

DEN HISTORISKE ROMAN

EN UDFORSKNING OG INDSNÆVRING AF GENREN

- I relation til Kim Leines *Afgrunden* (2015)

En god prosaist har i reglen flere år på bagen end en god lyriker, og han kan ikke nøjes med at have et forhold til sig selv. Han må også have et forhold til omverdenen, og forsåvidt et positivt forhold som han må kunne tage omverdenen så alvorligt, at han kan give et genkendeligt billede af den. Han kan ikke som lyrikeren tage alt ud af sit eget indre, han må nødvendigvis også beskæftige sig med den virkelighed, der ligger udenfor ham selv som en realitet, for det er den, der skal danne fundamentet i hans værk.

Tage Skou-Hansen, "Forsvar for prosaen"
i *Heretica* (1962) s. 134-35

AARHUS UNIVERSITET
NORDISK SPROG OG LITTERATUR
2016/17

BACHELOROPGAVE AF TROELS SOLGAARD ANDERSEN

Abstract

In this paper I examine the historical novel as a literary genre and look upon its history and function, primarily in a Nordic perspective from the beginning of the 19th century to contemporary time. In the light of divergent opinions on the subject, my aim is to present and discuss the constitutive features of the genre in general, showing what it takes for a novel to be considered historical in particular.

Having described the most important features of the historical novel and how and why it suddenly became a way of writing during the 19th century, it becomes clear that the function of the genre has changed significantly, especially in terms of using the past as an analogy on the present. Therefore, with particular emphasis placed on the function, I will offer a diachronic definition of 'the historical novel', combining methods from history and literature, and subsequently apply it on the historical novel *Afgrunden* (2015) in order to see how this novel relates to the genre in general.

Focusing on the main character Kaj's development and the different aspects which constitutes the novel as being historical, I finally conclude that the historical novel also is capable of unfolding historical events in a much more universal perspective, not constrained to a specific nation-state or an important person's great achievements for a certain country.

Indholdsfortegnelse

I. Indledning.....	s. 4
II. Genren – historiens historie.....	s. 4
1. Historien: 1822 og frem.....	s. 5
i. Adskillelsen af historie og litteratur.....	s. 5
ii. 1800-tallet – en didaktisk manøvre.....	s. 6
iii. 1871 – sekularisering og den analoge metode.....	s. 8
2. Genreafgrænsning.....	s. 10
i. Tiden – afstand.....	s. 11
ii. Tiden – sammenhæng.....	s. 12
iii. Den nødvendige anakronisme.....	s. 12
3. Opsummering og genreafklaring.....	s. 14
III. Kim Leines roman <i>Afgrunden</i>	s. 14
1. En historisk roman.....	s. 14
2. Komposition og tid.....	s. 16
i. Kaj i krig – ydre kaos, indre ro.....	s. 16
ii. Kaj i fred – ydre ro, indre kaos.....	s. 17
iii. Manden der ikke eksisterer.....	s. 21
IV. <i>Afgrunden</i> – en universel beretning.....	s. 22
V. Konklusion.....	s. 24

Litteraturliste

I. Indledning

Historiske romaner har til forskel fra mange andre litterære genrer altid haft et stort publikum, hvorfor genren ofte er forbeholdt populærlitteraturen.¹ Og måske er det ligefrem denne populærlitterære status, der har medvirket til, at kun ganske få har behandlet genren i et sammenhængende litteraturhistorisk perspektiv (Winge 1997, s. 145) og derved ladet det helt åbenlyse spørgsmål stå ubesvaret: Hvad er en historisk roman egentlig i dag? For genren har gennemgået en lang udvikling og betegner ikke nødvendigvis det samme i dag, som da den blev skabt, hvilket f.eks. gør det problematisk at tale om *den* historiske roman. Det rejser flere spørgsmål: Hvilke konstituerende træk hviler den historiske roman på som genre, og hvilken funktion har den historiske roman i dag i forhold til, da den opstod?

Jeg vil i det følgende udforske genrebegrebet 'den historiske roman' i et fortrinsvis nordisk litteraturhistorisk perspektiv, hvor jeg først med fokus på de historiefilosofiske forudsætninger beskriver genrens etablering som litterær genre. Dernæst vil jeg med fokus på den historiske romans funktion udforme en diakron genrebeskrivelse, der dels bygger på en diskussion af forskningens fragmenterede behandlinger af genren, dels integrerer romanformens historiske udvikling. I udforskningen af genrebeskrivelsen – og hvornår en historisk roman overhovedet kan karakteriseres som historisk – tildeles genrens etablering af forskellige tidsniveauer en særlig betydning, da det bl.a. gør mig i stand til at pege på, hvornår og hvordan genren adskiller sig fra samtidsromanen.

Dernæst applicerer jeg første dels genrebeskrivelse på Kim Leines digre historiske roman *Afgrunden* (2015), hvor det er opgavens formål at vurdere, på hvilken måde *Afgrunden* er en historisk roman, og hvad den historiske roman som genre (også) betegner i dag. I analysen af *Afgrunden* aflæser jeg først bogens konstituerende genretræk, hvorefter mit fokus i analysen ligger på hovedpersonen Kajs oplevelser i de to krige såvel som i fredsperioden derimellem.

Da udgivelsen af historiske romaner i Danmark er ganske talrige, gør min gennemgang og belysning af den historiske romans forskellige udtryksformer ikke krav på at blive læst som en udtømmende analyse af genrens historie, men er derimod blot et forsøg på at udforske og problematisere begrebet *den* historiske roman og på baggrund af dette at udforme en samlet genrebetegnelse.

II. Genren – historiens historie

Indledningsvis udlægger jeg den historiske romans tilblivelsesproces og dens samfundsmæssige funktion for dernæst at diskutere, hvad der samlet udgør dens konstituerende træk.

¹ Læs f.eks. essayet af Jeppe Brixvold "Total realisme" i Weekendavisen 09.09.2016.

1. Historien: 1822 og frem

En historisk roman er generelt baseret på historier, der fremtræder mere eller mindre tilknyttet handlingsforløb, som også ligger uden for fiktionen. Den signalerer derved, at den fortæller en historie, som på den ene eller anden måde allerede er fortalt før: Forfatteren fortæller med på en historie, der eksisterer forud for romanen i et hierarki af fortællinger – nogle historiske, andre fiktive. I dette spændingsfelt er *den* historiske roman opstået, hvilket imidlertid virker paradoksalt, for kan man overhovedet sætte genren i bestemt form, når det kun er behandlingen af fortiden, historiske romaner har tilfælles (Andersen 1996, s. 9)? Lad os derfor se på nogle af de historiske forudsætninger, der gør, at genren overhovedet opstår.

i. Adskillelsen af historie og litteratur

Det er ikke tilfældigt, men derimod logisk, at selve *den* historiske roman bliver til omkring år 1800. Begrebet 'historien', og idéen om det stadige fremskridt, anskues nu "som en sammenhængende *Fortælling*", hvor man via studiet af fortiden kunne nå frem til en samlet erkendelse af virkeligheden (ibid., s. 18, min kursivering).

For ifølge filosofen G.W.F. Hegel omfatter begrebet "historie" både *fremstilling* såvel som det *fremstillede*.² "Fremstilling og det fremstillede er nemlig således forbundet, at vore forestillinger, om hvad historien er, er uløseligt forbundet med det at fortælle en historie, enten det nu drejer sig om historiefilosofiens fortællinger, de historiografiske beretninger eller de fiktive diskurser" (ibid., s. 22). Med Hegels historiefilosofi anskuer man med andre ord historien som en immanent proces, hvor en sammenhængende bevægelse fra en begyndelse, midte og slutning formidler historien som en fremadskridende naturlov. En lineær bevægelse, hvor menneskets udvikling bevæger sig mod stadig større lykke, frihed og humanitet, "hvor det er mennesket selv, der i en dialektik mellem frihed og nødvendighed skaber sin egen historie" (ibid., s. 23). Fortid og nutid synkroniseres derved ind i et samlet udviklingsforløb. Historie (det fremstillede) er derved tæt forbundet med det at fortælle og måden at gøre det på (fremstilling).

Selve begrebet 'historie' rummer også mindst tre betydninger på dansk, som alle peger på forholdet mellem historie og fortælling: Det kan referere til enten (1) de faktiske begivenheder, (2) historievidenskaben om de faktiske begivenheder eller (3) *fortællingen* om de faktiske begivenheder (Søndergaard 2004, s. 405). Oprindeligt var der intet skarpt skel mellem disse distinktioner, hvorfor skillelinjen mellem, hvornår

² Fra Ole Birklund Andersens udlægning af Hegels forelæsninger om *Philosophie der Weltgeschichte* (1822-23), se Andersen 1996, s. 22-23.

man var historiker og digter, ikke beskæftigede mange.³ Først mod slutningen af 1700-tallet opstod en demarkationslinje mellem historikeren og digteren og mellem begreberne 'historie' og 'litteratur', hvor historikere begyndte at koncentrere sig om den virkelige sammenhæng, mens forfatterne på den anden side fik frihed til at bruge deres fantasi til at skabe fiktioner med udgangspunkt i det virkelige stof (Søndergaard 2004, s. 405). Her begynder den historiske roman.

ii. 1800-tallet – en didaktisk manøvre

I en dansk kontekst bliver det som bekendt Henrich Steffens, der præsenterer Hegels historiefilosofi og indfører den tanke, der skulle komme til at præge den romantiske dannelsesforestilling. Ved at lægge en teleologisk bestemmelse ned over historien tilføjer han en historiens nødvendighed, hvor menneskets frihed og nødvendighed er sammenfaldende i deres fælles udspring, "med den evige Idee",⁴ der peger tilbage på en guddommelig bestemmelse af historiens gang. Fortid, nutid og fremtid bindes således sammen og definerer det enkelte individs rolle i den historiske proces.

Det er i denne periode, den historiske roman opstår som genre og tekstform, hvilket gør den til et relativt moderne fænomen (Winge 1997, s. 39). Det er nemlig først med Walter Scott fra 1814 og frem, at den historiske roman etablerer sig internationalt, mens B.S. Ingemann i 1820'erne for alvor introducerede genren i en dansk kontekst (Søndergaard 2004, s. 405).⁵ Og ikke helt tilfældigt bliver 1822 et godt sted at begynde i et dansk perspektiv – af flere årsager.

Udover at være et lyrisk gennembrudsår for Ingemann (Michelsen 2008, s. 184) markerer 1822 også begyndelsen på den historiske romans gennembrud i Danmark og senere det, man i Norden betegner som prosaens gennembrud (Gjesing 2001 s. 9-10). Derudover var 1822 også året, hvor Ingemann første gang stiftede bekendtskab med Walter Scotts romaner (Michelsen 2008, s. 185), som, ifølge Ingemann, havde hævet genren til "Vor Tids egentlige Epope [dvs. 'heltedigt']" (Ingemann 1863, s. 46), og det blev også Ingemann, der senere på opfordring fra Grundtvig skulle udsende flere nationalhistoriske værker, der alle har den nationale historie som sit hovedtema (Michelsen 2008, s. 186). Den historiske roman er således et resultat af

³ Søndergaard skriver endvidere, at der "i de seneste årtier [igen er] sket en tilnærmelse mellem litteratur og historie. Siden 1970'erne bruges skønlitteratur atter som kildemateriale; nu ikke til at opnå viden om de faktiske begivenheder, men til at belyse synspunkter og tankemåder i tiden (mentalitetshistorie)" (Søndergaard 2004, s. 405).

⁴ Fra *Indledning til Filosofiske Forelæsninger i København 1803* (citeret fra Andersen 1996, s. 27).

⁵ Georg Lukács bruger afslutningen på Napoleonskrigene i 1814 som pejlemærke for den historiske romans gennembrud: Året er nemlig dels sammenfaldende med Walter Scotts debutroman, *Waverly*, dels afslutningen på en af de mest revolutionerende og kaotiske perioder i Europas historie, der strækker sig fra 1789-1814, hvilket ifølge Lukács var med til at skabe en helt anderledes historisk bevidsthed hos det almene folk end tidligere (Lukács 1969, s. 15 og s. 20-23).

dels den nationalromantiske vækkelse i Norden, dels at det overhovedet blev moderne at skrive prosafiktion. I 1834 stadfæster Ingemann i fortalen til *Prinds Otto af Danmark og hans Samtid* (1835) den historiske romans succes som et "ikke uvigtigt Fænomen i de fleste Nationers nyere Literatur" (Ingemann 1913, s. 3). Men når Ingemann betegner denne bedrift som væsentlig, hører det med til sandheden, at hans romaner blev ringe vurderet i litterære kredse. Dog, som Knud Bjarne Gjesing også noterer, blev kritikken fra det finlitterære miljø overdøvet af publikums bifald, hvorfor romanerne nødvendigvis bør ses i en anden kontekst end den udelukkende litterære. Man bør se på funktionen:

Når Ingemann har benyttet sig af den nedvurderede romangenre, er det imidlertid netop sket ud fra et ønske om at nå et stort publikum. Hans historiske romaner må ses i en samfundsmæssig sammenhæng. Gennem dem ville han yde et bidrag til den folkelige selvbesindelse og landets genopbygning (Gjesing 2001, s. 10).

Ovenstående citat skal læses i sammenhæng med det 19. århundredes dannelsessyn, som indebar, at individet skulle kongruere med det almene (med samfundet), baseret på forestillingen om, at ontogenese er lig med fylogeneses:⁶ at den enkeltes vækst og slægten har samme essentialistiske udviklingshistorie, hvorfor individets dannelse afhænger af dets naturtilstands konfrontation med den fortidige kultur, hvori oprindeligheden er udtrykt. Målet for individet er derfor modsætningsløsheden, hvor samfund og individ er kommensurable (Mortensen 1976, s. 81-82). Til en sådan dannelsesopfattelse harmonerede den historiske roman ganske glimrende: Genren kan derfor i 1800-tallet karakteriseres som *en didaktisk manøvre*, der havde et klart mål om at vise (og konstruere) et enhedsforhold mellem individ og samfund. Dette var dens funktion. Med Ingemanns ord:

I tro Forbindelse med den nationalhistoriske Aand, maatte (...) denne Literaturgren hos et Folk, der har en stor historisk Fortid og rige Minder at knytte sit Liv til, ei være uden Virkning paa Nationalitet og Folkeliv (Ingemann 1913, s. 3-4).⁷

Den historiske romans opståen kan i perspektivet af 1800-tallets religiøsitet ligne en aktualiseret tekstform, der blot understreger Guds skaberkraft og instruktionsbegejstring, men ikke desto mindre rummer den historiske roman som tekstform også en sekulariseringsproces, som peger frem mod en nyere tids opfattelse af fortællingen som et erstattende middel for autoritative skrifter.

⁶ Begrebsparret er lånt fra Finn Hauberg Mortensens analyse af forholdet mellem H.C. Andersens kunst og samtidens opfattelse af dannelsesbegrebet (se litteraturliste).

⁷ Mette Winge skriver, at funktionen i Ingemanns historiske romaner var helt klar: "han ville genrejse danskerne, indgive dem nyt livsmod og fortrøstning, og alt skal hvile på tillid til Gud og i god kristelig ånd" (Winge 1997, s. 48).

iii. 1871 – sekularisering og den analoge metode

Efter opkomsten af en historisk bevidsthed i romantikken og i overgangen fra et teologisk til et overvejende historisk verdensbillede, hvor det religiøse 'masterplot' langsomt bortfalder og mister sin autoritet, får fortællingen som fortolkningspotentiale og forståelsesramme en dominerende rolle. En lang proces, som litteraturteoretikeren Peter Brooks henlægger til midten af 1700-tallet, og som kan forklare, hvorfor man i 1800-tallet især beskæftigede sig med folkets oprindelse:

[H]istory replaces theology as the key discourse and central imagination (...) the plotting of the individual or social or institutional life story takes on new urgency when one no longer can look to a sacred masterplot that organizes and explains the world. The emergence of narrative plot as a dominant mode of ordering and explanation may belong to the large process of secularization, dating from the Renaissance and gathering force during the Enlightenment (...) By the end of the Enlightenment, there is no longer any consensus on this prediction, and no cultural cohesion around a point of fixity (...) And this may explain the nineteenth century's obsession with questions of origin, evolution, progress, genealogy (...) (Brooks 1998, s. 5-7).

Fortællingen bliver langsomt det bærende og strukturerende princip, dog uden at de religiøse forståelsesformer forsvinder fra historien og historiefortællingen.⁸ Men ikke desto mindre påpeger sekulariseringsprocessen en fremskridtstanke, hvor det nu er individet (læseren), der afgør fortællingens fortolkningspotentiale. Det er derfor, at fortællingen får sin storhedstid i romantikken, og at den historiske roman her for alvor etableres: Der var simpelthen et publikum til det. Men denne sekulariseringsproces, hvor man fra ca. år 1800 og frem placerer historien i et udviklingsmæssigt forløb, er paradoksalt nok også grunden til den historiske romans deroute sidst i århundredet. Genren harmonerede ikke med den stigende fremskridtstro og modernisering af Danmark. Dette forhold lyser gennem Georg Brandes' devaluering af genren i hans betydningsfulde forelæsning "Indledning til Emigrantlitteraturen", hvor han om Ingemanns romaner skriver:

Den Livserfaring og det Livsstudium, hvorpaa disse Bøger ere grundede, er yderst ringe. De beholde et andet Værd; men til Livet have de lidet eller intet Forhold, skjøndt de høre til de Bøger, der i øvrigt have havt størst praktisk Virkning. De tilhøre en fra Skotland indført uheldig og nu opgiven Genre, den historiske Roman,

⁸ Ole Birklund Andersen kritiserer forsigtigt Brooks' tese ved fortsat at hævde de religiøse teksters betydning og forklaringsformer på trods af denne sekulariseringsproces (Andersen 1996, s. 28-30). Dog overser han, at man allerede i slutningen af 1700-tallet ændrede læsevaner fra en intensiv til ekstensiv læsning: Markedet og læsningen spredte sig fra religiøse tekster til i stigende grad også at omfatte skønlitteratur (Fjord Jensen 1983, s. 543), hvorved andre tekstformer end de udelukkende religiøse kunne vinde indpas – f.eks. historiske romaner.

som (...) var udgaaet fra en Aandstilstand der havde alle sine Idealer i Fortiden ligesom vor" (Brandes 2005, s. 44-45).

Skønt dens store praktiske virkning er den historiske roman definitivt på indholdssiden bagudskuende og virkelighedsfjern, hvorfor den ikke passede ind i det moderne gennembruds projekt (jf. "til Livet have de lidet eller intet Forhold").⁹ De realistiske samtidsromaner tog over – man ville se fremad. Danmark skulle moderniseres, ikke fastholdes i sin egen forestillingsverden.

Dette kan forklare, hvorfor den historiske romans funktion senere forskyder sig væk fra den scottske historiske roman, som forsøgte at "ge en trovärdig illusion av flydda tider", og hvor "de direkta analogierna med nutiden spelade mindre roll (...) [Scott] gestalter ett visst skede för dess egen skull, inte för nutidsanalogiernas skull" (Granlid 1964, s. 26). 1870'ernes litteratur markerer et skridt mod en mere individorienteret litteratur, der sætter det enkelte menneske i fokus frem for nationen: Dannelsesromanen erstattes af udviklingsromanen, hvor individet ikke nødvendigvis skal kongruere med samfundet, men i stedet stille sig tilfreds med at være, den man er. Nation og individ skilles ad, ontogenese er ikke længere lig med fylogenese. Dette får store indvirkninger på den historiske romans nationale karakter, da genren er "født med en interesse for at formidle en national historie for derigennem at skabe en fælles identitet" (Skyggebjerg 2008, s. 88).

Det er således ingen tilfældighed, at både J.P. Jacobsen og Johs. V. Jensen brugte den historiske roman som vehikel for deres oprør mod traditionen i *Fru Marie Grubbe* og *Kongens Fald* (1900-01). De udnyttede traditionen for kun at bryde med den og pege fremad mod den modernisme, der først et halvt århundrede senere for alvor skulle gøre indgreb på prosaen i Danmark. Begge er historiske romaner, men skrevet på samtidens præmisser. Derfor sker der efter det moderne gennembrud et afgørende skred i genren, idet den ikke længere kun handler om en (national) fortid, men også om samtiden.

Siden realismens frembrud i Danmark har historiske romaner således været underlagt *den analoge metode*,¹⁰ som i paralleller mellem samtiden og fortiden antyder forhold og forløb, der i påvisningen af deres sammenhænge kan levere svar på samtidens aktuelle situation (Winge 1997, s. 131). Romanformen er nu blevet et samtidsprojekt, idet aktuelle samfundsproblemer kommer i forgrunden, og denne måde at anskue den historiske roman på fortsætter frem til i hvert fald 1970'erne,

⁹ Mette Winge undrer sig derfor også over, at J.P. Jacobsen valgte den historiske roman som romantype for sin gennembrudsbog *Fru Marie Grubbe* (1876): "(...) uanset hvad godt man kunne sige om den historiske roman, så var den efterhånden godt slidt og noget fladtrykt efter i årtier at have været den mest idealiserede form" (Winge 1997, s. 64).

¹⁰ Et begreb, der tilskrives forfatteren Ebbe Kløvedal Reich (Winge 1997, s. 131).

hvor en bølge af dokumentariske og ideologikritiske bøger ramte markedet, som havde til hensigt at engagere folk politisk (ibid., s. 123-30).

Men hvorledes adskiller den historiske roman sig fra samtidsromanen? Vi skal i det følgende se nærmere på først de kildemæssige og senere de narrative greb, den historiske roman gør brug af, for efterfølgende at indsnævre og udforme en genredefinition, der også er i stand til at adskille genren fra samtidsromanen.

2. Genreafgrænsning

Historikeren Erik Arup udformede i 1925 en berømt maksime, som skulle udrydde skønlitteratur som kildemateriale til historiske skrifter (Søndergaard 2004, s. 405): Man skal kun "digte over de Kendsgerninger, der virkelig kan udsondres af Kilderne som tilforladelige, over dem alle, ikke imod dem og ikke udover dem" (Arup 1977, s. 427-28). En historisk roman bryder næsten konsekvent dette dogme: den digter med kilderne, men også ud over dem og i særlige tilfælde endda også imod dem.¹¹

Historiske romaner digter *med kilderne* i den forstand, at kilderne bruges som historiske markører, der tager udgangspunkt i historiske begivenheder eller personer (Søndergaard 2004, s. 406). De historisk verificerbare data kan således fungere som ramme for fortællingen og som stof til de miljøer, de forskellige karakterer udfolder sig i. Digteren sætter derefter de fiktive personer fri, hvor de indordner sig efter fortællingens logik og ikke nødvendigvis efter faktiske forløb. Forfatteren digter her *ud over kilderne*, hvor man ikke nødvendigvis blot gestalter karakterernes handlinger, men også gengiver deres følelser og indre verden med en indre fokalisering, der belyser deres handlingsmotive. Det skaber plads til, at digteren kan lave en historisk udfyldning af de mellemrum, som de historiske kilder efterlader. Man digter således både med og ud over kilderne.

Tillige kan digteren også digte *imod kilderne*.¹² Det sker f.eks. i kontrafaktiske fortællinger eller i romaner, hvor man kobler to historisk adskilte begivenheder sammen, eller ved at lade historiske personer, som aldrig har haft mulighed for at mødes, træffe hinanden osv. (Søndergaard 2004, s. 406-7).

Gennem denne maksime er man yderligere i stand til at udpege forskellen mellem en realistisk og en historisk roman: Hvor en realistisk (samtids)roman

¹¹ Professor Johnny Kondrup bruger samme maksime til historiske romaner: "Man kan digte med historien, men ikke imod. Hvis forfatteren laver historiske fejl, så vil den læser, der bemærker dem, opleve det som et brud på illusionen" (Dannemand 2014).

¹² Eksempler på historiske romaner, der digter imod kilderne, er faktisk Ingemanns *Valdemar Seier* (for mere herom se Nielsen 1987, s. 508-10), men mest bemærkelsesværdigt Kløvedal Reichs *Frederik* (1972), hvor biografigenren danner forlæg til en fiktion om Grundtvig i en meget specifik politisk kontekst; nemlig at advare danskerne mod at stemme ja til EF og "om at besinde sig i tide på, hvad det vil sige at være dansk og handle dansk" (Winge 1997, s. 126). Bogens analoge metode og funktion er i den grad nationalt afgrænset.

forsøger at maskere sig som noget andet end fiktion for at vinde troværdighed, iscenesætter og fremhæver en historisk roman i dens brug af kilder forholdet mellem fiktion og fakta og tematiserer derved, at der findes andre måder at skrive historien på. Den mimer historien i fiktionens mønstre (Andersen 1996, s. 46).

Men fælles for alle ovenstående kildemetoder er deres brug af fortidige begivenheder. Det er blot funktionen, der adskiller dem. Om historiebrug generelt formulerer Hans Hauge det således: "Historien er enten en konstruktion af fortiden, eller den er en destruktion af nutiden" (Hauge 1990, s. 10). Man finder den konstruktivistiske tankegang i 1800-tallets nationalhistoriske litteratur, mens destruktionselementet – som underforstår, at læren om historie kan være med til at vise verdens *foranderlighed*, at alt kan forandres (ibid., s. 10-11) – nærmer sig den realistiske romantradition, hvor skønlitteraturen hævder at kunne repræsentere en ydre verden. Det er min påstand, at en historisk roman både konstruerer fortiden og destruerer nutiden, og at genren derfor ikke skal defineres i et enten/eller-forhold mellem disse to, men derimod i et spektrum mellem (1) konstruktion: hvor (historien om) fortiden skabes ved i højere grad at digte *ud over* og *imod* kilderne, og (2) repræsentation: hvor man viser verden, som den er, ved at digte *med* og *ud over* kilderne. På den måde kan man anskue den historiske romans funktion og greb i et diakront genreperspektiv. Men før vi får en fyldestgørende definition på den historiske roman, skal den adskilles fra samtidsromanen.

i. Tiden - afstand

Et af de eneste konstituerende træk ved historiske romaner er, at deres handlingsforløb er henlagt til fortiden. Men ifølge Leif Søndergaard adskiller dette træk ikke nødvendigvis genren fra samtidsromanen, da der ikke "eksisterer (...) nogen skarp grænse mellem de to typer romaner, og det kan ikke fastslås præcist hvor langt tilbage i tiden, den skal lokaliseres (...) Imidlertid eksisterer der ingen tvivl, når vi beskæftiger os med romaner, der ligger flere hundrede år tilbage" (Søndergaard 2004, s. 405). Derimod opstiller Winge imidlertid et vigtigt skel, der siger, at en historisk roman handlingsmæssigt må operere i "et andet tidsrum, end det forfatteren lever i" (Winge 1997, s. 30), før en roman er historisk.¹³ Det afgørende er, at Winge placerer skellet ved, at handlingen skal foregå i en for forfatteren ikke oplevet tid, hvorved det på den måde bliver forfatterens forståelsesramme på affattelsestidspunktet, der er bestemmende for, om en roman kan betragtes som historisk, og ikke læserens erfaring på et vilkårligt læsetidspunkt.

¹³ Dette kriterie udelukker en del romaner fra at være historiske. F.eks. kan *Niels Lyhne* (1880) ikke karakteriseres som en historisk roman, idet handlingen foregår i en tid, hvor J.P. Jacobsen selv levede. Ligeledes er Herman Bangs *Tine* (1889) og f.eks. Carsten Jensens krigsroman *Den første sten* (2015) ikke historiske romaner ifølge dette kriterie.

ii. Tiden - sammenhæng

Således etablerer en historisk roman en forbindelse mellem mindst to tidsniveauer: fortællingens fiktive tid (den historiske fortalte tid) og forfatterens faktiske samtid. Den fortæller dels noget om den fortid, den skildrer, men også noget om den samtid, romanen er skrevet ud af og ind i (den analoge metode). Dertil kommer læserens tid som et tredje niveau, hvis læsningen af romanen foregår en del år efter udgivelsestidspunktet. Derfor kan der etableres i alt tre forskellige tider i læsningen af historiske romaner: Handlingens tid, nedskrivningens tid og læsningens vilkårlige tid:

Den historiske roman handler (...) om den historiske tid, den henlægges til, men den fortæller nok så meget om den samtid, den bliver skrevet ud af og ind i. Der anlægges altid en synsvinkel på den historiske periode, de begivenheder der skildres og de personer der gestaltes, og denne synsvinkel er indskrænket til den forståelsesramme og vifte af muligheder, som forfatterens samtid udstikker (Søndergaard 2004, s. 407).¹⁴

Med Wings krav in mente vil dette sige, at en historisk roman udfolder en for forfatteren ikke oplevet fortid, som i spektret mellem repræsentation og konstruktion altid afhænger af samtidens forståelsesramme. Deri opstår analogien mellem fortid og nutid. Som Søndergaard tilføjer: "Det er min opfattelse, at *forfattere skriver om historiske begivenheder, når de bedre kan belyse deres samtid ved at etablere den distance, som den historiske afstand giver*" (ibid., s. 408, hans kursiveringer). Men er en historisk roman derved mere samtidig end samtidsromanen?

iii. Den nødvendige anakronisme

Genren havner således i et uløseligt paradoks. For når en historisk roman er henlagt til en fortid, vil samtidens forståelsesramme på nedskrivningstidspunktet altid skabe en afstand til den skildrede tid, idet forfatterens erfaring og sprog altid gør indgreb på den historiske distance til handlingen. Men ifølge Georg Lukács medfører en troværdig gengivelse af fortidens forhold ikke, at sproget skal imitere datidens sprog, følelsesforhold og tankeføring. Henvendt til Walter Scotts romaner skriver han:

Scott's 'necessary anachronism' consists (...) simply in allowing his characters to express feelings and thoughts about real, historical relationships in a much clearer

¹⁴ Dertil kan man tilføje et sociologisk niveau, hvor man også tillægger forfatterens klasse, sociale gruppe, personlige erfaringer og holdninger en betydning; det, Søndergaard betegner som nødvendig ethocentrisme (Søndergaard 2004, s. 412). Det vil her føre for vidt med en inddragelse af Kim Leines socioøkonomiske forhold i analysen af *Afgrunden*.

way than the actual men and women of the time could have done. But the content of these feelings and thoughts, their relation to their real object is always historically and socially correct (Lukács 1969, s. 69).

Den nødvendige anakronisme består således i, at man lader sine karakterer udtrykke følelser og tankeforhold vedrørende de historiske begivenheder på en mere indsigtfuld måde, end det ellers ville have været muligt for personer, der levede i en anden tid. Men grunden til, at anakronismen ikke opleves som en sådan, er, at fortiden opfattes og skildres som en del af nutidens tankemåde. Omvendt bruger Winge imidlertid dette forhold til at påpege genrens umulighed: Den nødvendige anakronisme implicerer, "at der ikke findes nogen ægte 'historisk' roman (...) [fordi] enhver roman (...) formuleres i det sprog, der er forfatterens nutidssprog på affattelsestidspunktet, for ingen forfatter kan skrive dybt og med sproglig indsigt og fornemmelse i andet end i sin egen tids sprog", hvorpå hun konkluderer: "Det er denne bogs påstand, at historiske romaner altid handler *mere* om den tid, forfatteren lever i end om den fortid, han skildrer" (Winge 1997, s. 31-32, min kursivering). Med disse forbehold mener Winge faktisk, at genren ikke findes, idet samtidens akutte forhold således trumfer de historiske forhold i historiske romaner. Men omvendt kan man med den italienske filosof Giorgio Agambens begreb om samtidighed hævde, at en historisk roman netop findes og i kraft af disse iboende anakronistiske forhold faktisk forekommer *mere* samtidig end samtidsromanen, idet en vis diakroni er nødvendig for overhovedet at forstå ens samtid:

Den som virkelig tilhører sin tid, den, som virkelig er samtidig, er den, som ikke helt falder sammen med tiden eller tilpasser sig dens krav og er netop i den betydning uaktuel. Men netop derfor og netop gennem denne afvigelse og denne anakronisme er han mere end nogen anden i stand til at opfatte og gribe sin tid (Agamben 2012, s. 28).

At være samtidig forudsætter med andre ord en distance. Den, som befinder sig udelukkende i sin egen tid, og hvis tanker er sammenfaldende med denne, er blind for det samtidige. At forstå sin tid kræver en form for anakronisme – en utidssvarende. Det samtidige findes derfor i det utidssvarende og derfor også i det historiske. Som Søndergaard ovenfor konstaterede, så kan historiske romaner på baggrund af den etablerede distance gå bagom samtidens tankemåder, vaner og traditioner og således forekomme mere samtidig.

Samtidens indgreb på fortiden er derfor uomgængelig i en historisk roman. Spørgsmålet er blot, hvad der er fortællingens styrende princip og funktion, og i

hvilken grad den konstruerer en fortid eller destruerer en nutid – illustreret igennem brugen af kilderne.

3. Opsummering og genreafklaring

Om en historisk roman gælder det således, at den som konstituerende træk henlægger handlingens begivenheder til en for forfatteren ikke oplevet fortid, hvorved den adskiller sig fra samtidsromanen. Det er en genre, som foregiver at behandle historiske begivenheder, dog skal de realistiske elementer ikke vurderes ud fra et sandt/falsk-kriterie, men nærmere ud fra, hvorvidt der digtes med, ud over eller imod de faktiske begivenheder. Genren kan således gøre brug af enten en (1) konstruktivistisk tilgang, hvor beskrivelserne afviger fra historiske begivenheder, idet der i højere grad digtes *ud over* og *imod* kilderne; eller (2) en destruktiv tilgang, hvor man i højere grad gengiver fortidens faktiske begivenheder ved at digte *med* og *ud over* kilderne for netop at vise historiens foranderlighed. Det afhænger af genrens funktion.

En historisk roman er derved på én gang konstituerende og en effekt af ydre faktorer, der gør, at dens forbindelse til samtiden i mindre eller højere grad altid vil være til stede, hvorfor det er problematisk at sige, at den historiske roman *mere* handler om den samtid, den er skrevet ind i, end den fortid, den skildrer. Det er ikke et enten/eller-forhold, men nærmere et spektrum mellem to funktioner, hvorigennem man kan læse en historisk roman.

III. Kim Leines roman *Afgrunden*¹⁵

I det følgende analyserer jeg *Afgrunden* i et genreperspektiv med fokus på, hvad der etablerer den som historisk, og hvordan den som historisk roman forholder sig til samtiden. Det gør os efter analysen i stand til at aflæse dens funktion i henhold til genrens historie.

1. En historisk roman

I bogens efterskrift kan man læse om *Afgrundens* historiske forhold, hvor Leine fortæller, at bogen er udledt af "en hel del research" til et filmmanuskript om modstandsmanden Peter de Hemmer Gudme, hvis liv karaktererne Kaj og Ib bygger på. Indlysende handler bogen om "krigen", men mere bemærkelsesværdigt også:

(...) om den lige så besværlige fred. (...) Når virkelighed formuldes til fiktion, sker der mærkelige ting og sager. Resultatet vil altid placere sig et udefinerligt sted på den flydende skala mellem det historisk korrekte og den rene fiktion, aldrig, så vidt

¹⁵ Der citeres fra og henvises til *Afgrunden*, som den foreligger i Gyldendals bogklubudgave fra 2015.

jeg ved, i enten den ene eller den anden ende. Fiktionen interesserer sig ikke for objektiv sandhed, men for subjektiv sandhed (s. 595-96).

Bogens indre logik trumfer altså de faktuelle begivenheder. Men de faktuelle begivenheder, bogen spænder over, og som handlingen præges af, men *ikke* struktureres efter, er relativt omfangsrige: Vi følger bl.a. de danske frivillige i den finske borgerkrig i 1918 under Første Verdenskrig, Sønderjyllands genforening i 1920, opfindelsen af diabetesmedicinen, Hitlers magtovertagelse i 1933, den i 30'erne og 40'erne efterfølgende jødeforfølgelse og selvfølgelig modstandsbevægelsens skjulte arbejde og kamp mod tyskerne i løbet af Anden Verdenskrig.¹⁶

"Historieskrivning, Historiefortælling og virkeligt levet Liv bliver vævet sammen til eet stort, sammenhængende Mønster" (s. 108), som Kaj siger efter sejren i Finland og på sin vis leverer opskriften på den historiske roman. Men et afgørende punkt, hvor romanen adskiller sig fra f.eks. Ingemanns historiske (middelalder)romaner, er tiden, den henlægges til: Middelalderen var en ofte brugt henlæggelsesperiode i romantikken, idet man dér kunne fremhæve slægtens storhed (Søndergaard 2004, s. 409). Men omvendt er *Afgrundens* behandling af fortiden ikke et forsøg på at skabe et sammenhængende mønster mellem individet og dets slægt, men derimod et forsøg på at fremhæve individualiteten og individets reaktion på moderniteten. Derfor er handlingen og plottets projektorum placeret ganske nær læserens samtid, hvilket også gør, at afvigelser fra de faktiske forhold vil virke mere genkendelige for læseren. Der digtes med andre ord *med* og *ud over* kilderne – ikke imod dem – for ikke at bryde illusionen.

Romanen er ikke en samtidsroman, fordi handlingen foregår i en tid, som forfatteren (Kim Leine, f. 1961) ikke selv har oplevet. Men at der imidlertid forekommer væsentlige analogier til samtiden er utvetydigt. Og et afgørende punkt, hvor romanen viser en genreforskydning, er netop i kraft af dens samtidsanalogier, der illustrerer, at romanen som historisk fortælling ikke er nationalt afgrænset, som de fleste historiske romaner er.¹⁷ Dette aspekt udfolder jeg mere indgående efter analysen.

¹⁶ Det er vigtigt at understrege, at det ikke er opgavens formål at fremvise, hvad der er sandt eller falsk, men derimod hvordan *Afgrunden* er en historisk roman, og hvilken funktion genren på baggrund af analysen kan have i dag. Som Leine formulerer det "Det skal ikke nødvendigvis være realistisk, man skal bare etablere noget, læseren tror på. Fakta er selvfølgelig vigtigt, men det er ikke det, der er pointen i det, for så må man læse faglitteratur" (Bangsgaard 2016). Se eventuelt artiklen "Leines prosakværn" i Information af Erik Skyum-Nielsen om forholdet mellem brødrene Kaj og Ib og Peter de Hemmer Gudme (se litteraturliste).

¹⁷ Som Anna Skyggebjerg konstaterer: "Helt frem til i dag er det i høj grad nationale begivenheder, som er bestemmende for, hvilke perioder der bliver behandlet i historiske romaner" (Skyggebjerg 2008, s. 88).

2. Komposition og tid

Værket er på det kompositoriske niveau ikke en sædvanlig historisk roman. Den er opbygget i fem afsnit, der både gør brug af en tredje- og førstepersonsfortæller. Derudover indgår der mange forskellige genrer i værket: "Faldet" og "Opstigningen" er små afsnitsopdelte beretninger i tredjeperson, "Springet" er én lang sammenhængende beretning i tredjeperson, og endelig fjerde del, "Krigens poesibog", som er lyriske prosafragmenter i førsteperson om Ibs færden i de finske skove. Sidste korte del, "Afgrunden", er fortalt af en unavngiven førstepersonsfortæller som en slags epilog om tvillingernes grundvilkår gennem fortællingen. Desuden indgår breve, hospitalsjournaler, Gestapo-rapporter og dagbogselementer som realistiske, historiske markører samt citater fra Johannes' Åbenbaring – alle kompositoriske træk, der gør, at det ikke er "en 'ren', gammeldags episk beretning, men en mosaik eller genrecollage, hvor det til dels bliver op til læseren at holde sammen på tingene: en art vægtløshed og vejløshed i den æstetiske struktur" (Skyum-Nielsen 2015).

At fortællertiden hovedsageligt er holdt i præsens skaber samtidighed mellem læseren og det fortalte univers. Den tidsmæssige distance forsvinder, og fortiden bliver en genkendelig nutid, der etablerer en forbindelse mellem de historiske begivenheder og samtiden. Som der fortælles om Kaj, der skriver ved fronten i Finland som korrespondent: "Han forsøger at ophæve afstanden mellem skriften og det som skriften beskriver, at skrive i absolut præsens. Og det er lige ved at lykkes" (s. 379). Romanens forskellige fortælleinstanser er således ikke i stand til at overskue og indtage en perspektivsamlende position, der på et overordnet plan forbinder romanens handling og samler trådene.¹⁸ Det er op til læseren selv at overskue handlingen og forbinde den med samtiden. Det vil jeg i det følgende forsøge.

i. Kaj i krig – ydre kaos, indre ro

Gennem romanen oplever Kaj flere gange spændingen mellem krig og fred, hvilket får stor betydning for karakterens udvikling – eller måske nærmere forfald. Bogen begynder med tvillingebrødrene, Kaj og Ib, der er på vej til Finland for at deltage i borgerkrigen. I toget på vej derop bliver længslen og driften mod at drage i krig markeret: Kaj "kigger ind i togvinduet og ser sit ansigt. Det er et ansigt der længes, men aldrig har fået hvad det længtes efter" (s. 18). Verbet "længes" er her afslørende, idet det i skiftet fra præsens til præteritum således gør opmærksom på, at længslen altid har været der – den er konstant – og nu drager Kaj i krig for at få forløst et nærmest intransitivt begær. Passagen er central, for den understreger det ledemotiv,

¹⁸ Ingemann brugte i *Valdemar Seier* den omvendte metode. Fortællingen er fortalt i præteritum af en alvidende fortæller, der fra en tilbageskuende position forbinder romanens specifikke handling med langt senere faser i nationens historie (Andersen 1996, s. 106). Igen understreger dette romanens didaktiske funktion.

der går gennem hele romanen og især for Kajs karakter bliver en nøgle til forståelsen af hans udvikling: At lidenskaben altid søger en retning – et mål.

Modsat sin bror, som studerer medicin, læser Kaj, skønt han ikke vil være præst, på det teologiske fakultet – dvs. en uddannelse, som retter sig mod det immaterielle og genstandsløse. Som Kaj siger til Ib: "Du er heldig med dit medicinstudium. Det kan man da tage og føle på" (s. 19). Kaj drager i krig for at kæmpe for "de nationale, kulturelle og humanistisk kristne Værdier" (s. 30), men det viser sig, at perspektivet har en langt mere universel karakter, da målet ikke ligger uden for ham selv, men nærmere peger indad. Kaj er draget mod krigen for at intensivere følelsen af at kunne mærke sig selv, som da han identificerer sig med de dødsdømte sovjetters reaktion på at skulle dø: "Kaj forestiller sig at de dødsdømte, ligesom han selv, mærker alting særlig stærkt i disse sidste sekunder (...) forårshimlens utallige overraskende nuancer som ingen digter har fået øje på endnu. Fordi alle der ikke skal dø, stadig er underkastet en vis grad af vanetænkning" (s. 88). Nuvel, i bogens første afsnit, "Faldet", pointeres i denne sammenhæng, hvorvidt det enkelte individs drivkraft mod at drage i krig er baseret på fri vilje eller tilfældigheder. Og en central scene, der problematiserer viljen som drivkraft, kommer, da Kaj, efter at have skudt en sovjetisk kvinde, forestiller sig en dialog med kvinden: "Hvorfor skød du mig, hvad har jeg dog gjort dig? Jeg var jo nødt til det, det er det man gør. Hvad er der blevet af den fri vilje, kammerat? Det her er krig, den fri vilje er midlertidigt suspenderet" (s. 82). Det er nemlig historiens tilfældighed, der *også* ufrivilligt har dømt Kaj til at drage i krig: Kaj og Ib hverves af en finsk agent som frivillige til borgerkrigen, og straks er et fællesskab etableret med et klart mål om at deltage i en krig, som de ikke kender til (s. 22-23). De skal ud af kedsomheden og ud af vanetænkningen. På den måde skabes modsætningen mellem det at være frivillig soldat og samtidig underlagt historiens gang.

Det er ikke nemt for en Dreng at blive genfødt som Mand. Der skal haarde Midler til. Mange overlever det ikke, og det hvad enten de nu kaster sig ud i en Krig eller ej, eller de viger uden om Valget, som hos Kierkegaard, (...) og det, der burde have været et Spring i Erkendelse, bliver til et Fald ned i forpint Ligegyldighed (s. 109).

Faldet bliver i dette perspektiv ikke at vælge krigen, men derimod at blive hjemme. Er faldet frivilligt, bliver det et spring, som etablerer en grad af frihed og suspenderer ligegyldigheden.

ii. Kaj i fred – ydre ro, indre kaos

Da Kaj kommer tilbage fra Finland, er planerne at færdiggøre teologistudiet, selvom "Teologien kedede ham" (s. 142). Men oplevelserne fra Finland spøger i kulissen.

Og det fremstår, som om Kaj hverken kan eller egentlig ønsker at fortrænge grusomhederne i Finland (s. 133). Dog er det svært for Kaj at forholde sig direkte til krigen, da folk fra kollegiet (Regensen) i Købmagergade spørger ind til ham, indirekte illustreret ved den militærkappe, han pakker sig ind i: "Der var interesse for Kajs militærkappe, som han var begyndt at gå med igen, og de overbød hinanden (...) og de spurgte ham om pletterne, om krigen, men han ville ikke tale om det, han omgjordede sig med sin kappe og den mytologi den skabte; han ville ikke sælge" (s. 142-43). Kaj trækker sig ind i sig selv, begynder at stamme og oplever en regulær regression (s. 144-46). Desperationen og utilpasheden ved ikke at føle sig en del af et fællesskab kulminerer til en fest, hvor Kaj, efter at have fundet ud af, "at det ikke var en almindelig cigaret han havde taget nogle hiv af" (s. 145), møder en finsk kvinde, men bliver fortvivlet og spørger sig selv: "Hvorfor kendte han ikke disse spilleregler? (...) han kunne mærke at tågen begyndte at sive ind i ham igen" (s. 148). Han befamles af den finske kvinde i mørke og ender med at overfalde hende for derefter at gå sin vej.

Kajs lidenskab mangler et mål. Han kan ikke retfærdiggøre sin egen eksistens. Derfor flytter han ud i sin fars hus, hvor han efter kort tid fører en form for asketisk tilværelse, og læsningen af filosofiske værker igen optager ham. Men han:

bevæger sig lidt væk fra den vestlige teologi og vender sig mod sin altid latente længsel efter tusind og én nats støv og sol og læser jødiske og arabiske tænkere (...) det er som at (...) finde ind til det der engang var kernen og rødderne i den kristne tro, det der er gået tabt i en sekulariseret verden. Der er også en tomhed i denne læsning, men det er hans eget sinds tomhed (...) (s. 154).

Passagen er essentiel på flere niveauer. For det første er det et udtryk for Kajs manglende lidenskab; at han ikke kan rette sin længsel mod noget. Derfor forsøger han at finde tilbage til "rødderne" i denne sekulariserede vestlige verden. Men citatet er også en måde, hvorpå *Afgrunden* for første gang forholder sig direkte til det vestlige demokratis udvikling og mangel på lidenskab (mere om det senere). En følelse, der særligt intensiveres i fredstid, og som paradoksalt nok viser, at freden er lige så farlig som krigen. Den manglende kamp skaber en ydre ro, men et indre kaos. For hvad skal man kæmpe for?

Kaj smider imidlertid sin kappe (s. 172) og forlader sin asketiske tilværelse, da han møder den debuterende digter Sara på Regensen. De indleder et forhold, og Kaj oplever, at det "næsten [er] bedre end krigen" (s. 182). Dog kun *næsten*. Krigen som analogi til hverdagen ligger latent i Kajs erfaringstilgang, og oplevelserne fra Finland tynger ham, for hvordan kan man opleve en lidenskab, der er lige så meningsfuld og målrettet som det at deltage i krig? Forholdet kan ikke udfylde det tomrum, han føler efter krigen, hvorfor sorg ikke er det, Kaj føler stærkest, da Sara

går fra ham: Han læser afskedsbrevet og "føler mange ting (...) Og sorg er vel en del af det, men ikke en særligt stor del" (s. 187). Kaj forelsker sig senere i en sønderjysk kristen pige, Jutta Herschel, som efterfølgende vælger at flytte til København. På vej hjem fra en biograftur kommer Jutta med en rammende beskrivelse af Kajs forhold til livet: "Du er et godt menneske, Kaj. Men du har ingen respekt for livet. Der er sådan en stor tomhed inden i dig" (s. 212). Tomheden skyldes, at krigen nu er den prisme, Kaj erfarer sin verden igennem. Kaj færdiggør imidlertid sit teologistudie, men føler stadig:

efter disse år der er gået, (...) den fortrolige tyngde fra sin gamle, nu for længst hedengangne Tammerfors-kappe hvile på skuldrene. Og han forestiller sig stadig at det blik han ser verden med, er krigens blik, krigens glæde ved den fysiske verden, ved detaljen, mistænksomheden over for politikere og bureaukrati, dens pludselige jag af frygt for ustabile situationer der truer med at ende i kaos og skudveksling (s. 228).

Kaj bliver som teolog boganmelder ved Ekstra Bladet. Han begynder at studere orientalisme i udlandet, hvor Kaj atter vender ryggen til den vestlige verden. Det fører ham til Tyskland, "hvor alt er anderledes end Danmark (...) Man må lære at manøvrere, og Kaj er ikke nogen ørn til at manøvrere, men han er heller ikke helt mislykket. Han er et andet sted. Han taler et andet sprog. Han er en anden. Det er det vigtigste" (s. 241). Han flytter ind hos en jødisk lærerinde, Josepha Müller, der giver ham privattimer i arabisk, og som er gift med sagføreren Norbert Müller. Men Kaj og Josepha bliver hurtigt elskere, og Kaj oplever en jalousi, som får en positiv virkning, fordi følelsen er transitiv: "[Kaj] opdager at han faktisk godt kan lide at være jaloux. Det er sådan en ond og vred følelse man kan gå og sutte på" (s. 249). Han indleder i stedet et forhold til deres hushjælper, Marietta, og om foråret forlader han Leipzig, "og så er han et andet sted, han er en anden, og han er lykkelig igen" (s. 251). Han modtager undervisning på Sorbonne i Paris og forsøger at leve sig ind i en anden kultur, "for alt det her får mig væk fra alt andet, fra Sara og Jutta og min egen Josepha og Marietta (...) og fra far der hentæres på et alderdomshjem, og fra min bror, morderen, som jeg elsker og er bange for (...) og måske endda for Finland og kvinderne i skoven (...)" (s. 257). Kaj rejser tilbage til Danmark, forfølger journalistikken og bliver udenrigskorrespondent. Han forsøger senere at etablere et hverdagsliv: "Man må jo fylde andre ting på, nye ting der betyder noget, så det kommer i baggrunden (...) Familie og den slags", siger Kaj til Ib, "Men krigen er der jo alligevel ikke noget der slår, vel hr. korporal? Næh", afslutter Kaj, "Det er der vel ikke" (s. 273). Han besøger Josepha i Leipzig og får igennem hende et bedre kendskab til den stigende antisemitisme i Europa.

Kaj vælger familien, gifter sig med redaktionsassistenten Rosa i København (s. 287) og får med hende sønnen Tage. Men at Kaj befinder sig i en eksistentiel krise, ser man i "Holmgang"-afsnittet, hvor han på toppen af Langebro tager springet ud i "det tomme rum". Kaj føler et kontroltab, men samtidig en frihed i springet:

Er springet stadig et spring mens man falder? Det er (...) et udtryk for det frie valg. Men før eller senere er man nødt til at indse at man må overgive sig til den dyriske viljeløshed i faldet, og at man ikke længere er et frit menneske, men et frit faldende menneske. Man er i kontrol, og så er man det ikke længere, og kontroltabet overtager kontrollen, og det er der også en frihed i (s. 293).

Passagen viser sig at være en kommentar til resten af romanen. Det er længslen mod at lade sig styre, at være en funktion eller et middel til noget større. Præcis som forholdet mellem individet og historien. Styrer individet begivenhedernes gang, eller er det omverdenen og tilfældighederne, der styrer individet?

Kaj møder Jutta igen på redaktionen på Rådhuspladsen, som han finder ud af har født ham en datter, Emma, for ti år siden, så Kaj pendulerer mellem Rosa og Jutta i Danmark. Som udenrigskorrespondent bliver han sendt ud i Europa for at dække Hitlers magtovertagelse og møder igen Josepha, hvis mand nu er blevet ansat som officer for Gestapo, hvortil Josepha fortrøstningsfuldt svarer: "På en måde er tingene blevet nemmere for os nu, efter magtovertagelsen. Renere linjer" (s. 317). Det er vilkåret for de fleste karakterer i romanen, at de søger at gøre verden mere enkel, end den er: Kajs længsel mangler konstant en styrelse, hvilket hans erotiske excesser peger på; Josepha mangler rene linjer; og Rosa, efter hun får besked om Kajs forhold til Jutta, længes efter dengang, hvor livet var givet på forhånd: "Da kunne man ikke bare gå fra hinanden. Systemet forbød det. Og troen, Gud. Nu skal man selv holde sammen på alt" (s. 326). Det er disse tanker, samt forholdet mellem kontrol og kontroltab, den gennemgående sporvognsmetafor i romanen er et billede på. Vi får den først leveret gennem Ibs dagbog:

Livet er ligesom en Sporvognstur. Endestationen er kendt. Sporene ligger, hvor de har ligget, lige siden De københavnske Sporveje placerede dem der. Der er et Antal forudbestemte og ufravigelige Stop, hvor Passagerer staar af og paa, uden at man har den mindste Indflydelse derpaa. Man rejser sammen med nogle Personer, (...) man ikke har noget at gøre [med], og som er een ligegyldig, men altsaa samtidig paatvungen. Rejsen koster en bestemt Pris, (...) som ikke kan forhandles. Sporvognsføreren viger ikke fra sin Rute (...) Alligevel tror man fuldt og fast paa, at man udøver en fri Vilje ved at hoppe paa denne Sporvogn (s. 300-301).

Og senere gennem Kaj, som vender hjem fra Berlin og "ser sig selv siddende i tiden, som i en sporvogn om natten" (s. 334).

Både Ib og Kaj sidder altså i sporvognen, hvor den fri vilje suspenderes af historien, og de lader sig selv styre af begivenhederne og giver sig hen til kontroltabet for dér at føle, at der i dette valg også ligger en frihed. De bilder sig ind, at de selv har valgt at stige på, for tanken om, at der ikke findes en fri vilje, gør, at springet bliver et fald, og man reduceres til at leve i en nærmest vægtløs tilstand. Derfor vil Kaj konstant mærke sig selv:

Siddende i bilen (...) har han nogle gange lyst til at køre frontalt ind i en lastbil. Han føler at livet gør krav på ham på en måde som han i stigende grad er ude af stand til at imødekomme. Han er som en fisk der sidder fast i et garn. Hver gang han spræller lidt og forsøger at løsne noget der snærer, bliver nettet strammet yderligere, og alting bliver et nøk værre (s. 341).

Og midt i al livets meningsløshed, hvor Kaj først gifter sig med Jutta og senere forfører Ibs kone, tegner en ny krig sig i horisonten: "[Kaj og Ib] kigger mod syd og synes at himlens rødmen er fuld af noget nyt. Og de ser på hinanden og smiler" (s. 349). En indre ro kan genetableres.

Gennem et brev fra Josepha lærer Kaj om Nürnberglovene, og Kaj tager senere til Helsinki for at skrive om krigen, som nu "er i fuld gang" (s. 377), og han bevæger sig ud i de finske skove, til enkeltheden: "Kaj er ved fronten. Han er i skoven. Og livet er enkelt, og måske også dødbringende" (s. 379), og det giver ham, som han forklarer Ib i et brev, en "følelse af at være kommet hjem. Jeg er ikke bange" (s. 380). Tilbage på Rådhuspladsen bliver Kaj modvilligt sendt hjem pga. sygdom, hvorefter han "glider over i en døs af kedsomhed" (s. 385). Han rejser igen til Leipzig for at besøge Josepha, hvis jødiske identitet nu er afsløret. Kaj forsøger at hjælpe Josepha og hushjælpen i tog over grænsen til Frankrig, men flugten fra Gestapo mislykkes.

iii. Manden der ikke eksisterer

Danmark er besat. Kaj har en falsk identitet som planteavler Børge Jessen og engagerer sig som redaktør i den illegale presse for BOPA. Med en evig frygt for at blive taget af Gestapo bevæger han sig på flugt gennem gaderne bevæbnet med to slags piller; nogle til adrenalinen (Mecodrin) og én til at fremskynde døden (blåsyrekapslen): "Han cykler rundt i byen og opfører sig som en fri mand. Men i den grad er han ophørt med at eksistere officielt at han er begyndt at komme i tvivl om hvem han egentlig er (...) Det er et tab af identitet der kan føles som en stor befrielse" (s. 449). Kaj opsøger befrielsen, hvorfor han også nægter at tage til Sverige, da folk i modstandsbevægelsen forsøger at bortføre ham. Paradoksalt er befrielsen ikke at vælge krigen fra: "tanken om at være derovre. Bare gå rundt uden at have noget at lave (...) hvem ved hvad der sker, om man ikke bare går i stå når freden lukker sig om én. Freden er ren tortur. Jeg har prøvet den" (s. 474). Fremfor selv at

skabe en identitet vælger Kaj modstandsbevægelsen, som gør, at han ikke skal forholde sig til sig selv. Her er han en funktion med et mål, der går forud for ham selv. Hans funktion er at være en del af modstandsbevægelsen, hvorved kampen for Danmarks befrielse er sammenfaldende med Kajs befrielse. Han vælger døden ved at springe ned i trappeskakten i Shellhuset og ofrer derved sit liv for en større sag. Denne tanke har Kaj gjort sig allerede inden springet, hvor spurvogsmotivet igen dukker op: Under fangeskabet i Shellhuset og andre lokaler ved Kaj, at han "er ved endestationen" (s. 533). Modstandskampen og døden udgør befrielsen. En befrielse fra kedsomhed, der giver lidenskaben en retning og døden en mening.

IV. *Afgrunden* – en universel beretning

Læst på denne måde bliver *Afgrunden* en indirekte analyse af det liberale demokrati, hvor lidenskaben er forsvundet. Det er årsagsforklaringen til, hvorfor folk tager i krig: De mangler noget at kæmpe for.¹⁹ Det er denne følelse, bogens titel indirekte også refererer til: Det enkelte menneskes følelse af tomhed i et liberalt udviklet demokrati, som rejser det grundlæggende spørgsmål, om *afgrunden* ligger i krigen, i freden eller derimellem? Som Kaj viser, findes den først i fremmest i os selv. Og i et liberalt demokrati vil denne følelse ligge latent, hvis kedsomheden og tilfredsheden indtræffer. I bestræbelsen på at skabe fred, velstand og tilfredshed fjerner man lidenskaben og kampen for en større sag.

Denne pointe beskriver politologen Francis Fukuyama i sin egen gendrivelse af historiens afslutning og endemål. Velstand og sikkerhed modvirker følelsen af frihed og lidenskab. Derfor vil folk i et liberalt demokrati føle:

trang til at sætte livet på spil i en voldelig kamp og derved bevise for sig selv og deres medmennesker, at de er frie. De vil bevidst opsøge ubehag og selvopofrelse, fordi smerten vil være den eneste måde, hvorpå de definitivt kan bevise, at de (...) stadig er *mennesker* (...) De vil kæmpe for kampens skyld. De kæmper med andre ord af kedsomhed; for de kan ikke forestille sig livet i en verden uden kamp (Fukuyama 2009, s. 396-97, hans kursivering).

Hvis idealer i livet eller i et samfund er blevet umulige, opstår der en tomhed i individet. Man søger derfor en lidenskab; en kamp for kampens skyld. Det handler *Afgrunden* om. Det er ikke en historisk roman om individets forhold og tilpasning til nationen, men derimod en analyse af individets relation til et hvilket som helst liberalt demokratisystem, som ikke kan tilbyde den tilstrækkelige lidenskab, der

¹⁹ Med Leines egne ord: "Jeg forstår mekanikken (...) følelsen af fremmedgørelse og forlorenhed, der altid er faren ved at leve i et demokrati i fredstid. Ideal, og den blodige kamp for dem, er altid mere fængende (...) end demokrati og fred. Det er vel demokratiets helt store problem" (Winther 2015).

driver mennesket fremad og skaber mening. Det kan krigen. Det er i den forbindelse ikke tilfældigt, at den centrale person, Kaj – som Peter Gudme er forlæg for – ikke er en kendt, ophøjet person, men en ganske almindelige borger, som ethvert individ i et liberalt demokrati kan identificere sig med. Gennem Kaj bliver det således klart, at romanen peger på noget langt mere universelt og transnationalt i det enkelte individ. Det handler ikke om nationen eller om en national kendt personlighed, men om det moderne menneske generelt, hvorfor bogens beskrivelser af Kajs manglende lidenskab i stedet retter sig mod den universelle påvirkning af at leve i et vestligt krigsførende samfund. Som Skyum-Nielsen også noterer, så er bogen "en beretning om moderne mennesker i en epoke, hvor systemer og autoriteter brydes ned og den enkelte selv skal holde sammen på alt. I sådan en tid kan noget så foranderligt og uforudsigeligt som krig gå hen og blive et holdepunkt" (Skyum-Nielsen 2015).

Afgrunden peger derved også på den sekulariseringsproces, den historiske roman har gennemgået: Autoriteterne er forsvundet, og vi må selv skabe vores historie. I dette rum opstår fortællingen, som bliver vigtig for individets selvforståelse. "Alle præster er mislykkede forfattere (...) Og alle forfattere er i virkeligheden frafaldne præster" (s. 229), som Kaj et sted siger til sin ven, Jørgen. Man skriver sig selv ind i en fortælling, så ens tilværelse ikke reduceres til en tilfældighed, men en skjult frihed. Denne refleksion afspejler Ib i "Krigens poesibog", hvor han indledningsvis skriver:

Hvem fortæller vores liv, og ud fra hvilke præmisser? Er det Gud der er fortælleren, eller ham den anden? Hvem er det der tiltager sig denne ret til at fortælle os? Det vil jeg gerne vide. Og hvem er jeg? (...) Jeg er i krigen. Det ved jeg. Jeg fortæller krigen, men krigen fortæller også mig" (s. 541).

Det peger igen på det dobbelte forhold mellem historie og frihed; om mennesket skaber historien, eller om det er underlagt historiens gang. En universel pointe, som viser, at mennesket konstant må bekræfte sin frihed, når freden hviler i det liberale demokrati.

Det er imidlertid min påstand, at disse universelle forhold også peger tilbage på formen. Mange af bogens lyriske fragmenter kan læses uafhængigt af handlingsplanen (f.eks. "Krigen kort", s. 48), hvilket også afspejler handlingsplanets universelle karakter. Derved rammes både form og indhold af den føromtalt "vægtløshed og vejløshed". Det universelle perspektiv ser man også i Kajs udadvendthed: Gennem bogen deltager han f.eks. i Finlandskrigen, studerer orientalisme i Uppsala, Leipzig og Paris, bliver udenrigskorrespondent og rejser konstant rundt i Europa før og efter Anden Verdenskrig. Det er med andre ord ikke en national fortælling om Danmarks forhold til krigen, men derimod en fortælling

om krigens indvirkning på det moderne menneske i det "frie" liberale demokrati generelt.

V. Konklusion

Ud fra en historiefilosofisk redegørelse og gennemgang af den historiske roman som genre er det tydeligt, at den historiske roman er et heterogent begreb, som man ikke nødvendigvis yder retfærdighed ved at sætte i bestemt form. Den historiske roman begyndte som en 1800-talskonstruktion, hvor man forsøgte at samle historien i én fortælling, men derfra har genren forskudt sig fra at operere med en udelukkende konstruktivistisk tilgang, hvor man forsøgte at skabe (historien om) fortiden ved primært at digte udover og imod kilderne, til også at indeholde en repræsentativ tilgang, hvor man dekonstruerer nutiden ved at pege på historiens foranderlighed ved i højere grad at digte med og udover kilderne.

Dog er der visse fælles træk, der afgør, om en roman er historisk: Det er behandlingen af en for forfatteren ikke oplevet fortid, hvorved genren adskiller sig fra samtidsromanen. Men det er ikke, som ovenstående analyse af *Afgrunden* viser, nødvendigvis en behandling af fortiden med det formål at belyse en fælles nationalt afgrænset storhed, mentalitet eller bevidsthed. Den kan i dag krydse grænsen mellem nationer og lægge et langt mere universelt perspektiv, som beskriver det at være menneske i flere forskellige vestlige demokratier. Derfor må en diakron genredefinition af den historiske roman også tage højde for, at genren ikke er stabil – forstået på den måde, at den altid må ses i den kontekst, den bliver skrevet i. Deri ligger det gensidige forhold mellem historie og fiktion.

Jeg har gennem min analyse belyst, hvordan *Afgrunden* giver et bud på, hvorfor folk i samtidens vestlige demokratier vælger at tage i krig. Gennem Kaj oplever vi en lidenskab uden retning – en intransitiv længsel – hvor krigen, med Fukuyamas *pointe in mente*, bliver et næsten selvfølgeligt valg. Disse beskrivelser af krigen som et tilflugtssted er dér, hvor bogen tydeligvis udtrykker en samtidsanalogi.

Litteraturliste

Agamben, Giorgio (2012) [2007]: "Hvad er samtidighed" i *Hvad er et dispositiv?*, Slagmark, s. 27-37.

Andersen, Ole Birklund (1996): *Den faktiske sandheds poesi – Studier i historieromanen i første halvdel af det 19. århundrede*, Aarhus Universitetsforlag.

Arup, Erik (1977) [1914]: "Vilhelm Grønbech: Religionsskiftet i Norden, 1913" i Christensen, Aksel E (red.) *Udvalgte afhandlinger og anmeldelser*, s. 426-40, først trykt i *Historisk Tidsskrift* 8 r. V, 1914.

Bangsgaard, Jeppe (2016): "Det historiske er bare staffage", trykt i Berlingske d. 24.03.2016, <http://www.b.dk/kultur/det-historiske-er-bare-staffage>, beset d. 20.11.2016.

Brandes, Georg (2005) [1871]: "Indledning til Emigrantlitteraturen" i Knudsen, Jørgen (red.) *Georg Brandes – den mangfoldige*, Gyldendal, s. 35-48.

Brixvold, Jeppe (2016): "Total realisme" i Weekendavisen, sektion: "Bøger", s. 8-9.

Brooks, Peter (1998) [1984]: "Reading for the Plot" i *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*, Harvard University Press, s. 3-36.

Dannemand, Henrik (2014) "Hvor meget må en forfatter digte?", trykt i Berlingske d. 11.04.2014, <http://www.b.dk/kultur/hvor-meget-maa-en-forfatter-digte>, beset d. 18.11.2016.

Fukuyama, Francis (2009) [1992]: "Åndens umådelige krige" i *Historiens afslutning og det sidste menneske*, Informations Forlag, s. 396-408.

Gjesing, Knud Bjarne (2001): "Den indre revolte. B.S. Ingemann – Sphinxen", i Schmidt, Povl m.fl. (red.) *Læsninger i dansk litteratur 1820-1900*, Odense Universitetsforlag, s. 9-25.

Granlid, Hans O. (1964): "Översikter av genrens utveckling: utländsk historieroman fram till nutiden och svensk under 1800-talet" i *Då som nu – historiska romaner i översikt och analys*, Natur och kultur, Stockholm, s. 25-45.

Hauge, Hans (1990): "Historiens vendinger – sproglige, litterære, pragmatiske" i *Den jyske Historiker*, Nr. 50, s. 9-27.

Ingemann, B.S. (1913) [1835]: "Fortale til første Udgave" i *Prinds Otto af Danmark og hans Samtid*, Egmont H. Petersens Bogtrykkeri, København, s. 3-7.

Ingemann, B.S. (1863): *Tilbageblik paa mit Liv og min Forfattervirksomhed fra 1811-1837*, Reitzels forlag, København.

Jensen, Johan Fjord (1983): "Det nye publikum" i Jensen, Johan Fjord m.fl. (red.) *Dansk litteraturhistorie 4 – Patriotismens tid 1746-1807*, Gyldendal, s. 540-545.

Leine, Kim (2015): *Afgrunden*, Gyldendal.

Lukács, Georg (1969) [1937]: "The Classical Form of the Historical Novel" i *The Historical Novel*, Penguin Books, oversat fra tysk til engelsk af H. og S. Mitchell, s. 15-100.

Michelsen, Knud (2008): "Skyhimmels digter – B.S. Ingemann" i Mortensen, Klaus P. m.fl. (red.) *Dansk litteraturs historie 1800-1870*, Gyldendal, s. 169-198.

Mortensen, Finn Hauberg (1976): "H.C. Andersen og den litterære dannelse" i Breitenstein, Jørgen m.fl. (red.) *H.C. Andersen og hans kunst i nyt lys*, Odense Universitetsforlag, s. 69-103.

Nielsen, Marita Akhøj (1987): "Efterskrift" i Ingemann, B.S. *Valdemar Seier*, Borgen, s. 505-528.

Skyggebjerg, Anna Karlskov (2008): "At agte og ære den danske sømandsstand" i Knudsen, Karin Esmann (red.) *Historiske fortællinger*, Syddansk Universitetsforlag, s. 85-99.

Skyum-Nielsen, Erik (2015): "Leines prosakværn", trykt i Information d. 25.04.2015, <https://www.information.dk/moti/anmeldelse/2015/04/leines-prosakvaern>, beset d. 17.10.2016.

Søndergaard, Leif (2004): "At fortælle historier om historien. Om den historiske roman i relation til Poul Vads *Rubrik* (1972) og Ib Michaels *Troubadurens lærling*

(1983)" i Gemzøe, Anker m.fl. (red.) *Fortællinger i Norden efter 1960*, Aalborg Universitetsforlag, s. 404-412.

Winge, Mette (1997): *Fortiden som spejl – Om danske historiske romaner*, Samleren.

Winther, Tine Maria (2015): "Jeg fokuserer på, hvad der er godt ved krig", trykt i Politiken d. 20.05.2015,

<http://politiken.dk/magasinet/interview/premium/ECE2635010/kim-leine-jeg-fokuserer-paa-hvad-der-er-godt-ved-krig>, beset d. 15.10.2016.