

Leif Søndergaard
Syddansk Universitet, Odense
lso@litcul.sdu.dk

At fortælle historie –Litterære strategier i historieskrivningen

Tom Buk-Swienty: *Slagtebænk Dybbøl* (2008) og
Peter Englund: *Stridens skönhet och sorg* (2009)

Der er forskel på at fortælle historie og fortælle historier. Historiske begivenheder og personer behandles forskelligt i den historiske (historiografiske) diskurs og i den litterære diskurs (historiske romaner og fortællinger). Sådan har det ikke altid været. Indtil omkring 1800 var de to former for historiefortælling del af samme litterære diskurs – selv om fremstillingen kunne variere i et kontinuum fra det mere historiske til det overvejende litterære.

I den første trykte bog på dansk, *Rimkrøniken*, fra 1495 blev Danmarks historie fx fortalt i knittelvers og med rim. Fortælleren lagde fremstillingen i munden på den konge, hvis regeringsperiode der blev fortalt om, dvs. at kongen blev jeg-fortæller, og det var hans synsvinkel, der blev formidlet – dog ofte med den bagvedliggende fortællestemmes vurdering lagt ind over.

Historien kunne fremstilles forskelligt, men der var ingen skarp skillelinje. I løbet af 1800-tallet skete der en stadig større adskillelse af de to diskurser. Historikerne fokuserede i stigende omfang på studiet af kilderne for at finde frem til 'wie es eigentlich gewesen' (med Rankes udtryk), mens de litterære forfattere frigjorde sig fra objektivitets-kriteriet for at give en oplevelsesorienteret fremstilling af historien med en række fiktive træk indbygget i den historiske ramme. Forskellen kan kort karakteriseres ud fra Erik Arups maksime for historikerne: de må skrive *med kilderne, ikke mod kilderne og ikke ud over kilderne*. Til forskel herfra skriver digterne i den realistiske historieroman med kilderne, ikke mod kilderne, men gerne *ud over kilderne*.

De skønlitterære forfattere indbygger en række historiske markører: faktisk eksisterende historiske personer og begivenheder i deres reale verificerbare tid og sted. Men til forskel fra faghistorikerne udfylder de hullerne i de bevarede kilder og tildigter personernes tanker, følelser

og refleksioner, også hvor der ikke findes kildemæssigt belæg for det. De historiske personer bliver fiktive, så snart de overskrider grænsen mellem historisk virkelighed, som den kendes fra kilderne, og den historiske roman, hvor de optræder som karakterer i romanens litterære diskurs. Samtidig kan romanforfatterne indsætte fiktive personer og fiktive begivenheder i den historiske ramme i modsætning til, hvad historikeren kan foretage sig inden for den historiske videnskabelige diskurs (Søndergaard 2008)¹.

Efter et par hundrede års større eller mindre adskillelse er der igen sket en tilnærmelse mellem den historiske og den litterære diskurs. Hayden White gav startskuddet i *Metahistory* (1973) og han uddybede sine synspunkter i *The Content of the Form* (1987). White opretholder distinktionen mellem historisk diskurs, der behandler "real events" og litterær diskurs, der skildrer "imaginary events"², men han påpeger samtidig, hvordan historikerne på en række forskellige måder bruger narrative strategier i deres fremstilling.

White gør op med den traditionelle skelnen, hvor historikeren *finder* sine historier, mens romanforfatteren *opfinder* sine. Også i historikerens arbejde er "invention" efter hans opfattelse et vigtigt element:

The historian arranges the events in the chronicle into a hierarchy of significance by assigning different functions as story elements in such a way as to disclose the formal coherence of a whole set of events considered as a comprehensible process with a discernible beginning, middle and end.³

Krøniken er en mekanisk gengivelse af begivenheder i deres kronologiske forløb, som i den historiske fremstilling transformeres til en fuldt udfoldet og afrundet historie. Historikeren kan forklare begivenhederne på vidt forskellig måde. I denne sammenhæng er forklaring ved at organisere begivenhederne i et handlingsforløb ("emplotment") den mest interessante. Den historiske diskurs er, som Roland Barthes påpeger, bundet til en "narrative structure"⁴. Men der findes ikke blot én fortælling. Historien kan, som Barthes fremhæver, fremstilles på en række forskellige måder, og White følger op ved at understrege, at givne historiske begivenheder kan struktureres i mange divergerende typer af handlingsforløb, hvor det er valget af fortælletype, der giver begivenhederne deres specifikke mening.⁵

Paul Ricoeur argumenterer for, at historie og fiktion er vævet sammen. Fiktionen bliver historiseret, mens historien bliver fiktioniseret. Fiktionen låner autenticitet fra historien, mens historien låner fortællestrategier fra den fiktive litteratur. Det betyder, at den historiske fremstilling kan læses som en roman, og det indebærer igen, at der

forudsættes en kontrakt mellem fortællestemmen og den implicite læser, som indebærer, at fremstillingen, som er historievitenskabelig, (kan/bør/skal) læses i overensstemmelse med de genremæssige træk, der er karakteristiske for romanen.⁶

Ricoeur påpeger, hvordan der er en "(...) deep affinity between the verisimilitude of pure fiction and the unrealized possibilities of the historical past".⁷ Det er netop disse mulige udviklinger i historiens åbne situationer, som *den kontrafaktiske historieskrivning* interesserer sig for i et opgør med den deterministiske opfattelse af historien: at begivenhederne udvikler sig, som de gør, fordi de nødvendigvis må gøre det.⁸ Den kontrafaktiske historiske fremstilling bevæger sig i retning af *dokumentarismen* i litteraturen, som på sin side foretager en modsat rettet bevægelse.

Truman Capote giver sin beskrivelse af et firdobbelt mord i USA med titlen *In Cold Blood* (1966) den sigende undertitel "A True Account of a Multiple Murder and its Consequences".⁹ "Sandheden" er i bogen fremstillet med brug af en lang række fortælle tekniske greb, som er kendetegnende for den fiktive romangenrens måde at fremstille handlingsforløb på, fx i de kronologiske brud (ombytning af tidsfølgen) og indfletningen af en ikke-eksisterende psykolog-rapport. Alligevel insisterer Capote på, at det er en sand fremstilling.

Historikere har altid været bundet til at fortælle i overensstemmelse med de vilkår, der gælder for skriftlig fremstilling, men fokus har siden 1800-tallets begyndelse været rettet mod *forskningen* af kilderne og vurderingen af deres pålidelighed og udsagnskraft. Whites, Ricoeurs og andres metahistoriske arbejder har medvirket til at forskyde interessen i retning af vilkårene for *fremstillingen*. Peter Englund var med sin *Poltava*-bog fra 1988 om den svenske hærs nederlag i Rusland i 1709 den første historiker i Skandinavien, der drog de fortælle tekniske konsekvenser af den nye interesse, hvor han byggede fortællingen på en række vidnesbyrd fra de deltagende personer og på den måde kom tæt på deres oplevelser af begivenhederne.¹⁰

Foruden den teoretiske baggrund hos White og Ricoeur og impulser fra den kontrafaktiske historieskrivning, spiller mentalitetshistorien ind med dens interesse for personers og gruppers tankemønstre, receptionsæstetikken med dens fokus på læserens reaktion, *history from below* med dens inddragelse af "almindelige mennesker" og deres synspunkter og endelig den journalistiske reportage med dens blik for dramatiske begivenheder.

Bevægelsen fra kildekritiske studier til fortællende beretning i den narrative strømning inden for historieskrivningen, kan sammenfattes på følgende måde:

- fra forskning til fremstilling
- fra forklaring til fortælling
- fra beskrivelse til gestaltning
- fra repræsentation til præsentation
- fra rekonstruktion til konstruktion (inden for visse rammer)
- fra totalitet til detaljer
- fra syntese til analyse
- fra struktur til begivenheder
- fra faktorer til personer
- fra objektivitet til subjektivitet
- fra stof og materiale til modtager (læser)
- fra intellekt og rationalitet til oplevelse
- fra distance til indlevelse

Denne vending i historieskrivningen er ofte blevet kaldt for 'the linguistic turn' (fx hos Ankersmit).¹¹ Jeg foretrækker at tale om 'the narrative turn', fordi der er meget mere på spil end sproglige værktøjer. Foruden lingvistik bringes en række litterære strategier i spil fra mange forskellige områder: stilistik, retorik, metaforik og (undertiden) metrik, narratologi og genrer m.m. Forfatteren fungerer som fortæller, opbygger en handling, foretager personkarakteristik, benytter synsvinkler, bryder kronologien op, springer fra sted til sted etc. Det betyder, at *fortællingens forløb* adskiller sig fra *begivenhedernes forløb*, så de ikke nødvendigvis bliver fortalt kronologisk, men i den rækkefølge, der gør fortællingen spændende og interessant.

Disse teknikker, som historikerne altid har benyttet i en eller anden udstrækning, er i de seneste år blevet forfinet på flere måder, bl.a. af Tom Buk-Swienty i *Slagtebænk Dybbøl* (2008)¹² og Peter Englund selv i *Kampens skønhed og gru* om 1. Verdenskrig (2009).¹³ I den *litterære diskurs* iscenesætter forfatteren sin fortæller som en fiktiv figur inden for fiktionsrammen, og den fiktive fortæller kan iscenesættes som upålidelig og utroværdig. I den *historiske diskurs* er forfatteren identisk med fortælleren, der skal være pålidelig i sin kildekritik, og troværdig i sine slutninger. Det udelukker på ingen måde, at den historiske forfatter = fortæller er subjektiv i sin selektion af begivenheder og personer, i sin strukturering og i sin implicite eller eksplicite vurdering af

begivenhedernes forløb og de magtfulde personers beslutninger, især i tilspidsede situationer.

Det mest grundlæggende lag hos såvel Buk-Swienty som Englund er kortere eller længere citater fra deltagerne i krigene henholdsvis Danmark-Prøjsen 1864 og 1. Verdenskrig 1914–1918. Her kommer personernes synspunkter ufiltreret til udtryk, men dog i udvalg og arrangeret i overensstemmelse med det overordnede indtryk, som forfatteren ønsker at give videre til læseren. Allerede her er der et element af subjektivitet.

Peter Englund hævder i sit forord til læseren: ”Bogen indeholder intet som jeg har fundet på, men bygger på forskellige slags dokumenter, som disse mennesker har efterladt sig” (s. 7). Englunds formulering minder om Capotes ”true account” og hans henvisning til forskellige typer af vidnesbyrd, men ligesom Capote underbetoner Englund det kreative aspekt (Whites ”invention”). Englund understreger i stedet kraftigt det autentiske, måske for at dække sig ind over for kritik fra faghistoriske kolleger.

Tom Buk-Swienty er knap så kategorisk, når han henholder sig til sit kildemateriale: ”(...) alle citater, beskrivelser og udsagn bygger på de medvirkendes egne udsagn i breve, dagbøger, i samtidige rapporter, avisreportager eller i senere erindringskrivelser.” (s. 367). Også Englund ”bygger på” udsagn fra deltagere i krigen og åbner indirekte for ligesom Buk-Swienty at fortælle videre i forlængelse af deres breve, dagbøger etc.

Hvis vi relaterer til Erik Arups maksime, kan vi sige, at den nye narrative strømning i historiefortællingen skriver i *forlængelse af kilderne*. Buk-Swienty fortæller om Rasmus Nellesmann, at han under de voldsomme kampe ved Dybbøl 18. april springer op på skansen, fyldt af modstridende følelser af vrede, frygt, afmagt og afsavn – og bliver dræbt. Disse følelser, umiddelbart før han bliver skudt, kan der af gode grunde ikke være kildemæssigt belæg for, men Buk-Swienty slutter sig til hans tanker og motiver på baggrund af, hvad Rasmus Nellesmann tidligere har skrevet, bl.a. i et brev til broren dagen før, inden han går op i skanserne (s. 110–111 og s. 276–277).

Afstanden er ikke stor til Ebbe Kløvedal Reichs tre bind med hver 30 fortællinger, der blev udgivet 1981–1983 med titlerne *Den første*, *Ploven og de to sværd* og *Den bærende magt*.¹⁴ Reich forholder sig dog væsentligt friere til de historiske kilder, dvs. han ligger tættere på den litterære diskurs, hvor der ikke kun skrives i forlængelse af kilderne, men hvor forfatteren også *udfylder huller* i det historiske materiale, hvor kilderne er tavse.

Det fortællende element kommer hos Buk-Swienty også til udtryk

i *meta-kommentarer* af typen: ”Hvordan opleves øjeblikket – den 18. april 1864? kl. 10 og sekunderne, der følger – på dansk side?” (s. 265) ”Lad os fryse slaget i dets første minut og se det i vidvinkel” (s. 267), ”Tilbage til skanserne i jordhøjde og videre derfra” (s. 268), ”Men lad os spole tilbage til angrebets start” (s. 282). Meta-kommentarer er kommentarer, hvor teksten på en eller anden måde viser hen til sig selv. Her er det forfatteren, der i fortællingen reflekterer over, hvordan han skal fortælle, og det sker på en måde, som peger tilbage på fortælleren = forfatteren selv og hans styring.

Hos Englund er der på tilsvarende måde en række meta-kommentarer. I starten af 1. Verdenskrig er stemningen overvejende positiv: ”Det vi oplever som et mørke, er for dem et lys” (s. 98), hvor ”vi” refererer til forfatteren og læseren i den aktuelle tids dimension, dvs. med udtryk fra litteraturvidenskaben *autor-meta* og *adressat-meta*.¹⁵

Buk-Swienty indbygger desuden en note om citatskik, hvor han gør rede for, hvordan han har moderniseret det arkaiske sprog i sine kilder: ”For at gøre denne fortælling så flydende som mulig for nutidens læsere, har jeg besluttet både at gøre citaterne mundrette og valgt at bruge vor tids retskrivning samt at udskifte de mest forældede ord, sætningsstrukturer og vendinger med nutidige former.” (s. 366).

Det er bl.a. denne tilpasning til den aktuelle læser, som Georg Lukács kalder *nødvendig anakronisme* i sin bog om *The Historical Novel*.¹⁶ Begrebet dækker ikke kun over en pragmatisk tilpasning af fremstillingen til læseren, men også over den erkendelsesteoretiske problematik, at historikere og andre, der beskæftiger sig med aspekter af fortiden, generelt er bundet til deres egen samtids horisont og må ”oversætte” ikke alene fortidigt sprog, men også tidligere tiders kulturelle og samfundsmæssige forhold, som ikke er umiddelbart forståelige for senere tiders læsere.

Buk-Swienty anvender, hvad han selv betegner som ”den dramatiske nutidsform” (s. 366). Hans skildring er koncentreret om slaget på Dybbøl Banke 18. april 1864, men med inddragelse af baggrund og umiddelbar optakt. Skildringen af den enkeltstående begivenhed – her: det afgørende slag – lægger op til at bruge dramaets form og struktur, hvorimod det lange historiske stræk bedst kan udtrykkes i romanens forløbsstruktur, sådan som det sker i afsnit 2 og 3.

Forud for selve skildringen opregner han et ’Persongalleri’ (9–13), hvor de vigtigste deltagere i slaget allerede karakteriseres i omrids. De fem dele minder om tragediens traditionelle fem akter, hvor det dramatiske højdepunkt er del 4 ’Afgørelsen’. Det er især i 4. del, hvor selve slaget skildres, at det dramatiske for alvor tilspidses. Med et begreb fra den kognitive psykologi kan skildringen siges at overføre tragediens

script, dvs. dens typiske mønster, fra den oprindelige genre til en anden genre for på den måde at anskueliggøre situationen i en for læseren kendt struktur.¹⁷

Umiddelbart før afgørelsen ligger *synsvinklen* hos prins Friedrich Karl, der leder det prøjsiske angreb. Han tager opstilling på bakken ”og forestillingen kan snart begynde”, som det udtrykkes. Et 300 mand stort orkester uropfører *Düppeler Schantzen-Marsch*, ”samtidig med at tusinder af soldater springer ind på, ja, scenen.” (s. 262). Det lille ironiske ’ja’ og den senere omtale af ’det overdimensionerede orkester’ (s. 270) er fortællerens måde at skabe distance til begivenhederne. På et tidspunkt er dirigenten tæt på at blive ramt af både kugler, kardæsker og bomber, så musikerne opfordrer ham til at komme ned i graven – som umiddelbart refererer til soldaternes løbegrav, men som samtidig konnoterer til død og begravelse.

Englund bruger et tilsvarende billedsprog i skildringen af stormangrebet på Monte Santa Lucia, hvor stabsofficererne efter at have spist en bedre frokost går i dækning, mens oppasserne skubber deres stole til rette og rækker dem kikkerterne: ”Forestillingen kan tage sin begyndelse.” (s. 189). Samtidig skinner fortællerens ironiske holdning til officerernes privilegerede stilling på sikker afstand af de blodige begivenheder tydeligt igennem.

Skildringen i *Slagtebænk Dybbøl* kan også anskues i lyset af romanens *plotstruktur*. De fem dele bryder kronologien op. Del 1 fortæller om ”Dagen før” med det formål at skabe en spændingseffekt, der kan fange læseren. Derefter bevæger vi os i del 2 tilbage til Dannevirke, hvor de danske soldater opholder sig, da krigen starter 31. januar, inden de rømmer stillingen og tiltræder ”Vejen til Dybbøl”, forstået både bogstaveligt og i overført betydning. Del 3 beretter om prøjsernes ”Belejring” i dagbogsform, mens del 4 ”Afgørelsen” beretter om slaget i stadig kortere afsnit, der øger intensiteten og skærper spændingen. Endelig i del 5 ”Ærens mark” flader spændingskurven ud og de umiddelbare konsekvenser beskrives i et roligere tempo.

De lidt mere langsigtede virkninger beskrives i en ”Epilog”, igen med et udtryk hentet fra dramaet. Bl.a. nævnes 29. juni 1864, som er den dato, hvor prøjserne gik i land på Als og nedkæmpede den resterende danske hær. Mens tilbagetrækningen fra Dannevirke og slaget ved Dybbøl har mytologisk karakter i den danske selvforståelse, spiller kampene på Als, som Buk-Swienty tager op i en fortsættelse med titlen *Dommedag Als* (2010), en meget lille rolle i den nationale bevidsthed.

Inden Buk-Swienty går i gang med fortællingen om begivenhedernes forløb indlægger han en optakt, hvori forfatteren Holger Drachmann rejser fra København til Dybbøl på 13-års dagen for det store slag

for at mødes med en veteran fra dengang, skildret i hans *Derovre fra Grønsen* (1877). I slutkapitlet med titlen 'Spøgelsesskibet' rejser krigskorrespondenten Grove tilbage til København om bord på skibet, der 18. april om aftenen transporterer de sårede væk fra krigsskuepladsen. Denne teknik med at *zoome ind* og *zoome ud* lader læseren følge forfatterens bevægelse ind i begivenhedernes centrum og ud igen. Forfatteren inviterer så at sige læseren til at tage med på rejsen til Dybbøl og tilbage igen.

Kampens skønhed og gru følger i den overordnede struktur et kronologisk forløb fra 1. Verdenskrigs start i begyndelsen af august 1914 til umiddelbart efter våbenhvilen i 1918 den 11.11. kl. 11. De 212 små kapitler skifter mellem 19 forskellige personer, spredt rundt om i verden, hvor krigen foregår, eller hvor den på en eller anden måde spiller ind. Det betyder, at scenen ustandseligt skifter fra sted til sted i kapitel efter kapitel, undertiden endda inden for kapitlerne med hyppige angivelser af "samtidig" eller "samme dag". Det fortælleteknisk greb. Med *simultanitet* bruges ofte i den realistiske romangenre for at kompensere for den narrative endimensionalitet, der er et uomgængeligt vilkår for den fremadskridende fortælling.

Englund lader sin *heterodiegetiske* (udenforstående) fortæller give et flimrende kalejdoskopisk billede af krigen med skiftende *fokalisering* hos de 19 personer og deres synsvinkler. Det betyder, at der ikke er nogen fortløbende handling. Fremstillingen er dog organiseret på en måde, så et er muligt at læse de afsnit, der handler om den enkelte person, i sammenhæng for på den måde at danne sig et mere samlet billede af personen og hans/hendes udvikling, som krigen skrider frem.

Englund vælger 19 personer med vidt forskellige funktioner under krigen (angivet i den indledende 'Dramatis personae'). De opholder vidt forskellige steder: ved Vestfronten, ved Østfronten, på begge sider af fronten, bag fronten, i Paris, på Balkan, i Italien, i Østafrika, Mesopotamien etc. Der er mænd og kvinder. Mange nationaliteter er repræsenteret. Nogle melder sig frivilligt, andre modvilligt, fordi de ikke kan unddrage sig. Nogle er begejstrede for krigen, andre deltager af eventyrlyst, atter andre af pligtfølelse eller for at styrke deres personlighed. Enkelte er kritiske eller skeptiske over for krigen. Nogle dør, andre såres eller invalideres, fysisk eller psykisk. Ved at udvælge netop de personer giver Englund et sammensat billede af deltageres vilkår og deres forskelligartede motiver.

Den fragmenterede struktur, hvor der (tilsyneladende) ikke findes nogen samlende fortæller, formidler et indtryk af uoverskuelighed, som ikke alene gælder den enkelte, som deltager i krigen eller befinder sig bag fronten, men som er karakteristisk for oplevelsen og erkendelsen

af krigen i almindelighed, hvor ingen besidder et overblik. Det adækvate billede af krigen må netop være uoverskueligt, subjektivt, fragmentarisk, usammenhængende, heterogent, kalejdoskopisk, undertiden modsigelsesfyldt. Denne type fremstilling er karakteristisk for en *postmoderne historieopfattelse*.

Buk-Swienty bruger i det centrale afsnit 4 i *Slagtebænk Dybbøl* er lignende fortælle teknik. Her tager beretningen sin begyndelse på den prøjsiske side hos den menige soldat Bubbe, inden der skiftes til krigskorrespondent Grove, videre til Røde Kors-udsendingen van de Velde, så den prøjsiske kaptajn Bunge, en gruppe på syv danske officerer og endelig tilbage igen til menig Bubbe. I takt med at kampene intensiveres, skifter synsvinklerne i stadig hurtigere tempo, gengivet i ultrakorte afsnit, som giver indtryk af den kaotiske og uoverskuelige situation. I en meta-kommentar skriver Buk-Swienty, "(...) at det er umuligt at skildre slaget andet end i fragmenter og løsrevne øjeblikke." (s. 274).

Selv om beskrivelsen er fragmenteret og kaotisk, vil læseren forsøge at se en sammenhæng mellem de løsrevne og tilsyneladende meningsløse begivenheder. Det ligger i den menneskelige psyke at tilstræbe en forståelse og forklaring, men denne forståelse kan opbygges på forskellig vis af forskellige individer, som Joanna Gavins skriver i sin bog om Text World Theory: "We (...) connect our multiple mental representations to form a coherent and meaningful whole in a variety of ways (...)"¹⁸

Mens handlingen og strukturen generelt hos Englund og til dels også hos Buk-Swienty er opbrudt og fragmenteret, gælder det ikke *personkarakteristikken*, hvor der hos begge bliver givet et sammenhængende billede af personerne, deres motiver, oplevelser, følelser og tanker. Skildringen af de enkelte karakterer er dog spredt ud over fremstillingen, som krydser frem og tilbage mellem en række personer, så det overlades til læseren at huske, hvor den pågældende blev omtalt sidst.

Den ungarske kavalerist Pál Kelemen fremstilles fx som en elegant pigeglåd charmer. Den tyske matros Richard Stumpf, der keder sig og gerne vil i kamp, udvikler sig til revolutionær. Danske Kresten Andresen vil styrke sin personlighed, men desillusioneres (som de fleste) og ender med at finde døden et ukendt sted i det nordlige Frankrig. Den franske embedsmand Michel Corday, som befinder sig på afstand af begivenhederne i Paris, er en kritisk og skarpsindig iagttagere af det moralske forfald. Den belgiske pilot Willy Coppens deltager i barbariske luftslag, som til sidst ryster ham dybt, og han ender med selv at blive skudt ned. etc. etc. I personkarakteristikken bruges både *intern*

og *ekstern fokalisering*, dvs. fortælleren refererer såvel ydre kendetegn som indre tanker og følelser, der appellerer til læserens indlevelse og identifikation.

Englund følger de enkelte personer helt til dørs i et afsluttende afsnit, hvor han gør rede for, hvordan det gik personerne siden hen. Denne afrunding af personernes livsløb er et typisk kendetegn for romanen, hvor den skal tilfredsstillende læserens nysgerrighed efter at kende personernes fortsatte skæbne, som der er investeret følelser i. På den måde følger den historiske fremstilling samme script som den fiktive dannelsesroman, hvor livet typisk skildres i et afsluttet forløb.

Den kognitive psykologi har påvist, på den ene side hvordan læseren strukturerer sin oplevelse af fiktive personer på samme måde som indtrykket af faktiske personer, og på den anden side, hvordan forfatteren beskriver de fiktive karakterer, så de fungerer på helt samme måde som faktisk eksisterende personer. Hos Ugo Margolin udtrykkes det således:

(...) the *story-world participants*, i.e. interacting individuals who perceive the world around them, construct mental representations of it, form intentions (that is, goals plus plans) construct in their minds theories about their co-agents, draw inferences, solve problems, formulate generalizations, recollect past episodes and, in fact, engage in any conceivable cognitive activity.¹⁹

Opfattelsen og fremstillingen af personer i historiefortællingen og romanfortællingen er således strukturelt set den samme. Det betyder konkret, at læseren har det samme behov for at kende det videre forløb for både personer og handling i såvel den historiske og den litterære diskurs som i den faktuelle verden. På dette punkt er Englunds fremstilling snarere traditionel end postmoderne. I modsætning til en postmoderne slutning, hvor enderne holdes åbne, og hvor læserens forventninger ofte frustreres, binder Englund på traditionel vis enderne sammen og fører handling og personer frem til en afrundet slutning.

Også Buk-Swienty følger i sin epilog 'Efterdønninger' personerne helt til dørs – med Vilhelm Dinesens selvmord i 1895 som den ultimative slutning. Introduktionen af Vilhelm Dinesen (forfatter, Karen Blixens far) forløber efter den model, som benyttes i forbindelse med præsentationen af de fleste karakterer. Der fortælles en dramatisk episode, for den 18-årige løjtnant Dinesens vedkommende i forbindelse med hans ankomst som frivillig til Dybbøl tre dage før det afgørende slag. Episoden viser beskydningen, som Dinesen ser den ved sin ankomst (hans perspektiv). Derefter blændes over til Dinesen på troppetransportskibet, hvor han "(...) er opstemt, næsten beruset ved

tanken om snart at være ude i første frontlinje.” (s. 236). Så forklares hans familiebaggrund - det er faren, han har arvet sin eventyrlyst fra - og hans tilknytning til 8. brigade. Endelig vender vi tilbage til 8. brigades aktuelle bevægelser og krigen i almindelighed, inden vi følger ham i hans videre liv frem til selvmordet.

Læseren kastes i *Slagtebænk Dybbøl* ind midt i begivenhederne (i litteraturen betegnet *in medias res*), men får efterhånden såvel baggrund som det videre forløb fremstillet, så personen fremstår omtrent som en romankarakter i et livsforløb. Ofte sker det i form af *brud på kronologien*, hvor senere begivenheder foregribes. Det kan ske på kort sigt, som da Ernst Schau ligger døende på slagmarken: ”Dorothea Schau er hermed i færd med at miste sin sjette søn. Hendes syvende og sidste søn, Emil, dør om et øjeblik.” (s. 304). Eller det kan række længere frem, som da fortælleren forudser: ”Hundreder vil blive dræbt og lemlæstet” (s. 234).

Englund bruger en tilsvarende teknik med at foregribe og gribe tilbage (*flash back*). I beskrivelsen af Harvey Cushing får vi at vide, at han aldrig kommer til at gøre brug af sin automatpistol. Fortælleren griber tilbage til hans tidlige skeptiske holdning til krigen med et kursiveret: ”*Dengang*” og foretager koblingen til den aktuelle tid, hvorfra erindringerne søger tilbage. (s. 420). Englund har adskillige gange beskrevet meningsløse og blodige angreb på den samme høj eller den samme stilling igen og igen og i en syrlig kommentar lyder det: ”Om en uge skal de endnu en gang angribe den samme højderyg.” (s. 450).

Også Englund åbner typisk med en anskuelig episode. Først et par korte ultra-korte elliptiske sætninger: ”Det er nu. Ilddåben”, der antyder situationen. Derefter en uddybende beskrivelse af den italienske opmarch til stormen på en østrigsk bjergpost, inden Paolo Monellis baggrund, hans holdninger og tanker ridses op. Så et centralt citat fra hans dagbog, inden fortælleren igen tager over. Spændingen holdes igennem kapitlet i gentagelsen af ”Derpå intet” tre gange, inden trykket letter, og hans deling marcherer tilbage - uden at finde endsige erobre den østrigske post.

Englund gør meget ud af at beskrive, hvad soldaterne ser og hører: ”Edward Mousley ser hen på døren, der er indrammet af sandsække. Han ser en ammunitionsvogn. Han ser geværer. Han ser en batterikikkert. Han ser en feltkanon. Han ser en mur arret af granatsplinter. Han ser en række afklippede palmeblade, der hænger lodret ned.” (s. 211) Fortælleren lader læseren se med Mousleys øjne, som panorerer hen over tingene (med brug af den stilfigur, der kaldes *anafor*: gentagelse af den samme begyndelse), og det betyder, at situationen bliver nærværende og anskuelig for læseren.

Lydene spiller en vigtig rolle i skildringen. Ind imellem overtager

Englund soldaternes lydige gengivelse (*onomatopoetikon*): "Bang! Bang! Bang! Bang! Swish! Swish! Swish! Swish! Crump! Crump! Crump! Crump! Crump!" (s. 154). Eller: "geværkuglernes *tsji* og *tsju*, maskingeværernes *dadera-dadera*, granaternes *Pum-tsiu-u-i-u-u-pum*." (s. 66). Gengivelsen minder om den tyske dadaistiske digter, Hugo Ball, og hans digt "Totenklage" fra 1916, hvor en passage lyder: "szagaglugi m ba – o auma / szaga szago / szaga la m'blama / bschigi bschigo". Hele digtet igennem ledes forestillingen hen på lyde, som våben afgiver, på en måde, som antyder meningsløsheden, det smertelige og det totalt kaotiske.²⁰

Også hos Buk-Swienty spiller sanseindtrykkene en vigtig rolle. Han refererer mange af deltagerne for, at de husker vejret, duften af forår, lærkernes sang og den stilhed, der indtræder umiddelbart før prøjsernes angreb starter, og hvor den infernalske larm fra spærreilden ophører for et kort øjeblik, inden det for alvor går løs. Ofte formidles indtrykkene af fortælleren, der bruger *dækket direkte tale*, *indre monolog* og *stream of consciousness*.

Såvel Buk-Swienty som Englund gør brug af billedsprog (*metaforik*) og stilfigurer (*stilistik*). Allerede titlerne på bøgerne anvender de litterære virkemidler. Udtrykket *Slagtebænk Dybbøl*, som Buk-Swienty har hentet hos deltagere i slaget 18. april, refererer til den måde, grise på den tid lægges op på slagtebænken for at blive aflivet. Metaforens funktion er at forklare noget ved hjælp af noget andet, og slagtebænk-metaforen giver et yderst anskueligt billede af, hvad der venter de soldater, der bliver sendt op for at forsvare skanserne.

Også Englund anvender metaforik, fx hvor han beskriver, hvordan nogle af de engelske tropper i Østafrika skal virke som ambolt, mens de venter på, at hovedstyrken skal fungere som hammeren, der slår til og knuser de tyske tropper. (s. 263–264). Eller når han skriver, at "(...) Brusilov-offensivens damptromle (har) endelig mistet trykket og er hostende standset op." (s. 337). Den svenske titel på hans bog *Stridens skönhet och sorg* bruger alliterationen med det gentagne "s" og indbygger samtidig en antitese mellem skönhet og det modsatte, måske bedre udtrykt i den danske version, hvor "gru" modstilles "skönhet".

Fortælleren holder sig ikke tilbage for at kommentere begivenheder og personer. Englund er yderst kritisk i forhold til krigen. Nogle gange bruger han personer som talerør til at formulere sin afstandtagen. Det gælder den unge pige Elfriede Kuhr: "Elfriede stiller samme spørgsmål som så mange andre: "Hvorfor, hvorfor er alle disse mennesker faldet" Millioner af døde for intet, intet overhovedet." (s. 515). Og det gælder især Michel Corday, hvis ironiske kommentarer falder godt i tråd med fortællerens og med bogens samlede udsigelse. Corday udtrykker det på

denne måde: ”Det egentlige formål siges nu at være, at ”vores sønners sønner ikke behøver at miste deres liv i tilsvarende konflikter.” Javel. De er altså i færd med at udkæmpe en krig, der skal gøre en ende på alle krige. En ny idé. Tiltalende. En tiltalende parole.” (s. 430). Allerede tidligere har Englund selv brugt vendingen ”*a war to end all wars, indeed*” og knyttet sin beske kommentar til: ”Resultatet af netop dette blev, som vi alle desværre ved, ”*A Peace to end all Peace*” (s. 333, note 188).

Englund fortæller en række groteske episoder, fx hvordan Michel Corday lytter til fire mænd, der spiller kort: ”Jeg spiller klør ... Fjorten døde var det. Jeg trumfer ... Og fyrre sårede. Hjerter! ... Også kvinder ... Trumf, trumf og en spar.” (s. 543). Eller hvordan den berømte due *Cher Ami* (Kære ven) trods et skud i brystet og et afklippet ben formår at bringe besked fra en omringet enhed – og bliver dekoreret med den franske orden *Croix de Guerre*. (s. 437).

Synsvinklen skifter mellem de forskellige deltagere på begge sider af fronten, og det er først og fremmest deres indtryk, tanker og følelser, der formidles. Men bag de forskellige fokalisatorer og synsvinkler er der en *autoritær fortæller*, der oplyser om konkrete forhold, hvor det skønnes nødvendigt af hensyn til læseren. Buk-Swienty forklarer fx træk ved den moderne krigsteknologi (hvad er en kardæsk? hvad er lynetter? etc.), ligesom han helliger et helt kapitel 8 til at beskrive krigskirurgien og det nystiftede Røde Kors.

Englund skriver bl.a. om opfindelsen af pigtråd (s. 66) og om kokain, der under krigen var en anerkendt social stimulans (s. 373, note 202). Men han indskrænker sig ikke til at give faktuelle oplysninger. Han kommer med mange holdningsbaserede synspunkter og indskud, nogle ironiske, andre sarkastiske. Fx skriver han: ”Centralmagternes invasion af Serbien går som planlagt, hvilket ikke mindst opinionen derhjemme synes er på høje tid.” (s. 192). Mod slutningen af krigen dukker der stadig flere erstatningsvarer op, og det får følgende kommentar med på vejen: ”*Ersatz*: erstatningsprodukter i en erstatningsverden.” (s. 561).

Den autoritære fortæller, som forfatteren iscenesætter i teksten, beretter fra en position, efter at begivenhederne er nået til en (relativ) afslutning. Derfor kan han/hun – i hvert fald i princippet – overskue krigens samlede forløb og give information om den historiske *baggrund*, der er nødvendig for at forstå de personer, der optræder i *forgrunden*. Personernes ”lille historie” indfældes i den ”store historie”, hvor begivenhederne har mere vidtrækkende konsekvenser ikke kun for enkelte personer, men for regionale, nationale eller internationale forhold.

Buk-Swientys fremstilling er fokuseret på kampe ét sted én dag, og her danner Treårskrigen 1848–1850 og de politiske forhold i årene

op til 1864 (som beskrives i afsnit 2 og 3), baggrund for en dybere forståelse af begivenhederne, deres årsager og sammenhængen mellem dem. Også den kronologiske oversigt bag i bogen bidrager til, at læseren kan orientere sig i den større historiske sammenhæng.

Hos Englund findes baggrundsbeskrivelsen dels i fortløbende fremstilling, dels i noter nederst på siden, og endelig er der foran skildringen af de enkelte krigsår anbragt en kronologisk tidstavle, så læseren kan finde information om, hvilke begivenheder, der sker på det internationale plan samtidig med de begivenheder, der udspiller sig, hvor de enkelte personer opholder sig. Nogle gange kan der være sammenfald, som der er i de store slag ved Somme og Verdun, men selv her er den enkelte deltagers horisont begrænset, mens den overordnede fortæller er udstyret med et større overblik.

Undertiden fremsætter den autoritære fortæller *akrone kommentarer*, dvs. synspunkter, der gælder generelt uafhængigt af tid og sted. Om en dødeligt såret soldat hedder det: "(...) William Henry Dawkins falder om på den særlige måde, der er karakteristisk for hårdt sårede, hvor faldet ikke styres af kroppens almindelige mekanik, men af tyngdekraftens enkle lov." (s. 136). Om krige hedder det: "Men krige er og bliver nu én gang paradoksale og dybt ironiske foreteelser, der ikke sjældent forandrer det, som man gerne vil bevare, og fremmer det man gerne vil forhindre, eller ødelægger det man ønsker at beskytte." (s. 321–322).

Udsigelsen i Englunds bog er stærkt kritisk over for krigen. Han fremstiller meningsløsheden og det moralske forfald, der følger med krigen, fx i voldtægter og brutal nedskydning af fanger. Han trækker glemte, undertrykte eller fortrængte sider ved krigen frem som *friendly fire*, desertationer og selv-lemlæstelse for at undgå at blive sendt til fronten. Han skildrer de mest afskyelige sider af krigen, undertiden i hæslige detaljer, som da en døende bevæger sig en smule, og der flyver tætte sværme af opskræmte fluer ud af hans åbentstående mund (s. 305). Han viser, hvordan sandheden er krigens første offer i kraft af krigspropagandaen og censuren, der udelukker troværdige informationer. Der er megen gru og sorg i hans skildring af krigen, og meget lidt heroisme og skønhed.

Buk-Swienty deler Englunds kritik af krigen som fænomen, dens grusomhed og meningsløshed. Han tager fat på en række mytologiske forestillinger om krigen. Han undergraver den heroisme, der har været den fremherskende tendens i de historiske værker om stormen på Dybbøl i 1864. Han er nyskabende ved at tage afstand fra nationalismen og fremstille krigen, som den opleves både på begge sider, og hvor de prøjsiske soldater er lige så bange som deres danske modpart, og hvor

det danske syn på helstaten eller Danmark til Ejderen modsvares af de tysksindede slesvig-holsteneres parole *op ewig ungedeelt* (for altid udelt). Han fremstiller de uduelige danske beslutningstagere i København, der både er inkompetente og kyniske, når de kaster soldaterne ud i et håbløst forsøgt på at forsvare Dybbøl. Det er dem, der sender de danske soldater på slagtebænken. Den danske konseilspræsident (statsminister) Monrad er maniodepressiv, krigsminister Lundbye tiltagende dement. Heller ikke Røde Kors-udsendingen Van de Velde går ram forbi, når han bliver fremstillet som en hypokonder, der ikke kan tåle at se blod.

Bogens vurdering af tilbagetrækningen fra Dannevirke ligger på linje med den excentriske men kompetente general de Mezas: at tilbagetrækningen var nødvendig. Tilsvarende mener Buk-Swienty, at danskerne ved at trække sig tilbage fra Dybbøl til Als kunne have berøvet prøjerne den umiddelbare mulighed for sejr og derved have stået betydeligt stærkere ved de efterfølgende fredsforhandlinger i London (s. 347-48). Som begivenhederne udvikler sig, bliver 1864 et vendepunkt for de politiske og militære magtforhold i Nordeuropa. Danmark reduceres definitivt til at være en svag småstat, mens Prøjsen gennem sejrene over Danmark i 1864, Østrig i 1866 og Frankrig i 1870-1871 bliver den dominerende faktor i bestræbelserne på at samle de 39 tyske småstater i det løse forbund til ét samlet Tyskland under prøjsisk ledelse.

De deltagende soldaters beskrivelse står centralt hos både Buk-Swienty og Englund, men der er en lang række niveauer i deres fortællinger, som gør dem raffinerede og nuancerede. Vi kan opsummere de forskellige niveauer i deres fremstillinger:

1. Citater fra dagbøger, breve, erindringer, krigsreportage og officielle dokumenter, der gengiver personernes egne forestillinger i direkte tale.
2. En 3. persons fortæller, der fortæller i forlængelse af citaterne, ofte med dækket direkte tale, indre monolog eller *stream of consciousness*, hvor personernes tanker og følelser kommer til udtryk.
3. Fortællerens løbende kommentarer til begivenhederne eller personerne.
4. Fortællerens afbrydelse af fortællingen og refleksioner over, hvad det er, han gør, dvs. meta-niveau.
5. Forklaringer på konkrete militærtekniske og andre forhold, som læseren ikke kan forventes at have kendskab til.

6. Redegørelse for krigens forløb generelt: 'den store historie' som baggrund for 'den lille historie',
7. Vurdering af politiske og militære forhold.

I sin fremstilling bruger Englund strategier, som er typiske for den *litterære* diskurs, men samtidig peger den kronologiske oversigt, noteapparatet, litteraturlisten og referencen til kildematerialet m.m. i retning af den *historiske* diskurs. Han fortæller historie med sigte på en bred læserskare. I sit forord antyder han en kritik af den akademiske måde at skrive om historiske begivenheder på, når han skriver "Om den melankolske skepsis over for mit eget erhverv, som har givet mig impulsen til dette greb (...)" (s. 7).

Tom Buk-Swienty er i endnu højere grad bevidst om at dække sig ind mod indvendinger fra faghistorikere ved at diskutere validiteten af sit kildemateriale og ved at gennemgå kilderne kapitel for kapitel, ligesom han gør sig eksplicitte overvejelser over den anvendte litteratur. Også han bruger en række litterære virkemidler for at fortælle historien på en måde, som kan tilfredsstillе både de kildekritiske krav og hensynet til en flydende fremstilling, der kan appellere til læserne.

Buk-Swienty anerkender andre historiske genrers relevans, men han ønsker, som han skriver i forordet, at tage sin læser med "midt ind i kamptummelen." (s. 19). Han slutter med Vilhelm Dinesens (senere) selvmord, der fungerer som en slags parallel til Danmarks kollektive selvmord eller i hvert fald selv-lemlæstelse i 1864. Hos Englund får Paolo Minelli det sidste ord: "vi vil for altid være lænkedede til vore minder." (s. 611).

Også den indlevende læser vil være lænket til minderne efter at have læst de to krigsberetninger.

Litteraturliste

¹ Leif Søndergaard: "Historien i historien. Historiske begivenheder som de fremstilles i historievidenskaben og i historiske romaner", *Historiske fortællinger. historieformidling og litteratur*, red. Karin Esmann Knudsen, Odense 2008, s. 67–84.

² Hayden White: *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore 1987, s. 44.

³ Hayden White: *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe*, Baltimore 1973, s. 6-7.

- ⁴ Roland Barthes: "The Discourse of History", *Comparative Criticism: A Year Book*, vol. 3, ed. E.S. Schaffer, Cambridge 1981, s. 7. White 1987, s. 36.
- ⁵ White 1987, s. 44.
- ⁶ Paul Ricoeur: *Time and Narrative*, 1988, s. 186.
- ⁷ Ricoeur 1988, s. 192.
- ⁸ Rasmus Dahlberg: *Det afgørende øjeblik. Historiens åbne situationer*, 2002, s. 10.
- ⁹ Truman Capote: *In Cold Blood. A True Account of a Multiple Murder and its Consequences*, Penguin 1967.
- ¹⁰ Peter Englund: *Poltava. Berättelsen om en armés undergång*, Stockholm 1988.
- ¹¹ F.R. Ankersmit: *Historical Representation*, Stanford, California 2001.
- ¹² Tom Buk-Swienty: *Slagtebænk Dybbøl. 18. april 1864. Historien om et slag*, Gyldendal 2008.
- ¹³ Peter Englund: *Kampens skønhed og gru. Første verdenskrig i 212 korte kapitler*, København 2009.
- ¹⁴ Ebbe Kløvedal Reich: *De første. 30 fortællinger om Danmarks fødsel*, Vindrose 1981, *Ploven og de to sværd. 30 fortællinger om Danmarks unge dage*, Vindrose 1982 og *Den bærende magt. 30 fortællinger m Danmarks 7–8 yngste slægtled*, Vindrose 1983.
- ¹⁵ Anker Gemzøe: "Metafiktion", *Om litteratur – metoder og perspektiver*, red. Leif Søndergaard, Århus 2003, s. 124–125.
- ¹⁶ Georg Lukács: *The Historical Novel*, Peregrine Books 1969, s. 67–69.
- ¹⁷ Peter Stockwell: *Cognitive Poetics. An Introduction*, Routledge 2002, s. 77–78.
- ¹⁸ Joanna Gavins: *Text World Theory. An Introduction*, Edinburgh 2007, s. 6–7.
- ¹⁹ Ugo Margolin: "Cognitive Science, the Thinking Mind and Literary Narrative", *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*, ed. David Herman, CSLI Publications 2003, s. 273.
- ²⁰ Hugo Ball: "Totenklage", *Gedichte*, Hrg. Eckhard Faul, Göttingen 2007, s. 71.