unge Bardamu havde mere end vanskeligt ved at trænge igennem til nogen som helst med sin egen tolkning af krigens vanvid, men det er en figur, der først for alvor skrues op for her i de sidste romaner.⁴⁰⁰

³⁹⁶ Ibid., s. 193.

³⁹⁷ Ibid., s. 191.

³⁹⁸ Ibid., s. 394.

³⁹⁹ Ibid.

⁴⁰⁰ Jeg har brugt *Féerie pour une autre fois II* som eksempel i det ovenstående, fordi tematikken er meget udtalt og nærmest strukturerer hele bogens udsigelse. Men figuren er som sagt til stede en perlerække af steder i de sidste fem bøger. Tænk bare på hele *Entretiens avec le professeur Y*, der udspiller sig som en dialog mellem den geniale forfatter Céline, der forsøger at forklare principperne bag sin litterære teknik, og så den lade fuserast af en interviewer Réséda, der ikke fatter et klap af situationen, men tisser ud over det hele for til

Céline udvider senere dette spektrum til at omfatte hele beretningens modtagerskare, og vi forstår, at *Féerie pour une autre fois* i sin helhed ikke blot er beregnet til Lili, men direkte til et større fortolkningsfællesskab. Det er en anden grund til, at bogen er dedikeret Plinius – at ingen modsiger ham, som vi får at vide mod slutningen af bogen:

C'est un immeuble qu'a pas souffert !... voilà !... sauf des fenêtres !... je vous le note !... vous remarquerez... l'observation avant tout !... je suis observateur d'abord ! science avant tout !... l'attention directe !... je suis attentif, pas exagéré, pertinent ! même tel quel, la tête à l'envers !... faut observer les phénomènes d'une attention plus que sérieuse, surtout quand ils sont « cataclystes » ! qu'on se permette pas de vous contester, dix !... douze siècles plus tard !... personne conteste Pline l'Ancien ! il fait toujours autorité !... il en sera de même pour mézigue vers l'an 53-54... 3 000 !...⁴⁰¹

Jeg har allerede berørt en lignende problematik med andre briller i afsnit 4.2., hvor jeg viste, hvordan Céline slog kraftigt på sin status som troværdigt øjenvidne til krigens syndflod. Det gælder som sagt, at en del af denne praksis kan tilskrives forfatterens forsøg på at opstille en lille historie, der kan fungere som modvægt eller addendum til et større narrativ. Men i nærværende sammenhæng må det yderligere påpeges, at den hidsige insisteren på nøjagtigheden også hænger sammen med en vished om, at den modtagende part ikke er åben over for denne historie. I forlængelse heraf kommer bevægelsen ud af bogen til at omfatte læseren, der som Stanley Coen formulerer det "becomes representative of the France who refuses to welcome Céline back and, therefore, needs to be chided, coaxed and persuaded."⁴⁰² Læseren bliver med andre ord til en ikke-lytter, en repræsentant for den officielle udlægning, som nægter at tage Célines rablerier for gode varer. Konkret kommer det til udtryk i teksterne på flere forskellige måder. Dels igennem et vedvarende brok over de rent markedsøkonomiske forhold, der omgiver Célines bøger. De sælger simpelthen ikke, får vi at vide. Ingen læsere gider købe disse bøger på grund af forfatterens fortid eller på grund af hans svært opfattede stil.⁴⁰³ Helt jordnært får den økonomiske situation på bogmarkedet på den måde plads i denne afvisningens cirkulation. Derudover lægger Céline ofte et ikke nærmere defineret fællesskab (hvor læseren dog tydeligvis indgår) ord i munden, der modsiger forfatterens fortælling, som her i begyndelsen af *D'un château l'autre*:

Aucune illusion !... soucis personnels... vous me direz... quand même ! quand même ! que ce soit Gertrut ou Brottin, ou un autre, personne m'avancera plus un flèche pour une histoire genre *Normance* ! je le dis !... le lecteur veut rire et c'est tout !... jamais Paris ne fut bombardé !... d'abord !... et d'un !... aucune plaque commémorative !... la preuve !... moi seul, qui me souviens encore de deux, trois familles ensevelies !... *Normance*, question livre, a été qu'un affreux foru !... parce que ceci !...

sidst at gå ned i en form for rablende vanvittigt delirium, der efterlader fortælleren uforløst. På tværs af *la Trilogie allemande* findes denne figur også i overflod; i eksempelvis Le Vigan.

⁴⁰¹ Céline, *Féerie pour une autre fois II*, s. 469.

⁴⁰² Coen, "Louis-Ferdinand Céline's Castle to Castle", s. 352.

⁴⁰³ Se eksempelvis første side i *Entretiens avec le professeur Y* eller starten på *Nord*: "seulement horrible ce sentiment d'avoir tant perdu tout son temps et quelles myriottes d'efforts pour cette hideuse satanée horde d'alcooleux enfiatés laquais... misère, Madame !... « vendez vos rancœurs, taisez-vous » !... bigre, j'accepte !... je veux, mais à qui ?... les acheteurs me boudent, il paraît... ils n'aiment et n'achètent que les auteurs presque comme eux, avec juste en plus, le petit liseré à la couleur..." Céline, *Nord*, s. 303. Skulle man være i tvivl, henviser 'cette hideuse satanée horde d'alcooleux enfiatés laquais' til Célines eget læserskab.

parce que cela !... en plus de saboté comme !... par Achille, sa clique, ses critiques, ses haineux « aux ordres », canards enragés !... les gens s'attendaient que je provoque, que je bouffe encore du Palestin, que je refonce au gniouf ! et pour le compte !...⁴⁰⁴

Vi ser her, hvordan Céline gør udfald mod sine bøgers socioøkonomiske situation i et hysterisk anfald. Achille Brottin er et dæknavn for Gaston Gallimard, og uanset, hvor ilde forfatterens stjerne stod i mellemkrigstiden, er det nok en anelse overdrevet at beskyldte forlæggeren for at sabotere de bøger, han selv udgiver og tjener penge på. Men i forlængelse af denne ofte sungne klagesang ser vi nu også, hvordan manglen på interesse for denne historie annullerer den: 'jamais Paris ne fut bombardé'. Det er en overraskende korrekt skriftsprogssætning for Céline, med dobbelt nægtelse, passé simple og det hele, men den skal også forestille at være læserens. For Céline går der i et stykke som det ovenstående en lige linje fra manglen på vilje til at købe og læse hans bøger til en vedvarende stillen spørgsmål ved selve hans historie, som jo så gør, at den kommer til ikke at eksistere. Den får simpelthen ikke valør. Paris er aldrig blevet bombarderet. Der er ingen mindeplader. Forfatteren selv er den eneste, der kan huske det, og derfor er hans bøger med en historikers vokabular også både levn og kilder. De er det, der står tilbage.

Det er i den forbindelse også interessant at notere sig, at det, jeg har behandlet ovenfor som 'den emotive stil' til en vis grad udspringer af denne opfattelse af læserskabet. Hvis læserne nægter at forholde sig til historien, findes der et meget simpelt middel til alligevel at få dem med: magt. Som jeg var inde på i afsnit 4.9.1., er det meningen, at den emotive stil skal ramme læseren i dennes allerinderste, direkte ned i nervebanerne. Med overvejelserne om den ikke-lyttende som figur i mente, er det ikke vanskeligt at få øje på det voldelige potentiale, der også ligger i denne stilopfattelse. Som Céline forklarer det til den nølende professor i *Entretiens avec le professeur Y*:

— À la violence !... vous êtes le magicien ? oui ?... non ? alors, que votre charme opère !... certains lecteurs récalcitrent ? la trique, colonel ! qui préfèrent le cinéma ? la trique !... qui préfèrent le chromo ? la trique !... vous êtes le maître des sortilèges... vous leur prouvez les enfermement bouclant double-tour ! vous entendez être obéi !... le langage parlé à travers l'écrit !... votre invention ! pas d'histoires ! *Pigalle-Issy* sans obstacle !... pas de considérations permises ! dans l'enchantement !... vous tolérez pas d'esprits forts ! de dialecticiens par exemple !⁴⁰⁵

Vi forstår altså nu, hvad denne forestillede stil er et våben imod. Den er et våben imod en mistroende læser. Et middel, der skal få læseren til at acceptere en historie, han eller hun ellers ville have afvist som klynk fra en gammel læderhudet fascist. Om det så virker eller ej, må jo være op til den enkelte at vurdere, men det interessante er det vedvarende fokus fra Célines side på, at den fjendtlige læser fordrer fjendtlige midler. Det er altså ikke blot en historie, som bare kan stå på papiret uanset. Modtagelsen er vigtig. Maryse Roussel-Meyer påpeger i den sammenhæng, hvordan Célines stil mod slutningen af forfatterskabet må forstås som en art forsøg på tilnærmelse:

Sans doute le « style émotif » prête-t-il voix au ressentiment, celle d'une minorité (le chroniqueur déforme, amplifie les événements devenus opaques, incohérents du point de vue de

⁴⁰⁴ Céline, *D'un château l'autre*, s. 45.

⁴⁰⁵ Céline, *Entretiens avec le professeur Y*, s. 537.

l'Histoire au profit d'un mythe personnel). Cette émotion du « parlé » a donc permis l'identification du lecteur au narrateur de *Rigodon*, embarqué dans ce « métro émotif » qui l'invite à une défaite de la mémoire. En cela, Céline atteint, par un biais stylistique, le défi raté des pamphlets : convaincre, rallier les lecteurs à sa cause, le rire étant le puissant agent de cet objectif.⁴⁰⁶

Som det fremgår, må stilen siges at agere lige så meget bro som voldelig betvinger. Det bliver to sider af samme sag i forsøget på at nærme sig en læser gennem det talte sprogs følelse. Overbevisningen bliver altså også et spørgsmål om intimitet og nærhed – ikke kun vold og slag med kniplen. Som vi skal se i næste afsnit, får dette forsøg på tilnærmelse meget tydeligt udtryk i de senere romaner med et meget célinesk særpræg, nemlig den direkte kontakt med læseren.

4.9.3. Stråmanden og den direkte henvendelse

Ifølge ovenstående ræsonnement er den mundtlighed, som Céline styrer efter i arbejdet med sine romaner i høj grad et spørgsmål om nærhed, et forsøg på at mindske afstanden mellem forfatter og læser. Som Henri Godard meget rigtigt påpeger:

Les textes de Céline ne sont pas moins que les autres lus en l'absence de leur auteur, mais son effort vise à ce que cette absence n'exclue pas une certaine forme de présence, et c'est d'abord de là que procède le recours à une langue qui mime l'oral. Parce que l'énoncé oral est indissociable de celui qui le tient, de la durée, de l'ordre et des modalités concrètes de sa réalisation, son simulacre écrit imposera en permanence à l'imagination du lecteur cette présence, cette durée, cette voix. De la surface inerte de la page, il fera resurgir à chaque lecture le locuteur dans le présent et le travail de la locution.⁴⁰⁷

En af måderne, hvorpå Céline forsøger at indskrive sin egen tilstedeværelse i teksten, er som vi har set, arbejdet med tidsplanerne (jf. afsnit 4.4.), mens der ligger en anden nærhed i ligheden mellem det historiske subjekts oplevelser og romanernes materiale i grove træk (jf. afsnit 4.3.). I det hele taget er mange af de stilistiske træk, jeg har gennemgået, på den ene eller den anden måde associeret med Célines forsøg på at være til stede i teksten. Et af de vigtigste elementer i denne mundtlighed er den direkte kontakt med læseren. Som vi har set ovenfor, er Célines forhold til sin læserskare mere bredt defineret ikke iscenesat ganske uproblematisk i de sidste romaner. Det er en reception, som forfatteren udmærket er klar over er farvet af hans politiske engagement i mellemkrigstiden. Hvis dette kan karakteriseres som et bredere forhold til et offentligt læserskab, så kan man sige, at Célines bøger på et mere intimt plan iscenesætter en direkte kontakt mellem læser og forfatter. Det er et forhold, der dels kommer til udtryk igennem den direkte henvendelse ud af teksten, og, som en del af denne henvendelse, i brugen af læser som stråmand, der kan bruges af Céline som samtalepartner.

Der findes et hav af illustrative passager i Célines sidste romaner, og jeg har allerede behandlet en del af dem i andre sammenhænge ovenfor. Jeg vil dog alligevel endnu en gang vende tilbage til åbningerne af de to første bøger i *Tyskertrilogien*, fordi de er ret illustrative også med

⁴⁰⁶ Roussel-Meyer, *La fragmentation dans le roman*, s. 340.

⁴⁰⁷ Godard, *Poétique de Céline*, s. 217.

hensyn til dette aspekt af Célines stil. Starten på *D'un château l'autre* er altså symptomatisk, hvad Célines henvendelse og direkte kontakt angår:

Pour parler franc, là entre nous, je finis encore plus mal que j'ai commencé... Oh, j'ai pas très bien commencé... je suis né, je le répète, à Courbevoie, Seine... je le répète pour la millième fois... après bien des aller et retour je termine vraiment au plus mal... y a l'âge, vous me direz... y a l'âge !... c'est entendu !... à 63 ans et mèche, il devient extrêmement ardu de se refaire une situation... de se relancer en clientèle... ci ou là !... Je vous oubliais !... je suis médecin... la clientèle médicale, de vous à moi, confidentiellement, est pas seulement affaire de science et de conscience... mais avant tout, par-dessus tout, de charme personnel... le charme personnel passé 60 ans ?... vous pouvez faire encore mannequin, potiche au musée... peut-être ?... intéresser quelques maniaques, chercheurs d'énigmes ?... mais les dames ? le barbon tiré quatre épingles, parfumé, peinturé, laqué ?... épouvantail ! clientèle, pas clientèle, médecine, pas médecine, il écœurera !... s'il est tout cousu d'or ?... encore !... toléré ? hmm ! hmm !... mais le chenu pauvre ? à la niche !⁴⁰⁸

Den første sætning er symptomatisk og opstiller en intimitet, en nærhed mellem forfatter og læser. 'Vi sidder bare her, os to'. Tekstens modus er som en bekendelse i et fortroligt forum. Efter første sætning er der dog et hul, som om nogen er brudt ind, og Céline er nødt til at tage til genmæle over for en uudtalt stemme, der har sagt noget i retning af 'ja, men hvordan var det så lige du begyndte?!'.⁴⁰⁹ Ud over denne mere subtile form for kontakt med læseren, som også går igen mod slutningen af afsnittet med opremsningen af spørgsmål, ser vi den direkte kontakt ud af teksten to gange. Først i 'il y a l'âge, vous me direz' og dernæst i 'Je vous oubliais'. Hvor den sidstnævnte iscenesætter en fortællende forfatter, som er meget opmærksom på ikke at tabe sin læser og forvirke sig ind i en monolog, så er den førstnævnte et tidligt udtryk for den stråmandsteknik, der også går igen i disse romaner, og som er meget tydeligt på spil i starten af *Nord*:

Oh, oui, me dis-je, bientôt tout sera terminé... ouf !... assez nous avons vu... à soixante-cinq ans et mèche que peut bien vous foutre la plus pire archibombe H ?... Z ?... Y ?... souffles !... vétilles ! seulement horrible ce sentiment d'avoir tant perdu tout son temps et quelles myratonnes d'efforts pour cette hideuse satanée horde d'alcooleux enfiatés laquais... misère, Madame !... « vendez vos rancœurs, taisez-vous » !... bigre, j'accepte !... je veux, mais à qui ?... les acheteurs me boudent, il paraît... ils n'aiment et n'achètent que les auteurs presque comme eux, avec juste en plus, le petit liséré à la couleur... chef-loufiat, chef torche-chose, lèche-machin, fuites, bénitiers, poteaux, bidets, couperets, enveloppes... que le lecteur se retrouve, se sente un semblable, un frère, bien compréhensif, prêt à tout...

« Taisez-vous !... ils avaient déjà au galères, dix pour cent de "volontaires", vous êtes de ceux ! »⁴¹⁰

De to åbninger på *D'un château l'autre* og *Nord* starter nogenlunde analogt, altså. Først en følelse af fortrolighed, nærhed mellem læser og forfatter, for så derefter at slå over i et mere problematisk forhold (jf. afsnit 4.8.). Det helt særlige ved starten af *Nord* er, hvor insisterende den fiktive læser er

⁴⁰⁸ Céline, *D'un château l'autre*, s. 3.

⁴⁰⁹ Jf. Godard, *Poétique de Céline*, s. 132.

⁴¹⁰ Céline, *Nord*, s. 303.

blevet med sine indbrud i teksten. Céline lader ikke vor tids levebrødspolitikere noget tilbage at ønske med sin brug af stråmandsteknikken. Som læsere får vi lagt ord i munden her. Læseren bryder direkte ind i teksten og beder forfatteren om at pakke sig væk med sit klynk. Dermed får han også automatisk ret, når han hævder, at ingen gider at læse ham eller høre på ham – det har man jo selv lige sagt! Med et hav af disse indbrud kommer Célines tekster altså ofte til nærmest at bevæge sig fremad som et skænderi mellem en aggressiv læser og en aggressiv forfatter. Det er mellem disse to poler, intimitet og aggression, at Célines henvendelse til læseren udspiller sig, og svingningerne imellem bidrager i høj grad til tekstens refleksivitet. Célines romaner er bevidste om sig selv, og de er bevidste om deres læsere. De står ikke bare og blinker i et vakuum, men hiver eksplicit fat. Det var også denne henvendelse, vi så ekspliciteret i afsnittet om oversættelse (3.5.). Det stadige fokus på handlingen at oversætte eller på handlingen at fortælle kommer jo netop til udtryk gennem den direkte henvendelse: 'je vous raconte', 'je vous traduis', 'je vous montre' osv.

Ifølge Godard er denne refleksivitet et brud med en lang tradition, som foregiver ikke at være opmærksom på, at et stykke litteratur er produceret *af* nogen *for* nogen:

La voix narratrice, qui rappelle au lecteur son époque et les étapes de la fabrication du livre pour que ces témoins de réalité lui facilitent le passage à l'imaginaire, le rappelle aussi à lui-même. Fini le temps du lecteur ectoplasme qui prenait plaisir à une histoire déployée indépendamment de sa présence. Céline fait en sorte qu'il ne lui soit plus possible de rester extérieur ni détaché, ou de se prêter au jeu sur un mode purement fonctionnel. Lire un roman de Céline, c'est être engagé dans une relation actuelle et personnelle avec quelqu'un devant qui on ne peut rester indifférent.⁴¹¹

Hos Céline er det ikke meningen, at man skal kunne forholde sig passivt til teksten. Den direkte henvendelse og den voldelige stråmandsteknik er altså hjælpemidler i kampen for at sikre en form for lydhørhed, om den så er velvillig eller ej. Som Godard også fremfører et sted, består den følelse, Céline ofte taler om som sin stils særkende, i et affektivt forhold til læseren, der først og fremmest er bundet op på, at han eller hun skal reagere.⁴¹² I den sammenhæng er selve tilstedeværelsen af forfatteren i teksten det vigtigste:

Sympathie ou hostilité d'ailleurs, peu importe au fond. L'essentiel est que soit créé entre lecteur et narrateur un courant qui, positif ou négatif, est aux yeux de Céline la condition nécessaire pour que le récit *pass*e.⁴¹³

Forfatterens og læserens fælles tilstedeværelse i teksten sammen med den direkte henvendelse fra forfatteren ud af teksten mod læseren kan altså på sin vis opfattes som en tekstlig nødvendighed hos den sene Céline. Teksten har brug for sin læser for overhovedet at give mening, og derfor må der rækkes direkte ud – det er ikke nok bare at være tekst med den implicitte henvendelse, der altid ligger i litterær produktion. På den måde kan hele Célines arbejde med sin såkaldt emotive

⁴¹¹ Godard, *Poétique de Céline*, s. 348.

⁴¹² Godard, "Préface, Voyage au bout de la nuit, Mort à crédit", s. XLVII.

⁴¹³ Godard, "Préface, D'un château l'autre, Nord et Rigodon", s. XXII.

stil læses som et ønske om litterær henvendelse. Det er først i mødet med en læser, der reagerer, at historien giver mening. Det er først i mødet med en læser, der reagerer, at historien får valør. Det er dette læserbehov, som dramatiseres bøgerne igennem i form af ikke-lyttende og ikke-forstående figurer, og det er dette læserbehov som gives udtryk i den direkte henvendelse og den sindrige og konstante opstilling af stråmænd.

4.10. Kort sammenfatning

Afsnittet har efter en kort gennemgang af Célines status som vidne og hans litterære objekt forsøgt at indkredse de vidnende funktioner i hans sene værk. Med gennemgangen af de litterære vidnesbyrd i baghovedet har jeg således gennem en nogenlunde analog opbygning foretaget en sammenligning af de æstetiske strategier disse forfattere bruger i formgivningen af deres historie.

Vi har således set, hvordan Céline benytter mange af de samme litterære træk til at anskueliggøre krigens og historiens virkelighed, som vidnesbyrdforfatterne i udpræget grad brugte til at dramatisere en langt mere radikal erfaring. Jeg har hele vejen igennem været bevidst om, at det ikke er forfatternes objekt (krigen og flugten/koncentrationslejrene), men derimod deres 'hvordan', der har været genstand for sammenligningen. Hvis det historiske råmateriale kan siges at stå uden for rimelig sammenligning, forekommer *bearbejdelsen* af råmaterialet og *præsentationen* af det i en litterær form stadig sammenligningsværdigt.

Jeg har nærmet mig en forståelse af Célines stilistiske arbejde som først og fremmest et forsøg på henvendelse. Fra de stadige hop i tid, over oversættelsesproblematikker, brug af genkendelige motiver og artikuleret tavshed til voldelig rytme, talesprog, mundtlighed og læserhenvendelse tager Célines stil form som et forsøg på at formidle noget *til nogen*.

De vidnende funktioner hos Céline er analyseret ud fra argumentet om et brud i forfatterskabet. Teksterne stiller sig an på en anden måde i den sene ende. De bliver bevidst om sig selv, om henvendelsessituationen, om læseren, om selve formgivningen og det æstetiske arbejde. Det nye er ikke, at bøgerne er stilistisk tilfældige, men at de er opmærksomme på og gør læseren opmærksom på deres egen tilfiling, på deres status som tekster om historisk virkelighed. De vidnende funktioner hos den sene Céline er med andre ord et udtryk for referentens langsomme indtrængen i værkerne på en anden og mere bydende måde end blot som fjernt flydende forlæg. På den led foretager Céline et fuldbyrdet vognbaneskift efter krigen, som kun var antydnet med en grundig orientering i sidespejlene i de tidlige romaner. Det har ikke været nogen nem manøvre, at skrive den sene del af forfatterskabet ind på vidnets hovedspor efter Anden Verdenskrig – dels på grund af de etiske kvababelser, men også fordi de tidlige romaner er nyskabende i deres egen ret. De er det bare på en anden måde, og deres rysten ved biografiske konventioner og kraftfulde benyttelse af et helt nyt litterært talesprog føres også videre i den sene halvdel, hvorfor man let kan overse de nye og indtrængende elementer, som jeg har kaldt for de vidnende funktioner. I virkeligheden tror jeg ikke på klare brud, men på kim, spiring og blomstring, og det har af pladsmæssige årsager og simpel, verdslig interesse altså været blomstringen, der har været i fokus her.

5. Afrunding

Det er altid en farlig manøvre at lade et stort arbejde som et ph.d.-projekt gå i spagat. Snarere end at fokusere udelukkende på en af litteraturens største skikkelser eller udelukkende på et af hovedsporene i litteraturen efter Anden Verdenskrig, er det ikke desto mindre præcis, hvad jeg har gjort, og præcis hvad jeg har ønsket at gøre. Jeg har med dette greb forsøgt at lade to felter med meget afsondrede kritiske og teoretiske apparater krydsbestøve hinanden. Inden vi slutter, kunne det derfor være nyttigt lige at rekapitulere et par af hovedpointerne.

Hugget groft ud har afhandlingen postuleret følgende og underbygget det med tekstnære analyser. For det første; vidnesbyrdlitteraturen benytter sig i slående grad af en række stilistiske greb, der burde stå i kontrast til fordringer fra visse grene af litteraturen selv samt det medfølgende kritiske apparat om nøgternhed og afvisning af unødigt æstetisering af det hændte ud fra en underliggende opfattelse af at den kunstneriske formgivning forråder begivenheden som den var. Snarere end at forråde begivenheden har jeg analyseret de vidnende funktioner i en litterær tekst som et udtryk for en tydelig referent, der reflektivt, udtalt og vedvarende arbejder for en aflevering af historien og dermed benytter sig af disse funktioner som en affektiv appel til en læser, der er adskilt fra den vidnende i tid og rum. Jeg har identificeret seks af disse funktioner, som jeg har synliggjort i mine læsninger af en række kanoniske vidnesbyrd. Disse seks funktioner er ikke tænkt som en udtømmende liste og heller ikke et afkrydsningsskema til brug i identifikationen af 'det rene og sande vidnesbyrd', men derimod fanget ind og fikseret af den simple grund, at de *foreligger* - i udtalt grad og på tværs af et bredt udsnit af genren. De er simpelthen tydeligt til stede, men til trods herfor endnu ikke samlet behandlet i kritisk øjemed. De seks funktioner er den tidlige forvirring; det babelske element; brug og refunktionalisering af materielle topoi; artikuleret utilstrækkelighed; brug af prosaisk rytme med voldelig effekt og endelig den direkte henvendelse.

For det andet; vidnesbyrdlitteraturen er det måske mest kraftfulde eksempel på et problem med realismen, som bliver meget synligt efter Anden Verdenskrig. Dette problem søges i det vidnende hovedspor løst ved en indførelse af referenten som garant for historiens gyldighed. Hovedsporet er dog bredere end blot vidnesbyrdlitteraturen, og visse træk, som er udkrystalliseret i relativt ren form her, går igen i varierende grader andre steder op igennem de sidste 75 års litteraturhistorie. Jeg er ved at løbe tør for ord, så jeg har selvsagt ikke plads her til at behandle dette spor indgående, men som jeg nævnte i introduktionen, ser vi stadig både efterdønninger og nye brodsøer i litteraturen, der indoptager og til stadighed omkalfatrer de vidnende funktioner og lænker sig fast til referenten, om det så er med forreven sytråd eller hærdede ankerkæder. Senere afarter kunne findes og analyseres af andre og mere ordformuende så tilsyneladende forskellige steder som hos Karl Ove Knausgård, Marguerite Duras, Svetlana Aleksijevitj, Christine Angot og Curzio Malaparte. Hvad er Knausgårds onkel i sjette bind af *Min kamp* andet end en opdatering af den ikke-lyttende som figur? Onklens hårdnakkede fornægtelse af Karl Oves oplevelser med sin far truer alle mange tusinde foregående siders autenticitet, og understreger lytterens magt over den skrivende. Og hvad er Malapartes helvedesgastronomi andet end en refunktionalisering af måltidet som topos? I Malapartes *Kaput* er den lækre dyresteg skudt med en Luger mellem øjnene, og laksen lider samme skæbne. Benytter Marguerite Duras sig ikke især i *La Douleur* af en bred vifte af de vidnende funktioner i forsøget på at indkredse det hjemvendte menneskes smerte?

Jeg har fundet en særligt stærk eksponent for denne indstrøm i Louis-Ferdinand Céline og vist, hvordan hans sidste romaner kan behandles frugtbart med vidnesbyrdlitteraturens teoriapparat, og hvordan de vidnende funktioner mod slutningen af hans forfatterskab er den mest integrerede del af hans litterære praksis. Måske er de endda selve kernen, det konstituerende element *par excellence* i hans 'petite musique'.

Mit bud på en læsning af den sene Céline hænger altså ikke bare sammen med forfatterskabets indre økonomi og deling, men skriver ham ind i en bredere litteraturhistorisk sammenhæng. Man kan sige, at jeg har forsøgt at trække ham op i lyset og ud i selskabet i stedet for at lade ham hænge i opfattelsen af ham som den store undtagelse og det store røvhul – den mytiske mytoman uden anden tilknytning til litteraturhistorien end fødselsårets og dødsdagens milesten. Jeg opfatter Célines forfatterskab som et tærskelværk, der peger insisterende op langs en litterær strømning, der intet har mistet i intensitet og nødvendighed. På den led opstamper arbejdet med Céline også et brugbart begrebsapparat, der forhåbentlig kan bringes til anvendelse i analyse af andre værker og tjene en synliggørelse af visse fundamentale træk ved denne form for litteraturs måde at fungere på.

6. Resumé

I min afhandling tager jeg livtag med den franske forfatter Louis-Ferdinand Célines (1894-1961) sene værk – det vil sige de romaner, han udgav efter Anden Verdenskrig. Nærmere bestemt *Féerie pour une autre fois I og II* (1952 og 1954), *Entretiens avec le professeur Y* (1955), *D'un château l'autre* (1957), *Nord* (1960) og *Rigodon* (posthumt, 1969). Célines tidlige værk fra 1930'erne er blevet læst og fortolket indgående som en kraftig eksponent for den litterære modernisme i kølvandet på Første Verdenskrig, mens den sene del af værket traditionelt har lidt under forfatterens tvivlsomme etiske habitus og grundlæggende ikke har nydt samme reception som de første romaner.

I min læsning af den sene Céline gør jeg op med den aura af undtagelse, der delvis betinget af biografien hviler over hans efterkrigslige produktion. Igennem tekstmære analyser viser jeg, hvordan den sene Céline indskriver sig i et litterært hovedspor efter Anden Verdenskrig, der har øjenvindnet som samlende figur. Jeg identificerer og behandler en række gennemgående stilistiske træk, der er konstituerende for romanerne, og som kraftfuldt lægger sig ind i den strøm af litteratur, der efter århundredets barbari udmærker sig ved en indføring af referenten som garant for den fortalte histories sandfærdighed. Det er en litteratur, der ser sig ude af stand til at lade hånt om historiens modtagelse, og det bliver dermed også en reflektiv litteratur, som er bevidst om sig selv og sine utilstrækkeligheder. Og som gør disse utilstrækkeligheder til en del af sin udsigelse.

Denne bevægelse findes komprimeret i vidnesbyrdlitteraturen, der som genre spidsstiller den skurrende gnidning mellem form og indhold. Hvordan giver man en voldsom begivenhed form i litteraturen uden at forråde udgangspunktet? Min læsning af Céline bygger altså først og fremmest på en læsning af en række litterære vidnesbyrd af forfattere som Primo Levi, Charlotte Delbo, Imre Kertész, Robert Antelme og Tadeusz Borowski. Ved hjælp af blandt andet det omfattende teoriapparat, der omgiver vidnesbyrdet som litteratur når jeg frem til en række tekstlige træk, der går igen i slående grad på tværs af tid og rum i disse beretninger. Dem kalder jeg for de 'vidnende funktioner', og de kan grundlæggende forstås som fællestræk i formgivningen, der sigter mod henvendelse.

Jeg har altså ønsket at lade disse to felter krydsbestøve hinanden, og afhandlingen skulle dermed gerne byde på en bedre forståelse både af den sene Célines banebrydende romankunst og af en brede litterær strømning efter Anden Verdenskrig.

7. Summary

This doctoral thesis focuses on the later works of the controversial French author Louis-Ferdinand Céline (1894-1961) – that is, the novels published after World War II: *Féerie pour une autre fois I & II* (1952 & 1954), *Entretiens avec le professeur Y* (1955), *D'un château l'autre* (1957), *Nord* (1960), and *Rigodon* (1969). While the earlier works have been widely read and discussed as powerful exponents of literary modernism rising from the ruins of World War I, the reception of his later writing has somewhat suffered under the author's dubious moral character.

Through close readings I examine how this body of his work can be analysed as part of a literary main track after World War II with the eye witness as the common denominator. I identify and interpret a series of stylistic traits as the most important constituents of his later prose style, and I show how these traits place him as a powerful exponent of a broader literary movement that brings in the specific referents to guarantee the truthfulness of the story being told. This is a form of literature very focused on reception, and is thus a reflexive genre attentive to itself and its own inadequacies. And a genre that adopts these inadequacies as an integral part of its enunciation.

A crystallisation of this movement can be found in the genre of witness literature; a genre that points insistently to the friction between form and content. How does one give form to an extreme event without betraying it? My readings of Céline are thus informed by an examination of a number of literary testimonies by authors such as Primo Levi, Charlotte Delbo, Imre Kertész, Robert Antelme, and Tadeusz Borowski. By incorporating the theoretical framework surrounding the field of witness literature, I arrive at a conception of 'testimonial functions' that can be understood as common features of the genre's style aiming at rendering possible a connection between reader and author. These functions are then applied in my analysis of Céline.

I have tried to let the two fields of study cross-pollinate each other, and the thesis thus tries to offer a better understanding of the later part of Céline's authorship at the same time as a his place, and that of witness literature, in a major movement after World War II.

8. Tak

Selvom det på mange måder er en munkeagtig opgave at skrive en ph.d.-afhandling, har man dog med mennesker at gøre engang imellem. Nogle af dem har endda haft en vis positiv indvirkning på munketilværelsen, og det føles derfor på sin plads at sige mange tak for gode stunder, gode råd, gode samtaler, godt samvær og meget andet.

Først og fremmest tak til hjemmefronten: Cecilie og Viggo. Jeg elsker jer.

Også tak til den anden hjemmefront: Kontoret. Tue og Nils. Tak for undertiden forfærdelige og undertiden fantastiske mandagsalbums, og tak for diskussioner om alt mellem himmel og jord og helvede. Tak til far, mor og søster for veldrevet havnevæsen.

Tak også til den tredje front, min vejleder Carsten Meiner og den milde, kyndige faderhånd med hvilken han har ført mig uden om og rev og miner. Også tak til gruppen af postdocs på Carstens projekt: Michael Høxbro Andersen, Nan Gerdes og Peter Borum, som har været dejlige svirepartnere på såvel et ophøjet åndeligt, som på en lang række lavere niveauer nedefter. Tak til Frederik Tygstrup for generel venlighed og gode kommentarer.

Og et efternavnsløst tak til en lang række søde mennesker fra instituttet og den virkelige verden: Martin, Magnus, Astrid, Signe, Jakob, Martina, Jesper, Astrid, Thomas, Jørn, Jan, Anita, Stephanie, Nicklas, Lisbeth, Pia, Simon, Mads, Ming, Daniel, Jeppe, Emil, Peter, Rasmus, Maria, Vincent, Amanda og en masse andre, som jeg har haft lejlighed til at diskutere Céline og livet med igennem årene.

Jeg håber ikke, at jeg har udeladt alt for mange takværdige. Det skyldes ikke mangel på taknemmelighed, men mangel på et stramt åndeligt fokus her i afleveringsdagene.

9. Bibliografi

- Adams, Jill Petersen. "Acts of Irreconcilable Mourning: Post-Holocaust Witness and Testimony". *Culture, Theory and Critique* 56, nr. 2 (2015): 228–244.
- Adorno, Theodor W. *Gesammelte Schriften 10,1: Kulturkritik und Gesellschaft; 1, 10,1: Kulturkritik und Gesellschaft; 1.* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977.
- — —. *Gesammelte Schriften 11: Noten zur Litteratur.* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978.
- Agamben, Giorgio. *Ce qui reste d'Auschwitz.* Paris: Rivages, 2003.
- Alliot, David, og François Marchetti. *Céline au Danemark, 1945-1951.* Beaux livres. Monaco: Éditions du Rocher, 2008.
- Alves, Ana Maria. *Guerre et exil chez Louis-Ferdinand Céline.* Convergences, vol. 74. Bern: Peter Lang, 2013.
- Antelme, Robert. *L'Espèce humaine.* Édition : Éd. rev. et corr. Paris: Gallimard, 1978.
- Arnds, P. "Translating Survival, Translation as Survival in Primo Levi's *Se Questo E Un Uomo*". *Translation And Literature* 21 (2012): 162–174.
- Baldasso, Franco. "The Other as the Judge: Testimony and Rhetoric in Primo Levi's *Se Questo È Un Uomo*". *MLN* 128, nr. 1 (2013): 166–184.
- Beaujour, Michel. "Céline, artiste du laid". *French Review* 38, nr. 2 (1964): 180–90.
- Behrendt, Poul. *Dobbeltkontrakten: en æstetisk nydannelse.* København: Gyldendal, 2006.
- "Behrendt gør det svært at være kritiker". *Information*, 24. marts 2006.
<https://www.information.dk/2007/07/behrendt-goer-svaert-vaere-kritiker>.
- Bellosta, Marie-Christine. *Céline ou l'art de la contradiction : Lecture de Voyage au bout de la nuit.* Paris: CNRS, 2011.
- Benjamin, Walter. *Gesammelte Schriften II, 2.* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977.
- "Bibelen Online". Set 10. marts 2016.
<http://www.bibelselskabet.dk/BrugBibelen/BibelenOnline.aspx?book=1kor&id=3&chapter=1b>.
- Borowski, Tadeusz. *Hos os i Auschwitz.* København: Vandkunsten, 2009.
- Cassin, Barbara. *Plus d'une langue.* Montrouge: Bayard Culture, 2012.
- Céline, Louis-Ferdinand. *Céline et l'actualité littéraire.* Cahiers Céline 1-2, 1976.
- — —. *D'un château l'autre.* Bibliothèque de la Pléiade, romans t. II. Paris: Gallimard, 1974.
- — —. *Entretiens avec le professeur Y.* Bibliothèque de la Pléiade, romans t. IV. Paris: Gallimard, 1993.
- — —. "Entretien avec Albert Zbinden", 936–45. Bibliothèque de la Pléiade, romans t. II. Paris: Gallimard, 1974.
- — —. *Féerie pour une autre fois I.* Bibliothèque de la Pléiade, romans t. IV. Paris: Gallimard, 1993.
- — —. *Féerie pour une autre fois II.* Bibliothèque de la Pléiade, romans t. IV. Paris: Gallimard, 1993.
- — —. *Fra det ene slot til det andet.* Lyngby: Holkenfeldt, 1997.
- — —. "L'argot est né de la haine". I *L'Herne: L.-F. Céline*, redigeret af Dominique de Roux, Michel Beaujour, Michel Thélia, og Collectif, 40. Paris: Herne, 2008.
- — —. *Lettres.* Paris: Gallimard, 2009.
- — —. "Louis-Ferdinand Céline vous parle". Bibliothèque de la Pléiade, romans t. II. Paris: Gallimard, 1974.
- — —. *Nord.* Bibliothèque de la Pléiade, romans t. II. Paris: Gallimard, 1974.
- — —. *Rigodon.* Bibliothèque de la Pléiade, romans t. II. Paris: Gallimard, 1974.
- — —. *Voyage au bout de la nuit.* Bibliothèque de la Pléiade, romans t. I. Paris: Gallimard, 1981.
- Coen, Stanley J. "Louis-Ferdinand Céline's Castle to Castle: The Author-Reader Relationship in Its Narrative Style". *American Imago: Studies in Psychoanalysis and Culture* 39, nr. 4 (1982): 343–368.

- Crowley, Martin. "Remaining Human: Robert Antelme's *L'Espèce Humaine*". *French Studies* 56, nr. 4 (1. oktober 2002): 471–82.
- Curtius, Ernst Robert. *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern: A. Francke AG Verlag, 1948.
- Delbo, Charlotte. *Le convoi du 24 janvier*. Paris: Editions de Minuit, 1998.
- — —. *Auschwitz et après : Aucun de nous ne reviendra*. Paris: Editions de Minuit, 1970.
- Deleuze, Gilles. *L'île déserte et autres textes : Textes et entretiens 1953-1974*. Paris: Editions de Minuit, 2002.
- Donley, Michael. *Céline musicien: la vraie grandeur de sa "petite musique"*. Saint-Genouph: Nizet, 2000.
- Dornier, Carole. "Le récit de témoin: La littérature du factuel". I *L'analyse du discours, dans les études littéraires*, redigeret af Ruth Amossy. Presses universitaires du Mirail, 2003.
- Dünne, Jörg. *Les intraduisibles /Unübersetzbarkeiten, langues, littératures, médias, cultures, Unübersetzbarkeiten, Sprachen, Literaturen, Medien, Kulturen*. Paris: Éditions des Archives contemporaines, 2013.
- Engdahl, Horace. "Philomelas tunge". I *Arret efter drømmen*. København: Jensen & Dalgaard, 2014.
- — —, red. *Witness Literature: Proceedings of the Nobel Centennial Symposium [Stockholm, 4 - 5 December 2001]*. River Edge, NJ: World Scientific, 2002.
- Felman, Shoshana, og Dori Laub. *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. New York: Routledge, 1992.
- Ferme, Valerio. "Translating the Babel of Horror: Primo Levi's Catharsis through Language in the Holocaust Memoir *Se questo è un uomo*". *Italica* 78, nr. 1 (1. april 2001): 53–73.
- Gallagher, Catherine. "The Rise of Fictionality". I *The Novel*, redigeret af Franco Moretti, 336–63. Princeton: Princeton University Press, 2006.
- Gandhi, Leela, og Deborah Nelson. "Editors' Introduction". *Critical Inquiry* 40, nr. 4 (2014): 285–97.
- Gibault, François. *Céline*. Paris: Mercure de France, 1977.
- Gigliotti, Simone. *The Train Journey, Transit, Captivity, and Witnessing in the Holocaust*. Studies on War and Genocide 13. New York: Berghahn Books, 2009.
- Godard, Henri. *Céline*. Biographies NRF Gallimard. Paris: Gallimard, 2011.
- — —. *Céline scandale*. Paris: Gallimard, 1998.
- — —. *Poétique de Céline*. Bibliothèque des idées. Paris: Gallimard, 1985.
- — —. "Préface, D'un château l'autre, Nord et Rigodon". I *Bibliothèque de la Pléiade, romans t. II*, af Louis-Ferdinand Céline. Paris: Gallimard, 1974.
- — —. "Préface, Féerie pour une autre fois I+II, Entretiens avec le professeur Y". I *Bibliothèque de la Pléiade, romans t. IV*, af Louis-Ferdinand Céline. Paris: Gallimard, 1993.
- — —. "Préface, Voyage au bout de la nuit, Mort à crédit". I *Bibliothèque de la Pléiade, romans t. I*, af Louis-Ferdinand Céline. Paris: Gallimard, 1981.
- Gramling, David. "An Other Unspeakability: Levi and Lagerszpracha". *New German Critique: An Interdisciplinary Journal of German Studies* 117 (2012): 165–187.
- Greif, Gideon. *Vi græd uden tårer: billeder og vidnesbyrd fra gaskamre og krematorier i Auschwitz-Birkenau*. Frederiksberg: Introitel, 2010.
- Hainge, Greg. *Capitalism and schizophrenia in the later novels of Louis-Ferdinand Céline: d'un ... l'autre*. Currents in comparative Romance languages and literatures, vol. 100. New York: P. Lang, 2001.
- Hansen, Troels Hughes. *Fra den anden side. Louis-Ferdinand Céline og den europæiske vidnesbyrdlitteratur*. Speciale, Københavns Universitet, 2013
- — —. "Den emotive metro". *Passage - Tidsskrift for litteratur og kritik*, nr. 70 (2013).

- Hartman, Geoffrey H. "Vidnesbyrd og autenticitet". *Passage - Tidsskrift for litteratur og kritik*, nr. 58 (2007).
- Hartmann, Marie. *L'envers de l'histoire contemporaine: étude de la "trilogie allemande" de Louis-Ferdinand Céline*. Paris: Société d'études céliniennes, 2006.
- — —. "Négation et détournement des témoignages concentrationnaires. La trilogie allemande de Louis-Ferdinand Céline". I *Témoigner en littérature*, redigeret af Jean-Baptiste Para, 99–114. Europe, 1041/1042. Paris: Europe, 2016.
- — —. "Transposition et traduction: La transposition de Chateaubriand dans les trois derniers romans de Louis-Ferdinand Céline". I *Traduction et transposition: Actes du dix-septième colloque international Louis-Ferdinand Céline, Milan, 4-6 juillet 2008, 2 volumes*, redigeret af François Gibault. Paris: Société d'études céliniennes, 2010.
- Hirsch, Marianne, og Leo Spitzer. "Gendered Translations. Claude Lanzmann's Shoah". I *Claude Lanzmann's Shoah. Key Essays*, af Stuart Liebmann. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- Holm, Isak Winkel, og Frederik Tygstrup. "Livets rum, erindringens form". *Passage - Tidsskrift for litteratur og kritik*, nr. 58 (2007).
- Howe, Irving. "Writing and the Holocaust". I *Writing and the Holocaust*, redigeret af Berel Lang. New York: Holmes & Meier, 1988.
- Ifri, Pascal Alain. *Céline et Proust: correspondances proustiennes dans l'œuvre de L.-F. Céline*. Marcel Proust studies, v. 6. Birmingham, Ala: Summa Publications, 1996.
- Insana, Lina N. *Arduous Tasks, Primo Levi, Translation, and the Transmission of Holocaust Testimony*. Toronto Italian Studies. Toronto: University of Toronto Press, 2009.
- Iversen, Stefan. "Mass-klo, Matisklo. Om vidnesbyrdets litteratur." I *Ophold. Giorgio Agambens litteraturfilosofi*. København: Akademisk forlag, 2003.
- Janelle, Jean-Louis. "Pour une histoire du genre testimonial". *Littérature*, nr. 135 (1. september 2004): 87–117.
- Jezernik, Božidar. "On food and morals in extremis". *Food and Foodways* 8, nr. 1 (1999): 1–32.
- Kertész, Imre. *De skæbneløse*. Roskilde: Batzer & Co., 2003.
- — —. "Hvem tilhører Auschwitz?" *Passage - Tidsskrift for litteratur og kritik*, nr. 58 (2007).
- Kolk, Bessel van der, og Onno van der Hart. "The Intrusive Past: The Flexibility of Memory and the Engraving of Trauma." I *Trauma. Explorations in Memory*, af Cathy Caruth. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1995.
- Kristeva, Julia. *Pouvoirs de L'horreur: Essai Sur L'abjection*. Paris: Seuil, 1983.
- Ladmiral, Jean-René. *Sourcier ou cibliste*. Traductologiques. Paris: Les Belles lettres, 2014.
- Langer, Lawrence L. *The Holocaust and the Literary Imagination*. New Haven: Yale University Press, 1975.
- Lanzmann, Claude. "Hier ist kein Warum". I *Claude Lanzmann's Shoah. Key Essays*, af Stuart Liebmann. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- Lassen, Morten. *At skrive holocaust. En introduktion til vidnesbyrdlitteraturen*. København: Museum Tusulanum, 2011.
- Lavault, Élisabeth. "Le métalangage de la traduction en quête de sens". I *Métalangage et terminologie linguistique: actes du colloque international de Grenoble, Université Stendhal-Grenoble III, 14-16 mai 1998*, redigeret af Bernard Colombat, 887–98. Leuven: Peeters Publishers, 2001.
- Levi, Primo. *Vidnesbyrd*. København: Rosinante, 2009.
- Levine, Michael G. *The Belated Witness: Literature, Testimony, and the Question of Holocaust Survival*. Cultural memory in the present. Stanford, Calif: Stanford University Press, 2006.
- Lubrich, Oliver. "Bombed and Silenced: Foreign Witnesses of the Air War in Germany". *German Life & Letters* 62, nr. 4 (oktober 2009): 415–29.

- Martin, Sylvain. "La Guerre en un mot". I *Céline et la guerre: actes du seizième colloque international Louis-Ferdinand Céline; Caen 30 juin - 2 juillet 2006*, redigeret af Colloque Internationale Louis-Ferdinand Céline. Paris: Société d'Études Céliniennes, 2006.
- McCarthy, Patrick. *Céline. A Critical Biography*. London: A. Lane, 1975.
- Meiner, Carsten. *Le carrosse littéraire et l'invention du hasard*. Les Littéraires. Paris: Presses universitaires de France, 2008.
- Meiner, Carsten, og Frederik Tygstrup. "Le Défi de La Topologie Littéraire". *Revue Romane* 42, nr. 2 (2007): 177-87.
- Mounin, Georges. *Les belles infidèles*. Paris: Cahiers du Sud, 1955.
- Muray, Philippe. *Céline*. Paris: Gallimard, 2001.
- Mächler, Stefan. *Der Fall Wilkomirski*. Zürich: Pendo Verlag, 2000.
- Oustinoff, Michaël. *Traduction et mondialisation*. Les essentiels d'Hermès. CNRS, 2011.
- Pitcher, L.V. "Classical War Literature". I *The Cambridge Companion to War Writing*, 71-80. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- "realisme - litteratur | Gyldendal - Den Store Danske". Set 12. oktober 2017.
[http://denstoredanske.dk/Kunst_og_kultur/Litteratur/Litterære_perioder/realisme_\(Litteratur\)](http://denstoredanske.dk/Kunst_og_kultur/Litteratur/Litterære_perioder/realisme_(Litteratur)).
- Reinhardt, Marc-Alexandre, og André Habib. "The Untranslatable: A New Theoretical Fulcrum? An Exchange with Barbara Cassin". *SubStance* 44, nr. 2 (2015): 6-14.
- Roussel-Meyer, Maryse. *La fragmentation dans le roman: Louis-Ferdinand Céline, Robert Pinget, Alain Robbe-Grillet*. Clermont-Ferrand: PU Blaise Pascal, 2011.
- Roux, Dominique de, Michel Beaujour, Michel Thélia, og Collectif. *L'Herne: L.-F. Céline*. Paris: Herne, 2008.
- Sautermeister, Christine. *Céline vociférant ou L'art de l'injure*. Paris: Société d'études céliniennes, 2002.
- — —. *Louis-Ferdinand Céline à Sigmaringen: réalité et fiction dans D'un château l'autre: essai*. Collection "Céline & Cie". Paris: Écriture, 2013.
- Schoolcraft, Ralph. "Honi Soit Qui Mal Y Danse: Circulation and Transport in Céline's Early Novels". *MLN* 105, nr. 4 (1990): 833-56.
- Sebald, Winfried Georg. *On the natural history of destruction*. New York: Modern Library, 2004.
- Semprun, Jorge. *Le Grand Voyage*. Paris: Gallimard, 1972.
- Sicotte, Geneviève. *Le festin lu, le repas chez Flaubert, Zola et Huysmans*. Montréal: Liber, 2008.
- Société d'études céliniennes. *Actes du onzième colloque international Louis-Ferdinand Céline: Amsterdam, 5-7 juillet 1996*. Paris: Société d'études céliniennes, 1998.
- Spiegelman, Art. *Maus I & II*. New York: Random House, 1986.
- Steiner, George. *Language and Silence, Essays 1958-1966*. Pelican, 1969.
- Suleiman, Susan Rubin. *Crises of memory and the Second World War*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 2006.
- Thatcher, Nicole. "Charlotte Delbo's Voice: The Conscious and Unconscious Determinants of a Woman Writer". *Esprit Createur* 40, nr. 2 (2000): 41-51.
- — —. *A literary analysis of Charlotte Delbo's concentration camp re-presentation*. Lewiston: Edwin Mellen Press, 2000.
- Thomsen, Mads Rosendahl. "Det æstetiske tabu og den æstetiske nødvendighed". *Passage - Tidsskrift for litteratur og kritik*, nr. 58 (2007).
- Transskription af Eichmann Trial, Session 53 (u.å.) Kan findes på The Nizkor Projects hjemmeside: <http://www.nizkor.org/hweb/people/e/eichmann-adolf/transcripts/> (sidst besøgt 23. november 2017).

- Várnai, Paul. "Holocaust Literature and Imre Kertész". I *Imre Kertész and Holocaust Literature*, af Louise O. Vasvári og Steven Tötösy de Zepetnek. West Lafayette, Ind: Purdue University Press, 2005.
- Vitoux, Frédéric. *Louis-Ferdinand Céline, Misère et parole*. Les essais. 180. Paris: Gallimard, 1973.
- White, Hayden. "Figural Realism in Witness Literature". *Parallax* 10, nr. 1 (1. januar 2004): 113–24.
- Wiesel, Elie. *La nuit*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1983.
- Wieviorka, Annette. *Déportation et génocide, entre la mémoire et l'oubli*. Paris: Plon, 1992.
- Woolf, Judith. "From If This is a Man to The Drowned and the Saved". I *The Cambridge Companion to Primo Levi*, redigeret af Robert S. C. Gordon. Cambridge ; New York: Cambridge University Press, 2007.