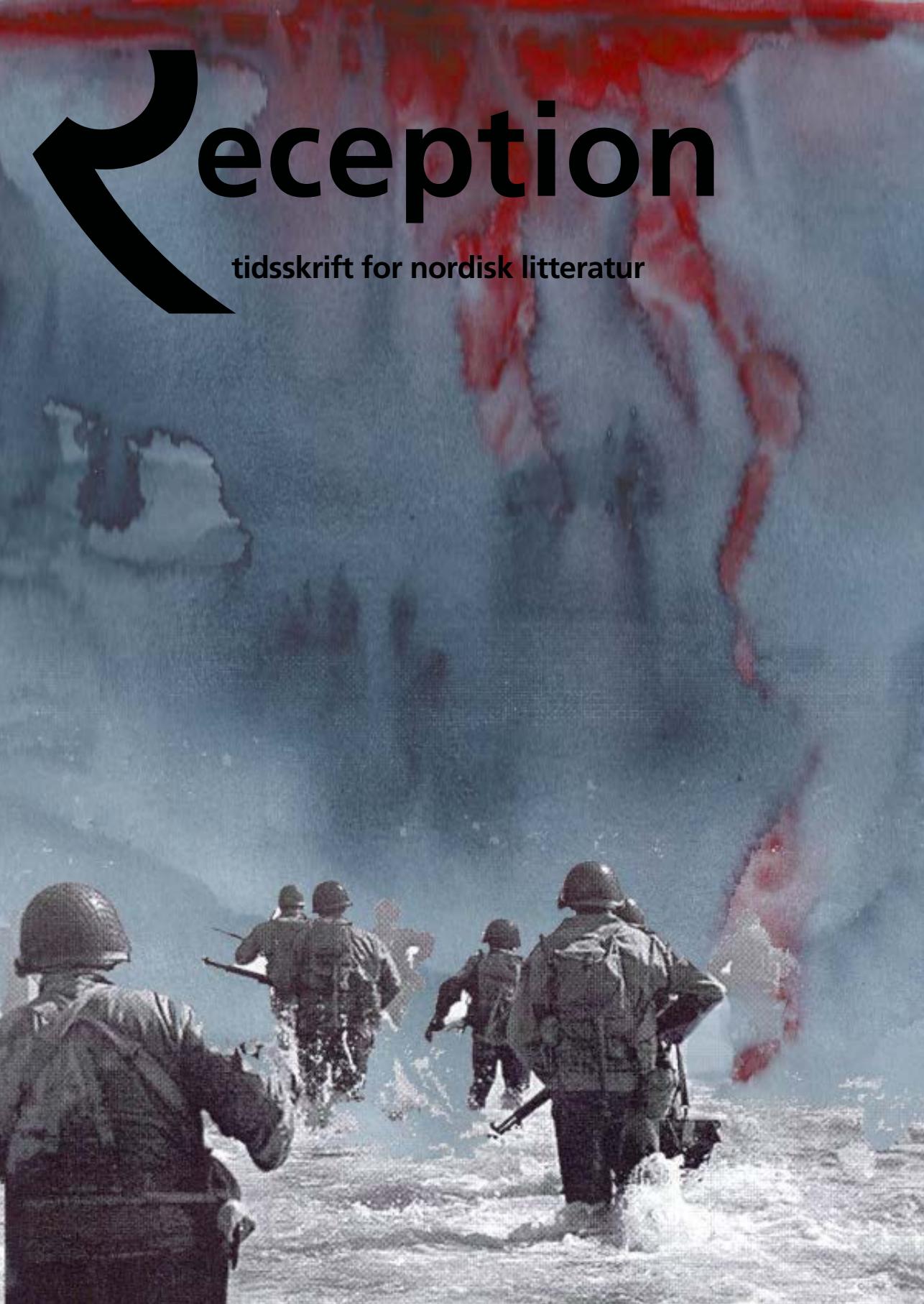


R^eception

tidsskrift for nordisk litteratur



KRIG



Reception

tidsskrift for nordisk litteratur

#72 - 2014

TEKSTER AF

Kasper Green Krejberg, Sindre Andersen, Hans Hertel,
Theis Ørntoft, Bjarne Søndergaard Bendtsen, Martin
Hall, Lykke Maltoft Wange, Morten Auklend, Christel
Wiinblad, Sune Gregersen, Synne Lea, Pernille Saabye,
Amanda Jepmond Buciek, Jesper Hambert, Ingrid Margrete
Thorvaldsen, Siri Nordborg Møller og Henrik Torjusen.

REDAKTION

Amanda Jepmond Buciek, Christina
Yhman Kaarsberg, Helga Falkum
Enerhaug, Jon Vestergaard Andersen, Lea
Stigfeldt, Lykke Maltoft Wange, Markus
Floris Christensen, Pernille Saabye.

LAYOUT

Mai Hedvig Lyngby, Sandra Petersen.

KORREKTUR

Rasmus Stenfalk

OMSLAGSILLUSTRATION

Hjørdis Maria Longva

TRYK

Lasertryk, Aarhus
300 eksemplarer

HJEMMESIDE

www.tidsskriftetreception.dk

E-POST

redaktion@tidsskriftetreception.dk

ILLUSTRATIONER OG FOTOGRAFIER AF

Amanda Jepmond Buciek, Jan Grarup,
Marcus Grønbech, Stian Hole,
Hjørdis Maria Longva, Mette Norrie,
Rakel Dehn Stammer og Þórdís Erla Zoëga.

ADRESSE

Tidsskriftet Reception
Institut for Nordiske Studier og Sprogvirkenskab
Københavns Universitet
Njalsgade 120, 2300 København S

RECEPTION

Redigeres af studerende ved danskstudiet på
Institut for Nordiske Studier og Sprogvirkenskab ved
Københavns Universitet.

Reception er gratis.

FINANSIERING

Dette nummer af Reception udgives med
støtte fra Søren Gyldendal Fonden og Institut
for Nordiske Studier og Sprogvirkenskab
ved Københavns Universitet. Tak!

ISSN 1904-7088

© Bidragyderne og Reception 2014

Indhold

LEDER #72	9
KASPER GREEN KREJBERG: "SE, DET VAR NOGET AT SNAKKE OM" KRIG SOM LEDEMOTIV I DANSK LITTERATUR	10
SINDRE ANDERSEN: "NO MAN CAN FIND THE WAR" OM EVA RIBICH'S MIKROSKOPISKE KRIG	20
HANS HERTEL: FØRSTE VERDENSKRIG SOM KONTRAST OG PIKANTERI	24
THEIS ØRNTOFT: AF DIGTE 2014	28
BJARNE SØNDERGAARD BENDTSEN: SKRIVEBORDS-BLODFANTASIER ELLER SKILDRINGER AF KRIGENS OG FORHOLDENES UBØNHØRLIGE OG FORFÆDELIGE VIRKELIGHED DE NORDSLESVIGSKE SOLDATER I FØRSTE VERDENSKRIG SOM MOTIV I DANSK LITTERATUR	32
MARTIN HALL: GRADBØJNINGER AF ET VOLDSMONOPOL ET ERINDRINGSESSAY	48
LYKKE MALTOFT WANGE: "LITTERATUREN HAR DET IKKE AD HELVEDE TIL" INTERVIEW MED FOLKENE BAG ARK BOOKS, NØRREBROS NYE BOGHANDEL	56
MORTEN AUKLEND: "BRAVE NEW WARS" KRIGEN SOM GREP OG MOTIV I DYSTOPISKE ROMANER	60
JAN GRARUP: BILLEDER FRA BOGEN MÆRKET FOR LIVET TATOVERINGER BLANDT LIVGARDENS SOLDATER	72

CHRISTEL WIINBLAD: AF UNDER VINTEREN	76
SUNE GREGERSEN: TO HELL MED DEM ALLIHOP! OM FLERSPROGETHED OG FREMMEDGØRELSE I ELMER DIKTONIUS' ROMAN JANNE KUBIK	80
SYNNE LEA & STIAN HOLE: AF NATTEVAKT	90
PH.D.-SPOT: MICHAEL SCHMIDT-MADSEN OG METTE PEDERSEN HØEGH	100
JESPER HAMBERT: SMÄRTSAM STUDIE I KÄRLEK ANMELDELSE AF LENA ANDERSSONS <i>EGENMÄKTIGT FÖRFARANDE - EN ROMAN OM KÄRLEK</i>	104
INGRID MARGRETE THORVALDSEN: STERKEST PÅ SITT VARESTE ANMELDELSE AF TOMAS ESPEDALS <i>BERGENERS</i>	106
SIRI NORDBORG MØLLER: MENNESKEHEDEN UNDER LUP ANMELDELSE AF LEENA KROHNS <i>HOTEL SAPIENS</i>	108
HENRIK TORJUSEN: VI, SOM ER FØDT MED GÆLD ANMELDELSE AF NINA LYKKES <i>OPPLØSNINGSTENDENSER</i>	110
NÆSTE NUMMER	112

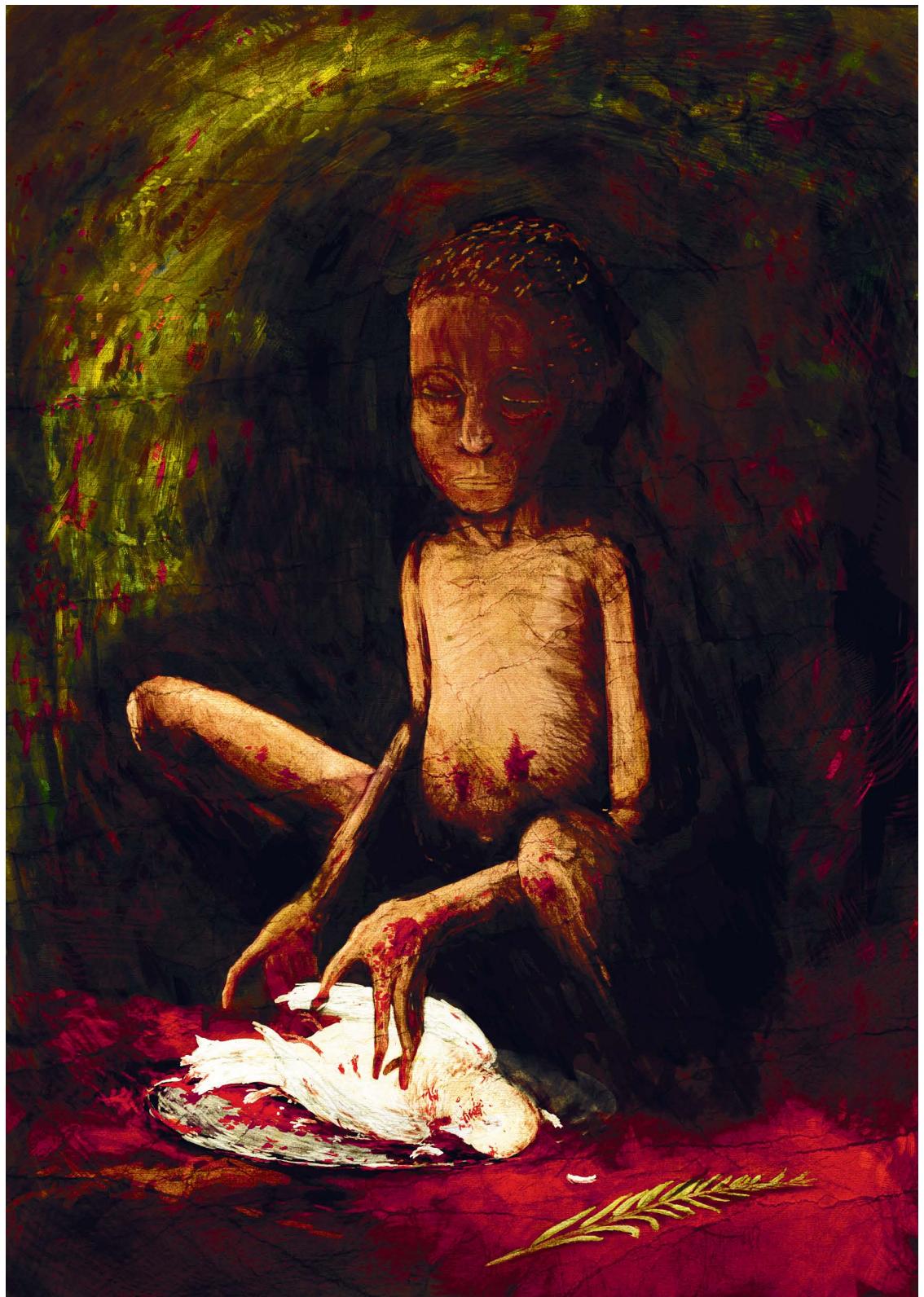


Illustration: Marcus Grønbech

72

Det er kun de døde, der har set enden på krigen, sagde Platon. Noget kunne tyde på, at han havde ret. Siden antikken og frem til i dag – hvor eksempelvis antallet af døde civile under borgerkrigen i Syrien anslås at have rundet 60.000 – har krigen været et tilbagevendende moment i verdenshistorien, et genkommende sceneri af rædsel og ødelægelse. Krigen er Verdensnatten – civilisationernes golde bagsider i blodig strid. Ikke desto mindre har krigen, som motiv og erfaringsbaggrund, gennem tiden udgjort et betydeligt grundlag for kunstnerisk produktivitet.

Man kunne til eksempel og en kende provokerende spørge, om Heretica nogensinde var opstået uden værdisammenbruddet efter anden verdenskrig? Eller som Kasper Green Krejberg skriver på side 11 i dette nummers indledende artikel om krigen som tema i den danske litteratur fra Pontoppidan til (Claus Beck-)Nielsen:

"Kunne man ikke sige det samme om Pontoppidans forfatterskab? Er hans værk ikke i lige så høj grad som Bangs præget af "Saarfeberen fra Dybbøl"? [...] Kunne vi forestille os Ingemann og Grundtvig uden Napoleonskrigenes store tab? Bønnelycke og Paludan uden Første Verdenskrig, den gamle verdens kollaps og en ny, kaotisk virkelighed? Tove Ditlevsen, Peter Seeberg og Tage Skou-Hansen uden Anden Verdenskrig? Og for så vidt Thorkild Hansen uden den Kolde Krigs klaustrofobiske våbenkapløb?"

Med dette nummer af Reception, der falder i 100-året for første verdenskrig og 150-året for Slaget ved Dybbøl i 1864, vil vi derfor gerne kaste lys over det dystre tema med en række indslag, der angriber feltet fra forskellige positioner. På side 32-47 undersøger Bjarne Søndergaard Bendtsen de nordslesvigske

soldater i første verdenskrig som motiv i dansk litteratur, mens Martin Hall på side 48-55 går til sagen fra et mere personligt perspektiv i et erindringsessay om at være barn og teenager i 1970'erne og 80'erne og forelske sig betingelsesløst i glamrock og 7"-singer, mens frygten for en forestående atomkrig breder sig over hele den vestlige verden.

Krig kan imidlertid også udlægges som andet end mellemmenneskelige massakrer og civilisationssammenstød. I en læsning af svenske Eva Ribichs digtsamling *Det är vatten så långt jag kan se och längre* fra 2010 giver Sindre Andersen på side 20-23 således sit bud på, hvordan krigen kan aflejre sig som en særlig fornemmelse i det lyriske sprog.

På Reception - tidsskrift for nordisk litteratur ønsker vi fortsat at bidrage til en større litterær udveksling på tværs af de nordiske landegrænser. Derfor finder du på side 104-111 endnu engang en række anmeldelser af nye nordiske værker, som endnu ikke er blevet - og måske aldrig bliver - oversat til dansk, ligesom du på side 90-99 vil finde et uddrag af Stian Hole og Synne Leas digtbog for børn, *Nattevakt*, der i 2013 blev nomineret til den prestigefyldte norske pris Brageprisen i kategorien for børne- og ungdomslitteratur.

Sidst men ikke mindst bringer vi på side 28-31 og 76-79 helt nye skønlitterære tekster fra to markante stemmer i yngre dansk litteratur, som vi her på redaktionen holder særligt meget af, nemlig Theis Ørntoft og Christel Wiinblad.

Vi ønsker dig gode læseoplevelser med Reception nr. 72.

Redaktionen

“Se, det var noget at snakke om!”

Krig som ledemotiv i dansk litteratur

AF KASPER GREEN KREJBERG
ILLUSTRATION AF METTE NORRIE

Men hvorfor blive ved med at klamre sig til et dødsdømt land,
der i løbet af et menneskes liv var svundet ind til en ruin, sygnet hen
til et blegt og slapt rudiment på Europas kraftsvulmende legeme?

- Henrik Pontoppidan: *Lykke-Per*

En af grundene til, at verden ikke er gaaet under endnu,
er maaske den, at der selv i de mest dramatiske øjeblikke næsten altid
forekommer en eller anden, som uanfægtet kikker den anden vej.

- Thorkild Hansen: *Det lykkelige Arabien*

Danmark har ingen stor tradition for krigslitteratur, men en stor tradition for at skildre krig i litteraturen. Så enkelt kan det sammenfattes, i hvert fald hvis man anskuer krigslitteratur som en genre, der i fortællende, dramatisk eller lyrisk form fokuserer på væbnet kamp og soldaterlivet i feltet. Rene genrestykker i stil med Erich Maria Remarques *Intet nyt fra Vestfronten* (1928-29, krigen som tragedie), Ernst Jüngers *I ståls stormen* (1920, krigen som heroisk eventyr) eller Jaroslav Haseks *Den gode soldat Svejks eventyr* (1923, krigen som komedie) er sjældne i den store danske litteraturhistorie. Ikke fordi de ikke findes, men de står ikke så centralt i vores kanon, dels på grund af tvivlsom kvalitet, og dels fordi danske litterater sjældent tillægger krig en overgribende betydning, når litteraturen skal historiseres og sættes i system. (1)

Krig er imidlertid et fremtrædende tema i dansk litteratur. Det kan godt være, at det kun er de færreste af vores store forfattere, der har gjort sig erfaringer i feltet, men alle har levet i tider, hvor krige har været tæt på, hvad end det har været i geografisk eller i mediemæssig forstand. Selv i Aakjærers "Pusling-Land", der hygger sig i smug, har folk bekymret sig om de væbnede sammenstød ude i verden, for som den engelske litterat og romantikforsker Mary Favret pointerer i *War at a Distance* (2011), så behøver man ikke være direkte involveret i eller ramt af krigshandlinger for at være dybt engageret i dem. Selv fjerne slag kan vække stærke følelser. Sådan er det i dag, hvor vi næsten har live-adgang til kampzoner verden over, og sådan var det for Favrets romantiske digtere, selv om de ofte måtte vente i uger på nyt fra fronten og hverken fik lyd eller billeder hjem i stuerne.(2)

Favret skildrer med sit fokus på den romantiske litteraturs respons på Napoleonskrigene – *den lange krig*, som man kaldte den i samtiden – et historisk nybrud. Med den Franske Revolution blev det nemlig tydeligt, at krige kunne føres i folkets navn og ikke kun for fyrste, Gud eller kejser. Det gav samtidig fænomenet krig en større tragisk dybde, for nu kunne man ikke blot selv miste livet. Nej, det var selve folkesjælen og muligheden for national selvbestemmelse, der nu var på spil. Ikke mærkeligt at krig betragtes med så megen ambivalens, men heller ikke underligt, at det er så godt et litterært stof.

Men hvordan kommer det så til udtryk i dansk litteratur? Tja, det har vi som antydet ikke noget samlet begreb om, for i modsætning til andre lande, hvor litterater og kulturhistorikere siden 1970'erne har arbejdet med at kortlægge krigenes aftryk i litteraturen, så har vi kun sporadiske ansatser til sådan en udlegning af litteraturhistorien. Vi er nogenlunde enige om, at



1864-krigen spiller en betydelig rolle hos en forfatter som Herman Bang. Men han har også været så venlig selv at påpege det, når han f.eks. i indledningen til *Tine* (1889) skriver om sit barndomsminde om den flygtende danske hær, ”at dette ene Billede af Flugt og Hast og Skændsel har været nok til at gennemtrænge hele mit Liv. Jeg foler endnu dets Minutters Angst i min Pen, naar jeg skal skildre Sammenstyrting, Tilintetgørelse, Død, Ruin.” (s. 10)

Kunne man ikke sige det samme om Pontoppidans forfatterskab? Er hans værk ikke i lige så høj grad som Bangs præget af ”Saarfeberen fra Dybbøl”, som Bang lader en af sine personer sige i slutningen af *Stuk* (1887, s. 232)? Og hvad med de andre krige, der har formet landets historie og identitet? Kunne vi forestille os Ingemann og Grundtvig uden Napoleonskrigenes store tab? Bønnelycke og Paludan uden Første Verdenskrig, den gamle verdens kolaps og en ny, kaotisk virkelighed? Tove Ditlevsen, Peter Seeberg og Tage Skou-Hansen uden Anden Verdenskrig? Og for så vidt Thorkild Hansen uden den Kolde Krigs klaustrofobiske våbenkapløb?

Kunne man ikke forsøge at betragte de forskellige krige, der har præget landets historie, som et ledemotiv, der løber gennem den danske litteratur og forankrer forskellige værker i diskussioner om national identitet, samfunds-, demokrati- og teknologiopfattelse og forhold mellem køn og generationer? Og kunne det ikke være en relevant måde at aktualisere den litterære arv på, nu hvor vi i de senere årtier faktisk har ført en række krige i nationens og demokratiet navn? Det kunne det selvfølgelig, særligt fordi det første og største topot, man falder over i litteraturen, er, at Danmark ikke er stedet for en eventyrhunrende kriger. Det er et nederlagets land, og selv om vi engang var en stolt krigernation, så har ydmygelsen efterladt os tvivlrådige og grublende. En position, den ene litterære helt efter den anden har forsøgt at ændre.

FÆDRELANDETS YDMYGELSER

Nederlagets kultur avler oprustning på de indre linjer. Hvad udad tabes, skal indad vindes, som man siger. (3) Det er dog ikke en dansk specialitet. Den tyske kulturhistoriker Wolfgang Schivelbusch har i *Die Kultur der Niederlage* (2001) sammenlignet de amerikanske sydstater efter Borgerkrigen, Frankrig efter nederlaget til Prøjsen i 1871 og Tyskland efter 1918. Og hans konklusion er netop, at det fysiske nederlag og afstælsen af land og værdi til fjenden kompenseres af en åndelig gevinst. Vi iklæder nederlaget smukke gevandter og kalder det en sejr, blot på en anden arena.

Den tankefigur finder man også i den danske litteratur. I den nationalromantiske udlægning efter 1814 og igen efter 1864 er den højstemt og uironisk, mens den realistiske tolkningstradition anlægger en sørgmodig ironi i konfrontationen med fædrelandets ydmygelse. Det ser man f.eks. i Pontoppidans *Lykke-Per* (1898-1904), hvor Pers udvikling er omkalfatret af nationens fald fra tinderne, men ikke kun i tragisk forstand. Pontoppidans krigsreferencer er i lige så høj grad komiske, som det er tilfældet i den ret syrede passage, der foregriber Pers hjemkomst til Jylland, og hvor det gamle krigerlands stille forvirring skildres med lystfyldt og ironisk patos:

Midt igennem engen flød en doven å – de kummerlige rester af det stolte vandspejl, som engang havde dækket den milebrede dalbund. [...] Her, hvor nu grøftegravere og møgspredere sad og gumlede andægtigt på deres fedtebrodsmedlemmad, havde kampdrukne fribyttre svunget sig iland fra deres blodbestenkede skibe og under lystighed båret de hjemførte skatte op til deres gårde. Deroppe på højderne, hvor nu lyse og venlige lunde løftede sig over kornmarkerne, rugede dengang vildskovens mørke masser, hvorfra ulvene tudede i de måneklare frostnætter. Endnu længe efter at landet havde hævet sig og den fordums havbund var blevet draget ind under bondens fredelige syssel, bevaredes skoven som tilflugtssted for vovemodet og den kække bedrift [...]. Men lidt efter lidt trængtes også skoven tilbage af den nænsomme muld. En skare våbenløse fremmede byggede sig bo og plantede en have derinde for at leve i ensomhed af jordens frugter [...]. Fra alle sider

gnavede bondens ublodige økse sig ind i skovens mørke, hvor kragerne allerede skræppede fra ørnernes forladte redepladser. Og århundreder svandt. [...] Vikingernes ætling var blevet studehandler og stoltserende landjunker med fløjlsbukser og brammende fjerbusk over hatten. Stor og kødtung, svulmende af uforbrugt kraft, red han frem på sin færtende ganger som et billede på den hjemlige muldjords velsignalser (II, 141-2).



I al dens overgjorte stilisering er passagen en mageløs fremstilling af krigens mytologisering i den danske selvforståelse. Det hører en stolt, men fjern fortid til. Vi behøver ikke længere de martialiske bedrifter for

at klare os. Agerbrugets og muldjordens velsignalser har overflødigjort krigerhvervet. Lad dem blot slås derude. Pontoppidan laver både sjov med småstatens selvtilstrækkelighed og indre oprustning og med dens romantiske sønners fribytterdrømme. Samtidig er der en sær kraft i fortidsbesyngelsen. I æstetisk henseende er vikingernes ætling så langt at foretrække for studehandleren. Men som livsform er mageligheden i de lyse og venlige lunde bestemt ikke utiltalende, hvad der netop er et dilemma for Per i romanen.

Pontoppidan er i det hele taget en mester i at kontrastere det hyggelige og det eventyrlige, mageligheden og krigsfascinationen. Tidligt i *Lykke-Per* har han komponeret en komisk variation over samme kontrast i en scene, hvor vi er til selskab med Pers alrende værtspar i Nyboder, højbådsmann Olufsen og frue. De besøger skipper Mortensen ombord på det gode skib "Karen Sofie". Med til selskabet er Per og Olufsens ven "unge Didriksen":

Efter at man havde spist og teen og romflasken var kommen på bordet, gled talen hen på krigsårene [1864, red.] og den efterfølgende dyrtid. Per huskede fra krigen egentlig kun fjendens første indrykning i præstegården [...]. Han var dengang kun syv-otte år gammel og havde fundet det yderst underholdende og ikke kunnet begribe, hvad der var at græde for. Skipper Mortensen derimod havde som sønderjydje været de egentlige krigsbegivenheder på nærmere hold, og han gjorde sig gerne en fornøjelse af med saftig pensel at udmale de grufuldheder, han havde været vidne til både i 64 og i

treårskrigen [...]. Men dette vakte højbådmændens ærgerrighed; han blev let krigerisk stemt, når han havde drukket lidt. Han havde i 64 allerede været pensioneret, og da han heller ikke havde deltaget i den første kamp, fordi han netop dengang lå på hospitalet for sin beneder, begyndte han at tale nedsættende om disse "tysker-krige", hvis ulykker for landet slet ikke kunne måle sig med dem fra krigene mod engelskmanden, som han havde set, både den i 1801 og 1807 og 14. Dengang måtte vi pænt af både med Norgesland og hele flåden. Se, det var noget at snakke om!" (I, 105-6)

Nederlagsfortællingerne og den bizarre konkurrence om at udpegne nationens mest forfærdelige ydmygelser er medvirkende til, at Per dels ønsker at genrejse sit land, dels drages mod langt højere bjerge. Men den komiske distance til forholdet mellem krig og national identitet, som fortællerne indfletter i passager som denne – der ender med, at unge Didriksen drikker sig fuld og falder i sovn "under indtrykket af fædrelandets ydmygelser" (107) – saboterer på forhånd Pers drømme om storhed og indvarsler i stedet udviklingen af hans tøvende grublernatur.

Samme forbindelse mellem fædrelandets ydmygelser og danskerens karakter som en tvivler finder man i Johannes V. Jensens *Kongens fald* (1901). I tredje og sidste del af romanen fremstiller Jensen med en lige så bombastisk, men anderledes kortfattet gestus den stolte krigerbondes deroute: "Men det var sidste Gang de danske Bønder leverede et Slag med Ret til at slaas. For det blev sidste Gang de sejrede. To Maaneder efter satte de deres Ret overstyr og blev dømt Oprørere, fordi de tabte. Og ved den lejlighed hørte Danskerne op at være et nordisk Folk" (184). Sådan! Forud er gået Jensens korte, hårde skildring af bøndernes sejr ved Svenstrup, betragtet fra en høj i nærheden af Mikkel Thøgersen, der også bliver vidne til det tragiske nederlag ved Aalborg et par måneder senere, hvor Rantzau tropper slagter de oprørsk bønder.

De slog og stak om sig, mens Sejrherrerne dræbte paa dem, de græd i det bidende Vintervejr, de faldt hulkende om i Sneen med kløvede Hoveder [...]. Dér blev Bønderne knust saa tilgavns, at ikke en Gang Urettens Historie kunne blive overleveret. Efter den Strid faldt der en svar Stilhed over Jylland (184-85).

De historiske slagscener i *Kongens fald* har et arkaisk og brutalt præg, man ikke finder mere pågående i beskrivelser af samtidige krige. Jensens Danmark er hjemmøgt af tragiske slag, der har gjort danskens sind til et vægelsind. Men det betyder langtfra, at vi skal glemme fortidens bedrifter. Tværtimod må vi søge

endnu dybere i fortiden, helt ned i landets muld, for at finde nationens rødder. Som det hedder i Jensens "Danmarkssangen" (1925): "Hvad hånden former, er åndens spor./ Med flint har oldbonden tømret, kriget./ Hver spån, du finder i Danmarks jord/ er sjæl af dem der har bygget riget./ Vil selv du fatte/ dit væsens rod,/ skøn på de skatte/ de efterlod!" Så kan det vist ikke siges tydeligere: Kriget rimer på riget. Kun ved at skønne på krigens levn forstår vi os selv, hvor få og spredte disse "spåner" end er. Igen er krigsfascinationen både æstetisk og eksistentiel og ligner her næsten en sejr, men kobles ikke med en egentlig krigserfaring. Det gør den derimod – delvist og helt – i de næste eksempler, jeg vil fremhæve.

"Allerede inden vi havde tabt både Norge, Slesvig og Holsten, diverse kolonier og andet godt, var Danmark ikke det rette land at bo i for en mand med et eventyrligt hjerte."

I EVENTYRSKOVEN

Allerede inden vi havde tabt både Norge, Slesvig og Holsten, diverse kolonier og andet godt, var Danmark ikke det rette land at bo i for en mand med et eventyrligt hjerte. Krig var noget, man måtte opsøge uden for landets grænser. Sådan er præmissen i Johannes Ewalds *Levnet og Meeninger* (1774-78), hvor fortælleren under sin flugt mod syd og den ønskede prøjsiske krigstjeneste gør ophold på en høj og ser mod nord, "imod vort lykkelige Dannemark; som dengang, i forbigaaende sagt, syntes mig det ulykkeligste Land blandt alle, fordi det havde ingen Krig, ingen Bjerge, ingen Skovrøvere, ingen vilde Dyr, og overalt ingen Materie til Eventyrer – – –" (110). Men Ewald går for meget til flasken, digtningen og kærlighedshungeren og når aldrig rigtig frem til det store krigsventyrt.

Det gør derimod et par af hans valgslægtninge, Wilhelm og Thomas Dinesen. Deres krigsbeskrivelser var dog langt mindre eksperimenterende og nyskabende end Ewalds selvbeskrivelser. Wilhelm Dinesen, far til Karen Blixen og i disse år genstand for endnu et litterært dokudrama af Tom Buk-Swienty, deltog i og skrev bl.a. om slaget ved Dybbøl i 1864 og den fransk-tyske krig i 1870-71, ligesom han blev vidne til kommunardernes opstand i Paris i foråret 1871, svulstigt skildret i *Paris under Communen* (1873). Ikke mindre svulstig er hans søn Thomas Dinesens dagbogsrigende skildring af Første Verdenskrig, *No Man's Land*,

fra 1929, om forfatterens indsats på canadisk side.

Bogen er nok det tætteste, vi på dansk kommer et gennemført genrestykke inden for moderne krigslitteratur. I dyrkelsen af det eventyrlige og besyngelsen af krigen for krigens egen skyld minder den i meget høj grad om Jüngers *I stålstormen*. Dinesen er runnet af den dannelsestradition, Pontoppidan både gør sig lystig over og fascineres af, og ifølge hvilken



krigen er en nødvendig del af den maskuline og nationale dannelsesproces. Med de islandske sagaer som fortolknings- og forståelsesramme stiliserer og mytologiserer han den moderne skyttegravskrig, så den bliver en blanding af en munter sportsturnering og skæbnetung manddomsprøve. Fra krigsdudbruddet i 1914 er Dinesen desperat for at komme i kamp og er misundelig over, at generationsfæller fra andre nationer forlyster sig med krudt og kugler, mens han som dansker er henvist til at lege krig med Akademisk Skyttekorps hjemme i det københavnske opland.

Derude, paa Europas gamle Valplads i Flandern og Picardiet, og snesevis af andre Steder, mødtes alle Jordens unge Mænd i dette grænselost storlaede Eventyr, i Historiens største Drama. Hvor var det muligt at blive siddende rolig paa Skolebænkjen og i Familiens Skød i en saadan Tid, – alting herhjemme var jo saa tomt og banalt og uendelig ligegyldigt! (9)

I foråret 1918, efter lange omveje og en rejse frem og tilbage over Atlanten, kommer han endelig til fronten omkring Lens i Nordfrankrig. Her oplever han kolde, kedelige timer i skyttegravene, men også det berygtede ingenmandsland, der ikke er så slemt endda, må man forstå. Efter at have beskrevet, hvordan han og kammeraterne i deres hule ved fronten opdager "Resterne af en hedengangen Frits", påpeger han lidt paradoksalt, at forestillingen om, "at No Man's Land overalt skulle ligge fuld af døde, og at man skulde se dem hænge i Pigtraaden allevegne, er ganske forkert,

som saa meget andet af, hvad vi hørte hjemme om Rædslerne fra Fronten" (103-4).

Dinesen skriver alt i alt videre på forestillingen om Danmark som et umuligt land for krigersjælen, men sætter handling bag sin fascination. Den tradition lever videre i vor tid hos soldaterforfattere som Thomas Rathssack, Lars Ulslev Johannessen og Anne-Cathrine Riebnitzsky, for hvem krigsindsatsen bestemt ikke er ødelæggende og nytteløs, men hærdende og adlende. (4) I stålstormen møder man livets sandhed og virkelighed. For at parafrasere Dinesen erfarer man her, at eventyret er virkeligheden, og virkeligheden er et eventyr. "Bag os, uigenkaldeligt bag os, ligger Eventyrskoven, – den virkelige Verden, det virkelige Liv" (205), som han med ægte krigermelankoli slutter sine erindringer.

I litteraturen om Første Verdenskrig står *No Man's Land* over for de mange desillusionerede beretninger fra sønderjyder i tysk tjeneste, på samme måde som Jüngers krigsevangelium i tysk litteratur står over for Remarques *Intet nyt fra Vestfronten*. Det er den frivilliges begejstrede krigsdeltagelse over for de tvangsindekaltes pligt. Eventyret over for tragedien. Modstillingen er velbeskrevet i mere krigsvante nationers litteraturhistorie, særligt i den tyske, engelske og amerikanske, mens den i Danmark endnu kun er formuleret som et appendiks til den store litteraturhistorie. (5)

Heller ikke Anden Verdenskrigs soldaterlitteratur optager nogen særlig plads i kanon. Det skulle lige være Svend Hazel storsælgende romaner som *De fordømtes legion* (1953) og *Døden på larvefadder* (1958), men de bliver typisk placeret på hylden for spøg og skæmt og eksempelvis beskrevet som "primitivt effektfulde skildringer af frontkammerater, der hader deres overordnede mere end den fjende, de bekæmper" (*Dansk litteraturs historie* bind 4 (2006), s. 407). Som en central skikkelse i et internationalt litterært fænomen, hvor krig både er et dystert eventyr, en personlig tragedie og en grotesk komedie, kunne Hazels værk dog godt fortjene en mere seriøs indlemmelse i den danske litteraturhistorie.

MED UDSIGT TIL LYKKENS LAND

Anderledes cool er den nok mest markante undtagelse fra det gængse billede af den danske Første Verdenskrigslitteratur, Peter Seebergs lille mesterværk *12.-17. november 1917: Forslag til en film* (1977). Bogen fremstår som et filmmanuskript med nummererede scener, suppleret af fotografier af Jørgen Borg, der viser de landskaber, vi må forestille os, at handlingen udspiller sig i, men i en underfundig

tidsforskydning. Samtidig lægger fotograferne et imaginært filter over 'filmens' stil, der i Seebergs indledende regibemærkning angives som "L. A. Ringsk realisme i storbillederne" (10).

Handlingen foregår bag fronten, "i det vestlige Midtsønderjylland, i en landsby med amtsbanestation nogle kilometer borte" (7), skriver Seeberg samme sted. Vi følger "Matthias Jessen, 21 år, landmand, tre år på vestfronten" (11) under en kort orlov den 12.-17. november 1917, hvor han overvejer, om han som så mange andre unge mænd skal krydse Kongeåen og søge sikkerhed i Danmark. Men hans far, Jes Hansen, er imod. Et kristent menneske gør sin pligt og adlyder den verdslige magt, det nu en gang er underlagt, prædikeren Jes Hansen, der frygter at sønnen skal stikke af under orloven. " – lydighed er vor pligt, selv om vi ikke forstår meningen. – vi ser for kort, Matthias – hvad den almægtige har for med os kan vi ikke se – skal vi hjem til Danmark så kommer vi det, for så vil han det – " (29).

Senere er far og søn på vej til en onkel, der bor tæt ved grænsen ind til Danmark, som de her er standset for at se ud over: "Jes Hansen:
– derover er så Danmark, Matthias
– Matthias, bævende: – det ser så mildt ud [...] – ingen

kan gøre dem noget derovere, de kan være, hvad de vil – Jes Hansen: – Ja, de kan tage let på mange ting, måske er det ikke så godt endda – " (74). Matthias ser ind i et lykkeland og et frihedens land, mens faren ser ind i et syndens land, hvor man ikke er mærket af pligtens tunge bud og derfor lever letsindigt. De spiller endda kort derover, som han med afsky betror sin søn.

Med stilstærk lune, men også med alvorsord, fremstiller Seeberg i sin lille bog sønderjydernes værnehæft under verdenskrigen som en tragedie, der kunne undgås ved at flygte til Danmark – i grel modsætning til Dinesen, der flygter fra Danmark for at undgå fredens tragedie. Hvor Dinesen skriver sig selv op til noget nær krigshistoriens hovedperson, er Seebergs figurer desuden sat ind i landskabet som bipersoner, akkurat som arbejdstyrken i hans debutroman *Bipersonerne* (1956), men med mere 'realistiske' navne end eksempelvis Sim, hovedpersonen i debuten. *Bipersonerne* er henlagt til Berlin under Anden Verdenskrig og udmalet gennem de ydre ødelæggelser af Tysklands hovedstad den indre nedskrivning til et nulpunkt, som krigen var, også i Seebergs egen

erfarringsverden. Det greb overfører han til 12.-17. november 1917, men med Danmark som en utopi i horisonten, et frihedens sted, hvor man kan være, hvad man vil, og hvor man kan blive en hovedperson igen.

Det er også det indtryk, man får af den vel mest kendte modstandsroman i dansk litteratur, Tage Skou-Hansens *De nøgne træer* (1957). I det besatte Danmark er krigen ikke så total, at man automatisk reduceres til en biperson, der er præsigt en ydre tvang eller ødelæggelse. Her er der plads til at gøre modstand. Det store spørgsmål er, hvilken slags hovedperson, man ønsker at være: en frisk og frejdig sabotør som jegfortæller Holger Mikkelsen, der med åbne øjne lever livet farligt, eller den idealistiske leder af hans modstandsgruppe, lægen Christian, der mener, at modstandsmandene må inkarnere frihedskampens værdier og betragte krigen som et personligt anliggende.

[Christian:] De må selv legemliggøre de værdier vi slås for, så at sige repræsentere dem med deres eget væsen

[...]: Vi skal have fat i dem, der føler et ansvar for helheden, dem der sætter lighedstegn mellem landets skæbne og deres egen skæbne. – Hvis det skal være sådan et fint selsk-

ab, sagde jeg, må Leo og jeg hellere trække os tilbage med det samme og begynde for os selv (23).

Christian og Holger er nærmest en udspaltnings af Dinesenfiguren fra *No Man's Land*, som både holder af og væmmes ved de store ord, men mest af alt er optaget af krigshåndværket. For begge er modstands-kampen et eventyr, endda tilsat en kompliceret kærlighedsaffære, og selv om det for så vidt ender tragisk, så er *De nøgne træer* en roman om at træffe valg, træde i karakter og blive en hovedperson. For Skou-Hansen er krigen hverken en hindring for det, som hos Seeberg, eller en forudsætning for det, som hos Dinesen, men en dramatisk ramme, der er velegnet til at tegne almenmenneskelige konflikter tydeligere op – nærmest som vi kender det fra Hemingways krigs- og kærlighedsfortællinger.

Sådan er det også hos Thorkild Hansen, en måske uventet gæst i dette selskab af forfattere med krig som tema. Men faktisk præger verdenskrigen og den efterfølgende kolde krig i høj grad hans litterære interesser, som det fremgår af en lang række tidlige

anmeldelser og kronikker. Det var også Hansen, der forestod den første danske udgivelse af Jüngers dagbøger fra Anden Verdenskrig, *Krigsdagbog* (1964, genudgivet i 2013 under titlen *Strålinger*), og hans store trebindsværk *Processen mod Hamsun* (1978) er skrevet på lige dele anfægtelse over det norske retsopgør efter krigen og forundring over, at den gamle digter første aktivt støttede nazisternes krigspolitik.

Men allerede Hansens litterære gennembrudsværk, *Det lykkelige Arabien* (1962), har krig som tema. I romanen følger vi Carsten Niebuhrs ekspedition til Yemen og tilbage igen i årene 1761-67. Bogen er angiveligt skrevet for at hive Niebuuhrekspeditionen ud af den kollektive glemsel, og i den forbindelse var 200-året en belejlig anledning. Men i romanen fornemmer man, at også andre omstændigheder i tiden har bragt Hansen på sporet af denne mærkværdige historie.

I begyndelsen af kapitel 4 peger Hansen således på den kolde krigs våbenkapløb som en direkte anledning til sin historiske interesse. Ekspeditionsdeltagerne befinner sig her ombord på et dansk krigsskib, der skal ledsage danske handelsskibe gennem Middelhavet. Men havet er usikkert i disse tider på grund af den fransk-britiske kolonikrig. Da de danske handelsskibe er stået ud fra fransk havn, bliver de gang på gang truet af englænderne, således at matroserne på krigsskibet må gøre klar til kamp. På samme tid indtræffer en begivenhed, som den astronomisk interesserende Niebuhr simpelthen *må* følge, nemlig en Venuspassage. En sådan symbolladet scene – kærlighedsplaneten, der passerer solen over kampklare krigsskibe – kan Hansen med sin vanlige sans for historisk *schwung* ikke undlade at dvæle ved:

For at iagttagte og maale det sjældne fænomen stiller Niebuhr i god tid sit astrolabium og sin kikkert op paa dækket, hvor matroserne løber omkring for at gøre skibet kampklart. Desværre maa han beklage, at rystelserne fra fartøjet trods det vindstille vejr forhindrer ham i at foretage maalingerne med den ønskede nøjagtighed. Alligevel er der jo noget gribende ved billedet af den alvorlige astronomus, der staar oppe paa fordækket travlt optaget af sine instrumenter, mens matroserne regerer omkring ham, og de engelske krigsskibe ligger afventende et stykke borte paa det blanke hav. [...] Ombord paa det samme skib, hvor kanonerne gøres rede til at aflevere deres argumenter paa liv og død, finder man et menneske fuldstændig fordybet i iagttagelsen af en Venus-passage. For os, der søger at følge historien om Niebuhr og hans mænd 200 aar senere, mens andre afskydningsramper gøres klar til andre detonationer, er der ligesom en trøst at hente i dette billede. Ogsaa vi vilde gerne iagttagte disse fjerne begivenheder saa

nøjagtigt som muligt, men det hænder, at ogsaa vort astrolabium ryster lidt (73).

Hansen er gennem romanen optaget af at fremstille Niebuhr som en virkelighedstro mand, der tilpasser sig sæder og skikke, hvor end han kommer på sin rejse – og netop derfor overlever rejsen i modsætning til de øvrige ekspeditionsdeltagere. Men han er ikke kun en overlever. Hans ry grundlægges ikke på rå kraft og simpelt heltemod, men på nysgerrighed, præcision og opbyggelighed. Selv i farens stund ombord på sit krigsskib har han opmåling og indsamling af vigtig viden for øje, og det – forstås man på Hansen – gør det i sidste ende lettere for ham at finde frem

“Med de nye krige synes fædrelands-ets ydmygelser og nederlagets kultur med andre ord at være vendt tilbage i den danske litteratur og måske også i den danske selvforståelse.”

til det lykkens land, som ekspeditionen satte ud for at finde, ”og som alligevel er meget længere væk end det fjernehste, fordi det ikke findes uden for, men inde i os selv” (299).

Da Niebuhr senere på rejsen studerer ”ruinerne af kongeborgen Persepolis, som Aleksander satte i brand efter sejren over perserne” nærmest sukker Hansen over, at det er ”historien om Aleksander [der huskes] efter to aartusinders forløb. Niebuhr behøver selvfølgelig ikke en tiendedel af den tid for at blive glemt”. Og det til trods for at Aleksander den Store forsøgte ”at udslette herlighederne, manden var jo til syvende og sidst kun en soldat”, hvorimod Niebuhr er ”den første, der for alvor søger at rekonstruere dem. Men da historien skrives af mennesker, er det ødelæggerne, den husker, og bygherrerne den stiller i skammekrogen” (314). Tag den, Aleksander!

Det lykkelige Arabien er skrevet og udgivet i året for Cubakrisen og kun godt 15 år efter den Anden Verdenskrig. Pessimismen på vegne af vor fælles historie er derfor til at forstå, men ikke desto mindre fremstiller Hansen sin Niebuhr som en ny og anderledes beslutsom hovedperson, end vi ellers har mødt dem. Han bliver hverken fortivlet, apatisk ellerude af sig selv, når krigstrommerne lyder – som danske helte har for vane – men arbejder møjsommeligt videre med fjerne mål for øje. Kunne det i den sammenhæng have betydning, at de tidlige 1960'ere ikke kun var tiden for den kolde krigs ophedning, men

også for den danske velfærdsstats storhedstid? Var landet ikke netop da præget af 'bygherrer', der som Niebuhr iagt tog, målte op og planlagde så nøjagtigt og omhyggeligt som muligt, mens man ude omkring i verden klargjorde afskydningsramper og detonatører? Det er en lidt alternativ Hansen-udlægning, men tilfældigt er det næppe, at forfatteren her i skyggen af atomtruslen hylder helten, der 'uanfægtet kigger den anden vej'. Og langs den anden vej, der ikke var krigens, byggede man på dette tidspunkt velfærdsstaten.

Siden da er vi kommet på andre tanker i Danmark. Den store bygning har slået revner, og velfærdsstatens bygherrer er blevet stillet i skammekrogen. For

det desværre ikke er usandsynligt.



dyr og slet, slet ikke konkurrencedygtig, lyder dommen fra de fleste politikere og økonomiske eksperter. Alligevel har vi haft råd til at udruste en række danske ekspeditioner til de arabiske lande, ikke for på ny at søger lykken, men for at eksportere den i skikkelse af demokratiet, pakket i en boks og lige til at bære ind til de vilde, sådan som Claus Beck-Nielsen har konkretiseret nullernes politiske idealisme i *Selvmordsaktionen* (2005). Her er krigsførelse igen tematiseret med en blanding af eventyrlyst, fascination, ironi, tvivl, og tragedie, som vi kender det fra tiden efter Dybbøl, så man griber sig selv i at savne en Niebuhrs fokuserede kærlighed. Det samme gælder mere ligefremme romancer om de nye krige som f.eks. Lars Husums *Jeg er en hær* (2010), hvor den danske helt ganske vist er hård og beslutsom i felten, men en plaget tvivler så snart han er hjemme i det kaotiske Velfærds-Danmark.

Med de nye krige synes fædrelandets ydmygelser og nederlagets kultur med andre ord at være vendt tilbage i den danske litteratur og måske også i den danske selvforståelse. Land har vi ganske vist ikke tabt til fjenden, men masser af mennesker har mistet liv og førighed, og milliarder af gode skattekroner er brugt på... ja, på hvad? På noget at snakke om? Det må vi ikke håbe, men vores litteraturhistorie fortæller os, at

Noter

- (1) I nogle tilfælde bruger de litteraturhistoriske oversigtsværker årstal for krigsudbrud og -afslutninger til deres periodeinddelinger, og de fleste bringer også afsnit om f.eks. Besættelsestidens betydning for enkelte forfattere. Men som samlet og gennemgående tema fylder krig ikke meget i danske litteraturhistorier.
- (2) Ulrik Lehrmann har i "Krigens fortællere" kortlagt den voldsomme nyhedsstrøm og -hunger, der prægede det ellers neutrale Danmark under Første Verdenskrig. At landet stod uden for krigen, betød altså langtfra, at befolkningen var uberørt.
- (3) Udtrykket tillægges ofte Hedeselskabets stifter Enrico Dalgas, men stammer i sin danske ordlyd fra H.P. Holst, som under Treårskrigen var en slags officiel propagandist i den danske hærs tjeneste. Her skrev han folkekære og idealiserende digte som "Den lille hornblæser" og "Slumerer sødt i Slesvigs jord", og det er således ikke så underligt, at han efter 1864-nederlaget var ferm til at sætte ord på den indre oprustning.
- (4) Her tænker jeg på de litterære dokudramaer *Jæger - i krig med eliten* (2010) af Rathsack, *De danske tigre* (2008) af Johannesen og Kvindernes krig (2010) af Riebnitzsky, hvis begejstring for kampen i sig selv jeg har analyseret i artiklen "Forsvarsværker" i Standart nr. 4, 2010.
- (5) I ph.d.-afhandlingen Mellem Fronterne (2011) har Bjarne Søndergaard Bendtsen kastet lys på de mange delvist glemte danske krigsromaner og erindringsværker om Første Verdenskrig. I afsnit III, 2, 'I Skyttegraven: Nordslesvigere på tysk side og danske frivillige på Ententens' viser han, hvordan man også hos flere af de nordslesvigiske, 'danskindede' kombatanter finder forestillingen om krigen som et stort og spændende eventyr, men at det er tolkningen af krigsdeltagelsen som en bitter og for mange vedkommende tragisk pligt, der har domineret eftertidens opfattelse af sønderjydernes engagement. Dermed peger Bendtsen på samme konflikt, som har præget den angelsaksiske Første Verdenskrigsforskning. Tilbage i 1970'erne lancerede den amerikanske litteraturprofessor Paul Fussell i *The Great War and Modern Memory* (1975) den teori, at de desillusionerede unge mænd, the lost generation, der vendte hjem fra skyttegravenes slagterier, bragte en ironisk verdensanskuelse med sig, der lige siden har gennemsyret de vestlige samfund. Andre forskere, heriblandt krigshistorikeren Hew Strachan og kulturhistorikeren Jay Winter, hævder derimod, at overraskende mange soldater, også værnepligtige, bevarede en helhjertet

begejstring og positiv pligtfølelse både under og efter krigen.

Litteratur

- Bang, Herman. 1970. *Tine* [1889]. Gyldendals bibliotek. København
- Bang, Herman. 2005. *Stuk* [1887]. Borgen/Det Danske Sprog og Litteraturselskab, København
- Bendtsen, Bjarne Søndergaard. 2011. *Mellem fronterne: Studier i Første Verdenskrigs virkning på og udtryk i dansk kultur med særligt fokus på litterære skildringer 1914-39*. Ph.d.-afhandling, Syddansk Universitet, Odense
- Clausbecknielsen.net. 2005. *Selvmordsaktionen: Beretningen om forsøget på at indføre Demokratiet i Irak i året 2004*. Gyldendal, København
- Dinesen, Thomas. 1929. *No Man's Land: En Dansker med Canadierne ved Vestfronten*. C.A. Reitzels Forlag, København
- Ewald, Johannes. 2004. *Herr Panthakaks Historie og Levnet og Meeninger*. Borgen/Det Danske Sprog og Litteraturselskab, København
- Favret, Mary A. 2009. *War at a Distance: Romanticism and the Making of Modern Wartime*. Princeton University Press, Princeton og Oxford
- Fussell, Paul. 1975. *The Great War and Modern Memory*. Oxford University Press, New York and London
- Hansen, Thorkild. 1967. *Det lykkelige Arabien* [1962]. Gyldendal, København
- Husum, Lars. 2010. *Jeg er en hær*. Gyldendal, København
- Jensen, Johannes V. 2000. *Kongens fald* [1901]. Gyldendal, København
- Krejberg, Kasper Green. 2010. "Forsvarsværker". I *Standart* 24.4: 56-57
- Lehrmann, Ulrich. 2008. "Krigens fortællere". *Arbejdspapir*, Odense
- Mortensen, Klaus P. og May Schack (red.). 2006. *Dansk litteraturs historie: Bind 4*. Gyldendal, København
- Pontoppidan, Henrik. 2003. *Lykke-Per* [1898-1904]. Gyldendal, København
- Schivelbusch, Wolfgang. 2007. *Die Kultur der Niederlage: Der amerikanische Süden 1865, Frankreich 1871, Deutschland 1918* [2001]. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main
- Seeberg, Peter. 1967. *Bipersonerne* [1956]. Gyldendal, København
- Seeberg, Peter. 1977. *12.-17. november 1917*: Forslag til en film. Arena, Viborg
- Skou-Hansen, Tage. 1968. *De nøgne træer* [1957]. Gyldendal, København

Kasper Green Krejberg (f. 1981) er postdoc på Litteraturhistorie ved Aarhus Universitet på en bevilling fra Det Frie Forskningsråd, FKK til et projekt om velfærdsstatens litteraturhistorie efter 1990. Færdiggjorde i 2011 ph.d.-afhandlingen *Krigens poetiske potentialer: Jünger, Sebald og kampen og kroppen i moderne krigslitteratur*. Modtog Aarhus Universitets Forskningsfonds ph.d.-pris 2013.

“No man can find the war”

Om Eva Ribichs mikroskopiske krig

I Eva Ribichs diktsamling *Det är vatten så långt jag kan se och längre* støter vi på grenseerfaringer gjennom et unnselig språk, i en blodig gråsone mellom det banale og det ufattelige. Krigen blir i seg selv en metafor for det utsatte liv, som ikke kan beskrives med annet enn poesiens indirekte taushet.

AF SINDRE ANDERSEN

ILLUSTRATION AF HJØRDIS MARIA LONGVA

Poeten Eva Ribich går nært inn på det nære i sine korte dikt. Hun kan skrive om små beskjedne naturfenomener, om en fiolins form og proporsjoner, om barndommens lek ute, om en dag, som i *Vi vaknar*, hennes siste bok, eller om savnet etter faren i den intenserst sørmodige *Du är den ende mitt hjärta har velat*. Hennes verk har blitt karakterisert som «räddningar av mikrokopiskt erfarenhetsmaterial», av kritikeren John Swedenmark, som også har framhevet Ribichs evne til å gi dette materialet relevans på linje med «større» spørsmål. I *Det är vatten så langt jag kan se och längre* fra 2010, den nest nyeste av hennes hittil seks diktsamlinger, spørskyes imidlertid mikroskopet et par grader. For en gangs skyld har hun med direkte, brutal fysiske scener. Ting hun neppe har opplevd selv. Vi bør kanskje her heller snakke om et mikroskopisk språk, om opptakter til den stumheten man står med overfor erfaringenes ufattelige dimensjoner? Og kanskje erfaringer på en annen måte: En mikroskopisk krig, formidlet gjennom et fjernet forstørrelsesglass?

Således er anslaget i *Det är vatten* nært og intimt, men samtidig fjernet. Diktene begrenser seg til totale setninger plassert etter hverandre, rake streker. Formmessig er det en utjevning i forhold til linjebruddene og de saftigere prosabitetene i de andre bökene. Ribich hviler i observasjoner, i detaljer, men samtidig er det en narrativ kraft her, en nådeløs bue,

som drar det hele framover. Et jeg er på vei et sted. Og selv om ordet «krig» ikke dukker opp, og verken våpen eller ild materialiserer seg i språket, skjønner man hva som står på spill. Jeget nærmer seg noe, trer over noe – men vil tilbake. Hjem. Ikke dit. Ikke inn i natten. Krigen. Mørkret.

DIKT UTEN PUST

Krigen er mørk, krig er trykk og mørke, men Ribich holder seg unna det svulmende. Foruten jegets egen fysiske tilstedeværelse, merker man i alle diktene en røyk av grenseoverskridelse, og en utstrakt språklig hånd mot hjelpebosetningen man ser på den andre siden av grensen. De er korte nok til at man kan lese dem på én utsust, derfor finnes det egentlig ikke luftighet i dem. De er skrevet grundig fri for pust. Man lulles inn rymtisk med nesten umerkelig oppdelte setninger. «Vatnet under oss rör sig ständigt. Ända ner i dybet rör sig vattnet.» Det som skjer er dels logisk nødvendig, og dels utforskende, famlende. Som når en sommerfugl vikler seg ut, eller en fugl letter. En fascinerende korthet, forsiktighet, avrundethet. Boka tar ikke lang tid å lese, man kan gjøre det igjen og igjen.

Diktene er som ørsmå fine sanger. Det er sjeldent sangen er ørsmå som dette. Dikt er ofte mer musikalsk enn musikk; som musikk som kunne vært.



“Vannet kroppsliggjør krigens avpersonifisering og automatikk, hvor det menneskelige, sporene, avtrykket går tapt, flyter ut.”

Kanskje særlig disse (prosaiske som de likevel er). Ribichs setninger kan godt kalles banale, men de bæres opp av en følelse for hva som slipper gjennom språket. Og da mer nedover (vannet) enn oppover (luften). I blant stopper diktene opp i, eller med, en viss aktivitet. «Vi står i din grav, din sista plats. Det är vi som gräver. Lyftar upp sand.» Naturlighet, enkelhet, skjebne. Kapitteloverskriftene er alltid det kommende kapittelets siste frase. Vi aner hvor det ender.

DIKT I VANN

Vannet er bokas sentrale element. Det er i vannet vandringen begynner – det er der det virkelig dramatiske foregår, tilløpet til kommunikasjon, den stumme døden. Et du, en anonym i mengden av soldater, møter jegets øyne i sine dødsramper, en sky av blodvann. «Det röda vattnet som täcker dig ibland.» Vannet kroppsliggjør krigens avpersonifisering og automatikk, hvor det menneskelige, sporene, avtrykket går tapt, flyter ut. «Spåren av mig försvinner. Jag kan inte se varifrån jag kom. Vågorna jag gör, flyter ut i vattnet.» Stille, elastisk – et bilde på krigen? På språket? «Flodens vatten glittrar. Jag böjer mig ner mot det, försöker att nå. Men min skugga skymmer ljuset och glittret försvinner.» Glitteret blir som blodet i vannet. Det er liksom ikke der. Men det er jo vakkert? Det er kanskje ingen forskjell. Godt eller ondt – ingen kan uansett få tak i det, styre det. Vannet og havet er bevegelig. Som tiden jo tross alt er. Kan alt settes på hodet og plaskes rundt med, som mennesker i krig, kan vel tiden det også. Vannet drar i oss heter det et sted. Vannet glitrer, men har også skyggesider. Blod, krig, språk, tid – et stumt, selvtøyelig kaos.

Vannet blir bokens sluttscene, når jeget står og ser utover havet, og vil at båten som har tatt ham dit, skal stige opp igjen. «Det man har sett, har man sett, det finns ingen väg tillbaka.» Men hva er det jeget egentlig har sett? Og som tidligere nevnt: Hva har forfatteren sett? Som motto for hele boka står et sitat fra krigsfilmen The Thin Red Line: «Is this darkness in you, too?/Have you passed through this night?» Naturligvis er det dette som legger de avgjørende finger på lesningen, mot en eksplisitt krigstematikk.

Det blir fristende nettopp å tolke boka som et utsnitt, eller et konsentrat, av denne storfilmen, som jo på alle måter er så mye mer utspent enn boka, og samtidig har eksplisitt poetiske komponenter – ikke bare filmpoetiske, men i ord, gjennom de reflekterende monologene til flere av personene den følger. Kanskje er denne filmen det nærmeste forfatteren selv har kommet en «slik» erfaring? Kanskje er det en stille identifikasjon med en filmkaraktær som nettopp er bokens «mikroskopiske materiale»?

KRIG ELLER IKKE

For mennesker som er vant til hverdagens armlag, er krig noe fremmed, noe som virkelig setter ting på spill. Men når man først dras med, er krigen også noe eget, noe som bryter ned det fremmede. «Deras jord, deras gräs» – her tenker man på krigen som et hensynsløst æresoppdrag mellom stormaktene. Det amerikansk-japanske slaget som skildres i The Thin Red Line, foregår på stillehavssøya Guadalcanal. Når soldatene huker ned under de tronende stråene, er det de fremmedes gress som beskytter oss. Senere er det vi som presser gresset deres ned, som setter spor hos de andre, de uskyldige. «Det blir fläckar av oss. Vi finns.»

Soldatkollektivet går mot elvens strøm, mot sin vilje, mot «där floden börjar» – opprinnelsen, kjernen, krigens sted. Den kollektive suggesjonen som drar i krigens retning, blir en motkraft til den individuelle som vil hjemover. Jeget glir inn i det kollektive, automatidiserte viet. Viet, og ikke lenger jeget, utgjør fronten mot det fremmede. Når jeget i teksten på et tidspunkt glemmer å puste, er det det åpne kollektive som kveler det individuelle stengte.

Hvor befinner krigen seg? Hvem rår over denne grundige, kaotiske ødeleggelsen? Hvor går egentlig grensene for krig og ikke-krig, hjemme og ute, vi og dem? Ribich nærmer seg de samme spørsmålene som Tim Buckley gjorde i sin monumentale sang fra 1967, på Vietnamkrigens skumtopp:

Nightmares dreamed by bleeding men
Lookouts tremble on the shore
But no man can find the war

Det er umulig for enkeltmennesker å begripe krigen. Men den merkes. «Så mycket har gått sönder. Som om det inte betydde något. Som om det inte var på riktigt.» Som om – altså er det en virkelighet innerst inne. Man har passert en grense, forlatt den hjemlige tryggheten. Ingenting blir som før, man kan ikke krysse grensen tilbake igjen.

Ribichs versjon av krigen trekker seg nærmere det sjablongaktige, men er derfor tøyelig, gjenkjennelig. Krigen åpnes opp som et svart hull man ikke har språk for, en erfaring som strekker seg hinsides noen tynn rød linje. Det første kapitlet med duet, i vannet, er det eneste hvor det virkelig nærmer seg kommunikasjon. Når duet dør, kan jetget bare se ansiktet; nesten, slik han nesten så duet levende. Bare blomstene så han skikkelig: «Det växer vita blommor här. Hur kan de finnas. Hur kan de vara så vita. De nästan bländar.» Så mot slutten er soldatgruppen ute og vandrer igjen, men nå for å lete og rydde. For en uviss stund er krigsaktiviteten over, men døden er overalt. «Hitta något som är helt.» Kropper, liv. Nå er situasjonen på en måte vrengt – det gjelder å finne noe som ikke er krig, men som har det mørke preget i seg. Deretter stopper alt opp: «Det är stilla här. Ingenting rör sig. Bara dammet som blåser. Och något som slår.»

Krigen er kanskje alt sammen. Alt det som himmelen ser. På jorden er alt krig sammenliknet med himmelen fred, enten man tenker guddommelig eller fysisk. «Himlen ser oss.» «Vi är synliga för alla.» Himmelen ser hvor krigen er, for krigen omfatter oss alle. Slik blir de vakre blomstene noe håndfast, det eneste håndfaste – fordi både «vi» og himmelen ser det. «Vi

“Krigen åpnes opp som et svart hull man ikke har språk for, en erfaring som strekker seg hinsides noen tynn rød linje.”

är ett band av kroppar.» Himmelen ser mønsteret av soldatene i gresset. Det at man går ut i det åpne, uoversiktelige, og er uskjult, synlig. Himmelen ser alle mennesker ta plass der de er, selv om de ikke ser det selv.

KONKRET KROPP

Selv om dette ikke nødvendigvis handler om krig i streng forstand, blendes jeg av tematikken, av bildene av soldater (også på bokens omslag) – og utgår fra at

jetget her er en han. Men det finnes ingen helt relevante kjønnsmarkører. Det eneste som gir oss lesere mulighet til å avgrense jetget fra viet i dette universet, er gjennom det like kjønnsubestemte duet. Den døende i blodvannet. Det er en grense, men også noe elastisk, som flyter. Språket blir som vann, som omgir oss flatt overalt. Men det øynene virkelig ser, er blodet i vannet, som bare kan beskrives indirekte. «Det röda vattnet som täcker dig ibland». Duet dør, og begraves. Graven er like stor som jetget, som duet. «Jag står i ditt sista spår.» Kroppen er noe konkret, noe håndfast, som blomsten, noe som krigen forgriper seg på. Men kroppene gjør seg bemerket i jorden, som er tykkere enn vann. Duet kunne vært jetget. Hullet er oss. «Du är halvtäckt. Och så ansiktet.» Ansiktet er halve mennesket. Slikt er lett å glemme når man selv har en hel kropp å passe på. Etter duets død, er bare mørket tilbake. Blodet, jetgets egen følelse av liv. «Det är starkare än natten. Hela huden andas, här börjar jag.»

Fjernheten i erfaringene som formidles, skurrer litt, men på en poetisk fin måte. Gir vi lesningen en spiss som stikker hull på grønnkledd i taktfast marsj, kan vi se krigen som et bilde på andre følelser av grenseoverskridende utsatthet. Hele krigsfornemmelsen blir kanskje en metafor, i så fall den eneste. Ribichs univers handler om å si ting rett fram som de er – og hun skulle åpenbart kunne nå ut til flere med sine dikt. Hun er ikke «vanskelig», hun er ikke gammelmodiglyrisk, og hun er heller ikke den post-ironiske eller språkmaterie-lekende typen. Bindestreker er henne fremmed. Men å sette enkeltmennesket i spissen for et ordløst sett erfaringer, og dermed forene oss alle sammen i krigens blodelv, gjør hun i høyeste grad med *Det är vatten så långt jag kan se och längre*.

Litteratur:

- Buckley, Tim: «No Man Can Find The War» (fra albumet Goodbye and Hello, 1967)
Ribich, Eva: *Det är vatten så långt jag kan se och längre*. Albert Bonniers Förlag, 2010, 74 s.
Swedenmark John: Kritikmaskinen och andra texter. Ruin, 2009, 357 s.
The Thin Red Line (Regi: Terrence Malick, 1998)

Sindre Andersen (f. 1982) er poet og skribent. Har studeret ved Nordens Folkhögskola Biskops-Arnö.

Første Verdenskrig som kontrast og pikanteri

"Du puslingland, som hygger dig i smug, mens hele verden brænder om din vugge", skrev Jeppe Aakjær i 1917. Unge lyrikere gjorde krigen til æstetik, mens gamle Georg Brandes angreb militarismen.

AF HANS HERTEL

Vi begynder i Thisted, kaldet Havnstrup i Jacob Paludans 'Jørgen Stein'. Mordet i Sarajevo på Østrigs tronfølgerpar, der blev startskud til Den store Krig, danner en effektfuld optakt til 1. del: 'Torden i syd' (1932) – vores bedste roman om krigstiden.

Romanens symbolske ouverture er, at hin 28. juni 1914 er Jørgen Stein på 16 ved at drukne på sin tømmerflåde og indser, at ingen rar Gud vil redde ham – det må han selv. Så, under aftenens festmid dag for hans far, amtmanden, indløber nyheden på en løbeseddel fra Havnstrup Amtsavis. Byens forsamlede honoratiores siger: Herregud, Serbien, så langt væk. Europas civilisation er garanti for, at alt ordner sig. Men den reflekterede amtmand mener, at mordet kan betyde *krig*.

Gamle Stein står for Slægten og Loven, men pludselig er den trygge verdensorden ved at smuldre. Samme aften – übersymbolisk som en af Ibsens håndfaste metaforer – noterer amtmanden krampe i højre arm. Men han vil følge med i krigen og anskaffer Berlingskes Europakort i fem farver. Pris med flagmærker og nåle: 50 øre.

Vi stiller om fra det stille Thisted til nyhedernes kogende centrum: Københavns nye Rådhusplads. Her lå Politiken fra 1912, og i 1914 fik Berlingske sit brohoved med B.T.-Centralen på hjørnet af Strøget. Fra krigsudbruddet kæmpede de to bladhuse om læserne med ekstraudgaver, telegramhaller og fotos fra slagmarkerne, og i spalterne kæmpede kendte forfattere om at præge opinionen.

I november 1914 trykte Berlingske Tidende det pompøse digt 'Ragnarok' af den nationale

klingklang-lyriker Valdemar Rørdam. Det hyldede de krigsførende magter, der investerer al deres heroske kraft og derfor – spæde Rørdam – vil gå rensede ud af krigens ragnarok, mens det vil gå ilde for "den, som tog sin Byrde let". Dvs. en lunken skulker som Danmark.

Det var en sløj spådom, og den slags sabelrasleri anfægtede ikke danskernes lettelse over at undgå krigsen. Men det neutrale København var en spionrede, og især den tyske propaganda havde fangarmene inde i blad- og forlagshuse. Gesandtskabet betalte bl.a. en redaktionssekretær på Politiken for at manipulere telegramstoffet til tysk fordel. Pris: 500 kr. månedligt = ca. 25.000 i dag.

"For Brandes var krigen det store værdisammenbrud, der negerede al fremskridtstro."

Tysk udenrigstjeneste lønnede også den militäriske forfatter Karl Larsen for at støtte Tyskland i artikler og bøger. Han udkom på Gyldendal, hvis direktør, forfatteren Peter Nansen, var tyskorienteret. Nansen afviste omvendt Johs. Jørgensens bog 'Klokke Roland' (1915), der angreb tyskernes overfald på det neutrale Belgien med massakrer på civilbefolningen. Bogen kom så hos den probritiske forlægger Povl Branner – i 21 oplag på et år.

Og så var der Georg Brandes. Krigen bragte den

gamle i harnisk og i hopla, og hans bidske artikler blev til bogen 'Verdenskrigen' (fire udvidede udgaver 1916-17). Mens de nævnte forfattere støttede hver sin af krigens parter, angreb Brandes generelt "Idiotkrigen" som en sump af brutalitet, løgn og hykleri hos *alle* parter, næret af primitivt "Tilintetgørelsесraseri", militarisme, nationalismens "Hundegalskab" og rustningsindustriens kamp om markeder. Fra 1917 angreb Brandes også den russiske revolution og proletariats diktatur som en fortsættelse af tsarstyret.

Brandes' kritik af chauvinismen førte til, at den franske leder Clemenceau opdagde deres venskab: *Adieu, Brandès!* Hans artikler førte også til et brud med Politiken, der som regeringsavis måtte agere neutralt. Regeringen ville genvinde Nordslesvig og turde ikke tirre de sejrende magter, og Brandes var så kendt, at en udfordrende kronik af ham underhånden blev forelagt udenrigsminister Erik Scavenius – og standset på et ministermøde. En sjælden ære for en litterat, men Brandes rasede.

Brandes' *Verdenskrigen* er krigsårenes vigtigste danske værk – besk kulturkritik på internationalt plan. For Brandes var krigen det store værdisammenbrud, der negerede al fremskridtstro. Han troede ikke på, at det var krigen mod krigen, som ville føre til en ny verden styret af fornuft. I 'Tragediens anden Del' (1919) angreb han Versailles-freden som en livsfarlig ydmygelse af Tyskland, der ville skabe ny krig.

'Jørgen Stein' skildrer, sideløbende med Jørgens liv i Aalborg 1914-17, hvordan krigsdønningerne udefra når højst afdæmpet ind i smult dansk farvand. Fra det fjerne høres om skyttegravs- og ubådskrig, mineforlis og hungerblokade, men her er vi mere optaget af rationeringerne, så amtmandinden i Havnstrup må servere surrogatkaffe.

Mange lukrerede på storekport af kvæg, gul-lasch af dyrerester og kødløse bouillonterninger til *de feltgrå*, og inflationstidens pengerrigelighed gjelde det hektiske forlystelsesliv op. Paludan resumerer det hele med sin fineste ironi.

Som Jeppe Aakjær skrev i 1917: "Du Pusling-Land, som hygger dig i Smug, mens hele Verden brænder om din Vugge."

Også Københavns forfattere hyggede sig. Storm P. klovnede i kabaret Edderkoppen på Strøget. Hans Hartvig Seedorf skrev skønsange til Scala-varieteen, hvor de nyrige brændte store sedler af. Johs. Weltzer vaklede rundt på bordene i Ungarsk Vinhus og deklamerede kosmisk lydpoesi: "Adaksdejsan simbira gastir". Emil Bønnelycke og Tom Kristensen sad på cafeerne og berusede sig i storbyens rytmer og farver – teknik, trafik, tempo. Ord, ord, ord.

Især megafonpoeten Bønnelycke. Han skrev

i 'Asfaltens Sange' (1918): "Jeg lovpriser i eks-tatisk Vanvid dette Centrum for København, Raadhuspladsen ... den kære Asfalt er blank af Trafik, Luften ceylonbla, Pigerne hvide ... Sporvognene va-ger overfyldte over Trafikkens Skønhed, Travlhedens Helligdom, Cyklerne, o Cyklerne synger ... Færdslen, Malstrømmen skal være den brusende Flod, hvori jeg bader mig..."

Bønnelyckes digt nævner flygtigt sult og re-volution udenlands, men der er lysår mellem *de andres* krig og hans hastemte hjemstavnslyrik fra osen Rådhuspladsen. Hvad vi dyrkede, skrev Tom Kristensen i 1925, var "kraft, intensitet og bevægelse og et nervøst flimrende sanseapparat". Og i 1953: Det blev "forceret op af 1. Verdenskrig, som vi slet ikke var kede af, og af gullaschtiden ... som understregede min blanding af livsbegær og livslede, så den blev en skingrende kontrast."

”Amerikanismen’ blev en fælles skrækvision for konservative og marxister – Jacob Paludan opløste den i sarkasmens syrebad, mens Otto Gelsted sprængte ”Reklameskibet” i luften.”

Det var krigen som kontrast og pikanteri – på tryg afstand. Artisme som modgift til kaos. Tyske digtere brugte ekspressionismens fræsende formsprog til at udtrykke krigens drama, i angst og protest, men hos os blev det til æstetik og tit til stak-andet ordgullasch. Det var det samme i tidsskriftet Klingens særnummer om krigen som destruktion og fascination – og da Bønnelycke i Politikens Foredragssal deklamerede sit revolutionsromantiske digt om Rosa Luxemburg. Han sluttede med at affyre tre pistolskud, men det minder mest om knaldet til 'Champagnegaloppen' i Tivoli.

Efter krigen blev inflationskarrusellen til deflation, krak og krise, og den hektiske livsforkyndelse slog om i desperation. Den dobbelthed blev især Tom Kristensens. Hans oplevelse af Vigerslev-togulykken 1/II-1919, med 40 dræbte og 58 sårede, fik større betydning end den fjerne krig, fordi den viste nerve-mennesket Tom noget centralt i ham selv: artistens lyst til at omsætte ulykken til "klarhed, hårdhed, farver, linjer midt i rædslen."

Det blev til hans kendte metaforer: "skøn som en

sønderskudt banegård” og længsel mod ”skibskatastrofer og mod hærværk og pludselig død”. Her var futuristernes forgudelse af maskiner og fart vendt rundt til romantiske skrækvisioner, og her på den sønderskudte banegård var fremskridtstoget gået i

“Her var futuristernes forgudelse af maskiner og fart vendt rundt til romantiske skrækvisioner, og her på den sønderskudte banegård var fremskridtstoget gået i stå.”

stå. Men landet Atlantis var symbol på både undergang og genfødelse.

Det fortsatte fra Toms debutdigte ’Fribytterdrømme’ (1920) i revolutionsromanen ’Livets Arabesk’ (1921) og kulminerede i ’Hærværk’ (1930). Romanen om kritikeren Jastrau, der går i hun-dene i angst og splittelse, mens storbyens spejle – og romanens formsprog – flimrer modernistisk, udtrykker også fribytteren Toms syn på kunst som kreativt kaos. I dens åbne udgang, bag nihilismen og rádvild-heden, ligger måske en stille frigørelsесmulighed? Under alle omstændigheder er denne virtuose roman tidens mest intense udtryk for krigs- og efterkrigsge-nerationens desillusion.

På flugten fra sig selv møder ’Hærværk’s antihelt en stribe af tidens ideologier, og sådan snuser romanen til 20’ernes *livsanskuelsesdebat*, hvor forfattere fra Johs. V. Jensen til Helge Rode, forskere og teologer søgte at omsætte værdisammenbruddet til værdiopbrud, ån-delig regeneration og ny moral på biologisk grundlag.

Hvem ejer individet? Det blev 20’ernes tema. Nogle fandt rygstød i en idé. Nogle søgte nødhavn i mysticisme, spiritisme og frelserbevægelser – eller konverterede til religiøse og politiske moderkirker, der lovede Ny Orden. Den totalitære fristelse hu-serede både til højre og til venstre, men med fælles armbevægelser – knyttet næve, løftet arm – op mod *Føreren*. Som Poul Henningsen sagde: ”Vi kender disse folk, der forelsker sig dødeligt, når livsanskuel-serne byder til bal.”

Revolutionerne udenlands gav skulp her med syndikalisters uroligheder i 1918, og mange fryg-tede massesamfundet. ’Amerikanismen’ blev en fæl-les skrækvision for konservative og marxister – Jacob

Paludan oploste den i sarkasmens syrebad, mens Otto Gelsted sprængte ”Reklameskibet” i luften i sit berømte digt fra 1922.

Men jeg underskriver ikke Paludans konklusion på ’Jørgen Stein’: at Jørgen tilhørte *årgangen der måtte snuble i starten*. Den kliché hærgede dansktimerne til op i 50’erne, men reelt gælder den kun det van-kelmodige bløddyrløg Jørgen Stein, ikke generationen. Tværtimod: 20’ernes unge blev de nye ’raske i riget’, der omsatte modernitetens fornyelser udefra – fra kritisk videnskab og psykoanalyse til film, jazz og funktionalisme – i dansk praksis.

Også hos os vendte krigen rundt på økonomi, livssyn og livsformer. Det blev en tiltrængt rystelse af den gamle klassestruktur, nye grupper kom frem og op: kvinderne (der fik valgret 1915), arbejderklassen, en ny middelklasse, intellektuelle, kunstnere. Til den nye sociale mobilitet hørte også 20’ernes og 30’ernes litterære demokrati, hvor alle landsdele og samfundsgrupper fik deres talerør på tryk.

Det er ikke tilfældigt, at en af krigens bogsuccesser blev den borgerlige feminist Emma Gads ’Takt og Tone’ (1918) – 19 oplag på et år! Hendes kluge levelære ville gelejde *alle* nyopstegne ind i en fornuftig husor-den, ikke bare – som myten påstår – krigens gullaschbaroner og andre konjunkturyttere. Hos fru Gad kunne man lære, hvordan venlige omgangsformer fremmer fællesskab.

Det fik vi snart brug for, da det fra 1933 igen rum-lede af ’Torden i syd’, og Puslinglandet ikke længere kunne hygge sig i smug.

Hans Hertel (f. 1939) professor i nordisk litteratur ved Institut for Nordiske Studier og Sprogvidenskab, Københavns Universitet 1980-2009. Forfatter og udgiver af en lang række bøger om litteratur- og kulturhistorie, senest *PH - en biografi* (2012). Medarbejder ved Politiken, hvor denne artikel har været bragt i søndagstillægget Bøger.

Digte 2014

THEIS ØRNTOFT

Det er sjældent at sekunder ender ligesom de begyndte
det er sådan her jeg har det
nu har jeg det ikke sådan længere
nu glider et ukendt humør gennem min hjerne
nu forsvinder mine private koordinater i tågen
men det kan være det samme
før, efter
ansigter, insekter
forskelle er mig kun sproglige
nu stikker tandlægen sine hænder ned i min mund
ned og rode rundt med sølvbestikket
som om det var juleaften i en kødædende plante
nu bliver jeg angst i biografens sorte boks
ud og slubre vand på toiletterne
ud og få styr på tropperne
fascismen bliver Europas endeligt, griner han
og sniffer en gang tåregas
lad osære vore soldater hver gang det bliver nytår, siger jeg
og mærker tårerne presse sig på
honnør for soldaten der slår ihjel for mit land
honnør for afstumpet teenager med uren hud
nu begynder det at regne, nu stopper det med at regne igen
nu trækker jeg vejret og holder det inde, som om det var mit
jeg er nordiske nerver viklet ind i tigerøkonomier
jeg er luftrør og spiserør stukket ned i minder
og så ud og stavre rundt på landskaberne
ud og opleve spændende ting
tænke kritisk, feste indtil morgen
og tak til arme og ben for at gøre det muligt
tak til rigsadvokaten der voldtog min mormor
så der kom lidt jura i min dna
tak til trafikulykker, medicin og tab, små tab
uden jer ville jeg ikke være den jeg er
en sekssporet trafik af bakterier og traumer
til og fra dette sindssyge minut.

Engang var diktatoren et menneske af kød og blod.

Nu er de tider forbi

nu er de blæst til atomer

og nu ligger jeg et sted blandt de atomer
og ser mine tænder svæve ud af munden
som en rumfærge besætningsmedlemmer
nu trækker jeg vejret og holder det inde, som om det var mit.
Jeg er en snylter på en blå planet
en tynd hinde mellem cirkus og massegrav
jeg er en fatsvag gonggong, slå på mig
slå mig til ridder af de vestlige regioner
verden har brug for en samlende kraft

kør mig rundt i en natblå Audi
og lad mig vinke ud til befolkningen
lad mig synge min smukke sang for dem:

*elsk mig for mine nødvendige nedskæringer
gang i hjulene igen
elsk mig for at fjerne Isaac Newtons barndom
og anlægge en kulmine i stedet
ud af hvis porte
de næste dinosaurer løber*

En drones skygge hen over geografien.
Jeg vågner op i en tilfældig morgen, og dér
ude for enden af dagens første blodpropnoia
ligger kontinenterne og lyser.

Jeg vil derud
jeg vil ud og finde livgivende føde
ned i halsen med mad og produkter
så jeg kan spire som æggestokke
ud gennem kødet og op gennem stratosfæren
vis mig den natur der ikke har krig som skabende princip
og kom til mig når du har fundet den

hilsen designerdværg med skudhul i panden
hilsen omvandrende begær med hud og hår
gør plads for mine vanskabte bevægelser
kør rende graverne ind og ryd en lysning
ryd forsiderne for breaking news
for ved du hvad

jeg lever livet på kanten af sammenbrud
jeg balancerer hen over dagene på en tråd af uld
spundet ud af røven på en edderkop
spundet ud af røven på Urbanstrasse 133
aftenen endte alligevel med russisk roulette på trægulvet
nu ligger folk og bløder i det thefarvede vand
dagen er forbi og himlen brænder
nu bliver mørke og medicin spændt ud over mig
spændt fast i stolen
nu skal de svejse på min rygrad
så ambulancerne kører galt i en regn af gnister
nu skal de flyve deres små droner gennem mine øregange
jeg er paranoia lysende til alle sider
jeg er vækst forklædt som kød
først kravlet hen over en barndoms gulve
så vokset højt op blandt årene
så ankomst til pikspil
små pikspil på gennemsigtig plastik
så skudt i panden og vakuumpakket

så bedt en bøn for
og kastet i havet
fra helikopteren.

Giv mig de sensationelle news
hvor er der breaking netop nu
hvor er der spænding og billeder
fortæl mig det, fortæl mig
om de nu skal til at til opføre ghettoer i mine forsvarsmekanismer
fortæl mig om de hæver skatterne
fordi nogle tåber kom til at fjerne Schweiz med syre
fortæl mig, hvorfor angst aldrig kan blive en vane
hvorfor kan det jeg oplever som angst
aldrig blive en vane.

Theis Ørntoft (f. 1984) er uddannet fra Forfatterskolen i 2009
og debuterede samme år med digtsamlingen *Yeahsuiten*.
Digte 2014 udkom på Gyldendal 7. marts 2014.

Skrivebords-Blodfantasier eller skildringer af Krigens og Forholdenes ubønhørlige og forfærdelige Virkelighed?

**De nordslesvigske soldater i Første Verdenskrig
som motiv i dansk litteratur.**

AF BJARNE SØNDERGAARD BENDTSEN
ILLUSTRATION AF AMANDA JEPMOND BUCIEK

Første Verdenskrig gled uden om det neutrale Danmark – hvis man da ser bort fra de mange dansk-sindede nordslesvigere, der som tyske statsborgere måtte kæmpe for Tyskland, og et forbavsende tilsvarende antal dansk-amerikanere i den amerikanske hær: Forskellige kilder nævner tallet 30.000 hen imod krigens slutning, samt et langt mindre antal frivillige, særligt på allieret side. Men trods neutraliteten og den manglende direkte kamperfaring spillede krigen en umådelig stor rolle i samtidens danske offentlighed, både hvad angår forskellige debatter blandt datidens meningsdannere, og som motiv i litteraturen.

I artiklen læses et par af de danske krigsromaner, der udkom i løbet af selve krigen, med fokus på forholdet mellem fakta og fiktion (1). Krigen spillede som nævnt en stor rolle i den danske offentlighed med talrige daglige artikler i aviser og tidsskrifter, så både læsere og forfattere havde – eller havde i hvert fald muligheden for at have – et ganske godt billede af, hvordan den moderne krig gik for sig. Men kan det ses i de fiktive værker, der havde krigen som emne? Den suverænt bedst sælgende: den folkelige forfatter Erich Erichsens *Den tavse Dansker* (1916), blev af flere anmeldere kritiseret for ikke at forholde sig til krigens realiteter – forfatteren selv slog omvendt på, at han havde fortællingen fra en "Hjemmelsmand", og at alt var den pure sandhed.

Det meste af den danske krigslitteratur fra Første Verdenskrig er nu fuldstændig glemt, ganske som

Erichsens bestseller, og langt fra alle bøger solgte så godt som Erichsens roman, men de er alligevel interessante eksempler på, hvordan en skelsættende begivenhed som Første Verdenskrig påvirkede mentaliteten i et lille neutralt land som Danmark. Hvis man holder sig til de bøger, der udkom under og umiddelbart efter krigen, så er Emil Bønnelyckes avantgardistiske krigsroman *Spartanerne* (1919), hvor nutidens krig i form af en fiktiv (tysk) invasion af Danmark spejles i oldtidens, vel den eneste, som ikke er helt glemt (2). I den mere folkelige litteratur optræder krigen i et par af Morten Korchs romaner: dels som et tematisk bagtæppe i "nutidsromanen" *Familien paa Uglegaard* (1917), hvor en idealistisk tro på de små neutrale landes rolle er formulert: "Naar Krigen er forbi, saa begynder der en ny Tid her i Verden, og Vorherre har betroet os smaa neutrale Folk en stor Opgave. Vi skal læge de Saar, Krigen har slaaet. Vi skal gaa foran i det, der hører den ny Tid til, og vi kan, naar vi vil" (3). Men særligt og mere direkte som tema i den nordslesvigske slægtsfortælling står *En Æreskrans* fra 1916, hvor den senere udlægning af nordslesvigernes (4) paradoxalt pligtopfyldende offer i den store krig udmales: man må blive på den hjemlige jord og kæmpe for tyskerne for at vinde eller beholde retten til denne jord.

Mange andre af de danske bøger matcher ligelædes det nationale selvbillede af at være hævet over de barbariske krigsførende, som snart skulle blive det dominerende i den neutrale småstat. Dette kom ofte

til udtryk i en idealistisk krigsmodstand som eksempelvis findes i skuespil som Svend Rindoms *Fred paa Jorden* (1915) og Otto Rungs *Fanevagt* (1918), eller i en prosabog som Laurids Bruuns *Tonen fra Himlen. En Drømmekreds om Krigen* (1915). Bruuns drømmekreds indeholder en historie fra Rusland, en fortælling om en indisk krigsdeltager, og tableauer fra Belgien/Nordfrankrig, der fortælles parallelt til belysning af krigens væsen. Døden og besjælede gribbe optræder med tvivlsom effekt, og bogen ender på en patosmæssigt højstemet tone med en eksplisit kritik af krigen, hvor kvinderne med en art proto-feministisk lagenstrejke vil stoppe blodsudgydelsene:

Søstre, vend Jer bort fra dem, som er plettet af Blod og som pletter med Blod. Saa vil deres Smil dø ud, og Længslen vil slukke Krigsluen i deres Hjerte. – Søstre, hold Eder fra dem, der dræbe, at Krigen kan dø! – Søstre, nægt dem Eders Smil og Eders Ord, nægt dem Eders Raad og Eders Pleje, nægt dem Eders Haand og Eders Mund og Eders Favn! (5)

Bogen anmeldtes ubarmhjertigt i *Politiken* af Kai Friis Møller som "[e]n særdeles overflødig lille Bog, omend inspireret af Følelser, der gør Forfatterens Hjerte Ære." Det ærefulde skyldes bogens krigskritiske sigte: Bruun "er ikke smittet af den grasserende Begejstring for Krigen, men forkynner i en Række spinkle Novelletter med sympatisk Ufortrødenhed Bjergprædikenens milde Lære." Det er dog ikke er nok til at formilde anmelderen: "Desværre er [Bruun] jo ikke Digter: De Figurer, i hvem han inkarnerer de stridende Livsanskuelsler, er som overalt i hans Forfatterskab pure Skabeloner" (6). Om også Erichsens *Den tavse Dansker* – og Marius Møllers *Han gjorde sin Pligt* (1916), som er den anden krigsroman, der skal fokuseres på her – består af skabeloner, må læsningen nedenfor afgøre.

KARAKTERISTISKE TRÆK VED KRIGSLITTERATUREN

Et helt centralt kriterium for moderne krigslitteratur, og i særdeleshed for den, der fulgte i kølvandet på Første Verdenskrig, er således, at det skildrede er selvoplevet, og at værkerne dermed opfattes som autentiske skildringer af krigens virkelighed. Den amerikanske litterat Samuel Hynes opererer i bogen *A War Imagined. The First World War and English Culture* (1990) med begrebet "the authority of direct experience", hvilket han angiver som den essentielle tilføjelse til de nye, realistiske og typisk krigskritiske digte, som digtersoldater som britiske Siegfried Sassoon og Robert Graves begyndte at skrive fra cirka midt i krigen. Dette begreb breder Hynes ud til en hel

"aesthetic of direct experience":

The notion that only those who fought could speak the truth about war is one that old soldiers have always had, but it had never been the basis of an aesthetic until the Great War, when for the first time the soldiers who fought it were also the artists who rendered it. (7)

Krigsskilderne kunne dermed stil- og emnemæssigt ikke mere skrive videre på den gamle heroisk-romantiske opfattelse af krig, hvor kampen typisk fremstilles som en individuel tvekamp, men måtte benytte den moderne, inhumane masse- og maskinkrig som forlæg. Eller i et mere samtidsnært perspektiv: ikke mere Rupert Brookes klassicistiske digte fra krigenes start, men – baseret på soldaternes egne oplevelser – introduktionen af en rå realisme og "a new ugliness" i kunsten (s.152). Hynes betegner dette nybrud som "a rhetorical turn", væk fra "the old high style", men han peger også samtidig på et problem i forbindelse med krigslitteraturen og eftertidens opfattelse af den som autentisk, som allerede titlen på hans bog istemer: "Our war – that is to say, the myth of the war based in literature and art, that we credit as truth – really begins here, with this turn of language and rhetoric, half-way through the fighting" (s.153). En litterært grundet opfattelse af krigenes virkelighed, som knæsattes med skildringerne i mellemkrigstidens krigsbogsboom fra omkring tiåret før krigen afslutning: ført an af forfattere som de tyske Erich Maria Remarque og Ludwig Renn, og de britiske R.C. Sherriff, Richard Aldington med flere, og som ikke mindst fik kanonisk status, også forskningsmæssigt, med en anden amerikansk litterat: Paul Fussells *The Great War and Modern Memory* (1975). Krigen fremstod her som et meningsløst og endeløst slagteri, hvor inkompetente, gamle generaler sendte geled efter geled af unge mænd over the top imod maskin geværernes sikre død; en krig i mudder, gas og ufattelige lidelser. *Lions led by donkeys*, som et af denne tolknings britiske slagord lyder. En tolkning af krigen, som forståeligvis ikke rummer hele sandheden, og som særligt britiske militærhistorikere det seneste årti har forsøgt at ændre til en glemt sejr (8).

Autenticitetens og det selvoplevedes betydning i krigslitteraturen kan ydermere understreges af den svenske litterat Horace Engdahls påpegning af, at man i vidnesbyrdlitteratur ikke uden at sætte troværdigheden afgørende over styr kan tillade sig at fifle med beretningens facts, dog særligt hvis man fortæller på andres vegne: "The discovery that an allegedly authentic testimony is a fiction or a plagiarism immediately robs it of its power." Videre siger

han: "However, misrepresented facts in a testimony to some extent remain unimportant. A witness is allowed to err, but the writer may not pretend to be a witness" (9).

De danske krigsromaner, -skuespil og -noveller, som er trukket frem her, falder på næsten alle måder uden for disse kriterier, særligt derved, at forfatterne ikke selv har oplevet krigen. Det er dog noget, i hvert fald Erichsen og Møller er bevidste om, som det vil

"Et helt centralt kriterium for moderne krigslitteratur, og i særdeleshed for den, der fulgte i kølvandet på Første Verdenskrig, er således, at det skildrede er selvoplevet, og at værkerne dermed opfattes som autentiske skildringer af krigens virkelighed."

fremgå, da de gør meget ud af at påpege, at romanerne er baseret på virkelige deltageres beretninger; enten i form af mundtlige vidnesbyrd eller breve fra fronterne.

Et sidste karakteristisk træk ved krigsbøgerne, og en yderligere understregning af betydningen af autenticiteten, som skal nævnes her, er, at de er dedikeret til krigen faldne, til tidlige kammerater og kampfæller, eller fx til forsvarerne af denne eller hin høj: franske Henri Barbusses *Le feu* (1916, *Ilden* 1919), er således dedikeret "Til Minde om de Kammerater, der faldt ved min Side ved Crouy og paa Høj 119". Dette gælder også for de bøger, der er skrevet af ikke-deltagere, måske delvist for at betale af på gælden for at benytte dette hellige sujet ved at hylde de kæmpende. I de danske udgivelser fremhæves særligt nordslesvigerne, eksempelvis i Erich Erichsens *Den store Dag*, der er tilegnet "Mine sønderjysdske Venner" og *Den tavse Dansker* er skrevet eller udgivet "I dybeste Årbødighed og Beundring for det gamle danske Land, hvor min Faders og mine Fædres Vugge stod." Også Emil Bønnelycke brugte dette autenticitetsgreb: ikke i krigsromanen *Spartanerne*, og ikke om nordslesvigerne, men da han dedikerede digtet "Danskeren" fra *Festerne* (1918) "Til min Barndomsven

Sidney Mikkelsen Williams, der faldt i Slaget ved Mont Choisy som australisk Frivillig" (10).

MENTAL BEARBEJDELSE AF KRIGSOPLEVELSERNE

Det er en udbredt antagelse, at krigsbøgerne grundet det traumatiske indhold først kunne udkomme, efter at deltagerne mentalt havde haft tid til at bearbejde oplevelserne. Denne antagelse fandtes allerede i mellemkrigstiden: selv filosoffen Walter Benjamin gav udtryk for den, da han indledningsvist i essayet "Der Erzähler" (1936), i en gennemgang af fortællekunstens og erfaringens forfald, skrev:

Med verdenskrigen begyndte en proces at blive tydelig, som ikke er ophørt siden. Bemærkede man ikke ved krigen afslutning, at folk kom forstummede tilbage fra slagmarken? Ikke rigere, men fattigere på erfaring, der kunne deles med andre. Det der så ti år senere mundede ud i strømmen af krigsbøger, var alt andet end erfaring, der går fra mund til mund. Og det var ikke overraskende. Aldrig før var erfaringer blevet afkraeftet grundigere end de strategiske erfaringer blev det gennem stillingskrigen, de økonomiske gennem inflationen, de kropslige gennem materielslaget, de moralske gennem magthaverne. En generation, som endnu havde kørt med hestesporvogn til skole, stod under åben himmel i et landskab, hvor kun skyerne var uforandrede, og under dem, i et kraftfelt af destruktive strømme og eksplansioner, det spinkle, skrøbelige menneskelegeme (11).

Benjamin giver således klart udtryk for den opfattelse, at krigen var så traumatiserende for deltagerne, og oplevelserne i det hele taget hinsides alt, man indtil da havde kendt til, at de ikke umiddelbart kunne formidles til andre. Og at da en sådan formidling så endelig fandt sted, så var det ikke den gammelkendte, mundtlige overlevering af erfaring, men – noget andet, som han ikke kommer nærmere ind på: krigsbogboomets bøger, må man formode. Men Benjamin har kun delvist ret: Der findes nok utallige eksempler på, at deltagerne ikke fortalte om krigen (12), men der udkom masser af krigslitteratur allerede länge inden boomet sidst i 1920'erne, og ydermere var meget af det, der blev udgivet i den forbindelse, skrevet länge inden.

I 1929 gav Morten Kamphøvener, der deltog i krigen på tysk side, i artiklen "Tysk Krigslitteratur" om Remarque, Renn og den da boomende interesse for denne genre, en forklaring, der delvist falder i tråd med den om traumatiserede, stumme krigsdeltagere:

Ti Aar efter at Alverdens Litteratur om den sidste



store Krig næsten er glemt, oplever man nu, at et Par Bøger, skrevet af tyske Krigsdeltagere, opnaar et ganske enormt Salg paa det tyske Bogmarked, ja endog at en af dem, 'Im Westen nichts Neues' af Erich Maria Remarque i selve Tyskland udkommer i et Oplag paa over en halv Million og oversat til andre Sprog opnaar at vække betydelig Opsigt. Først nu synes den tyske Frontsoldat at have faaet Mæle til at tale om Krigen og dens Væsen (13).

Men det er tilsyneladende primært de tabende tyskere, der i Kamphøveners tolkning har haft brug for dette tiår til at finde deres stemme, for: "Baade i England og Frankrig udkom der under Krigen og straks efter Krigen en hel Del Krigslitteratur (14), mere eller mindre præget af, at den var forfattet af Krigsdeltagere fra sejrrige Nationer og af et forskelligt nationalt Præg." Eksemplerne, han giver, er de sædvanlige i den danske kritik, og beskrevet noget stereotypet:

Man behøver blot at tænke paa Henrik [sic] Barbusse's 'Ilden', gnistrende af gallisk Vid, eller paa Patric [sic] Mac Gill's sportsprægede Skildringer af den engelske Soldats tørre Lune og Gaapaamod. Forskellen i Opfattelse og Fortællemaade er her iøjnefaldende, og Forfatternes subjektive Syn paa selve Krigen er yderst forskelligt.

Derpå følger hans anden og væsentligere pointe: at den første enorme interesse for krigsbøger forsvandt ganske pludseligt med krigens afslutning, og dermed også genrens salgspotentiale, som han noget bittert konstaterer – uden twivl med sin egen selvbiografiske krigsroman *Det slesvigske Regiment* (1919) i tankerne:

Paa Dansk fik vi straks ved Krigens Ophør en Beretning om Sønderjydernes Deltagelse i Krigen, men allerede paa det Tidspunkt syntes Læserne Verden over trættede af alt, hvad der angik Krigen og dens Rædsler, og det blev af Forleggerne anset for en daarlig Forretning, i hvert Tilfælde foreløbigt, at udsende Bøger med Emner fra Valpladserne. Det gjaldt bare om at faa al den Uhygge og Elendighed paa saa lang Afstand som muligt, og snart boltrede man sig i de mangfoldige Problemer, som Krigen havde vakt til Live og som ganske givet har forvoldt Omvæltninger paa de forskellige Omraader baade af sjæelig og materiel Art.

For at brede dette argument ud, så var der med ét hverken de normale økonomiske incitamenter til stede for at udgive denne type litteratur: den enorme

interesse for genren, som gjorde den markedsmæsigt ekstremt interessant; eller krigstidens specielle propagandistiske interesse, der i mange tilfælde overtrumfede markedsmekanismerne med gedulgt støtte til forfattere og forlag.

STRUKTUR OG SPROGLIG STIL I KRIGSBØGERNE

Krigsromaners handlingsmønster er oftest ganske forudsigeligt, hvilket ikke skal opfattes som en respektlos tilgang til det alvorlige emne. Det typiske handlingsmønster i en krigsroman er: krigsudbrud, indrullering i hæren – i de danske nordslesvigernes tilfælde næsten altid mod fortællerens vilje – ild-dåb og ophold i skyttegravene, tiltagende bitterhed over den forfærdelige krig, og typisk sluttende med enten protagonistens invaliditet eller død, eller med krigens ophør og soldatens hjemkomst, for de danske nordslesvigere alternativt flugten fra krigen over Kongeåen til Danmark. I de autobiografiske romaner ville protagonistens død selvsagt være problematisk, og er da også kun anvendt i regulære romanværker som Remarques *Intet Nyt fra Vestfronten*.

Krigsromanerne har således klare træk til fælles med dannelsesromanen: både rent strukturelt med den klassiske hjemme-ude-hjem-struktur, alternativt med undergangsromanens manglende hjemkomst, og i kraft med det dannelses- eller initieringsprojekt, krigen for mange kom til at udgøre (15). Det nævnes ofte, at om ikke andet, så har det at stå ansigt til ansigt med døden givet livet en anden dybde, ligesom krigsoplevelserne typisk har gjort deltagerne smerteligt bevidste om, hvad krig virkelig er, og at den for alt i verden skal undgås (16).

Den fremherskende måde at beskrive krigen på: den, der opfyldte læserens (anmeldernes) forventninger, ændrede sig, som Hynes påpegede ovenfor, ganske meget i løbet af krigen, og i særdeleshed i løbet af det tiår, der gik inden det store boom sidst i 1920'erne. Remarques journalistiske *neue sachlichkeit*-stil fremhæves ofte som trendsættende, hvilket er forståeligt på flere måder: dels ganske enkelt som et nybrud, en ny måde at fortælle krigen på, der stod i skarp kontrast til måden i de mange bøger, der var kommet allerede under krigen, og hvis stil nu i vid udstrækning forekom bedaget. Dels, og måske væsentligst, da denne stil synes at have virket inspirerende på mange veteraner: Når det kunne fortælles så ligefremt og simpelt, så kunne veteranen også selv gøre forsøget (17). Flere af de danskssprogede værker ligger dog langt fra en stil à la Remarques. Ikke kun dem, der udkom under krigen, og som man således må forvente skildrer krigen på en mere gammeldags højstemet facon

med en heroiserende, begejstret eller sentimental alt-tragisk tilgang: her er det oplagte danske eksempel Oscar Juuls anonymt udgivne *Mellem Fronterne. En dansk Løjtnants Oplevelser under Verdenskrigen* (1915), der på melodramatisk vis skildrer forfatterens krigsdeltagelse i krigens første fase. Men også et par af de senere skildringer, som Johannes Reiffs autobiografiske krigsroman *Gennem Skyttegrave* (1929), om tiden som tysk soldat, og den af Svend Weis Fogh udgivne *Den ukendte Soldat* (1939), er skrevet i en noget højst temmelig og patostung, gammeldags stil – åbningslinjerne i Reiffs roman lyder eksempelvis: "Hjemstavnens sang i hans Sind. Fjordens Hymne til det store aabne Hav havde ofte gjort ham syg af Udve. Den bølgende Rug paa hans Fars vide Marker fyldte ham med en lykkelig Følelse af Landets skønne frodige Rigidom." (18)(s.9) Endvidere et godt eksempel på den betydning, jorden havde for nordslesvigerne.

Som et interessant eksempel på forventningerne til krigsbøernes stil kan tages tyske Hans Paasches i Tyskland voldsomt populære *Fremdenlegionär Kirsch. Eine abenteuerliche Fahrt von Kamerun in den deutschen Schützengräben in den Kriegsjahren 1914/15* (1916), der året efter kom i digteren Thorkil Barfods danske oversættelse på Nordiske Forfatteres Forlag som *Fremmedlegionær Kirsch* – "efter Originalens 200.000", som det oplyses. Bogen, og Paasches eventyrlige og brutale skæbne, skal ikke behandles her, hvorimod Barfods forord skal, da det siger en hel del om ovennævnte læserforventninger. Barfod skriver bl.a.:

det er en jævn Mand, der fortæller, og det har ikke været mig om at gøre som Oversætter at overføre hans jævne, næsten lidt traditionelle, Sprog i prunkende Sætninger. Jeg har tvertimod bestræbt mig for at bevare Stilen, da den, ligesaa vel som det, der fortælles, forekommer mig at give et nøjagtigt Billede af den unge, uovervindelige Maskinist. (19)

Paasches sprog og stil er ganske neutralt fortællende, langt mere lig Remarques end samtidens. Men det opleves altså af oversætteren som ubehændigt, snarere end som skarpt realistisk. Selv en samtidig og så essentielt betydningsfuld bog som Barbusses *Ilden*, der ellers typisk fremhæves for sin barske realism – og af Kamphøvener for det gnistrende, galiske vid – skildrer krigsen i et tragisk højtravende sprog, der på en nutidig læser forekommer voldsomt bedaget, i hvert fald hvad angår den danske oversættelse. *Fremmedlegionær Kirsch* er dog ikke umiddelbart tematisk og dermed stilistisk sammenlignelig med de klassiske krigsbøger: den foregår primært i

Afrika og under sejlads til Frankrig som indrulleret i Fremmedlegionen, samt under forskellige flugtforsøg herfra, men stilen er værd at lægge mærke til.

Barfod skriver samme sted i forordet herom:

Selv om denne Bog [...] er fremkaldt af Krigen og har Krigen som Baggrund, er den dog ingen 'Krigsbog' i almindelig Forstand, som største Parten af hvad der i de sidste halvtredie Aar har set Lyset i de forskellige krigsførende Lande. Selv om man i et enkelt Kapitel faar Skyttegravenes Vanvid nær ind paa Livet, er det dog ikke denne Skildring, der er Bogen eller giver den dens Interesse.

Interessen kan dels skyldes den tyske helt: den udkom på det tyskbetalte Nordiske Forfatteres Forlag, men for Barfod tydeligvis også, at Paasche ikke forherliger krigen og dermed ses som en stemme for en fremtid, hvor krig ikke mere findes. Men for den nutidige læser skyldes interessen fortællerens jævne sprog og oversætterens undskyldninger herfor.

Udenlandske bøger som Barbusses *Ilden*, der fik Goncourtprisen i 1916, og *Fremmedlegionær Kirsch* kom således allerede under krigen i voldsomt store opplag; men dette gjaldt også nogle af danske krigsbøger, hvor ikke mindst udgivelserne af soldaterbreve var yderst populære og udkom i mange opplag. Harald Nielsens (red.) *Sønderjyske Soldater breve* (1915) var klart den største succes med hele 16 opplag i 1917. Selv en debatbog kunne blive en enorm succes: Digteren Johannes Jørgensens voldsomt polemiske *Klokke Roland* (1915) udkom således i hele 21 opplag; den var dog ikke lige populær i alle kredse på grund af de potentielt neutralitetsskadelige, antityske udfald, den indeholdt.

ERICH ERICHSEN OG KRIGEN

Den absolut største danske succes var dog, som allerede antydet, Erich Erichsens (1870-1941) krigsroman *Den tavse Dansker. En Bog om dem, der gjorde deres Pligt* (1916), der var umådeligt populær i samtiden. Bogen udkom den 15. juni 1916 og lanceredes af forlaget som "en i sjælden Grad betagende og gribende Bog" (20) – noget, det bogkøbende publikum i usædvanlig høj grad synes at have været enig i: den udkom allerede i udgivesåret, der endog kun var det sidste halvår af 1916, i hele 21 opplag, 27 i alt (1919), og er dermed den klart mest solgte af de mange danske krigsbøger fra Første Verdenskrig. Ydermere oversattes *Den tavse Dansker* til svensk (1916), engelsk (1917), fransk (men underligt nok først i 1920 og udgivet i Genève) og hollandsk (1918), samt til italiensk, spansk og grønlandske, som det oplyses på flapteksten på opfølgeren: *Den store Dag* (1919) (21). Den engelske udgave af bogen,

Forced to Fight. The Tale of a Schleswig Dane, udkom i januar 1917 på London-forlaget William Heinemann som del af serien "Soldiers' Tales of The Great War". Bogen kunne tydeligvis udnyttes i den allierede propaganda og var her forsynet med den ekstra titel: *Forced to Fight For the Huns*, der dog ikke står på titelbladet, men over første kapitel i selve teksten.

Erichsen debuterede i 1901 med *Der er et yndigt Land*, hvis titel anslår en national tone og forankring, der er helt karakteristisk for forfatterskabet. Han udgav en lang række bøger, der i kraft af et "hjertelige tonefald og hyggeligt underholdende egenskaber" blev meget populære, som *Dansk biografisk leksikon* siger:

Hans største publikumssucces skulle dog blive [*Den tavse Dansker*]. I den berettes der i en noget manieret stil om en dansksindet slesvigers oplevelser som tysk soldat under skyttegravskrigens rædsler. Bogen, der var en af de første danske om verdenskrigen, var intet mindre end et scoop, og den nåede 27 oplag. 1919 udsendte han i samme genre *Den store Dag*, uden dog at nå den første romans succes. Tiden var forpasset og emnet forbrugt (22).

Ud over forfattergerningen var Erichsen blandt andet sagfører, og af større betydning i denne sammenhæng, redaktionssekretær fra 1906-18

"Det er dog næppe helt sandt, at de danske nordslesvigere ikke havde deres kære at kæmpe for – der findes eksempler på, at nordslesvigerne, der rigtig nok manglede det nationale at kæmpe for, tilskriver deres krigsdeltagelse en form for mening, simpelthen ved at de derved undgår at krigen, foregår i hjemegnen."

på den partipolitisk fritstående, men under krigen konservativt, dansknationalt-antitysk sindede avis København. Siden arbejdede han som politifuldmaestig, først i Viborg, og fra 1920 til 1941 i Haderslev. Hvor *Den tavse Dansker*, nu er

fuldstændig glemt, var det stadig den, som Erichsen blev husket for ved sin død i 1941. I Politikens nekrolog lyder manchetten således: "Forfatteren til 'Den tavse Dansker' blev 71 Aar gammel" (23). Og Den tavse Dansker betegnes i nekrologen som "en tung og mørk Bog om de lidende og kæmpende sønderjyske Landsmænd, en af de første realistiske Krigsbøger, som kom frem under den sidste Krig."

Forfatteren Knud Bokkenheuser, som arbejdede på *København* samtidig med Erichsen, kalder i erindringsbogen *Og Aarene svandt –* (1933) *Den tavse Dansker* for Erichsens bedste bog, hvilken han tjente store penge på, og som "sikkert [er] blevet til paa 'København's Kontor paa Nattevagterne" (24). Her ser man vel også bogens svaghed, hvis Hynes' påpegnings af vigtigheden af selv at have oplevet det skildrede står til troende: Erichsen sad trygt og godt på sit redaktionskontor i det neutrale København og skrev om krigen ufattelige lidelser ud fra dagens telegrammer og felt breve i aviserne.

Den ovenfor omtalte virkelige krigsdeltager og senere redaktør af *Jyske Tidende*, Morten Kamphovener, som deserterede fra den tyske hær efter bl.a. at have kæmpet med ved Verdun, og som med Erichsens hjælp blev journalist, skrev siden, at det var blevet sagt, at romanen byggede på hans oplevelser – hvilket ikke var tilfældet:

For mit vedkommende blev den første verdenskrig den indirekte anledning til, at jeg blev pressemand. Efter at jeg i et par år havde deltaget i krigen, landede jeg i København, hvor jeg blev ven med forfatteren *Erich Erichsen*, der var redaktionssekretær ved dagbladet 'København'. Han havde da netop skrevet sin krigsroman 'Den tavse Dansker', der var blevet en stor salgs-sukces, og snart hed det sig, at det var mig, der havde leveret stoffet til den, hvad det dog ikke var. Derimod var hans bog 'Den store Dag' skrevet på grundlag af, hvad jeg havde fortalt ham (25).

Den store Dag nåede slet ikke i nærheden af forgængernes popularitet, men kom dog i fem oplag. Bogen er langt mere afdæmpet end *Den tavse Dansker* med de barske kampschildringer: den foregår kun i Danmark og er således ikke en frontroman, hvilket forgængeren fint kan betegnes som. Den er, med undertitlen: *Af en ung dansk Sønderjydes Optegnelser*, ellers bygget op på samme vis som forgængeren: som en rammefortælling, der kronologisk foregår fra den unge danske sønderjydes første optegnelse i "En Grænseby, Juli 1917", via et ophold i København, til han er tilbage ved grænsen i december 1918. Men dens indhold af primært refleksioner over krigen og håbet om den kommende genforening tiltalte tilsyneladende ikke

etterkrigspublikummet i samme grad, som den sentimentalt fortalte tragiske skæbne – eller kampskilderne – i forgængeren havde gjort.

DEN TAVSE DANSKERS FORTÆLLING

Den tavse Dansker lægger ud med krigsudbruddet, som det hyppigt ses i disse bøger, dog først efter at fortælleren i den ydre ramme kort har beskrevet helten som barn: "Jeg lærte ham at kende som Dreng. Som en fire Aars Purk med solbleget Haar og blanke Øjne. Et Barn af Markerne og Mulden, af Stalden og Laden." Derpå springer rammefortælleren straks til tiden umiddelbart før krigens udbrud: "Jeg saa ham senere i Juli Maaned i Krigens første Aar. Han var den Gang en glad og frejdig Mand paa fire og tyve. Rank og stærk. Tung af Lemmer og fast i Skridtene. Han gik med den Sikkerhed og Ro over alle Bevægelser, som de har, der er vant til at gaa paa egen Jord" (26). Som begge disse citater antyder, så spiller jorden en ikke uvæsentlig rolle i bogen. Den er ganske enkelt hellig: "Han var af den gode, sunde Bondeæt, der har suget Næring af Mulden, og for hvem hver Fodsbred Jord, hver en Tue, er som en Helligdom, der fylder Sindet med Fryd og Hjærtet med Kærlighed" (s.6). Man aner således her betydningen af den nordslesvigiske jord, der endvidere var et væsentligt led i forklaringen på, eller retfærdiggørelsen af, de dansk-sindede nordslesvigeres krigsdeltagelse: De var nødt til at gøre deres pligt og kæmpe for den stat, de fleste ikke betragtede som deres, for ikke at miste retten til jorden. Hvis de var deserteret, så ville de ikke kunne vende tilbage efter døn tyske sejr, man i krigens start så som det sandsynlige udkomme af krigen.

Efter helterns yderst positive introduktion, der dog slutter med på sentimental vis at anslå fortællingens tragiske tone: "Jeg fik et sidste Smil fra en stærk og viljefast Mund. Jeg saa aldrig det Blik og det Smil siden", skrider rammefortælleren til fortællingens nu:

Nu i denne Sommer sad han i min Stue. Hans højre Frakkeærme hang tomt og var stukket ned i Lommen. Hans Krop var mager og slap, hans Bryst var fladt, hans Skuldre trætte. Han sad ludende og sammensunken som én, der nylig er kommet oven Senge efter et langt og svært Sygeleje, og hans Ansigt, der var præget af Sorger og Savn, saa ud som en gammel Mands. Hans Haar var hvidt i Tindingerne, hans Hud var graa og gusten, og det saa ud, som var den med Vold trukket hen over skarpe Knogler [...] (s.7).

Han er efter et længere lazaretophold hjemsendt fra hæren, og – forklaringen på, at en tysk krigsinvalid befinder sig i fortællerens danske stue – på vej til Norge "for i Højfjældsluft at vinde sit Helbred tilbage,

hvis det da var muligt, og for at finde Lægedom for et sygt Sind, der sjældent gav ham Ro hverken Dag eller Nat" (s.8). Af hensyn til dette syge sind undgår rammefortælleren længe at tale om krigen: "Jeg synes det maatte være ligesom at grave med smudsige Fingre i et Saar, der endnu væskede og blødte." Og da den tavse dansker endelig selv begynder at fortælle, er det med et blik der er "flakkende og hvileløst som i Forfærdelse", samt med en uindpakket kritik af det neutrale Danmark:

Det var Rædsernes Rædsel, du. I begriber det slet ikke, I, der lever trygt paa hjemlig Jord og tjener Guld paa andres Elendighed. I aner ikke, hvilken skrigende Jammer, hvilken bundløs Fortvivlelse, hvilken grufuldt Umenneskelighed, vi har maattet opleve vi, der skulde slaas for det Land, der tog os med Magt (s.9)

I bogens andet kapitel bevæger man sig fra rammen til fortællingens centrum, hvor den tavse dansker selv beretter sin historie, dog først med rammefortællerens redegørelse for, hvordan dette havde fundet sted: "Han fortalte mig den Aften og de Aftener, der fulgte efter, snart i Ro og snart i Ophidselse, om alt det, der havde gjort hans Haar hvidt og slidt hans Krop. Og gjort ham til en gammel Mand, skønt han endnu ikke var fyldt de syvogtyve" (s.12).

Tidsmæssigt må det ovenfor omtalte nu, hvorfra der fortælles, således være helt samtidigt: sommeren 1916 (hvis han i juli 1914 var 24 år, så må det være 1916 for at han kan være knap 27), hvilket tilfører bogen en ekstrem grad af aktualitet. Selve fortællingen slutter derimod med danskerens hjemkomst, sommeren 1915, så enten har han været hjemme et år, før han entrer rammefortællerens stue, eller Erichsen har lavet en kronologisk svipser.

Med enkelte afbrydelser fra rammefortælleren beretter derpå den tavse dansker i jeg-form om sine oplevelser: først kort om hans og kærestens voksede angstelse for, at krigen skal bryde ud; mobiliseringen og den store begejstring, som han ikke kan deltag i; en underlig afstikker til Berlin, retningen for hans krigsdeltagelse taget i betragtning (vel for at Erichsen kan fremskrive den prøjsiske krigssliderlige begejstring des stærkere), før han er med i stormløbet mod Liège (33 ff.), ser og tvungent deltager i grusomhederne i Belgien (43 ff.) og havner i skyttegravene i Flandern (52 ff.). Derpå, allerede i december 1914, er han blevet flyttet til "en Skyttegrav i den forreste Linje ovre paa den russiske Front" (63 ff.), hvor han oplever alle vinterkrigens rædsler, for hans regiment igen, "[h]enad ved Foraarstid", sendes tilbage til vestfronten for at "forstærke Stillingen i Argonnerne" (86 ff.). I dette tilfælde, modsat turen vest-øst, beskrives

rejsen gennem Tyskland, og det benyttes til at skilde den allerede da svigtede begejstring: "Der var ingen langs Banelinjerne til at raabe Hurra og svinge med Flag. Der var ingen paa Stationerne til at give os Blomster eller Frugt. Der var ingen Jubel noget Steds. Derimod saa vi mange sørgeklædte Kvinder [...]" (s.86-7). Fremhævelsen af den dalende begejstring for krigen i Tyskland er ikke tilfældig, men falder i tråd med romanens klart antityske tendens.

Her, i Argonnerne, slutter hans krigsdeltagelse: under et stormløb får han "den højre Arm splintret af et Kolbeslag" – "Den knak som en Pind. Stumpen hang og dinglede i nogle Kødtrævler" (s.109). Han vågner op på et lazaret i en af Rhinbyerne, hvor han tilbringer et par lykkelige måneder, siger han, omgivet af sygeplejersernes og lægernes godhed og uselviske kærlighed. Og dog er han mærket af krigens rædsler: Da han efter lang tid ser sig selv i spejlet, har han det, som havde han set et genfærd (s.118), ligesom forældrene og kæresten knap kan kende ham igen, da han kommer hjem. Men værst er mærnidtene, både om kampene og om de grusomheder, han selv har været med til at udføre – fx tvinges han til at deltage i henrettelsen af en dreng (s.50).

Bogen søger interessant nok ikke at skjule eller benægte danskernes deltagelse i de meget omtalte grusomheder i Belgien; men det er naturligvis kun noget de gjorde, fordi de skulle. Grusomhederne og angrebet på Belgien bruges derimod, med den tavse danskers egne ord, imod tyskerne: "det Folk, der øvede denne Gerning [krænkelsen af den belgiske neutralitet], har dømt sig selv" (s.46), og til forsvar for belgerne:

Men var det da saa underligt, at Folket rejste sig imod os, da det saa, hvorledes vi skamskændede Landet, lagde dets Agre øde, skød dets skonne Minder i Grus, trampede frem som Hunnernes Horder, brændte Huse og Byer ned, skændede Kvinder, mishandlede Oldinge, handlede ilde med Ungdommen og med Børnene (s.46).

Sympati for belgerne er ikke ukendt i nordslesvigernes beskrivelser af deres deltagelse i krigen, men omvendt var de også ramte af den frygt for civil guerillakrig: franktireurerernes baghold, skud fra kældervinduer etc., som var så udbredt i starten af det belgiske felttog (27). Men skildringen af sig selv med briternes propaganda-udtryk virker utroværdig; et klart eksempel på, at forfatterens holdning skinner igennem i billedsproget.

Sprogligt er heller ikke de regulære kampsцener troverdige; scener, hvor danskeren endog – atypisk for rigtige selvbiografiske skildringer (28) – beskriver,

hvordan han selv slår ihjel:

Og saa et Stød fremad med Bajonetten. Jeg saa den blinke og blænde i Lyset i et hastigt Blus som en elektrisk Gnist Jeg saa den bore sig ind i en Strube, og jeg saa en Blodstrøm, der sprang frem som en rislende Kilde, dampende og hed. Et Ansigt, der pludselig blegnede og faldt tungt ned med et Skrig. En Krop, der vaktelede og faldt. Men, mens det hele stod paa, et Par Øjne, der i et hurtigt Glint brændte sig fast, stirrende af Had, svidende af Ondskab og Forbandelse (s.38).

Måske nok en beskrivelse med lidt overdevent poetiske billeder og bogstavrim, hvad der dog, bogens fremkomsttidspunkt taget i betragtning, ikke er decideret usædvanligt. Kampen fortsætter i staccato:

Nye Hug, nye Stød. Andre Mennesker, der segner. En Damp og en Dunst af Blod og Lig og Rædslernes Udtømmelser. Et stønnende og hvinnende Kaos. En sanseløs Myrden. Knuste Hjærner og flængede Bryster. Oprevne Buge og Stumper af flaaede Legemer. Dynger af dødt og døende. Raaben og Rallen. Eder og Skraal. Jamren og Skrigen i Dødens Gru. Menneske mod Menneske i tøjleslös, vanvittig Rasen, bare med det ene Haab, det ene Ønske, den eneste bævende Lyst: at myrde, at flænge, at knuse, at hugge ned Bare myrde myrde (s.38-9)

Denne skildring forekommer mindre sandsynlig fra en virkelig deltagere: den syntaktisk og narrativt trods alt velordnede fortælling ville vel nærmere være præget af selvfrydelser, rettelser, huller i erindringen – og ikke mindst de i de virkelige breve og erindringer genkommende formuleringer om, at det var så rædselsfuldt, at man ikke kan tale om det, og at man skulle have været der selv, for at kunne begribe det.

Bogen er grundlæggende en både tragisk og fatalistisk fortælling, hvor krigen kommer som en hjemsigelse over menneskene, med den svenske historiker Lina Sturfelts typologisering af de svenske ugeblades krigsberetninger (29). Den tavse dansker betegner ligefrem selv erfaringen i skyttegravene som fatalistisk, dog på en typisk Erichsensk positiv facon: "Man bliver Fatalist. Man bider sit Sind fast i den Tanke, *at man ikke vil dø*. Og det bliver til sidst til en Overbevisning hos én om, *at man ikke kan*" (s.100). Bogen kan ydermere betragtes som en regulær antikrigsbog, skrevet under krigen, hvad der ud fra det neutrale danske perspektiv, koblet med opfatelsen af nordslesvigernes formåsløse krigsdeltagelse, næppe er overraskende.

BOGENS MODTAGELSE

Modsat det bogkøbende publikums modtagelse af *Den tavse Dansker* var den danske presses reaktioner noget blandede: I *Højskolebladet*, der ellers var meget optaget af og yderst velvilligt indstillet over for de dansksindede nordslesvigere, og som litterært bestemt ikke var hævet over sådanne mere folkelige fortællinger – fx anmeldtes Morten Korchs *En Åreskrans* positivt (30) – skrev højskoleforstander Thomas Bredsdorff:

Det vilde være sørgetligt, om Sønderjyderne udfra denne 'Sukces' skulde faa det Indtryk, at vi alle herover er af den Mening, at denne Skildring af dem er værdig. Maa jeg da for mit Vedkommende [...] udtale, at 'Den tavse Dansker' giver et Vrængbillede af *den tavse Dansked*, hvormed Sønderjyderne har baaret og bærer deres haarde Prøvelser. Hr. Erichsens Bog skildrer en ustændig og selvbehageligt snakkende 'Dansker', der i Olietryksbilleder og i et dramatisk, med masser af 'malende' Tillægsord spækket Ordvalg, laver det tungeste tunge om til hul og sentimental Teaterforestilling. *Virkelighedens* tavse Sprog dermede kender den intet til (31).

Som en kommentar til lignende kritiske røster, der øjensynlig var fremme allerede omkring bogens udgivelsestidspunkt, skrev Erichsen i et forord dateret august 1916 og tilføjet i nogle af de senere udgaver:

Det er af nogle blevet sagt om denne Bog, at den ikke er Virkelighed, men Digt.

Maa jeg i den Anledning oplyse mine Læsere om, at det, der i Bogen er skildret, er holdt saa nøje op ad de faktiske Tildragelser og Kendsgerninger som det – under lagttagelse af den yderste Omhu – har været mig muligt at gengive og genfortælle disse paa Grundlag af min Hjemmelsmands nøgterne, men gribende Udtalelser.

Bogen er ikke Digt, men Krigens og Forholdenes ubønhørlige og forfærdelige Virkelighed (32).

Man ser tydeligt ud af dette korte forord, hvor essentielt *virkeligheden* er i sådanne skildringer, også i en dansk sammenhæng, og allerede under krigen – om end forfatterens gentagne forsikringer om, at det ikke er digt, per definition må være en omgåelse af sandheden, da bogen jo netop *er* et digterisk produkt. Og Erichsens insisteren på at fortælle sandheden er, ikke mindst ud fra en vidnesbyrdteoretisk vinkel som Horace Engdahls "the writer may not pretend to be a witness" – noget problematisk. Måske derfor er han nødt til grafisk at fremhæve forsikringen om, at

bogen ikke er digt, og fremdrage en hjemmelsmand som virkelig, der i fortællingen fint kan være en fiktiv instans (33). Ydermere slutter han forordet med at benytte det nationale og slægtstilhørsforhold som en noget underlig garant for autenticiteten, og med en gentagelse af bogens dedikation, vel for derved at rense sig for eventuelle mistanker om at spekulere i nordslesvigernes ulykke:

**"Invaliderende mareridt
om krigen og følelsen
af aldrig mere at blive
"Menneske som I andre"
er ikke usædvanlige i
hverken soldater breve eller
erindringslitteraturen.
Det er derimod den
erindrendes aktive rolle i
de mareridtsfremkaldende
handlinger, og det at
fortælle om dem."**

]]Jeg har skrevet den under Indflydelse af gammel Slægtsaand, gennem mange Led paa Faders og Fædrenes Side knyttet til gode sønderjydske Navne, og i dybeste Ærbødighed og Beundring for de danske Hjem paa den anden Side Grænsepælene.

I en anden anmeldelse, meget tættere på bogens udgivelsestidspunkt end Bredsdorffs, skrev Kai Friis Møller dog positivt om den:

'En Bog om dem, der gjorde deres Pligt' kalder Forfatteren denne lille Fortælling om en Sønderjydes Oplevelser – ydre og indre – om sin Deltagelse i Krigen paa tysk Side. Meningen med denne Undertitel er at pointere, at medens hans tyske Kamerater kæmper for sig selv og for deres Kære, er denne danske Feltgraa berøvet Nationalitetsførelsens Stimulus og har til Ledestjerne i Kampen ene og alene det nøgne Pligtbud (34).

Friis Møllers grundige "oversættelse" af pligtbegrebet for læserne tyder på, at denne udlægning af

nordslesvigernes krigsdeltagelse: det, at de lyder *det nøgne pligtbud*, uden kammeraternes nationalitetsbårne stimulus, endnu ikke var fasttømret i den danske offentlighed. Anmeldelsen er dog ikke udelukkende positiv, men stiller sig lettere kritisk over for nogle af krigsskildringerne:

Enkelte krasse Situationsbilleder fra Felten kan vække et vist Ubehag – ikke blot fordi Situationerne er ubehagelige, men fordi man her ikke kan tilfredsstilles af noget mindre og uvissere end Selvsyn og ubearbejdede Dokumenter.

Vel en kritik af skildringerne af tyske grusomheder, som han altså vil have selvsyn for, ikke blot fantasi baseret på avisernes skildringer. "Men", slutter han, "indtil sligt er opnaaeligt, vil Hr. Erichsens Bog være sikker paa Læsere."

Det er dog næppe helt sandt, at de danske nordslesvigere ikke havde deres kære at kæmpe for – der findes eksempler på, at nordslesvigene, der rigtig nok manglede det nationale at kæmpe for, tilskriver deres krigsdeltagelse en form for mening, simpelthen ved at de derved undgår, at krigen foregår i hjemmegnen (35). Og deres loyale krigsdeltagelse betragtedes – effterrationaliserende – endog som en slags pant for, at Danmark ikke blev angrebet af tyskerne, som det skal fremgå nedenfor.

PLIGT SOM ET GENKOMMENDE TEMA I DE DANSKE KRIGSSKILDRINGER

Den tavse Dansker anslår således flere helt essentielle tematikker i de danske krigsbøger, i særdeleshed de bøger, der har med de dansksindede nordslesvigere at gøre. Allerede i dens undertitel klinger, som Friis Møller påpeger, pligten: det måske væsentligste tema for disse fortællinger. Erichsen søger at forklare den ekstra smertefulde krigserfaring: at kæmpe for arvefjenden, med en særlig sønderjysk pligtfølelse, der bruges som et legitimiserende element for deres krigsdeltagelse. "En kold, haard og uafviselig Pligt, der forlangte alt af mig, uden at give mig noget som helst andet til Gengæld, end netop den blege Bevidsthed om, at jeg havde gjort, hvad jeg skulde – *fordi* jeg skulde" (s.27).

Samme tematik behandles i en anden dansk roman fra samme år: lærer, forfatter og højskoleforstander Marius Möllers (1869-1928) *Han gjorde sin Pligt* (1916) (36), der med undertitlen *En Beretning om en sønderjydsk Soldat* endvidere, ganske som Erichsen, er eksemplarisk for brugen af det danskationale Sønderjylland i disse udgivelser. Forfatteren skriver i

bogens korte forord:

'Han gjorde sin Pligt' er blevet til ud af den dybeste Beundring og Ærbødighed og den smerteligste Medfølelse med det sønderjyske Broderfolk og dets Stilling i Verdenskrigen. Fortællingen er bygget dels over en Række autentiske Soldaterbreve, dels over mange Samtaler med Sønderjyder, dels over personlige Oplevelser. 'Han gjorde sin Pligt' er saa nær Sandheden, som novellistisk Digtning formaar at være (37).

Møller gör således et stort nummer ud af både sin veneration for broderfolket sønden å (38), og af at understrege fortællingens autenticitet – ganske som Erichsen gjorde ovenfor. Bogen foregår indledningsvist, som det farveløse omslag klart viser, lige syd for Kongeåen, men med blikket vendt mod det nærmest demonstrativt Dannebrogssmykkede gamle land. Den ene af fortællingens to brødre, Jørgen Gram, er på besøg hos kæresten Astrid på den danske side af åen, da klokken: "Dødklokkerne", kalder til mobilisering (s. 39) – og han tager straks hjem. Dog vakler han kortvarigt, da han cykler tilbage over grænsen: "Han kan jo slippe for det altsammen; han er jo nu uden for prøjsisk Omraade og alle prøjsiske Love." Men så får hans samvittighed overtaget – hvad vil de allesamme sige: "Lovbrud! Fejghed! Faneflught!" (s.42)

Derpå veksles mellem hjemegnen og fronterne, hvor Jørgen og hans bror Asmus kæmper af pligt. Asmus, der senere falder, skriver i et brev hjem fra fronten: "Jeg forstaar ingenting af Krigen, uden det, at jeg ingen Sag har at kæmpe for. Men jeg synes, at det jo nok maa blive til Gavn for vort Land engang, om hver Sønderjyde gjorde sin Pligt. Men der er ogsaa daarlige Sønderjyder" (s. 118). Han har i samme brev skrevet, "at Soldaterne i Fuldskab og Kampvildskab begaar saa grufulde Ting, saa jeg slet ikke vil skrive det." Og nok så interessant: "Somme Tider er vi nødt til det, andre Tider er det, fordi Sanserne tager Overmagt." Han er således selv med i disse i fuldskab og kampvildskab begåede, unævnelige ting, jf. citatets "vi"; men det er tilsyneladende ikke det, der gør nogle sønderjyder dårlige, derimod er det deres manglende pligtfølelse. Det land, deres pligtopfyldenhed engang kan blive til gavn for, er tydeligvis ikke Tyskland: Da Asmus' forældre nogle sider efter har modtaget budskabet om, at han er faldet, oplever faren det med "en heftig Forbandelse over Fjenden, der tog hans Land og tog hans Søns Liv" (s. 121) – og det er ikke fransk-mændene forbandelsen gælder. Det fremgår dog ikke klart, om det er Slesvig eller Danmark, der hentydes til som "hans Land".

Pligten omfatter også her at deltage i

henrettelsespelotoner, der skyder belgiske civile – muligvis virkelig franc tireurs. Jørgen ”skyder i Blinde mod de bedende Hænder”, og ”forstaar, at det at gøre sin Pligt i Tysklands Hær ikke blot er konsekvent Lydighed, men en Gru, han ikke tør gennemtænke” (s.60). Og bogen rummer endvidere, som Erichsens, skildringer af aktivt at slå ihjel – noget, der vel ellers må siges at være svært foreneligt med diskursen om den påtvungne pligt:

Forleden Dag vi stormede, kom der en Flok franske Sorte imod os; en stor djævelsk Karl knuste Hovedet paa en Nordslesviger med sin Bøssekolbe. Jeg styrte mig over ham og jog Bajonetten gennem Hjertet paa ham, saa den gik ud af Ryggen. Jeg maatte sætte min Fod paa den Sortes Bryst for at faa Bajonetten tilbage (s.116-17).

Jørgen Gram kommenterer selv denne i de nordslesvigske felt breve absolut ikke vanlige åbenhjertighed på dette felt med ordene: ”Ja, det er gruelige Ting, vi faar at se”. Der er vel et formildende element af hævn, og hævn i affekt, over drabet, men alligevel er skildringen atypisk. Og der findes ydermere en anden, dvs. mindet om den, da han hjemme prøver at komme sig over de fysiske og psykiske sår, men plages af minderne:

Jeg kan ikke holde ud at være i Krigen med alle mine Tanker og herhjemme med Resterne af mit Legeme. – Jeg kan hele Tiden se den Russer, jeg knuste Hovedet paa med Bøssekolben. – Hjernen sprøjtede over mine Hænder. – Og ham, jeg ramte i Underlivet med Bajonetten. Han raaber og forbander mig uafladelig (s.157).

Invaliderende mareridt om krigen og følelsen af aldrig mere at blive ”Menneske som I andre” er ikke usædvanlige i hverken soldater breve eller erindringsslitteraturen. Det er derimod den erindrendes aktive rolle i de mareridtsfremkalдende handlinger, og det at fortælle om dem.

Redaktøren af *Kolding Avis*, forfatteren Erik Hansen, kritiserede både Møller og Erichsen skarpt for deres bøgers udlægning af pligten. Først i artiklen ”Misvisende Bøger om Sønderjylland”, hvor han nedladende skriver om Erichsens ”ustandseligt talende ’Tavse Dansker’” – ganske samme kritik som Bredsdorff senere skulle fremkomme med – og hvor de netop anførte eksempler fra Møllers bog: skydningen mod de bedende belgiske hænder og ikke mindst Grams rolle som ”aktiv og ivrig Deltager”, betragtes med afsky og kaldes ”ganske fri Fantasi” (39). Dernæst i tryksagen ”En Indsigelse, der oprettholdes fuldt ud”, hvor han skriver: ”Marius Møllers

Bog docerer helt igennem og konsekvent netop den Opfattelse af de undervungne Folkeslags ’Plicht’ mod Undertvingerne, som disse ønsker banket ind i Hjerne og Hjerte paa de Undervungne” (40). Hansen forarges særligt over, at personerne i Møllers bog betragter eventuelle desertører som feje lovbyrdere: ”Møller og Erichsens Bøger, gaar Undertvingernes Ærinde, idet de slaar netop den dybt umoralske Betragtning fast, paa hvilken Erobringsretten hviler, den ’Ret’ der sidder i Spydstagen, og kun der” (41). Afslutningsvis citerer han, hvad ”Grænseboeren, Sønderjyden Førstelærer I. H. Byriel i Ø. Vamdrup” har skrevet i *Kolding Avis*: ”Vi Sønderjyder vil ikke kendes ved Marius Møllers og Erich Erichsens Bøger; det var bedre, om de ikke var skrevet, thi de forvirrer Begreberne.”

Inden da var Erichsen gået ind polemikken med et indlæg i *København*, hvor han forsøger at gendrive Hansens kritik i den oprindelige artikel, bl.a. at Hansen har klandret Erichsens bog for at indeholde *Skrivebords-Blodfantasier*:

Men hvorfra ved nu Hr. Hansen det? Jeg kan i hvert Fald mod h a n s Paastand sætte gode, personlige Vidnesbyrd. Og da Hr. Erik Hansen, saavidt mig bekendt, ikke har deltaget i Verdenskrigen, bør han sikkert paa dette Punkt tale noget varsomt (42).

Erichsen anfører videre, at hans bog i hovedsagen kun refererer, og at det ikke er digteri, men ”i meget stræng Forstand [...] Genfortælling af faktiske Kendsgerninger” (43). Endelig siger han, at det Han i bogen kalder ”t u n g P l i g t, f r y g t e l i g P l i g t”, også betegnes sådan fra sønderjysk side: han har set udtrykket benyttet adskillige gange i den sønderjyske presse, endog ”i det mest intimt-personlige Forhold af alle: i Dødsannoncerne.”

Også uden for bøgernes verden spillede pligten en stor rolle, og helt fra krigens start, da H.P. Hanssen i den berømte leder ”Et Alvorsord” i *Hejmdal*, 7. august 1914, skrev:

Der er ofte ytret Twivl om, hvorvidt vi danske Nordslesvigere vilde gøre vor Pligt, hvis der udbrød Krig. Overfor den Slags Antydninger har vi altid hævdet, at den nordslesvigske Befolknings Lovlydighed og Pligtroskab nok skulde staa sin Prøve i Farens Stund. De sidste Dages Begivenheder har givet os Ret. Mobiliseringen skrider hurtigt fremad. Naar den er endt, vil der staa henved 15,000 danske Nordslesvigere i den tyske Hærs Rækker (44).

Hanssen sigter til tyskernes twivl om, hvorvidt de

kunne stole på nordslesvigernes loyalitet, eller om de enten ville flygte over grænsen eller ligefrem gøre oprør, evt. sammen med et dansk angreb; men der fandt ingen deserteringer sted før omkring nyttår (45). Han udvidede senere, sidst i 1920'erne, tolkningen af denne pligtroskab til nærmest at være dikteret af hensynet til det gamle, d.v.s. det egentlige fædreland:

I ledende tyske Kredse fulgte man med megen Opmærksomhed det nordslesvigske Mandskabs Holdning. Mange Udtalelser viste, at man deraf sluttede sig til Danmarks Holdning under Krigen, og der kan ikke være Tivl om, at Sønderjydernes Pligtroskab i høj Grad lettede Opretholdelsen af Danmarks Neutralitet i de kritiske Augustdage [1914]. De kunde ikke have gjort deres Fædreland en bedre Tjeneste, end de gjorde ved at opfylde deres tunge Pligt (46).

Også en krigsdeltager som Ernst Christiansen, der var redaktør på *Flensborg Avis* fra 1906 til 1940, nævnte dette forhold, og på knap så lang afstand af begivenhederne, da han i erindringsbogen *Du kan, du maa og skal!* (1923) skrev: "Hvis vi alle gik over Grænsen, saa kunde muligvis Danmark komme i Fare; men i hvert Fald vilde vor Hjemstavn, naar Tyskland ikke bukkede under, [...] fuldt og helt være prisgivet til Erobrerne [...]"(47). Og Morten Kamphøvener udlagde i den korte artikel "Sønderjyderne ved Krigens Udbud" pligten til at gå i tysk krigstjeneste siden 1864 som "et Offer i Kampen for deres [sønderjydernes] Sprog og Nationalitet, for at ikke Kampen for Danskheden forsmædelig skulde tabes", i særdeleshed for ikke at tabe retten til "den Jord, der var deres dyre Eje." Og om krigen, med en høj grad af efterrationalisering og implicit undskyldning for sin egen desertion:

De unge Sønderjyder gik ikke med i Krigen bare af Loyalitet, men Pligten mod dem selv og deres Land *fordrede* dette Offer af dem. Det er ingen Grund til at bebrejde nogen, at de senere under Krigen, da Tysklands Skæbne allerede var beseglet, undlod at opfylde den tvungne Pligt, da man jo sikkert vidste, hvilket Udfald Krigen vilde faa ogsaa for Sønderjyllands vedkommende (48).

Denne udlægning: at de danske nordslesvigere var nødt til at kæmpe på tysk side for deres danske sprog og kultur og ikke mindst den hjemlige jord, siden med den patosfulde tilføjelse: *de kæmpede for en sag, som ikke var deres*, skulle hurtigt blive den altover-skyggende danske krigserfaring. Set i det lys er der ingen grund til, at Erichsens *Den tavse Dansker* er forsvundet fra den danske litterære bevidsthed om krigen, hvis man da kan tale om en sådan, for det er

endnu i hundredåret for krigens udbrud den fremherskende tolkning af den danske Første Verdenskrig. At bogen er blevet glemt, kan nærmere forklares med dens tvivlsomme litterære kvaliteter samt det stilistiske nybrud, som fulgte med særligt *Remarques Intet Nyt fra Vestfronten* og den nye måde at skildre krig på, som bøgerne fra krigsbogboomet sidst i 1920'erne indebar. *Den tavse Dansker* var vel allerede forældet i forhold til den internationale krigsdigtning, da den udkom: trods det, at den af flere anmeldere blev læst som barsk realisme, så ligger den langt fra den selvoplevede rå realisme og *new ugliness*, som Hynes fremhævede i sin karakteristik af den nye britiske stil. Og dermed kan både *Den tavse Dansker* og *Han gjorde sin Pligt* nok nærmere betegnes som "Skrivebord-Blodfantasier" end som barsk realisme og autentiske skildringer af krigens ubønhørlige og forfærdelige virkelighed.

Noter:

1. Artiklen bygger på min ph.d.-afhandling *Mellem Fronterne. Studier i Første Verdenskrigs virkning på og udtryk i dansk kultur, med særligt fokus på litterære skildringer 1914-1939* (Odense, 2011).
2. Se Bendtsen, Bjarne S. 2010. "Emil Bønnelyckes krig mod krigen", i Standart, vol. 24, nr. 1, s. 30-32.
3. Korch, Morten 1917. *Familien paa Uglegaard. Nutidsroman*. Det Schønbergske Forlag, København, s. 105.
4. Korch, Erichsen og mange andre brugte konsekvent betegnelsen sønderjyder om nordslesvirgerne, vel som led i den sprogligt-nationalistiske kamp om området. Til gengæld omtalte disse sig nogenlunde lige så konsekvent selv som nordslesvigere i breve og erindringer. I artiklen bruges derfor nordslesviger som betegnelse.
5. Bruun, Laurids 1915. *Tonen fra Himlen. En Drømmekreds om Krigen*. Gyldendal, København, s. 126-27.
6. *Politiken*, 11. okt. 1915, s. 2.
7. Hynes, Samuel 1991 (1990). *A War Imagined. The First World War and English Culture*. Atheneum, New York, s. 158.
8. Se fx Gary Sheffields *Forgotten Victory. The First World War: Myths and Realities* (2001) og Dan Todmans *The Great War. Myth and Memory* (2005).
9. Engdahl, Horace 2002. "Philomela's Tongue: Introductory Remarks on Witness Literature", i Horace Engdahl (red.) *Witness Literature. Proceedings of the Nobel Centennial Symposium*. World Scientific Publishing Co, Singapore, s. 7.

10. Bønnelycke, Emil 1918. *Festerne*. Lybeckers Forlag, København, s. 33.
11. Benjamin, Walter 1996. *Fortælleren og andre essays*. Samlerens Bogklub, København, s. 37-38. Jeg har rettet nogle lettere umotiverede bindestreger i Peter Madsens oversættelse til kommaer, et "igenmenn" til "gennem", og kortet Madsens forklarende bisætning for Benjamins "die Materialschlacht" ned til ordet "materielslaget".
12. Eller ventede endog meget længe: Den berømte britiske veteran Harry Patch: *the last fighting Tommy*, der døde i 2009 som 111-årig, begyndte først at tale om sine krigsoplevelser efter sin 100 års fødselsdag.
13. Kamphøvener, Morten 1929. "Tysk Krigslitteratur", i *Tilskueren*, juni, s. 379-85. Dette og de følgende citater s. 379.
14. Det gjorde der dog også i Tyskland, i særdeleshed under krigen og hvad angår digte og brevsamlinger, som Kamphøvener da også kommer ind på.
15. Se herom fx Evelyn Cobleys *Representing War. Form and Ideology in First World War Narratives* (1993).
16. For advarslen mod krig, se fx Hans Kobergs *Kun en Menig* (1933) eller, fra en kristen vinkel, Mathias Sørensens *I fremmed Klædning* (1927).
17. Det kan omvendt meget vel forklare, hvorfor mange af den nye generation af krigsbøger heller ikke er store litterære bedrifter: Kunsten at få noget til at virke simpelt, er typisk umådelig svær.
18. Reiff, Johannes 1929. *Gennem Skyttegrave*. Hagerup, København, s. 9. Se endvidere Bendtsen 2011, s. 256-261.
19. Paasche, Hans 1917. *Fremmedlegionær Kirsch. En eventyrlig Rejse fra Kamerun til de tyske Skyttegrave i Krigsaaret 1914-15*. Nordiske Forfatteres Forlag, København, uden sidetal.
20. Reklame i *Politiken*, 15. juni 1916, s. 6.
21. Det har dog hverken været muligt at finde en italiensk, spansk eller grønlandsk oversættelse, hvorimod der findes en finsk fra 1917.
22. Hesselaa, Peder 1980. "Erich Erichsen", revideret af Jesper Düring Jørgensen, i Svend Cedergreen Bech (red.) *Dansk biografisk leksikon*, 3. udg., bd. 4, s. 206.
23. *Politiken*, 15. oktober 1941, s. 10.
24. Bokkenheuser, Knud 1933. *Og Aarene svandt - Minder fra min Ungdom og Manddom*. August Olsen, Hellerup, s. 175. Også Kamphøvener siger, at Erichsen skrev sine romaner når han havde nattjeneste på *Københavns* redaktion, jf. følgende note.
25. Kamphøvener, Morten 1963. "Fra tid tilanden -", i *Pressehistoriske afhandlinger*, s. 68.
26. Erichsen, Erich 1916. *Den tavse Dansker. En Bog om dem, der gjorde deres Pligt*. Hagerups Forlag, København, s. 5. Der citeres fra bibliofil-udgaven, 1916, der er i samme sats som de andre opdag, blot trykt på bedre papir ("hollandsk haandgjort Papir (van Gelder Zonen)"). Bogens voldsomme popularitet synes i øvrigt ikke at afspejles af lige præcis dette 93. af de 100 nummererede eksemplarer i bibliofil-udgivelsen: det var ikke sprættet op eller bundet ind i andet end kartonomslaget, da jeg erhvervede det i 2010. Der henvises til denne udgave med sidetal i parenteser i det følgende, hvor endvidere de firleddede ellipser er Erichsens.
27. Om belgiske friskytter og nordslesvigernes deltagelse i overgreb, se Christensen, Claus Bundgård 2009. *Danskere på Vestfronten 1914-1918*. Gyldendal, København, s. 58-71.
28. Se fx Stéphane Audoin-Rouzeau og Annette Becker: *14-18. Understanding the Great War* (2002), s. 39-42 og Nils Arne Sørensen: *Den store Krig* (2005), s. 151-153. Der findes dog en del skildringer af forvirrede kampsцener i de danske Gyldendal, Gyldendal København erindringsbøger, hvor der også aktivt dræbes.
29. Sturfelt, Lina 2008. *Eldens återsken. Första världskriget i svensk föreställningsvärld*. Sekel, Lund.
30. *Højskolebladet*, 41. årg., nr. 48, 1. dec. 1916, sp. 1535-36.
31. *Højskolebladet*, 42. årg., nr. 2, 12. jan. 1917, sp. 67-68.
32. Forordet findes også i bibliofiludgaven, hvorfra det er citeret. Originalens udhævning.
33. Det har ikke været muligt at finde belæg for en sådan hjemmelsmand, men en deserteret nordslesvier kan naturligvis godt have optrådt i denne rolle. Den yderst forsigtige tilgang i offentligheden til desertørerne i krigstidens Danmark kan fint forklare den eventuelle persons anonymitet. Erichsen har mig bekendt ikke efterladt et arkiv, hvori svaret på dette spørgsmål kunne søges.
34. *Politiken*, 24. juli 1916, s. 5.
35. Som fx i Chresten Lysbecks *Under Genferkorset. Mine Oplevelser mellem Slagene* (1933).
36. Bortset fra eventuelle manglende litterære kvaliteter kan en grund til, at Møller er gledet helt ud af den kulturelle erindring, være, at han i 1926 fik en dom på et års forbedringshus for "uterlig Behandling af de Smaapiger, han var Lærer for." Se *Politiken* 19. okt. 1926, s. 6, og 20. okt. 1926, s. 4 og 9.
37. Møller, Marius 1916. *Han gjorde sin Pligt. En Beretning om en sønderjydsk Soldat*. E. Jespersens Forlag, København, u.s.

38. Måske utilsigtedt skriver Møller med denne formulering nordslesvigerne ud af det danske fællesskab: broderfolk betegner sædvanligvis de nordiske naboer, jf. fx opslaget "broderfolk" i ODS.
39. Hansen, Erik 1916. "Misvisende Bøger om Sønderjylland", *Kolding Avis*, 31. oktober 1916, s. 1.
40. Hansen, Erik 1916. "En Indsigelse, der opretholdes fuldt ud", 9. november 1916. Kursiver, tegnsætning m.m. er Hansens.
41. Ibid.
42. *København*, 4. nov. 1916, s. 2.
43. Denne passages vigtighed er i originalen fremhævet ved spatiering.
44. *Hejmdal*, 7. august 1914. Lederen blev senere kommenteret grundigt i den anonymt udgivne pjece *Plichtspørsgsmaalet. Bidrag til Oplysning om Sønderjydernes Pligtforhold. Under Henblik paa Rigsdagsmand H. P. Hanssens opsigtsvækkende Artikel i "Hejmdal" i August 1914* (1917), hvor forskellige former for pligt gennemgås.
45. Pligtspørsgsmålet og faneflugt behandles i Svend Falkner Sørensen *Faneflugt? Dansksindede soldaters flygt fra tysk krigstjeneste 1914-1918* (1989) og, på baggrund heraf, i artiklen "Pligtens tunge bud eller faneflugt?", i Inge Adriansen & Hans Schultz Hansen *Sønderjyderne og Den store Krig 1914-1918* (2006), s. 125-142. Det oplyses heri, at der ved krigsudbruddet ingen deserteringer fandt sted; de første forekommer ved årsskiftet 1914/15.
46. Hanssen, H.P. 1929. "Sønderjylland under Verdenskrigen", i *Det danske Folks Historie*, bd. 8, s. 431-32. Se i øvrigt Hans Schultz Hansens tolkning af H.P. Hanssens pligtopfattelse i "DSK - Foreningen af Dansksindede Sønderjydske Krigsdeltagere 1914-18", Adriansen & Schultz Hansen (2006), s. 333-34.
47. Christiansen, Ernst 1923. *Du kan, du maa og skal! To Aar i Krig*. Slesvigsk Forlag, Flensborg, s. 10.
48. Kamphøvener, Morten. "Sønderjyderne ved Krigens Udbud", i P.A. Rosenberg (red.) *Verdenskrigen i Tekst og Billeder*, bd. 4, Kunstforlaget Danmark, København (u.å. [1919-1925]), s. 242. Kamphøveners kursiv.

Litteratur:

- Benjamin, Walter 1996. *Fortælleren og andre essays*. Samlerens Bogklub, København
- Bokkenheuser, Knud 1933. *Og Aarene svandt –. Minder fra min Ungdom og Manddom*. August Olsen, Hellerup
- Bruun, Laurids 1915. *Tonen fra Himlen. En Drømmekreds om Krigen*. Gyldendal, København

- Bønnelycke, Emil 1918. *Festerne*. Lybeckers Forlag, København
- Christiansen, Ernst 1923. *Du kan, du maa og skal! To Aar i Krig*. Slesvigsk Forlag, Flensborg
- Erichsen, Erich 1916. *Den tavse Dansker. En Bog om dem, der gjorde deres Pligt*. Hagerups Forlag, København
- Engdahl, Horace 2002. "Philomela's Tongue: Introductory Remarks on Witness Literature", i Horace Engdahl (red.): *Witness Literature. Proceedings of the Nobel Centennial Symposium*. World Scientific Publishing Co, Singapore
- Hansen, Erik 1916. "Misvisende Bøger om Sønderjylland", *Kolding Avis*, 31. oktober 1916
- Hansen, Erik 1916. "En Indsigelse, der opretholdes fuldt ud", 9. november 1916
- Hanssen, H.P. 1914. "Et Alvorsord", i *Hejmdal*, 7. august 1914
- Hanssen, H.P. 1929. "Sønderjylland under Verdenskrigen", i Aage Friis, Axel Linvald & M. Mackeprang (red.) *Det danske Folks Historie*, bd. 8. Chr. Erichsens Forlag, København
- Hesselaa, Peder 1980. "Erichsen, Erich" (revideret af Jesper Düring Jørgensen), i Svend Cedergreen Bech (red.) *Dansk biografisk leksikon*, 3. udg., bd. 4.
- Hynes, Samuel 1991 (1990). *A War Imagined. The First World War and English Culture*. Atheneum, New York.
- Kamphøvener, Morten uden år [1919-1925]. "Sønderjyderne ved Krigens Udbud", i P.A. Rosenberg (red.) *Verdenskrigen i Tekst og Billeder*, bd. 4. Kunstforlaget Danmark, København
- Kamphøvener, Morten 1929. "Tysk Krigslitteratur", i *Tilskueren*, juni 1929
- Kamphøvener, Morten 1963. "Fra tid til anden –", i *Pressehistoriske afhandlinger*
- Korch, Morten 1917. *Familien paa Uglegaard. Nutidsroman*. Det Schønbergske Forlag
- Møller, Marius 1916. *Han gjorde sin Pligt. En Beretning om en sønderjydsk Soldat*. E. Jespersens Forlag, København
- Paasche, Hans 1917. *Fremmedlegionær Kirsch. En even-tyrlig Rejse fra Kamerun til de tyske Skyttegrave i Krigsaaret 1914-15*. Nordiske Forfatteres Forlag, København
- Reiff, Johannes 1929. *Gennem Skyttegrave*. Hagerup, København
- Sturfelt, Lina 2008. *Eldens återsken. Första världskriget i svensk föreställningsvärld*. Sekel, Lund

Bjarne Søndergaard Bendtsen (f. 1970) er ph.d. fra Syddansk Universitet med afhandlingen *Mellem Fronterne. Studier i Første Verdenskrigs virkning på og udtryk i dansk åndsliv med særligt fokus på litterære skildringer 1914-1939* (2011) og siden 2012 ansat som ekstern lektor på Institut for Kultur og Samfund ved Aarhus Universitet.

GRADBØJNINGER AF ET VOLDSMONOPOL

AF MARTIN HALL

ILLUSTRATION AF RAKEL DEHN STAMMER

De sagde, at jorden var gold grundet de dødes uro. Vi stod ude på en mark, og jeg var ikke sikker på, at jeg forstod de andre børn korrekt – deres sprog var nyt for mig, men jeg kan huske, at deres tonefald bekymrede mig.

Jeg var otte år gammel, og mine forældre havde fået den idé at flytte til Spanien med mig, deres eneste barn. Vi boede der fra 1971 til 1972. General Franco var stadig ved magten, og selvom jeg intet forstod af den politiske situation, erindrer jeg måden, man nævnte hans navn – helst ikke. Jeg forstod, at han var lederen, men ikke hvordan eller hvorfor, og når min far lod mig vide, at han ikke var en mand, man spøgte med, betvivlede jeg det ikke.

Det var varmt, selv om vinteren. Vi placerede årets juletræ ude på husets terrasse, hvor jeg var med til at pynte det i december 1971. Der eksisterer et billede, hvor jeg står og hjælper til blot iført skjorte, bukser, hjemmesko og en lille Nordstatssoldaterhat. Hverken min far eller jeg tænkte videre over det med hatten på det tidspunkt.

Vi boede i en lille landsby ved navn Alfàz del Pi, der ligger små 150 kilometer syd for Valencia langs kyststrækningen. Den nærmeste by er Benidorm, som det tager et kvarter at køre ind til. Benidorm er en turistby og det rene Las Vegas sammenlignet med landsbyen, et rod af Wimpy-restauranter, barer, blikbiler og dengang ufærdige hotelkonstruktioner langs stranden. Franco var en gammel mand på det tidspunkt, så måske orkede han bare ikke alt det med diktaturet længere; burgerne slog mig i al fald som mucho americana, ligesom byens barliv heller ikke syntes at ligge i logisk forlængelse af hans ideologiske overbevisning.

Katolicismen, de traditionelle spanske værdier og den strenge moral skinnede dog igennem mange andre steder. Der hvilede samme autoritet over enhver form for paradvirk somhed, jeg oplevede dermede – præstekjolerne, militæruniformerne og tyrefægterornaterne. Til at begynde med gik det hele nærmest i ét for mig. De blødende tyre og Kristus-figurerne syntes alle nødvendige ofre i en

myte hinsides min unge forstand, en fortælling hvor militærrets omnipotente tilstede værelse var garant for al orden. Især den udøvende magts hovedbeklædning stjal min opmærksomhed ... særligt en trekantet lakhat, som den spanske civilgarde bar. På afstand kunne jeg ikke skelne den og tyrefægternes *montera* ad, en mindst lige så løjerlig pelhat, hvilket nok var den væsentligste grund til, at ordensmagt og matador fremstod som synonymer for mig det første stykke tid dermede.

En dag befandt jeg mig ude på et afsvedent markområde. Det var efter skoletid. Mit spansk var endnu ikke særlig godt, så jeg havde hægtet mig på en svensk dreng ved navn Jørgen og hans to spanske kammerater, et søskendepar af hvert sit køn. Jørgen var blond og på min alder.

Vi var begyndt at løbe ud mod horisontens kystlinje. Pludselig stoppede de to spanske børn op. Måske skyldtes det et ønske om at gøre os fremmede bange, jeg ved det ikke, i al fald gav de sig med ét til at tale om døde mennesker, der lå begravet i jorden under os – myrdede soldater, der havde ligget der i årevis, hvileløse. Jørgen ville ikke oversætte det, de

**"De blødende tyre og
Kristus-figurerne syntes alle
nødvendige ofre i en myte
hinsides min unge forstand..."**

sagde, så jeg forstod kun brudstykker. Han begyndte at fjolle og løb i stedet videre, mens jeg blev stående og kiggede på de to spanske børn. Så lo pige af hele sit barnehjerte, og vi satte alle i løb igen.

Jeg undgik stedet resten af den tid, jeg boede der. Jeg ved stadig ikke, om børnenes historie var sand eller ej. Jeg kendte intet til den spanske borgerkrig på det tidspunkt, fornemmede blot en aldrig udtalt trussel, når snakken nærmede sig Franco eller militæret.



B 2014

Statens voldsmonopol var allestedsnærværende. Første gang jeg så en maskinpistol, var i den spanske lufthavn, hvor vi landede, da vi ankom til landet. Mine forældre fortalte mig, at det var normalt på de breddegrader, men jeg kunne mærke, hvor meget det gik min mor på.

Senere spurgte jeg min far, hvad han kendte til landets historie. Han fortalte mig, at de spanske frihedskæmpere havde været helte, men det var lang tid siden, og nu var det Franco, der bestemte. Det var min fornemmelse, at min fars hovedkilde til sin viden om krigen var *Papa Hemingway*, en bog der stod på boghylden. Forsiden på den viste Ernest Hemingway portrætteret i meget maskulin positur. Min far virkede begejstret for forfatteren, og jeg fornemmede, at Hemingway-bogen også havde spillet med i min families valg af Spanien som eksil. I bund og grund havde jeg dog ingen anelse om, hvad der drev de to mennesker.

Når jeg i dag betragter de få billeder, der eksisterer af mine forældre fra perioden dernede, forekommer min far mig at udstråle en særegen form for dødsforagt. Der er noget heroisk over hans ansigtsudtryk. Min mor ser sjældent glad ud på billederne.

Som barn er man i mange henseender forklaringsconsistent. Forståelsen af ting ligger altid et sted under overfladen. Man lytter til historier, men det er billedverdenen omkring én, der gør indtryk – religionens special effects og militærparadernes overflod af tegn og symboler. I bakspejlet forbliver fortidens verden en fint balancerende kolos på toppen af en nålespids, og skæbnerne, der dengang omgav mig, en diffus mængde, der ikke kan lægges sammen, derimod kun trækkes fra hinanden. Forsøger man at skille billedets elementer ad, falder det hele sammen.

I 1972 rejste vi hjem til Danmark, min mor og jeg for os selv, min far på egen hånd. Så vidt jeg kunne forstå, havde de mistet alle deres penge og måtte starte forfra igen – hver for sig som følge af skilsmissen. Selv rejsen hjem med min mor var mislykket. På grund af tekniske problemer med flyet måtte vi mellemlanding og overnatte i Bruxelles, hvor jeg kun husker synet af en indendørs swimmingpool på det hotel, luftfartsselskabet henviste os til, samt traværet af synlige maskinpistoler og militær i lufthavnen.

Min mor og jeg havde fået lov til at bo midlertidigt på et værelse hos en fjern slægtning i et hus i Rødvore. Manden var multihandicappet og kunne ikke spise ved egen hjælp. Hans højre hånd var

spastisk lammet, og den ene af hans fodder var deform – en enorm klump af kød, negle, brusk og misdannet knoglestruktur. Han havde altid benet i jernskinne og kunne kun bevæge sig rundt med krykker, talte sært, men var ellers et venligt menneske. Alligevel var jeg rædselsslagen, når jeg mødte ham alene ude på trappen. Huset var fugtigt og koldt, og selvom vores vært efter sigende var millionær, hang tapetet flere steder i laser ned fra væggen på grund af fugt og manglende renovering.

Det værste øjeblik jeg oplevede i huset, var en aften, hvor jeg vågnede og skulle på toilettet. Min

"Statens voldsmonopol var allestedsnærværende. Første gang jeg så en maskinpistol, var i den spanske lufthavn, hvor vi landede, da vi ankom til landet. Mine forældre fortalte mig, at det var normalt på de breddegrader..."

mor var sygeplejerske og hjalp stedets husbestyrerinde med flere af dagligdagens praktiske gøremål, bl.a. at bade manden, hvilket jeg dog ikke var klar over. Synet af hende i færd med at vaske hans nøgne, handicappede krop havde en overvældende effekt på mig. Bedre blev det, da to kusiner kort efter også flyttede ind i huset i kølvandet på af en af mine mostres skilsmisses. De spillede altid popmusik på deres kassettebåndoptagere, når de var hjemme, og jeg erindrer stadig klangen af Harry Nilssons "Without You", når det resonerede ned langs gangen til min mors og mit værelse. Jeg elskede det nummer. Det lød så tragisk.

I begyndelsen af september samme år indtraf "München-massakren" under de olympiske sommerlege, der blev afholdt i den vesttyske by i 1972. Det var umuligt ikke at høre om begivenheden. Ellevi israelske atleter og en tysk sikkerhedsvagt blev dræbt i forbindelse med den palæstinensiske terrororganisation Sorte Septembers gidseltagning af israelske sportsfolk. Et uskarpt sorthvidt foto af en spøgelseslignende skikkelse iført skihue på en balkon cirkulerede i medierne under dækningen af terrorangrebet. Realiteterne bag det hele forblev diffuse for et niårigt barn, men jeg begyndte at ænse, hvor sammensat og truende verden var.

Om det var mine kusiners skyld eller ej, ved jeg ikke, men snart brugte jeg alle mine lommepenge på 7"-singler. I løbet af 1973, året hvor Danmark trådte ind i Det Europæiske Fællesmarked, forelskede jeg mig betingelsesløst i glamrocken. Jeg erindrer også

med stor fornøjelse Det Europæiske Melodi Grand Prix samme forår, en teviseret begivenhed hvor Israel debuterede som nation, og hvor man efter terrorangrebet i München frygtede det værste – bl.a. fik publikum at vide, at de ikke måtte rejse sig under sangerinden Ilanits optræden, Israels repræsentant, da de kunne risikere at blive skudt. Sangerinden selv bar skudsikker vest under showet.

Den kolde krig var i min optik begrænset til en mur i Vestberlin på det tidspunkt, jeg var meget mere optaget af guitarspillende mænd iført sminke og dametøj: The Sweet udsendte "The Ballroom Blitz", Gary Glitter gik nummer ét med singlen "I'm the Leader of the Gang (I Am)" og Slade triumferede med "Cum On Feel the Noize". Verdens befolkning lød stadig på sålle 4 milliarder, men hvad det helt præcis var, ham generalen med de mørke solbriller lavede nede i Chile samme efterår, kunne jeg ikke sige. Datoen for balladen – den 11. september – er med tiden blevet let at huske.

I oktober 1973 udløste (endnu) en arabisk-israelsk krig energikrise og økonomiske problemer i Europa. Med indførelsen af de bilfrie søndage hen over vinteren 1973-1974 oplevede jeg for første gang den helt konkrete effekt af en verdenskonflikt: Oliekrisen satte ind, og selvom det var sjovt at løbe rundt på de tomme motorveje, var der samtidig noget sært ildevarslende over asfaltens golde scenarier.

"I løbet af 1973, året hvor Danmark trådte ind i Det Europæiske Fællesmarked, forelskede jeg mig betingelsesløst i glamrocken"

Midt-70'erne kom for mit vedkommende til at udspille sig i et delirium light af könshormoner og sociale fobier. Min mor fik en lejlighed i byen, og mit liv som præteenager fik Vesterbrogade og strækningsens mange lumre biografer som kulisse – Carlton, City Bio, Saga og senere Studio 1-2. Alting var et ælte af Bruce Lee-plakater, pornofilm, blaxploitation-kavalkader med funky soundtracks som Isaac Hayes' *Shaft*-tema, rødstrømpesymboler og sennepsfarvede skjorter. Det var lyden og synet af frigørelsen i tusind skikkeler, oftest tarvelig og grotesk, men altid fascinerende.

Da Simon Spies åbnede biografen Mercur Teatret på sin 50-årsfødselsdag den 1. september 1971 med MGM-filmen *Pretty Maids all in a Row*, sørgede

formanden sågar selv for den danske titel: "Fire frække numser fik et gok". Og sådan fortsatte det med et hav af mindeværdige oversættelser, hvor nummer ét på listen forbliver Ken Russells *Lisztomania*, der på dansk blev til "Fed musik og sex på drengen". Som så mange andre steder i verden indtraf 60'erne først i 70'erne herhjemme, så selvom Elvis netop havde gen nemført verdens første satellittransmitterede comeback-show fra Hawaii, og Liberaces popularitetskurve stadig var på vej op (så sent som i 1978 registrerede Guinness Book of World Records ham som verdens bedst betalte musiker), så fik de alle sammen hård konkurrence fra både Gasolin' og Ilse ("Hunulven fra SS") for slet ikke at tale om den flodbølge af sengekants- og stjernetegnsfilm, der væltede ind over landet.

Alting var i opbrud, og tidens bizarre hændel sespotpourri eksemplificeredes næppe bedre end billedet af rigmandsdatteren Patricia Hearst, der blev bortført i februar 1974 for så to måneder senere at stå med en maskinpistol og røve en bank sammen med sine kidnappere – tilsyneladende frivilligt. Samme år foretog Indien – under det lystige navn "Smiling Buddha" – sin første atomprøvesprængning, Richard Nixon trak sig fra det amerikanske præsidentembede efter Watergate-skandalen, og filmen *Motorsavsmassakren* blev en kæmpesucces qua sine grænseoverskridende voldssekvenser.

Frygten var tidens krydderi i underholdningsbranchen, hvilket udmøntede sig i et mindre hav af katastrofefilm gennem 70'erne. Fra 1975 til 1977 kunne man på dansk tv følge den engelske tv-serie "De Overlevende", der handler om tilværelsen efter en verdensomspændende pest, som har udryddet det meste af verdens befolkning, og om hvordan de få overlevende nu må forsøge at genopbygge livet og civilisationen på nye, lovløse og farlige vilkår. Frygten sneg sig kort og godt gennem en hvilken som helst revne, og ung som gammel fornemmede man de nye vinde blæse over kloden ... frygten for krig, frygten for miljøkatastrofer og frygten for storkapitalen.

Men var der én frygt, der kom til at præge samfundsdebatten i de år, var det frygten for atomkraft. Selvom vi så sent som med katastrofen på Fukushima-kraftværket i Japan i 2011 blev mindet om farerne ved denne energiform, synes atomrædslen fra 70'erne og 80'erne stadig at overskygge ethvert anstrøg af en nutidig ditto. Hvad der set med danske briller selvfølgelig var med til at gøre os ekstra opmærksomme på fænomenet, var det svenske atomkraftværk Barsebäck, der i 1975 blev indviet lige ovre på den anden side af Øresund, kun få kilometer fra København. Diskussionen om, hvorvidt Danmark skulle have atomkraft eller ej, virkede pludselig lidt

absurd, eftersom vi dermed netop havde fået det – i al fald for sjællændernes vedkommende.

Danskerne begyndte at blive bekymrede, hvilket gav sig udslag i OOA's (Organisationen til Oplysning om Atomkraft) "Atomkraft? Nej tak"-kampagne, der med sit nu verdenskendte logo – en lille smilende sol på knaldgul baggrund – signalerede både venlighed og dialog. Da de første 500 badges kom på gaden i Århus den 1. maj 1975, blev mærkerne nærmest revet

virkeligheden, idet den delvise nedsmeltningsulykke på Three Mile Island-kernekraftværket i USA indtraf få dage før filmens premiere i 1979. Jeg husker tydeligt at læse om de amerikanske tilstande i Politiken med skælvende teenagehænder og en klump i halsen, så for at gøre ondt værre tog jeg gerne ud på Nordhavn Station på de klare dage for bekymret at sidde og stirre over på Barsebäckværket. Med filmen *Dagen efter* i 1983 syntes panikken omkring et atom-



væk, og i dag er logoet oversat til 45 sprog og trykt i omkring 35 millioner eksemplarer.

Hvor Stanley Kubrick allerede i 60'erne rammede atomkrigsfrygten ind med filmen *Dr. Strangelove* (der bar undertitlen *Eller hvordan jeg lærte at glemme mine bekymringer og elske bomben*), var det i 70'erne film som *Kina-syndromet*, der var med til at holde bekymringerne ved lige ... hjulpet godt på vej af

krigsholocaust fuldbyrdet.

Da katastrofen endelig indtraf på Tjernobyl-værket i Ukraine i det tidligere Sovjetunionen på min fødselsdag, den 26. april, i 1986, var det måske meget godt, at vi først fik noget at vide om ulykken flere uger senere – i hvert fald set med festens øjne. Nedsmelningen på værket udløste en radioaktiv sky, der bredte sig

over Rusland, Hviderusland, Ukraine, dele af Tyrkiet, Moldova, Rumænien, Litauen, Finland, Danmark, Norge, Sverige, Østrig, Ungarn, Tjekkiet, Slovakiet, Slovenien, Polen, Schweiz, Tyskland, Italien, Frankrig, Storbritannien og helt over til Canada. Havde vinden blæst mere i dansk retning den dag, ville kræftofrene herhjemme være løbet op i tusinder og atter tusinder.



Herfra var det, som om hvert år fik sine egne koldkrigs-, nedsmeltnings- og atomkrigssange. Selvom Bob Dylan for længst havde hejst missilfrygtsflaget i "A Hard Rain's A-Gonna Fall" (der handlede om Cuba-krisen i 60'erne), og Black Sabbath havde bøjet det apokalyptiske budskab i metal med deres "Electric Funeral" (en sang om atomholocaust) fra *Paranoid*-albummet i 1970, så tror jeg først, at det

var via Kraftwerks 1975-album *Radioaktivität*, at bekymringen for alvor ramte mig. Herefter holdt frygten parasitter permanent fest på mit dunkelt blyste drengeværelse.

Fra det øjeblik var alle vinylplader potentielle telegrammer og bulletiner om verdens tilstand. I Store Punkåret 1977 var muren, som både David Bowie og Sex Pistols havde ryggen mod i sange som "Heroes" og "Holidays in the Sun", selvfolgelig Berlinmuren, og nogle år senere var det undergangscenariet, der spøgte i sange som The Clashs "London Calling". I 1980 lagde Kate Bush stemme til den gravide mors bekymringer i "Breathing" ("After the blast chips of plutonium are twinkling in every lung"), mens Prince året efter gik mere lakonisk til makronerne på nummeret "Ronnie Talk To Russia" ... samme år som Heaven 17 i øvrigt udsendte det mere fandenivoldske "Let's All Make A Bomb".

Mest overraskende i denne sammenhæng er det måske at finde ud af, at den italienske duo Rigoheiras spansksprogede verdenshit "Vamos a la Playa" ("lad os tage til stranden") fra sommeren 1983 rent faktisk også handler om en atombombe. Frit oversat lyder teksten: "Lad os tage til stranden, bomben er eksploderet, alle har hat på, for den radioaktive vind får håret til at brænde". 1983 var ligeledes året, hvor Pink Floyd udsendte deres sidste album med Roger Waters som sanger, lp'en *The Final Cut*, der som *grande finale* indeholder nummeret "Two Suns in the Sunset". I 1984 fortsætter atomdramatikken med Ultravox' adamsæblesvulmende "Dancing with Tears in my Eyes", en sang der handler om en mand, som har travlt med at komme hjem for at nå at elske med sin kone, inden atommissilerne rammer huset. Noget mere underholdende går det så for sig i Frankie Goes to Hollywoods "Two Tribes", hvor musikvideoen viser en ekstremt voldelig boksekamp mellem Reagan og Gorbatjov.

Året efter - 1985, tallet der for evigt vil være synonymt med "We Are the World" og "Live Aid"-kampanjerne - begynder pædagogikken for alvor at blive fast i sulet: Massa Sting, der efter bruddet med de to andre blonde Police'r nu udelukkende spillede sammen med sorte musikere (bedre visuel kontrast velsagtens), formancer i nummeret "Russians", at han skam håber, samme folkefærd også elsker deres børn, ligesom Elton John i "Nikita" gerne så sin frække lille grænsevagtspige med pelshue og slips løsladt fra det grumme USSR. I 1986 flyver missilerne atter om ørerne på én i både Sigue Sigue Sputniks "Love Missile F-11" og alle fanfaresanges frygtede moderdyr, Europes "The Final Countdown".

Russerne var kort sagt overalt, McCarthys kommunistskræk havde fået en ansigtsløftning, og pludselig fremstod Mogens Glistrup og

Fremskridtspartiets partiprogram fra 1972 ikke længere helt så science fiction-agtigt som umiddelbart antaget – dét hvor de sort på hvidt skriver, at forsvarer burde nedlægges og i stedet erstattes af en telefonsvarer, der sagde ”vi overgiver os” på russisk.

Da en terrorbombe bliver bragt til sprængning foran det amerikanske luftfartsselskab Northwest Orient Airlines i Imperial-bygningen på Vester Farimagsgade i København den 22. juli 1985, synes alting blot at få endnu et nøk i den forkerte retning. Terroraktionen er stadig Danmarks alvorligste – en person blev dræbt og 32 såret. Ti minutter senere eksploderede endnu en bombe, denne gang ved Københavns Synagoge i Krystalgade. Synagogens ege-træsdør og samtlige ruder bliver blæst ud, og syv personer blev kvæstet.

En tredje og sidste bombe skulle detoneres foran det israelske luftfartsselskab El Als hovedkontor på Vesterbrogade, men denne plan blev forpurret, da terroristen – efter at have sat sin kuffertbombe på jorden og klar til at stikke af – blev konfronteret med en ældre dame, der stod og kiggede på ham: ”Unge mand, De glemte Deres taske,” sagde hun. I panik greb terroristen kufferten og spadserede derefter omtrænt to en halv kilometer gennem Københavns indre by med bomben i hånden. Han endte med at smide kufferten i Nyhavn og flygte til Sverige med en af de flyvebåde, der dengang afgik for enden af samme kaj. Jeg husker endnu min overraskelse over bomberne. Jeg havde som teenager i 1975 opholdt mig i London samtidig med, at IRA detonerede en bombe på et hotel, men det forekom helt uvirkeligt sammenlignet med en bombe på Vesterbrogade.

Op til det punkt havde jeg trods alt bevaret en vis romantisk sympati med den guerillakamp, der udspillede sig i 70’ernes Vesteuropa. Sex Pistols’ debutalbum blev udgivet i efteråret 1977, det som siden er blevet kendt som det tyske efterår, hvor terrororganisationen Rote Armee Fraktion bortførte arbejdsgiverformand og formand for tysk industri Hanns-Martin Schleyer. Som 14-årig nydøbt punk var jeg i bund og grund ikke mere frastødt af RAF’s metoder end af mange af FN’s såkaldt suveræne staters former for krigsførelse; billederne af Vietnam-krigens napalm-forbrændte børn hang stadig i luften, og selv Pasolini’s gruropvækende *Salò*-film var i bund og grund et varsel om det fascistiske samfunds rædsler.

Jeg tror, at alle, der har en erindring om perioden, husker det sorthvide foto af Hanns-Martin Schleyer, der er taget af ham under fangenskabet – billedet hvor han sidder med et håndskrevet skilt på

maven foran RAF’s håndtegnede logo. Bestialsk eller ej, så gjorde Schleyers fortid som SS-officer det svært *entydig* at tage gidslets side frem for kidnapperne. I det hele taget indkapsler billederne af Rote Armee Fraktion og gruppens handlinger måske bedre end noget andet 70’ernes terrorfrygt såvel som de mange moralske dilemmaer, perioden husede. Eksempelvis repræsenterer fotoet af de tre gennemhullede biler, der stod tilbage på gaden efter kidnapningen af Schleyer, stadig det gamle Europas Kennedy-mord for mig – en dunkel profeti om retssamfundets endeligt. Fotoet står som lærebogseksemplet på det mytologiske før og efter, punktet hvor man ikke længere kan

”Mistankens virus arbejder ligesom sladderens irreversibilitet - når et rygte først er sat i omløb, er det svært at komme til livs. Det bliver en sindstilstand, man lever med.”

vende tilbage, men fra da af er drevet frem, ikke længere af momentum, men af manglen på alternativer.

Med bortførelsen af Hanns-Martin Schleyer håbede terrorgruppen at kunne presse den tyske regering til at frigive de RAF-medlemmer, der var indsats i det topsikrede Stammheim-fængsel (bl.a. Ulrike Meinhof, Andreas Baader og Gudrun Ensslin), som en udveksling mod deres gidsel. Da den tyske regering nægtede at indgå en aftale, samarbejdede RAF med den palæstinensiske befrielseshær PFLP om kapringen af et passagerfly for at lægge yderligere pres på regeringen, men også denne kapring endte som en katastrofe – alle kaperne blev overmandet og dræbt af en militær eliteindsatsstyrke. I Stammheim-fængslet indså de indsatte, at slaget var tabt, og begik herefter kollektivt selvmord (om end der stadig er dem, der hævder, at den tyske regering likviderede de indsatte). I lyset af tingenes dramatiske udvikling så Schleyers bortførere ingen anden udvej end – efter 43 dages varetægt – at dræbe deres gidsel.

Alt dette er blot erindringer nu. Miljø. Som barn af en generation, hvor krig var noget perifert, har jeg været skånet for egentlige grusomheder. Mit blik på ting er af samme grund fiktivt. 70’ernes visuelle hvirvelvind af skihueklædte terrorister og sydamerikanske generaler med solbriller, tv-transmitterede boksekampe og eksploderende fly i Afrika, IRA-bombede pubber og døde, vesttyske terrorister efterlod et lydløst billedspor, stadig åbent for fortolkning. De flimrende billeder af maskeklædte mænd og militser,

tyrefægttere og toreadorer, blev del af en angstæstetik. Den sommerdag i 1985, hvor bomben eksploderede på Vesterbrogade, mindskedes afstanden til brændpunktet måske lidt, men virkeligheden fremstod ikke klarere af den grund.

Jeg så det slørede tv-billede af 60'ernes frisind ændre form, fik mit mekaniske vækkeur beslaglagt i en engelsk lufthavn efter Lockerbie-katastrofen i 1988 og blev vidne til, hvordan mistænkelige genstan-de nu skulle gennem et geigertællertjek. Det tilta-gende sikkerhedsapparat gav for så vidt god mening, men jeg følte mig ikke specielt tryggere af den grund. Mistankens virus arbejder ligesom sladderens irrever-sibilitet – når et rygte først er sat i omløb, er det svært at komme til livs. Det bliver en sindstilstand, man lever med.

Små fyrrer år efter det ene 11. september fulgte det andet. Alligevel misunder mange unge mennesker stadig min generation det ikonoklastiske oprør, vi tog del i – proportionelt med tidens visuelle udstansning af *begivenheden* er det, som om billedernes klarhed er gået tabt. Jeg kan huske, jeg engang så et interview med en gammel britisk general, der gengav detaljerne i et slag så entusiastisk, at intervieweren endte med at spørge ham, om han ligefrem savnede krigen. "Nej, selvfølgelig ikke," svarede den gamle mand, "men jeg savner dens klarhed."

Martin Hall (f. 1963) er en dansk forfatter og mu-siker. Debuterede i 1981 i antologien *Platform* og har siden bl.a. skrevet *Uden titel* (1998) og *Den sidste ro-mantiker* (2005).



STIFTERNE AF KØBENHAVNS NYE BOGHANDEL, ARK BOOKS. FRA VENSTRE: DITTE
NESDAM-MADSEN, MAYA ZACHARIASSEN, MARIA DØNVANG OG ARIANE VEIERGANG.

“Litteraturen har det ikke ad helvede til”

Dette burde skrives på engelsk. Der rumstères på Nørrebro og i litterære sind i disse dage. Fem studerende har stukket hoveder, hjerter og lommeuld sammen og lagt det hele i et lille lokale på Møllegade. Her åbner ark books, Københavns nye engelsksprogede boghandel, og vi fra Reception har taget en snak med tre af de fem stiftere, Maria Dønvang, Ditte Nesdam-Madsen og Ariane Veiergang om, hvad der er i vente.

AF LYKKE MALTOFT WANGE

“Vi turde ikke kalde den *Prose before hoes!*” fortæller Maria grinende, da jeg spørger ind til navnet på den nye boghandel. Hun er litteraturstuderende på KU og har længe været tilknyttet det litterære miljø, bl.a. som frivillig på Literaturhaus. Vi sidder på en café på Nørrebro ikke langt fra det lille lokale, som altså fik navnet ark books. Navnet refererer til Noahs ærinde med at indsamle diversitet og videreføre det. Det er netop dette projekt, pigerne har påtaget sig: Danskerne skal have nem adgang til engelsksproget litteratur og oversættelser af verdenslitteraturen, ligesom udlændinge i Danmark skal vide, hvor de skal søge hen for at finde litteratur fra deres sprogområde og dansk litteratur i oversat form. “Vores målgruppe er alle, der godt kan lide gode historier, men vi ønsker især at fange udvekslingsstuderende og andre herboende udlændinge,” fortæller Ariane, der studerer dansk.

Inspirationen stammer fra egne udlandsrejser: “Jeg var i Ungarn i sommers og ville gerne finde en oversættelse af Imre Kertész, fordi jeg tænkte, det er lige som her, man finder det, men det kunne jeg så ikke, og så tænkte jeg, hvad jeg ville have gjort som turist i København,” fortæller Ditte, der ligeså studerer litteraturvidenskab. Hun havde fået øje på en mangel, ligesom Maria havde det, da hun for år tilbage sad med Maya Zachariassen, en anden af de fem kompagner, på et køkkenbord og drømte store drømme om at

videregive internationale læseoplevelser.

Drømme forblev dog drømme, indtil Ariane en dag hev fat i Maria og fortalte, at ejeren af Literaturhaus Paul Opstrup havde tilbudt dem det lille lokale skræt overfor litteraturhuset til et litterært formål. Efter en bunke idéer sirligt var blevet gennemdiskuteret, havnede de på det internationale fokus. Pigerne er meget bevidste om, at man må skille sig ud for at drive boghandel i dag: “Vi vil bidrage med noget ekstra og ikke udkonkurrere andre end Amazon,” slår Ditte fast med et smil på læben. “Vi kommer til at køre på oplevelsesøkonomien, selvom det er et rigtigt grint ord!” griner Ariane og tilføjer “Det virker så spekulantagtigt”. Oplevelsen består i det særlige møde mellem køber og sælger, der mest af alt skal tage sig ud som en passioneret snak mellem to kulturinteresserede. De frivillige bag disk'en vil rådgive, men lige så meget gå i dialog med kunden for at inspirere gensejers i jagten på gode litterære oplevelser.

Hvad er den gode læseoplevelse ifølge de tre stiftere? Maria anbefaler bosniske Miljenko Jergović, som hun stødte på i forbindelse med en rejse til Østeuropa: “Det er netop præcis den oplevelse, jeg havde med den bog, som jeg ville ønske, vi kan give folk: At man kan gå ind i en engelsksproget boghandel i et fremmed land og sige »Dav, jeg vil gerne have en anbefaling« og dermed få et spændende indblik i kulturen”.

"Ligesom danskerne skal komme ind og sige »Hej, jeg vil gerne have en anbefaling fra fx Polen«" sørger Ditte, der desuden anbefaler at genopdagte Wislawa Szymborska, en polsk forfatter og vinder af nobelprisen i litteratur, der i sin tid blev oversat af Inger Christensen.

Ariane har stor interesse for asiatsk litteratur, hvilket hun især vil slå et slag for i ark books: "Folk kender jo kun Murakami, og så »ham der nobelprisvinderen«, ingen kan huske, hvad hedder". (Mo Yan, red.). Ariane finder især asiatsk lyrik fascinerende og lige for tiden især Murakamis landskvindes Hiromi Ito: "Det er eksperimenterende på en måde, vi slet ikke kender til. Det er et stærkt, aparte, voldsomt, vulgært, fabulerende, monstrøst udtryk af en anden verden", fortæller hun entusiastisk. "Meget ligesom min koreanske yndlingsdigter Kim Hyesoon".

Pigerne har fået hver deres sprogområde at holde sig opdateret på. Det gør de bl.a. vha. litterære blogs og Google, men arbejder ligeledes på at etablere ven-skabsboghandlere omkring i verden, samt skabe netværk med udenlandske forlag, hvis nye udgivelser, de i forvejen følger flittigt. "Vores ambition er at dække hele verden, men nogle verdensdele er mere kuraterede end andre. Det ukendte skal frem," siger Ditte, som har boet i både Marokko og Frankrig gennem en længere periode. Hun drømmer om at udvide butikken med en lille fransk sektion, men det bliver ikke i første omgang.

Vigtigt for alle er det at videregive læseoplevelser af høj sproglig kvalitet, der gerne må fungere som et vindue til den pågældende forfatters land – ikke at det alene skal være det afgørende. Af den grund vil de bl.a. anbefale udlændinge at stikke næsen i Kim Leine, Asta Olivia Nordenhof og Yahya Hassan.

Foruden det særlige møde mellem sælger og køber vil ark books i samarbejde med MølleGades Boghandel og Literaturhaus invitere til oplæsninger og arrangementer af anden art. "Der er så meget snak om, at litteraturen har det ad helvede til, og det passer ikke. Men der er nogen dele af litteraturen, der virkelig er i problemer. Jo mere vi kan centrere omkring gaden, jo

mere kan vi hjelpe hinanden," siger Maria og fortæller videre om de tre institutioner i MølleGades fælles drøm om en gade med litterært liv, festivaler, oplæsninger og diskussioner hver dag året rundt. "Vi har nu en oplagt scene for de internationale forfattere. Deres egen platform," forklarer pigerne og understreger, at et af deres hovedformål er at hive sådanne til byen.

Ved ark books' arrangementer kan man også få indblik i forholdet mellem forfatter og oversætter. En smagsprøve blev givet i forbindelse med den fundraising-kampagne, der sørgede for, at forretningen kunne realiseres. Her havde de besøg af Helle Helle og hendes engelske oversætter af *Dette burde skrives i nutid* Martin Aitken, til oplæsning og diskussion: "Helle fortalte, at Martin havde sendt en mail, hvor der stod, at han nu var færdig med oversættelsen, hvortil hun svarede »Må jeg læse den?«" fortæller Maria.

Diskussionen gav en forståelse for det komplekse forhold mellem tekst, forfatter og oversætter og for ejerskab, men også for kulturskildringens svære kunst: "Martin påpegede, at det kunne være svært at få englænderne til at forstå, hvorfor det var sjovt, at hun var blevet meldt ind i SFU ved en fejltagelse under en fest i Sandby," fortsætter Maria. "Bare det at få den her diskussion bagefter, det var det hele værd. Hvad er det, der sker i det her forhold mellem forfatter og oversætter, som nok i virkeligheden ikke er et forhold imellem de to personer, men bare et forhold mellem de to tekster - eller?" Spørgsmålet lader vi stå åbent til kommende arrangementer i ark books fx i åbningsdagene 1.-4. april, hvor den vil stå på festivitas dagen lang med slagtilbud, oplæsninger, øl og "et brag af en fest fredag aften". Vi glæder os.

Info

ark books er Københavns første engelsksprogede boghandel og åbnede i MølleGade d. 1. april 2014. Bag ark books står Maria Dønvang, Ditte Nesdam-Madsen, Ariane Veiergang, Louise Lauritzen og Maya Zachariassen, der alle er studerende. Forretningen er non-profit og drives udelukkende af frivillige kræfter.

Info: Læs mere på: arkbooks.dk



Lykke Maltoft Wange (f. 1990) er dansk- og kunsthistoriestuderende på Københavns Universitet og redaktør på Reception.

“Brave New Wars”

Krigen som grep og motiv i dystopiske romaner

Krig og krigføring blir ofte brukt som litterære grep i dystopisk samtidsliteratur. I kjernen av den dystopiske romanen ligger kanskje forfatterens kritikk av sitt eget samfunn - en idékamp - men hvordan skal vi forstå de krigene som ofte ledsager minoritetens kamp mot hegemoniet? Med von Clausewitz' militærteori som perspektiv fremmes ideen om krigen som både et narrativt og et politisk trekk i denne typen litteratur.

AF MORTEN AUKLEND

ILLUSTRATION AF HJØRDIS MARIA LONGVA

Antikkens grekere feiret gjerne krig. Thukydid hyllet Peleponeserkriken, mens Herodot, av Cicero kalt *pater historiae*, har i sitt verk *Historie* styrkeforholdet mellom perserne og grekerne rundt 480 fvt. som sitt utgangspunkt. Dette var krigen hvor først og fremst spartanerne hindret perserne i å få fottfeste i Europa (1). Perserkrigen inneholder, ved siden av å være en fortelling om et kontinent ved en korsvei, også en av de europeiske urfortellingene om heltemot i møte med dårlige odds. Kong Leonidas og hans lille hær bestående av spartanere og thebanere stagget det som angivelig var en millionarmé ledet av perserkongen Xerxes. Grekernes ubønnhørlige nederlag fødte et slitesterkt narrativ: Krigsheltens heltemot og oppførelse i kamp mot en overveldende, ytre fiende.

Antikkens grekere feiret også krig i sin kunst (2). Homer regisserer sin Trojanerkrig mot en bakgrunn av gudenes interne kiv. Premien er gudenes gunst og evig liv i myten, kunsten og historien: Akillevs fikk valget mellom å leve lenge som en alminnelig mann eller dø ærerikt på slagmarken. Han valgte det siste. *Iliaden* kan betegnes som fortellingen om de tapreste helter og største oppofrelser – og de mest ekstravagante drap i litteraturhistorien. Grekernes beleiring av Troja fødte noen av populærkulturens sterkeste ikoner og sjabloner: den vrede og fryktløse hevner (Akillevs), den snarrådige og veltalende (Odyssevs), de beleiredes forsvarer (Hektor); det samme med *Odysseens* karaktergalleri: den dumme kjempen (kyklopen Polyfemos), den søkende sonnen (Telemakhos), den trofaste hustruen (Penelope), de uvelkomne gjestene (frierne), osv. Men Homer er i begge tekster også opptatt av krigens mer trivelle aspekter. Seremonier, familieliv, allmenn død og livsførsel, etikk, moral og politisk debatt er ikke bare

bakgrunnsstoff til krigen, de er grunnleggende deler av mørnsteret i en stor vev. Slik knyttes en guddommelig sanksjonert krig sammen med historien om hverdagen, og ikke minst med *fortellingen*.

DYSTOPIENES KRIGER

En mer moderne litteratur: Den dystopiske romanen kan sies å reflektere over krigens skapende aspekter. Den spør: Hva skjer etter at volden har lagt seg, etter at revolusjonene er gjennomført og en form for orden eller normalitet er gjenopprettet? Hva med det samfunnet som dannes i krigens lange skygger? Dystopien (gresk: *dys*, «dårlig», og *topos*, «sted») er det 20. århundrets kanskje mest kjente narrativ om samfunnets interne konflikt. Med beretninger om dårlige (fremtids)samfunn forsøker denne sjangerens tekster blant annet å forstå sin samtid i fremtidens narrespeil, der proporsjoner blir fordred og sammenhenger ekstrapolert i overdrevne og satiriske størrelser. Det dystopiske samfunnet er en konfliktzone der fronter står steilt mot hverandre i et ideologisk *deadlock*: Herre mot slave, mann mot kvinne, fattig mot rik, fri tanke mot konformitet, ideologisk undertrykkelse mot utopisk lengsel, eksess mot askese, vitenskap mot religion, osv. Disse frontlinjene utgjør en slags krig i seg selv, en idékrig, men den dystopiske romanen lanserer gjerne også en militær, altså fysisk og reell – eller tilsynelatende reell – krig, midt i, bak eller parallelt med idékampen. Dette grepet perspektiverer teksten; det er snakk om en forming av det dystopiske stoffet som setter selve det menneskelige dramaet – våre overbevisninger, attityder, skrupler, moralske disposisjoner og mellommenneskelige relasjoner – i relief. Orwells *Nineteen Eighty-four*, Axel Jensens *Epp* og Kaspar Colling Nielsens *Den danske borgerkrigen 2018-24*, som er romanene som

undersøkes i henværende tekst, utnytter alle krigens mange fasetter, på ulike nivåer, og til ulike formål. Det er selvagt fiktive kriger det dreier seg om, ettersom dystopiens kontrafaktiske og alternative kriger først og fremst skaper et tenkt og ikke nødvendigvis aktuelt scenario. Men ekstrapoleringer er som kjent ikke bare gøyale tankeeksperimenter. Spekulasjon tangerer også historieskrivingen, på godt og vondt (3).

KRIG SOM POLITIKK

Krig er våpenmakt, utførelse av militære operasjoner – som det heter i Norge – der formålet er å nøytralisere eller overvinne en fiende. Men krig er også et politikkens instrument, ifølge Carl von Clausewitz, som i sitt store verk *Vom Kriege* (*On War*) skriver at krig i seg selv ikke besitter noen egen logikk, og derfor ikke kan betraktes separat fra krigens deltagere, dens politiske klima og ideologiske tendenser. Ved siden av å være en voldshandling utført for å tvinge fienden til å lystre ens vilje – mens fienden reagerer med en resiprok handling – er krig også politikk, skriver han: «[W]ar is an instrument of policy» (4). Clausewitz' poeng er at det ikke finnes noe politisk vakuum, og at krig alltid foregår som en forlengelse av pågående politiske konflikter. Han hevder videre at krigen opptrer som en kameleon: den er dypest sett politisk i sitt vesen – i form av kuler, krutt og kanoner – og vil alltid bære preg av de deltagende partenes politiske overbevisning. Krig blir slik en kamuflert politikk ettersom krigsføring alltid har politiske motiver: beskyttelse av samfunn og verdier, imperialisme, idé-kamp, osv. Clausewitz går faktisk lengre, han skriver at politiske mål kan avleses i krigens gjennomføring. Midlene avslører målet – og agendaen. Jeg kommer tilbake til det.

Denne kontekstualiseringen av krig leder Clausewitz til en viktig distinsjon. Det finnes to ulike kriger, hevder han, «absolutt» og «begrenset» krig. Den første typen beskriver den type krig som ender med at den ene parten utsletter sin fiende og ender konflikten én gang for alle. Dette er en slags kantiansk modell, der krigen nærmest er abstrakt i sin form (fordi selve ideen innebærer at konflikter virkelig kan avgjøres ved våpenmakt, altså at intervenerende aksjoner totalt kan nøytralisere motparten). Clausewitz betviler at denne typen krig kan føres. Den andre typen er mer preget av realitetens restriksjoner, hevder Clausewitz, som beskriver den «begrensete» krigens som et (alltid usikkert) resultat av avgjørelser knyttet til politiske formål, ideer, taktiske disposisjoner, osv. Det at en krig føres av bestemte politiske objektiver vil definitivt endre krigens innhold og forløp, men krigen ses her som en form for konfliktens kulminasjon, ikke dens punktum. Som vi skal se, lanserer

dystopiene både absolute og begrensede kriger, men ikke for å teoretisere krigen som et fenomen. Målet er langt mer rasjonalistisk enn dét. Krig blir lansert motivisk eller strukturelt for å filtrere andre fenomener, nemlig mennesket selv, dets samfunn, valg og moralske dilemmaer.

«DEN EVIGE KRIG»

«Hannibal ad portas», sa romerne til sine ulydige barn: «Hannibal står ved porten». Hvorfor har alle diktaturer behov for en «ond andre» som truer rikets grenser og sikkerhet? Et fiksert (gerne statisk, overdrevet) fiendebilde tjener minst tre politiske formål. 1) Skape frykt for lettere å kontrollere befolkningen. 2) Dreie oppmerksomheten fra interne sosiale problemer og over på eksterne farer. Slik rettes aggressjonen utad og fellesskapet limes fra innsiden. Hungersnød, fattigdom og forfall skyldes dermed *eksterne* faktorer, ikke styresett eller politikere. 3) Den «onde andre» blir et samlede symbol – en gallionsfigur – for misnøye, den samler alt hatet i seg og forsegler det. Ideologisk sett er det snakk om det eldste trik-

“Hvorfor har alle diktaturer behov for en ‘ond andre’ som truer rikets grenser og sikkerhet?”

set i boka: ved en ideologisk *sleight of hand* overføres emosjoner og forestillinger over på vikarerende og som oftest utenforstående faktorer (demoniserte fiender). I én av det tyvende århundrets dystopier blir denne strategien spesielt viktig.

I George Orwells *Nineteen Eighty-Four* (1948) løper krigen parallelt med Winston Smiths liv i Oceania, diktaturet der Big Brothers Partiet holder sine innbyggere i et politisk jerngrep. Overvåkning og konstant manipulasjon av de faktiske hendelser, via sensur og omskriving av historien, gjør all kunnskap, alle kilder og reportasjer usikre. Landet er i romanens innledning i krig med Eurasia (5), en av verdens tre superstater – mens det til enhver tid har en ikke-angrepssatt med det andre landet, Østasia (6). (Det vil si: man har til enhver tid sluttet fred med dét landet man ikke er i krig med.) Hver dag blir eteren fylt med oppdateringer fra krigssonen: hvor store tap fienden lider, hvilken flott kampånd Oceanias styrker utviser, og ikke minst hvor sadistisk fienden er. Seieren er ifølge propagandaen alltid innen rekkevidde. Bare én uke til. Bare ett angrep til, ett siste knyttneveslag mot

fienden...

For leseren blir krigen nærmest utelukkende formidlet og tematisert via statspropagandaen. Dette forteller at Orwells romlige plassering av krigen i *Nineteen Eighty-Four* er verd å merke seg. Etter at Smith av dobbelagenten O'Brien har fått dissidenten Goldsteins bok – en bok som teoretiserer samfunnsforholdene i Oceania – leser han flittig i den. I én scene illustrerer Orwell hvordan krigen fungerer som et bakgrunnsteppe i Oceania, og hvordan alt som skjer i landet skjer parallelt med krigen. I romaneksten står det: «Winston stopped reading for a moment. Somewhere in remote distance a rocket bomb thundered.» (7) Orwell påpeker her at krigen går hand i hånd med politikken i Oceania, bare ikke geografisk. Man hører krigen buldre i det fjerne gjennom hele *Nineteen Eighty-four* fordi Partiet så å si har plassert den der, *i det fjerne*. Som Homers guder er denne romlige avgrensningen av anti-clausewitziansk karakter: krigen får en egen logikk i Oceania, men den kamufleres som bakgrunnsstøy (8). Som en stadig påminnelse om kameratenes oppfrelse ved fronten lever Smith og de andre i Oceania med krigen på armlengdes avstand, aldri i umiddelbar fare, og likevel dikterer krigen mye av livet i samfunnet. Slik kriger gjerne gjør også for oss.

Ved siden av Joe Haldeman sf-klassiker *The Forever War* (1976) er Orwells dystopi den romanen jeg kjenner som best av alle tekster i det 20. århundret tematiserer krigen som en normaltilstand. Verken Smith eller leseren får vite annet om krigen enn det Sannhets- og Propagandaministeriene velger å rapportere. I propagandaflommen ligger imidlertid spørsmålene tett: Hva er krigens opphav? Dens mål? Hvorfor blir krigen aldri vunnet? Eller tapt? Usikkerheten knyttet til krigsaspektet blir etterhvert markant i romanen, etterhvert som leseren blir introdusert for Smiths arbeid, som består i å omskrive krigens realiteter (troppeflytninger, antall døde/sårede fra fronten, økning/reduksjon av sjokoladerasjoner, osv.). Det aller tydeligste signalet om at krigen er en fabrikasjon, kommer imidlertid fra Julia, hans medsammensvorne. Hun sår tvil om hvorvidt krigen i det hele tatt eksisterer: «Once when he happened in some connection to mention the war against Eurasia,

“Desinformasjonen i Oceania er med på å gjøre hele tilværelsen til en evig krigstilstand; en normalitet, med andre ord. Dette er et av dystopiens mest grunnleggende trekk: Det som for leseren er underliggjort, er dagligdags for dystopiens innbygger.”

she startled him by saying casually that in her opinion on the war was not happening.» (9) Konfrontasjonen med Julias virkelighetsforestilling blir et sjokk for Smith. Hennes regimekritiske kommentar strider mot hans egen erindring: Julia husker ikke, slik han vitterlig gjør, at Oceania fire år tidligere hadde vært i krig med Østasia, ikke Eurasia. «I thought we'd always been at war with Eurasia, she said vaguely.» (10) Desinformasjonen i Oceania er med på å gjøre

hele tilværelsen til en evig krigstilstand; en normalitet, med andre ord. Dette er et av dystopiens mest grunnleggende trekk: Det som for leseren er underliggjort, er dagligdags for dystopiens innbygger.

DEN FABRIKKERTE KRIGEN

«Krigføring er kunsten å villede», hevder Sun Zi i *Kunsten å krig*, dette eldste av alle strategidokumenter (11). Desorientering, spionasje, løgner og provokasjoner, altså *mind games* – er generalens sanne verktøy, ifølge Zi. Partiet i Oceania har skjønt at i et lukket samfunn er den interne informasjonen alfa og omega. At det kriges, og ikke mot hvem, er essensen i propagandaflommen. Krigens blir redusert til et slags monded faktum. Det er nærliggende å tolke dette som romanens primære understrekning av krigen som politisk instrument: den preserverer status quo. Som Julia selv sier mot slutten av samtales, nærmest med et skuldertrekk: «It's always one bloody war after another, and one knows the news is all lies anyway.» (12) Det er noe svært desillusjonert ved denne *business-as-usual*-innstillingen. Julia fremstår i romanen som langt mer kritisk til informasjon enn Smith, men også mer resignert. Hun vet at krigen er et politisk grep, men denne innsikten gagner henne ikke. Krigens fortsetter, derfor må livet også fortsette, liksom, i krigens lange skygger. Tilpasning er hennes valgte strategi.

Men selv om krigen er kontinuerlig i Oceania, så varierer fiendebildet. Bruddet i romanen skjer under «Hatuken», en syvdagers festival der hatet mot Eurasia når orgasmiske høyder. Plutselig utstedes et nytt dekret: Oceania er i krig med Østasia. Som ved et trylleslag er fortiden endret: «There was, of course,



Dad
over
Öm!

Öm!

no admission that any change had taken place» (13), står det konstaterende i romanen. Konsekvensen av denne kuvendingen for befolkningen er samtidig gevinsten for Partiet, ettersom krigen markerer en fleksibel ytre linje: ideologisk sett skaper den en fiktiv og fleksibel grense mot realitene, samtidig som krigenes frontlinje markerer en tilstedeværende og dypest sett reell geografisk grense. Denne representerer en enda mer fryktinngytende usikkerhet, for hvem skal man flykte *til* fra Oceania? Hvem representerer en alliert, en trygg havn? Eurasia eller Østasia? Krigenes vending fortetter den politiske situasjonen og gjør territoriet labilt.

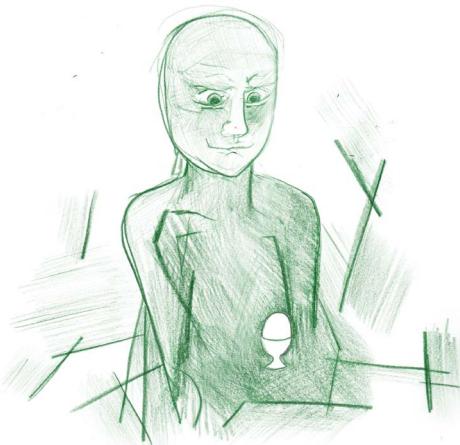
Politisk sett er vendingen relativt forutsigbar. For eksempel vier Goldsteins dissident-bibel den evige krigen et helt kapittel, og der blir dens vesen utlagt: «But when war becomes literally continuous it also ceases to be dangerous. When war is continuous there is no such thing as military necessity. Technical progress can cease and the most palpable facts can be denied or disregarded.» (14) Goldsteins teoretisering av de globale samfunnsforholdene er et forsøk på å kritisere Oceanias maktstruktur, dvs. den pyramidale formen for maktfordeling som fører til individets meningsløse liv og død. Goldstein kaller krigen «an imposture»: falsk. Men den er ikke dermed meningsløs. Snarere fungerer den som et innenrikspolitisk incentiv: Den spiser opp overskuddet som kunne gått til oppgradering av befolkningens levestandard, samtidig som den ivaretar den mentale atmosfæren i det hierarkiske samfunnet (15). Dermed, hevder Goldstein, er ikke betegnelsen «krig» særlig god, fordi «krigen» med nabostaten(e) er rettet mot interne forhold i Oceania. Kun som et ideologisk verktoy har krigen sin berettigelse, fordi den – og her blir marxismens ideologibegrep («falsk bevissthet») for alvor synlig hos Orwell – glatter over skjeve samfunnsforhold og usynliggjør maktapparatets mekanismer. Den kontinuerlige krigen er dermed avslørt som en ideologisk avledningsmanøver; en illusjon, med andre ord, men en velfungerende sådan, fordi den holder den sosiale ordenen i sjakk.

KRIGENS IRONIER

Hvordan forstå Oceanias paradoksale motto «War is

Peace»? Det finnes ulike løsninger: På den ene siden skaper mottoet kaos, og går dermed inn i Partiets helt særegne forvirringsdoktrinale politikk, der krig er fred og uvitenhet styrke, osv. Men, Goldstein har rett når han påpeker at Oceanias motto «War is Peace» har en indre koherens. Kriger varer ikke evig, skriver han – og en evig krig («perpetual war») vil bety det samme som en evig fred. Som om de to kansellerer hverandre. Dette er forsåvidt logisk. En tilstand preget av evig statisitet er blottet for (av)brudd, forstyrrelser, endring. Statisitet ødelegger håp om en annen fremtid, en fremtid preget av usikkerhet, endring, brudd og uoverskuelighet. Disse tankene er viktige utopiske strømninger i Goldsteins dissidentfilosofi.

For om fremtiden kan programmes, hva er da tilbake? Hvordan kan en evig krig erfares som noe annet enn et forsøk på å låse historien og kidnappe alle de tendenser og strømninger som går gjennom historien og endrer dens kurs? Fremtiden *må* være en variabel, den må kunne inneholde ideen om krig, men ikke være preget av krig...



Et slikt scenario er man langt unna hos Orwell. Under forhøret mot slutten av romanen kommer det frem at det er O'Brien og Partiet som har forfattet Goldsteins bok, og at sjefsdisidenten er – slik ser det i hvert fall ut – en fabrikasjon, akkurat som Big Brother. Tanken om en motstandsbevegelse blir lansert kun for å røyke ut de reelle opprørerne i samfunnet. Krigen blir under forhørene et viktig «samtaleemne». Smith forsøker fortvilet å holde fast ved det han vet: at landet hans er i krig med Eurasia. Men O'Brien insisterer: «Oceania was always at war with Eastasia. Since the beginning of your life, since the beginning of the Party, since the beginning of history, the war has continued without a break, always the same war. Do you remember that?» (16) Til sist er Smith overbevist, eller «kurer», som det heter i romanen. «He accepted everything. The past was alterable. The past never had been altered. Oceania was at war with Eastasia. Oceania had always been at war with Eastasia.» (17) Et siste bevis på at sannheten er et statlig dekret snarere enn en ytterrealitet, blir servert i romanens siste kapittel. Nyhetssendingen i landet rapporterer fra Afrikafronten. Etter harde kamper mot Eurasia, blir fronten vunnet. Oceanias seier synes sikker, Smiths nederlag likeså. Den påfølgende tekstkommentaren er

megetsigende: «Ah, it was more than a Eurasian army that had perished!» (18)

Hva ville Orwell med sin roman om den evige krigen? Spørsmålet kan besvares på flere måter. Én lesning vil kunne argumentere at Orwell med sin roman beskriver menneskets liv i krig, mens en annen vil påpeke at romanen beskriver et menneskes kamp mot ideologi og undertrykkelse. Uansett, i Orwells berømte essay "Why I Write" legitimerer forfatteren sitt forfattervirke med politiske motiver. Han trenger en politisk grunn («political purpose») for å skrive. Uten en gylig politisk beveggrunn blir hans litteratur livløs (19). *Nineteen Eighty-four* viser mest av alt at krig også fungerer som politisk verktøy i den ideologikampen som til enhver tid utspiller seg i ethvert samfunn. I romanen vi vender oss mot nå er denne kampen allerede tapt, og Clausewitz' krigstenkning har flyttet inn i teknologien, der underholdning og folkemord står på den politiske menyen.

STJERNEKRIGEN

I Axel Jensens *Epp* (1965) er krigen også bakgrunnsstoff, i hvert fall motivisk. Pensjonisten Epp bor på hybel i byen Oblidor på planeten Gambolia. Der bruker han all sin tid på daglige ritualer: han lager knekk, koker egg, mater gullfisken sin, studerer hunderosetter på veggtapetet, skriver dagbok og kikker inn i naaboenes nøkkelhull. Epp er guden-for-små-ting, hans gjøremål har fullstendig fortrengt de mer fundamentale forhold i samfunnet. Utenfor Epps dørterskel foregår det nemlig en stjernekrig mellom hans planet Gambolia og den knøttlille planeten Öm. Dette er vitterlig Davids kamp mot Goliat: Gambolias suverene krigsmaskin, bestående av romskip og drapsroboter, massakrerer de forsvarsløse ömeserne, som er magre og små fordi «de ernærer seg av røtter og knoller de graver opp med fingrene sine» (20). Gambolias krig mot naboplaneten er en urettferdig krig, men mer prekær er mangelen på begrunnelse for krigen: Med en rasismeorientert ideologi i ryggen har noen (vi vet ikke nøyaktig hvem) i Gambolia hevdet at ömeserne er nærmest artsmessig underlegne gamboleser: «Forresten er det vel mer som dyr enn mennesker i Öm. Det er visst bevist. Hjernevolumet hos en ömeser er blant annet mindre enn hjernevolumet hos en gamboleser. Det står i håndbøkene. Og det er bevis godt nok for meg.» (21) Slik blir utryddelseskriegen legitimert.

Epps erfaringshorisont er så homogenisert at de store strukturene i hverdagen må utraderes for at han skal kunne holde sin livsførsel intakt. Han er som sagt i liten grad opptatt av krigen, og har intatt et diametralt motsatt syn enn Clausewitz på Gambolias

angrep på sin naboplanet:

Jeg hadde forresten glemt at vi var i krig med dem for tiden. Men det er vel nærmest en øvelse, ja for å teste musikkrobotene, skulle jeg tro. Jeg har ikke fulgt så nøy med i det siste, jeg har ikke tid. Ikke føler jeg meg så bra heller. Men heldigvis har ikke ömeserne noe med meg å gjøre. Jeg vasker mine hender, som det heter. La andre feie for sin dør så skal nok jeg feie for min (22).

Epp etablerer en emosjonell distanse til krigen. Romlig sett er dette i utgangspunktet plausibelt: krigen – massakren – foregår et annet sted, på en annen planet, og er derfor fjernere enn hans daglige ritualer. Visuelt sett blir den romlige avstanden imidlertid overvunnet gjennom medias rapporter. Krigen blir faktisk formidlet i Epps stue. I likhet med Vietnamkrigen, som var verdens første fjernsynskringkastede krig, er Öm-krigen i så måte en domesisert krig, der den daglige slakten av ömesere er like vanlig som trappevask og middagsmat.

DEN ESTETISKE KRIGEN

Epp er ingen Winston Smith, selv om han også lever i et umenneskelig samfunn i utkanten av en stor krig. Epp tilbringer hele livet sitt inne i leiligheten. Omverdenen trenger likevel inn, daglig, i form av krigsreportasjer på Skjermen, et fjernsynsapparat som dekker hele den ene soveromsveggen på hybelen hans. Om krigen sier Epp lite, men han interesserer seg for gamboliahærrens drapsroboter: «De nye maskinene er meget interessante, blant annet fordi de bringer krigen i Öm opp på et åndelig plan ved å forvandle eller snarere forskjonne ömesernes raljing og dødskrik til gambolsk militærmusikk.» (23) Avstumpet, Epp? Helt klart – men hvordan er det mulig for ham å forholde seg så kjølig til den stjernekrigen som foregår så å si midt i hans eget hjem? En delvis forklaring synes å ligge i selve estetiseringen av krigen: Grunnet sin skrantende helse foretrekker Epp å ligge i sengen, under varme pledd, og se på Skjermen. Krigen er her blitt et «spectacle». Paul Virilio går i *War and Cinema* langt i å hevde at krigføring nærmest er blitt sekundær til persepsjonen av krig i vårt moderne kinosamfunn. Idag har vi i større grad et slags «våpnenes teater», fordi krig er blitt noe vi kan persipere via bilder:

Indeed the military term 'theatre weapon', though itself outmoded, underlines the fact that *the history of battle is primarily the history of radically changing fields of perception*. In other words, war consists not so much in scoring territorial, economic or other material victories as in appropriating the 'immateriality' of perceptual fields (24).

Virilio sier ikke at persepsjonen av krig har erstattet krig, men at kriger kjempes på stadig nye måter og i stadig nye sfærer. Krigpersepsjonens logistikk – måten krig betraktes og erfares på – har endret seg, og dermed har vår oppfatning av krig endret seg. Virilius påpekning av den immaterielle gevinsten i endringen av krigens persepsjon kan kolporteres til *Epp*, der krigen blir formidlet i et nytt tegn: nyhets-reportasjen, akkompagnert av musikk og redigert stramt for oblidorske øyne. Krigsbildene er krigens representant i Epps liv. Jensen tematiserer her koblingen mellom krigføring og persepsjon – at måten man sanser krig på også tilfører saken et estetisk og *etisk* element. At romanens protagonist kan ligge i sengen sin og persipere krigen *in real time*, skaper likevel et paradox: Skjermen bringer kanskje krigen inn i stua til Epp, men teknologien bringer ham ikke nærmere tingene. Snarere avbryter de forbindelsen med virkeligheten idet de skaper en «skjermvirkelighet», der forbindelsen mellom tegnets uttrykk og innhold mørkeres som tilfeldig. Slik blir krigen noe Epp kan betrakte, frakoblet og beskyttet fra under myke, varme tepper.

Om romanen primært sett er et stikk til forfatterens egen samtid – til en postmoderne estetisering av vold, det grafiske og vulgære ved vår kultur, der visualiseringen av brutalitet og porno er blitt dagligdags – kan diskuteres. Krigen mot Öm er uansett et motiv som tilfører romanen mange betydningsmuligheter. Man kan lese krigen som et motiv som styrer teksten i retning av dagens samfunn, der de fleste tabuer er forsvunnet og de fleste grenser overskredet. På den annen side reflekteres estetiseringen av krigen tilbake på Gambolia, som jo i stor grad har sett seg nødt til å forskjonne massakren med redigert musikk som akkompagnement. Innpakningen av daglig drap blir da et politisk-estetisk virkemiddel brukt for å «selge» en krig som i all sin heilighet er latterlig überettiget. Epps erfaring av krigen som «en øvelse» viser dermed tilbake til det ideologiske: det er samfunnet Oblidor som virker i ham idet han kikker følelsesløst på krigsbilder fra sengen. Ideologikampen er tapt fordi menneskets evne til å sondere i et komplekst sosio-medialt samfunn er utradert (i dette universet). Her fremstår romanen som langt mer pessimistisk og dyster enn virkeligheten: Der tv-bildene i virkeligheten provoserte frem en antikrigsbevegelse som var med på å ende krigen i Vietnam på 1960-tallet, gjør de det motsatte i Oblidor. Krigen vinner aksept, i hvert fall blant de avstumpede.

DEN «ABSOLUTTE KRIGEN»

Epp er selv ansvarlig for sine meninger og synspunkter, fordi han har forminsket proporsjonene i sitt eget

liv. Krigen perspektiverer dette: Den danner en vold som kontrast til den lille leiligheten med den lille fiskebollen, den lille eggkokeren, det lille nøkkelhullet og det store fjernsynet. Tenke seg det: hvordan skulle en stjernekrig få plass i et liv som knapt har rom for annet enn ritualer og fjernsynskikking? At Epps liv er gjort så miniatyrmessig, så nærsynt – både mentalt og bokstavelig – forsterkes av krigens dimensjoner, av dens omfang, bestialitet og styrkeforhold. Epp har valgt å nedgradere krigen fordi den ikke passer inn i livet (leiligheten). Sammenlignet med eggkoking og hunderosetter blir faktisk en intergalaktisk stjernekrig for – la oss holde oss i verdensromterminologien – en hvit dverg å regne.

Hva skal vi så kalle krigen i *Epp*? Noen begrenset krig er det i hvert fall ikke snakk om. Clausewitz ville sett på midlene som Gambolia bruker – ekstrem, maskinell brutalitet – som en målestokk for samfunnet som fører krig. Er det en «absolutt» krig? Ettersom krig aldri utkjempes i et vakuum blir den absolute krig en abstraksjon i Clausewitz' forståelse (25). Ut fra Gamboliyas taktikk og kaldblodighet later det imidlertid til at Jensen har tatt Clausewitz på ordet og skrevet inn en absolutt krig i *Epp*. Angrepene på Öm lever opp til mange av Clausewitz karakteristikk for «absolutt krig», blant annet utkjempes den med «utmost violence». Clausewitz understreker viktigheten av at det absolute innebærer en krig uten moderasjon (26), noe massakren av ömeserne bærer preg av; det eneste som hindrer robotene i å myrde i jevn takt, er mengden af ömesere. De velter fram, i nærsagt et uendelig antall, kommenterer Epp, slik at maskinene går i stå. Eller som Epp kommenterer, synedokisk: «Så mange øyne, så mange ansikter, alle hendene.» (27) Fordi ingen bokstavelig grunn oppgis kan Gamboliyas krig forstås som en type krig som for alvor gjør den clausewitzianske krigslogikken dattert. Ettersom vi aldri får vite verken hvordan eller hvorfor krigen startet, må vi lete etter krigens mål i midlene den utkjempes med. Her skåret Gambolia høyt. Ettersom krigen er maskinell, industrialisert og uten tanke for fiendens lidelser, fremstår den som en fusjon av fremmedgjøring, rasisme og industriell nyttetenkning. Kort sagt de mest problematiske aspektene ved seinmodernitetens utvikling. Dersom Gambolia bruker krigen for å teste sin robothær, er krigen ekstra motbydelig. Clausewitz – som selv så Napoleonskrigen med egne øyne alt som 13åring – ville sett på nedslaktingen av ömeserne som et resultat av en senmoderne industriell tenkning der hans egne idealer (*«bravery, aptitude, powers of endurance and enthusiasm»*) (28) fremstår som sørgetlig romantiske.



DEN HISTORISKE KRIGEN?

Epp utkom i 1965. Vietnamkrigen hadde allerede da inntatt den globale nyhetsscenen som et kringkastet evenement, og det neste tiåret skulle den dominere det vestlige nyhetsbildet. Axel Jensen hevdet at han med *Epp* gjerne ville si noe om USAs krigføring i Vietnam – eller, som han senere skriver, om «krig generelt» (29). Det er kanskje ikke så viktig for en leser idag hvilken krig romanen alluderer til – (krigs)historien leses som kjent både inn i og ut av litterære tekster likegyldig hvilken epoke det er snakk om. Et mer interessant spørsmål i vår sammenheng er selvagt om Jensen med sin krig gjør noe med hvordan vi erfarer romanen? Fungerer krigen som et allegorisk grep? Altå, skal teksten forstås figurlig og referensielt (som et speil på forfatterens samtid, der USA er Gambolia og Øm Vietnam) eller bokstavelig (som en fortelling om menneskelig avstumpethet og resignasjon i møte med globale eller intergalaktiske forhold)? Selv er jeg mest disponert for å si det siste, fordi krigen i *Epp* er bokstavelig, den er en integrert del av det dystopiske bildet som tegnes av Gambolia. Krigen er et motiv som knytter an til og forsterker den øvrige mareritt-tilværelsen i romanen. At Epp ikke klarer å forholde seg til den, forsterker bare samfunnets fremmedgjørende karakter. Man kunne kanskje si at forfatteren forsøker å gjøre krigen nærværende i romanen, mens protagonisten forsøker å distansere seg fra den.

DEN HJEMLIGE KRIGEN

Vår siste roman henter sitt stoff fra den hjemlige arenaen, både geografisk og tematisk. Kaspar Colling Nielsens *Den danske borgerkrig 2018-24* (2013) begynner med at en politiker blir offentlig henrettet foran Christiansborg. Slik starter historiens andre danske borgerkrig, en krig utløst av økonomiske faktorer. «Økonomiske kriser er det stof, som krige er gjort af» (30), heter det i romanen, som dermed mer enn antyder et sosio-økonomisk premiss: I det senmoderne Europa kriger man som regel alltid for penge og makt. Materielle ting. Finanskrisen fra 2007 får her voldsomme ringvirkninger over hele Europa, og København er konfliktens nullpunkt. Etter at kreditinstitusjonene faller og huslån forfaller gjør massen opprør. Demonstrasjoner og gatekamper i 2018 – etter at noen bankmenn er blitt drept i en dårlig planlagt aksjon – eskalerer til krig mellom hæren (som representerer etablissementet) og «Borgerfronten»

“Krigen som renselse og skaper av historisk differens – se, det er en gammel tanke. Og den er fortsatt ubehagelig. Er den fortsatt nødvendig?”

(«BOF»). Krigen herjer i seks år og dreper hundretusener av dansker. Kongens Nytorv, Østerbro og Nørreport blir forvandlet til krigssoner. En regulær borgerkrig, altå, og den ender med at regjeringsstyrkene kapitulerer 11. november 2024. Fortelleren i romanen både observerer og deltar i krigen, og nesten 500 år seinere (31) beretter han om krigens opptakt, kamper og etterspill – med alt dette innebærer: fortrolighet, skam, lidenskap og ettertanke. Han forsøker å si noe allment om den menneskelige tilstanden med krigen som prisme.

I Colling Nielsens tapning fungerer krigen først og fremst som et narrativt grep; den oppdiktede krigen skaper en arrest av forfatterens eget samfunn. I en slik suspasjon oppstår et rom for spekulasjon. Første del av romanen er en slags disseksjon av samfunnsforholdene anno 2007-2018, fortelleren i teksten angriper en rekke forhold ved det danske samfunnet og peker på de faktorene som ledet til krigen. Under en ulmende overflatelen ligger de reelle betingelsene for all volden: For eksempel tematiseres utviklingen fra 68-generasjonen og frem til jappetiden som en hyperkapitalistisk epoke. Her er romanen et generasjonsopprør, 68erne får skylden for den senmoderne utviklingen, især deres dominans ved universitetene var uheldig (og ufortjent), og dette enorme kullet skaper ved sitt blotte antall senere et pensjonsproblem: de er simpelthen for mange i tallet (32).

Romanen leker også med en annen kjent tendens fra samfunnsteorien, nemlig teorien om klassekampen.

De mindre bemidlede angriper finansinstitusjonene. Det er ikke noe flatterende bilde av Danmark fortelleren gir: De rike eier og forvalter, de unge og arbeidende strever. Med store økonomiske skjevheter i samfunnet blir danskenes naive liberalisme holdt opp som nettopp en måte krigen faktisk blir reell på: den inntreffer simpelthen i kraft av at ingen

trodde at den kunne inntreffe! Som en drage over åskammen oppstår den, og tjener nærmest som en sjokkeffekt: Idyllen blir brutt, men situasjonen har ulmet lenge. Vel er det økonomiske systemet svakt og urettferdig, men politikken som forsvarer det er feig og systemet råttent: Politikerne er gjennomkorrupte og selvcentrerte (33), men kanskje enda verre: de er praktisk anlagt (visjonsløse, altå), fullständig blottet for tanke for folket (noe som selvagt har avfødt dyp politikerforakt) (34). Politikere blir utdannet, de har ikke lenger erfaring som «borgere», men som

forretningsmenn, og i kapitalismens tidsalder er det ingen som kan overtrumfe pengelogikken. Men kri- gen kan avbryte dens hegemoni, hvilket den gjør, i hvert fall for en stund.

DEN VIDUNDERLIGE KRIGEN

Samfunnskritikken til tross, *Den danske borgerkrig 2018-24* er verken et argument eller en historisk analyse, men en roman. Den forteller og spekulerer, setter noe på spissen, lar det hele tippe over. Colling Nielsens fortellergrep er mange, men det mest signifikan- te er at forfatteren gjør sin forteller til dobbelagent. Han er både dissident, opprører – og rik. Han står altså på begge sider av krigen, men kjemper på opprørernes side. Hvorfor? Fordi hans kvinne gjør det, men også fordi krigen mot status quo og systemet føles så...fantastisk. Colling Nielsens roman blir på sitt mest krigsglamorøse en revolusjons- og krigsromantiserende beretning om en tid da systemet om- sider ble møtt med berettiget og effektiv motstand. Mot de materialtrøtte årene før krigen settes gate- kamper opp som et voldsomt brudd med rutinen. Nok filosofisk konseptualisme og politisk unfallenhet! Nok teorisnakk! Jeget beretter, krigsforherligende, som fra en bakrusaktig tilstand der krigen intensitet og brutalitet er blitt et savn: «Det var som at være forelsket. Det var så intenst og fyldt med farver og duftet. Sådan husker jeg krigen.» (35) Ja, krigen er ifølge fortelleren vidunderlig fordi den skapte frontlinjer som klart definerte fellesskaper og gruppeiden- titet, man opplevde på nytt samhold. Endelig fikk ting betydning! Også i de menneskelige fellesskapene oppstod forbrødring og autentisitet (36). Virkelighet?

Krigshandlingene bringer frem det ekte menneskelige, erindrer fortelleren, som bruker mye tid og plass på å fortelle om sin store kjærlighet, Leonora, slik at romanen ikke kun fordypet seg i de rent politiske aspektene ved krigen. Utover i del to og tre er det menneskelige aspektet langt viktigere enn krigserin- dringen. Men det finnes et annet og motstridende moment ved fortellingens krigsforherligende ten- denser. Romanen som sådan er ikke krigsforherligende, for teksten sier kun at fortelleren *husker* krigen på denne måten. Hukommelsen vår er lunefull, og ikke minst selektiv. Og vendingen fra minne til tekst er komplisert. Fortellingen ender derfor ikke med noen endegyldig konklusjon, den ender åpent, slik en dystopi gjerne gjør; selv om den forsåvidt konkluderer i spørsmålet den ender med å spørre seg selv og implisitt sin leser: hvorfor krig?

KRIGENS FORKLARINGSMODELL

«The energy that actually shapes the world springs from emotions – racial pride, leader-worship,

religious belief, love of war (...)” (37), står det i et av Orwells essays. Det er en dyster dom over menne- skeheten – at den elsker krig... Har det 20. århundre gitt Orwell rett? Colling Nielsens roman fra det 21. uttrykker noe av den samme ånden, men med ett dis- stinkt annerledes grep. Den lar flere stemmer komme til uttrykk: venner, kjæresteder, ulike forfattere fortel- leren har lest. I spekulasjonsrommet Colling Nielsen konstruerer for sin forteller kommer alle mulige slags ambivalenser og ironier til synne. Det er ikke godt å si om det kommende sitatet tilhører romanens forteller eller en venn, men det lyder slik: “Sandheden er, at mennesket er et sadistisk væsen, et absurd dyr, der findes en dyb og uforfalsket glæde i at se andre lide.” (38) En slik totaliseringe darwinistisk – eller er det nietzscheansk? – tese forkaster tilsynelatende alle andre teorier. Men også her rekker romanen frem en hånd som ironisk gest: Selve forklaringsmodellen som fremsettes i del tre blir en skjærende kontrast til del én, som holdt de økonomiske premissene ansvarlige for krigen. Denne reduksjonen av krigens ”kompleksitet” (en viktig side ved romanens første del) skaper en haltende dialektikk i teksten, som jeg ikke kan se fremsetter noen gyldig syntese mellom iboende menneskelig bestialitet og sosio-økonomiske faktorer. Denne mangelen på klarhet og gyldige svar er kanskje et signal i seg selv i romanen, med mindre det økonomiske virkelig kan knyttes så tett til følelsen av overlevelse som i Colling Nielsens roman. For det er økonomi som i bunn og grunn redder fortellingen. Ved hjelp av sin store formue klarer fortelleren å holde seg i live, og slik – kun slik – berette om den store borgerkrigen 2018-24. Dét er muligens romans siste tematiske kritikk.

“BRAVE NEW WARS”

Er dystopien en type antikrigsroman? Argumenterer den *mot* krig og *for* fredelige løsninger? Den synes i hvert fall å mene det samme som Clausewitz, at krig *er* politikk og derfor altfor viktig til å oversettes til generaler alene... Men hva med krigen som tilbakeven- dende fenomen? Bor krigen i oss, i menneskets natur, som noen i Colling Nielsens roman synes å mene? Det er selvsagt vanskelig å svare på dette spørsmå- let. Clausewitz skriver: «Two motives lead men to war: instinctive hostility and hostile intentions.» (39) Instinkt og intensjon – det umiddelbare og det gjennomtenkte, hva annet finnes? Møtes kropp og tanke i krigen, forenes de i syntesen som krigen er eller skaper? Thomas Jefferson er kjent for følgende revolusjonsromantiske utsagn: «The tree of liberty must be refreshed from time to time with the blood of patriots and tyrants.» En slik jeffersonsk moral finnes i Nielsens roman. Den fremføres attpåtil med en forsiktighet som antyder at meningsinnholdet skal

forstås uten ironi, selv om fremføringen kommer i form av et spørsmål: «Måske skal der være krig en gang imellem for at minde os om, hvem vi er, eller for at noget nyt kan fødes?»(40) Krigens som rentelse og skaper av historisk differens – se, det er en gammel tanke (41). Og den er fortsatt ubehagelig. Er den fortsatt nødvendig?

Fra et etisk perspektiv er spørsmålet livsfarlig fordi det tvinger krigens valens i retning av det politiske. Idet krig blir en kapasitet, noe nyttig eller verdifullt, altså noe annet enn den *doxaen* vi er vant med – ødeleggelse, brutalitet og død, noe som med alle midler må unngås og bekjempes – bringes hele tematikken ut av likevekt. Vi tvinges inn i clausewitzianske forståelsesformer: krig er politikk, krig skaper og endrer historien. Dystopiens krig gir oss slik andre bilder enn vi er vant til: ikke nødvendigvis bilder av brennende byer, konsentrasjonsleire eller kirkegårder, men bilder av oss selv idet vi blir konfrontert med mulige, fremtidige kriger, og hvordan vi må forholde oss til alle problemstillingene som følger i deres kjølvann.

KRIGENS SLUTT?

Alle kriger har et narrativ, og følger narrativets aristoteliske lov: en begynnelse, en midte, en slutt. Krig avløses av det dagligdagse, som i Colling Nielsens roman, hvor det heter: «Krig består af drama og uudslettelige minder, livsviktige dilemmaer, helteganger, forræderi, den dybeste frygt og den høyeste eufori. Når krigen slutter, indfinner hverdagen sig igen.» (42) Krigens er rommelig, kompleks og mangfoldig, synes Colling Nielsens tekst å mene – og den slutter. Kriger slutter. De må (i likhet med romaner) slutte. Refleksjonen omkring krigens vesen og rolle fortsetter, derimot, i tekst eller andre steder, og den bør aldri avsluttes.

Noter:

- (1) Noe som jo kan sies å utgjøre selve forutsetningen for Europas videre utvikling, både politisk, religiøst og kulturelt. Slaget ved Salamis 480 fvt. er antagelig det viktigste slaget i europeisk sammenheng overhodet.
- (2) Enkelte har hevdet at kunst og krig ikke lar seg skille i antikken. Trojanerkriegen starter jo med en skjønnhetskonkurranse... Daniel Mendelsohn påpeker at år 431 fvt. føder tre store begivenheter: en stor krig, (begynnelsen på) en stor bok og et stort skuespill. Han sikter da til Peleponneserkriegen, Thukydids historieverk og tragedien *Medea*, av Euripides (se essayet «Theaters of War» i *How Beautiful it is and How Easily it Can be Broken*, Harper Perennial, New York & London 2009 [2008], s. 388).
- (3) Ifølge historiker Øystein Sørensens *Historien om det som ikke skjedde. – Kontrafaktisk historie* (Aschehoug 2005) er det vanskelig å skille den seriøse, vitenskaplige historieskrivningen fra den mer skjønnlitterære. Hans interessante og meget underholdende bok spekulerer nettopp i hvordan historien ville utartet hadde dens mange kriger og slag gått i annen favør enn den vitterlig gjorde.
- (4) Carl von Clausewitz: *On War*, oversatt av J. J. Graham, Wordsworth Classics of World Literature, Hertfordshire Limited 1997, s. 363.
- (5) George Orwell: *Nineteen Eighty-Four*, Penguin Books, London 2013.
- (6) Endringen i den globale geografien blir beskrevet i Goldsteins bibel, i romanen simpelthen referert som "the book", i kapittelet
- (7) Ibid., s. 229.
- (8) Krigens i Orwells roman får farger fra en underlig palett: våpnene som blir brukt er det 20. århundrets, men romlig sett minner selve krigføringen mest om 1800-tallets kriger, der regimenter møttes ute på store åpne sletter og massakrerte hverandre. Ikke i urbane omgivelser, der sivile stod i fare for å lide skade.
- (9) Ibid., s. 176.
- (10) Ibid.
- (11) Sun Zi: *Kunsten å krike*, oversatt av Harald Bockman, Gyldendal, Oslo 2006 [1999], s. 22.
- (12) Orwell 2013, s. 177.
- (13) Ibid., s. 209
- (14) Ibid., s. 227.
- (15) Ibid., s. 228.
- (16) Ibid., s. 294-295.
- (17) Ibid., s. 318.
- (18) Ibid., s. 342.
- (19) Ibid., s. 7.
- (20) Axel Jensen: *Epp*, Cappelen Forlag, Oslo 2002 [1965], s. 14.
- (21) Ibid., s. 69.
- (22) Ibid., s. 14.
- (23) Ibid., s. 14.
- (24) Paul Virilio: *War and Cinema. The Logistics of Perception*, oversatt av Patrick Camiller, Verso, London & New York 1989 [1984], s. 10.
- (25) Clausewitz, s. 13.
- (26) S. 6.
- (27) Jensen s. 68.
- (28) Clausewitz, s. 155.
- (29) Dette er Jensens egne ord. Se Alf van der Hagen i *Dialoger II. Åtte forfattersamtaler*, Forlaget oktober, Oslo 1996, s. 114.
- (30) Kaspar Colling Nielsen: *Den danske borgerkrig 1818-24*, Gyldendal 2013, s. 48.

- (31) Fortelleren holdes i live ved hjelp av et stamcelleprogram.
- (32) Ibid., s. 37.
- (33) Se s. 102 og 115 for utfall mot «datidens» politikere.
- (34) Ibid., s. 149-150. Reaksjonen i kjølvannet av krigen – en religiøs oppblomstring, der de store linjene og visjonene overtar fra de mer praktiske løsningene – er derfor ikke oppsiktsvekkende.
- (35) Ibid., s. 20.
- (36) Ibid., s. 28. «Der var respekt og solidaritet blandt folk. Ægte bekymringer, ægte omsorg for ens søstre og brødre.»
- (37) George Orwell: *Essays*, Penguin Books, London 1994 & 2000 [*The Penguin Essays of George Orwell 1984*], Orwell 1994 & 2000, s. 190.
- (38) Colling Nielsen, s. 165.
- (39) Clausewitz, s. 6.
- (40) Colling Nielsen, s. 49.
- (41) Heraklit (540-480 fvt.) er kjent for maksimen om krigen som alle ting far og konge
- (42) Colling Nielsen, s. 191.

Litteraturliste:

- Jensen, Axel: *Epp*, Cappelen Forlag, Oslo 2002.
- Mendelsohn, Daniel: *How Beautiful it is and How Easily it Can be Broken*, Harper Perennial, New York & London 2009 [2008].
- Nielsen, Kaspar Colling: *Den danske borgerkrig 1814-24*, Gyldendal 2013.
- Orwell, George: *Nineteen Eighty-Four*, Penguin Books, London 2013.
- Orwell, George: *Essays*, Penguin Books, London 1994 & 2000 [*The Penguin Essays of George Orwell 1984*], 1994 & 2000.
- Sørensen, Øystein: *Historien om det som ikke skjedde*. – *Kontrafaktisk historie*, Aschehoug, Oslo 2005.
- von der Hagen, Alf: *Dialoger II. Åtte forfattersamtaler*, Forlaget oktober, Oslo 1996.
- Virilio, Paul: *War and Cinema. The Logistics of Perception*, oversatt av Patrick Camiller, Verso, London & New York 1989 [1984].
- von Clausewitz, Carl: *On War*, oversatt av J. J. Graham, Wordsworth Classics of World Literature, Hertfordshire Limited 1997.
- Zi, Sun: *Kunsten å krie*, oversatt av Harald Bockman, Gyldendal, Oslo 2006 [1999].

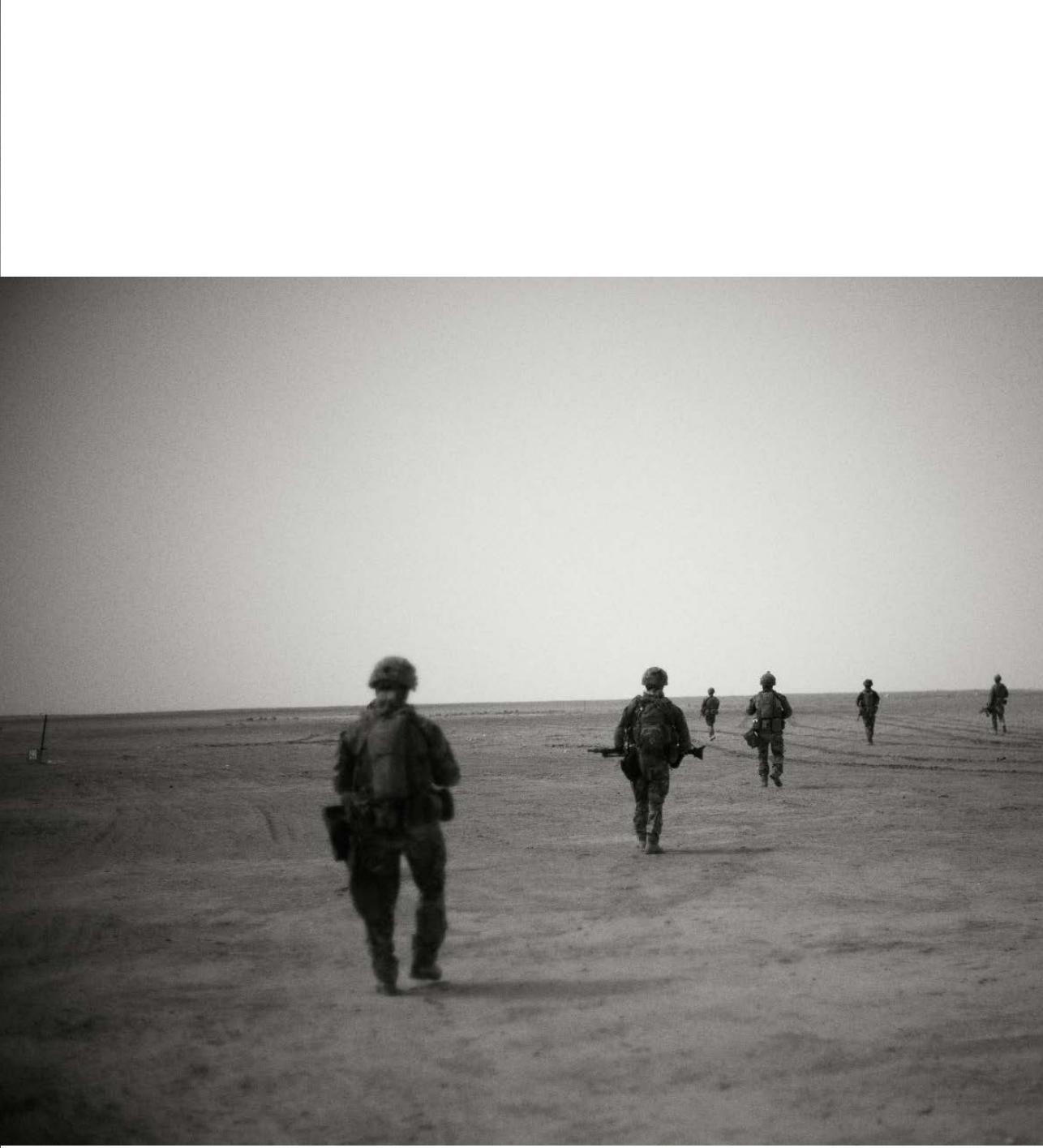
Morten Aukland (f. 1978). Lektor ved Aarhus Universitet. Har publiceret tekster for bl.a. Norsk Litterær Årbok, Edda, Vagant, Vinduet og Klassekampen. Skrev doktorgradsavhandling om uto-pisk og dystopisk norsk etterkrigslitteratur i 2010 og forsker for tiden i novellegenren.





Aut mori aut vivere





FOTOGRAFIER AF JAN GRARUP FRA BOGEN
MÆRKET FOR LIVET. TATOVERINGER BLANDT LIVGARDENS SOLDATER.
GYLDENDAL 2013

Under vinteren

AF CHRISTEL WIINBLAD

Anna

Svævende under verden. Et sted under virkeligheden. Hvordan jeg styrter, hvordan jeg synker, hvordan jeg falder igen. Hvordan hun er væk, men om natten kommer igen. Som dig, hvordan hun strejfer mig.

Hvordan hun bærer mig over floden. Den er sortere. Hernede, hun er en hvid flækket rose. De læber er røde, de er skinnende. I mørket, de er hendes, de er silkede. Som sneen, som sneen er hvid. Som hendes øjne er skinnende. Som jeg elsker hende.

Som dig, hun holder mig igennem det. Min krop, der er et tomt rum. Jeg svæver i den, hun griber mig. Jeg er helt alene nu. Jeg er her ikke, jeg er et helt andet sted. Jeg styrter og styrter igen. Hele tiden. I sneen, væltende ud og ind af verden. Styrrende, ud af den her verden. I mørket, det er tykt nu. Hun er lysende, hun får fat i mig, hun er stjernehimlen. Det er vi, jeg klamrer mig til hende, hun er en af dem. Ulvene, de er det røde her.

Helt hernede. Svævende under verden. I mit blod, hun er kraften i det. I et vildt dyr, jeg klamrer mig til hende. Svævende. Hun tager mig med igen. Hvordan hun gør det, hvordan hun kommer om natten, hvordan hun tager mig væk igen. Hvordan hun tager mig med ud af det her. Den her verden, igen og igen.

Helt ud over den. Som jeg vil have det. Som jeg elsker hende. Helt på den anden side. Hvordan hun er der, hvordan hun venter på mig der, hvordan hun griber mig. Hvordan hun gør det, hvordan jeg falder hele vejen igennem det. Igen og igen, hele vejen over det. Igen og igen, over på den anden side af det. Mørket, der er uendeligt.

Verden, der er lige over mig. Hvis jeg vender mig om, er det omvendt. Så er det mig, der er stigende. Ikke faldende, sådan her, solen styrrende. Jeg gør det ikke, jeg vender mig ikke om. Jeg styrter og styrter igen. Ind i det øjeblik, ind det her, ind i det, der er hende. Det røde i natten, hun er lysende. Det eneste virkelige. Som jeg igen og igen styrter i det. Lige nu, vi er stjernerne. Vi er ikke andet, vi svæver under det. Som natten er lysende. Et øjeblik, natten er en helt anden tid.

Den er hende. Den er alt, hvad der er nu, den er et glimt af det. Noget kommende. Jeg ved det ikke, jeg ved ikke, hvad det er. Hvem du er, stjernerne er under mig. Som i mig, som er de virkelige. Jeg ved det ikke, jeg er som på den helt anden side. Hun er allerede væk igen.

Som solen står op. Som jeg styrter igen. Op, som jeg falder og falder. Styrrende ind i virkeligheden. I kroppen igen skrigende. Jeg er helt alene her.

Nu er det sådan her. Under vinteren, det er her, jeg er. Depression er et sug i alle dagene. Der er nogen, der siger et eller andet til mig. Mulden, memneskerne er i verden. Et helt andet sted, jeg kan høre dem hernede. Jeg er der ikke. I verden, det her liv, der har forladt mig. Dagene. Uvirkelige, det er ikke andet end det.

Det, jeg er, jeg siger det. Det er alt, hvad der er. Der er ingen, der kan høre mig nu. Det, jeg ikke vil vide. Det, jeg ikke kan sige. Jeg ved det, at du ikke findes længere. Alt det er mig, der ligger i graven. Hvorfor? Som er døden for de levende. Ikke andet end det.

Selvom det er dig, der nu er død. At det er mig, jeg døde af det. At du var alt, hvad jeg var, og jeg ved det. At det ikke findes længere. Mig, at det er sådan her, at jeg lige nu styrter og styrter igen. Mørket, et grænseløst rum. I graven, jeg ved ikke, hvor jeg er. Jeg kan ikke se noget længere.

Stemmerne, træerne, jeg kan høre dem. Kun i nætterne er jeg ikke helt alene her. Kun i nætterne er jeg hos ulvene. I skoven, i søvnen, dybt under huden. Der, hvor jeg er hele tiden.

Et helt andet sted i virkeligheden. Jeg skal se det. At mørket er uendeligt. At jeg flyder i det. Jeg så et glimt af dig i går. På gaden, du var lysende. Jeg så din trøje, den jeg gav dig med. Gravgaven, lidt at huske mig med. Jeg er i sindssygen nu. I vanviddet, der er nogen, der siger noget. De ved det ikke, de kan ikke se mig nu.

At jeg falder og falder. Ud og ind af den her verden. Ud og ind af mig selv. Kun nætterne er virkelige. Søvnen, ulvene, de er rødere. Jeg så et drømmesyn, trojen, jeg elskede det. Alt, hvad jeg elskede. Det var gået med mig ind i dagen. Det havde gjort sig fri, jeg elskede dig helt forfærdeligt. Dér på gaden, endelig et øjeblik ikke helt alene her,

Dér på gaden, en hvid flækket engel, jeg så dig, og jeg bare styrtede. Som jeg lige nu styrter igen. Hele tiden, nu er jeg endelig hos ulvene. Hun griber mig. Rødere, som dig, de er et helt andet sted. Som mig, intet er længere virkelig. Ud og ind af verdener, ud og ind af virkeligheder. Det er mig, jeg er her ikke.

Stille, stille. I dag, jeg vågnede. Jeg mødte en indianer, jeg var gået ud. Det var langt tidligere. Tiden er mærkelig, en sær spiral. At møde sig selv igen. Et sted i fortiden, i fremtiden, et ramle ind i det. Spiralen drejende. Jeg så, hvordan han kom og hentede mig.

Græsset var blødt den morgen. Det sorte i sneen kan smelte den. Døden, det sagde han til mig. At ulvene findes, at de kan se i mørket. At de er mig, at jeg skal følge dem. At jeg skal holde fast i dem, at de vil føre mig igennem det. Over på den anden side. Tilbage, igen ind i tiden. Græsset, græsset var blødt. Som for længe siden.

Det drømmesyn. Ulvene, et silkesyn. Silkeblødt, græsblødt, han kom og hentede mig. Som døden, hans øjne var lynende. De var græsgrønne, jeg var et øjeblik mig selv igen. Levende, som smeltende, som sne. Som er jeg levende.

Et helt andet sted, som din hud, smeltende. Han tog mig med over floden. Jeg kender dig ikke. Han sagde det ikke. Jeg ved det ikke, vi gik videre. Det dampede vægtløst. Vi gik tavse igennem det. Morgenens, morgenens dis. Guldet, der findes. Stamina i mig. Det er dig, han sagde det.

Mit blod, jeg så det. Selvom det ikke er virkligt. Slet ikke, at jeg ikke er død nu. Som jeg er det, som kærligheden. Kærligheden, kærlighedens puls. Sig mig det, pulsen, pulsen i alting. I min krop, der ikke findes længere. I mit køn, han sagde det. At det er virkligt, at jeg vil vende tilbage herfra. Selvom det hele er helt smadret nu. Alt vil vende sig rundt på et sekund.

Altid kun et øjeblik væk. Sagde han, jeg svæver i evigheden. Endnu, at jeg er død nu. At det er virkligt, at jeg døde af det. Svævende i universet. Min krop stadig levende. At jeg vil komme tilbage i den. Sagde han, at jeg vil finde vejen, selvom jeg intet kan se længere. Hjertet, det findes, det findes endnu.

Selvom det er dødt, selvom det er helt smadret nu. Selvom det er noget kommede. Selvom det ikke er andet, det sagde han. Graven, graves græs. Under det, det er dér, det er. Det sorte i sneen. Det er det, der kan smelte den. Jeg ved det ikke, jeg ved ikke, hvem du er.

Som jeg ikke ved hvem, der nu er død. Graven, gravens græs. Det er her ikke. Min krop er et tomt rum, jeg siger det. Dit negativ, det er dig, der er død nu. Nu er du død, det er mig, der siger det. Jeg skal forstå det. Mig, der er død, der er den, der døde af det. Døden er for de levende. Svævende, svævende et sted i universet. Jeg så noget skinnende. Det lå i græsset, det lå i mig.

Som i dit ansigt. Som det gjorde det. Det skinnede. Noget kommede, det var over det hele, jeg ved det ikke. De skinnende sten lå i græsset. Han samlede dem op, han gav dem til mig. De er lige her, som ulvene.

Kulsorte, du er død nu. Det er lysende, alt, der skal dø nu. Det hele. Resterne af det. Han sagde det, i mørket, at jeg kan skimte noget kommede. Slet ikke, mit hjerte, styrrende. Vi gik tilbage gennem morgenens. Han slap, jeg styrrede igen, hele vejen tilbage. Graven, gravens græs. Alt forsvinder. Dig, der nu er død. Et liv, jeg vil sige det, jeg vil vide det. Det, jeg ikke vil vide. Jeg ved det ikke, nu forsvandt jeg igen.

Christel Wiinblad (f. 1980) er uddannet på Forfatterskolen og har tidligere udgivet fire digitalsamlinger og romanerne *Prolog* og *Ingen åbner*. Hendes kommende roman udkommer til oktober.



TO HELL MED DEM ALLIHOP!

Om flersprogethed og fremmedgørelse i Elmer Diktonius' roman *Janne Kubik*

En af de mange måder litteratur kan forme og lege med sit materiale på er ved at blande sprog og dialekter. Den finlandssvenske forfatter Elmer Diktonius' *Janne Kubik*, som skildrer den finske borgerkrig og dens følger, er et pragteksempel på en sådan litterær sprogblanding.

AF SUNE GREGERSEN

ILLUSTRATION AF ÞÓRDÍS ERLA ZOEGA

I vinteren og foråret 1918 udkæmpedes i det nyligt selvstændige Finland en blodig borgerkrig mellem arbejderklasse, "røde", på den ene side og borgerskab, "hvide", på den anden. Tiden under og efter denne borgerkrig danner ramme om Elmer Diktonius' *Janne Kubik* fra 1932. Gennem bogens ti kapitler og et efterfølgende kommentarafsnit stifter vi bekendtskab med skikkelsen Janne Kubik ved punktnedslag i hans liv som skiftevis rødgardist, krigsfange, smugkroejer og højreradikal. Romanens første halvdel foregår under borgerkrigen, mens den anden skildrer Jannes skæbne efter "händelserna 1918". Romanen hører til blandt de vigtigste i den finlandssvenske litteraturhistorie, både på grund af dens engagement i sin samtid og dens sproglige og litterære normbrud. Forfatteren giver selv romanen genrebetegnelsen "ett träsnett i ord" på grund af dens fragmentariske og groft tilskärne karakter, og dette "primitiv[e] porträtt", som det hedder i forordet, kan både give os indsigt i hvordan litteraturen kan forholde sig til en sprogligt heterogen omverden, og hvordan denne flersprogethed kan udnyttes litterært. Dette vil jeg vende tilbage til efter en beskrivelse af romanens sproglige baggrund og en gennemgang af dens handlingsforløb.

SVENSK I FINLAND

Der har eksisteret et svenskaltalende mindretal i den vestlige og sydlige del af Finland i hvert fald siden

den tidlige middelalder. Frem til 1809, hvor Finland overgik fra svensk til russisk herredømme, var svensk desuden enerådende som administrationssprog, og det fortsatte med at have en central stilling i embedsværket og uddannelsessystemet op gennem det 19. årh. Efter selvstændigheden fra Rusland i 1917 og borgerkrigen i 1918 fik Finland sin første demokratiske forfatning i 1919 og en sproglov i 1922, som sikrer finsk og svensk lige rettigheder som national-sprog (Mattfolk et al. 2004: 220f). På nær en række faglige og officielle termer er det svenska skriftspråk i Finland det samme som i Sverige, men talespråkene har aldrig været identiske. Dels har de forskellige finlandssvenske dialekter over århundreder udviklet deres egne særegenheder eller bevaret oldnordiske træk som er forsvundet fra rigssvensk, dels har sprogets tætte kontakt med finsk også i standardsproget sat sig varige spor, særlig fonetisk. En puristisk sprogholdning der forsøger at holde finlandssvensk så tæt på sverigesvensk og så fri af finsk indflydelse som muligt, har spillet en vigtig rolle i den offentlige debat siden det 19. årh. og kommer bl.a. til udtryk i Hugo Bergroths indflydelsesrige værk *Finlandssvenska med den sigende undertitel "Handledning til undvikande af provinsialismer i tal och skrift"* (Bergroth 1928).

Litteraturkritikeren Fredrik Hertzberg har opsummet baggrunden for purismen som "en framväxande

rädsla att förlora kontakten till moderlandet Sverige, en rädsla att absorberas av den framväxande finskheten, att inte längre bli förstådd av svensken" (Hertzberg 2004: 6f). En sådan frygt er imidlertid ikke at spore nogen steder i Janne Kubik, som på sit talesprogsnære og finskpåvirkede svensk måske i lige så høj grad absorberer finskheden i det svenska som omvendt. Diktonius, som tilhørte den svenska sprogede minoritet, men talte begge sprog flydende, oversatte senere selv Janne Kubik til finsk, og flere har i løbet af bogens receptionshistorie peget på romanens umiskendelige finskhed trods det svenska sprog. "Boken är helt enkelt tänkt på finska från början", mener fx litteraten Thomas Warburton (1951: 237). Som en anden litteraturforsker, Tapani Ritamäki, bemærker, markeres finskheden allerede ved farvevalget i romanens første afsnit, som beskriver en mørkeblå himmel over et hvidt snelandskab (Ritamäki 2000: 33).

EN RØDGARDIST OG HANS DEROUTE

I dette snelandskabs bidende kulde står rødgardisten Janne Kubik på vagt og prøver at holde hovedet klart ved at recitere dagens løsen: "Re, re, revo. Re, revo. Han lugnar sig: början går – och då den går kommer nog slutet, lutionen, av sig själv. Ett underligt ord det där 'revolution'" (s. 15). Der anes allerede på bogens første sider en vis distance til de politiske begivenheder Janne befinder sig midt i, og i det følgende kapitel drømmer han sig tilbage til en sommerudflugt som barn til landsbyen Nurmijärvi. Siden er vi med når Janne og de andre røde revolutionære drikker sprit og spiser sardiner og bliver misundelige over kompagnichefen Martelins affære med en af lejrens rødekorssøstre, og i det næste kapitel får vi endnu et glimt af Jannes liv før borgerkrigen, som ung havnearbejder. Selv om Janne fremstår som en plaget og ustabil karakter, som "tycker synd om sig själv, känner sig så ensam här i världen" (s. 39), er der i bogens første halvdel alligevel en antydning af optimisme og tilhørighed, særlig i de to kapitler der foregår før krigen. I det femte kapitel ændrer begivenhedernes gang sig dog brat da en russisk matros kommer halsende ind i lejren og meddeler at de hvide har besejret de røde i Tammerfors, en sejr som siden skulle vise sig afgørende for udfaldet af krigen. Jannes kompagni må flygte, og det sidste læseren oplever af krigen, er at kompagnichefens elskerinde under flugten fører i en slæde. I det følgende kapitel er krigen slut, og Janne sidder i en overfyldt, ildelegtende fangelejr og tygger græs. Han mindes en aften i lejren hvor han så en af vagterne brække armen på den yngste krigsfange, en ti-tolvårs dreng, en detalje Diktonius i kommentarafsnittet forsikrer er inspireret af virkelige hændelser. Oplevelsen og fangeskabet i det hele taget har en

voldsom virkning på Janne, og igen søger han trøst i barndomsminderne fra Nurmijärvi: "Inte minnas, fär ej minnas; glömma, glömma [...] Minnas helt annorlunda somrar, den mänskliga tidens, Jannes gamla somrar" (s. 92).

Efter krigen og tiden i fangelejren går det ikke Janne meget bedre. Han stikker en medbejler til kvinden Elin ned med sin lommekniv, sin puukko, men får kun to år da hans rival overlever, meddeler kommentarafsnittet. Senere ernærer Janne sig under forbudstiden som smuggrere og alfons og drømmer om et liv blandt høje herrer, om at "ha bilar och motorbåtar och bo i marmorpalats och sova med änkekejsarinnor!" (s. 118). Igen oplyser kommentaren at Janne ender bag tremmer. I bogens hæsblæsende næstsidste kapitel "Monolog i muilutusbilen" er en svært beruset Janne chauffør ved en skjutsning, en af de ulovlige deportationer af politiske modstandere over den finsk-sovjetiske grænse som den højreradikale Lapporörelsen stod for i årene omkring 1930. Janne har nu skiftet side fra rød revolutionær til fascistisk selvægtsmand, og under sin monolog til den tilfangetagne, som er gengivet i en slangpræget og talesprogsnær finlandssvensk sprogform, japper han selvsikkert derudad om Lapporörelsens store planer for Finland og sine egne bedrifter under krigen, selvfolgelig uden at røbe at han tilhørte tabersiden. Det fornyede politiske engagement stikker dog ikke dybere end at skjutsningen må afbrydes da Janne og hans to kumpaner løber tør for sprit. Den monologiske form gør det kun endnu tydeligere hvor løgnagtigt og selvretfærdigt et menneske Janne er blevet. Hvor han i bogens først halvdel måske nok fremstår opportunistisk og driftstyret, påkalder han sig alligevel læserens sympati, en sympati som dog træder i baggrunden som bogen skrider frem og han virker stadig mere ubehagelig og egoistisk. Samtidens blandede reception af romanen synes netop at have skyldtes at hovedpersonen blev opfattet som utiltalende (Ritamäki 2000: 35).

Men det er en af Janne Kubiks hovedpointer at denne slags menneske findes og formes af de begivenheder som udspiller sig i dets liv, og selv om der ikke gives nogen entydig årsagsforklaring, sker forandringen med Janne ret mærkbart efter borgerkrigen og fangelejren. Det antydes i kommentarafsnittet at det på forhånd er dømt til at gå galt med en karakter som Jannes, omstændighederne taget i betragtning – uden at der i øvrigt undskyldes for hans handlinger. I kommentaren til hans knivstikkeri hedder det: "Att han ristade sin runa med puukkon berodde på lynnet och omgivningen — i Spanien skulle han ha dræpt

en svart tjur på en solrød arena, i USA strypt en storstad med en bankkrasch" (s. 172f). Janne Kubik kan ses som en nøgernt konstaterende fremlæggelse af den skade massebevægelser og borgerkrig (og spritforbud) øver på mennesker. Men det er også en samtidsroman om følgerne af en specifik borgerkrig, som på både indholds- og udtrykssiden er fast forankret i tid og sted. Dels henvises der gennem hele romanen til faktiske – og på udgivelsestidspunktet stadig aktuelle – begivenheder og fænomener som slaget om Tammerfors, Lapporørslen og aviserne Työmais ("Arbejderen") og Tiedonantaja ("Informanten"), dels skabes der gennem de fremmedsproglige indslag i den i forvejen lokalprægede sprogform en stedsspecificitet som er i direkte kontrast til Hugo Bergroths ideal om at finlandssvenske forfattere skulle skrive et svensk som ikke ville volde nogen svenske læsere besvær (Bergroth 1928: 20).

"Janne Kubik kan ses som en nøgernt konstaterende fremlæggelse af den skade massebevægelser og borgerkrig (og spritforbud) øver på mennesker. Men det er også en samtidsroman om følgerne af en specifik borgerkrig, som på både indholds- og udtrykssiden er fast forankret i tid og sted."

LITTERÆR FLERSPROGETHED

Den israelske litteraturforsker Meir Sternberg har i en artikel fra 1981 foreslået en typologi over de forskellige måder litterære tekster kan mediere et sprogligt heterogen objekt, altså hvordan flersprogethed på fabula- eller handlingsniveau kommer til udtryk på sjuzet- eller fortællingsniveau (1). Sternberg diskuterer først og fremmest repræsentationen af forskellige sprog i samme tekst, men typologien lader sig uden videre anvende til at beskrive andre former for sproglig heterogenitet, som fx social eller dialektal variation. Sternberg bruger begrebet udtryksoverensstemmelse ("vehicular matching") om direkte gengivelse af sproglig heterogenitet som forudsætter at læseren kan forstå den pågældende sprogform, som fx blandingen af cockney og standardengelsk i G.B. Shaws Pygmalion eller med et eksempel fra den danske

litteraturhistorie de mange passager på højtysk og nedertysk i Leonora Christinas Jammers Minde. Langt hyppigere end udtryksoverensstemmelse er imidlertid en række homogeniseringskonventioner, forskellige former for tilpasning eller omformning af en sprogligt heterogen handling i teksten, som mere eller mindre tydeligt kan gøre opmærksom på denne heterogenitet (2). Sternberg skelner mellem fire forskellige typer af homogenisering. Selektiv reproduktion betegner brugen af kortere eller længere fragmenter på et andet sprog til at markere at kommunikationen egentlig foregår på dette. I modsætning til udtryksoverensstemmelse forudsættes der ikke mere end den allermest grundlæggende kompetence i sproget fra læserens side, og ofte har reproduktionen karakter af hvad Sternberg kalder mimesisk kliché, som fx inddragelsen af velkendte udråb eller bandeord fra det pågældende sprog ("Damn!", "Donnerwetter!"). Verbal transponering betegner fremmedsproglig interferens i tekstens ortografi, ordforråd, grammatik eller idiomatik. Her markeres den sproglige heterogenitet ikke ved afvigende enkeltglosser, men ved en strukturel eller semantisk afsmitning på tekstens hovedsprog som i en for direkte oversættelse. Ernest Hemingways gengivelse af spanske replikker i Hvem ringer klokkenne for? nævnes som eksempel. Interferens kan naturligvis også ske på fabulaniveau, når en person i teksten ikke taler sit modersmål – Sternbergs begreb betegner dog udelukkende afsmitning fra fabula til sjuzet. Konceptuel refleksion bruges når et bestemt verdenssyn eller værdisæt træder frem i teksten, "producing the impression of heterolingualism through culturally typical (or typified) topics, interests, attitudes, realia, forms of address, fields of allusion, or paralinguistic features like gesticulation" (Sternberg 1981: 231). Handlingens flersprogethed kommer altså til udtryk ved kulturel eller pragmatisk afsmitning på fortællingen snarere end ved egentlige fremmedsproglige elementer. Endelig betegner eksplisit attribuering den direkte angivelse af at et brudstykke af teksten repræsenterer et andet sprog på fabulaniveau. Johannes V. Jensen bruger denne teknik i Kongens Fald, hvor replikker på dansk flere steder er forsynet med et "sagde han på tysk" eller lignende.

Sternbergs fire homogeniseringskonventioner er alle i spil på forskellig vis i Janne Kubik. Tekstens primære sprog er svensk, men de dialektale og fremmedsproglige indslag vidner om at vi hverken befinner os i Sverige eller i et svensktalende miljø. Selektiv reproduktion af finske glosser forekommer enkelte steder i teksten (puukko, perkele!), og der anvendes i vid udstrækning specifikt finlandssvenske udtryk



og udtaler (påra for potatis, halsa for omfamma, is int for låt bli, da. lad være). Nogle udtryk oversættes direkte fra finsk, som går forbi i stedet for svensk går over og begrebet ödegranens tårar for hembränt. Dobbeltkonsonanten i pikkusmå markerer den finske udtale af et præfiks med betydningen bitte-, på finlandssvensk piku-. Her er der altså tale om den idiomatiske og den ortografiske form for verbal transponering. Konceptuel refleksion er tydeligst til stede i form af begreber og fænomener som er specifikt finske, bl.a. realia som navne på aviser og sted- og personnavne, og forekomsten af finske sange i svensk oversættelse ("Lilla finska folket / kastar av sig oket"). Men der er måske også en særlig finsk grundtone til stede i den jordnære og usentimentale skildring af volden og "det förlossande raseriet", som forfatteren selv kalder det i kommentarafsnittet (s. 173). Som nævnt har flere læsere bemærket en udpræget finskhed i romanen (Warburton 1951: 237f; Tidigs 2008: 687f), og Julia Tidigs påpeger at denne fremstilling af noget essentielt finsk – og i særdeleshed af den essentielt eller stereotyp finske mand – også styrkes gennem valget af de finske ord der reproduceres, nemlig udråb, eder og puukko, det hyppigst forekommende finske ord i teksten. Her virker konceptuel refleksion og selektiv reproduktion altså sammen. Eksplisit attribuering forekommer kun et enkelt sted, nemlig ved den fulde russisktalende ester Jenisejevs replik: "Tjusiga jänta, skroderar Jelisejev; krasivaja flikushka, Nevski prospekt, krasnaja lampa, votvot! Ingen vet vad han menar men fint måtte det vara; är ju nästan ryss, est, eldare i ryska flottan, sett Svarta havet och hela världen" (s. 36). Samtidig reproduceres hans russiske gloser, og teksten pointerer selv at det er ligegyldigt hvis læseren ikke forstår dem; det gør Jenisejevs kammerater nemlig heller ikke.

Usikkerheden om hvad der siges, og nogle steder også om hvilket sprog der egentlig tales, forstyrreer læsmingen og har med den russiske litteraturforsker Viktor Sjklovskij (1971: 52) terminologi en fremmed- eller underliggende effekt, som medfører en "frigörelse från varseblivningens automatism" (3). Usikkerheden forekommer igen i Jannes finlandssvenske monolog, "som sannolikt representerar finska" (Tidigs 2008: 687), og i den forpustede russiske matros' gebrokne advarsler ("skjuta bombom, Tammerfors brinna, vita Tammerfors, röda springa", s. 64). Tidigs (2008: 688) ser de selektivt reproducerede russiske ord i denne passage som indikator for at der i virkeligheden tales russisk, men det kan også være et eksempel på interferens på fabulaniveau. Uanset hvad understreger de sproglige vanskeligheder og den finske vagts udtalte mistillid til russeren effektivt dennes status af fremmed. I bogens sidste kapitel findes et andet eksempel

på selektiv reproduktion da den engelske styrmand på det skib Janne arbejder på, står og bander over Finland og sin besætning. Som den første udefrakommende person i romanen der ikke har været involveret i hændelserne under og efter borgerkrigen, kan styrmanden ses som en repræsentant for omverdenens syn på den spæde nationalstat Finland. Som skibet sejler bort og læseren forlader landet, får det en sidste afskedssalut med på vejen, der som en samlet eksamenskarakter opsummerer Finlands præstation: "Såna svinpälsar hela högen – to hell med dem allihop!".

"Når normen om sproglig og ortografisk homogenitet brydes i Janne Kubik, tvinges vi til at forholde os til de afstande mennesker imellem som sproglige og kulturelle barrierer forårsager, tydeligst i kapitlet med den russiske matros."

NORMBRUD OG GREB

Romanen Janne Kubik udspringer altså af og afspejler en tid med store politiske, sociale og sproglige brydninger, og netop denne periode har produceret noget af den vigtigste svensksprogede litteratur i Finland. Fredrik Hertzberg ser de – i øvrigt meget forskelligartede – sproglige normbrud hos Elmer Diktonius og to andre finlandssvenske modernister, Gunnar Björling og Henry Parland, som led i både et sprogpolitiske forsvar for hverdagssproget og en æstetisk udnyttelse af det (Hertzberg 2004: 7). Det sidste er væsentligt at understrege, for tilstedeværelsen eller fraværet af noget hverdagligt, af en genkendelig sprogvariation, er ikke bare et spørgsmål om mimesis, men et æstetisk valg, et underliggende greb (Sjklovskij 1971: 51). Det kan forekomme paradoksalt at replikindividuallisme og sprogblanding kan virke underliggende når vi fra virkeligheden har den erfaring at alle mennesker taler forskelligt, men skriftsprogets ortografiske og stilistiske konventioner gør os vant til at skrift skal se ud på en bestemt måde. Der skal ikke mange dialekter, afvigende stavemåder eller selektivt reproducerede gloser fra et fremmedsprog til før formen insisterer på læserens opmærksomhed.

Når normen om sproglig og ortografisk homogenitet brydes i Janne Kubik, tvinges vi til at forholde os til de

afstårne mennesker imellem som sproglige og kulturelle barrierer forårsager, tydeligt i kapitlet med den russiske matros. Samtidig giver Jannes finlandssvenske og finske indslag et indtryk af en mundtlighed og en umiddelbarhed som til en vis grad gør det ud for de ”psykologiska reflexioner” som forfatteren efter eget udsagn har været tvunget til at genne hen i parateksten, og de forankrer handlingen i tid og rum. Sproget formidler ikke blot en fiktion, det fungerer også inden for rammerne af denne fiktion som en steds- og identitetsmarkør og som en markør for en bestemt sprogholdning. Janne Kubik lader sig altså ikke bare tematisk, men også sprogligt, læse som en indigneret samtidsskildring, men selv om krigen anskues fra de rødes, tabernes, side, glorificeres ingen. Selv ledstillingen vidner om at valget mellem den ene eller den anden massebevægelse for et menneske som Janne skyldes overlevelse før ideologi: ”Då bliver det røda gardet, for matens och bostadens skull – och för att kapitalisterna utsuger världen” (s. 60). Den kritiske brod rettes ikke mod enten den hvide eller den røde lejr, men mod det had og den fremmedgjorthed som danner fundament for sådanne massebevægelser, og som kun bliver værre af deres sammenstød og de krigshandlinger det medfører.

NOTER

- (1) Begrebsparret *fabula* og *sjuzet* går tilbage til den russiske formalisme, bl.a. Viktor Sjklovskij og Boris Tomasjevskij, og oversættes på engelsk gerne til *story* og *plot*. Der findes ikke nogen etablerede danske oversættelser af begreberne. *Handling* og *fortælling* kan måske bruges, så længe man holder sig for øje at handlingen altså er begivenhedernes forløb i den fiktive verden, og fortællingen den måde dette er udtrykt i teksten.
- (2) Sternberg omtaler desuden kort en tredje mulighed med den noget obskure term ”vehicular promiscuity”, dvs. sprogligt heterogen tekst som ikke har som hovedformål at repræsentere sproglig heterogenitet på fabulaniveau, og giver som eksempel James Joyces *Finnegan's Wake*. Desuden findes der naturligvis litteratur som er sprogligt homogen fordi den foregår i et miljø hvor en enkelt sprogform er enerådende. Sternberg kalder dette *referentiel restiktion* og nævner Jane Austens romaner som eksempel (Sternberg 1981: 223f).
- (3) ”Underliggørelse” er den almindeligste danske oversættelse af Sjklovskij's russiske term *ostranenie* (af *strannyj* ”mærkelig, særlig”). Sjklovskij's svenske oversætter kalder det ”främmadegöring”.

LITTERATUR

- Bergroth, Hugo (1928 [1917]). *Finlandssvenska. Handledning til undvikande av provinsialismen i tal och skrift*, 2. udg. Helsingfors: Forfatterens forlag.
- Diktonius, Elmer (1981 [1932]). *Janne Kubik. Ett träsnett i ord*. Genoptryk efter originaludgaven. Bromma: Fripress.
- Hertzberg, Fredrik (2004). ”Och att brott mot den språkkonvention? Den finlandssvenska modernismens språkbrott i sociohistorisk belysning”. *Språkbruk 1*, s. 5-8.
- Mattfolk, Leila, Åsa Mickwitz & Jan-Ola Östman (2004). ”Finlandssvensk språknormering”. ”*Det främmande*” i *nordisk språkpoltik* (red. Helge Sandøy & Jan-Ola Östman), s. 219-52. Oslo: Novus.
- Ritamäki, Tapani (2000). ”Diktonius som samtidsförfattare”. *Gudsöga, djävulstagg. Diktoniusstudier* (red. Agneta Rahikainen, Maria Antas & Marit Lindqvist), s. 29-41. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland.
- Sjklovskij, Viktor (1971 [1917]). ”Konsten som grepp” (overs. Bengt A. Lundberg). *Form och struktur* (red. Kurt Aspelin & Bengt A. Lundberg), s. 45-63. Stockholm: Pan/Norstedts.
- Sternberg, Meir (1981). ”Polylingualism as Reality and Translation as Mimesis”. *Poetics Today* 2:4, s. 221-39.
- Tidigs, Julia (2008). ”Upplösta språkgränser? Flerspråkighet i Elmer Diktonius *Janne Kubik*”. *Gränser i nordisk litteratur*, bd. 2 (red. Clas Zilliacus, Heidi Grönstad & Ulrika Gustafsson), s. 685-92. Åbo Akademis förlag.
- Warburton, Thomas (1951). *Finlandssvensk litteratur 1898-1948*. Helsingfors: Forum.

Sune Gregersen (f. 1988) er kandidatstuderende i Lingvistik ved Københavns Universitet.



Nattevakt

TEKST AF SYNNE LEA
ILLUSTRATIONER AF STIAN HOLE

Si fra
om du trenger en venn.

Hvis jeg var deg,
ville jeg ropt
på meg.

Det finnes
ikke monstre. Men under sengen min
bor en gammel dame.

Hver kveld ber hun

om å få litt
av livet mitt.

En dag du kommer for å klatre,
Synes trærne at det også er fint

å få være en venn
som bare står der, utstrakt
og uten føtter.

Det kommer alltid dager hvor de beste vennene er
de som ikke går sin vei.



Ingen får noen gang
tak i en mamma, sier pappa. Mammaer
beveger seg raskt, det er
umulig å fange dem.

Bare hvis du

sitter helt stille,
lenge,
sier pappa, da

kommer kanskje mammaen og spiser
av hånden din. Du kan prøve
med en ørn også. Eller
en bjørn.



Nei, pappa, sier jeg,
mamma flytter seg

som en hvitveis,
så sakte.





Når mamma sover,
er hun ikke

mamma mer.

Synne Lea (f. 1974) er en norsk forfatter. **Stian Hole** (f. 1969) er en norsk forfatter og illustrator. Digsamlingen *Nattevakt* med digte af Synne Lea og illustrationer af Stian Hole udkommer på dansk på forlaget Høst & Søn i løbet af 2014.



Igen sætter vi fokus på to ph.d-stipendiates aktuelle forskningsarbejde for at give et indblik i, hvad der forskes i på INSS lige nu.

AF AMANDA JEPMOND BUCIEK & PERNILLE SAABYE

Navn: Mette Pedersen Høeg

Titel: Udfordringen af dikotomien 'fiktion – ikke-fiktion' i ny nordisk litteratur (arbejdstitel)

Vejleder: Marianne Stidsen (hovedvejleder) og Poul Behrendt (bivejleder)

Start- og afleveringsdato: 01.09.13 - 31.08.16.

HVAD HANDLER DIT PROJEKT OM?

Om det overvældende antal værker, der er fremkommet i de senere år i Skandinavien, som blander fiktion og fakta, f.eks. af Karl Ove Knausgård, Thomas Espedal, Das Beckwerk/(Claus Beck-)Nielsen, Lars Norén, Beate Grimsrud – altså ofte værker med en markant biografisk eller selvbiografisk dimension, f.eks. autofiktive og autonarrative værker. Mit projekt består i en undersøgelse af denne tendens – som måske er den stærkeste i nyere litteratur overhovedet – og tager afsæt i den tese, at den massive fremkomst af værker med uklar genrestatus og den kritiske modtagelse og omtale af disse peger på en igangværende etablering af et generisk område eller domæne hinsides de konventionelle domæner, fiktion og ikke-fiktion. Dette generiske område skal mit projekt bidrage til at afsøge, optegne og afgrense.

HVORFOR ER DET RELEVANT AT FORSKE I NETOP DET EMNE?

Tendensen er indlysende markant og helt uomgængelig, men samtidig synes behandlingen af de nyere blandingsværker generelt utilstrækkelig og forsimpelende – i dagbladenes litteraturkritik er der for eksempel en tendens til at stuve alle værker, der rummer både fiktive og ikke-fiktive elementer, ind under én og samme genrebetegnelse, nemlig autofiktion. Men der er jo stor forskel på blandingsværkerne og flere undertendenser, der kan udskilles fra den overordnede tendens. Der mangler dybdegående, omhyggelig og nuanceret behandling af tendensen, så forståelsen af disse nyere værker kan optimeres.

HVAD SYNES DU SELV ER DET BEDSTE VED AT FORSKE I EMNET?

Det er skægt at beskæftige sig med et genstandsfelt, som er samtidigt og dermed konstant i udvikling og kontinuerlig forandring. I min omgang med disse nyere blandingsværker inddrager jeg i høj grad parateksten, dvs. den tekst, der omgiver og præsenterer selve den interne 'hovedtekst', både på en bogs omslag og uden for den materielle udgivelse i f.eks. lanceringen og den efterfølgende omtale af værket. Det indebærer en opfattelse af et litterært værk som potentielt (og især når vi har at gøre med denne samtidslitterære tendens: sandsynligvis) aldrig afsluttet, men i stedet ligesom plastisk og levende. Mange af de værker, jeg beskæftiger mig med, tilføjes således løbende nye aspekter, og nye dimensioner synliggøres, når forfatteren udtaler sig om sit værks genrestatus og domænetilhørsforhold i et interview, eller når et nyt værk kommenterer på et tidligere. Således ændrer f.eks. Das Beckwerk/(Claus Beck-)Nielsens værk karakter, når det tilføjes endnu en udgivelse, ligesom Louise Østergaards Ord bliver en paratekst til og dermed influerer udtrykket i Yahya Hassans digte – og omvendt. Baggiden af arten af mit genstandsfelt er selvfølgelig en genstridighed og uregerlighed, som kan være lidt enerverende.

HVAD HAR VÆRET DEN STØRSTE OPDAGELSE, DU HAR GJORT DIG PÅ FELTET INDTIL NU?

Det kan vel næppe kategoriseres som en 'stor opdagelse', men jeg har fundet det meget overraskende, så etableret og dominerende opfattelsen af fiktion

og ikke-fiktion som uforenelige modsætninger er i narratologien og fiktionsteorien. Der hersker en opfattelse af, at værker nødvendigvis er enten fiktive eller ikke-fiktive, og at selv hvis der forekommer elementer fra begge domæner i en fortælling, så vil både læser og forfatter uundgåeligt opfatte fortællingen som enten-eller. For mig at se er denne tilgang reduktiv. Jeg opfatter ikke 'sammenblanding' som ensbetydende med 'dobbelt-' eller 'tvetydighed'. I mange af de nyere blandingsværker synes blandingen nærmere at tage form som en fusion, hvor de fiktive og ikke-fiktive elementer indgår i en enhed og helhed og samtidig frigiver dimensioner af og udtryk i et værk, som ikke er opnåelige for konventionelt 'rene' fiktioner eller ikke-fiktioner.

HVAD HAR VÆRET DEN MÅSKE MINDST RELEVANTE, MEN MEST SKÆVE ELLER PUDSIGE OPDAGELSE?

Jeg synes, det er interessant at se, hvorledes forfattere og andre afsendere er begyndt at opfatte blandingen som et naturligt og selvfølgeligt fænomen, umuligheden af at skelne klart mellem fiktive og ikke-fiktive elementer i værker og pointen i netop ikke at forsøge, men i stedet at acceptere uafgørigheden. Således kunne Malmros i et interview om Sorg og glæde høres sætte utvetydigt lighedstegn mellem sig selv og filmens protagonist, samtidig med at han insisterede på at omtale protagonisten i 3. person, og lignende sad Erling Jepsen på årets Bogforum og fremviste de fysiske ar, som hans hovedkarakter Allan tildrager sig i Jepsens værker, på sin egen krop.



METTE PEDERSEN HØEG



Navn: Michael Schmidt-Madsen

Titel: Fra disciplin til genre. Poetik i det 20. århundredes danske litteratur og litteraturvidenskab

Vejleder: Erik Skyum-Nielsen

Start- og afleveringsdato: 01.09.2012 - 31.08.2015

Institution: Institut for Nordiske Studier og Sprogvædenschab

HVAD HANDLER DIT PROJEKT OM?

Jeg undersøger det mærkelige forhold, at disciplinen poetik deler navn med en diminutiv genre i dansk litteratur: lyrikeres selvrefleksive værker om skriveprocessen, poesiens væsen, litteraturens formål m.m. Disciplinen kalder jeg for overskuelighedens skyld ”akademisk poetik”, de selvrefleksive værker kalder jeg ”forfatterpoetikker”. Normalt læser man forfatterpoetikker af Per Højholz, Pia Tafdrup etc. for bedre at forstå disse digteres lyrik, og læsningen bliver så at sige i forfatterskabet. Jeg bevæger mig i stedet uden for forfatterskabets – og skønlitteraturens – rammer for at undersøge forholdet mellem forfatterpoetikken som genre og den akademiske poetik. Begge former for poetik er præget af normativitet, og forfattere såvel som kritikere advokerer for specifikke litteratursyn, når de skriver poetik. Samtidig er der stor forskel på at skrive et selvrefleksivt værk og en akademisk/kritisk monografi, og det udmønter sig i vidt forskellige retoriske strategier, som dog har det tilfælles, at de brændende ønsker at præge litteraturens udvikling. Ved at undersøge de to områder parallelt – med hovedfokus på tiden fra 2. Verdenskrig til o. 1970 – finder jeg nye aspekter ved dem begge.

HVORFOR ER DET RELEVANT AT FORSKE I NETOP DET EMNE?

For det første er genrebegrebet poetik umannerligt dårligt beskrevet af forskningen, hvilket resulterer i mange uklarheder, når man støder på det. Ofte ved man slet ikke, om det er genren, disciplinen eller noget helt tredje, der henvises til med ordet. Min irritation over dette terminologiske rod har fået mig til at skrive en hel afhandling om det!

For det andet giver det helt overordnet nogle interessante perspektiver på litteraturens forskellige strømninger at inddrage litteraturkritikken.

Jeg synes, der henvises for lidt til programskriften af Jens Kruuse, Niels Egebak og Svend Møller Kristensen i litteraturhistorierne. Kritikere som disse var ikke blot passive modtagere af litteratur, men bidrog aktivt til debatten om litteraturen i deres værker. Sammenholdt med forfatterpoetikkerne afslører disse værker, at der er foregået en dialog mellem akademia og de skiftende tiders parnasser.

For det tredje er brugen af poetik som genrebegreb tilsyneladende et meget lokalt fænomen. Poetologiske, selvrefleksive tekster findes overalt, men de genrebestemmes ikke som poetikker. Et videre perspektiv, som jeg ikke forfølger i min afhandling, kunne være at afprøve begrebet i en international kontekst, hvorved værker som Ezra Pounds ABC of reading og Umberto Ecos Postscript to The Name of the Rose kunne belyses fra en ny vinkel.

“I udgangspunktet handlede mit projekt udelukkende om forfatterpoetik, men under min research opdagede jeg hurtigt, at forbindelsen til den akademiske poetikdisciplin er så stærk, at jeg uundgåeligt måtte undersøge den nærmere.”

HVAD SYNES DU SELV ER DET BEDSTE VED AT FORSKE I EMNET?

At teksterne er så fremragende. Tro det eller lad være: Akademisk poetik er underholdende læsning! Forfatterpoetikker er som regel også særdeles vel-skrevne og fornøjelige bekendtskaber – med undtagelse af et par stykker, som jeg vil undlade at nævne.



MICHAEL SCHMIDT-MADSEN

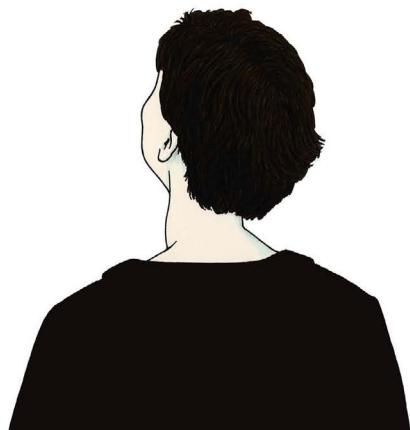
HVAD HAR VÆRET DEN STØRSTE OPDAGELSE, DU HAR GJORT DIG PÅ FELTET INDTIL NU?

Det nære slægtskab, der i visse tilfælde kan spores mellem den akademiske kritik og forfatterpoetikkerne. I udgangspunktet handlede mit projekt udelukkende om forfatterpoetik, men under min research opdagede jeg hurtigt, at forbindelsen til den akademiske poetikdisciplin er så stærk, at jeg uundgåeligt måtte undersøge den nærmere.

HVAD HAR VÆRET DEN MÅSKE MINDST RELEVANTE, MEN MEST SKÆVE ELLER PUDSIGE OPDAGELSE?

Hvor let man kunne komme om at skrive en disputats i 1940'erne! Jeg har fundet småsnakkende, essayistiske og fra et nutidigt synspunkt nærmest usaglige afhandlinger, der er blevet antaget som disputatser. Utroligt!

Egenmäktigt förfarande – en roman om kärlek
Lena Andersson



Anmeldelse

Smärtsam studie i kärlek

Med säkert gehör för dialog och stämningar ger Lena Anderssons roman *Egenmäktigt förfarande* en hisnande inblick i förälskelsens maktbalans och den älskandes vånda.

ANMELDELSE AF JESPER HAMBERT

Ibland dyker böcker ner i ens famn, nästan tvingar sig på. Vänner ropar "läs"! Och en dag blir man tvungen – man måste läsa. Lena Anderssons roman *Egenmäktigt förfarande* kommer till mig just så. Det är en roman om kärlek, men lika mycket en roman om hopplöshet. Om förälskelsens obevekliga grepp om människan, hennes tafatta försök till försvar. Och allra mest, smärtan den åsamkar.

Ester Nilsson är en förfuvtig människa, hon arbetar med ord och skrivande och för intrikata resoneromang om världens beskaffenhet. Livet genomlevs tämligen bekymmersfritt tills den dag då hon möter konstnären Hugo Rask. De två inleder en kärleksrelation, först trevande med långa samtal om livet och konsten, för att sedan eskalera och nå sin kulmen i ett par intima kärleksnätter. Åtminstone uppfattar Ester nätterna på det viset. Hon har i förälskelsens vågor lämnat sin sambo och uppgår fullständigt i den människa som är Hugo Rask. Och Hugo, ja, han är konstnär och uppfyllt av sitt eviga arbete och sig själv. Meddelandena som hon skickar, sprängfyllda av kärlek, besvaras allt för ofta med tytnad. Mobiltelefonen bränner i Esters ficka.

Egenmäktigt förfarande ger en hisnande inblick i hur maktbalansen i en relation kan ta sig uttryck. Det briljanta med Lena Anderssons bok är sättet detta gestaltas på. Som läsare känner man med Ester; hennes längtan och ångest är också vår egen. Hon blir helt enkelt väldsam förälskad, okritisk som bara en be-satt kan vara. Och som Andersson skriver: "Den som vill minst har mest makt".

För Ester är den svaga. Och trots att hon gång efter annan konfronterar Hugo och möts av samma obesvärade svalhet, väcks hoppet (och hoppet, det är en farlig vän). Hon är oförmögen att släppa taget. Minsta vink från Hugos sida tolkar hon till sin egen fördel. Det är den förälskades förbannelse. Hon förmår inte se det vi andra ser: att Hugo är en själ-vupptagen konstnär vars djupa bekräftelsebehov ligger som en fond över relationen.

I perioder blir man erbärligt trött på Esters oförmåga att gå vidare, men Andersson klär sin bok i humor. Hennes ambivalens mellan det rationella tänkandet och de irrationella känslostormarna får komiska effekter:

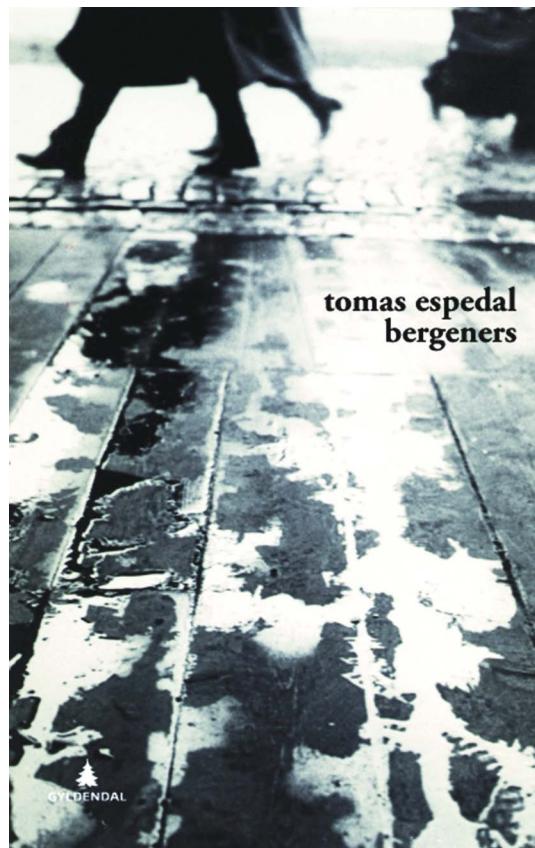
"Det var en del av hennes yrke att göra rimligheter och totalbedömningar, och hon var bra på sitt yrke, men då gällde det sådant hennes känsoliv inte var inblandat i."

Kärlek behandlas som moralfilosofi; Hugos ointresse som ett uttryck för dennes bristande karaktär. Att bli lämnad eller bortvald är en allt för smärtsam insikt – istället bedrar hon sig med andra förklaringar: att han inte inser vad han vill, att han måste arbeta, att hon möjligen är för påstridig. Som läsare kan man skratta – se vilket självbedrägeri! Och så inser man: så har också jag gjort. Det är smärtsamt och komiskt och djupt allmänmänskligt.

Lena Andersson skriver med en språklig lätthet, finstamt och klart, med gehör för både dialog och stämningar. Att sugas in i hennes litterära värld är en njutning, all smärta till trots.

*Lena Andersson: Egenmäktigt förfarande – en roman om kärlek
Natur & Kultur, 2013
Sverige
205 sider
Vinder af Augustpriset 2013*

Jesper Hambert (f. 1987) er studerende på Sociologi ved Lunds Universitet.



Anmeldelse

Sterkest på sitt vareste

I en kjærlighetserklæring til sitt eget miljø, skriver Tomas Espedal en bok om byen han selv bor i. Tidvis blir *Bergeners* en litt for intern litterær fest.

ANMELDELSE AF INGRID MARGRETE THORVALDSEN

Handlingen foregår i stor grad i Bergen; Norges nest største by. Som tittelen tilsier finner vi flere intertekstuelle paralleller til James Joyces Dubliners: den fastlåste karakteren, det voksne versus barnlige blikket, forsøk på novelleskriving, skildringer av arbeiderstrøk og arbeiderklassen, i en by som konstant endres, men som likevel forblir den samme.

Vi møter igjen tidligere adresser fra Espedals personlige univers; datteren, moren, skriverommet, litterære forbilder og gjennomtenkte tanker. Ekskjæreren Janne er (som i hans forrige roman *Imot Naturen*) en viktig figur, særlig i bokens sekvenser om ensomhet. Det er slike vare og sarte partier som er de kvalitativt beste – og estetisk fineste. For eksempel i avsnittet om linerlen:

"Kan du huske den dagen vi kjørte på en linerle som hoppet i veikanten, den døde ikke, ble liggende i veibanen, og jeg måtte rygge tilbake og kjøre over fuglen, vi hørte hvordan den lille kroppen knuste under bilhjulene, og noe døde mellom oss den dagen." (s. 53.)

Slike partier fremstår som tankemessig bearbeidet, og befinner seg på samme høye nivå som følelseshåndtingen i Espedals roman *Imot kunsten* (2009).

Tidvis snirkler Bergeners seg fra fortellerens indre tankeliv til en mer ytre skildring av Bergen og Espedals egen omgangskrets. Vi finner korte forfatterskildringer, små kjærlighetserklæringer til det litterære og kulturelle bergensmiljøet. Passasjene innebærer en bevegelse til hvordan noe er – snarere enn en refleksjon over hva karakteren Tomas tenker om dette. Noen av passasjene fremstår opprammende, korte og lettattelige – og er kanskje mest underholdende for de navngitte litteratene selv. Styrken ved passasjene er imidlertid den litterære debatten, uenighetene og tankene. Dersom disse hadde vært mer utformlig presentert, kunne det nærmest seg det litteraturfilosofiske tankegodset i romanen *Gå* (2007).

I likhet med store deler av Espedals forfatterskap,

beveger også Bergeners seg med hell imellom forskjellige sjangrer; dikt, brev, noveller, portretter, essays og reiseskildringer. Det gode med det espedalske språket er det enkle, men poetisk allmenne. Det sugerende, men tilbakeskuende. Bergeners har mange slike partier, men til tider kan det virke som om språket er for polert. Setningsstrukturer som "Så enkelt, så rent" blir gjentatt for mange ganger, og det ringer for sterke gjentakelsesklokker til den erotiske brød-og-vin-scenen i *Imot naturen* (2011).

Alt i alt fremstår ikke Bergeners som Espedals sterkeste roman i et ellers kvalitetsrikt forfatterskap. Svak i sin litterære vennskapshest, sterk i det personlige og følelsesvare.

Tomas Espedal: Bergeners

153 sider

Gyldendal 2013

Ingrid Margrete Thorvaldsen (f. 1987), er kandidatstuderende i nordisk litteratur ved Universitetet i Bergen.



TEOS

LEENA KROHN

HOTEL

SAPIENS

Menneskeheden under lup

Leena Krohn skaber stærke og tankevækkende billeder i en dystopisk bog om menneskets fatale valg og om livet efter "the tipping point", hvor genopretning ikke længere er en mulighed.

ANMELDELSE AF SIRI NORDBORG MØLLER

Leena Krohn har sin helt egen stemme i finsk litteratur. Hun skriver enkelt, poetisk og filosofisk med inspiration fra biologien, de øvrige naturvidenskaber og teknologien. Hendes bøger er tit novellistisk opbygget med korte kapitler, der i sig selv udgør en fortælling, men som tilsammen også danner en helhed. Dette greb afspejler et gennemgående tema, som også er stærkt nærværende i Krohns seneste roman *Hotel Sapiens* (2013): uanset hvor selvstændigt og uafhængigt et individ føler sig, så er det altid en del af et større hele.

Krohn skaber fantasiverdener befolket af skæve og spøjse figurer. I *Tainaron* ("Tainaron") (1985) er det fx en by fuld af insekter, og i *Mehiläispaviljonki* ("Bipavillonen") (2006) en bygning, hvor forskellige pudsigte foreninger og klubber holder til. Fantasiverdenerne fungerer som en slags laboratorier, hvor Krohn sætter menneskeheden under lup. I *Hotel Sapiens* er laboratoriet en nedlagt offentlig bygning, der bliver kaldt *Hotel Sapiens*, selvom det ikke er et rigtigt hotel. Her er en større gruppe mennesker interneret efter det, der formentlig har været en stor atomkraft- eller naturkatastrofe.

Hotel Sapiens er omgivet af tyk tåge og er afskåret fra resten af omverdenen. Der er ingen fornemmelse af tid og sted, penge har mistet deres betydning, og menneskene har intet mål i tilværelsen. De tvangsindelegges til forelæsninger af tidligere tiders filosoffer og videnskabsfolk, der viser sig som hologrammer i kortere eller længere tid og derefter begynder at flimre og gå i opløsning.

Menneskene er anbragt i *Hotel Sapiens* af Vogterne, som oprindeligt er menneskeskabte maskiner, der nu har overtaget magten. De er resultatet af en syntetisk evolution, hvor de først har lært at programmere sig selv og derefter har udviklet en etisk sans, der får dem til at gøre ind over for menneskenes uetiske handlinger. Ingen ved præcis, hvad eller hvem Vogterne er, for de viser sig aldrig, men de observerer og studerer menneskets væsen. De internerede er kun i kontakt med Vogternes hjælpere, Nonnerne, der er menneskelignende robotter, som serverer mad og gør rent.

Beretningen om *Hotel Sapiens* fortælles af Väinö

K-nen, der som ung møder en mand, der påstår, at kondensstriberne efter flyene er fyldt med kemikalier, som påvirker menneskene og klimaet. Efter at have undersøgt teorien er Väinö overbevist om, at den er sand, og han skriver derfor til udenrigsministeren for at bede hende om at gøre ind. Han får aldrig svar på sit brev. Derimod havner han senere i *Hotel Sapiens*, der for Väinö er konsekvensen af, at menneskeheden gang på gang har truffet de forkerte valg uden hensyntagen til andre end dem selv. Menneskene har glemt, at de blot er en lille del af en større sammenhæng, og at selv et menneske består af et mikrokosmos.

Således fremmanes, på baggrund af Väinös samtal med de andre internerede i *Hotel Sapiens*, et billede af menneskene som grædige og egoistiske væsener, der føler sig ophøjede over de andre arter på planeten, som de i stedet burde respektere og leve i sameksistens med. Eksempelvis fortæller en mand, der dyrker haven i *Hotel Sapiens*, om et foredrag i Naturfilosofisk Selskab, hvor foredragsholderen fremhæver planternes intelligens og empati. Da en tilhører argumenterer imod dette, forandrer foredragsholderen sig; han bliver højere og tyndere og hans svælg ligner kronbladene på en azalea. Langsomt siger han: " – Vi – var her – før jer, vi – kommer til at være her – efter jer. Kun – takket være os – lever I – ånder I. Kun så længe – vi – tillader det." (s. 135).

Leena Krohn har et klart budskab om, at vi som menneskehed skal til at tage os sammen, og det budskab leverer hun i en magisk og mystisk indpakning, der er spændende og underholdende at læse. Det er hendes styrke, at hun med få virkemidler skaber stærke billeder hos læseren. Således formår hun at skrive enkelt og humoristisk om tunge, filosofiske emner såsom eksistens, ansvar, sandhed og løgn. *Hotel Sapiens* er en vigtig bog i en tid, hvor vi stadig kan nå at træffe de rigtige valg – eller kan vi?

Leena Krohn: *Hotel Sapiens*
164 sider
Teos 2013

Siri Nordborg Møller (f. 1981) er cand.mag. i Finsk og oversætter af finsk litteratur.



Anmeldelse

Vi, som er født med gæld

Om Nina Lykkes *Oppløsningstendenser*

ANMELDELSE AF HENRIK TORJUSEN

En stor del af den norske forfatter Nina Lykkes (f. 1965) fremragende og deprimerende debutroman *Oppløsningstendenser* fra 2013 foregår i Oslokvarteret Sagene, der ligger i den fattige, østlige del af byen. Her, i et område, der minder om ydre Nørrebro, bor Liv i et nedslidt kælderværelse, hvor den forrige beboer begik selvmord. Liv har derfor fået stedet billigt, indtil ejerne får tid til at sætte værelset ordentligt i stand.

Liv har tidligere levet lykkeligt sammen med sin kæreste Anders i velhavervarbeiteret Frogner i Vestoslo i en nydelig, istandsat lejlighed. Men Anders er hende utro, og Livs tilværelse bryder langsomt sammen. Efter bruddet med Anders indleder hun et forhold til den maniske Bjørn, der tager hende med på dyre rejser og på dyre restauranter - det hele finansieret af lån i Livs lejlighed og aktier, der hurtigt mister deres værdi. Bjørn bliver indlagt, og Liv må erklære sig personligt konkurs. Hun mister alt – den smukke lejlighed, det perfekte liv – og må leve for 100 kroner om dagen i kælderværelset på Sagene.

Det er her, vi i romanens indledning mødes af hendes rasende monolog over samfundet, en mand og en familie, der har sviget hende, men som hun ikke kan vende ryggen. Hendes psykolog siger, at hun skal "give slip", men Liv er bundet til sin sindssyge mor, der aldrig undlader at udnytte Livs skyldfølelse. Liv står således alene tilbage med hadet til den verden, der har sviget hende. En verden, der bygger på løgn og svig, som Liv ser det:

Jeg vil at hele verden skal skille seg, at alle skal være nødt til å flytte ind i små skoeker av noen kjellerhuller og måtte selge de danske designmøblene sine på finn.no. Jeg ønsker at det skal ligge enorme hauger av skeletter i alle skapene folk strever for at holde døren lukket til, og så en dag ryker alle hengsler, og alle skelettene raser ut. (s. 180)

Det er ikke det helt store, der sker i romanen: Liv mister jobbet som freelancer, tager på hyttetur med en bekendt, der fortæller Liv om sit eget forliste forhold, dog uden at lytte til Liv, hun mødes med sin far og sin mor og rejser til Bergen. Men Livs opgør med sin

medfødte skyld over at eksistere, som følger hende overalt, er fascinerede at følge. For hvorfor, spørger Liv sig selv, kan hun ikke bare tage sig sammen, når hun jo stadig tilhører verdens rigeste 10 procent, selvom hun bor i den nedslidte kælder?

Mod slutningen vender det dog. Liv giver slip på skyldfølelsen og havet til alle de andre, hun tager ansvar og begynder at handle. Og her finder den særliges velskrevne og fascinerende roman sin meningsfulde afslutning; i et ideal, der ikke længere er den istandsatte, hvide lejlighed, Liv har mistet, men den sindige bonde, der handler uden at tale, som har befriet sig for samfundets pengebesættelse og derfor er i stand til at være i suet uden at føle stress eller angst.

Nina Lykke: *Oppløsningstendenser*

Forlaget Oktober

240 sider

Henrik Torjusen (f. 1978) er ph.d.-studerende på Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk ved Universitetet i Oslo. MA i Liberal Studies fra The New School for Social Research, New York. Redaktør på Litteraturmagasinet Standart.

#73

Næste nummer

"Etik er tidens fornemste og tungeste buzzword, i både politik, business, humaniora og kunst. Etik får verden til at gå rundt", skrev Lars Bukdahl i en let ironiserende tone i Weekendavisen d. 14. februar 2014. I den nordiske litteratur og litteraturdebat har de etiske spørgsmål spillet en betydelig rolle i det sidste tiår. Etik er på alles læber, selvom det ingenlunde står klart, hvad der egentlig forstås ved begrebet. Nogle vinkler det i en politisk retning; andre i en mere eksistential orientering. Spørgsmål som: "Hvor langt kan forfatterne tillade sig at gå?" og "er der noget, det ikke er i orden at skrive om?", synes at danne klangbund under mangt en diskussion i de litterære resonanskasser.

Med udstikningen af temaet "etik" til Reception nr. 73 åbnede vi for bidrag, der kan udbyde emnet i et format, der stikker dybere end korte kommentarer og dagsordenssættende optrædener i DR2's Deadline. Ligeledes synes temaet også oplagt for indlæg, der beskæftiger sig med en række af de litteraturteoretiske begrebsudviklinger, der har gjort sig gældende siden slutningen af 1990'erne, herunder dobbeltkontraktten, vidnesbyrd-litteraturen og den nok så berygtede autofiktion.

Forslag og udkast til bidrag sendes på e-mail til redaktion@tidsskriftetreception.dk senest den 1. august 2014. Herefter vil den endelige deadline for bidrag være den 15. september.