

UNNI LANGÅS OG HENRIK TORJUSEN (red.)



Krigsforbrytere

i dagens estetiske minnekultur

Krigsforbrytere i dagens estetiske minnekultur

Unni Langås og Henrik Torjusen (red.)

Krigsforbrytere i dagens estetiske minnekultur

CAPPELEN DAMM FORSKNING

© 2024 Gunhild Moltesen Agger, Charles I. Armstrong, Siemke Böhnisch, Audun Engelstad, Benedikt Jäger, Ingvild Hagen Kjørholt, Alexander Kofod-Jensen, Unni Langås, Siri Hempel Lindøe, Joachim Schiedermaier, Anette Homlong Storeide, Henrik Torjusen og Suze van der Poll.

Bokens design og sats: © 2024 Cappelen Damm AS.

Dette verket omfattes av bestemmelsene i *Lov om opphavsretten til åndsverk m.v.* av 1961. Verket utgis Open Access under betingelsene i Creative Commons-lisensen CC-BY 4.0. Denne tillater tredjepart å kopiere, distribuere og spre verket i hvilket som helst medium eller format, og å remixe, endre, og bygge videre på materialet til et hvilket som helst formål, inkludert kommersielle, under betingelse av at korrekt kreditering og en lenke til lisensen er oppgitt, og at man indikerer om endringer er blitt gjort. Tredjepart kan gjøre dette på enhver rimelig måte, men uten at det kan forstås slik at lisensgiver bifaller tredjepart eller tredjeparts bruk av verket. Enhver bruk av hele eller deler av verket som input eller som treningskorpus i generative modeller som kan skape tekst, bilder, film, lyd eller annet innhold og uttrykk, er ikke tillatt uten særskilt avtale med rettighetshaverne.

Lisensvilkår: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Boken er utgitt med støtte fra Universitetet i Agder.

ISBN Hefte utgave: 9788202855666
ISBN PDF: 9788202840723
ISBN EPUB: 9788202868819
ISBN HTML: 9788202868826
ISBN XML: 9788202868833
DOI: <https://doi.org/10.23865/cdf.232>



Dette er en fagfelleverdert antologi.

Cappelen Damm Forskning er redaksjonen for åpen forskningspublisering i Cappelen Damm Akademisk.

Omslagsdesign: Cappelen Damm AS
Omslagsbilde: Gerhard Richter, «Onkel Rudi» (1965, olje på lerret, 87 cm × 50 cm). © Gerhard Richter 2024 (0117).
Cappelen Damm Forskning
forskning@cappelendamm.no

Innhold

Forord	7
Kapittel 1 Innledning	9
<i>Unni Langås og Henrik Torjusen</i>	
Kapittel 2 Danske landsforrædere på film	29
<i>Gunhild Moltesen Agger</i>	
Kapittel 3 Nazifantasier. Anden Verdenskrigs forbrydere i nyere dansk litteratur	53
<i>Alexander Kofod-Jensen</i>	
Kapittel 4 Krigsforbryter i familien. Litterære oppgjør fra etterkommernes perspektiv	77
<i>Unni Langås</i>	
Kapittel 5 At leve med tabernes fortælling. Fortidsbearbejdning i Peter F. Strasseegers <i>Om stein og jord</i>	97
<i>Henrik Torjusen</i>	
Kapittel 6 Personlig berørt. Etterkommere av krigsforbrytere i TV-serien <i>De siste dødsdømte</i>	117
<i>Siri Hempel Lindøe</i>	
Kapittel 7 Frontkjempere. De passive eventyreres fortelling	137
<i>Audun Engelstad</i>	
Kapittel 8 «Vi skal vitne nå.» Krigsforbrytere og norske myndigheter på teaterets anklagebenk	159
<i>Siemke Böhnisch</i>	
Kapittel 9 Å skrive om historien. Jo Nesbøs <i>Rødstrupe</i>	181
<i>Suze van der Poll</i>	

Kapittel 10 Gjerningsmannen i den tekstuelle veven. Fra identifikasjon til implikasjon i nyere norsk krigslitteratur	203
<i>Benedikt Jager</i>	
Kapittel 11 En krigsforbryter i familiealbumet?	225
<i>Anette Homlong Storeide</i>	
Kapittel 12 Kunst i krigsforbryternes hus. Etterminnearbeid og medvirkning i kommandantboligen på Falstad	247
<i>Ingvild Hagen Kjørholt</i>	
Kapittel 13 Palimpsestiske strategier og impliserte subjekter i Rose Lagercrantz' Holocaust-litteratur	271
<i>Joachim Schiedermaier</i>	
Kapittel 14 Forbryterens fravær. Gaute Heivolls litterære fremstillinger av nazisten Rudolf Kerner	293
<i>Charles I. Armstrong</i>	

Forord

Denne boka er et resultat av forskningsprosjektet *Uferdig fortid. Norge og andre verdenskrig i samtidens estetiske minnekultur*. Prosjektet er finansiert av Norges forskningsråd og Universitetet i Agder og har forankring ved Fakultet for humaniora og pedagogikk og Fakultet for kunstfag.

I prosjektet studerer vi minnene om andre verdenskrig slik de videreføres og endres i ulike medier og kunstarter. Med en tverrfaglig tilnærming har vi som mål å dra gjensidig nytte av fag som litteraturvitenskap, medievitenskap, teatervitenskap, filmvitenskap og historie for å belyse den aktuelle kommunikasjonen om krigen. Når vi her retter søkelyset mot krigsforbrytere og andre involverte i forbrytelsenes gråsoner, tar vi opp et tema som har engasjert mange i de senere årene. Vi undersøker hvordan temaet behandles i estetiske uttrykksformer, og hvordan disse påvirker dagens minnekultur om krigen.

På forsiden har vi gjengitt den tyske kunstneren Gerhard Richters oljemaleri «Onkel Rudi» fra 1965. Det illustrerer på en tankevekkende måte hvordan etterkrigstidens generasjoner fram til i dag har strevd med vissheten om at deres egne familiemedlemmer deltok i krigsforbrytelser. Bildet er en nøktern gjengivelse av et fotografi som samtidig blir formidlet på en diffus måte. Mannen på bildet poserer i Wehrmacht-uniform, men smiler vennlig, noe som skaper en ubehagelig dobbelthet.

Bidragene til denne antologien reflekterer det internasjonale samarbeidet vi deltar i. Selv om bokas emne i hovedsak er knyttet til norske forhold, er de teoretiske perspektivene felles for minnestudier på tvers av nasjoner. Samtidig har vi tilstrebet en viss grad av komparativt blikk på forholdet mellom Norge og andre lands minnekulturer.

Vi vil takke våre medarbeidere for fruktbart samarbeid, og ikke minst våre internasjonale forskerkolleger for verdifulle bidrag.

Kristiansand, 12. oktober 2024

Unni Langås

Henrik Torjusen

KAPITTEL 1

Innledning

Unni Langås Universitetet i Agder

Henrik Torjusen Universitetet i Agder

I den estetiske minnekulturen om andre verdenskrig er det i dag tallrike framstillinger av krigsforbrytere. De blir beskrevet og fortolket i fiksjonslitteratur og erindringslitteratur, i spillefilmer og tv-dokumentarer, og de inngår i teaterforestillinger og utstillinger. Denne sterke trenden er ikke bare norsk, men internasjonal, og den har vart siden midten av 1990-tallet. Temaet har naturlig nok vært til stede helt siden krigens dager, men i de siste tretti årene kan vi observere en fornyet og forsterket aktualitet. Dette har også utløst mye offentlig diskusjon og kritisk oppmerksomhet, for interessen for krigsforbrytere reiser mange viktige spørsmål. Det gjelder grunnleggende oppfatninger av menneskeverd og hva som forårsaker forbrytelser. Det gjelder ideologi og sosiale strukturer, samt endringer i holdninger og verdier. Hvilket menneskesyn styrer krigsforbryterne, og hvilken humanitet blir de selv møtt med? Hvilke krefter ble krigsforbryterne påvirket av, og hvordan blir deres handlinger vurdert i dag?

Vinklingen i denne boka mot det estetiske understreker at krigen blir erindret, og minner skapt, også i medier som gjør bruk av fiksjon. Disse kan ha en liknende intensjon om en relevant representasjon av fortiden som historiske framstillinger, men tar andre former og krever andre typer fortolkning. Den estetiske formidlingen skjerper ikke bare vår evne til kritisk tenkning, men appellerer også til sanser, persepsjon og følelser. Estetiske minnerepresentasjoner kan bekrefte forventninger og forsterke antakelser, men også forandre etablerte oppfatninger. Et viktig mål for bidragene i boka er å undersøke hvordan de ulike uttrykkene forholder seg, i sine medie- og sjangerspesifikke særegenheter, til fortiden og dens forbrytere,

og hvilken rolle de spiller i den kontinuerlige diskusjonen og revurderingen av krigens betydning – da og nå.

Når den norske minnekulturen om andre verdenskrig i dag bringer krigsforbryterne fram i søkelyset med stort trykk og på nye måter, må det sees på bakgrunn av en etterkrigshistorie med andre tyngdepunkter. Nazister, frontkjempere og profitører har ikke vært usynlige, men dynamikken i det kollektive minnet om krigen har vært drevet av andre interesser. I lang tid stod skjebnen til en undertrykt, men seirende befolkning i sentrum. Den nasjonale synsvinkelen sørget for å rette søkelyset mot aktiv motstandsvirksomhet og passiv utholdenhet, mens ofrene lenge fikk liten plass.¹ Langsamt har tilsidesettelsen av ofrenes minne blitt allment erkjent, kanskje overraskende ofte takket være estetiske bidrag. De norske jødernes lidelser fikk knapt noen oppmerksomhet før Herman Sachnowitz utga sin erindringsbok *Det angår også deg* i 1976, og først i 2012 fikk de en offentlig beklagelse for urett begått av norske myndigheter. Til krigsseilere, kommunister og tyskerjenter har regjeringen vært nødt til å unnskylde sin politikk, i høy grad påskyndet av en opplysningsvirksomhet fra filmskapere og skjønnlitterære forfattere.²

I fortellingene om helter og ofre har forbryterne som regel stått i bakgrunnen og spilt en birolle, og dette er fortsatt tilfellet i mange estetiske krigsminner. Slike forbryterframstillinger spiller gjerne på et begrenset repertoar av typer med lite nyansert personlighet, og de blir tegnet ved hjelp av klisjéaktige skurke- og monsterformularer (Khapaeva 2021; Rau 2013). Når forbryteren nå kommer i forgrunnen, er det med en annen ambisjon fra skapernes side om å komme nært inn på livet til en person som har en barndom og en familie, som kan ha et liv etter krigen, og som ikke alltid har vært forbryter.³ En gjennomgående utfordring i representasjonen av krigsforbrytere er å kombinere hensynet til å gi mennesket et fasettert portrett med målet om å belyse forbrytelsene (Pettitt 2017). Et interessant fenomen er hvordan forbryteren i en birolle, eller som en

1 Viktige unntak er Lise Børsums *Fange i Ravensbrück* (1946) og Petter Moens *Dagbok* (1949).

2 Jon Michelets seksbinds romanverk *En sjøens helt* (2012–2018) hadde trolig betydning for at krigsseilerne i 2013 fikk en offentlig beklagelse av daværende forsvarsminister Anne-Grethe Strøm Eriksen. Beklagelsen til kommunistene samme år kom etter at NRK i 2010 hadde vist dokumentarfilmen «Sabotører i mørke» om Osvaldgruppa. Romanen *Mors og fars historie* (2005) av Edvard Hoem og tegneserieromanen *Hitler, Jesus og farfar* (2006) av Lene Ask fortalte om uretten mot tyskerjentene, som fikk en unnskylldning av statsminister Erna Solberg i 2018.

3 Her må Knut Hamsuns erindringsbok *Paa gjengrodde stier* (1949) nevnes som et viktig unntak. Boka er et forsvarsskrift fra en NS-sympatisør som i rettsoppjøret ble dømt til en bot på 325 000 kroner.

skygge, kan fungere som aktør gjennom sitt personlige fravær. Bare traumatiske spor hos ofre og etterkommere viser tilbake til hans eller hennes ugjerninger.

Et hovedtema i responsen på nyere krigsforbryterframstillinger har vært balansen mellom å øke kunnskap og innsikt på den ene siden og å unngå identifikasjon på den andre (Crownshaw 2011; McGlothlin 2016). Estetiske framstillinger spiller på leserens eller tilskuerens evne til innlevelse og empati, men må forhindre at forbryteren blir unnskyldt. Når frontkjemperen får tale for seg selv, eller når nazistens egen synvinkel blir anlagt på de ugjerningene som blir skildret, er det fare for at skylden smuldrer opp og alvoret forminskes. Det personlige søkelyset kan dessuten skygge for de kontekstuelle omstendighetene som enkeltpersonen inngår i – det være seg ideologiske påvirkninger, sosiale strukturer og politiske maktforhold. En aktuell diskusjon går på forholdet mellom krigsforbryteren (*perpetrator*) og krigsforbrytelsen (*perpetration*), og i hvilken grad det ene skal betones framfor det andre (Üngör og Anderson 2020).

Et overordnet siktemål med denne antologien er å gi et tverrfaglig innblikk i dagens minnekultur rundt krigsforbryterne slik den blir skapt i ulike estetiske og interartistiske formidlinger. Vi ser på fiksjonslitteratur og erindringslitteratur, filmer og tv-dokumentarer, teaterstykker og utstillinger. Bidragene plasserer seg i forskningsfeltet minnestudier (*memory studies*) og henter begreper og teoretiske perspektiver fra dette internasjonale feltet. Denne tilnærmingen skiller seg fra historikernes framstillinger fordi vi ikke ser på *hva* som skjedde, men *hvordan* opplevelsene av det er blitt overført til i dag gjennom ulike mediale og sjangerspesifikke representasjonsformer. Materialet er primært norsk, men vi har også bidrag om dansk og svensk minnekultur, samt en rekke referanser til den tyske bearbeidelsen av krigens ettervirkninger.

Hva er en krigsforbryter?

Spørsmålet om hvem som faller inn under kategorien «krigsforbryter», har juridisk forankring, og vi skal kaste et blikk på hvilke lover som gjelder nå, og hvilke som ble brukt i landssvikoppjøret. Både under og etter andre verdenskrig ble det utarbeidet nye lover for å definere krigsforbrytelser og vedta reaksjonsmåter. Dette skjedde blant annet fordi sivilbefolkningen i langt høyere grad enn i tidligere kriger ble rammet av krigshandlinger, og fordi nazistene iverksatte masseforfølgelser på etnisk eller politisk grunnlag.

Den allierte rettssaken mot Hitler-regimet i Nürnberg i 1945–1946 utløste et revisjonsarbeid som resulterte i nye internasjonale avtaler om reguleringer mellom land i krig. I 1948 kom Haag-konvensjonen om forhindring og avstraffelse av folkemord, og i 1949 Genève-konvensjonen, som setter rammer for behandling av krigsfanger og beskyttelse av sivile.

Haag-konvensjonen av 1948 er den delen av folkeretten som definerer folkemord som en internasjonal forbrytelse. Folkemord er handlinger med mål om å ødelegge – helt eller delvis – ei nasjonal, etnisk eller religiøs gruppe. Slike handlinger kan omfatte drap på medlemmer i gruppa, alvorlig fysisk og psykisk skade, ødeleggende levekår, hindring av fødsler, samt overføring av barn til ei annen gruppe. Haag-konvensjonen tar sikte på både å *forhindre* folkemord og å *straffeforfølge* dem som begår forbrytelsen. Både myndigheter, offentlig personell og privatpersoner kan straffeforfølges, og dette kan skje også uten at deres hjemstat har sluttet seg til konvensjonen. Dette omtales som «sedvanerett». En krigsforbryter er i tråd med dette en person som forbryter seg mot krigens lover og sedvaner.

De fire Genève-konvensjonene (1864, 1906, 1929, 1949) er det eneste internasjonale lovverket som alle stater har sluttet seg til, og som i sin kjerne krever at mennesker blir behandlet humant selv i krig. Etter andre verdenskrig ble konvensjonene revidert og supplert, og Genève-konvensjonen av 1949 betegner den formen de har i dag. Den første konvensjonen beskytter sanitetspersonell og sårede soldater som ikke lenger deltar i striden. Disse har krav på respekt for sitt liv og skal behandles medmenneskelig og uten forskjellsbehandling. Utvidelsen i 1906 gjelder krigføring til sjøs og innebærer at syke og sårede ikke er lovlige mål. Skipbrudne skal letes etter og bringes til nøytral havn. I konvensjonen fra 1929 blir det betont at krigsfanger skal behandles humant, at tortur er forbudt, og at fangene skal løslates når krigen er slutt. Den fjerde konvensjonen føyer til bestemmelser om sivile. De skal beskyttes mot vold og represalier, og i fiendens varetekt skal de behandles med respekt. Sårede, syke, gravide, barn og ungdom skal ha spesiell beskyttelse.

Det norske rettsoppgjøret etter krigen var omfattende og er fortsatt omdiskutert. Kritikken har handlet om hvorvidt vanlige NS-medlemmer ble straffet for hardt, om hvorvidt det var i strid med Grunnloven å innføre midlertidige anordninger, om gjeninnføringen av dødsstraff, om behandlingen av tyskerjenter (som myndighetene internerte uten lov og dom), og om hvorvidt krigsprofitører ble behandlet for mildt (Andenæs 1979; Borge og Vaale 2018; Nøkleby 2004). Etter frigjøringen ble det umiddelbart

foretatt arrestasjoner, og 92 805 rettssaker ble gjennomført. Av disse ble 46 085 personer straffet. Tretti personer fikk dødsstraff, 8975 ble dømt til tvangsarbeid, 9153 fikk fengselsstraff, og de øvrige fikk rettighetstap eller annen straff (Statistisk sentralbyrå 1954, 30). Det rettslige grunnlaget var først og fremst § 86 i straffeloven, som retter seg mot den som ulovlig bærer våpen mot Norge, eller som yter fienden bistand i råd eller dåd. I tillegg innførte eksilregjeringen i London løpende anordninger (midlertidige lover), som til dels ble holdt hemmelige, og som også kunne få tilbakevirkende kraft.

Et slikt tiltak var den kontroversielle landssvikanordningen, som presiserte hvilke typer handlinger som kvalifiserte for å bli dømt for bistand til fienden, og som i hovedsak var myntet på NS-medlemmer. Det å være medlem av NS ble fra 9. april 1940 ulovlig, og medlemskapet ble betraktet som en kriminell handling, uansett hva medlemmet hadde gjort. De som ble dømt etter landssvikanordningen av 15. desember 1944, ble altså dømt for landssvik. Dette gjaldt ifølge Johs. Andenæs «mindre syndere, f.eks. menige NS-medlemmer og småprofitører» (Andenæs 1998, 136). De som hadde «grove forhold å svare for», fikk «sin sak pådømt direkte etter straffelovens bestemmelser» (Andenæs 1998, 136).

Den tyske okkupasjonsmakten begikk alvorlige krigsforbrytelser i Norge, men relativt få forbrytere ble dømt. I samarbeid med allierte nasjoner forberedte norske myndigheter rettssaker mot de tyske krigsforbryterne, og FNs War Crimes Commission i London hadde ved norsk hjelp en liste på 380 mistenkte. Noen av dem unnslopp fordi de tok sitt eget liv; det gjaldt rikskommisær Josef Terboven, sjefen for det tyske politiet i Norge Wilhelm Rediess, og lederen for sikkerhetspolitiet Heinrich Fehlis. Andre ble sendt til Tyskland for videre straffeforfølgelse. General Rendulic var en av de ettersøkte på grunn av ansvaret for nedbrenningen og ødeleggelsene i Finnmark og Nord-Troms, men han ble i en alliert domstol i Nürnberg dømt til tjue års fengsel for krigsforbrytelser i Jugoslavia. «I alt ble 81 krigsforbrytere domfelt, mens 5 ble frifunnet», skriver Andenæs (1998, 230–31). Både Andenæs og Nøkleby (2004) mener at forfølgelsen av de norske landssvikerne ble prioritert framfor de tyske krigsforbryterne. I sitt bidrag til denne boka påpeker Gunhild Moltesen Agger at det også i Danmark var en større innsats for å strafferettsforfølge danske landsforrædere enn tyske krigsforbrytere. Dessuten var straffen mot de danske strengere.

Begrepene «krigsforbryter» og «landssviker» – og på dansk «landsforræder» – har altså en juridisk forankring, men i faglitteraturen om

krigsforbrytere brukes også andre begreper om personer som har begått handlinger i strid med krigens lover og sedvaner. Det engelske ordet «*perpetrator*» er godt etablert i internasjonal litteratur som et overordnet begrep for ulike typer ugjerninger, og på norsk har vi ord som «gjerningsmann», «gjerningsperson» og «overgriper», som alle benyttes også i forbindelse med krig. I denne boka velger vi «krigsforbryter» som et primært begrep, men bruker også de andre for å skjelne mellom ugjerningene og deres strafferettslige følger der det er mulig.

Gråsoner

Noen ganger er det imidlertid ikke mulig å sette klare grenser mellom de ulike typene ugjerninger og heller ikke mellom de ulike rollene en person kan innta eller havne i. Den italienske Auschwitz-fangen Primo Levi skildrer i en av sine erindringsbøker, *De druknede og de bergede* fra 1986, hvordan konsentrasjonsleiren var det han kaller en «gråsoner». Fangene var alle ofre for et barbarisk system, men for å overleve var det mange som selv ble overgripere. De ble til og med kynisk utnyttet av nazistene til å utføre oppdrag mot å få privilegier som klær, seng, mat, sigaretter og alkohol. Dette gjaldt kapoene, som var fanger med kommandostillinger i leiren, og det gjaldt de såkalte Sonderkommandoene. Disse spesialavdelingene, som i hovedsak bestod av jøder, hadde ansvaret for krematoriene og likvideringen av fanger, før de selv måtte lide samme skjebne.

Levi reflekterer over hvordan mennesker kommer til å se på seg selv når de tvinges til å foreta umenneskelige handlinger, men først og fremst gjør han en skarp analyse av et maktapparat som er gjennomsyret av utspekulert organisering kombinert med svik og hat: «Det skulle være jøder som lesset jødene inn i ovnene, man skulle vise at jødene, den mindreverdige rasen, undermenneskene, finner seg i enhver form for ydmykelse, ja, de utrydder til og med hverandre» (Levi 2020, 58). Men han er den siste til å dømme dem som samarbeidet, for selv om leirens gråsoner skapte skyldige individer, ser han ikke for seg noen «menneskelig domstol som man skulle kunne pålegge å måle ut straffen» (Levi 2020, 48).

Den amerikanske holocaustforskeren Raul Hilberg, som i 1961 utga standardverket *The Destruction of the European Jews*, satte senere tittelen *Perpetrators, Victims, Bystanders* på en av sine mange bøker om jødeutryddelsene (Hilberg 1992). Med disse tre begrepene pekte han ut en triangulær modell for rollefordelingen i krig som har fått bred anvendelse i forskning

på krigsforbrytelser. Samtidig er modellen blitt kritisert for å være rigid, siden roller åpenbart kan blandes, ikke minst om man studerer atferd i lys av tid og sted. Som Levi beskriver, havnet noen konsentrasjonsleirfanger i rollen som både offer og overgriper, og overgripere som vender hjem med krigstraumer, kan sies å bli ofre for sine egne overgrep. Dessuten mener mange at modellen er utilstrekkelig, siden det er lett å peke på andre typer involvering enn disse tre. Begrepet «bystander» er blitt oppfattet som både for bredt og for uklart (Morina og Thijs 2018). I dag står diskusjonen først og fremst om forholdet mellom «perpetrator» og «bystander», mellom utvilsomme krigsforbrytere og personer som på ulikt vis tilhører ugjeringenes omkrets.

I boka *The Implicated Subject. Beyond Victims and Perpetrators* (2019) argumenterer den amerikanske minneforskeren Michael Rothberg for en revisjon av Hilbergs begrepsapparat i analysen av historisk og politisk ansvar. Han foreslår begrepene «implisert subjekt» og «implikasjon» for å dekke det fenomenet at en person er indirekte involvert i urett og ugjeringer ved å ha fordeler av det. Rothberg peker på at vold, utnyttelse og maktovergrep blir muliggjort, ikke fordi noen mennesker er demoniske, men fordi noen tjener på det og andre ser vekk, benekter eller aksepterer at urett foregår. Et implisert subjekt er både en reell person i den virkelige verdenen, skriver han, og en figur til å tenke med når vi skal forstå mekanismene rundt fortidige og nåtidige overgrep.

Forholdet mellom da og nå inngår som et viktig aspekt i analysen av implikasjonens virkemåte. Den tyske filosofen Hannah Arendt mente at vi alle har et kollektivt ansvar for ting vi ikke har gjort, og at det er prisen vi må betale for å være medlemmer av et samfunn (Arendt 2003). Men hun skjelnet mellom ansvar og skyld, idet skyld i hennes forståelse bare kan være et individuelt begrep. Rothberg (2019) følger opp tanken om kollektivt ansvar og føyer til at det ikke bare er en nasjonal problematikk (slik Arendt så for seg), men at ansvaret befinner seg i en struktur som går på tvers av grupper, og som har både diakrone og synkrone dimensjoner. Dessuten er implikasjon en mangefasettert posisjon som et subjekt kan bevege seg inn i og ut av fordi ethvert samfunn har hierarkier av makt og privilegier basert på historisk urett.

Erkjennelsen av at krig skaper gråsoner, var til stede både i Norge og Danmark allerede i okkupasjonsårene. Betegnelsen «stripete» ble i Norge brukt om personer som ikke ble ansett som politisk og nasjonalt pålitelige, mens det danske ordet «værnemager» ble brukt om personer som

hadde forretningsmessige interesser sammen med tyskerne. I begge land foregikk det et samarbeid på mange plan, både i privat og offentlig sektor, som rettsoppgjørene etter frigjøringen ikke var i stand til fullt ut å fange opp. Et medlemskap i NS var lettere å bruke som formell begrunnelse for en dom enn andre typer kollaborasjon, som også krevde mer omfattende etterforskning. Aktører i dagens minnekultur retter fornyet søkelys både mot domfelte krigsforbrytere og mot personer og grupper som ble utsatt for ydmykelse og utstøtelse på moralsk grunnlag. De er på den ene siden opptatt av dem som ble dømt relativt strengt, som for eksempel tyskerjentene, og på den andre siden dem som ble dømt relativt mildt, slik som de økonomiske profitørene og de tyske overgriperne.

Også interessen for de utvilsomt verste forbryterne har nå som regel en intensjon om å gi et mer sammensatt og nyansert bilde enn det som har vært en dominant tradisjon. I dag blir krigsforbryterne betraktet som mennesker, ikke som monstre, og de fleste seriøse minneproduksjoner forsøker å framstille forbryteren på en nyansert måte. Når estetiske formidlingsformer likevel spiller på stereotypien om nazistiske monstre, kan det få interessante effekter. Alexander Kofod-Jensen skriver om to danske romaner som skildrer det han kaller «nazifantasier». Simon Pasternaks *Dødszoner* (2013) og Nils Schous *Bordtennis i Auschwitz* (2011) portretterer krigsforbrytere som både normale og monstrøse, slik at leseren tilbys muligheter for både identifikasjon og distansering.

Etterminner

Spenningen mellom da og nå – det samtidig diakrone og synkrone perspektivet – er et grunnleggende trekk ved de estetiske uttrykkene vi studerer i denne boka. Nåtidens framstillinger av fortidens krigsforbrytelser gir innblikk i hvordan atferd må kontekstualiseres, og hvordan normer og oppfatninger endrer seg over tid. De gir stemme og ansikt til historiske eller fiktive personer for å belyse årsaker, drivkrefter, motsetninger og dilemmaer i en krigssituasjon, samtidig som de mer eller mindre tydelig framhever sin egen nåtidige utsagnsposisjon. Fortiden er til stede i nåtiden som en levende forbindelse, «a living connection», skriver den amerikanske litteraturforskeren Marianne Hirsch (2008, 104), som selv er etterkommer av overlevende fra holocaust.⁴

4 Hirsch siterer her fra forfatteren Eva Hoffmanns bok *After Such Knowledge* (2004).

Hennes diskusjon av krigens ettervirkninger har fått stor betydning i minneforskningen, og begrepet «etterminne» (*postmemory*), som hun kan tilskrives, er mye brukt. Det tar utgangspunkt i erfaringen av å vokse opp som barn av krigens ofre, og å få overført traumatiske minner fra dem i form av atferd, bilder og fortellinger. Hva som skal forstås som «etterminne», er imidlertid ikke så enkelt, for det handler om personer som ikke har egne minner, men likevel faktisk enten føler at de har det, eller at de er så sterkt berørt at fortiden oppleves som deres egen. Den familiære forbindelsen gjør erfaringen derfor sterkt affektivt ladet, og den rommer både avstand i tid og sted, og en tett følelsesmessig tilknytning.

Men denne personlige erindringen, som Hirsch utgår fra, blir i hennes videre diskusjon utvidet på to vesentlige måter. For det første handler etterminner ikke bare om individuell, egen eller overført, hukommelse, men om estetiske uttrykk. Det betyr at så snart en erindring blir formulert, må den trekke veksler på medie- og sjangerspesifikke konvensjoner. Til og med den mest intime familiære kunnskapen om fortiden er mediert ved hjelp av «broadly available public images and narratives», skriver Hirsch (2008, 112). For det andre utvider hun den familiære (*familial*) forbindelsen til en mer distansert tilknytning (*affiliative*). Som betegnelse på en bestemt kunstform kan etterminner ikke begrense seg til familiære forbindelser, men må inkludere kunst som også er brakt fram fra andre enn nære etterkommere. Det er likevel viktig for henne å bevare det affektive aspektet ved begge disse formene, og etterminner blir å forstå som estetiske uttrykk med forankring i en inter- og transgenerasjonell struktur preget av emosjonelt engasjement.

Hirsch arbeider primært med litteratur, fotografier og annen visuell kunst skapt av *ofrenes* etterkommere, men hennes refleksjoner har også relevans for studiet av *forbryternes* etterkommere. I vårt materiale har vi litteratur skrevet av barn, barnebarn og oldebarn av krigsforbrytere og NS-medlemmer. Et tilbakevendende tema er en oppvekst fylt av skam og fortielse og en nåtidig kretsing rundt både forfedrenes ugjerninger og egen mulige skyld. Forfatterne har en klart markert subjektiv synsvinkel og fletter sin egen historie sammen med forfedrenes. Målet er på den ene siden å utvide kunnskapen om hva som har skjedd – hva slektningene faktisk har vært med på. Den affektive tilnærmingen ytrer seg i at angsten for visshet blander seg med trangen til å forstå. På den andre siden fungerer det litterære prosjektet som en ransakelse som til dels formidler smertefulle tanker om hva en selv ville ha gjort i en tilsvarende situasjon, og om en selv kan

ha liknende ytterliggående personlighetstrekk. Eksempler på dette er bøker av Wencke Mühleisen, Ida Jackson og Erlend Wichne, som blir behandlet i kapittelet til Unni Langås.

I noen tilfeller har etterkommerne vært uvitende fram til voksen alder, og oppdagelsen treffer dem som et uventet sjokk. Slike beretninger starter ofte med at etterkommeren rydder i dødsboet etter sin slektning og finner bevis i form av papirer, bilder eller ting med nazisymboler på. Erindringer fra et slikt perspektiv formidler mye ambivalens og kan ha både apologetisk og anklagende karakter, men som regel motiverer oppdagelsen en grundig refleksjon over egen identitet. Dette temaet blir belyst av Henrik Torjusen i hans kapittel om Peter F. Strasseegers roman *Om stein og jord* (2022). «Den uvitende etterkommeren» er dessuten blitt brukt som narrativ type og underlagt tydelig regi i visuelle iscenesettelser. I dokumentarfilmserien *De siste dødsdømte* (NRK 2023), som blir analysert av Siri Hempel Lindøe, har etterkommere rollen som guider – for seg selv og for tilskuerne – til fortiden og forfedrenes dramatiske skjebne. Seriens overordnede mål er å kaste nytt lys over personer som i landssvikoppjøret ble dømt til døden, og å bringe et kritisk perspektiv på bruken av dødsstraff i årene etter andre verdenskrig.

Forbryterfiksjoner

Den intensiverte oppmerksomheten mot krigens forbrytere er et internasjonalt fenomen som den nordiske minneproduksjonen deltar i. Termen «*perpetrator fiction*» eller mer spesifikt «*Holocaust perpetrator fiction*» er blitt en litterær og filmatisk sjanger med en omfattende forskningslitteratur rundt seg. To romaner som har fått stor internasjonal utbredelse og mye litteraturvitenskapelig oppmerksomhet, er den tyske forfatteren Bernhard Schlinks *Der Vorleser* fra 1995 og den franske forfatteren Jonathan Littells *Les Bienveillantes* fra 2006. Vi kan bruke dem til å belyse sentrale aspekter ved diskusjonen om litterær representasjon av krigsforbrytere, og samtidig illustrere etterminnets virkemåte i skjæringspunktet mellom fortidens hendelser og fiksjonens pendling mellom konvensjon og nyskaping.

Der Vorleser kom på norsk under tittelen *Høytleseren* i 1997, og romanen ble i 2008 adaptert til filmen *The Reader* i regi av Stephan Daldry og med Kate Winslet og David Kross i hovedrollene. Romanens forteller er Michael Berg, som ser tilbake på et kjærlighetsforhold han hadde som femtenåring med den trettiseks år gamle Hanna Schmitz på 1950-tallet. Som jusstudent

på 1960-tallet overværer han en rettssak mot tidligere SS-fangevoktere, og der oppdager han sin tidligere kjæreste på anklagebenken. Hanna har deltatt i krigsforbrytelser i Auschwitz og blir dømt for det. Mens hun sitter fengslet, gjenopptar han kontakten og sender henne kassetter der han leser bøker for henne, slik han gjorde før. Først under rettssaken har han oppdaget at hun verken kan lese eller skrive. Dagen før hun skal slippes fri etter atten år i fangenskap, tar hun sitt eget liv. På 1990-tallet bestemmer Michael seg for å skrive en beretning om sitt forhold til Hanna fordi han ikke får de to sidene ved henne til å henge sammen: Hanna som elskerinne og Hanna som krigsforbryter. Løsningen hans er å skrive forholdet inn i sjangeren «Väterliteratur», det vil si litteratur skrevet av andre generasjons etterkommere av naziforbrytere.⁵

Romanen er blitt lest i tråd med Michaels selvforståelse som et uttrykk for andre generasjons problemer med å ta inn over seg foreldregenerasjonens krigsforbrytelser. Samtidig avviker den fra sjangeren fordi det ikke er et foreldre-barn-forhold som skildres, men et erotisk forhold. Kritikere av dette opplegget peker på at fokuset dermed skyves vekk fra den primære konflikten knyttet til familiær skyld, mens andre ser seksualiseringen som et relevant uttrykk for det tyske samfunnets kamp med krigens etterdønninger. Som en kulturell undertekst ligger generasjonskonflikten der og siver inn i alle tenkelige relasjoner.

Men om man ikke leser romanen i tråd med Michaels selvforståelse, eksponerer den en forteller som agerer temmelig annerledes enn de opprørte forfatterne fra andre generasjon. Han viser seg nemlig nummen overfor Hannas krigsforbrytelser og later til å være uberørt av de grusomhetene som kommer for dagen i rettssaken. Isteden opprøres han over hennes analfabetisme, noe som kan forstås både som en fornektelse av fortiden og som en dissosierende manøver. Hans forsøk på å skrive sin historie inn i Väterliteratur, blir i dette perspektivet en mislykket dekkoperasjon, mens Schlinks prosjekt er å la de ulike konfliktene komme til syne som et både historisk, generasjonelt og tekstlig problem.

Les Bienveillantes kom på norsk under tittelen *De velvillige* i 2008. Også her er det en jeg-forteller som ser tilbake, men i dette tilfellet er han selv krigsforbryteren. Maximilian Aue er en tidligere SS-offiser som forfatteren fører rundt til sentrale krigsskueplasser og bruker som både vitne og forbryter i en rekke hendelser med historisk forankring. Han tjenestegjør

5 Sjangeren omtales nærmere i kapittelet til Unni Langås.

i Ukraina og medvirker til overgrep og drap på befolkningen; han er med på massakren i Babi Yar; han deltar i sluttfasen av beleiringen av Stalingrad; han blir satt til å forbedre overlevelseshraten til jødiske fanger i Polen fordi de trengs som arbeidskraft; han er vitne til dødsmarsjen ut fra Auschwitz; og sammen med andre nazitopper opplever han Berlins fall. Alt blir fortalt fra fortellerens synsvinkel med ekstrem detaljrikdom og tilsynelatende uten trang til å pynte på realitetene. I stedet appellerer Aue til leseren og insisterer på sin menneskelighet. Han stiller sågar provoserende spørsmål om hvorvidt leseren under samme betingelser kunne tenkes å ha gjort det samme som han.

Romanen er blitt lest som en imponerende rekonstruksjon av krigens hendelser og har fått anerkjennelse for å være historisk etterprøvable og korrekt. Den er også blitt rost for å muliggjøre innsikt i krigsforbryteres motivasjoner og tenkemåter, samtidig som den ikke unnskylder eller underslår hvilke grusomme overgrep som faktisk ble begått. Den personlige synsvinkelen og fortellerstemmen er imidlertid en utfordring når avsenderen er en så ekstremt belastet gjerningsmann som Maximilian Aue. Han er nemlig ikke bare en kriger med drap og folkemord på samvittigheten, men en incestuøs overgriper mot sin søster og en kaldblodig drapsmann på sin mor og stefar. Til dette familiære plottet har Littell brukt den greske tragedien *Orestien* som litterært forelegg. Denne interteksten blir gitt som en eksplisitt referanse for Aues egne refleksjoner, og den kan utvilsomt fungere som motivasjon til å forstå romanens forbryterske hovedperson som et menneske med årtusengamle forgjengere. Samtidig har Aues seksuelle perversitet blitt oppfattet som et ødeleggende sidespor i den ellers relevante fortellingen (Eaglestone 2011; Suleiman 2012).

I responsen til Littells roman ser vi at den setter forhold som leseridentifikasjon og narrativ empati på spissen, og romanen har dessuten utløst diskusjoner om litteraturens etiske forpliktelser (McGlothlin 2016). For noen er det et paradoks at en krigsforbryter skal gi opplysende informasjon om historiske hendelser, samtidig som han ber om forståelse for sine valg og sine gjerninger. Leseren settes under et krysspess der det på den ene siden handler om å tro på det som blir fortalt, og på den andre siden om å distansere seg fra den som forteller. For andre er spørsmålet om empati, identifikasjon og etikk mindre viktig siden litteratur ikke nødvendigvis behøver å være noe annet enn en kunstnerisk måte å formulere menneskelige erfaringer og vanskelige problemstillinger på. Fra denne posisjonen er *De velvillige* en vellykket roman fordi den gir utførlig historisk informasjon

og samtidig markerer seg tydelig som fiksjon. Leseren stilles mindre under et krysspess enn i en fortolkningsposisjon med mange alternativer og åpenbar aktualitet.

Et særlig tydelig eksempel i den nordiske minnekulturen på at framstillingen av krigsforbrytere kan provosere og vekke heftig debatt, er dokumentarserien *Frontkjempere*, som ble vist på NRK i 2021. Den presenterer intervjuer med menn som tjenestegjorde for Waffen SS på østfronten, og som vitner om sin fortid stort sett uten anger eller skyldfølelse. Fortellingene deres blir illustrert med en kombinasjon av autentiske opptak og dramatiseringer, og de blir kommentert av faghistorikere. Kritikken mot serien handlet om at frontkjemperne kom til orde uten å bli utfordret på sin selvforståelse, at dramatiseringene bidro til spenning og realisme, men uten å knytte forbrytelser til de norske soldatene, og at ekspertenes utsagn kunne oppfattes som et ensidig bidrag til forståelse. Audun Engelstads kapittel viser hvordan dokumentarfilmens konvensjonelle grep understøtter en forskjønnende framstilling, slik mange av kritikerne så det.

Estetisk formidling

Den estetiske formuleringen av minner om fortidens hendelser har et repertoar av sjangrer og konvensjoner til gjenbruk og fornyelse. Essensiell, og på tvers av medier, er *fortellingens* overbevisende evne til å skape fascinasjon og virkelighetskonstruksjon. Den er til og med så vanlig i både den dagligdagse omgangsformen og den faglige formidlingen at det knapt merkes at det fortalte er en fortelling. Fortellingen strukturerer ustrukturerte begivenheter og gjør erfaringer og erindringer om til tolkninger med begynnelse, midt og slutt. Noen fortellinger får en kanonisk posisjon og blir «*master narratives*», det vil si at de får unison oppslutning om sin versjon av det som har skjedd.

Dette er tilfellet med det som i Norge er blitt kalt «den nasjonale grunnfortellingen» om krigen (Eriksen 1995). Den ble etablert i den tidlige etterkrigstiden som en felles forståelse av okkupasjonsårene og ble formidlet i historiebøker for både barn og voksne (Stugu 2021). Starten på fortellingen er overfallet den 9. april, kongens og regjeringens motstand og reise til England, Stortingets presidentskap som ber kongen om å trekke seg, og kongen som ikke ville abdisere. Fortsettelsen er designet over et antagonistisk mønster, der kongen og de gode nordmennene står på den ene siden og svikeren Vidkun Quisling og de onde tyskerne på den andre. Til slutt blir

landet fritt, krigen er vunnet, og kongen kan vende hjem til folkets jubel. Denne seierherrenes fortelling er gjenfortalt utallige ganger og er fremdeles gangbar i populære uttrykksformer, blant annet filmene *Max Manus* (2008) og *Kongens nei* (2016), samt TV-serien *Kampen om tungtvannet* (2015).

I denne fortellingen er det ikke plass for nyanser, og noen mennesker blir identifisert som «de onde» eller befinner seg på «feil side». Mange ble dømt hardt som landssvikere, juridisk eller moralsk, uten å ha gjort mer enn å forelske seg i en tysk mann eller å melde seg inn i NS fordi ektefellen gjorde det. Etter hvert er det kommet motfortellinger («*counter narratives*») fordi grunnfortellingen oppleves som unyansert og belastende. Når historien til en rekke NS-medlemmer, frontkjempere, tyskerjenter og kollaboratører nå blir framstilt i ulike medier, kan det settes i sammenheng med at de føler seg misforstått og oversett, og at deres etterkommere ikke kan finne seg til rette med majoritetens fortelling. Om denne grunnfortellingen ikke blir problematisert direkte, kan vi se at den ofte er til stede som en undertekst for mye revisjonistisk historieskriving. Grunnfortellingen er en horisont som nye fortellinger, synlig eller usynlig, har som forutsetning.

For noen er den nasjonale grunnfortellingen misvisende fordi den har et sentrumperspektiv. Mange av dem som opplevde evakueringen og nedbrenningen av Finnmark og Nord-Troms høsten 1944, har følt seg oversett og glemt, og deres etterkommere har kritisert dens sørnorske profil. Denne tematikken blir behandlet i teaterstykket *Ødeland*, som er tema i kapitlet til Siemke Böhnisch. Stykket hadde urpremiere på Hålogaland teater i november 2021 og var deretter på turné. Her blir både norske myndigheter og den tyske okkupasjonsmaktens representanter stilt for retten, på en imaginær anklagebenk, i et fornyet initiativ for å plassere ansvar og skyld. For andre er grunnfortellingen problematisk fordi den fortsetter å påvirke lenge etter at rettsoppgjøret er over og straffene sonet. Dens normative kraft virker sorterende og ekskluderende på måter som langt overgår den juridiske fellelsen og dommens tidshorisont, og noen mennesker beholder for alltid sitt kainsmerke i panna. Til og med deres barn blir stemplet for livet, slik Eystein Eggen og Bjørn Westlie forteller om i sine erindringsbøker *Gutten fra Gimle. Et NS-barns beretning* (1993) og *Fars krig* (2008).

En annen variant av fortellingssjangeren er detektivhistorien, som rime- ligvis spiller en rolle når det er tale om kriminelle handlinger. Dens kjerne er et forbrytermysterium som skal oppklares, og en gjerningsperson som skal tas. I sentrum for klassisk krim står spørsmålet om *hvem* som har gjort det, og fortellingen lar detektiven skritt for skritt samle spor for til slutt å få

full oversikt over det totale hendelsesforløpet. I forbryterfiksjoner derimot er både den kriminelle handlingen og gjerningspersonen kjent fra starten av. Disse fortellingene handler derfor mer om *hvorfor* noen begår umenneskelige handlinger, og *hva* som rører seg inne i hodet på slike personer (McGlothlin 2021).

Et trekk som detektivhistorien og forbryterfiksjonen likevel ofte har felles, er at de inneholder to plott som vanligvis fortelles samtidig, og som tvinner seg i hverandre: ett som skildrer forbrytelsen som blir begått, og som altså har et fortidsperspektiv, og ett som skildrer oppklaringen, og som har et nåtidsperspektiv (Hühn 1987). Et eksempel i vårt materiale på en slik dobbel plottfortelling er Jo Nesbøs *Rødstrupe* (2000), som blir analysert i Suze van der Polls kapittel. Romanen handler om forbrytelser som er begått, og iscenesetter oppklaringen av dem.

Med en dominerende grunnfortelling som forståelseshorisont kan det være vanskelig å få øye på alternativer, og både avvikende erfaringer og kunnskapshull kan bli skjøvet i bakgrunnen. Vi kan imidlertid oppfatte en del estetiske strategier som en type kompensasjon for å bøte på dette. Sjangerkonvensjoner har mange funksjoner, men kan i vår sammenheng være nyttige ved at de erstatter eller gir inntrykk av sikker viten. I mange romaner om krigsforbrytere er det for eksempel vanlig med en liste over anvendt faglitteratur. Denne sjangerkonvensjonen er hentet fra sakprosa og bidrar til å styrke forfatterens etos og fortellingens troverdighet. Samtidig er tekstene fortsatt romaner, som i tillegg til den historiske framstillingen kan være komplekst preget av både skjult og åpen intertekstualitet. Med allusjoner og referanser til annen kunst og litteratur blir teksten en tolkningskrevende språklig vev.

Denne flertydige kommunikasjonen er framtrædende i Hanna Dahls roman *Kraft* (2021), som blir analysert i Benedikt Jagers kapittel. Hennes hovedperson er en eldre mann som forteller om sin tid som frontkjemper og om tilværelsen etterpå som stigmatisert landssviker. Romanen bygger opp sin autoritet som troverdig historieskriving ved hjelp av en liste over fagbøker, samtidig som fortellerens posisjon innrammes (og undergraves) av en rekke litterære intertekster. Referanser til blant andre Stefan Zweig og Thomas Mann supplerer fortellerens vitnemål og kaster et annet lys over ham enn hans eget.

En litt annen estetisk strategi, men en som også utnytter tekstlige sjikt, finner vi hos den svensk-jødiske forfatteren Rose Lagercrantz. Hennes bøker relaterer seg ikke til den norske grunnfortellingen, men til holocaust,

som i den globale minnekulturen i dag har status som en universell trope (Huysen 2000, 24). I Joachim Schiedermairs analyse av barneboka *Två av allt* (2020) og romanen *Om man ännu finns* (2012) bruker han begrepet «palimpsest» for å vise hvordan tekstene hentyder til en historie om overgrep og utslettelse som i liten grad blir belagt med ord.⁶ I begge bøkene ligger jødernes traumatiske historie, samt krigsforbryternes ugjerninger, under som en fortid det bare på ulike måter hintes til. Forbryterens fravær som person blir kompensert med virkningene av hans gjerninger.

Manglende kunnskap er ikke nødvendigvis en grunn til at en fortelling blir skjøvet i bakgrunnen og befinner seg som en undertekst i det fortalte. Når seierherrenes historier blir supplert med andres, er det i første omgang ofrenes lidelser som står i sentrum. Holocaust har etter hvert fått en unik plass i Vestens minnekultur og har bidratt til det sterke kulturelle og forskningsmessige søkelyset på krigsrelaterte traumer. Dette kan også avleses i mange estetiske uttrykk der krigsforbryteren havner i skyggen av andre impliserte, det være seg ofre, tilskuere og etterkommere. I Gaute Heivolls to tekster om Louis Hogganvik, som ble torturert og drept i Gestapos hovedkvarter Arkivet i Kristiansand, spiller lederen og overgriperen Rudolf Kerner en birolle. Det mangler ikke på kunnskap om hva Kerner gjorde, eller hva som skjedde med ham, men han er likevel ikke hovedperson i Heivolls litterære etterminner. Charles I. Armstrong viser i sitt kapittel om romanen *Himmelarkivet* (2008) og dramaet *Jeg kommer tilbake i kveld* (2012) hvordan forbryterens *fravær* i det forestilte rommet fremmer et forsterket søkelys på de skadene han har påført ofre og etterkommere.

I *Himmelarkivet* er forbryterens fravær blant annet markert ved at han – i motsetning til Hogganvik og hans familie – ikke er gjengitt fotografisk. Dette kan vi lese som et uttrykk for problemene med å «huske» dem som ikke fortjener noen tilstedeværelse i det kollektive minnet. Men i både den historiske og den estetiske formidlingen av andre verdenskrig har fotografiet alltid spilt en viktig rolle. Dette skyldes fotografiets evne til å formidle fortid ved hjelp av dets ikoniske og indeksikalske kvalitet (Barthes 2001). Selv om den dokumentariske funksjonen må leses kritisk og kontekstuel, har fotografiet overbevisningskraft på grunn av dets likhet med det avbildede objektet (*ikon*) og dets kausale relasjon til det (*indeks*).

6 Palimpsest er en håndskrift hvor en tidligere skrift er blitt utslettet (skrapet av, vasket av) for at det samme skrivemateriale kan bli brukt på ny.

I norske og internasjonale minnestudier om krigsforbrytere har fotografier og fotoalbum fått økende oppmerksomhet, og både portretter av krigsforbrytere så vel som fotografier som de selv har tatt, er både blitt utgitt og inkludert i estetiske minneproduksjoner. Dette er tilfellet med fotoalbumet til SS-offiseren Erich Weber, som var stasjonert på Falstad fangeleir i 1944–1945. Fotografiene har felles trekk med flere album funnet i Tyskland etter krigen og viser en påfallende kontrast mellom de forbrytelsene som foregikk, og det tilsynelatende glade og bekymringsløse livet nazistene levde. Albumet er innlemmet i Kommandantboligen på Falstad, som åpnet i 2021 som den første norske utstillingen over krigsforbrytere. Som Anette Storeide viser i sitt kapittel, støter forbryterens egne bilder på utfordringer i måten å plassere og kontekstualisere dem på. Fra en didaktisk synsvinkel er det viktig å formidle at de forestiller en regissert realitet, og at fraværet av fotograferte overgrep er del av en ideologisk bestemt ikonografi. Dessuten kan det visuelle personfokuset også svekke analysen av de institusjonelle og strukturelle sidene ved nazistenes krigsforbrytelser.

Kommandantboligen og Falstadsenteret er et traumatisk minnested som inneholder flere historiske sjikt og er preget av ettertidens mange arkitektoniske endringer. Denne konvensjonelle strukturen for minnesteder betegner Aleida Assmann (2016) som en «palimpsestisk» estetikk. Som i Joachim Schiedermairs tekstanalyser, er dette begrepet også i beskrivelsen av et minnested en fruktbar metafor fordi noen sjikt er mer synlige enn andre. Minnestedet er dessuten blitt forstått som et «indeksikalsk» (Violi 2012) uttrykk fordi det har som oppgave å tydeliggjøre forbindelsen mellom fortid og nåtid. Begrepene kan brukes til å analysere hvordan den estetiske formidlingen på et minnested fungerer, det vil si i hvilken grad den lykkes med å historisere tilskuerens refleksjon over de framstilte forbrytelsene.

I sin analyse av kunstverket *Perpetrator Perspectives*, som var utstilt i Kommandantboligen fra juli 2022 til juni 2023, viser Ingvild Hagen Kjørholt at dette kan være vanskelig å få til. Hun mener at noen deler av verket fungerte bedre enn andre når det gjaldt å fremme innsikt i minnestedets traumatiske historie. Utfordringen for en estetikk som er tilpasset nåtidens erfaringshorisont og kunstneriske tendenser, er å balansere mellom det som kan vites om fortidens forbrytelser, og det som må tenkes og føles.

Forfatterbiografier

Unni Langås er professor i nordisk litteraturvitenskap ved Universitetet i Agder. Hun forsker på norsk og nordisk litteratur fra 1800-tallet og til i dag, og hun har publisert monografier (om Liv Køltzow, Eldrid Lunden, kroppens betydning, traumets betydning, litterære krigsminner) og vært redaktør og medredaktør for en rekke antologier. Langås leder forskningsprosjektet *Uferdig fortid. Norge og andre verdenskrig i samtidens estetiske minnekultur*.

Henrik Torjusen, ph.d. Torjusen har vært postdoktor ved Universitetet i Agder. Han skrev sin doktoravhandling med tittelen *The Last Act of Secular Prayer* ved Universitetet i Oslo. Torjusen har publisert artikler i *European Journal of Scandinavian Studies*, *Nordlit*, *Edda* og *Norsk litteraturvitenskapelig tidsskrift*.

Referanser

- Andenæs, Johs. 1998 [1979]. *Det vanskelige oppgjøret. Rettsoppgjøret etter okkupasjonen*. 3. opplag. Oslo: Tano Aschehoug.
- Arendt, Hannah. 2003. «Collective Responsibility». I *Responsibility and Judgment*, redigert av Jerome Kohn, 147–158. New York: Schocken.
- Assmann, Aleida. 2016 [2006]. *Shadows of Trauma. Memory and the Politics of Postwar Identity*. Oversatt fra tysk av S. Clift. New York: Fordham University Press.
- Barthes, Roland 2001 [1980]. *Det lyse rommet. Tanker om fotografiet*. Oversatt og med etterord av Knut Stene-Johansen. Oslo: Pax.
- Borge, Baard Herman og Lars-Erik Vaale. 2018. *Grunnlovens største prøve. Rettsoppgjøret etter 1945*. Oslo: Scandinavian Academic Press.
- Crownshaw, Richard. 2011. Perpetrator Fictions and Transcultural Memory. *Parallax* 17 (4): 75–89. <https://doi.org/10.1080/13534645.2011.605582>
- Eaglestone, Robert. 2011. Avoiding Evil in Perpetrator Fiction. *Holocaust Studies* 17 (2–3): 13–26. <https://doi.org/10.1080/17504902.2011.11087280>
- Eggen, Eystein. 1993. *Gutten fra Gimle. Et NS-barns beretning*. Oslo: Aschehoug.
- Eriksen, Anne. 1995. *Det var noe annet under krigen. 2. verdenskrig i norsk kollektivtradisjon*. Oslo: Pax forlag.
- Hilberg, Raul. 1992. *Perpetrators, Victims, Bystanders: The Jewish catastrophe, 1933–1945*. New York: Aaron Asher Books.
- Hirsch, Marianne. 2008. The Generation of Postmemory. *Poetics Today*, 29 (1): 103–128. <https://read.dukeupress.edu/poetics-today/article/29/1/103-128/20954>
- Huyssen, Andreas. 2000. Present Pasts: Media, Politics, Amnesia. *Public Culture* 12 (1): 21–38. <https://muse.jhu.edu/article/26184>
- Hühn, Peter. 1987. The Detective as Reader: Narrativity and Reading Concepts in Detective Fiction. *Modern Fiction Studies* 33 (3): 461–66.
- Khapaeva, Dina. 2021. Trendy Monsters: The Nazis, the Perpetrator Turn, and Popular Culture. *New German Critique* 48 (3 (144)): 65–98. <https://doi.org/10.1215/0094033X-9305512>

- Levi, Primo. 2020 [1986]. *De druknede og de bergede*. Oversatt fra italiensk av Birgit Owe Svihus. Oslo: Dreyers forlag.
- McGlothlin, Erin. 2016. Empathetic Identification and the Mind of the Holocaust Perpetrator in Fiction: A Proposed Taxonomy of Response. *Narrative* 24 (3, October 2016): 251–276. <https://muse.jhu.edu/article/631385>
- McGlothlin, Erin. 2021. *The Mind of the Holocaust Perpetrator in Fiction and Nonfiction*. Detroit: Wayne State University Press.
- Morina, Christina og Krijn Thijs (red.). 2018. *Probing the Limits of Categorization. The Bystander in Holocaust History*. New York og Oxford: Berghahn Books.
- Nøkleby, Berit. 2004. *Krigsforbrytelser. Brudd på krigens lov i Norge 1940–1945*. Oslo: Pax forlag.
- Pettitt, Joanne. 2017. *Perpetrators in Holocaust Narratives: Encountering the Nazi Beast*. Hampshire, UK: Palgrave MacMillan.
- Rau, Petra. 2013. *Our Nazis. Representations of Fascism in Contemporary Literature and Film*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Rothberg, Michael. 2019. *The Implicated Subject. Beyond Victims and Perpetrators*. Stanford: Stanford University Press.
- Sachnowitz, Herman. 1976. *Det angår også deg, fortalt til Arnold Jacoby*. Oslo: Cappelen.
- Statistisk sentralbyrå 1954. *Statistikk over landssvik 1940–1945*. Oslo: Statistisk sentralbyrå. https://www.ssb.no/a/histstat/nos/nos_xi_179.pdf
- Stugu, Ola Svein. 2021. *Den andre verdenskrigen i norsk etterkrigsminne*. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Üngör, Ugur Ümit og Kjell Anderson. 2020. From Perpetrators to Perpetration: Definitions, Typologies and Processes. I *The Routledge International Handbook of Perpetrator Studies*, redigert av Susanne C. Knittel og Zachary J. Goldberg, 7–22. Abingdon, Oxon: Routledge.
- Violi, Patrizia. 2012. Trauma Site Museums and Politics of Memory. Tuol Sleng, Villa Grimaldi and the Bologna Ustica Museum. *Theory, Culture & Society* 29 (1): 36–75. <https://doi.org/10.1177/0263276411423035>
- Westlie, Bjørn. 2008. *Fars krig*. Oslo: Aschehoug.

KAPITEL 2

Danske landsforrædere på film

Gunhild Moltesen Agger Aalborg Universitet

Abstract: In Danish occupation films, three main types of 'traitor to the nation' are represented: 1) economic collaborators, 2) Danish soldiers in the Schalburg division, fighting communism in Eastern Europe, and 3) informants to the Gestapo, and quislings. The purpose of this chapter is to trace the development in the representation of these three types. My point of departure is the judicial settlement – the Danish collaborator trials – after the liberation in May 1945. In the light of the official cooperation policy led by the Danish government until August 1943, the trials presented severe dilemmas in terms of ethical and moral justifications for convictions. These dilemmas later became a key element in Danish occupation films such as *Three Years Later* (1948), *The Traitors* (1983), *Into the Darkness* (2020) and *Out of the Darkness* (2022). The initial disdainful attitude towards traitors was gradually replaced by a growing understanding of the different shades of guilt and perpetration.

Keywords: Danish occupation films, representations of collaborators, *Three Years Later*, *The Traitors*, *Into the Darkness*, *Out of the Darkness*

Introduktion

Landsforræderi er ifølge dansk straffelov en ”traditionel betegnelse for grove forbrydelser mod et land eller de øverste statsmyndigheder”, for eksempel ”handlinger, der har til formål at bringe den danske stat helt eller delvist under fremmed herredømme” (Garde 2015). Historisk er begrebet påtrængende i forbindelse med den tyske besættelse af Danmark og dermed de film, der tematiserer besættelsen. Men hvem var egentlig landsforrædere, og hvordan havde de gjort sig fortjent til denne betegnelse? De, der gik i tysk tjeneste som angivere og torturbødler, var utvivlsomt landsforrædere.

Men hvad med de mange økonomiske, politiske og ideologiske kollaboratører? Retsopgøret efter besættelsen viste hurtigt, at sagen var kompliceret, ikke mindst fordi den danske regering – i modsætning til for eksempel den norske – havde accepteret at samarbejde med besættelsesmagten, da Danmark blev besat den 9. april 1940, og først trådte ud af samarbejdsrollen den 29. august 1943.

I besættelsesfilm er først og fremmest tre typer landsforrædere repræsenteret: 1) værnemagerne, 2) de østfrontfrivillige, der gik ind i Schalburgkorpset, og 3) tyskernes praktiske samarbejdspartnere, angivere eller medlemmer af Hipo (Hilfspolizei), der blev oprettet i 1944 og fungerede i direkte samarbejde med Gestapo. I alle tre tilfælde personer, der af enten økonomiske, måske opportunistiske grunde, politisk-ideologisk overbevisning eller simpelthen mere tilfældigt arbejdede aktivt for det nazistiske Tysklands interesser under besættelsen 1940–1945. Begrebet, der blev brugt om den første gruppe, værnemager, er en sammensætning af ’værnemagt’ og ’moneymaker’, formuleret af Frihedsrådets Erling Foss. Værnemagerne i Danmark samarbejdede med tyskerne på det økonomiske felt, mens den anden gruppe, de østfrontfrivillige, kæmpede på tyskernes side mod Sovjetunionen. Flere af dem havde kæmpet mod Sovjetunionen i den finske Vinterkrig 1939–1940 og havde derfor opbakning i befolkningen. Den tredje gruppe omfattede de mest forhadte og foragtede danske kollaboratører både i samtid og eftertid. De var angivere (i tidens terminologi ’stikkere’),¹ torturbødler, folk, der udførte drab og Schalburgtage² samt Hipofolk. En fjerde type, som også hyppigt optræder i besættelsesfilm, er

1 Begrebet diskuteres hos Emkjær (2000).

2 Hævnaktioner for modstandsbevægelsens sabotage, opkaldt efter den danske officer og nazist, Christian Frederik von Schalburg, der meldte sig til Division Wiking, Waffen SS, og døde på Østfronten i 1942.

de 'tyskerpiger', der omgikkes besættelsesmagtens soldater. Hvis de overhovedet var engagerede på tysk side, var det angiverollen, de udfyldte. Mange var sandsynligvis bare ubelejligt forelskede, men de blev, som Anette Warring (2017) har vist, under og efter befrielsen genstand for had og uværdig behandling.³

At have været værnemager, østfrontfrivillig, stikker eller tyskerpige var efter befrielsen behæftet med skyld, skam, straf og dårligt omdømme i offentligheden. Der blev ikke nedsat nogen tilgivelses- og forsoningskommission for at løse konflikterne. Tværtimod, som historikeren Claus Bryld (2015, 41) noterer, kunne han og hans søskende som børn ikke være med i det sociale liv på skolen, fordi deres far, en kendt københavnsk sagfører, havde været på den forkerte side under besættelsen: "... man var hunderræd for, at i det øjeblik man blot antydede, at ens forældre havde været nazister, så ville man selv blive fordømt på det skarpeste". Skam var en del af barndommen for *Landsforrædernes børn* (Anne-Marie Christensen 2018). At de faktiske gerningsmænd og -kvinder skulle lide under et skidt omdømme, var tilsigtet, men måske ikke, at foragten skulle omfatte næste generation. Claus Bryld (2015, 61) nævner i øvrigt det ironiske i, at han har følt et slægtskab med Morten Thing, hvis far som sabotør og leder af den kommunistiske modstandsgruppe BOPA var modstandshelt. Børnene havde traumatet til fælles. Som vidnesbyrdene i Andreas Fugl Thøgersens *Modstandskampens børn* (2013) viser, kunne det også være dybt traumatisk at være barn af modstandsfolk.

I erindringskulturen spiller medier som film og fjernsyn en væsentlig rolle. Med nedslag i tre fiktionsfilm fra forskellige perioder efter besættelsen vil jeg vise, hvordan synet på landsforrædere udviklede sig fra begyndelsen over midten til slutningen af perioden 1945–2022. Landsforrædere optræder ofte som skurke i biroller. Her fokuserer jeg på tre film, der direkte belyser problematikken ved at indsætte landsforrædere i hovedroller, nemlig *Tre Aar efter* (Johan Jacobsen 1948), *Forræderne* (Ole Roos 1983) og *De forbandede år I og II* (Anders Refn 2020 og 2022). Jeg inddrager supplerende fremstillingen af Hipomanden i *En fremmed banker på* (Johan Jacobsen 1959) og *Skyggen i mit øje* (Ole Bornedal 2021).⁴ Disse eksempler illustrerer på forskellige måder, hvordan synet på samarbejdspolitikken

3 Anette Warring diskuterer i *Tyskerpiger* (2017, 23, oprindeligt 1994) termen 'tyskerpige'.

4 I min bog *Lange skygger. Besættelsen på film og tv* (Agger, upubliceret manuskript, 2024), der indeholder en tematisk og genreorienteret analyse af samtlige danske besættelsesfilm, indgår film om kvindelige angivere og tyskerpiger.

skifter, hvordan motivanalysen uddybes, og hvordan forståelse gradvist erstatter foragt.

For at sætte filmene i historisk perspektiv og vise, hvilke dilemmaer filmskaberne skulle tage stilling til i deres film, tager jeg udgangspunkt i det retsopgør, der fandt sted efter besættelsen. Retsopgørets præmisser var omstridte i samtiden, og retfærdigheden i en del af de domme, der faldt, er blevet anfægtet siden. Fra 1945 til 1950 skete der et skred fra hårde domme, herunder dødsdomme, til mere lempelig retspraksis. Retsopgøret er derfor velegnet som ramme for de moralske og juridiske overvejelser, begrebet landsforræderi udløser, og som besættelsesfilm bidrager til at stille skarpt på.

Retsopgøret

Under retsopgøret var begrebet landsforræderi så aktuelt som nogensinde, og i 1945 forekom formuleringerne herom i den gældende straffelov fra 1930 utilstrækkelige. Som et knæfald for den stærkt antityske folkestemning lige efter besættelsen blev Straffeloven politiseret. Samarbejdspolitikere havde ført Danmark gennem krigsårene som det besatte europæiske land, der menneskeligt og materielt led mindst. Nu havde landet brug for syndsforladelse for det, som i bakspejlet føltes ”pinligt” (Bryld 2015, 62) – fra den hurtige overgivelse den 9. april 1940 til den grundlovsstridige kommunistlov den 22. august 1941 og den følgende tilslutning til Antikominternpagten den 25. november 1941. For ikke at tale om den udstrakte grad af økonomisk samarbejde med Tyskland, der ikke kun foregik under tvang, men, som Steen Andersen (2005) grundigt har dokumenteret, også med profit for øje. Danmark var en småstat, som i den aktuelle situation havde begrænsede handlemuligheder. Produktions-Danmark havde brug for råstoffer, og kun Tyskland kunne levere. Tyskland havde brug for fødevarer, og her var Danmark leveringsdygtig. Et vist samarbejde var altså en forudsætning for at holde samfundet i gang og undgå at øge arbejdsløsheden, der var høj nok i forvejen. Tyskland så desuden gerne et enkelt eksempel, der forstod at indordne sig og acceptere ”en blivende europæisk Nyordning” med planøkonomi og samarbejde om produktion og afsætning, som statsminister Thorvald Stauning udtrykte det i sin tale i Studenterforeningen den 8. marts 1941 (Stauning 8.3. 1941. Danmarkshistorien.dk). På baggrund af de dubiøse indrømmelser til den europæiske ”Nyordning” frem til 1943 blev Straffelovstillægget af 1. juni 1945 vedtaget. Heri blev begrebet

”landsskadelig virksomhed” eksemplificeret som ”anstiftelse af krig eller besættelse, bistand til fjenden ved krigstjeneste, angiveri, propaganda, værnemageri, spionage samt anden bistand til fremmed efterretningsvæsen” (Garde 2015). Den dødsstraf, der sidst var blevet eksekveret i 1892, men først formelt blev afskaffet i 1930, blev nu genindført – under betegnelsen Livsstraf. Ifølge retshistoriker Ditlev Tamm (2010, 344) kunne den anvendes i forhold til ”forbrydelser mod statens sikkerhed, attentater, drab og tortur.”

Danmarks Frihedsråd var allerede i slutningen af 1943 begyndt at forberede det retsopgør, der skulle komme efter befrielsen. Frihedsrådet ville ramme de ”Elementer af Samfundslivet, som har svigtet eller direkte angrebet vort Demokrati og vor Retsorden” – hvad enten det var erhvervsdrivende, embeds- og tjenestemænd, intellektuelle eller soldater i tysk tjeneste (Frihedsrådet 1943). Af hensyn til genetableringen af retssamfundet var det vigtigt for Frihedsrådet at undgå lynjustits og at udskyde beslutningen om politikeres strafferetlige ansvar. Men det juridiske oprydningssarbejde havde en vanskelig karakter, både på grund af forhistorien frem til august 1943 og på grund af modstandsbevægelsens forventninger til det samfund, den med livet som indsats havde kæmpet for. Det fremgår af blandt andet Værnemagerloven fra august 1945. Den var rettet mod danskere, der havde haft utilbørligt økonomisk samarbejde med besættelsesmagten, altså samarbejde primært med personlig vinding for øje. Men hvor gik grænsen?

Retsopgøret rettede sig mod såvel danske som tyske statsborgere. I alt 12.877 danske mænd og 644 kvinder blev dømt (Lauridsen 2007, 10). Danskernes forseelser blev alvorligere takseret end tyskeres, hvilket fremgår af de nøgne tal. 46 danskere blev henrettet. 77 tyske krigsforbrydere blev dømt, men ingen henrettet (Tamm 2010, 354). En ledende tysker, rigsbeholdsmægter Werner Best, blev ganske vist dømt til døden af Københavns Byret i 1948. Landsretten ændrede dog senere Bests dødsdom til fem års fængsel. Højesteret forhøjede til 12 år, hvorefter Best blev løsladt i 1951. Derefter brugte han sit juridiske og administrative talent på at skaffe nazistiske forbrydere amnesti. Bests nærmeste medansvarlige, SS-fører Günther Pancke, og chefen for det tyske sikkerhedspoliti, Otto Bovensiepen, havde stået for aktionerne mod de danske jøder og det danske politi, clearingdrab og henrettelse af danske modstandsfolk. Pancke blev idømt 20 års fængsel for krigsforbrydelser – og løsladt i 1953. Bovensiepen blev dømt til døden, men benådet og udvist, ligeledes i 1953.

Omkring halvdelen af de anklagede danske mænd og kvinder blev dømt for ét forhold, nemlig at have udført tysk krigstjeneste (Lauridsen 2007, 10). Frikorpset blev oprettet som en ren dansk enhed efter Tysklands angreb på Sovjetunionen i juni 1941. Efter at have deltaget i kampene på Østfronten blev korpset opløst i foråret 1943. Herefter gik nogle af dets medlemmer ind i en SS-enhed, mens andre udgjorde grundstammen i Schalburgkorpset, der blev oprettet i april 1943 til støtte for tysk virksomhed i Danmark, herunder Schalburgtage. Det springende punkt var, at den danske regering stiltiende havde valgt at bifalde korpsets virke ved at give afrejsen halv-officiel status og tillade officerer at træde uden for nummer, så de kunne genoptage deres militære karriere, når krigen var slut. I stedet for at vende tilbage blev de stillet til ansvar. Også værnemagerne var skuffede – ligeledes med en vis grund. Fra besættelsens begyndelse havde regeringen opfordret befolkningen til ro, orden og samarbejde med tyskerne. Hvor grænsen gik, var uklart. Så sent som den 2. september 1942 holdt statsminister Vilhelm Buhl sin såkaldte antisabotagetale, hvori han med store bogstaver advarede mod sabotage og opfordrede til angiveri:

Vær med til at gøre det klart for alle og navnlig for de unge, at den, der begaar Sabotage eller hjælper med dertil eller overfor Myndighederne tilbageholder Viden om Sabotageplaner eller undlader at medvirke til Opklaring af Sabotage, handler mod sit Fædrelands Interesser. (Buhl 1942)

5 procent af de anklagede blev dømt for ”angiveri” og ”angiveri af særlig alvorlig beskaffenhed” (Lauridsen 2007, 10). I denne kategori var andelen af kvinder relativt større end i nogen anden gruppe. Hadet mod tyskerpigerne, der gik ud over mange uskyldige, må ses i lyset af dette forhold. Ydermere blev lettere sager under retsopgøret ført først, mens store, komplicerede sager ventede til senere. Det gav – ikke med urette – indtryk af, at små, mindre etablerede foretagender blev hårdt dømt, mens store entreprenørfirmaer som Wright, Thomsen og Kier, der valgte at bygge bunkere for tyskerne, slap billigt (Andersen 2005, 441). Mange værnemagtsentreprenører kom således slet ikke for retten, men fik løst skyldproblemet gennem frivillige tilbagebetalingsordninger (Tamm 2010, 352–353).

Der er endnu ikke produceret en film om retsopgøret. Til gengæld får retsopgørets dilemmaer kød og blod i de besættelsesfilm, der fokuser på, hvem der blev landsforrædere, hvorfor og hvordan de blev behandlet efter

krigen. De valgte film belyser således helt centrale elementer af retsopgøret, nemlig værnemagerens, de østfrontfrivilliges og hipofolkernes rolle.

Værnemageren som den ny tids entreprenør

Johan Jacobsen (1912–1972) var i 1940'erne udover Carl Th. Dreyer Danmarks ledende filminstruktør. Under besættelsen instruerede han lystspil. I en tid uden filmstøtte var lystspil den genre, der var publikum og dermed økonomi til. At Jacobsens dokumentarfilm *Da freden kom til Danmark* havde premiere allerede den 10. august 1945, viser dog hans engagement i besættelsen. I efterkrigstiden instruerede han tre væsentlige fiktionsfilm om besættelsen – *Den usynlige Hær* (1945), *Tre Aar efter* (1948) og *En fremmed banker på* (1959).

Den usynlige Hær adresserer det spørgsmål om overgang fra passiv til aktiv modstand, der var så væsentligt både under og efter besættelsen. Ifølge Niels Wium Olesen (2020, 10) kunne modstand grundlæggende forstås på to måder. Dels som holdning, dels som handling. Filmen fokuserer på den situation, i hvilken den mandlige hovedperson veksler holdning til handling. Sammen med *De røde Enge* (Lau Lauritzen og Bodil Ibsen 1945) blev filmen normsættende for besættelsesgenrens første fase. Begge film sætter modstandsfolk i centrum og fokuserer på deres motiver, aktioner og skæbne. I udkanten lurer i begge tilfælde stikkerfiguren som antagonist til heltene foruden hovedmodstanderen, tyskerne. I *Den usynlige Hær* er det den kvindelige hovedpersons mor, der taler over sig i telefonen. I *De røde Enge* er det et gruppe medlem med det sigende navn Prikken, der er til fals for penge. Værnemageren spiller ikke nogen stor rolle i de allerførste film, men er dog til stede i *Den usynlige Hær*, dels som den grosserer, der bliver likvideret i starten af filmen, dels som den direktør, hvis fabrik bliver udsat for sabotage, og som svarer igen ved at skyde sabotøren.

Med *Tre Aar efter* tematiseres værnemageren for alvor som en karakter med bestemte egenskaber. Filmen er en adaption af C.E. Soyas skuespil *Efter* (1947). Dette er bygget op over konfrontationen mellem en værnemager og en frihedskæmper i skikkelse af henholdsvis arkitekt Hans P. Isling og Holger Nielsen, der nu har skiftet stilling fra sabotør til omrejsende repræsentant for et firma, Simpson & Co. Mens Isling i efterkrigstiden flittigt anvender engelske talemåder, har han under krigen varetaget tyske interesser – nøjagtig ligesom dommer Vistrup og smørhandler Hygum, som Isling omgås. Deres problem i efterkrigstiden er, at de er socialt udstødte.

Deres tjenestefolk rejser, så snart de lugter den nazistiske fortid. Det gælder også Islings husassistent, Thyra Jensen, der sammen med Holger Nielsen optræder som anklagere. Datteren Ilse har rollen som forsvarer.

Soya bidrog sammen med Flemming Lyngé som manuskriptforfatter på filmen. Den grundliggende konflikt mellem Isling (Angelo Bruun, der spillede samme rolle i skuespiludgaven) og Holger Nielsen (Hans-Henrik Krause) – værnemageren og modstandsmanden – er fortsat udgangspunktet, men i en ny konstellation. Som Dan Nissen (1980, 88–89) gør opmærksom på, er navnene symbolske udtryk for henholdsvis Quisling og Holger Danske. Som arkitekt er Isling ideologen. Hitlers berømte arkitekt og rustningsminister Albert Speer kan have dannet baggrund for Islingfiguren. Men filmens interesse går i mere praktisk end ideologisk retning. Det er nemlig en anden værnemager, direktør Hylmark (Ib Schønberg i sin første rolle i en besættelsesfilm), der brænder igennem som repræsentant for social og økonomisk reintegration i samfundet og derigennem stiller spørgsmål ved modstandskampens nytte og idealer, som de tager sig ud tre år efter. Den populære skuespiller Ib Schønberg havde været anklaget for tyskvenlighed. Selv om han blev frifundet ved en privat æresret, havde valget af ham til rollen som Hylmark en særlig tyngde på den baggrund (Petersen 2015, 166).

Hylmark har været dømt ude socialt, han har fået frataget sin fabrik, men nu vil han være med blandt de nye entreprenører, der skal få Danmarks trængte efterkrigsøkonomi op i omdrejninger. Værnemagerens genindtræden i samfundet lettes af, at byrådet har brug for hans forretningstalent. Hylmarks indstilling fremgår af følgende replik, henvendt til Holger Nielsen: ”Jeg skal nok få revanche. Jeg får altid revanche.” Hans fortid som værnemager udstilles effektivt under en middag med byens spidser gennem et flashback til en parallelsituation under krigen, hvor det er tyske officerer, der sidder omkring bordet. I begge tilfælde lover Hylmark omhyggeligt at opfylde sine gæsters ønsker til sin virksomhed. Under Hylmarks stærkt iscenesatte tale, da han genindsættes som direktør for sin gamle fabrik, tager han med en række velkendte floskler både modstandskampen og samarbejdspolitikkerne til indtægt:

Vi lader fortiden hvile og koncentrerer os om fremtiden. [...] Under besættelsen var det ofte delte meninger med hensyn til midlerne. Målet – at blive af med tyskerne – var vi aldrig uenige om. [...] I dag erkender vi åbent, at modstandsbevægelsen var en lykke for vores land. Uden den havde vi været et æreløst folk. [...] Det var

ungdommen, der gjorde indsatsen. Gerne ville jeg nævne mange navne. Personligt kender jeg kun én, en værdig repræsentant for denne strålende ungdom, vor nye medarbejder Holger Nielsen.

Holger Nielsen er fristet til at acceptere Hylmarks tilbud om ansættelse på fabrikken og dermed genindtage sin stilling i samfundet. Som kompromisløs modstandsmand har han haft svært ved at tilpasse sig efterkrigstidens forhold og genetableringen af de traditionelle magthierarkier. Hans liv er mere præget af fyring end af fejring. Men han kan stadig sige nej. Ovenikøbet stikker han af med den dejlige Ilse (Lily Weiding), som Hylmark ellers havde udset sig. Slutningen tilkendegiver således, at modstandsbevægelsens idealer sejrer over opportunisten. Der er dog en lille detalje til eftertanke. Ilse og Holger Nielsen kører i filmens sidste scene i en bil af ældre model – og bliver overhalet af Hylmark, der kører i en flot limousine model Hudson 1948 (Nissen 1980, 90).

Med sin beske satire over gamle værnemagere som moderne, engelsk-amerikansk inspirerede forretningsfolk, der er opsatte på at ”komme videre”, er filmen et tidligt opgør med den grundfortælling om modstandskampen som en fælles, national kamp, mange søgte at knæsette i de samme år. Ligesom Islings hustru, Erica (Karin Nellesen), der har haft et forhold til en tysk officer, fremstilles dommer Visted (Svend Methling) nuanceret. Dommeren har ligesom stort set den samlede embedsstand set det som sin hovedopgave at beholde retsvæsenet på danske hænder – hvilket har ført til indrømmelser og uretfærdige, men også relativt milde domme, og som har hindret, at de fængslede blev flyttet til Tyskland. I bagklogskabens lys bliver han anfægtet – og begår selvmord. Isling har derimod villet nazismen, mens Hylmark har udnyttet de til enhver tid herskende magtforhold til egen vinding. Med de to figurer fremstilles væsentlige tendenser blandt landsforræderne fra en kritisk, distancerende position. En vis sympati fremkalder den forsømte hustru Erica og dommer Visted, der hele tiden har måttet gå på kompromis med sin samvittighed ved at afveje et mindre onde over for et større. Portrættet af modstandsmanden, der har erfaret, at det samfund, han havde drømt om og kæmpet for, har fortonet sig i økonomisk nødvendighed, viser en desillusioneret mand – klemt mellem fortidens idealer og nutidens realiteter.

Trods gensynet med den folkekære Ib Schønberg blev filmen ingen publikumssucces. Fortællingen om værnemagernes overlegenhed og frihedskæmperens problemer med at tilpasse sig post-besættelseslivet

manglede appel og blev først for alvor fulgt op i 1995, hvor Danmarks Radio fejrede 50-årsdagen for befrielsen med tv-spillene *Lyse tider* (DR 1995, Klaus Rifbjerg og Palle Kjærulff-Schmidt) og *Sprængt nakke* (DR 1995, Ole Bornedal) – begge med ramsaltet satire. I *Lyse tider* viderefører en intellektuel, ideologisk værnemagerarkitekt Isling-figuren. Den 4. maj 1945 sidder han uden at fortryde sit medlemskab af D.N.S.A.P., for han har jo ikke sagt eller skrevet noget ”for vindings skyld”. I *Sprængt nakke* er den udsultede frihedskæmper Morten Madsen (Lars Brygmann) vendt tilbage fra Mauthausen. Han præsenteres for et veldækket bord med en overflødig mad, men kan naturligvis intet spise. Det er suspikt i det landbrugs-Danmark, der har satset så stærkt på materielle fordele. Frihedskæmperen får knækket nakken hjemme i sin fødeby. Han skal ikke tro, at han er en helt, der har gjort det bedre end ”os”, så han må dø.

Desertørernes hjemrejse

Med de to romaner *Perleporten* (1964) og *Kridtstregen* (1976) står forfatteren Erik Aalbæk Jensen centralt i den revurdering af besættelsens kontroversielle skikkelser, der foregik fra 1960'erne og 1970'erne, og som blandt andet tog fat på skyldsproblematikken i forbindelse med de østfrontfrivillige. Aalbæk Jensen var født i Vendsyssel og kendte fra barnsben landskabet og befolkningen. Mordet på Kaj Munk i januar 1944 var ifølge Aalbæk Jensens biograf, Peter Michael Lauritzen (2009, 48), medvirkende til, at han som ung teologistuderende i København tilsluttede sig Studenternes Efterretningstjeneste og dermed modstandsbevægelsen. Allerede i november 1944 blev Aalbæk Jensen taget og via Frøslevlejren sendt til koncentrationslejren Dachau. Hans nysgerrighed over for den ’forkerte’ side under besættelsen skyldes, at to af hans jævnaldrende fra opvæksten i Vendsyssel var endt i Frikorps Danmark. I det omfattende forarbejde til *Kridtstregen* indgik såvel studier i nazismens ideologiske grundlag som korrespondance med en række østfrontfrivillige. Desuden fik han aktindsigt i retssager og domme mod landssvigere (Lauritzen 2009, 577–580).

Ole Roos’ *Forræderne* (1983) er en adaption af *Kridtstregen*. Som romanen følger filmen to kammerater og medlemmer af SS-Vagtkorps Zephyr på deres flugt fra SS-kasernen i Slagelse til deres hjem i Vendsyssel. Filmen knytter sig til roadmovie-genren ved sin samtidige portrættering af desertørerne, deres rute og opholdssteder i det vinterkolde Danmark. Under en animeret nytårsfest, hvor 1944 glider over i 1945, introduceres

hovedkaraktererne i den planlagte flugts optik. Bertel Jørgensen (Ole Meyer) længes hjem, hvilket illustreres med et familiefoto af hans forældre, ham selv, hans kæreste og hans hund. Hans grundlæggende sindstilstand angives ved hans forkærlighed for at spille ”I skovens dybe stille ro” på sin mundharmonika. Faderen bærer skrårem, og dermed angives Bertels familiebaggrund. Bertel har allieret sig med Hardy Bunken (Allan Olsen). Som fornavnet antyder, er han en desertør af en helt anden støbning. Han klarer sig igennem de fleste situationer ved hjælp af snarrådighed og charme, om nødvendigt kombineret med vold.

Hårdheden vises ved, at en pistol følger ham fra først til sidst. Han viger ikke engang tilbage for at true den jødiske kvinde, Helga (Sanne Salomonsen), som han har et kortvarigt elskovsforhold til, med pistolen. Først i slutningen afdækkes hans sociale baggrund. Han er søn af en enlig mor, som har et lille husmandssted ikke så langt fra Bertels mors proprietærgård. Socialt repræsenterer de to således både samfundets top og dets bund.

Hvad forbinder da Bertel og Hardy? Det antydes, at de har fælles fædrene ophav. Hardys mor har aldrig villet røbe, hvem hans far er, kun at det er en ”fin mand”. Bertel kan virke naiv. Hardy er hurtig i opfattelsen. Men ingen af dem forekommer dårligt begavede. Hvad der forener dem, er deres fælles vilje til at nå hjem og deres krigserindringer, der dukker op i glimt. Mens romanen *Kridtstregen* indeholder et afsnit om regiment Nordlands kampe og krigsforbrydelser i Ukraine, antyder filmen blot denne forhistorie i en kort dialog om Rosa, som de voldtog:

- ”Hvad gjorde I ved hende bagefter?”
- ”Smed hende i floden selvfølgelig.”

I forlængelse af Aalbæk Jensen dementerer Ole Roos teorien om, at det var åndeligt og materielt mindrebemidlede unge, der lod sig hverve til tysk krigstjeneste. Mens mange blandt de frivillige nok var nazister, var de fleste hverken psykopater, evnesvage eller fattigere end så mange andre (Christensen m.fl. 1998, 52).

De ledende tyske officerer, Obersturmführer Caspersen (Thomas Eje) og Obersturmbannführer Bennedsen (Baard Owe), aner ikke uråd under nytårsfesten. Men da flugten opdages nytårsdag, sætter jagten ind. De to opfylder i klædedragt, manerer og stil alle klicheagtige forventninger til fremstillingen af nazistiske officerer. Filmens næstkommanderende,

Hauptsturmführer Bjørk (Ole Thestrup), svarer ligeledes til stereotyperne. Foruden den nazistiske ledelse har modstandsbevægelsen interesse i at opspore desertørerne for at få oplysninger om SS-kasernen og Bannedsens planlagte forvandling af den til ”pindsvinestilling” under den ventede befrielse. Til roadmovie-genren hører gerne et hold forfølgere. I *Forrædernes* tilfælde er der med hele to hold indbygget spænding om, hvem der kommer først. Under jagten gives megen hjælp under falske forudsætninger. Frikorpsfolkene forveksles med frihedskæmpere. Landet med dets sunde og bælder yder både hjælp og modstand under rejsen. Landskaberne er vinterlige, kulden har bidt sig fast, foråret er kun meget langsomt på vej. Det modsvarer udviklingen i de to hovedkarakterers psyke.

Det er første gang i besættelsesfilmernes historie, at landsforrædere så utvetydigt gøres til hovedpersoner og ikke kun det – også til medmennesker med krav på forståelse. Det er langt fra, fordi de er sympatiske, men deres flugt, angst og kamp for overlevelse er yderst menneskelig. Filmen er i sort-hvid med et væld af grå nuancer. Valget er en genkaldelse af periodens film og dermed et periodetræk, men betoningen af de grå nuancer udgør samtidig en kommentar til den dominerende sort-hvide fremstilling af perioden. Nuanceringsens nødvendighed hævdes fra første begyndelse. Her introduceres et dobbelt perspektiv. En informativ tekst ruller over lærredet samtidig med, at Obersturmbannführer Bannedsen på lydsiden holder en ”Velkommen hjem”-tale til Frikorps Danmark-soldaterne, hvori han takker dem for indsatsen på et af krigens frygteligste frontafsnit. Bannedsens tale modstilles en nøgtern baggrundstekst. Dermed udstilles Frikorps Danmark-soldaternes faktiske situation:

Officerer, befalingsmænd og menige fik garanti for, at de kunne melde sig til tysk krigstjeneste på Østfronten og senere vende tilbage til den danske hær – uden tab af rettigheder.

Disse garantier blev givet af den danske regering med kong Christian X's godkendelse.

Det var således på det tidspunkt fuldt legalt at være soldat i Frikorps Danmark.

Men som krigen skred frem og udviklingen drejede i en anden retning blev disse garantier fejlet af bordet.

Ved retsopgøret efter Danmarks befrielse i maj 1945 blev de danske, som havde kæmpet på tysk side, dømt som landsforrædere – efter en nyindført lovgivning med tilbagevirkende kraft.

Danskere i tysk uniform, der i krigens sidste fase var stationeret i Danmark, kunne derfor stort set kun vælge imellem fanatisk tilslutning til Hitlerkrigens vanvid eller forsøge at komme af vejen, mens der endnu var tid – og mulighed – for at flygte og skjule sig.

Bennedsens tale har ringe appel på det tidspunkt, hvor 1944 går over i 1945. Tiden er til skiftende loyaliteter. Men den tekstlige meddelelse anbringer unægtelig et stort ansvar hos samarbejdsregeringen – og bliver retningsvisende for filmens budskab. Niels Jørgen Dinesen (1984) citerer Ole Roos for følgende udsagn: ”de egentlige forrædere var politikere, regering og konge – fordi de først godkendte oprettelsen af Frikorps Danmark og dernæst straffede folk for at have meldt sig.” Hvordan og hvorfor det kom så vidt, er det Ole Roos’ ærinde at afdække. Det gør han dels ved at indtage de deserterendes synsvinkel, dels ved at anvende et fugleperspektiv, administreret af en kran. Nærheden til de to desertører markeres konstant gennem synsvinkelsammenfald. Vi afsøger nye steder og møder nye mennesker ud fra den forudsætning, at de kan være farlige. En ny risiko lurur hele tiden om næste hjørne. Filmens mange billeder i fugleperspektiv kontrasterer de flygtendes perspektiv. Når vi ser et par svaner flyve forbi, bliver det et symbol på en uhindret flugt i modsætning til Bertel og Hardys. Fugleperspektivet præger også filmens udtoning, hvor Bertel slæber Hardy hen over marken, mens musikken toner ud. Det angiver, at distance kan sætte ting i det rette perspektiv.

Mens bestræbelsen på at nuancere gælder desertørerne, gælder den langt fra deres modstanderne, og heri består filmens dramaturgiske problem. Karakteristikken af den tyske SS-kommando kan næppe proppes med flere stereotyper, og modstandsbevægelsens jagt er kendetegnet af amatørisme, dårlig timing og langsomhed. Mens Bennedsen beordrer, at kasernen skal gøres til en ”pindsvinestilling”, får hans silkeklædte kone kvalme og skrider under et ”Fy for helvede” hjemmefra med sin kuffert. Den stereotype persontegning af nazisterne gør filmen som helhed mindre helstøbt. Hovedbudskabet er tydeligvis forsvaret for de to landsforrædere, der ved krigens slutning stod over for et umuligt dilemma – at flygte og blive jagtet eller at blive og stå til ansvar uden mulighed for forsvar.

At en fiktionsfilm så klart tog frikorpsmedlemmer i forsvar ved at påpege deres menneskelighed, var usædvanligt. Men *Forrædernes* valg af protagonister var troværdigt. Det blev ikke kun bekræftet af forskningen, men også af dokumentaren *Dobbelt forræderi* (Søren Steen Jespersen, TV

2 1994), hvis hovedpersoner, Robert Hansen og Svend Larsen, begge var medlemmer af Frikorps Danmark. Deres baggrund, motiver og vurdering af tiden dengang lå ikke langt fra *Forrædernes*.

Ofre, bøddler og skygger

I *En fremmed banker på* havde Johan Jacobsen kontroversielt rettet søgelyset mod en seksuel offer-bøddelproblematik. En smuk sommerdag får en forhenværende Hipomand (Preben Lerdorff Rye) kontakt med sit torturoffers enke, Vibeke Lauritsen (Birgitte Federspiel). Det sker i et øde beliggende sommerhus – og de to tænder på hinanden, hun uden at vide, hvem han er. I en postcoital dialog, der er mere ideologisk afslørende end mundret, viser Jacobsen, hvad det drejer sig om, da hun er blevet klar over hans identitet. Ofret, påpeger den tidligere bøddel, indtager nu selv rollen som bøddel. Manuskriptforfatter Finn Methlings lidt stive dialog sammenfatter idéen om ofrets og bøddelens skyld-fællesskab:

Han: Du kunne bruge mig, så længe du ikke vidste det.

Hun: Der er blod på dine hænder.

Han: Der er ingen, der ikke har skyld. Der er ingen, der ikke har blod på hænderne.

Hun: En Kain!

Han: Nu ved du hvordan det er at være bøddel, ikke? Jeg slog ham, så han blødte. Jeg blev ophidset, mens jeg slog ham. Vi brændte ham med cigaretter.

Hun: Og senere, døde han af torturen eller skød I ham?

Han: Vi skød ham ... med nakkeskud. Det ene dyr kræver det andet.

Hans sidste replik henviser til et udsagn, der gengives som optakt til dokumentarfilmen *Norden i flammer* (Johan Jacobsen, Annelise Hovmand, Nicolaj Lichtenberg og Finn Henriksen 1965): ”Jeg vil se rovdyrglimtet gentændt i ungdommens øjne, siger Hitler”. Hipomanden bliver dermed bærer af en dyrisk, anticivilisatorisk livsform. Men det er netop rovdyrglimtet i form af den utilslørede seksuelle appel, der betager enken. I 1947, hvor filmen udspiller sig, er hun lige så mærket af besættelsestiden som han. Ingen af dem kan slippe dens offer-bøddelproblematik, og protagonisternes gensidige afhængighed i en atmosfære af ubehag udgør filmens dramaturgiske krumtap. Smerte og lyst er tæt forbundne, og skyggerne fra besættelsen bliver ved med at forfølge dem.

Den udfordring, der ligger i denne synsvinkel, tager Ole Bornedal op som en sidehistorie i *Skyggen i mit øje* (2021). Filmen er først og fremmest

en fortælling om de engelske flys angreb på Gestapos københavnske hovedkvarter, Shellhuset, den 21. marts 1945 med fokus på den forfærdelige konsekvens af det i øvrigt vellykkede bombardement, nemlig ødelæggelsen af Den Franske Skole. Motivationen for angrebet leveres yderst konkret gennem filmens fokus på de torturscener, der udspiller sig i Shellhuset, hvor både frihedskæmperne og deres bødler befinder sig før og under angrebet. Frihedskæmperne, der er indkvarteret på loftet, udgør desuden et menneskeligt skjold i forhold til angreb fra luften. Blandt de unge danskere, der overværer tortur på en modstandsmand, er Hipomanden Frederik (Alex Høgh Andersen). Han bidrager desuden aktivt til at fastholde torturofferet i en situation, hvor han forsøger at sætte sig til modværge.

Gennem relationen mellem Frederik og nonnen Teresa (Fanny Leander Bornedal) genoptager Bornedal her offer-bøddel-temaet. Ved at klippe direkte fra torturscenen i Shellhuset til selvpiskningsscenen i nonnecellen, hvor Teresa er sin egen ubønhørlige bøddel, og ved visuelt at drage en parallel mellem de to forpinte rygge skaber Bornedal en sammenhæng mellem offer og bøddel. Både modstandsmanden og nonnen lider og udstår smerte, den ene, fordi han ikke vil angive andre modstandsfolk, den anden i selvskabt plage. Hun udfordrer Gud, fordi hun står magtesløs over for det onde i verden. Offer-bøddel-temaet understreges visuelt af kontrasten mellem lys og mørke i filmens lidelsesscener. Den skygge, titlen peger på, kan blandt andet forstås som en reference til Lukasevangeliets spørgsmål: "Hvorfor ser du splinten i din broders øje, men lægger ikke mærke til bjælken i dit eget?" "Skyggen i dit øje" kan også referere til skyggemotivet, som det er udforsket af H.C. Andersen i eventyret "Skyggen" (1847). Heri overtager skyggen den lærde mands eksistens med det resultat, at det gode, det sande og det skønne i verden dør – ligesom på Den Franske Skole. Scenerne mellem Frederik og Teresa udspiller sig da også i mørke.

Hvordan kommer Hipomanden nu ind i dette skyldkompleks? Ligesom Bertel og Hardy i *Forræderne* forudser Frederik i foråret 1945, hvor krigen bærer hen. Han er allerede under pres fra sin familie for at lægge uniformen, og vi ser desuden hans kammerat, Svend Nielsen (Casper Kjær Jensen), blive skudt som stikker. Frederik møder Teresa i mørket ved porten til nonnernes bolig. De to har tvivlen til fælles. Frederik tvivler på sit ideologiske grundlag, og Teresa tvivler på Guds eksistens i lys af alt det onde, der sker i verden. Hun udfordrer derfor Gud i håb om et mirakel. Som led i denne udfordring kysser hun Frederik foran kirkens alter. Han

forstår ikke hendes plan og spørger: ”Kysse De mig kun, fordi jeg er djævelen?” Da hun svarer bekræftende, falder hans tilståelse: ”Det har jeg ikke lyst til at være længere.” Da miraklet udebliver, iscenesætter Teresa det i form af en blodsdråbe fra Kristusskikkelsen, som hun selv har fabrikeret. Mens Guds eksistens forbliver ubekræftet, er Teresas eksistens således medvirkende til Frederiks beslutning om at desertere. Han smider Hipotøjet i skraldespanden og siger til sine forældre: ”Jeg ved ikke, hvordan korpset vil reagere. Men det er slut.”

Kort derefter indtræffer katastrofen. Den Franske Skole rammes af bomber, bygningerne brænder og falder sammen, mens en stor del af børnene og nonnerne har søgt tilflugt i kælderen. Blandt de forældre og andre hjælpere, der spontant iler til, er Frederik.⁵ Teresa er spærret inde sammen med de mange børn, som hun forsøger at indgive mod, mens vandet stiger i kælderen. Her sker miraklet i Frederiks liv. Mens han før bistod torturbøddlen, graver han sig nu vej gennem en skakt i de sammenfaldne murbrokker og arbejder sig derefter tilbage med budskabet ”De drukner!” Først dette budskab sætter gang i brandvæsenets pumper. Gennem støv, nedfaldne murbrokker, rislende vandrør og endnu mere støv kommer Frederik tilbage – lige tidnok til at se Teresa falde ned til de børn, der allerede er druknet i vandet. Hipomanden går således i sidste instans gennem ild og vand, ikke for sig selv som Bertel og Hardy, men for at redde andre. Og selv om det ikke lykkes at nå Teresa, sker redningsaktionen i et soningsperspektiv.

Sympatiske landsforrædere

Ole Roos pointerede vigtigheden af grå nuancer frem for sort/hvide fremstillinger. Knap fyrré år senere efterlyste Anders Refn, *De forbandede års* instruktør, fortsat nuancering: ”Jeg synes, at min generation har en forpligtelse til at fortælle en mere nuanceret historie, der fortæller en mere rigtig og modsætningsfuld historie” (Blüdnikov 2019). Solidt placeret som centrum i denne historie står fabriksejer Karl Skov (Jesper Christensen), hans kone Eva (Bodil Jørgensen), hans børn og parrets øvrige familie. *De forbandede år I* er opbygget som en kronologisk fremadskridende beretning fra den 9. april 1940 til vinteren 1943, hvor Stalingrad først meldes tabt og derefter genindtaget af russerne. Tilskueren orienteres ved hjælp af tidsmarkeringer på lærredet som ”Vinter 1941” og årlige cyklusbegivenheder

5 Det er historisk korrekt, at også Hipofolk deltog i redningsaktionen (Ahlmann 2005).

som sankthans og jul, der også fungerer som samlingspunkter for familien og lejligheder til at sætte udviklingen i relief. *De forbandede år I* slutter med ”Januar 1943”, og *De forbandede år II* fortsætter fra ”Februar 1943” historien i en tid, der er langt mere konfliktfyldt og voldsom, men i øvrigt bedre filmisk belyst. De fleste besættelsesfilm fokuserer på de dramatisk højspændte år 1944–1945. Hvor *De forbandede år I* afsøger konsekvenserne af samarbejdspolitikken, har *De forbandede år II* blikket rettet mod den definition af pragmatismen, der fandt sted, den voksende modstand, polariseringen i samfundet og modstandens pris. Som besættelsesfilm er *De forbandede år II* således mere i overensstemmelse med genrens hovedtradition, før den ender – ikke med befrielsen, men med august 1945, så konsekvenserne kort kan forfølges. Aksel har svært ved at overlade retfærdigheden til retsvæsenet. Da han får øje på en stikker på stranden, er hans impuls øjeblikkelig afregning, men det går jo ikke i et retssamfund.

De forbandede år I begynder den 9. april 1940 om morgenen. Eva (Bodil Jørgensen) og Karl Skov (Jesper Christensen) holder sølvbryllup. Første indstilling viser hvor – i et stort hus med tag af sorte glaserede teglsten og udsigt over Øresund. Solen er ved at stå op. Den nærmeste familie står grupperet i haven. Sølvbrylluppet når kun med nød og næppe at angive slægtskabsforhold og afvikle ”Det er så yndigt at følges ad”, før glassene med portvin begynder at ryste under vajende Dannebrogsgflag. Tyske fly larmer i luften; flyveblade drysser ned som sne. Opbruddet er øjeblikkeligt. En af gæsterne er englænder. Et forsøg på at få ham til Værløse Flyvestation udsætter Karl Skov, hans gæst og hans bil for et bombardement, der understreger, at forbindelsen med England er afbrudt.⁶

Forinden er vi blevet introduceret til familiens vigtigste medlemmer: Aksel Skov (Mads Reuter), der uddanner sig på Polyteknisk Lærestanstalt, Knud Skov (Lue Støvelbæk), som går på Musikkonservatoriet og spiller jazz på en danserestaurant om aftenen, og Valdemar Skov, den yngste bror, som går i gymnasiet og spiller trommer. Dertil kommer den dejlige, rødhårede søster, Helene Skov (Sara Victoria Bjerregaard Christensen). Et særligt bånd antydes mellem Helene og Michael Skov (Gustav Dyekjær Giese), sønnen fra Karl Skovs første ægteskab og hjemvendt officer fra Finlandskrigen. Familiens internationale orientering fremhæves – og

6 Værløse Flyveplads blev angrebet af en gruppe Messerschmitt-fly om morgenen den 9. april. 25 danske fly blev ødelagt. En dansk Fokker på vej i luften blev skudt ned og besætningen på to mand omkom (Nielsen 2020).

dermed, hvad besættelsen vil ramme. I bil ankommer den svenske svoger, Gustav (Peter Eggers), der forsyner Karl Skov med kobbertråd til hans fremstilling af elektronik på fabrikken Elektronen. Evas søster, Agnes (Julie Agnete Vang), gift med Gustav, er maler og medbringer et stort familieportræt som gave til sølvbrudeparret. Under sølvbrylluppet lanceres desuden et upstairs-downstairs-tema, der peger på et bredere samfundsperspektiv. Herskabet og gæsterne serviceres af tjenestefolkene, herunder husholderen Annelise (Pernille Højmark), der regerer i køkken og stuer. Hendes søn Svend (Cyron Melville), hjemvendt Spaniensfrivillig og overbevist kommunist, supplerer kort billedet af klassesamfundet. Hans engagement i modstandsbevægelsen, kontakt med den dejlige Liva (Kathrine Thorborg Johansen), død for en dansk politibetjents kugle, danner bro til Aksels tilslutning til modstanden.

Det harmoniske familieportræt, som Agnes medbragte, ser vi senere hænge på væggen i en af hjemmets smagfuldt indrettede stuer. Pointen er, at familieharmonien i løbet af filmen splintres i stumper og stykker, efterhånden som familiemedlemmerne tager modsatrettede valg. Det kan virke konstrueret og skematisk, at alle holdninger er repræsenteret i samme familie. Men det giver god fremdrift i dramaet, fordi konflikter og sammenstød er indbyggede, og fordi det medvirker til at tegne billedet af familien Skov som et billede af hele familien Danmark.

Omdrejningspunkt for samarbejdspolitikken, som den udspiller sig i filmen, er Karl Skovs gradvise indslusning i rollen som værnemager. Selv om det ikke er første gang, en værnemager portrætteres på film, er det første gang, han skildres så varmt og forstående. Det er en rolle, han aldrig har ønsket, og som han prøver at skyde fra sig, men som han efterhånden mener, at han er nødt til at tage på sig. Han har tre gode grunde. For landets skyld – regeringen har direkte opfordret til samarbejde. For fabrikkens og dermed indirekte sin egen families skyld – ellers vil alt det, Skov som *selfmade* møjsommeligt har bygget op gennem årene, gå til grunde. Og for arbejdernes skyld – han kan ikke bære, at de bliver de arbejdsløse og ikke kan forsørge deres familier.

Karl Skov ser tingene klart i begyndelsen. Han rådfører sig med ledende kræfter i regering og industri. Minister Bang (Peter Schrøder),⁷

7 Ifølge rollelisten på DFI. Historisk er "Bang" ikke på ministerlisten fra hverken den første eller den anden samlingsregering. Skikkelsen kan evt. referere til Gunnar Larsen, minister for offentlige arbejder juli 1940-august 1943.

Georg (Paul Hüttel), formand for Industrirådet og desuden far til Eva, og direktør Berg (Tommy Kenter) er genkommende i filmens rådslagninger. Det samstemmende råd fra regering, industri og erhvervsliv er samarbejde for enhver pris. Således citerer minister Bang i sin båltale til sankthans 1940 Erik Scavenius' udsagn ved tiltrædelsen som udenrigsminister den 8. juli 1940 om de imponerende "tyske Sejre, der har slået os alle med Beundring"⁸. Men som svar på direktør Bergs overlegne attitude, udtrykt i sentensen "Vi omlægger da bare produktionen", replicerer Karl Skov: "Hvis vi begynder at producere til tyskerne, så ender det jo med, at de allierede betragter os som en del af den tyske krigsmaskine." Han er under hårdt pres, også fra sine svenske kombinerede forretnings- og familieforbindinger – Gustav og madglade Kalle (Claes Malmberg). Svensk industri er tyskvenlig. Når kvinderne beklager sig over krigen, svarer Kalle, at aldrig har han tjent så mange penge. Men også svigerfar Georg råder til at forsøge sig på det tyske marked. I stedet fyrer Karl Skov tredive mand. Imens priser alle sig lykkelige for ikke at have "norske tilstande", der filmen igennem bruges af samarbejdspolitikere som skræmmebil- lede. Omsvinget kommer ved nytårstid, da fabrikken er ved at gå fallit, og Karl Skov må indse, at han ikke kan overleve økonomisk, hvis ikke han indordner sig og indgår aftaler med tyskerne. Dermed begynder en økonomisk optur og en moralsk nedtur.

Fra det tidspunkt øges presset. Først er der bare tale om levering til civil brug i Tyskland. Det går godt en tid – til tyskerne kræver omlægning af produktionen til militær anvendelse. Fabrikken invaderes af tyske ingeniører, og ejeren fratages enhver kontrol over produktionen. Samtidig slår de opportunistiske svenskere bak og tilråder tilbageholdenhed i levering til tysk industri. Det samme gælder fra 1944 Bang og formanden for Industrirådet, der endda råder til at donere penge til modstandsbevægelsen for at tage luften ud af fremtidige anklager om værnemageri. Karl Skov ser advarslerne, for eksempel bliver hans bil overmalet med hagekors og "landsforræder", Valdemar er træt af at blive hånet i skolen, og Eva gør oprør. Men tidspunktet for at stoppe er forpasset.

Også den ældste søn, Michael, er fremstillet med stor indlevelse. Hans baggrund strejfses kort. Han blev sendt på kostskole, efter at faderens første

8 "Ved de store, tyske Sejre, der har slaaet Verden med Forbavselse og Beundring, er en ny Tid oprundet i Europa, der vil medføre en ny Ordning i politisk-økonomisk Henseende under Tysklands Førerskab." (Buhl 1942).

ægteskab forliste, og moderen blev alkoholiker. Han siger på et tidligt tidspunkt: ”Jeg har altid vidst, at jeg skulle stå på egne ben”. Det gør han ved at blive officer, åbenbart med succes. Han bærer en fortjenstmedalje fra Vinterkrigen, der imponerer en tysk ubådskaptajn. Da Michael har meldt sig til Schalburgkorpset, spørger Aksel: ”Er du nazist?” Svaret er: ”Nej, jeg er antikommunist.” Hjemkommet fra østfronten krakelerer han under det moralske pres, at han har været med til at dræbe uskyldige mænd, kvinder og børn. Han slår sig på flasken og er utilpas i selskab med sine forhenværende kammerater i Schalburgkorpset, ikke mindst Ove Steffensen (Jesper Zuschlag), der nu er gået ind i Hipo. Hans svømmende øjne og apatiske udtryk er genkommende tegn på hans sindstilstand. Hvor Ove Steffensen trives i det rå miljø, der også involverer en opgave som torturbøddel, er Michael blevet hjemløs. Så længe han bærer Schalburg-uniform, har Eva forvist ham fra hjemmet. Med undtagelse af Helene har hans halvsøskende slået hånden af ham. Sin far ser han kun i det offentlige rum.

Det gælder både Michael og Helene, at de rehabiliteres til sidst. Jazznørderne Knud og Valdemar har gennem de sidste måneder af besættelsen fået tilknytning til modstandsbevægelsen. Da Valdemar bliver arresteret for deltagelse i sabotage og skal henrettes i Ryvangen, får Michael fjernet ham fra henrettelsespelotonen, der med Ove Steffensen som leder står parat, ved at forlange ham frigivet til yderligere forhør. Og Helene, der er blevet krigsenke efter sin forliste ubådskaptajn, hjælper med at sabotere faderens fabrik – ved at agere tyskerpige og få oplysninger ud af de tyske vagter. Begge dele udgør en soning i forhold til deres tidligere fraternisering med fjenden.

Konklusion

Et markant fællestræk for filmene er, at de dementerer forestillingen om en samlet, folkelig modstandsvilje under besættelsen for i stedet at påpege, hvor mange nuancer, der må indgå i forståelsen af modstand og samarbejde, hvis den blot skal nærme sig det historisk dokumenterede. Historieforskningen har siden 1970'erne fremdraget mange nye facetter af periodens begivenheder (Bryld og Warring 1998; Kirchhoff 2004; Warring 2017; Christensen mfl. 2015). Denne forskning har fremkaldt stor opmærksomhed i medierne, og besættelsesfilm har bidraget til historiefortolkningen med deres versioner af nye perspektiver. Et andet markant fællestræk er, at filmene fokuserer på de mennesker, der stod i fokus for retsopgøret – danskere, som

var værnemagerne, medlemmer af Schalburgkorpset, angivere, torturbøddler eller Hipofolk. Selv om retsopgøret har været anfægtet, har det således medvirket til at sætte rammerne for historiebearbejdningen.

Forestillingen om en enig, samlet dansk modstand bliver med *Tre Aar efter* fuldstændig punkteret allerede i 1948. Værnemagerne udmærker sig i denne film ved at være opdelt i to typer – den ideologiske, som nu er ude af trit med tiden, og den praktiske, som derimod er ualmindelig tilpassningsdygtig. Denne værnemager er en selvcentreret og manipulerende mennesketype med talent for gode forretninger. Han behandler andre mennesker som brikker i et spil, hvad enten de er arbejdere, byrådsmedlemmer eller tidligere modstandsfolk, hustruer, døtre eller husassistenter. Værnemagerne er angribelige på deres handlinger og deres moral. De fortryder intet, men tilpasser umærkeligt tankesæt og metoder til nye tider under andre paroler – og samfundet tillader det.

De to medlemmer af Schalburgkorpset, der deserterer i *Forræderne*, er fremstillet som menneskelige ringvrag, der har begået mange fejl, men som lidt tilfældigt er endt som dét, titlen *Forræderne* i 1983 provokerende udstiller. Et element af oprørsk desperation er der i Hardys aktioner og retorik, mens Bertel repræsenterer den skadede dreng, der er blevet knægtet af sine forældre. Erik Aalbæk Jensen var i 1976 en af de første til at fremdrage dette kritiske perspektiv. Forskningsmæssigt blev det fulgt op i 1998 af Claus Bundgaard Christensen, Niels Bo Poulsen og Peter Scharff Smith. I forlængelse af Aalbæk Jensen anskues desertørerne i *Forræderne* som ofre for den pragmatiske danske samarbejdspolitik, der dominerede frem til midten af 1943. De gjorde ikke andet, end hvad samarbejdsregeringen billigede og i situationen havde brug for, men de blev uretmæssigt straffet for det af befrielsessommerens lovgivning med tilbagevirkende kraft.

Hipomanden i *En fremmed banker på* fra 1959 er i besiddelse af en pågående grusomhed, der afspejler hans funktion som torturbøddel under besættelsen. Som en mand på flugt er hans reelle handlemuligheder begrænsede. Han tilhører fortiden, og soning bliver der aldrig tale om. Derimod får Frederik som Hipomand i *Skyggen i mit øje* fra 2021 en lejlighed til at sone, som han griber med kyshånd. Hans knudrede vej gennem murbrokker og støv for at hjælpe andre bliver en handlingens udvej fra det nazistiske morads.

I *De forbandede år I og II* fra 2020 og 2022 finder Helene og Michael en lignende form for soning og forløsning. Hovedpersonen, familiefaderen og

fabriksejeren Karl Skov, fremstilles i lighed med desertørerne i *Forræderne* som offer for samarbejdspolitikernes argumenter og dermed for tidens pragmatisme. Først stritter hans moralske kompas imod, men økonomisk ruïn bliver aldrig et tiltrækkende perspektiv. Han satser hele tiden på ”at gøre det bedste”, ”at redde, hvad reddes kan”. Mens almindelighedernes banale talemåder tager over i Karl Skovs refleksioner, går den familie, han kæmper så indædt for, i opløsning. Nogle af hans sønner dør, og hans kone mister tilliden og måske også kærligheden til ham. Han er de gode viljers mand. Netop hans manglende kynisme udsætter ham i sidste instans for at blive anklaget som værnemager og landsforræder efter love med tilbagevirkende kraft. Men, som minister Bang, der oprindeligt pressede ham ind i samarbejdspositionen, afsluttende siger: ”Der er jo heller ingen grund til at lamme erhvervslivet med lange, opslidende retssager.” Forstående afstandtagen og mulighed for soning præger således filmene fra begyndelsen af 2020’erne.

Forfatterbiografi

Gunhild Moltesen Agger er professor emerita på Institut for Kultur og Læring, Aalborg Universitet. I sin disputats, *Dansk tv-drama – Arvesølv og underholdning* (2005) og bogen *Det grænseløse tv-drama* (2020) kortlagde hun dansk tv-dramas historie og internationale relationer. Til international forskning har hun især bidraget med artikler om Nordic Noir, Lars von Trier og Susanne Bier. Hun sidder i hovedredaktionen for online-leksikonet *Medie- og Kommunikationsleksikon*. En bog om danske besættelsesfilm i perioden 1945–2023 er under udgivelse.

Referencer

- Agger, Gunhild Moltesen. Upubliceret manuskript, 2024. *Lange skygger. Besættelsen på film og tv*.
- Ahlmann, Henrik. 2005. *RAF’s angreb på Shellhuset 21. marts 1945. Den franske Skole. En kortlægning af katastrofen på Frederiksberg og Vesterbro*. Frederiksberg: Ahlmann.
- Andersen, H.C. ”Skyggen” 2003. [1847]. *H.C. Andersens samlede værker*, bind 1. København: Det Danske Sprog- og Litteraturselskab/Gyldendal.
- Andersen, Steen. 2005. *De gjorde Danmark større*. København: Lindhardt og Ringhof.
- Blüdnikov, Bent. 2019. ”Ny dansk storfilm om værnemagerne”. *Berlingske Tidende*, 17. juni, 2019.
- Bryld, Claus. 2015. *Min besættelse*. Roskilde: Roskilde Universitetsforlag.
- Bryld, Claus og Anette Warring. 1998. *Besættelsestiden som kollektiv erindring. Historie og traditionsforvaltning af krig og besættelse 1945–1997*. Frederiksberg: Roskilde Universitetsforlag.

- Buhl, Vilhelm. 1942. Antisabotagetale 2. september 1942. Tilgået 6 oktober 2024. <https://danmarkshistorien.dk/vis/materiale/statsminister-vilhelm-buhls-s-antisabotagetale-2-september-1942>
- Christensen, Anne-Marie. 2018. *Landsforrædernes børn*. København: Etnovator.
- Christensen, Claus Bundgaard, Niels Bo Poulsen og Peter Scharff Smith. 1998. *Under hagekors og dannebrog. Danskere i Waffen SS 1940–45*. København: Aschehoug.
- Christensen, Claus Bundgaard, Joachim Lund, Niels Wium Olesen og Jakob Sørensen. 2015. *Danmark besat*. København: Informations Forlag.
- Dinnesen, Niels Jørgen. 1984 (optrykt 2005 og 2018). "Samtale med Ole Roos i anledning af Forræderne (1983)". *MacGuffin* 49. Tilgået 20. december 2023. https://www.dinnesen.com/texts/MACGUFFIN/ole_roos.html
- Emkjær, Stefan. 2000. *Stikkerdrab*. København: Aschehoug.
- Frihedsrådet. 1943. "Naar Danmark atter er frit. København: Frit Danmark." Tilgået 20. december 2023. <https://danmarkshistorien.dk/vis/materiale/frihedsraadets-pjece-naar-danmark-atter-er-frit-november-1943>
- Garde, Peter. 2015. "Landsforræderi." *Lex.dk*. <https://lex.dk/landsforr%C3%A6deri>
- Jensen, Erik Aalbæk. 1980 [1964]. *Perleporten*. København: Gyldendal.
- Jensen, Erik Aalbæk. 1976. *Kridtstregen*. København: Gyldendal.
- Kirchhoff, Hans. 2004. "Oversigt. Besættelsestidens historie – forsøg på en status." *Historisk tidsskrift* 104, hæfte 1: 162–178. København: Den danske historiske Forening.
- Lauridsen, John T. 2007. "Indledning." I *Over stregen – under besættelsen*, redigeret af John T. Lauridsen, 9–17. København: Gyldendal.
- Lauritzen, Peter Michael. 2009. *Grund og bølge. En litterær, tids- og åndshistorisk studie af Erik Aalbæk Jensens forfatterskab*. København: Gyldendal.
- Nielsen, Lisa. 2020. *Angrebet på Flyvestation Verløse*. Furesø: Furesø Museer. PDF (furesoemuseer.dk).
- Nissen, Dan. 1980. "Modstandskampen på film". I *Levende billeder af Danmark*, redigeret af Anders Troelsen, 79–120. København: Medusa.
- Olesen, Niels Wium. 2020. *Modstand*. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.
- Petersen, Brian. 2015. *Mod strømmen i dansk film- og produktionskultur 1938–1966*. Ph.d.-afhandling, Københavns Universitet.
- Soya, Carl Erik. 1947. *Efter*. København: Westermanns Forlag.
- Scavenius, Erik. 1940. Tale ved tiltrædelse som udenrigsminister 8. juli. Tilgået 20. december 2023. <https://danmarkshistorien.dk/vis/materiale/erik-scavenius-ved-tiltraedelsen-som-udenrigsminister-8-juli-1940>
- Stauning, Thorvald. 1941. Tale i Studenterforeningen 8. marts. Tilgået 20. december 2023. <https://danmarkshistorien.dk/vis/materiale/thorvald-staunings-s-tale-i-studenterforeningen-8-marts-1941>
- Tamm, Ditlev. 2010. "Retsopgøret i Danmark". I *Danske tilstande – norske tilstande*, redigeret af Hans Fredrik Dahl, Hans Kirchhoff, Joachim Lund og Lars-Erik Vaale, 342–356. København: Gyldendal.
- Thøgersen, Andreas Fugl. 2013. *Modstandskampens børn*. København: Gads Forlag.
- Warring, Anette. 2017. *Tyskerpiger*. København: Gyldendal.

Film og tv-programmer

- Da freden kom til Danmark* (Johan Jacobsen 1945).
- De forbandede år I og II* (Anders Refn 2020 og 2022).
- De røde Enge* (Lau Lauritzen og Bodil Ibsen 1945).
- Den usynlige Hær* (Johan Jacobsen 1945).

Dobbelt forræderi (Søren Steen Jespersen, TV 2 1994).

En fremmed banker på (Johan Jacobsen 1959).

Forræderne (Ole Roos 1983).

Lyse tider (DR 1995, Klaus Rifbjerg og Palle Kjærulff-Schmidt).

Norden i flammer (Johan Jacobsen, Annelise Hovmand, Nicolaj Lichtenberg og Finn Henriksen 1965).

Skyggen i mit øje (Ole Bornedal 2021).

Sprængt nakke (DR 1995, Ole Bornedal).

Tre Aar efter (Johan Jacobsen 1948).

KAPITEL 3

Nazifantasier. Anden Verdenskrigs forbrydere i nyere dansk litteratur

Alexander Kofod-Jensen Karlstads universitet

Abstract: Despite Denmark's peripheral role in the Second World War, this historical period occupies a significant place in Danish historiography as well as in popular history and in the arts. Certain contemporary Danish novelists have set out to go against the Danish mainstream narratives centered around the victims of Nazi atrocities or resistance heroes, and instead focus on Nazi war criminals and other morally ambiguous figures. It is a type of novel defined in this chapter as *Nazi fantasy*. The chapter examines two examples of Nazi fantasy, Simon Pasternak's *Dødszoner* (2013) and Nils Schou's *Bordtennis i Auschwitz* (2011). Both authors experiment with the potential of literature to probe the consciousness of Nazi war criminals, exploring aspects of psychology, emotional life, and moral stance. The chapter's analyses are based on two overarching tensions in the two novels: first, the relationship between narrative history and cultural history, which simultaneously evokes recognition and alienation in the reader, and, second, the tension between monstrosity and normality in the characterization of the Nazi war criminal, which simultaneously calls for and denies reader identification.

Keywords: Danish literature, fiction, Nazism, the Holocaust, the Second World War

Introduktion

Til trods for Danmarks på mange måder perifere rolle i Anden Verdenskrig optager denne periode i høj grad danskere historiefagligt såvel som populærhistorisk og kunstnerisk, hvorfor der udgives talrige historiebøger, romaner, film og tv-serier om krigsårene og deres eftervirkninger. Visse nutidige danske forfattere har sat sig for at gå imod mainstreamfortællinger centreret om ofrene for nazismens hærgen eller heltene, som gjorde modstand, og i stedet tage udgangspunkt i de nazistiske krigsforbrydere, kollaboratører og andre gråzoneskikkelser.

Denne artikel stiller skarpt på to sådanne litterære skildringer af de nazistiske krigsforbrydere, Simon Pasternaks *Dødszoner* (2013) og Nils Schous *Bordtennis i Auschwitz* (2011). I *Dødszoner* er hovedpersonen den tyske politiofficer Heinrich Hoffmann, som i 1943 er udstationeret i Hviderusland, hvor han sammen med sin ven og kollega Manfred får til opgave at opklare drabet på SS-officeren Steiner. Opklaringsarbejdet fører Hoffmann rundt i de krigshærgede østområder, hvor oplevelser af vold og drab, som til tider finder sted under indflydelse af et stort alkoholindtag, alt sammen påvirker hans mentale tilstand. I den sidste del af handlingen er Hoffmann vendt hjem til barndomsbyen Hamburg på tidspunktet for nogle af de allieredes store bombardementer, hvilket medfører, at den indre såvel som ydre virkelighed bryder sammen.

Bordtennis i Auschwitz handler om tyskeren Johann Gottlieb Fichte Bernhardt, også kaldet Wunder (forkortelse af *Wunderkind*), fordi han er tipoldebarn af den kendte tyske filosof Johann Gottlieb Fichte og besidder en særlig evne til at forklare filosofihistorien for de uindviede. Netop familierelationen til Fichte og den filosofiske kunnen imponerer højerestående nazister og medfører en velanset stilling i Auschwitz, men det ændrer sig, da det viser sig, at Wunder i virkeligheden er adopteret fra jødiske forældre. Den efterfølgende identitetskrise får Wunder til frivilligt at gå med de jødiske fanger ind i gaskammeret for at ende sine dage.

Disse to romaner er udvalgt på grund af deres forskellige tilgange til at gøre nazistiske krigsforbrydere til litterære karakterer, og samtidig komplimenterer romanerne hinanden ved at være skrevet for ganske nylig af forfattere med et distanceret forhold til den historiske tid, deres værker handler om. Begge forfattere eksperimenterer med litteraturens muligheder for at søge ind i bevidstheden hos krigsforbryderne under Anden

Verdenskrig med alt, hvad dette indebærer af psykologi, følelsesliv og moralsk stillingtagen.

Kapitlets analyser tager udgangspunkt i to overordnede spændinger i romanerne. Først undersøges det fænomen at fortælle historie og kulturhistorie, som på én gang vækker genkendelse og fremmedgørelse hos læseren. Dernæst undersøges spændingen mellem monstrøsitet og normalitet i karakteriseringen af den nazistiske krigsforbryder, som på én gang kalder på og frasiger sig læseridentifikation.

Som samlebetegnelse for romaner af denne type vil jeg i det følgende definere begrebet *nazifantasi*. Det historiske udgangspunkt for nazifantasier er Anden Verdenskrig, men der er langt fra tale om historiske romaner, hvor man portrætterer fortiden så faktuel og realistisk som muligt. Derimod er netop brugen af fantasi en vigtig ingrediens, hvilket kan forklares med hjælp af Eva Kingsepps (2008, 159) afgrænsning af den fantastiske verden som en på mange måder genkendelig verden, men hvor der også er plads til det spektakulære, overnaturlige, skræmmende og uacceptable. Med inspiration fra Petra Rau (2013, 8) kan nazifantasier forstås i lyset af hendes distinktion mellem fascisme som et mere eller mindre fastslået historisk begreb og ”fascisme” som en fritsvævende ”kulturel fantasi [cultural fantasy]”, der er lige så eksotisk som vestlige forestillinger om Orienten. Nazifantasier kan altså befinde sig langt væk fra, hvordan fortiden beskrives i historiefaglige kontekster.

Som yderligere kontekstualisering af begrebet nazifantasi er det værd at nævne Michael Fuchs (2012, 280), som påpeger, hvordan populærkulturens myte om Nazityskland for mange har trumfet deres historiefaglige viden om krigen. Denne opfattelse kan kvalificeres med inddragelse af Michel Foucaults (1980, 139) idé om, at fascister fungerer som en universel antagonistfigur eller en form for ”flydende betegnelse [floating signifier]”, der kan bruges til at fordømme stort set hvad som helst. Og derudover med Elizabeth Bridges’ (2012, 87) forklaring af, at i en post 9/11-verden, hvor fjenden ikke længere er et konkret individ eller militære kræfter, kan der være behov for at gå tilbage til en utvetydig rival som nazisterne. Et publikum kan projicere sine forbudte længsler og lyster over i sådanne kulturelle konstruktioner (Rau 2013, 122). Disse konstruktioner kan udspringe direkte af nazismen og fascismen mere overordnet og af den fascinationskraft, som nogle oplever i mødet med ekstreme ideologier, men det kan

også handle om det erotiske, magt, kitsch og en hyldest af den heroiske død forbundet til den fascistiske æstetik.¹

Ud fra dette kan nazifantasier opsummeres til at handle om, hvordan vi spejler os selv i fortiden ved at fiktionalisere, hvordan krigsforbrydernes verden så ud indefra og fremvise årsagerne til, at det enkelte menneske valgte at deltage i industrialiseret massedrab. Nazifantasier fremhæver dermed de almenmenneskelige aspekter hos nazisterne for på den måde at universalisere Anden Verdenskrigs på mange måder unikke forbrydelser.

Nazifantasiernes historiebrug

Både Pasternaks og Schous nazifantasier tager udgangspunkt i Anden Verdenskrig og anvender letgenkendelige geografiske fikspunkter og historiske begivenheder som kampene mod partisaner i de hviderussiske skove, dødslejren Auschwitz og bombardementerne af Hamburg; på samme måde som en række historiske personer som Hitler, Himmler, Rudolf Höß og Erich von dem Bach-Zelewski optræder. Der er på sin vis tale om historiske romaner, som stræber efter at give læseren en oplevelse af krigen fra krigsforbryderens perspektiv, og som fortæller den store kollektive historie fra individuelle karakterers synsvinkel.² I denne sammenhæng vil fokus dog være på beskrivelser af det historisk faktuelle, som samtidig fremmedgøres i metafiktiv fiktionisering og med inddragelse af alverdens kulturelle referencer. Artiklen fokuserer også på nazifantasiernes underliggende temaer om vanvid, krise og slutteligt sammenbrud og selvmord, som alt sammen er forårsaget af det fascistiske sammenbrud i det tyske samfund og det Tredje Riges fald.³

1 Se for eksempel Sontag (2009), Friedländer (1993), Kingsepp (2008), Frost (2002), Buttsworth og Abbenhuis (2010), Magilow mfl. (2012).

2 Begrebet historisk roman forstås her ud fra de Groot (2010).

3 Pasternak fortæller i et interview, at der er noget alment i forhold til at være i voldens verden som soldat, men også som krigsførende nation, og om danskerne siger han, ”at vi altid har haft en selvforståelse af at være de her selvgode post-1864-fantastiske mennesker, som ikke ved, hvad vold er, og som altid går efter samtalen. Og wienerbrødet”, så hvordan passer en brutal krigsforståelse ”ind i den danske fortælling med skænderier om laktosens dårlige indvirkninger i bestyrelsen i børnehaven?” (Elmelund 2013, uden sidetal).

Historiebrug i *Dødszoner*

I parateksten i *Dødszoner* giver Pasternak læseren indblik i de bagvedliggende historiske begivenheder og personer, hvoraf to begivenheder fra 1943 er af særlig betydning: Operation Hermann og Operation Gomorra, som er kodenavne for henholdsvis tyskernes partisanjagt i de hviderussiske skove og de allieredes bombardementer af Hamburg.⁴ Disse sidestilles, uden at Pasternak indskrives en moralsk distinktion mellem lidelserne, som påføres andre af tyskerne, og dem, som tyskerne selv gennemlever. Dette kan tolkes som en måde at pointere på, at uanset moralsk ståsted undslap ingen krigens vold og destruktion.⁵

Romanen tager sin begyndelse i Lida i Hviderusland i en verden af bureaukrati, krig og kaos, som står i kontrast til det paradisiske Hamburg, hvor Hoffmanns forlovede Eline afventer hans tilbagekomst. Til at begynde med er det opklaringen af Steiners mord, som handlingen fokuserer på, men det viser sig hurtigt, at denne plottråd mest af alt fungerer som katalysator for Hoffmanns fald fra paradiset og som introduktion til et univers af vold og drab.

Det detaljerede og tekniske sprog holder som udgangspunkt handlingen forankret i sin historiske kontekst, eksempelvis den følgende beskrivelse af partisansjagtens struktur og formål, der imiterer det bureaukratiske sprogbrug fra Hoffmanns arbejde:

Partisanstrategiens fire faser: 1: Opmarch og dannelse af kedel, 2: Formindskelse af kedlen og endelig definition af kampzonen. 3: Det sidste koncentrerede angreb. 4: Finkæmning [...] Bach-Zelewskis mål: at nedkæmpe bandeuvæsenet i "Nalibokiskovene", både polakkerne, jøderne og russerne. Bach-Zelewskis delmål: at skaffe levnedsmidler og slaver til Reich. (Pasternak 2013, 144)

-
- 4 Dette er de historiske forklaringer, som gives i romanens paratekst: "Operation Hermann i Nalibokiskovene mellem Lida og Minsk 13. juli til 8. august 1943 var både en partisanaktion og en aktion for at finde tvangsarbejdere. Ifølge de tyske rapporter blev 4.280 banditter dræbt og "20.954 importeret til Riget" som arbejdskraft, heraf 9.065 mænd, 7.701 kvinder og 4.178 børn. Der blev aldrig plantet kok-sagys i området" (Pasternak 2013, uden sidetal). Og: "Operation Gomorra, RAF's nattebombninger af Hamburg 24. juli til 3. august. Der er ingen præcise tabstal, man regner med at de 11 dages bombardementer kostede over 40.000 tyskere livet, heraf de 30.000 natten mellem den 27. og 28. juli, hvor brandene udviklede sig til en ildstorm. Bydelen Hamm var ubeboelig til ind i 50'erne" (Pasternak 2013, uden sidetal).
- 5 Sidestillingen kan pege på Pasternaks egen biografi, der indeholder både nazistiske krigsforbrydere og ofre: "Min morfars familie, som er jødisk, befandt sig i Letland, hvor min mors onkel også kan have været som østfrontfrivillig. Bare på den anden side. Og eftersom det meste af min russiske familie blev slået ihjel, er det en mulighed, at det var ham, der skød" (Elmelund 2013, uden sidetal).

Kontrasten til denne og lignende fortættede beskrivelser er Hoffmanns personlige oplevelser af de samme begivenheder, som lader sig indfange med en helt anden sprogbrug. Her er der tale om en fragmenteret og impressionistisk skrivestil, som giver udtryk for førstepersonsfortælleren Hoffmanns indre overstimulering, kaos og frygt, når der beskrives i abrupte sætninger, som signalerer narrativ hastighed. I sådanne tilfælde fremskrives en bevidsthed, der telegrafisk registrerer sine oplevelser, men som ikke altid i øjeblikket er i stand til rent sprogligt at formulere dem i helstøbte sætninger og meningsgivende refleksioner.

Et sådant tilfælde er at finde, da Hoffmann er alene i den hviderussiske skov og pludselig støder på en barnlig skikkelse, der trækker noget rundt i vandet og ”har fingrene nede i noget blodigt, hudtrevler, kød” (Pasternak 2013, 172). Da skikkelsen pludselig ser op på Hoffmann, opstår en dramatisk konfrontation:

Han drejer hovedet op mod mig.
 Han har ingen mund, ingen læber.
 Jeg kan se lige ind i hans knogler, de tre rækker tænder i gummerne.
 – Skal du også have behandlingen? siger han.
 Jeg kommer op i et ryk, da han rejser sig i sin fulde højde.
 – JA, DU SKAL ... (Pasternak 2013, 172)

Afsnittet slutter her og efterlader læseren med en *cliffhanger*. Først senere viser det sig, at der var tale om en ældre mand, som ikke bare havde beholdt alle sine mælketænder, men også udviklet yderligere en tandrække, hvilket gav ham et udseende som en haj (Pasternak 2013, 173). Den dramatiske tiltale af Hoffmann skal dog forstås som noget, der udelukkende finder sted i hans egen bevidsthed som udtryk for den overspændte situation, han allerede befandt sig i på dette tidspunkt, og som kulminerer i kontakten med manden.

Den konkrete handling under krigen kobles ofte sammen med alverdens historiske og kulturelle referencer, som er med til at underbygge Hoffmanns spirende vanvid, mens det på et højere metafiktivt niveau forener historie med kulturhistorie. Eksempelvis findes en intertekstuel reference til Joseph Conrads *Heart of Darkness* (1899), da Hoffmann ser på de indfangede tvangsarbejdere fra Operation Hermann, som beskrives som ”[r]ækkerne af menneskeslaver, forbundet med løkker om halsene, vuggende,” hvilket han sammenbringer med ”[d]et indre Congo” (Pasternak

2013, 165). Den litterære reference signalerer, at nazisternes forbrydelser kan ses i lyset af historiske folkedrab, slaveri og former for udnyttelse, og denne sammenligning udvander de konkrete forbrydelsers unikke status. Det er dog svært at afgøre, om sammenligningen med historiens andre menneskeslaver har til formål at formindske eller understrege det kollektive skyldsspørgsmål.⁶

I tråd med dette spiller referencen til Ernst Jüngers *Det eventyrlige hjerte* (1938), en samling af kapriciøse tekstfragmenter, som Hoffmann og Manfred læser i den hviderussiske natur, en vigtig tematisk og kompositorisk rolle, da Pasternak tydeligvis har ladet sig inspirere af Jüngers kapricer. Kapricen kaldes af Jünger (2015, 16) ”den natlige spøg”, og ud fra et kulturhistorisk perspektiv kan den med sin barokke drilskhed forstås som en udfoldelse af det absurde, overdrevne, pompøse og vulgære samt en måde at sammenbringe modstridende fænomener på uden at skelne mellem det skønne og rædselsvækkende, acceptable og forkastelige. I *Dødszoner* kan inspirationen fra kapricen ses i modsætningen mellem det rationelle kancellisprog og det til tider irrationelle tankemylder, mellem det faktuelle og fiktive, men også i manglen på en overordnet forfatter- eller fortællermæssig fordømmelse af de beskrevne forbrydelser.

Et andet eksempel, som hæver handlingen som historiefortælling op til de større kulturelle sfærer, møder læseren i kølvandet på Operation Hermann, hvor Pasternak for alvor gør brug af genremæssig inspiration fra noir-thrilleren. Her indtræder Hoffmann i rollen som hårdkogt detektiv, som skal navigere i et brutalt univers forårsaget af det forrædede samfund.⁷ En detaljeret våbenbeskrivelse som den følgende er ikke bare medtaget for at tilfredsstille våbenentusiastiske læsere: ”StG 44, Sturmgewehr44 [...] spritnyt, lige fra Haenel GmbH [...] fem kilo, vil jeg tro, over en meter langt [...] 8mm’erne, kurz-ammoen [...] i det buede magasin [...]

6 Selvom der i denne specifikke situation ikke som sådan er tale om nazisternes forbrydelser eller holocaust, som de typisk forstås i konteksten af nedskydningerne af ofre af *Einsatzgruppen* østpå eller det industrialiserede massedrab i dødslejrene, så kan citatet ikke desto mindre opfattes som en måde at kommentere på den omfattende og komplekse diskussion om, hvorvidt holocaust skal defineres som en historisk unik begivenhed, som gør den usammenlignelig, eller om den skal opfattes på linje med andre folkedrab og dermed ses som sammenlignelig. Se for eksempel Rothberg (2009).

7 Jeg anvender ordet hårdkogt ud fra Raus (2013, 55) analyse af ”[t]he hardboiled detective”. Se også Rau (2013, 48) om noir-kriminalgenren i forhold til den litterære nazistiske krigsforbryder: ”Combining the historical novel and hardboiled fiction, then, is precisely the hybrid formula of Nazi noir which promises the reader first-person access to an ordinary man in a time of ideological, national and international crisis”.

30 styks” (Pasternak 2013, 226). Derimod handler det om at underbygge den efterfølgende actionfilmagtige sekvens, hvor Hoffmann nedskyder tre mænd: ”Jeg holder aftrækkeren inde, til slagstiften klikker, skifter magasin og skyder, mens jeg nærmer mig bilen” (Pasternak 2013, 240). Fordi læseren allerede har fået skildret våbnets størrelse og voldsomhed, bliver beskrivelsen af dets brug og bruger desto mere effektiv. Flere eksempler på den hårdkogte Hoffmann følger i denne del af romanen, som da Hoffmann dræber en mand med låget fra en dåse gullasch og ”holder ham oprejst, mens blodet spuler ud i min hånd” (Pasternak 2013, 253). Karakteriseringen som hårdkogt gælder dog også Hoffmanns modstandere som den historiske Oskar Dirlwanger, som i faglitteraturen er kendt som en alkoholiseret psykopatisk pæderast og morder, men som i *Dødszoner* får tillagt et lag af metafysisk ondskab, da hans ”dødningeansigt” pludselig træder ”ud af mørket,” og han kort tid efter ”tømmer P38’eren” i hovedet på Hoffmanns hushjælper, så ”blodet slår op mod hans hænder” (Pasternak 2013, 242). Hvorefter Hoffmann tortureres af Dirlwangers mænd, og som en ægte actionhelt lover Hoffmann, at de ”skal dø. Begge to” (Pasternak 2013, 245).

Den sidste del af romanen beskæftiger sig med de allieredes bombardementer af Hamburg under kodenavnet Operation Gomorra, eftersom opklaringen af Steiner-gåden har bragt Hoffmann tilbage til sin hjemby og faldne paradis, der ”ikke længere [er] en by”, men reduceret til ”røg” (Pasternak 2013, 258).⁸ Hoffmann bliver selv vidne til de voldsomme bombardementer og de mange lidelser, som påføres befolkningen, der må søge ”ned i jorden, ned i katakomberne”, hvor de bliver til en ”en mur af kød, et summende menneskemudder” (Pasternak 2013, 264). Det historiske tidspunkt stadfæstes i handlingen: ”Det er tirsdag den 27. juli 1943 klokken 23.21”, og der henvises således til historieskrivningen (Pasternak 2013, 260).

Det er sigende, at Pasternak vælger så udførligt at beskrive denne del af krigen, hvor det er den tyske civilbefolkning, der indtager rollen som ofre, for de allieredes bombardementer var i lang tid ikke en del af den tyske historiefortælling. Derimod var det en slags tabubelagt familiehemmelighed

8 Hermed peger Pasternak på det forhold, at den tyske civilbefolkning også led under den særlige form for krigsførelse, som kendes som den totale krig: ”Den totale krig er ikke blot en krig mellem militære repræsentationer af de stridende nationer i overensstemmelse med bestemte regelsæt, men omfatter både militær og civilbefolkning, nationens sociale struktur og moralske styrke” (Hoffmann 2008, 107). Fra de allieredes side handlede det om at bombe for at knuse moralen, mere end det handlede om at ramme militære mål.

i en befolkning, som udøvede individuel som kollektiv forglemmelse i for- søget på at holde blikket rettet mod fremtiden i stedet for at konfrontere en retrospektiv traumbearbejdelse.⁹ Ikke mindst W.G. Sebalds forelæsninger om luftkrig og litteratur fra slutningen af 1990'erne var med til at sætte fokus på denne underbelyste og følsomme del af tysk historie.¹⁰ En vigtig dimension er fra Sebalds perspektiv den mangel på mening og kontekstualisering af bombardementerne oplevet af førstehandsvidnerne, som fik ødelæggelserne til at synes som en slags naturkatastrofe mere end som resultatet af bevidste menneskelige handlinger. Dette har Pasternak tydeligvis været inspireret af, da Hoffmanns forlovede Eline efter at have været fanget i en ildstorm beskrives som et ”mineral” for på sin vis at vende tilbage til en slags urtilstand (Pasternak 2013, 279). Distancen mellem bødlerne i skyerne og ofrene på jorden forsyner bombardementerne med en metafysisk dimension fri for menneskelig ageren, og de står derfor uden for de politiske og moralske sfærer. I romanuniverset diskuteres det ikke, hvorfor bomberne falder, endside om det er retfærdigt eller uretfærdigt, men deres konsekvenser registreres, sådan som det også var for de historiske ofre. Læseren må derfor gå til parateksten for at blive oplyst om den større historiske kontekst.

De voldsomme oplevelser skubber Hoffmann endnu længere i retning af vanvid og sammenbrud, som spejles i byens kollektive ødelæggelse og i forlængelse heraf det Tredje Rigets snarlige fald. Men den sidste del af romanen forlader den historiske kontekst og fokuserer udelukkende på Hoffmanns private sammenbrud, da denne søger ud i svigerfamiliens sommerhus, hvor han ender med at begå selvmord og forenes i en slags dødsfantasi med filmstjernen Zarah Leander, som umiskendeligt ligner hans forlovede Eline. Slutningen fører således handlingen tilbage til det paradys, som han i begyndelsen af handlingen netop havde forladt, og ikke mindst til den indledende sentimentalitet, som ikke præger resten af handlingen.

9 Dette er oversættelser af de tyske begreber brugt af Sebald (2001, 17): ”Familiengeheimnis” og ”die individuelle und kollektive Amnesie”. Som Birthe Hoffmann (2008, 108) skriver om Sebald og hans luftkrigsforelæsninger, har ”det indtil slutningen af 1990'erne ikke været muligt også at integrere erindringer af den tyske civilbefolknings lidelser i selv samme identitet”. Se også Moritz Schramms (2023, 93) efterskrift til Karl Jaspers *Skyldsspørgsmålet*. Jonathan Littell (2010, 25) skriver i sin nazifantasi *De velvillige*, at ”mellem det gassede jødiske barn og det tyske barn der dør på grund af brandbomberne, er der kun midlerne til forskel”.

10 Et andet vigtigt værk i denne sammenhæng er Jörg Friedrichs *The Fire* (2008), som blev kritiseret for sin sproglige udvanding af skellet mellem holocaustofre og ofre for bombardementerne i Tyskland.

Historiebrug i *Bordtennis i Auschwitz*

I *Bordtennis i Auschwitz* dykker Schou ikke nær så dybt ned i de historiske detaljer, som Pasternak gør i *Dødszoner*, selvom Schou også gør brug af velkendte historiske steder, personer og begivenheder til sine egne litterære og til tider fremmedgørende formål. Modsat *Dødszoner*, som langt fra kan kaldes morsom, er Schous roman på mange måder bygget op om det humoristiske i form af satiriske og absurde indslag. For eksempel da den filosofiinteresserede Adolf Hitler i 1928 dukker op i hovedpersonens barndomshjem for at introducere sig for Wunders far og Fichte-ekspert med en forhåbning om at blive optaget i dennes fine filosofiselskab. Læseren møder dog ikke en stålsat og selvsikker personlighed, sådan som Hitler ofte karakteriseres i kulturelle repræsentationer, men derimod en gennemgående usikker mand, som Wunders far til at begynde med ikke kan huske, hvad hedder, og endvidere bliver han ”irriteret over gæstens underdanighed og lettere svulstige sprog” (Schou 2011, 36). Ovenikøbet viser det sig, at Hitler er ankommet med hundelort under skoene, og da skoene kommer af, ses et hul i sokken, som får Hitler til at se ud, ”som om han var nær ved at græde” (Schou 2011, 32). Et andet eksempel fra senere i romanen udspiller sig på Hotel Adlon i Berlin, hvor Wunder træffer den danseglade propagandaminister Goebbels, som til trods for sin klumpfod byder Wunder op til en svingom. At der overhovedet skal danses i en sådan situation, som ikke umiddelbart kalder på en sådan aktivitet, skyldes, at ”Goebbels var konstant og intenst optaget af sin egen fascinationskraft”, hvorfor dennes mål var at ”gøre et uudtrykkeligt indtryk på Wunder” (Schou 2011, 192). For ikke at sige læseren med.

Centralt i romanen står dog Wunders livsfortælling, der hovedsageligt fokuserer på tiden i Auschwitz og er beretningen om en nazistisk krigsforbryders karrieremæssige udmærkelse, identitetskrise og sluttelige selvmord. Dødslejrens eksistens forsøger Wunder at analysere og legitimere ud fra sit gennemgående filosofiske blik på verden og med hjælp af sine tre bordtennisspillende venner, Heidegger, Sartre og Wittgenstein, som han allerede lærte at kende som barn. På samme måde som i *Dødszoner* føres det historiske udgangspunkt ud i litterært spil med metafiktive midler og leg med modstridende identiteter. Og alt sammen i overensstemmelse med et citat fra Heidegger, som Schou har indsat i romanens paratekst: ”*Enhver er den anden, og ingen er sig selv*” (Schou 2011, uden sidetal).

I *Bordtennis i Auschwitz* skal forholdet mellem fakta og fiktion forstås i lyset af forordet og efterskriftet, hvor Schou lægger op til en biografisk forbindelse til det skrevne baseret på hans kontakt med Ingrid Rosenkilde, moderen til en af hans skolekammerater, som præsenteres som den eneste dansker, der har været fange i Auschwitz. Det er gennem hende, han kom i berøring med det historiske kildemateriale fra henholdsvis Lyngby i Danmark og München i Tyskland, som romanen bygger på. Rosenkilde er således vidnet og årsagen til, at fortællingen overhovedet kan fortælles, og Schous rolle skal forstås som en slags journalist eller dokumentarist.

Det er dog vigtigt at understrege, at også forordet og efterskriften er en del af romanens fiktionsunivers, hvilket giver udtalelser som det følgende en funktion af metafiktiv iscenesættelse, mere end det er et spørgsmål om historisk sandhed: ”Er det sandheden, jeg skriver? Er det sket i virkeligheden? Medmindre hovedpersonen selv lyver i sine dagbøger og optegnelser, ja, så er det sandt” (Schou 2011, 10).¹¹ Udtalelsen peger på det store spørgsmål om adækvate repræsentationsformer til at beskrive holocaust:

De ting, hun [Rosenkilde] fortalte til os, forekom mig at være enten stærkt overdrevne eller surrealistiske fantasier. Hun sagde, at hun tværtimod trak fra og underdrev. Hun sagde, at hvis hun fortalte mig sandheden, ville jeg simpelthen ikke tro hende. (Schou 2011, 8)

Den historiske sandhed forstået som, hvad vidnerne faktisk blev udsat for, vil på grund af sin ekstremitet altid unddrage sig en gengivelse til andre. Derfor, som pointen er her, vil der uundgåeligt blive tale om en form for fiktionisering, fantasi eller i hvert fald underdrivelse i forsøget. Denne bemærkning kan også ses som en diskret hentydning til romanens egen fiktive status. Forordet og efterskriften fungerer altså ikke som faktuel kontekstualisering af romanens indhold, sådan som Pasternak gør i parateksten til *Dødszoner*, men er derimod en metafiktiv indgang til og afslutning på romanens handling.

11 Sagen om Benjamin Wilkomirskis tilsyneladende selvbiografiske værk *Brudstykker: af en barndom 1939–1948* (1995) om dennes barndom præget af fangenskab i en nazistisk kz-lejr, der senere viste sig at være ren fantasi, peger på, at i en holocaustsammenhæng er grænsen mellem fiktion og virkelighed på ingen måde uvæsentlig, sådan som den efterfølgende kontrovers demonstrerede. For en diskussion om Wilkomirski-sagen se Maechler (2001). I holocaustsammenhænge er det vigtigt at fastholde en grænse mellem *poiesis*, som er skabelsen af et fiktivt univers, der skal læses som en fiktion, uanset hvor historisk korrekt det skrevne ellers må være, og *noesis*, som i højere grad er en repræsentation af verden, som den er, og som derfor skal læses ud fra præmissen om korrespondance med virkeligheden. For denne opdeling støtter jeg mig især op ad Doležel (1998).

Den metafiktive ramme om Wunders livsfortælling aktualiserer også romanens indhold for et samtidigt dansk publikum ved at tage udgangspunkt i historiens huller: ”Den nazistiske fortid var ikke noget, man talte højt om i efterkrigstidens Danmark” (Schou 2011, 321). Her refereres til de tyske børn, som Rosenkilde tog med sig til Danmark efter krigen, og, som fortælleren kommenterer i denne sammenhæng, var det ikke usædvanligt, at ”børn med tyske efternavne [blev] forfulgt i skolegårde” (Schou 2011, 321). Altså har Schou umiddelbart gravet en ufortalt beretning frem fra arkiverne, som danskerne ikke tidligere var parate til at høre, men som på god afstand af krigen nu kan fortælles. Også denne del af handlingen er dog en del af romanens fiktive iscenesættelse af historien, som udspiller sig under Anden Verdenskrig og handler om Wunders deltagelse i nazisternes forbrydelser.

Hovedparten af romanens handling udspiller sig i Auschwitz, og rent narrativt bindes der en cirkulær sløjfe, da både begyndelsen og afslutningen er en stedsangivelse af dødslejren og en datering af Wunders sidste dag i live: ”17. december 1943” (Schou 2011, 13, 314). At handlingen tager afsæt i og slutter i Auschwitz, signalerer vigtigheden af denne geografiske placering i Wunders livsfortælling til trods for den relativt korte tid, han opererede der. Men at nævne Auschwitz så tidligt i handlingen i stedet for at følge Wunders biografi fra fødsel til død fungerer også i forhold til at fange læserens interesse fra starten ved at understrege nærheden til et af ondskabens hovedsymboler.

Årsagen til, at Wunder overhovedet er endt i Auschwitz og kan berette om livet i lejren, udspringer af hans familierelation til filosofen Fichte og hans viden om dennes tanker og skrifter. Alt dette imponerer Heinrich Himmler i en sådan grad, at han udnævner Wunder til ”velfærdsofficer”, som har til opgave at sørge for, at alle føler ”sig godt tilpas i Auschwitz” (Schou 2011, 139, 87). Wunders opmærksomhed er rettet mod fangevogterne og ikke fangerne, og dette giver mulighed for at fremvise en anden side af livet i lejren end typisk fortalt i holocaustlitteraturen. Dette gælder ikke mindst de markant anderledes livsstandarder disse to kategorier imellem, som ligefrem føres ud i det rabelaiske, da der fortælles om en grotesk ædekonkurrence:

Den officer, der ofte vandt disse konkurrencer, spiste til sin egen halvtreds års fødselsdag to oksestege, tre kilo sukkerkartofler med flødesovs, femten flødekager, en stor brieost, hvorefter han døde af et hjerteanfald. (Schou 2011, 125)

Fra Wunders perspektiv er Auschwitz ”vidunderlig” og et ”paradis”, fordi det til dels er et autonomt univers langt fra selve krigens helvede, som i modsætning beskrives som ”Stalingrads skyttegrave med frost og bomber og sønderrevne kroppe” (Schou 2011, 88, 135). Men det er også et selv-refererende filosofisk paradis, da der ikke findes ”kritik af vores logiske fornuft”, hvilket skaber ”total erkendelse”, som medfører, at fangevogterne opfatter sig selv som ”guder” (Schou 2011, 136). Der er tale om et lukket univers, der ikke konfronteres af udefrakommende kritiske røster, og som i højere grad synes at være et ekstremt ekkokammer end et udgangspunkt for indgående filosofiske undersøgelser. Det er en grundlæggende ironi i romanen, at Wunder til trods for sin store filosofiske viden er så blind for store dele af den virkelighed, han står midt i. Dette kan tolkes som en implicit kommentar til, at det ellers så civiliserede Tyskland til trods for sin videnskabelige og kulturelle arv ikke desto mindre var i stand til at forfalde til nazismens barbari.¹²

Virkeligheden i romanens Auschwitz skabes af fangevogterne, og de vælger selv udtryksmidlerne til at beskrive den. En vigtig metafiktiv dimension her er valget af teatret som udtryksform, hvor fangerne indtager rollen som skuespillere, der spiller deres fangevogtere og gengiver den fælles virkelighed i spillet mellem fakta og fantasi for deres publikum. Wittgensteins kommentar til Wunder om, at ”Auschwitz eksisterer ikke”, kan ses i forhold til forordets anmærkning fra Rosenkilde om, at virkeligheden unddrager sig forståelse, men også, at det Auschwitz, som læseren møder i romanen, er Wunders fantasi om Auschwitz som filosofisk leg og kunstværk (Schou 2011, 296). Et sted, hvor historieskrivningen kommer i anden række.

At se Medusa i øjnene

I vestlige kontekster er nazismen fortsat et hovedsymbol på ondskab, og nazisterne anvendes som skurkefigurer i alle mulige henseender, der kan befinde sig langt fra deres historiske udgangspunkt.¹³ Karakteriseringen af nazisterne som en gruppe af fremmedelementer, der overtog magten og ledte Tyskland i forfald, gav i efterkrigstiden almindelige tyskere mulighed for at afvise deres individuelle tilhørsforhold til partiet og betegne sig selv som ofre for både et ondt manipulerende system samt for de allieredes

¹² Fra et historisk og sociologisk perspektiv, se eksempelvis Bauman (2020).

¹³ Se Friedländer (1993, 11) om nazismen som ”the symbol of evil”.

bombardementer og efterfølgende besættelse og afnazificering.¹⁴ Selvom karakteriseringen af nazisterne som monstrøse har været vedholdende i især kulturelle sammenhænge, udspiller nazifantasier sig i højere grad i spændingsfeltet mellem monstrositet og normalitet.¹⁵ Disse fantasier spejler forskningen om de nazistiske krigsforbrydere, hvor man i de senere årtier har beskæftiget sig mere og mere med de ordinære soldater og officerer i stedet for at fokusere på de højtrangerende, ekstraordinære og fanatiske nazister. Nazifantasiernes fiktioniseringer af historieskrivningen giver mulighed for at belyse det store spørgsmål om, hvorvidt det at gøre ondt er noget, som ligger iboende i karaktererne, eller om det kræves af de sociale omstændigheder.¹⁶

Dødszoner begynder som nævnt med, at Heinrich Hoffmann har forladt det hjemlige paradis i Hamburg og befinder sig i en modstridende konstellation af bureaukratisk ønske om orden og østfrontens ekspansive kaos, hvor han introduceres til en verden af amoral og afstumpet vold og mord. Udfordringen for Hoffmann er at forblive et anstændigt menneske i sådan en gennemkorrumpet verden, sådan som det hurtigt kommer til udtryk i forbindelse med opklaringen af Steiner-mordet. At blive sat til at opklare et mord i en verden baseret på drab synes i det hele taget absurd, men dette skal forstås som et udtryk for nazismens gennemgående bureaukratiske logik samt det gennemførte moralske fordærv af menneskene omkring Hoffmann.¹⁷ Et fordærv, som han til dels selv er blind over for på grund af Det Tredje Riges ideologiske interpellation, men som han til tider er i stand til at se ud over, når han demonstrerer et mere universelt moralsk kompas, som hæver sig over det konkrete samfunds normer og regler.

Pasternak fremskriver denne problematik ved blandt andet at fokusere en stor del af handlingen på Hoffmanns kollega og kommende svoger, Manfred Schlosser. Fornavnet henviser givetvis til Lord Byrons poetiske

14 Se for eksempel Zehfuss (2007) eller mere specifikt Pearch (2014, 208) og Bauman (2020, xii). I faglige kredse diskuteres problemstillingen om, hvorvidt nazismens opblomstring og fald skal opfattes som et slags brud på eller som en fortsættelse af den historiske kontinuitet. Et godt overblik på dansk over dette komplicerede emne findes i Schramm (2023); ikke mindst i forhold til den vigtige sondring mellem skyld og ansvar, som Karl Jaspers plæderede for.

15 En vigtig pointe her er, at der ikke er tale om dæmonisk ondskab, som er ondskab for ondskabens egen skyld, se Svendsen (2011, 85). Derimod søges de individuelle, psykologiske og samfundsmæssige årsags-sammenhænge, som gjorde massedrab på industrielt niveau muligt.

16 Fagligt hænger dette ikke mindst sammen med diskussionerne om de almindelige tyskeres antisemitisme og velvillighed i forhold til at deltage i massedrab, sådan som det undersøges hos Bauman (2020), men også mere specifikt i Browning (2017), Welzer (2006) og Neitzel og Welzer (2013). Se også den kontroversielle Goldhagen (1997).

17 Rau (2013, 57) skriver om hovedpersonen i *Nazi noir*: "He operates in a regime that has redefined crime along ideological lines, but even those lines constantly shift as the police force is integrated into the SS".

værk *Manfred* (1817), som handler om at være bebyrdet af en stor skyld. I konteksten af *Dødszoner* kan Manfred-karakteren læses som en manifestering af Hoffmanns mulighed for at løse sine moralske konflikter. Manfred er Hoffmanns konstaterende skyggeside, som introducerer denne til voldens verden. Hvor Hoffmann repræsenterer den ordinære og ikke-fanatiske tysker, repræsenterer Manfred den fanatiske, aggressive og perverse nazist, der forherliger vold og drab, og som let kan se bort fra det alment moralsk forkastelige og begå skrækkelige forbrydelser ud fra retfærdiggørelsen i en større sags tjeneste.

En vigtig pointe er her, at Manfred ikke bare er en kynisk og ambitiøs undersåt i Det Tredje Rige à la den banale ondskab inkarneret i Adolf Eichmann som beskrevet af Hannah Arendt. Derimod søger Manfred en form for transhistorisk og transcenderende overskridelse, som er endemålet i sig selv og ikke bare midlet til at opnå noget andet. For Manfred fungerer mord og vold som ”et hug ned i en ny verden, en urverden”, hvilket han også selv benævner som ”[u]sikkerhedens” eller ”[h]ysteriets æstetik” eller bare ”Manfredisme” (Pasternak 2013, 169, 175). Her kan man ikke være sikker på, ”om det er sjov eller alvor, du skal ikke vide, om jeg kommer for *at dræbe dig*” (Pasternak 2013, 175). Manfred er som karakter på mange måder inkarnationen af de teoretiske diskurser om sammenblandingen og iscenesættelsen af fascistisk æstetik, vold, drab og det seksuelle, sådan som det beskrives af blandt andet Susan Sontag (2009) og Saul Friedländer (1993). For Manfred giver deltagelsen i krig anledning til at udføre disse ekstreme handlinger, hvorimod Hoffmanns forsøg på at bevare en vis normalitet og forblive et anstændigt menneske fremstår desto tydeligere for læseren ved at blive kontrasteret med Manfreds verdensopfattelse.

Et brutalt eksempel på den totale overskridelse af normale normer finder sted, da en dreng, som blev taget til fange under Operation Hermann, kastes for udsultede orner, som først dræber drengen og dernæst æder hans kadaver. Den kulturhistoriske baggrund for mordet er en reproduktion af motivet ”Nazi mad scientist” fra især lavbudget spillefilm, som i romanen bliver yderligere forstærket af Manfreds hospital, som mest af alt er et torturkammer, hvor det medicinske kombineres med vold og død (Magilow ”Introduction” 2012, 13). En af grisene har fået ”opereret en metalventil med glas ind i siden, så man kan se vommen vende sig derinde” (Pasternak 2013, 159). Manfred insisterer på, at Hoffmann ikke bare bevidner mordet, som om der var en opbyggelig lektion i dette, men også ser ”det lyserøde kød vende sig i ornens glasøje, blive suget ind og skyllet rundt

inde i maven” (Pasternak 2013, 159). Det videnskabelige udgangspunkt for denne ”avlstation” til at optimere griseracer anvendes her som morbide forstærkning af et allerede ganske horribelt drab, og Pasternak lægger selv op til, at Hoffmann forstår denne kobling, da han reflekterer over, hvorvidt de her skaber ”*monstre*” (Pasternak 2013, 155).

De intertekstuelle referencer til kulturelle stereotyper står på mange måder i centrum her, men episoden handler også om, at Manfred udfordrer Hoffmanns allerede vaklende moralske stabilitet og dennes efterfølgende kvaler, som da Hoffmann siger til Manfred, at ”[d]et her er ikke politiarbejde, det er slagteri” (Pasternak 2013, 160). En reaktion, som afvises af Manfred som ”en kreaturlig effekt”, eftersom ”dyr kan ikke li at se andre dyr lide”, og som fungerer retorisk til at fordrive det historisk og politisk kontekstuelle i, at sådan noget overhovedet kan finde sted (Pasternak 2013, 160). Forsøget på rent faktisk at gøre modstand mod disse uhyrligheder i form af, at Hoffmann truer med at indgive en klage, mødes med et slag i hovedet leveret af Manfred, og dermed demonstreres, at i dette univers får volden altid det sidste ord.

En lignende episode, hvor iscenesættelse, vold og moralske kvaler forbindes, er at finde, da det viser sig, at mordet på drengen bare var en slags test af en drabsmetode, hvis egentlige formål er at give den ligeledes tilfangetagne Momma en spektakulær død som et slags ”blodoffer” for mordet på Steiner (Pasternak 2013, 199). Manfred har inviteret en hel forsamling tyske dignitarer til at overvære Mommas mord, og han har til lejligheden fået bygget en tribune og arena: ”en 20x30 meter ottekantet indhegning i lidt over to meters højde med en løbegang ind til staldene” (Pasternak 2013, 198). Mordet skal filmes, så det kan præsenteres til de højtrangerede nazister som Himmler eller ligefrem Hitler. Momma er klædt ud som ”thrakeren [...] fint flettet af pil og strå og pyntet med fjer” og med hjelm og skjold, så der for alvor er tale om en slags imitation på en gladiator-kamp, der i sin bombastiske udsmykning hylder døden på en måde, der er langt fra den faktiske vold og død i de okkuperede østområder (Pasternak 2013, 200).

Igen er der tale om at udfordre Hoffmanns moralske stillingtagen, da han tilfældigvis kommer tæt på den sårede Momma og bliver bedt af denne om at være ”barmhjertig” (Pasternak 2013, 203). De religiøse konnotationer i ordet barmhjertig henviser til en bevarelse af et vist traditionelt værdisæt, hvorefter Hoffmann som den gode samarit vælger at udføre et *coup de grâce*. En handling, som ødelægger ”deres fest”, for pointen med

forestillingen var ikke nær så meget at henrette Momma som at fremvise dødsakten på spektakulær vis (Pasternak 2013, 204). Her ses også en kategorisk adskillelse mellem de tyske dignitarere, som nyder torturen, og den barmhjertige Hoffmann, der ender med at ødelægge underholdningen i forsøget på at gøre det moralsk rigtige.

Den helt store moralske udfordring for Hoffmann finder dog allerede sted tidligt i romanen i mødet med pigen Etke på seks år, som med sin unge alder repræsenterer den totale uskyldighed, da hun endnu ikke har haft mulighed for at blive korruperet af det omgivende samfund. Hoffmann forsøger at redde hende ved indledningsvis at tage sig af hende, hvilket han hånes for af Manfred: ”Du er sådan et *godt* menneske, Heinrich” (Pasternak 2013, 26). Det viser sig dog, at selv Manfreds udfordrende natur har sine grænser, da han indledningsvis selv ønsker at skyde Etke, men må holde inde, da hun pludselig tiltaler ham og på den måde optræder som et individ (Pasternak 2013, 26–27).

I stedet ender det med at blive Hoffmanns opgave at tage livet af hende og begå forbrydelsen at myrde et barn. Selve mordet beskrives nøgternt og med fokus på ”[l]yden, da hun rammer bunden af graven” (Pasternak 2013, 115). Denne overskridelse plager ham ikke desto mindre i løbet af resten af handlingen og er en afgørende faktor for udviklingen af hans vanvid og sluttelige selvmord. Det forråede system, som omgiver Hoffmann, vinder altså kampen i forhold til hans iboende ønske om at forblive et anstændigt menneske.

I modsætning til Hoffmann giver Wunder ikke udtryk for selvransagelse eller angrer sin deltagelse i forbrydelserne i Auschwitz. En sådan mangel på moralsk stillingtagen spejler forfatterens egne ord i forordet om, at pointen med bogen ikke er at lægge op til fordømmelse af den nazistiske krigsforbryder, men om bare at vise denne frem. Schou stiller sig selv spørgsmålet om, hvad han synes om sin hovedkarakter:

Svaret er, at jeg ikke synes noget. Jeg prøver, så godt det er mig muligt, at se verden med hans øjne. Hvis jeg ikke var hundrede procent trofast over for de øjne, ville den opgave, jeg har sat mig, være meningsløs. (Schou 2011, 10)

Dette er i tråd med nazifantasier generelt, hvor man hellere forsøger at belyse relevansen af de nazistiske krigsforbrydere for os i dag end at gøre sig til dommer over fortiden. Ikke dermed være sagt, at spørgsmålene om godt og ondt er irrelevante i en analyse af *Bordtennis i Auschwitz*, men

Wunder er langt fra komponeret som entydig ond, men ej heller som ordnær. Wunder myrder ikke med sine egne hænder, men opererer derimod bag facaden. Han er heller ikke karakteriseret som et brutalt eller monstrøst væsen, der som Manfred i *Dødszoner* finder både en form for nydelse og transcendens i vold og drab. Wunders barndom indikerer heller ikke, at han skulle ende med at arbejde i et af hovedsymbolerne på ondskab. Barndommen beskrives derimod som relativt normal og privilegeret i et lærd hjem, som har bidraget med uddannelse og dannelse i de klassiske fag og en ekspertise i filosofi. Det er dog netop hans filosofiske kunnen, som imponerer de højerestående nazister, og indirekte medfører, at han ender i Auschwitz og således kan kategoriseres som ond.

Wunders mission er at gøre Auschwitz til et ”lykkeligt sted”, hvilket for de fleste læsere vil lyde som et absurd projekt, men her pointeres den radikalt anden virkelighedsopfattelse hos fangevogterne i modsætning til deres ofre (Schou 2011, 90). Nok er Wunder i stand til at beskrive, hvad der finder sted i Auschwitz, og han forsøger konstant at flette disse erfaringer sammen med sine filosofiske rammeværker, mens den moralske dimension er fraværende. Manglen på moralsk stillingtagen betyder, at Wunder kan se Medusa i øjnene uden at forstene og nøgternt beskrive hovedopgaven i Auschwitz:

Auschwitz var en velfungerende fabrik, der producerede død [...] Ligene havde blærer overalt på kroppen, og når blærerne sprang, er ligene røde. Ligene er smurt ind i urin og blod, der kommer fra indre blødninger. Efter kort tid er ligene sorte og opsvulmede [...] Fra det øjeblik, hvor ligene var kommet ind i ovnene og til der kun var støv tilbage, gik der højst 23 minutter. Aske fra et menneske vejer gennemsnitligt under et kilo, afhængig af den dodes kropsvægt. (Schou 2011, 14)

Fra Wunders perspektiv er arbejdet i Auschwitz ikke meget anderledes, end det ville være i andre fabrikker, hvor effektivitet og produktion også kommer først, og hvor problemløsning hovedsageligt er af teknisk og ikke moralsk art. Indirekte stilles spørgsmålet om, hvorvidt det er muligt at beskrive Auschwitz eller aspekter af dødslejren uden også at inkludere en moralsk stillingtagen.

Når der i romanen endelig spørges til de moralske aspekter af at deltage i industrialiseret massedrab, så sker dette i forskydninger og spejlinger som i teatrets metafiktionalisering af Auschwitz. Som teaterdirektør er Wunder på jagt efter ”sensationer og usædvanligt stof, der ville passe i general Heinrich Himmlers smag” og egne ”sig til at blive dramatiseret

på scenen” (Schou 2011, 154).¹⁸ Han finder en sådan inspirationskilde i de festglade officerer Franz og Fritz, og han sørger for, at de fanger, som er ansvarlige for teatret, får mulighed for at lytte til officerernes beretninger fra massedrabene i Ukraine i 1941. Igen ses det, at det ikke er noget problem for krigsforbryderne at sætte præcise ord på deres gerninger, da Franz og Fritz fortæller om, hvordan de ”havde været [...] med til at aflive nogle af de femhundredetusinde personer, der var blevet skudt med nakkeskud og derefter skubbet ned i massegrave” (Schou 2011, 154). Der blev ligefrem opfundet ”skydeteknikker, der gjorde dem i stand til at aflive flere personer i minuttet, end nogen af deres kollegaer havde været i stand til” (Schou 2011, 155). Disse fortællinger kulminerer, da der fortælles om, hvordan spædbørn blev kastet ”højt op i luften, hvorefter de to skytter én af gangen kappedes om, hvem af dem, der ramte mest præcis” (Schou 2011, 155). Vinderen af denne morbide konkurrence blev en familiefar til fem, som dermed repræsenterer den uhyggelige konstellation af at være et ordinært menneske, der er i stand til at begå monstrøse handlinger.

Franz og Fritz må dog forlade samtalen, da deres fuldskab tager overhånd, og det bliver så op til fange-skuespillerne Liebermann og Fischer at indtage rollerne som de to officerer i forsøget på at videreføre samtalen. Interessant nok er det først på dette tidspunkt, hvor de rigtige krigsforbrydere har forladt samtalen, at de moralske spørgsmål vedrørende massedrab diskuteres. Der er altså tale om en opfundet uddybende samtale med ”Franz” og ”Fritz”, når Rosenkilde spørger om, hvad der fik ”Fritz” til at myrde spædbørn, hvortil svaret lyder: ”Fordi jeg fik ordre til det” (Schou 2011, 157). Et kortfattet svar, som er i tråd med, hvordan efterkrigstidens krigsforbryderforskning forklarer en væsentlig faktor i, at almindelige mennesker hurtigt kunne transformeres til dræbermaskiner.¹⁹ I flere detaljer forklarer ”Fritz”, hvad der foregik i ham, da han myrdede børn:

Jeg tror ikke, jeg har tænkt noget særligt, bortset fra, at det var et stykke arbejde. Jeg havde fået en ordre, og når man får en ordre, så udfører man den. Hvis jeg ikke havde gjort, som jeg fik besked på, ville jeg løbe ind i store personlige problemer. Helt

18 Som Sontag (2009, 83) skriver om Leni Riefenstahls propagandafilm *Viljens triumf* (*Triumph des Willens*) fra 1935: ”history become theater”. Schou bruger dette æstetiske udgangspunkt for nazismens bombastiske propagandastil helt konkret.

19 Her er det ikke mindst værd at nævne forskere som Hannah Arendt, Zygmunt Bauman, Christopher Browning og Harald Welzer. Sidstnævnte forklarer for eksempel, at en årsag til at medvirke i massedrab var, at forbryderne kunne klassificere deres handlinger ud fra bestemte referencerammer, som distance-rede dem selv fra handlingerne ved at pege på, at der var tale om ordrer – ”es war eben Befehl” (Welzer 2006, 14).

ærligt kan jeg slet ikke forstå, at du stiller mig den slags spørgsmål. Svaret er jo så selvindlysende, at selv et barn ville kunne give det! (Schou 2011, 157)

På spørgsmålet om, hvordan "Fritz" ville reagere, hvis der i stedet for var tale om hans egne børn, svarer denne: "Jamen, det er jo for at *forhindre* den slags, at jeg udfører de ordrer, jeg får besked på! Jeg er soldat og officer, og mit arbejde går ud på at adlyde ordrer!" (Schou 2011, 157). Endnu engang gentages forklaringen om, at der var tale om ordrer, samtidig med, at den nationalsocialistiske propagandadiskurs om, at Tyskland var den defensive part, som måtte beskytte sig selv, bringes i spil. Til spørgsmålet om, hvorvidt han lider af "samvittighedskvaler", svarer "Fritz": "Aldrig! Jeg har ikke engang tænkt på det siden" (Schou 2011, 158).

I *Bordtennis i Auschwitz* er det således op til fangerne selv at forklare bevæggrundene hos deres bødler. Resultatet peger på de samme årsagsforklaringer, som efterkrigstidens forskning er nået frem til, og det originale i romanen skal derfor findes i måden, de stilles og besvares på. Kommentaren om, at selv et barn ville kunne svare på sådan et spørgsmål, lyder provokerende taget i betragtning, hvor kompleks og følsomt et emne holocaust er, men denne kommentar kan også ses i lyset af Gillian Roses pointe om, at der muligvis midt i al helliggørelsen af en af verdenshistoriens største forbrydelser findes et gennemgående menneskeligt element.²⁰ Et alt for menneskeligt element, som mange helst ikke vil anerkende, og derfor helliggøres, spejles og forskydes forbrydelserne i stedet for at blive direkte konfronteret.

Samtidig peger dramatiseringen af samtalen med "krigsforbryderne" på den historiske omstændighed, at diskussioner om forbrydernes natur, motiver, skyld og ansvar netop er foregået mellem andre end selve krigsforbryderne. Når forbryderne selv endelig har udtalt sig, eksempelvis i efterkrigstidens retssager eller i de få vidnesbyrd, som findes, var det ikke nødvendigvis sandfærdige indsigter, de bidrog med. Den uundgåelige tidsmæssige distance til fortiden medfører også, at førstehandsvidnerne efterhånden er gået bort, hvorfor fortiden uundgåeligt overlades til historieskrivningens fakta og kulturhistoriens fikcionaliseringer.²¹

20 "To argue for silence, prayer, the banishment equally of poetry and knowledge, in short, the witness of 'ineffability', that is, non-representability, is to *mystify something we dare not understand*, because we fear that it may be all too understandable, all too continuous with what we are – human, all too human" (Rose 1996, 43).

21 Her er det værd at nævne Jan Assmanns (2011) sondring mellem kommunikativ og kulturel erindring.

I anden halvdel af *Bordtennis i Auschwitz* finder et omslag sted, som komplicerer Wunders krigsforbryderstatus, da det viser sig, at han i virkeligheden har en jødisk baggrund. Identitetsmæssigt og kategorisk skal Wunder således omdefinere sig selv, og i en samtale med Sartre sætter denne præcise ord på Wunders komplekse karakter: ”Du er bøddel og offer i én person, officer og jøde” (Schou 2011, 293).²² I slutningen af handlingen tager Wunder dog i højere grad offer- end bøddelidentiteten på sig, når han først lægger sig i massegraven hos sin netop myrdede moder, og når han efterfølgende som ”den eneste tyske officer [...] frivilligt gik ind i gaskammeret og blev aflivet” (Schou 2011, 15). På denne måde fuldender Wunder sit ønske om at opnå en totalerkendelse af Auschwitz, som jo om noget må inkludere erfaringen af at blive myrdet, men spørgsmålet lyder i denne sammenhæng, om hans ”offer” helt eller delvist absolverer hans skyld i selvsamme forbrydelse. En pointe, som Schou ønsker at overdrage til læseren, er at vise, hvor hurtigt et menneske kan glide fra den ene kategori til den anden. Selv hen over en umiddelbar afgrund, som den mellem de nazistiske krigsforbrydere og deres ofre.

Konklusion

De to analyserede nazifantasier viser, at det er i samspillet mellem en genkendelig historisk baggrund, troper og karakterer og til tider fremmedgørende æstetiske valg, at en nutidig læser skal underholdes med originale veje ind i den historiske begivenhed fra det 20. århundrede, der har gjort mest udslætteligt indtryk i den kulturelle erindring. Læseren konfronteres med krigsforbrydere, som denne til dels kan identificere sig med, men samtidig indeholder nazismens forbrydelser i sig selv et så grænseoverskridende og fremmedgørende element, at det ikke synes muligt eller måske ønskværdigt fuldstændigt at nedbryde afgrunden mellem os og den radikale Anden.

Forfatterbiografi

Alexander Kofod-Jensen er ph.d. i litteraturvidenskab fra Karlstads universitet i Sverige, hvor han også arbejder som ekstern lektor.

²² Litteraturhistorisk findes en lignende omvendingsfortælling i Edgar Hilsenraths *Nazisten & frisøren* (1977).

Han skrev sin afhandling om den franske forfatter Jonathan Littells *Les Bienveillantes* (2006), og han har tidligere skrevet om den tyske forfatter W.G. Sebalds *Austerlitz* (2001).

Referencer

- Assmann, Jan. 2011. *Cultural Memory and Early Civilization: Writing, Remembrance, and Political Imagination*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bauman, Zygmunt. 2020 [1989]. *Modernity and the Holocaust*. Cambridge: Polity.
- Bridges, Elizabeth. 2012. "Reproducing the Fourth Reich: Cloning, Nazisploitation and Revival of the Repressed." I *Nazisploitation! The Nazi Image in Low-brow Cinema and Culture*, redigeret af Daniel H. Magilow, Elizabeth Bridges og Kristin T. Vander Lugt, 72–91. New York & London: Continuum.
- Browning, Christopher R. 2017 [1992]. *Ordinary Men: Reserve Police Battalion 101 and the Final Solution in Poland*. New York & London: Harper Perennial.
- Buttsworth, Sara og Maartje Abbenhuis (red.). 2010. *Monsters in the Mirror: Representations of Nazism in Post-War Popular Culture*. Santa Barbara, California & Oxford, England: Praeger.
- de Groot, Jerome. 2010. *The Historical Novel*. London & New York: Routledge.
- Doležel, Lubomír. 1998. *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*. Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press.
- Elmelund, Rasmus. 2013. "En mand og en bog, der slipper virkeligheden." *Information*. 25. april. <https://www.information.dk/kultur/2013/04/mand-bog-slipper-virkeligheden>.
- Foucault, Michel. 1980. *Power/Knowledge: Selected Interviews & Other Writings 1972–1977*, redigeret af Colin Gordon. Oversat af Colin Gordon, Leo Marshall, John Mepham og Kate Soper. New York: Pantheon Books.
- Friedländer, Saul. 1993. *Reflections of Nazism: An Essay on Kitsch and Death*. Oversat af Thomas Weyr. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Friedrich, Jörg. 2008. *The Fire: The Bombing of Germany, 1940–1945*. Oversat af Allison Brown. New York: Columbia University Press.
- Frost, Laura. 2002. *Sex Drives: Fantasies of Fascism in Literary Modernism*. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- Goldhagen, Daniel Jonah. 1997 [1996]. *Hitler's Willing Executioners: Ordinary Germans and the Holocaust*. London: Abacus.
- Fuchs, Michael. 2012. "Of Blitzkriege and Hardcore BDSM: Revisiting Nazi Sexploitation Camps." I *Nazisploitation! The Nazi Image in Low-brow Cinema and Culture*, redigeret af Daniel H. Magilow, Elizabeth Bridges og Kristin T. Vander Lugt, 279–294. New York & London: Continuum.
- Hoffmann, Birthe. 2008. "Ligene i kælderens og den kollektive amnesi." *Kritik* 41 (190): 106–120.
- Jünger, Ernst. 2015. *Det eventyrlige hjerte*. Oversat af René Jensen. København: Gyldendal.
- Kingsepp, Eva. 2008. "Nazityskland i populærkulturen: Minne, myt, medier." Ph.d.-afhandling, Stockholms universitet.
- Littell, Jonathan. 2010. *De velvillige*. Oversat af Lars Bonnevie. København: Gyldendal.
- Maechler, Stefan. 2001. *The Wilkomirski Affair: A Study in Biographical Truth*. Oversat af John E. Woods. New York: Schocken Books.
- Magilow, Daniel H., Elizabeth Bridges og Kristin T. Vander Lugt (red.). 2012. *Nazisploitation! The Nazi Image in Low-brow Cinema and Culture*. New York & London: Continuum.
- Magilow, Daniel H. 2012. "Introduction: Nazisploitation! The Nazi Image in Low-Brow Cinema and Culture." I *Nazisploitation! The Nazi Image in Low-brow Cinema and Culture*, redigeret af Daniel H. Magilow, Elizabeth Bridges og Kristin T. Vander Lugt, 1–18. New York & London: Continuum.

- Neitzel, Sönke og Harald Welzer. 2013. *Soldaten: On Fighting, Killing and Dying. The Secret Second World War Tapes of German POWs*. Oversat af Jefferson Chase. London & New York: Simon & Schuster.
- Pasternak, Simon. 2013. *Dødszoner*. København: Gyldendal.
- Pearch, Caroline. 2014. "Visualising 'Everyday' Evil: The Representation of Nazi Perpetrator in German Memorial Sites." I *Representing Perpetrators in Holocaust Literature and Film*, redigeret af Jenni Adams og Sue Vice, 207–230. London & Portland, OR: Vallentine Mitchell.
- Rau, Petra. 2013. *Our Nazis: Representations of Fascism in Contemporary Literature and Film*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Rothberg, Michael. 2009. *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Stanford: Stanford University Press.
- Rose, Gillian. 1996. *Mourning Becomes the Law: Philosophy and Representation*. Cambridge: University of Cambridge Press.
- Schou, Nils. 2011. *Bordtennis i Auschwitz*. København: Forlaget Abelin.
- Schramm, Moritz. 2023. "Efterskrift". I *Skyldspørgsmålet – Om Tysklands politiske ansvar af Karls Jaspers*. Oversat af Morten Jensen. Aarhus: Klim.
- Sebald, W.G. 2001. *Luftkrieg und Literatur. Mit einem Essay zu Alfred Andersch*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag.
- Sontag, Susan. 2009 [1974]. "Fascinating Fascism." I *Under the Sign of Saturn*. London & New York: Penguin Classics.
- Svendsen, Lars. 2011. *A Philosophy of Evil*. Oversat af Kerri A. Piece. Champaign & London: Dalkey Archive Press.
- Welzer, Harald. 2006. *Täter: Wie aus ganz normalen Menschen Massenmörder werden*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag.
- Zehfuss, Maja. 2007. *Wound of Memory: The Politics of War in Germany*. Cambridge, U.K.: Cambridge University Press.

KAPITTEL 4

Krigsforbryter i familien. Litterære oppgjør fra etterkommernes perspektiv

Unni Langås Universitetet i Agder

Abstract: In this chapter, I address contemporary Norwegian fiction and life writing about perpetrators during WWII, written from the perspective of their descendants: one child, one grandchild, and one great grandchild. I also make a rough comparison to the German tradition of *Väterliteratur* and *Enkelliteratur*. In Norway, this descendants' literature emerges later than in Germany, but since the 2010s it has been a growing trend. An interesting discovery is that the sharp generational pattern seems to decrease as the temporal distance from these events increases. Also, while German descendants of war victims tend to work through traumas, Norwegian descendants of perpetrators, on the other hand, urgently reflect on the similarities between themselves and their ancestors.

Keywords: perpetrator fiction, perpetrator postmemory, Wencke Mühleisen, Ida Jackson, Erlend Wichne

Introduksjon

Etterkommeres litterære oppgjør med en fortid som ikke er deres egen, gir oss interessante innblikk i ulike måter å forholde seg til forfedrenes ugjerninger på. I etterkommeres bøker kan vi lese om familiemedlemmers nazifortid og krigsforbrytelser, noe som jevnlig utløser spørsmål og etterforskning. Fortiden er ofte blitt holdt hemmelig, og avsløringer kan skje både med og mot krigsforbryternes vilje. Noen av dem forsøker å ta med seg sin stumme skyld i graven, mens andre legger den igjen som en posthum bekjennelse til ettertiden. Uansett kan oppdagelsen gi anstøt til smertefulle revurderinger av personer man har slektskap til. Etterkommerne får også en bør å bære i form av familiære og sosiale identiteter som ikke bare kan utløse sinne og skam, men også skape skyldfølelse og en alvorlig bekymring for å likne på slektningen.

De bøkene jeg undersøker her, skal belyses av både den tyske og den mer sparsomme norske etterkommertradisjonen, og de er skrevet med fem års mellomrom av forfattere med ulik familiær relasjon til sine forfedre. De skriver om henholdsvis en fars, en morfars og en oldefars ugjerninger som nazister, og til tross for at sjangerbetegnelsene er ulike, har alle tekstene et selvbiografisk preg. Forfatterne skriver om virkelige personer og virkelige hendelser, og de inkluderer seg selv i det fortalte som subjekter i konfrontasjon med en fortid de er nødt til å forholde seg til. Resultatet er et erindringsarbeid som framstår i større eller mindre grad litterært bearbeidet, og en fortellerinstans som ligger tett på tekstens forfatter. Tekstene er valgt fordi de egner seg til å belyse generasjonelle aspekter ved etterkommerlitteraturen, samt at de har interessante fellestrekk med hensyn til identitets- og arveproblematikk.

Den første teksten er en roman av Wencke Mühleisen: *Kanskje det ennå finnes en åpen plass i verden* (2015). Hun forteller om hvordan hun søker kunnskap om sin tysk-østerrikske far, Ernst Lothar Mühleisen, som kjempet på østfronten, og som ikke fortalte noe om dette i hennes oppvekst. Hun finner også dokumentasjon på at hennes farfar var en sterkt engasjert nazist i den tyske minoriteten i Slovenia. Faren kunne etter britisk krigsfangenskap i 1945 ikke vende hjem fordi området nå var innlemmet i Jugoslavia, og han fikk etter hvert statsborgerskap i Østerrike før han emigrerte til Norge. Den andre er ei sakprosabok av Ida Jackson: *Morfar, Hitler og jeg* (2014). Hun oppdager som voksen at hennes morfar, Per Pedersen Tjøstland, hadde vært frontkjemper og redaktør for den

nasjonalsosialistiske ukeavisen *Germaneren*. Etter krigen ble morfaren dømt til fem års tvangsarbeid for landssvik. Den tredje er Erlend Wichnes *Sankthans* (2019), som er en sjangerhybrid med trekk fra både poesi og prosa. Wichne er oldebarn av Wenzel Hermann Weiss, som var en framstående nazist i Mandal og tolk ved Gestapos kontor i Kristiansand. Etter den tyske kapitulasjonen ble Weiss fengslet, men før det kom til rettssak, begikk han selvmord.

Spørsmål som står i sentrum for de følgende analysene, er hvordan etterkommerne vurderer forfedrenes ugjerninger når disse ligger langt tilbake i tid, og hvordan deres egen identitet er preget av relasjonen. Ut fra det riktignok begrensede materialet jeg ser på, men med sideblikk til andre tekster, viser det seg at det tyske mønsteret med relativt klare generasjonsforskjeller – mellom andre generasjons *Väterliteratur* og tredje generasjons *Enkelliteratur* – ikke er like utpreget i den norske 2010-talls-litteraturen, og at både alder og skrivepunkt kan se ut til å løse opp den kronologiske generasjonsinndelingen. Med økende temporal avstand til hendelsene under krigen, svekkes de generasjonelle særtrekkene som er blitt påpekt i den tyske etterkommerlitteraturen. Det kan bety at for dagens norske forfattere er skrivepunktet viktigere for fortidsforståelsen enn generasjonstilhørigheten.

Alle de tre forfatterne tematiserer omgivelsenes forventninger om at etterkommerne må ta stilling til fortiden. De formidler dessuten både en trang til og en frykt for å få vite hva forfedrene faktisk har gjort, og ikke minst hva dette har å si for dem selv. Spørsmålet om likhet blir svært viktig og grenser mot en angst for å ha arvet ikke bare utseende og egenskaper, men også anlegg for ekstremisme.¹ Transgenerasjonell overføring av traumer har vært et hovedtema i undersøkelser av litteratur skrevet av holocaustoverlevendes etterkommere. Med disse eksemplene på litteratur skrevet av naziovergriperes etterkommere vil jeg argumentere for at disse i stedet – eller i tillegg – stiller spørsmålet om hvorvidt ekstreme holdninger kan arves.

Før jeg går nærmere inn på de tre utvalgte bøkene, gir jeg en skisse av den tyske og den norske tradisjonen for etterkommerlitteratur. I etterkant av analysene diskuterer jeg bøkens tematisering av transgenerasjonell arv.

1 I tillegg til de tre bøkene jeg undersøker her, finner vi likhetsspørsmålet blant annet i Morten Borgersens roman *Jeg har arvet en mørk skog* (2012) og Peter F. Strasseghers roman *Om stein og jord* (2022). Borgersen er dypt bekymret for likheten, og temaet blir anslått allerede i første setning hos Strassegger, «Jeg har alltid fått høre at jeg likner på morfar» (9).

Litteratur av tyske og norske etterkommere

Sjangeren *Väterliteratur*, litteratur om fedrene, ble etablert på 1970- og 1980-tallet i Tyskland som bøker med foreldrenes ugjerninger under krigen som tema. Andre generasjons etterkommere etter nazister og krigsforbrytere skrev selvbiografiske bøker om foreldrenes taushet og deres eget behov for innsikt. Milena Ganeva karakteriserer denne litteraturen som «confrontational» og «accusatory» (2007, 155), og hun hevder at oppgjøret med foreldregenerasjonen ofte blir så bittert og ensidig at etterkommerne ikke makter å se ut over sin egen personlige horisont. Samme tendens er blitt påpekt av Ernestine Schlant (1999), Anne Fuchs (2006), Aleida Assmann (2007) og Susanne Luhmann (2011), som Ganeva bygger på. Foreldrene nekter å innrømme skyld, viser ingen anger, og de forskanser seg bak en mur av taushet. Bøkene til barna blir dermed «books of lamentation about their own miserable childhoods», skriver Ganeva (2007, 155).²

I motsetning til dette lever barnebarna i større temporal distanse til fortiden. Med referanse til Marcel Beyers roman *Spione* (2000), betegner Ganeva forfatterne som spioner. De snuser rundt og graver fram brev, dagbøker, fotografier og andre objekter fra familiearkivet, som de så bygger opp fortellinger rundt. Dette var selvsagt også et grep som ble tatt av andre generasjons forfattere, som skrev *Väterliteratur*, men med tredje generasjon kommer en ny holdning til materialet. Barnebarna er mer opptatt av å gjøre undersøkelser, få visshet før det er for sent, unngå anklager og heller undre og spørre, samt å vektlegge den estetisk skapende prosessen mer enn resultatet. Motivasjonen for å skrive disse bøkene er ikke primært å bearbeide egen traumatisk fortid, og slett ikke å bidra til den store nasjonale *Vergangenheitsbewältigung* (bearbeiding av nazifortiden), men å bruke stoffet fordi det er et fascinerende litterært materiale (Ganeva 2007, 157–160).³

Joanne Pettitt støtter denne oppfatningen av forskjellen mellom *Väterliteratur* og *Enkelliteratur* og beskriver den på følgende måte:

2 Anne Fuchs (2006) gir følgende eksempler på *Väterliteratur*: Elisabeth Plessen: *Mitteilung an den Adel* (1979), Hermann Kinder: *In Schleifrog* (1977), Ruth Rehmann: *Der Mann auf der Kanzel: Fragen an einen Vater* (1979), Bernward Vesper: *Die Reise* (1977), Peter Härtling: *Nachgetragene Liebe* (1980) og Christoph Meckel: *Suchbild: Über meinen Vater* (1980).

3 Ganevas primære analyseobjekter er Marcel Beyers *Spione* (2000) og Tanja Dückers *Himmelskörper* (2003). Som liknende typer tredje generasjons litteratur nevner hun Judith Kuckarts *Lenas Liebe* (2002), Olaf Müllers *Schlesisches Wetter* (2003), Lena Kuglers *Wie viele Züge* (2001), Stefan Wackwitzs *Ein unsichtbares Land* (2003) og Reinhard Jirgls *Die Unvollendeten* (2003).

Väterliteratur [...] involved a clear attempt on the part of members of the second generation to distance themselves from the actions of their parents. Contemporary accounts are, on the other hand, more inclined towards seeing the protagonists' own lives as intricately connected to their parental pasts. (Pettitt 2018, 287)⁴

Hennes anliggende er å diskutere andre generasjons oppgjør med skyldige fedre og mødre, og hun tar for seg barnas opplevelse av å leve i en spenning mellom foreldrenes skyld og deres egen uskyld. Denne spenningen kan etter hennes syn kalles en grense som ofte fylles av en form for hjem søkelse, en spøkelsesaktig opplevelse av fortidens nærvær.⁵ Selv om barn av overgripere kan benekte at de føler noen form for skyld, skjuler dette ofte på en slik kraftfull måte at det i seg selv underbygger skyldfølelsens betydning. Denne reaksjonsformen er blant annet beskrevet i Peter Sichrovskys *Schuldig geboren. Kinder aus Nazifamilien* (1987), som består av intervjuer med barn av tyske nazister. Sichrovskys bok passer godt inn i Ganevas beskrivelse av andre generasjons etterkommere, for den avdekker et voldsomt sinne mot foreldregenerasjonen og en uforløst frustrasjon og rådvillhet hos mange av informantene.

I Norge er trenden med andre og tredje generasjons litteratur kommet senere enn i Tyskland. Først fra 2010-tallet av har vi i større skala fått familierelatert litteratur om krigsforbrytere, men den har noen forløpere, slik Stein Ugelvik Larsen (1995) gjør rede for i antologien *Nazismen og norsk litteratur*. Artikkelen handler om dokumentarisk litteratur skrevet av frontkjemperne, NS-medlemmer og NS-barn. I delen om NS-barn omtaler Ugelvik Larsen bøker av Eystein Eggen, Asgeir Olden, Elisabeth Skogen og Jens Erik Normann.

Ei bok som ikke er skrevet av etterkommerne selv, men som består av en samling intervjuer, er Asgeir Oldens *Fødd skuldig* (1988). Den er tydelig inspirert av Sichrovsky, noe Olden også informerer om (1988, 13). Oldens NS-barn har stort sett ikke den samme aggresjonen mot foreldrene, men formidler i stedet en opplevelse av at både foreldrene og de selv er blitt urettferdig behandlet. De forteller om en oppvekst preget av trakassering og utestengelse, psykiske lidelser og skyldfølelse. Mange av dem kritiserer rettsoppgjøret og har også sympati for foreldrenes politiske holdninger.

4 Robert Forkel (2020) forsøker å nansere denne skjematiske oppdelingen i generasjonslitteratur, og han viser til forfattere fra tredje generasjon som formidler mange av de samme holdningene som barna av krigsgenerasjonen.

5 Inspirasjon til denne tolkningen henter hun fra Nikolas Abraham og Maria Torok (1994), som har øvet stor innflytelse på traumeforskningen med sine teorier om fantomet.

De første norske bøkene skrevet av etterkommerne selv, er Eystein Eggens *Gutten fra Gimle. Et NS-barns beretning* (1993) og Bjørn Westlies *Fars krig* (2008), som begge fikk stor oppmerksomhet. Eggens bok banet trolig veien for at Stortinget i 2003 ga en generell unnskyldning overfor både NS-barn og andre krigsbarn, og Westlie fikk Brageprisen i klassen sakprosa i 2008. Disse bøkene er ikke preget av noe forsvar for foreldrene, tvert imot, men som hos Oldens informanter blir det tydelig at etterkommerne har vokst opp under vanskelige familiære og sosiale forhold. Eggen skriver en selvbiografisk beretning om sitt liv med to aktive naziforeldre og en økende forståelse av hva det innebar. Han ser tilbake på en tilværelse med utfordrende lojaliteter og foreldrekontakter som etter hvert blir brutt, men hevder at han selv ikke i særlig grad ble stigmatisert etter krigen.

Westlie skriver i hovedsak en biografi om faren, som var SS-soldat i Ukraina. Krigen og nazismen er lenge et ujevnelig tema mellom dem, men når fars rasistiske holdninger kommer til syne, blir det brudd. De er lenge fiender, skriver Westlie, og har ingen kontakt. «Jeg prøvde å glemme ham» (2008, 12). Men fortiden og deres felles historie krever oppmerksomhet, og boka blir et forsøk på å både finne ut av hva faren har gjort, og å forstå bakgrunnen for det.

Som vi skal se i det følgende, har mine tre analyseobjekter flere av de samme trekkene som den tyske etterkommerlitteraturen. Den klare grensen mellom andre og tredje generasjon, som Ganeva og Pettitt beskriver, er imidlertid ikke like tydelig.⁶ Dessuten er det en interessant forskjell i det at de tre norske samtidsforfatterne – i kontrast til både de tyske og de tidlige norske – er sterkt opptatt av likheten mellom seg selv og sine forfedre. Denne interessen ansporer dem til refleksjoner om transgenerasjonell arv.

Wencke Mühleisen: *Kanskje det ennå finnes en åpen plass i verden* (2015)

Wencke Mühleisen er født i 1953 og tilhører andre generasjons etterkommerne. Romanen kom ut i 2015, da hun altså var 62 år. At det tok så lang tid før hun begynte å interessere seg for farens fortid, undrer hun over selv, og denne tilstanden av en slags villet glemsel blir i romanens prolog formulert

⁶ Anne Fuchs (2006) sammenlikner den eldre *Väterliteratur* med tre nyere eksempler: Uwe Timm: *Am Beispiel meines Bruders* (2002), Ulla Hahn: *Unschärfe Bilder* (2003) og Dagmar Leupold: *Nach den Kriegen* (2004).

metaforisk som å pakke inn kroppen med tykke klær og tepper inntil det blir nødvendig å ta tak i temaet.⁷ Hun vil rydde «bort fortid for å få mer plass til nåtid» (10) – et prosjekt som med andre ord har mye til felles med den tyske *Väterliteratur*, som også har en karakteristisk intensjon om å legge bak seg plagene (Ganeva 2007, 157).

Ryddingen starter ikke, som i mye *Väterliteratur*, med at foreldrene dør, men tar utgangspunkt i deres etterlatte papirer. Et brev fra far, datert 11.4.1984, siteres i sin helhet og fungerer både som en igangsetter av nazitematikken, som en utløser av identitetstematikken, og som et troverdighetsskapende dokument. I brevet avslører far rasistiske holdninger, samtidig som han inkluderer Wencke i et ideologisk «vi», noe hun føler sterkt ubehag ved.⁸ Hun får trang til å kaste det, men i stedet leser hun det en gang til. Slik formuleres den spenningen mellom vegring og nødvendighet som dette bokprosjektet er forankret i og drives framover av.

Fars ideologiske «vi» er imidlertid ikke ubehagelig fordi det er usant, men tvert om fordi det kanskje er sant. Han sluser henne inn i et «ideologisk fellesskap», skriver hun, «blant de ideologisk overskridende med vilje til handling, håndlangerne for karismatiske, autoritære personligheter» (15). Selvransakelsen bringer fram tidligere uerkjente tanker om at hun i likhet med sin far har en «hang til overskridelser» (15) og til og med en forakt for kvinner og svakhet (16), men ikke minst leder den til at hennes egen tilslutning til det radikale AAO-kollektivet i Østerrike blir en fortelling som i romanen konstrueres sideløpende med den om faren. «Kunne det være en likhet – et slektskap – mellom det jeg tenkte på som mine overskridende år og hans livsløp?» (19). Romanen blir dermed ikke bare en opprulling av farens fortid og en gransking av hans nazimeritter, men også et vitnesbyrd om det hun ser på som sine egne ideologiske overskridelser. Dette utgangspunktet fører til at hun iscenesetter to reiser, den ene i virkeligheten tilbake til slektninger i Østerrike, den andre i minnene tilbake til kollektivet, der hun bodde fra 1976 til 1985.

Den faktiske reisen går til Traumsee, dit familien flyttet etter at det ble umulig for tyske minoriteter å bo i den slovenske byen Maribor. Gjensynet med slektninger – søskenbarn og tremenninger – blir samtidig

7 Henrik Torjusen (2023) betegner konfrontasjonen med en urovekkende fortid som «anagnorisis». I en artikkel om Morten Borgersens og Wencke Mühleisens romaner viser han hvordan begge forfattere forteller om et anagnoristisk øyeblikk som radikalt endrer hovedpersonens selvforståelse.

8 Bokas jeg-forteller heter Wencke Mühleisen. For å skille mellom forfatter og forteller i analysen, noe som bare til en viss grad er mulig, kaller jeg forfatteren Mühleisen og fortelleren Wencke.

en konfrontasjon med den politiske historien til landet og det manglende oppgjøret med nazismen. Dette blir særlig tydelig under besøket hos kusine Sabine, som nekter for at hennes morfar (og Wenckes farfar) hadde vært nazist, hvilket Wencke finner ut at han åpenbart var. Denne fornektelsen passer godt inn i det bildet en forskergruppe fant da de intervjuet andre generasjons etterkommere og publiserte deres holdninger i boka *Opa war kein Nazi* (Welzer et al. 2002). Wencke leser denne boka på pensjonatet samtidig med at hun treffer sine slektninger, og hun markerer en tydelig kritisk distanse til dem som prøver å forskjønne fortiden, eller som fortsatt har høyreekstreme holdninger.

Som «feminist på venstresiden» (13) identifiserer Wencke seg med den motsatte reaksjonsmåten, nemlig de opposisjonelle som på 1960- og 1970-tallet tok et oppgjør med en foreldregenerasjon som lot nazistene beholde sine stillinger og verv i etterkrigssamfunnet. Noen av disse radikale etterkommerne ble terrorister, som medlemmer i Rote Armee Fraktion (RAF), og noen ville endre samfunnet ved å avskaffe borgerlige verdier knyttet til familie, økonomi og seksualitet, som deltakere i AAO-kollektivet (Aktionsanalytische Organisation), også kalt Friedrichshof-kollektivet. Begge representerte en ekstremisme som på ulikt vis også innebar former for psykisk og fysisk vold, i AAO blant annet seksuelle overgrep, som den autoritære lederen Otto Muehl i 1991 ble dømt for. En rød tråd i Mühleisens erindringer om kollektivet er nettopp spørsmålet om hvorvidt den besnærende livsstilen som AAO-ideologien forfektet, i sin praktiske konsekvens reproduserte et menneskesyn som medlemmene i utgangspunktet tok avstand fra. I ettertankens lys ser hun på seg selv som en forført deltaker i prosesser som hun langt tidligere burde ha reagert på.

Far gjorde tjeneste i 7. Gebirgs-Division, og for å finne ut av hva denne divisjonen drev med, oppretter hun et internettforum. Her kommer hun i kontakt med personer som har kunnskap om dette, muligens veteraner. I varierende grad frikjenner de faren for skyld i krigsforbrytelser siden deler av denne divisjonen i januar 1941 ble sendt fra Leningrad til Finland og senere derfra til Nord-Norge. Men Wencke er skeptisk, og hun kan ikke uten videre godta de informasjonene hun får. Hun vet at hun nå navigerer i et landskap der sannheten er relativ, og hun klarer ikke og vil ikke legge vekk tanken på at det i Leningrad omkom 1,1 millioner mennesker i en planlagt hungersnød på grunn av den tyske beleiringen i perioden 1941 til 1944.

Om ikke Wencke får hundre prosent klare svar, er hun mer viss enn uvisst på at far har begått krigsforbrytelser. Men i motsetning til han, som

aldri tok noe oppgjør med sin fortid, og heller aldri innrømmet noe som helst, erindrer hun på en både åpen og selvransakende måte. Hun skildrer detaljert hvordan hun fascineres av ideologien bak AAO-kollektivet, og hvordan hun raskt stiger i gradene der og får et seksuelt forhold til Otto Muehl. Det hun selv kaller «min hang til overskridelser» (15), og som blir realisert i kollektivet som et avkall på privatliv, som en kropp tilgjengelig for alle, og som en kunstnerisk selvframstillingspraksis, blir i kritisk bekjennende refleksjoner satt i sammenheng med kollektivets stadig mer destruktive utvikling. Det handler om barn som blir isolert fra sine mødre, og som ikke vet hvem som er deres far, om unge kvinner som blir utsatt for seksuelle overgrep, om en felles økonomi som stiller utbrytere på omtrent bar bakke, og om et autoritært regime som øver psykisk vold på sine medlemmer. Det som i starten var en frigjøring, blir i effekt en tvang.

I den siste delen av romanen, når historien om kollektivet nærmer seg slutten (kollektivet ble formelt oppløst i 1990), blir refleksjonene stadig mer nådeløse. Hun stiller som krav til seg selv at gravingen i fars fortid må bety at hun må utsette seg selv for det samme. «Vedgå eget svik. Det var klart jeg visste» (247). Analysen er at den «autoritære arven» (249) som kollektivet skulle bekjempe og overvinne, i stedet er gjenoppstått i en ny versjon. Nazistene var kriminelle, og selv er hun ikke uskyldig. Hun lar andre overskride sine grenser, og hun overskrider andres. Visste hun noe om Muehls overgrep? «Ja» (291).

I Mühleisens tilfelle fører oppgjøret med fars ugjerninger og den nazistiske arven til et fornyet blikk på hennes egne valg og feiltakelser i fortiden. Hun finner likheter som også inkluderer ideologiske inklinasjoner og en vilje til å underkaste seg autoriteter. Forskjellen er at der far forblir taus om dette, er Wencke i stedet raus med bekjennelser. Hennes roman bærer kjennetegn fra den tyske *Väterliteratur*, som formidler sorg, sinne og innbitt ønske om å kvitte seg med arven gjennom teksten. Samtidig har den trekk fra *Enkelliteratur*, fordi den demper motsetningene, retter søkelyset også mot egen skyld og vedgår at arven må bæres også i fortsettelsen.

Ida Jackson: Morfar, Hitler og jeg (2014)

Ida Jackson er født i 1987 og var altså 27 år da hun ga ut boka si. Hun tilhører tredje generasjons etterkommere og startet etterforskning og bokprosjekt etter at hun som voksen oppdaget at hennes morfar hadde vært frontkjemper og redaktør for den nasjonalsosialistiske ukeavisen *Germaneren*. Ida

forteller om den følelsesmessige ambivalensen hun gjennomgår når den personen hun tenker tilbake på som verdens snilleste menneske, samtidig har hatt inhumane holdninger og trolig har begått bestialske handlinger.⁹

Hun finner ut mer og mer om morfaren, Per Pedersen Tjøstland, og begynner samtidig å gruble over likhetstrekk mellom seg selv og han. Ida har selsagt ingen minner om det morfaren har gjort og opplevd, og hun har absolutt ikke noe ansvar for ugjerningene. Men boka hennes viser at hun likevel føler seg skyldig, og hun reflekterer over om hun har arvet noen av morfarens egenskaper og har personlighetstrekk som kan likne hans.¹⁰

Allerede tidlig i boka forteller hun at det var «mye vondt i oppveksten» (22) hennes, og at hun tilbrakte mye tid på «psykiatrisk avdeling» (22). Når hun nå ser tilbake på dette, kommer kunnskapen om morfarens nazisme og krigsforbrytelser inn som et forklarende moment. Hun skriver at hun følte hun var født med et «kainsmerke i pannen» (22), og at familien aldri passet inn der de bodde, at de var forfulgt, utstøtt og annerledes. «Jeg hadde en gnagende fornemmelse av å ha begått en forbrytelse jeg ikke kunne huske hva var» (22–23). Når hun så finner en kort artikkel om morfaren i Wikipedia, for øvrig skrevet av mor, får hun en akutt fornemmelse av å se kainsmerket sitt for første gang.

Opplevelsen er interessant fordi Ida her aner en mulig forklaring på sine egne problemer samtidig som hun finner en forbindelse mellom seg selv og sin morfar som ikke kan være tilfeldig. Følgelig plasserer hun bokprosjektet sitt i et felt der den familiære forbindelsen er dominert av en altoverskyggende ambivalens. Morfar er «en krigsforbryter jeg fortsatt elsker» (23). Hun er også kritisk til etterkommere som hun anklager for å finne unnskyldninger og bortforklaringer, og som tenderer til å fornekte eller bagatellisere. Prosjektet hennes er i stedet et forsøk på å forklare og forstå hvorfor morfar tenkte som han tenkte og gjorde som han gjorde. Portrettet som trer fram, er bevisst tegnet med rike nyanser og en halv porsjon empati, og derfor bidrar det i sum til å dempe det entydig fordømmende blikket på nazisten.

Som i Wencke Mühleisens tilfelle handler det mye om identifikasjon. Ida er på jakt etter – og finner – likheter mellom seg selv og sin morfar. Han er troende, han er ekstrem, og han er flink med språk.

9 Bokas forteller heter Ida Jackson. Også i dette tilfellet har jeg valgt å omtale fortelleren med fornavn (Ida) og forfatteren med etternavn (Jackson) – i den grad det er mulig å skille.

10 Se også Henrik Torjusens analyse av Jacksons bok (Torjusen 2021).

Det rare med å lese Per Pedersens tekster om *indre revolusjon* er at mens førerdyrkelsen, romantiseringen av soldatrollen og karikaturtegningene av jøder som edderkopper med store neser er ekstremt fremmede for meg, forstår jeg den sterke troen. Jeg forstår det bunnløse, totalitære engasjementet. Jeg føler meg aldri så nær morfar som når jeg leser det han skriver om *det å mene noe sterkt nok*. (86, forfatterens kursiv)

Ida forteller at hun har en fortid i AKP og Rød Ungdom, og at hun var med på aksjoner og demonstrasjoner der hun opplevde at de andre ikke gikk langt nok. Hun forteller også at hun lot seg manipulere av konspirasjonsteorier, som blant annet at angrepet på Twin Towers i New York den 11. september 2001 var *fake news*. Dette sammenlikner hun med morfar Pers paranoide verdensbilde der jøder og frimurere konspirerer om verdensherredømmet. I refleksjonen om disse likhetene skriver hun:

Og selv om jeg ikke kan finne et direkte årsak-virkning-forhold mellom morfar og meg, er det for tett til å være helt tilfeldig. Sånn sett har jeg kanskje vært heldig som ikke har internalisert *mer* av jødekonspirasjonen enn jeg har. (95, forfatterens kursiv)

Troen er ikke bare politisk, men religiøs. Ida vokste opp i en konservativ kristen familie, men i tenårene sluttet hun å være kristen. Det er likevel ikke den samme typen sviktende tro som de fleste av vennene hennes opplevde, men i stedet en forsterkning. Hun konfirmerer seg borgerlig fordi prestens undervisning ikke er insisterende nok. Det er ritualene og normene rundt de kristne handlingene hun ikke er fornøyd med. I stedet setter hun troen som en naturlig og kroppslig opplevelse, en rus som framkaller Gud. «For meg er det å tro på Gud ekstremt kroppslig» (99). Og her finner hun likhetspunkter med sin morfar:

Når jeg leser Per Pedersens tekster, forstår jeg at vi har den naturtilstanden til felles. Han hadde også denne nevrologiske overdrive, en evne til å tro så sterkt at det demper angst bedre enn valium. Jeg kan ikke skjønne annet enn at når han kan skrive *seier eller døden* tre dager før krigens slutt, er det troen alene som holder ham gående. (99, forfatterens kursiv)

Når Ida reflekterer over begrepet «arv», er hun tett på å forstå overføringen av tanker og tro som nettopp en slik kroppslig forbindelse. Mens den store familien rundt henne gjør så godt de kan for å viske ut og glemme det hennes morfar har gjort, ser hun likhetstrekk med seg selv i hans vilje til å stå fast ved det han har trodd på. Idas bok handler om arv, skriver hun, og

det gjør morfars tekster også: «Det er nettopp familiens fortregning som gjør meg nesten *glad* når jeg leser Pedersens patosfylte tekster om blod og arv og slektenes gang» (110, forfatterens kursiv).

Selv om morfars tro på blod- og jordideologien hadde forferdelige konsekvenser, var det hans og mormor Gerds klippefaste overbevisning at dette var det riktige livssynet. «Det var det rene, germanske blodet de ønsket at jeg skulle bære videre mot mitt folks store evighet» (119), skriver hun. Men selv om Ida ikke deler dette synet, kan det stadig virke som om hun likevel finner så mange likhetstrekk mellom seg selv og han at hun samtidig formidler at det er et blodsband mellom dem som gjør seg gjeldende i tendensen til sterk tro og ekstreme meninger.

Og om hun slett ikke vil føre det rene germanske blodet videre, sier hun at hun vil sørge for at hennes blod blir blandet opp med fremmed blod. «Jeg skal føde barna mine i et unaturlig, multikulturelt og jødisk-frimurerisk-kapitalistisk byliv. Jeg skal blande blodet mitt med *fremmed blod* og få barn med brune øyne. Og det føles så *naturlig*» (254, forfatterens kursiv). Dette er tilsynelatende den radikale motsetningen til nazismen, men det bekrefter både en frykt for og et ønske om å likne på morfar, samtidig som det markerer et ståsted innenfor samme essensialistiske tankegangen.

Ida Jacksons bok har trekk fra tradisjonen for *Väterlitteratur* fordi hun er sjokkartet opprørt over sin morfar og hans forbrytelser. Samtidig føyer den seg inn i tradisjonen fra *Enkellitteratur* fordi oppdagelsen ikke fører til en voldsom konfrontasjon, men til en trang til innsikt. Som andre forfattere fra samme generasjon er Jackson mer opptatt av dokumentasjon enn av anklager, men i motsetning til forfattere som bruker krigsforbryterens historie til å skape fascinerende litteratur, utløser prosjektet til Jackson en erindring om det hun ser på som sin egen traumatiske fortid. Hun går langt i å identifisere seg med morfars ekstremisme, og hun gjentar hans essensialistiske menneskesyn uten å ha en kritisk forståelse av hva det innebærer.

Erlend Wichne: *Sankthans* (2019)

Erlend Wichne er født i 1991 og var altså 28 år da boka hans kom ut. Han er fjerde generasjons etterkommer, men samtidig jevnaldrende med Jackson. Mens Mühleisen skriver en selvbiografisk roman og Jackson en personlig erindringsbok, har Erlend Wichne valgt en mer eksperimentell stil. Boka er en blanding av poesi, fortelling, saklig opplysning og en gjennomgående

refleksjon som kretser rundt forholdet til hans farmor, oldemor og oldefar. Oldemor Martha var gift med Wenzel Hermann Weiss, som kommer til Norge fra det østerriksk-ungarske Böhmen etter første verdenskrig og får jobb ved Mandal juteveveri. Han blir norsk statsborger, og han og Martha får en datter.

I mellomkrigstiden engasjerer Weiss seg politisk og bidrar til å starte et lokallag av NS i Mandal foran stortingsvalget i 1936. I 1942 blir han varaordfører, men etter en konflikt med ordføreren trekker hans seg fra alle verv. I stillingen som varaordfører utfører han grove maktovergrep og angir en rekke mennesker, hvorav noen blir sendt i konsentrasjonsleir. Deretter jobber han som tolk for Gestapo på Arkivet i Kristiansand, hvor han deltar i skjerpede avhør (Wichne 2021). I et intervju med *Fædrelandsvennen* sier Wichne at han ikke føler skam over hva oldefaren gjorde. «Det er mer følelsen av ansvar for å få fram denne delen av lokalhistorien som fikk slike konsekvenser for så mange» (Wichne 2019b). Oldemor var også medlem av NS og ble avhørt etter krigen, men slik det framstilles i boka, er det er uklart om hun etter frigjøringen ble skamklistet av mobben.

I motsetning til Ida Jackson, som har et tydelig «jeg» gjennom teksten sin, og som forteller om dette jegets tanker og følelser, løser Wichne sitt subjekt opp i flere kategorier. I tillegg til det viktigste pronomenet, «du», finner vi et «jeg» og også et «man».¹¹ I motsetning til Jackson, som forteller leseren at hun er sint, blir sinnet hos Wichne formidlet språklig som henvendelser til «dere» i en til tider bebreidende og forbitret tone. Mens Jackson skaper sammenheng og fjerner tvil, har leseren ikke alltid klart for seg hvem og hva teksten til Wichne refererer til. Den skiftende fokalinstansen, de mange fragmentene og de uklare referansene har til en viss grad sammenheng med at tekstens du er uklar i tankegangen og emosjonelt overstadig på grunn av beruselse.

Tittelen *Sankthans* refererer til området Sankthansbakken der oldefar under krigen bygde et hus som oldemor og farmor senere måtte forlate. Huset står i fare for å bli brent etter krigen, men i stedet blir det konfiskert av myndighetene for å skaffe kompensasjon til krigsforbryternes ofre. Sankthans er også et årlig ritual og en fest som boka innleder med, og som setter i gang en kompleks etterforsknings- og erindringsprosess. Om denne skriver Wichne i en kommentar:

11 Wichnes forteller har ikke noe navn. Når jeg refererer til tekstens subjekt, bruker jeg pronomenet «du» siden det er det hyppigst forekommende i teksten selv.

I rusen er det mange ting som du-et opplever at ikke samsvarer. Det er dette du-et forsøker å skape en ny forståelse i. For dette du-et var en kvelds rus og nihilisme nødvendig for å overskride enkelte barrierer – for skyldfølelse for å være opprørt på vegne av den ondes kone og barn, skam over egen og andres mangel på kunnskap, irritasjon over hvor stille det går an å være, og opprør over stadig urett. (Wichne 2021, 196)

Det første kapittelet har tittelen «Sankthans» og starter med en skildring av krabber som sies å mangle evnen til å huske. «To hundre millioner år rett i glemmeboka» (Wichne 2019a, 9). Slik plasserer teksten seg i temaet erindring og glemsel, samtidig som sankthansbålet innleder en metaforikk knyttet til ild. Som hos Mühleisen starter det med behovet for å rydde, men hos Wichne er det mer dramatisk, for bålet er destruktivt. Bålet handler ikke om å få orden i ting, men om å rydde skrotet vekk. Brennevinet som flyter, blir ikke bare en nytelse og en rus, men et remedium for å få blodet til å koke slik at myggen ikke stikker.

Innledningskapittelet er en mulig allegori over forholdet mellom tekstens du og hans omgivelser. Skildringen av hvordan krabbene blir fanget og behandlet, fungerer analogisk til den følelsen av misbruk og utstøtthet som preger duets selvforståelse. Det er en konfronterende stemme som tegner opp harde skillelinjer mellom forsvarsløse dyr og grådige voldsutøvere, og som tydelig insinuerer at dette er en emosjonell reaksjon som angår noe mer enn krabbekoking. Konnotasjonene til tortur inkluderer både oldefars handlinger under krigen og duets akutte lidelser:

Dere drar ut beina og klørne og kakker over dem med hammeren. Dere legger skjel-lene og de ulike delene på hvert sitt fat og gjør et staselig måltid ut av det heile. Dere har tatt med dere loff, smør, majones, sitron og øl. «Nei, nå koser vi oss, dere. Gjør vi ikke vel?». (9)

På sankthansaften møtes bygdefolket i strandkanten og fester rundt bålet, mens tekstens du er fylt av sorg og ensomhet, «oppløst i tårer» (11). Han er full og bedrøvet. Avstanden til de andre skyldes et utenforskap som har historiske og familiære grunner, og som skaper behov for gjemmesteder. I folkesnakket er den gamle svart-hvitt-tenkningen om helter og svikere en gjenganger: «Dere forteller historier om tabbene til personer i lokalmiljøet, og om heltedådene og bragdene» (11). Slik tegnes det opp et bilde av den sårede etterkommeren som holdes ubønhørlig fast som en stigmatisert og ekskludert Kain i en kontekst av de andres fortellinger.

Senere i boka fortelles det om en liknende episode. Tekstens du ankommer et selskap der kjente og ukjente personer sitter på plaststoler i en hage

og spiser ferske skalldyr. Straks de får øye på ham, kommer fortiden opp som samtaletema. Huset på Sankthansbakken blir nevnt, men han hører ikke alt, oppfatter bare at de ser på ham. Følelsen han formidler, er at de krever at han erklærer sin frihet fra familiehistorien. Presset av de andres blikk, setter han i gang med en bekjennelse og tviholder på sitt perspektiv etter hvert som deres interesse stadig raskere dabber av. Han forklarer at han har gjort undersøkelser i arkiver, opplyser om saksforhold han har funnet ut av, og gjør seg tanker om det oldemor sa i avhør. Fra opplevelsen av å bli avkrevd en redegjørelse, ender det i resignasjon over at tilhørerne i bunn og grunn ikke bryr seg.

Også for Erlend Wichne er arv et viktig tema, og i likhet med Mühleisen og Jackson gjør han seg tanker om hva han har til felles med sine slektninger. Ett aspekt ved dette er spørsmålet om skyld. I utgangspunktet er dette en grei sak: «Du eier ingen skyld» (15). Men skylden er ingen individuell moralkategori som han kan rasjonalisere vekk i visshet om at han ikke har gjort noe galt; den er til stede som en forpliktelse til avbikt i møte med de andres forventninger. Skylden ligger i det opplevde kravet om å si unnskyld for handlinger som er utført av andre i en annen tid. Denne skyldfølelsen er så sterk at den tvinger fram retoriske gjentakelser: «Unnskyld. Unnskyld for at jeg sier det. Unnskyld, dette er jo en arv. Unnskyld. Jeg lever i fortida.» (42). Men samtidig er det, som vi har sett, en bevissthet til stede om at kravet om å unnskylde seg kommer mindre innenfra enn det er et uttrykk for udiskutable og gjenstridige normer i kulturen.

Et annet aspekt ved temaet arv er likhet og spørsmålet om hva som kan overføres fra en generasjon til den neste. Både Mühleisen og Jackson trekker forestillingen om arvelige holdninger langt og diskuterer kroppslige bånd mellom deres egen og forfedrenes ekstreme ideologi. Wichnes tekst er mindre resonnerende, og tanken om kropp og blod blir mer implisitt berørt. Samtidig finner vi en sammenkopling av den familiære forbindelsen med opplevelsen av omgivelsenes nådeløse krav: «Tror du at du har arva oldemors sans for nærhet? Tror du at du har arva oldefars despotiske blikk? Må du vise deg rein for dette for omverdenen?» (70)

Oldefar er skyldig i krigsforbrytelser, ingen tvil om det, men han begikk selvmord før han ble dømt og fritok dermed seg selv for å stå til rette. Oldemor var medlem av NS, men sier i avhør at hun bare stelte hjemme. Farmor vil ikke si noe, og oldebarnet Erlend lever med en arv som han ikke anerkjenner som skyld. Derfor dissekerer han ulike typer kulturelle ritualer, som sankthansfeiring og hageselskaper, som opprettholder en norm der uskyldige personer får føle at de er skyldige. Dette kan være grunnen til at Wichne i liten grad skriver om sin oldefar og tilsynelatende

unngår å sammenlikne seg med ham. Det er en elskverdig, men stum farmor og en fjern oldemor som får hans umiddelbare oppmerksomhet. På et mer indirekte plan er det likevel mye som taler for at den familiære forbindelsen ikke unngår å utfordre. Om sin oldefar skriver Wichne kort og nøkternt:

Du ser på arkivmaterialet. Det går bra med bedrifter. Oldefar gir angivere gehør. Han angir sjøl. På grunn av informasjon han bringer videre, blir flere titalls personer arrestert. Han jobber som tolk. Han overværer tortur. Han oversetter ofres ord for avhørslederen. Han oppfattes som hissigere enn sikkerhetspolitiet. Han hater kommunister. Han sender R i konsentrasjonsleir for dikt. (30)

Tekstens du søker ikke eksplisitt etter likheter, men han forteller leseren at han også selv er en oversetter, og begrepet «oversettelse» blir hyppig brukt som en mangetydig metafor.¹² Det brukes om noe som må tolkes og forstås (14), om noe som hopper seg opp i hauger (14), om noe som er sotete og påtrengende (14), om noe som stopper opp i hodet (16), om noe som «du» skal oversette i «framtidens avhørsrom» (45), om noe som blir skrekkelige visjoner (61), om duet selv som er «en elendig oversettelse» (70), og om Weiss som oversatte «alt som ble sagt» (86).

Forbindelsen mellom krigsforbryteren og oldebarnet blir ikke direkte tematisert som et fellesskap i politiske holdninger eller anlegg for ekstremisme, men som en felles interesse og kompetanse. De er begge oversettere – i utgangspunktet en hederlig virksomhet. Men oldefars praksis kaster mørke skygger over oversetterarbeidet, og oldebarnet forbinder ikke ordet «oversettelse» med noe positivt. Når oversettelsen hopper seg opp, er sotete og sitter i hodet, og når den avkrever tilståelser i framtidige avhørsrom, er det nærliggende å tolke konnotasjonene til ordet som ulike aspekter ved et traume. I begrepet «oversettelse» samler det seg betydninger som indikerer at arven fra oldefar er en tung byrde.

Wichnes bok er interessant som et sjeldent eksempel på fjerde generasjons etterkommerlitteratur. Mot formodning er den mer på linje med *Väterlitteratur* enn med *Enkellitteratur*, for til tross for den temporale avstanden er temperaturen høy. Opposisjonen mot krigsforbryteren er krass og holdningen langt fra forsonende – oldefar kalles «den onde» (103). Angsten for likhetstrekk og identifikasjon blir bare indirekte, men likevel konsistent formulert i metaforikken rundt ordet «oversettelse», samtidig som følelsen

12 Erlend Wichne har en ph.d.-grad i oversettelse fra Universitetet i Agder, 2023.

av eksklusjon kanaliseres inn i et smertefullt oppgjør med opplevelsen av omgivelsenes påføring av skyld.

Konklusjon: spørsmålet om arv

Forskning på etterkommere av holocaustofre har i bred skala tematisert spørsmålet om transgenerasjonell overføring av traumer. Sentralt i dette feltet står arbeidene til Marianne Hirsch, som argumenterer for at traumatiske reaksjoner kan gå i arv. «The structure of postmemory clarifies how the multiple ruptures and radical breaks introduced by trauma and catastrophe inflect intra-, inter- and trans-generational inheritance», skriver hun (2008, 111). Etterkommere av holocaustoverlevende viser tegn som tyder på at de har minner om erfaringer som ikke er deres egne. Sågar en fortid som det ikke blir snakket om, setter spor i unge sinn og oppretter et affektivt bånd mellom da og nå. Hirsch mener at denne transgenerasjonelle overføringen kan skje fordi foreldrenes fortellinger og atferd har *mediert* fortiden så sterkt at de har skapt minner hos etterkommerne. Denne forbindelsen mellom nåtid og fortid er ikke basert på hukommelse, skriver hun, men på «imaginative investment, projection, and creation» (2008, 107). Det er ikke snakk om minner i bokstavelig forstand – «of course we do not have *literal* ‘memories’ of others’ experiences» (2008, 109), derfor begrepet «etterminne» – men de opererer som om de var ens egne.

Den transgenerasjonelle overføringen er i denne teorien altså en form for sosialisering, men likevel bruker Hirsch ord som «kropp» og «kroppsliggjøring». Hun skriver at den transgenerasjonelle overføringen av minner skjer ved hjelp av kroppens språk («the language of the body»), og at etterminnearbeid («postmemorial work») handler om å reaktivere og kroppsliggjøre («*reactivate* and *reembody*») sosiale og kulturelle minnestrukturer (2008, 111, forfatterens kursivering). I hennes tenkning skjer transformasjon og bevaring av minner ved at de reinvesteres gjennom individuelle og familiære medieringer og på denne måten blir kroppsliggjort. De estetiske uttrykkene arbeider for å gjenopprette og gi form til («rebuild and reembody», 2008, 124) en relasjon mellom fortid og nåtid som er blitt brutt.

Også forskning på etterkommere av overgripere har rettet søkelyset mot nedarvede traumer. Et viktig bidrag kommer fra Gabriele Schwab, som skriver om traumatiske effekter av å vokse opp i en overgripernasjon (*perpetrator nation*), nemlig Tyskland etter andre verdenskrig (Schwab 2004, 177). Hun påpeker at det ikke bare er barn av ofre som kan bli traumatisert,

men også barn av overgripere. Begge gruppene lider under det hun kaller «psychic deformations of violent histories» (Schwab 2004, 181) selv om det skjer på ulik måte og med ulike konsekvenser. Også Schwab støtter tanken om transgenerasjonelt overførbare traumer, og hun henter, som Hirsch, inspirasjon fra den psykoanalytiske tradisjonen for å forstå dette.¹³

I den refererte forskningen på tysk etterkommerlitteratur – Schlant (1999), Fuchs (2006), Assmann (2007), Luhmann (2011), Ganeva (2011), Pettitt (2018) – er det få henvisninger til tanken om at ikke bare traumer, men også holdninger kan arves. Den er likevel ikke helt fraværende. I en studie av *Väterliteratur* skriver Carson Phillips at sønner av krigsforbrytere vurderer hvordan de selv ville ha forholdt seg om de hadde vokst opp under samme politiske regime som sine fedre, mens døtre er mer opptatt av om de ser nazisten reflektert i sine egne sønner (Phillips 2018, 62). Likevel er det traumer han legger vekt på i sin analyse av Sigfrid Gauchs roman *Vaterspuren. Eine Erzählung* (1979) og Ruth Rehmanns *Der Mann auf der Kanzel* (1979). Ideen om likhet og om å arve meninger, blir ikke videre diskutert.

Det er derfor interessant at spørsmålet om arv er så aktuelt hos våre forfattere. Mühleisen og Jackson drøfter det eksplisitt, mens Wichne gjør det mer implisitt. Mühleisen åpner sin bok med å plassere fortiden i Wenckes indre organer. Smellet fra bakgården vekker opp kroppen og setter i gang erindringsprosessen, og i fortsettelsen skriver hun også at det å vite er «et spor trukket med kroppen» (2015, 247). Hun spør seg stadig om hun har arvet fars tendenser til overtredelse av gjengse normer, for de er begge «frivillige tilhengere av overskridende ideologier» (119). I gjentatte drømmer ser hun dessuten for seg at far er et foster hun går gravid med, og som hun vil abortere med en strikkepinne for å bryte forbindelsen: «Keine Verbindung, din parasittiske datterblodsnylter» (257, forfatterens kursiv).

Jackson åpner sin bok med en drøm der hun ser sin morfar i brun skjorte og med jernkors i knappullet. Han har skitten hjelm og sølete støvler, og han klemmer henne «altfor hardt» (2014, 9). Det siste kapittelet har tittelen «Når kroppen betyr alt» (250), og her forsøker hun å sammenlikne nasjonalsosialismens kroppsideologi med historiske og nåtidige diskusjoner om kropp, etnisitet og identitet. Intensjonen er trolig å påvise hvordan nasjonalsosialismens essensialistiske *credo* om rasehierarkier både var del av en

13 Som vi tidligere har sett hos Pettitt (note 5), står Nikolas Abraham og Maria Toroks arbeider om fantomer sentralt i teorier om transgenerasjonell overføring av minner, og også Schwab refererer til dem. Liknende konnotasjoner finner vi hos forfatterne våre. Erlend Wichne avslutter sin bok med «Sankthansnatten vekker spøkelsler. Vekk all ild» (2019a, 123), og hos Ida Jackson kan vi lese: «Jeg savner morfar, men jeg har skreket til spøkelsset hans hver dag» (2014, 253). Se også diskusjonen av spøkelsler i Henrik Torjusens kapittel.

større idéhistorie, og er en stadig levende trend. Problemet er bare at hun ser ut til å ta klar avstand fra en tenkning om degenerert arvemateriale og samtidig sier at hun vil ta «dette übergermanske, Himmler-godkjente, herdede, eldgamle wikingblodet og *degenerere* det» (254, forfatterens kursiv).

Spørsmålet om arv er mer sporadisk og implisitt berørt av Wichne, som tilsynelatende også har mindre interesse for kroppen i sitt oppgjør med oldefaren. Men om vi leser hans åpningskapittel om krabbene som fanges, knuses og kokes i hjel, som en allegori over duets eget fangenskap i smerter fra fortiden, er det også hos Wichne en påtakelig kroppslig forståelse av den nedarvede byrden. I metaforikken rundt «oversettelse» ligger det dessuten en idé om et transgenerasjonelt interessefellesskap. Likheten er der, og den er traumatisk, men den handler ikke om ekstremisme.

Eksemplene viser at våre forfattere i større eller mindre grad er preget av tanken om å arve meninger og holdninger. De er alle influert av ideen om en kroppslig overført ideologisk belastning, i betydningen medfødt og ikke bare tillært. Dette skiller dem fra tenkningen til Marianne Hirsch og Gabriele Schwab, som riktignok også bruker begreper som «nedarvet», «kropp» og «kroppsliggjøring», men på en mer konstruktivistisk måte. I deres tenkning skal «arv» forstås som en bevisst eller ubevisst sosialisering innenfor en familiær eller sosial kontekst.

Forfatterbiografi

Unni Langås er professor i nordisk litteraturvitenskap ved Universitetet i Agder. Hun forsker på norsk og nordisk litteratur fra 1800-tallet og til i dag, og hun har publisert monografier (om Liv Køltzow, Eldrid Lunden, kroppens betydning, traumets betydning, litterære krigsminner) og vært redaktør og medredaktør for en rekke antologier. Langås leder forskningsprosjektet *Uferdig fortid. Norge og andre verdenskrig i samtidens estetiske minnekultur*.

Referanser

- Abraham, Nikolas og Maria Torok. 1994. *The Shell and the Kernel. Renewals of Psychoanalysis*. Chicago: University of Chicago Press.
- Assmann, Aleida. 2007. *Geschichte im Gedächtnis: Von der individuellen Erfahrung zur öffentlichen Inszenierung*. München: C.H. Beck.
- Borgersen, Morten. 2012. *Jeg har arvet en mørk skog*. Oslo: Piratforlaget.
- Eggen, Eystein. 1993. *Gutten fra Gimle. Et NS-barns beretning*. Oslo: Aschehoug.
- Forkel, Robert. 2020. *Erfahrung aus Narration. Erinnerungskulturelle Funktionen der Enkelliteratur*. Berlin: DeGruyter.

- Fuchs, Anne. 2006. «The Tinderbox of Memory: Generation and Masculinity in Väterlitteratur by Christoph Meckel, Uwe Timm, Ulla Hanhn, and Dagmar Leupold». I *German Memory Contests: The Quest for Identity, Film, and Discourse since 1990*, redigert av Anne Fuchs og Mary Cosgrove, 41–66. Rochester, NY: Camden House.
- Ganeva, Milena. 2007. «From West-German Väterlitteratur to Post-Wall Enkellitteratur: The End of the Generation Conflict in Marcel Beyer's *Spione* and Tanja Dückers's *Himmelskörper*». *Seminar A. Journal of Germanic Studies* 43 (2): 149–162. <https://utpjournals.press/doi/10.3138/seminar.43.2.149>
- Hirsch, Marianne. 2008. The Generation of Postmemory. *Poetics Today* 29 (1): 103–128. <https://read.dukeupress.edu/poetics-today/article/29/1/103-128/20954>
- Jackson, Ida. 2014. *Morfar, Hitler og jeg*. Oslo: Aschehoug.
- Larsen, Stein Ugelvik. 1995. «De skriver om seg selv. Frontkjemperne, NS-medlemmene og NS-barna. Dokumentarlitteraturen om dem på 'den gale siden'». I *Nazismen og norsk litteratur*, redigert av Bjarte Birkeland, Atle Kittang, Stein Ugelvik Larsen og Leif Longum, 195–253. Oslo: Universitetsforlaget.
- Luhmann, Susanne. 2011. «Filming Familial Secrets: Approaching and Avoiding Legacies of Nazi Perpetration». *New German Critique* 38 (1 (112)): 115–134. <https://doi.org/10.1215/0094033X-2010-025>
- Mühleisen, Wencke. 2015. *Kanskje det ennå finnes en åpen plass i verden*. Oslo: Gyldendal.
- Olden, Asgeir. 1988. *Føddig skuldig*. Oslo: Det norske Samlaget.
- Pettitt, Joanne. 2018. «Holocaust Narratives: Second-Generation 'Perpetrators' and the Problem of Liminality». *The European Legacy* 23 (3): 286–300. <https://doi.org/10.1080/10848770.2017.1419668>
- Phillips, Carson. 2018. «Väterlitteratur.» I *Remembering the Holocaust in Educational Settings*, redigert av Andy Pearce. London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781351008648>
- Schlant, Ernestine. 1999. *The Language of Silence: West German Literature and the Holocaust*. London: Routledge.
- Schwab, Gabriele. 2004. «Haunting Legacies: Trauma in Children of Perpetrators». *Postcolonial Studies* 7 (2): 177–195. <https://doi.org/10.1080/1368879042000278861>
- Sichrovsky, Peter. 1987. *Schuldig geboren. Kinder aus Nazifamilien*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Strassegger, Peter F. 2022. *Om stein og jord*. Oslo: Cappelen Damm.
- Torjusen, Henrik. 2021. «Blodets lokkende sange. Ida Jacksons *Morfar, Hitler og jeg* og perpetrator postmemory». *Edda* 109 (3): 90–203. <https://doi.org/10.18261/issn.1500-1989-2021-03-04>
- Torjusen, Henrik. 2023. «Genkendelse og ønsket om at glemme. Anagnorisis i Morten Borgersens *Jeg har arvet en mørk skog* (2012) og Wencke Mühleisens *Kanskje det ennå finnes en åpen plass i verden* (2015)». *European Journal of Scandinavian Studies* 53 (1): 23–1. <https://doi.org/10.1515/ejss-2022-2029>
- Welzer, Harald, Sabine Moller og Karoline Tschuggnall. 2002. «*Opa war kein Nazi.*» *Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag.
- Westlie, Bjørn. 2009. *Fars krig*. Oslo: Aschehoug.
- Wichne, Erlend. 2019a. *Sankthans*. Oslo: Flamme forlag.
- Wichne, Erlend. 2019b. «En krigshistorie fire generasjoner senere.» *Fædrelandsvennen*, 5. november. <https://app.retriever-info.com/go-article/05503420200320435628/null/archive/search?sessionId=04d547f3-fe6d-4373-a611-9a5893394cfd>
- Wichne, Erlend. 2021. «Kunne vi utvida grensene for hva et fellesskap skal tilby med det?» Skriftlig behandling av motstridende anerkjennelser». I *Tid for anerkjennelse. Andre verdenskrig i fortid og nåtid*, redigert av Trond Bjerkås, Thomas V.H. Hagen og Gunhild Aabye. Oslo: Cappelen Damm Akademisk. <https://doi.org/10.23865/noasp.148>

KAPITEL 5

At leve med tabernes fortælling. Fortidsbearbejdning i Peter F. Strasseggers *Om stein og jord*

Henrik Torjusen Universitetet i Agder

Abstract: Found objects play an important role in many of the recently published novels and essays by second and third generation authors writing about their parents and grandparents. These texts describe the legacies of the authors' forefathers and the authors' attempts at dealing with issues of perpetrator postmemory. The found objects play a central role in approaching and attempting to rewrite the family history, but at the same time these objects resist integration and inclusion into a coherent and harmonious story. As in Strassegger's novel, *Om stein og jord* (2022), which is the focus of this chapter, these novels attempt to examine issues of guilt and perpetration by approaching these stories through a focus on the individual, thereby ignoring or disregarding questions of ideology and cultural history that are part of the object's history. My analysis of Strassegger's novel looks at how the text uses a found object, a 50-page life story written by Strassegger's maternal grandfather, to understand his grandfather's behaviour during the war in terms of a balancing act between his individual morality, his ideological convictions, and his cultural surroundings.

Keywords: perpetrator fiction, perpetrator postmemory, Peter F. Strassegger, memory studies, third generation

Introduktion

Om stein og jord (Strassegger 2022) begynder med en sammenligning mellem fortælleren, Peter F. Strasseggers, alter ego og hans morfar. Fortælleren har altid fået at vide, at han ligner sin morfar, selvom han stort set kun kan huske ham fra billeder. Sammenligningen kompliceres dog hurtigt i et håb om at vise en grundlæggende forskel: ”Jeg håper ikke vi likner for mye” (Strassegger 2022, 9). For morfaren var frontkæmper under krigen og tog muligvis aktivt del i holocaust – og fortælleren ønsker at skabe afstand på trods af lighed.

Det at skrive er imidlertid en forbindelse mellem de to. Og det er netop gennem det nedskrevne, at fortælleren først fascineres af morfarens historie. Familien finder et ”Skriftemål”, da mormoren dør – en tekst på 50 maskinskrevne sider – der åbner for en ny og ukendt historie om morfarens livsforløb. Et genkommende tema i norske romaner og erindringsbøger, hvor efterkommere skriver om deres forfædres oplevelser og handlinger under 2. verdenskrig, er fundet af efterladte eller ukendte papirer eller objekter. Det pludselige fund af en kniv med hagekorsmotiv, som det sker i Morten Borgersens *Jeg har arvet en mørk skog* (2012), eller som hos Strassegger et skriftemål, der sår tvivl om, hvad efterkommeren ved om sin families fortid. Objektet åbner en ny fortid, og opdagelsen bliver en anstødssten til at genbesøge begivenhederne. Denne undersøgelse bliver også til et spørgsmål om identitet: Hvem er jeg? Hvem er mine forfædre? Hvad er min familiehistorie?

Midt i denne søgen befinder objektet sig, som et uomgængeligt bevis på en anden og ukendt historie. Selv når eftersøgningen rammes af tvivl eller ender i en blindgyde, peger objektet på en anden sandhed, der venter på at blive afsløret. Objektet er på den måde garanti for en sandhed, vi som læsere kan forvente bliver afsløret i løbet af fortællingen. Et brudstykke af en hidtil skjult virkelighed, der slår hul i alt det, fortælleren troede, at han eller hun vidste om sin fortid. Umiddelbart ser disse objekter ud til at fungere som vejvisere, men de viser sig snarere at være komplicerede eller til tider direkte fjendtlige. De er knyttet til historier, der ikke vil fortælles, begivenheder, der ikke vil afsløres, liv, der vil forblive glemte. Objekterne markerer dermed på den ene side en potentiel ny sandhed, men denne sandhed er ikke nødvendigvis noget positivt, der enkelt lader sig føje ind i fortællerenes fortælling om sig selv.

Det gælder for eksempel, når fortællingen handler om overgrebsmænd som i Peter F. Strasseggers *Om stein og jord*. I denne roman er det centrale

objekt som nævnt Skriftemålet, der blev skrevet ”20–40 år efter krigen” (11) af fortællerens morfar, Stein, og som han efterlod for at forklare og forsvare sine handlinger som norsk frontkæmper på Østfronten under 2. verdenskrig. Skriftemålet bliver udgangspunktet for fortællerens undersøgelse af morfarens historie og en optrevling af store dele af familiehistorien. På den ene side giver Skriftemålet dermed et blik ind i en anden familiehistorie, en indgang til en anden forståelse af familiens liv og identitet efter krigen, der måske forklarer og afslører ting, fortælleren har haft fornemmelsen af. På den anden side er der også stor modstand, der skaber problemer for Strasseggers romanprojekt om at få objektet føjet ind i familiehistorien, fordi det er mærket af et ideologisk verdenssyn, der rækker ud over familierelationer og individuelle handlinger. Skriftemålet fungerer dermed på samme måde som morfarens avistekster gør i Ida Jacksons essay *Morfar, Hitler og jeg* (2014), hvor morfarens tekster bliver ved med at være en snublesten. Jackson finder imidlertid et fællesskab i hendes og morfarens forkærlighed for æstetik og skrivekunst, der lader hende overskride det politiske niveau i teksterne, men som alligevel ikke lader hende finde en plads til morfarens ideologiske livssyn (Torjusen 2021). Objektet i *Om stein og jord* kompliceres på samme måde som i Ida Jacksons bog ved, at det er et virkeligt dokument, som i Strasseggers bog skrives ind i en fiktiv sammenhæng, hvorimod Ida Jacksons bog forbliver virkelighedsnær. De to hovedpersoner i *Om stein og jord* er således for det første den virkelige forfatter Peter F. Strasseggers alter ego, der i bogen fortæller om sin eftersøgning af morfarens fortid og sit forsøg på at genskabe morfarens historie, og for det andet Strasseggers morfar, der optræder i en fikcionaliseret udgave.

I lyset af det komplekse objekt i centrum for *Om stein og jord* vil min analyse af romanen fokusere på anvendelsen af morfarens Skriftemål for at se på, hvordan Strassegger behandler det komplekse forhold mellem at anklage morfaren for overgreb under krigen og forsøget på at forstå ham og dermed reintegrere ham i familiehistorien som et moralsk individ. Det er et mål, som objektet muligvis ikke lader sig anvende til – og jeg vil derfor se på, hvordan denne tvetydighed udspiller sig i romanen som en kamp mellem fokus på individ og ideologi. Et vigtigt punkt i denne analyse er forholdet mellem de grundfortællinger, der ofte støder sammen i erindringsværker, som behandler overgrebsmænd. På den ene side efterkommerhistorier bygget op om et anagnoresisk øjeblik, der giver indsigt og åbner for en ny forståelse af familiehistorien, og som ender med hjem søgelse og møder med forfaderens spøgelse (Torjusen 2023). Og på den anden

side forfaderens fortælling, der fokuserer på selvforsvar og fortsat ideologisk overbevisning – en historie, der i høj grad ikke lader sig reintegrere.

Men før jeg ser på samspillet mellem de to grundfortællinger, vil jeg se på Strasseggers roman i lyset af den større nationale historie, som romanen både læner sig op ad og forsøger at kritisere eller komplimentere. Og derefter vil jeg se lidt nærmere på baggrunden for morfarens Skriftemål for at forstå dens funktion som en åbning og en afvisning.

Det østrigske og det norske

Strasseggers brug af morfarens Skriftemål i *Om stein og jord* er eksemplarisk for den norske erindringslitteratur om 2. verdenskrig, der omhandler forfædre på den forkerte side. De fundne tekster fungerer som en indgang til en problematisk fortid, der er i randzonen af eller helt udenfor den traditionelle fortælling om den heroiske norske befolknings kamp mod de norske forrædere og den tyske overmagt under krigen (Eriksen 1995; Stugu 2021).

Et resultat af denne hegemoniske grundfortælling har været, at krigens efterliv i Norge har levet videre i to meget forskellige versioner – den nationale og den ”forkerte”. Den nationale fortælling om krigen var majoritetsfortællingen om den norske befolkning, som kæmpede mod besættelsesmagten, og de norske forræderne, som knap nok kunne betragtes som norske (Stugu 2021). Som del af denne fortælling blev efterkommerne af NS-medlemmer placeret i en etisk gråzone, da de var fanget mellem familieloyalitet og loyalitet overfor nationen. Ideologien blev på denne måde også et spørgsmål om familier og grupper og ikke kun individer.

Den anden fortælling om krigen voksede ud af NS-miljøet. I denne version var NS-medlemmerne de virkelige helte, som reddede Norge fra en langt værre skæbne; de beskyttede landet mod Sovjet og fik Norge sikkert gennem krigen. Her var grundtonen en personlig indignation over den behandling, familiemedlemmerne har været udsat for, og over hvor løgnagtig og selvbedragerisk det norske samfund havde været (Strømmen 2013; Simonsen 2023). I denne version er overgrebsmændene de norske soldater, der udøvede vold efter krigen – og ikke de, der deltog i krigen på tysk side. Og den centrale begivenhed var *landssvikoppgjøret*.

Morfarens fremstilling, som knytter sig til NS-fortællingen, hænger på denne måde sammen med spørgsmål om sandhed og erindring. Fortællingen er en modstandsfortælling, der skal bryde med sejrherrenes

hegemoniske løgne, der gør det umuligt at forklare, hvad der faktisk skete. I romanens beskrivelse er der i morfarens Skriftemål intet forsøg på at undskylde handlinger, komme modstandere i møde, nuancere fakta eller finde en form for konsensus. I stedet er Skriftemålet et forsøg på at forklare, hvorfor morfarens handlinger var retfærdige og nødvendige. Kort sagt, at hans mål var at beskytte Norge mod kommunismen.

I romanen bliver den norske nationale fortælling sat over for den østrigske. Morfaren bosatte sig i Østrig efter krigen, og Strassegger boede der, til han var 12 år. Forskellene på de nationale fortællinger spiller en betydningsfuld rolle i hans nye liv. Til forskel fra den norske nationale fortælling er den østrigske bygget op om en offermyte. Kort fortalt var Østrig et offer for Nazityskland, der tvang landet til at deltage i krigen (Blount 2022). Efter krigen var der flere konkurrerende grupper af ofre, men alle blev hurtigt del af en fælles østrigsk identitet som kollektive ofre (Manoschek & Geldmacher 2006). Den østrigske nationalfortælling skabte dermed et fællesskab, som delte skyld og offerrolle, og ikke en opdeling i flere grupper med varierende grader af skyld. I romanens fremstilling af den østrigske familiehistorie er skyldserfaring helt almindelig og bundet til en kollektiv skyldserfaring, der også omfatter børn og børnebørn. I Norge er familiehistorien derimod en partikulær erfaring, der er koblet til at være efterkommer af et specifikt individ. Skylden går på denne måde fra at være kollektiv til individuel og fra at gå i arv nationalt og kulturelt til at gå i arv inden for familien. Romanens Strassegger går dermed som tolvårig fra at være del af et fællesskab til at være på kanten af, hvis ikke ligefrem at være uden for, det nationale fællesskab som efterkommer af en forræder. Både morfarens Skriftemål og Strasseggers senere undersøgelser er på denne måde farvet af et dobbeltsyn på spørgsmålet om individuel og national skyld.

Skriftemålet

Individet bliver på denne måde et samlingspunkt for fremlæggelsen af morfarens tekst i romanens begyndelse. Fortælleren knytter en forbindelse til morfarens ideologiske tilhørsforhold gennem en forklaring af tekstens tilblivelseshistorie, men romanens fortæller forsøger i sin fortolkning af Skriftemålet at finde en tvivl eller tvetydighed i teksten, som vil åbne for en læsning, der fokuserer på den biografiske morfar og ikke på morfarens ideologiske overbevisning. For selv om Skriftemålet har en ideologisk indramning, så fokuserer fortælleren hovedsageligt på morfarens etiske

overvejelser, hvor tekstens hovedvægt bliver flyttet fra morfarens argumenter om krigens retfærdighed til et spørgsmål om skyld, der ikke lader sig løse: ”det er uklart i ettertid om han så på seg selv som en overgriper eller et offer” (10).

Som nævnt er den ideologiske indramning imidlertid vigtig for teksten. Den præsenteres i romanen i lyset af morfarens tilknytning til Institutt for Norsk Okkupasjonshistorie, der ”oppfordret medlemmene til å skrive om sine opplevelser som motvekt til vinnernes historie” (11). Institutt for Norsk Okkupasjonshistorie (INO) blev stiftet i 1975 og tog over fra Forbundet for Social Oprensning, der blev stiftet i 1949 af tidligere NS-medlemmer. Et af hovedspørgsmålene for begge foreninger var retsopgøret efter krigen, som de begge betragtede som uretfærdigt og uden juridisk grundlag. Begge grupper er imidlertid blevet beskrevet som et bindeled, der førte NS-tidens fascisme videre i efterkrigstiden (Bangsund 1984; Strømmen 2013). I denne sammenhæng var avisen *Folk og Land*, som INO stod for udgivelsen af, med til at videreformidle antisemitiske holdninger og videreudvikle NS-ideologien fra krigsårene (Ellingsen 2016; Hårseth 2017). Det gav sig blandt andet udslag i en udvikling af holocaustbenægtelse, der ifølge Kjell Braut Simonsen (2019) udsprang af et forsøg på at forsvare de tidligere NS-folks handlinger under krigen via konspirationsteoretiske forestillinger om jøder.

Romanens Strassegger læser dermed dokumentets tilblivelse som en del af morfarens forsvar for sine egne handlinger gennem NS-miljøets fortælling om krigen. For eksempel kalder morfaren 2. verdenskrig for ”den europeiske borgerkrigen 1939–1945” (11), og i et længere citat fra begyndelsen af morfarens Skriftemål placeres teksten i opposition til den norske majoritetsbefolknings forståelse af krigen:

Etter å ha venta fåfengt i 20 år på ei objektiv framstilling av den 2.dre verdenskrigen, beslutta eg meg i 1965 å skriva ned historia slik eg oppfatta denne og millomkrigstida. Dei framstillingane som vinnarane publiserte, var so einsidige at dei samanlagt gav eit feil bilete av det som verkelig hadde hendt. (11)

Der er dermed en stærk ideologisk bevæggrund for Skriftemålet, som fortælleren efter en kort præsentation imidlertid vælger at lade ligge. Den bliver kort taget op undervejs, men hans fokus er hovedsagelig den personlige og individuelle motivation, som fortælleren beskriver kort efter beskrivelsen af morfarens relation til INO, der ville have medlemmer til at

skrive: ”Morfar gjorde det [skrev sine erindringer], og gikk samtidig personlig til verks” (11). Valget bliver derfor at bruge Skriftemålet til at forstå den personlige motivation og til en vis grad sætte parentes om det ideologiske, for Skriftemålet er fortællerens måde at lære morfaren at kende på, for han ”døde før jeg rakk å bli kjent med han” (9). Dermed er morfarens tekst udgangspunkt for, hvilke begivenheder fortælleren kan fokusere på, og hvilke steder han senere i bogen besøger. Strasseggers bog lader sig på denne måde diktere af Skriftemålet.

Skriftemålet lader sig altså ikke sømløst føje ind i romanprojektet, men samtidig lader ideologien sig ikke fjerne fra Skriftemålet. Det stiller ofte romanens fortæller i en vanskelig position i valget mellem på den ene side at forstå morfaren og leve sig ind i hans liv og på den anden side at vurdere hans ideologiske udsagn. I stedet for at afvise dem, bliver de kategoriseret som løgn eller selvbedrag. Problemet er, at morfarens argumenter er ideologisk funderede, som for eksempel hans delvise afvisning af holocaust i Skriftemålet, der ikke lader sig forklare eller fortolke inden for rammen af familiehistorien. Denne konflikt forskydes imidlertid igennem romanen, hvor morfarens udsagn i højere grad bliver vurderet ud fra personlig sandhed og troværdighed end ud fra ideologisk overbevisning.

Fortælleren iscenesætter således fra romanens begyndelse betydningen af troværdighedsspørgsmålet og dets relation til muligheden for at fælde en moralsk dom: ”Troverdigheden til en minnebærer kan vi aldri fullt ut begripe. Og samtidig er det nettopp troverdigheten vi må bedømme, før vi kan dømme” (12). Dermed bliver troværdighedsspørgsmålet udgangspunkt for en roman, der forsøger at puste biografisk liv og sandhed i morfarens tekst, og som begynder fortællingen om morfaren på denne måde: ”Jeg må begynne der han selv begynte” (14). Skriftemålet er i den forstand projektets kerne, men det bliver ved med at undslå sig, fordi det snarere handler om retfærdighed og historieskrivning.

Tekstens opbygning

Som allerede nævnt er der to sideløbende narrativer i Strasseggers roman. For det første fortællingen om morfaren, der baserer sig på hans Skriftemål, men som hovedsagelig er en tredjepersonsfortælling, der fortælles fra morfaren Steins perspektiv og med adgang til hans bevidsthed. For det andet følger vi fortælling om, hvordan Strasseggers alter ego opdager og udforsker sin egen historie baseret på morfarens tekst. Denne fortælling

er en fortolkningshistorie, hvor fortællingens Strassegger reflekterer over sandhedsværdien af morfarens tekst – og fremviser, hvordan han kom frem til den fortolkning af historien, som gjorde det muligt for ham at skrive den rekonstruerende del af romanen. Udviklingen af de to narrativer følger hinanden tæt i opbygning og spændingskurve, og fortællingerne kulminerer begge, da de skal berøre spørgsmålet om morfarens deltagelse i krigsforbrydelser på Østfronten.

Genfortællingen begynder med morfarens barndomshistorie og beretninger om tidligere traumer, som krydses med Strasseggers genfortælling af flere detaljer fra familiehistorien. Morfarens politiske vækkelse fortælleres sammen med Strasseggers egen opdagelse af fortiden. Morfarens studietid i Tyskland før krigen veksles med Strasseggers rejse til hjembyen og hans snak med sine børn om krigen og historien om jøderne i Bryne, hvor morfaren kom fra. Morfarens krigsfortællinger fortælles sammen med Strasseggers rejse til Leningrad og fortællinger om russiske ofre for krigen. Til slut hører vi historien om morfarens tavshed efter krigen, som fører over i Strassegger forsøg på at forstå tavsheden, før han til slut i bogen møder morfarens spøgelse.

I genfortællingen af morfarens liv forsøger Strassegger at rekonstruere morfarens livshistorie frem til tiden kort efter krigen med udgangspunkt i Skriftemålet. Det er bevidst fremstillet som en dramatisering – og derfor har bogen også titlen ”roman” i stedet for ”essay” eller ”biografi” – af historien, hvor Strassegger søger at genskabe vigtige scener og begivenheder i morfarens liv. For eksempel en afgørende barndomshistorie om søsterens død – og betydningen af morens død tidligt i morfarens liv.

Som nævnt bygger dramatiseringen på Skriftemålet, men Strasseggers alter ego lader os kun i begrænset omfang se ham efter i kortene. Vi får at vide, at fremstillingen hovedsagelig er knyttet til den viden, han har fra Skriftemålet, men romanen lader kun morfaren komme direkte til orde få gange. Det er en fortolket version, vi præsenteres for, hvor sandhedsverificeringen knytter sig til eksterne faktorer, såsom vores tillid til fortællerens fortolkningsevner, fremstillingen af andre personers historie, som jøderne på Bryne og de russiske ofre for krigen, og til litteraturlisten bagerst i romanen, der sætter fortællingen ind i en videnskabelig ramme. Romanen bliver på denne måde ved med at række ud over sig selv for at give troværdighed til sin egen fremstilling og fortolkning af Skriftemålet.

Alle dele af historien får imidlertid ikke samme vægt, og fortolkningen af morfarens liv knytter sig hovedsagelig til to perioder. For det første hans

liv før og i begyndelsen af krigen og for det andet til hans oplevelser under krigen. I denne sammenstilling er Strassegger ude efter to forskellige ting. Krigshistorien handler som tidligere nævnt om spørgsmålet om mulig skyld: Hvad gjorde han egentlig under krigen? Det andet element handler derimod om, hvorfor morfaren meldte sig til den tyske hær. Her skjuler sig en anden type skyld, som ikke handler om krigshandlinger, men om at vælge den forkerte side. Det er en lavere grad af skyld. At være medlem af NS og frivillig er slemt, men det er ikke nødvendigvis knyttet til samme stigmatisering som at være krigsforbryder.

Fortællingen bevæger sig frem og tilbage mellem disse to positioner, hvor valget om at blive NS-medlem og soldat særligt knyttes til traumer i barndommen: søsterens død, et dårligt forhold til faren, der ikke lod ham få en karriere i familievirksomheden, og til opvæksten i Bryne, hvor han får en politisk vækkelse gennem en blanding af mobbehistorik, gruppedynamik og karismatisk ledelse. Det er en traditionel fortælling om radikaliseringsproces gennem traumatisering, skuffelser og gruppetilhørsforhold, som fører ind i en ideologisk sammenhæng, hvor man finder anerkendelse. Imidlertid fokuserer portrættet af morfaren ikke på hans indre liv. Det fokuserer snarere på vigtige ydre begivenheder, og på hvordan morfaren handlede i disse situationer. Og selv om fokaliseringen sker gennem morfaren bevidsthed, så er det en meget begrænset tankeverden, vi får indsigt i, som her, da briterne har sænket et tysk skib i Jøssingfjorden kort tid inden invasion 9. april:

Han så [sin bror] gå mot jernbanestasjonen og ble sittende i vinduskarmen, tente seg en røyk, og da hørte han den igjen, den kjente lyden fra barndomsåra; historiens brus. Den banka på ruta og ropte på han med en forførende stemme, så isende kald: Vi burde ha skutt. Stein la håndflata på ruta og kjente den ble varm. Han lukka øynene og kjente den gode varmen spre seg i kroppen, ja, vi burde ha skutt. (154)

Her krydser forskellige spor hinanden i morfaren reaktion. Det er barndommen, der bliver ved med at dominere hans forestillingsverden. Der er en ideologisk komponent, som melder sig i en universel dom – ”historiens brus” – der i personificeret form ikke er objektiv, men netop knyttet til et moralsk og også forførende verdenssyn. Og endelig viser fremstillingen, hvordan disse tanker trænger ind i morfaren via kroppen og derfra ind i bevidstheden. Den kolde stemme, der melder sin ankomst, tænder en varme i hans krop, der bliver til en nydelse og derfra til et argument eller

en overbevisning. Det ideologiske er dermed først et kropsfænomen, og dermed også et individuelt fænomen.

Dette er en genkommende struktur i bogen, der viser, hvordan morfaren først er krop og følelser og dernæst bevidsthed og rationalitet. Det skaber også en afstand til morfaren, for det giver os kun korte og næsten uigennemtrængelige indblik i en bevidsthed, der næsten ikke virker til at være sig selv bevidst. Strassegger tematiserer denne uvidenhed, da han når til situationen, hvor morfaren lader sig hverve til den tyske hær – stærkt inspireret af sin patriotiske, tyske kæreste Hedwig: ”Han må ha hatt sine grunner til å la seg verve, men det han skriver om dem, har blitt prega av rasjonaliseringer han har gjort seg i ettertid” (208). Morfaren henviser i sit Skriftemål til krigen mod Sovjet, men det synes fortælleren ”høres ulogisk ut” (209). Det fører imidlertid til, at det er det ulogiske og komplekse, som er centralt i beskrivelsen: ”Og kanskje det er nettopp de store selvmotsigelsene i hans rasjonale som gjør det hele menneskelig, og dermed forståelig likevel?” (209). Bevæggrunden skal dermed findes i det usagte og følelsesmæssige virvar, som har fulgt med siden barndommen. Altså i kroppen, ikke i ideologien.

Beskrivelserne af morfarens barndom spejles i beskrivelserne af Strasseggers egen barndom og familieliv i Østrig og Norge, i hans mors oplevelser og i hendes videreførelse af sin fars traumer. Traumernes lange liv spiller en afgørende rolle i familielivet, og fortælleren bruger blandt andet Marianne Hirschs teori om videreførelse af traumer til at give mening til sine egne oplevelser. Romanens dobbelte beskrivelser af to barndomme får på denne måde et metateoretisk niveau, hvor det centrale ikke er beskrivelserne, men fortolkningen af begivenheder og denne fortolknings troværdighed knyttet til tekster og teorier, der rækker ud over romanen. Denne fortolkning er knyttet til Skriftemålet og dets betydning, som fortælleren mor understreger, da hun giver ham lov til at skrive om morfaren: ”Mor sa til slutt at han skulle tåle at jeg løfta opp de gamle lokka, men hun var ferdig med han. For én ting var sikkert for henne: Det han skrev var i hvert fall ikke et skriftemål” (92).

For at teste og eventuelt modbevise Skriftemålets troværdighed inddrager fortælleren som nævnt andres livshistorier. Et vigtigt kapitel i første del af bogen handler om de jøder, som boede i Bryne, da morfaren var barn og ung. Beskrivelserne i morfarens Skriftemål af hans behandling af ungdommens jøder er problematiske, for de er knyttet til hans senere afvisning af holocaust og forbrydelser mod jøder under krigen. Morfarens

barndomshandlinger bliver beskrevet som uskyldige, og han var hverken værre eller bedre end andre i byen, der også var med til at udelukke jøderne i byen. Fortælleren sætter herefter morfarens version op mod historierne om den jødiske familie Becker fra Bryne, hvor hovedparten blev dræbt i Auschwitz. Det centrale spørgsmål i denne sammenstilling er: ”hvor kom hatet fra” (62). Der er ikke noget svar i Skriftemålet eller romanen, men i stedet en afvisning: ”Jeg må likevel fordømme han, og jeg beklager det samtidig, men jeg må fordømme så mye ved han, bortsett fra hans sorg og smerter” (63). Fortælleren forklarer ikke, hvad sorgen og smerterne legitimerer, men fortsætter i stedet med at knytte morfarens krop og genetik sammen med fortællerens egen: ”når jeg da ser meg i speilet, ser jeg bare ansiktet til en av overgripene. Jeg ser bilder av mordere i mitt lyse hår, i mine blå-grønne øyne og den bleike huden. [...] [J]eg bærer på en kropp etter en som en gang trodde på dette som ideal” (64). Smerten og sorgen bliver her transporteret kropsligt videre til næste led i familien, der genfinder følelsen hos sig selv. Fortællingerne om familien Becker åbner på denne måde for et sår, der imidlertid ikke fører til en afvisning, men derimod til en kropslig tilnærming og identifikation.

Østfronten

Den samme identifikation spiller en hovedrolle, da fortællingen nærmer sig kampene på Østfronten, der som nævnt fylder mest i romanen. Fortælleren tager af sted til Rusland for at besøge de samme steder, som morfaren besøgte som soldat under krigen. Men før jeg ser på forsøget på genspejling, vil jeg først se på, hvordan Østfronten fremstilles, for beskrivelserne af kampene fokuserer hovedsagelig på oplevelserne i skyttegravene – og ikke på de overgreb, som morfaren muligvis begik. Fortælleren ved, fra andre kilder, at der med stor sikkerhed er sket overgreb, men disse begivenheder er ikke omtalt i Skriftemålet, og Strassegger vælger derfor at lade være med at forsøge at genskabe de potentielle ugeringer i morfarens historie. Her fokuserer han i stedet på skyttegravskrigen og det modbydelige ved at sulte og fryse.

Det er et valg, som åbenbarer en mere eller mindre skjult subtekst – det, som Hanna Meretoja har kaldt et ”implicit narrative” (Meretoja 2020, 37) – under denne del af morfarens Skriftemål, nemlig skyttegravskrigen i 1. verdenskrig. Ifølge Meretoja er et ”implicit narrative” et fortælleskema, som vi griber til for at forklare og forstå nye begivenheder, fordi det tilbyder

os en fortolkningsramme. Det gør det imidlertid ikke kun ved at sammenligne to begivenheder, men også ved at danne en etisk ramme for fortællingerne, som bevæger sig frem og tilbage mellem de to begivenheder. Ved at bruge 1. verdenskrig som ramme, og her særligt skyttegravskrigen, fortolker fortælleren morfarens beskrivelser af 2. verdenskrig gennem en linse, der viser krigen som meningsløs for den menige soldat, på samme måde som 1. verdenskrig blev beskrevet af britiske og tyske soldater, men uden den traditionelle ideologiske komponent, vi finder i beskrivelser af 2. verdenskrig.

I stedet finder vi den samme kedsomhed, udstedelsen af meningsløse ordrer, den manglende forståelse fra hjemmefronten og det store fokus på kammeratskab og soldaternes interne solidaritet, som Paul Fussell (1975) har vist var et centralt aspekt ved britiske soldaters krigsbeskriver. På denne måde bliver krigen universel og ideologisk mindre problematisk ved at forbindes med 1. verdenskrigs soldatererfaringer end ved at knytte den til holocaust. Dermed opstår en spænding i teksten mellem beskrivelser af den voldsomme lidelse og de overgreb, som fortælleren beskriver via genfortællingen af jødernes og russernes erfaringer i krigen, og så morfarens beskrivelse. Jødernes og russernes historier er voldsomme og dybt ubehagelige, og de peger tilbage på de store huller i morfarens Skriftemål.

Disse modstemmer går imidlertid ikke i dialog med morfarens Skriftemål, da det ikke inviterer til en samtale. Det fungerer snarere som et korrektiv, som imidlertid ikke forklarer eller hjælper fortællerens fortolkning, da han ikke med sikkerhed ved, hvad der er sket, da morfaren var i Rusland. Han kan søge information fra andre kilder, for eksempel fra andre norske frontsoldaters erindringer, men han vil ikke drage en endelig konklusion om morfaren skyld. Det er ikke sådan, at han vælger at se bort fra morfarens dårlige sider – som hans store fokus på sex, hans perversitet, som fortælleren kalder det, der for eksempel fortrænger ofrenes lidelse til fordel for beskrivelser af sex med sovjetiske kvinder – men han har svært ved at finde en forklaring. Hvilket igen fører tilbage til beskrivelsen af morfaren som vældig fokuseret på sin krops behov og følelser, der er stærkere end fornuften.

Dermed bliver morfarens stærke seksualitet, der overskrider normaliteten, et tegn på mere end bare at have valgt forkert under krigen. Det peger på muligheden for, at han har begået krigsforbrydelser, for det tyder på et problematisk moralsk kompas. Det at vise glæde over seksuelle overgreb i Skriftemålet slår også tvivl om hans troværdighed: ”Tenkte han ikke over

at dette av ettertiden kunne sees som overgrep mot sivilbefolkninga, som seksuell vold?” (268). Fortælleren finder ikke noget klart svar, og det fører til en større og større frustration, jo nærmere han forsøger at komme via andres beskrivelser af volden under krigen. For i Skriftemålet er der kun antydninger, der vanskelig lader sig fortolke, og så en forklaring, der peger tilbage på rammen med 1. verdenskrig, hvor morfaren beskriver soldaternes tilstand under belejringen som næsten ulidelig. I fortællerens fortolkning må det have ført dem ud over en psykisk grænse, hvor følelserne tager over, og hvor vold mod civile blev en bivirkning af omstændighederne: ”En avreagering på helvetet fra fronten” (296).

Dette er et lavpunkt for fortælleren og for romanen. Fortælleren er gået så nær begivenheder, som muligt, og det, han finder, er et etisk sort hul i Skriftemålet: ”Alt var tillatt så lenge du ikke ble tatt” (296). Det lader sig ikke afgrænse og definere etisk – og heller ikke afklare, hvad morfarens ord egentlig dækker over – og derfor lader det sig heller ikke beskrive eller forestille. Det fører til den næste sætning, der står som sit eget afsnit i romanen: ”Jeg finner ikke mer enn dette” (296). De efterladte papirer og Skriftemålet er ikke nok, hvorfor fortælleren selv rejser til Rusland for at besøge den tidligere krigszone. Og det er netop på reise til Rusland, at det kommer til et endeligt brud med morfaren – og hvor han ikke længere kan opretholde fortællingen om krigen i lyset af morfarens Skriftemål og dermed også fortællingen om 1. verdenskrig og forklaringen gennem individuel skyld.

Rejsen og mødet med de faktiske omgivelser, hvor der næsten ikke er synlige spor efter krigen, vækker et voldsomt ubehag – en kvalme, der gør morfarens fortælling virkelig, men forbrydelserne uudholdelige. Først er det uvirkeligt: ”Det er som om jeg stadig faller tilbake til dette, bruddstykker, fragmenter, rester av noe som en gang har skjedd, som en gang gav mening” (308). Han bliver ved med at søge efter sandheden, selvom omgivelsernes uigennemtrængelighed støder sammen med hans behov for mening: ”Etter hvert kom vi til en armeret betongring midt i graset i parken. Var det noe fra fronten? Ekte rester? Kanskje? Søppel og flasker lå slengt rundt inni ringen, som om det var stor søppelbøtte” (309). Beskrivelsen af eftersøgningen peger her på en bevidsthed om, at det ikke lader sig gøre, og at det er en personlig eftersøgning, der ikke har samklang med omgivelserne. Og så peger det frem mod det sammenbrud, som er på vej: ”Jeg ... hadde en nummen følelse inni meg. Jeg visste ikke hvad jeg skulle gjøre her” (309). Denne følelse bliver så overtaget af en følelse af pludselig innsigt:

Vi gikk tilbake over ingenmannsland igjen. Så skjønte jeg noe. Han ble ikke såra av en granat. Han ble redda. Og da skjedde det noe med meg. ... Var det du som hadde vært her? Berørte du akkurat denne jorda? Husker du denne himmelen, den samme som er over meg? (311–312)

Denne innsigt fører tilbake til Skriftemålet: ”Jeg skjønte at det var sant. Det var sant det han hadde skrevet. Minnene hans var ekte” (313). Der er en form for sandhed til stede i teksten, som bekræfter, at morfaren virkelig var til stede i krigen. Men det fører samtidig fortælleren over i en refleksion over hullerne i morfarens manus. Hvad mangler? Det største hul er i behandlingen af alt det, som ikke handler om ham selv. Krigen er en individuel affære i morfarens skriftemål, og det, at fortælleren bevæger sig ud over den tekstlige konstruktion, ud i den samme virkelighed, som morfarens skriftemål er bundet til, gør, at han samtidig tvinges til at tvivle på dens sandhed. Dette bliver understreget af fortællerens efterfølgende genfortælling af oplevelserne i Leningrad under belejringen. Ofrenes ord understreger løggen – eller fortielsen.

Strasseggers alter egos sammenbrud i Rusland følges i romanen af morfarens sammenbrud på et lazaret, hvor han bliver indlagt efter at være blevet såret. Det falder sammen med nazisternes begyndende nederlag i 1942, og fortælleren leder efter et håb om innsigt hos morfaren i sygesengen. Men han indser efterhånden, at der ikke er noget at komme efter: ”Hans selvransakelse stoppa samme sted som den begynte, på lasarettet” (336). I stedet flygtede morfaren ind i konspirationsteorier og had til kommunisterne, som skulle forsvare hans handlinger under krigen. Og så søgte han ind i kristendommen, da han kom tilbage. Men for fortælleren er kristendommen en undskyldning og et falsk forsøg på frelse: ”For at motta Herrens miskunn må man bekjenne sine synder. [...] Jeg er redd morfar prøvde å holde for mye skjult. At han bedro deg selv. Han burde ha visst det” (353).

Troen på, at sandheden findes i et Skriftemål, der er født af ideologi, bliver mindre mod slutningen af romanen. Det viser sig også ved, at de realistiske elementer i romanen bliver færre og færre, og fortællingen overtages i højere og højere grad af en tydelig fortællerstemme, der kommenterer, vurderer og fortolker morfarens handlinger og idéer. Vægtningen af de to stemmer forskyder sig på denne måde i løbet af romanen. Den realistiske genfortælling af morfarens barndom og ungdom får god plads i første del af romanen, men så bliver fortællerens oplevelser og fortolkninger mere

centrale i anden del, hvor han begynder at tvivle mere og mere på sandheden af Skriftemålet.

Spøgelser

Både i romanen og i interviews i forbindelse med udgivelsen har Strassegger beskrevet teksten i lyset af generationsbegrebet, hvor han konstruerer sin historie gennem fremstillingen af mødet mellem tre generationer (Sandve 2022): Strassegger, hans mor og hans morfar. Aarons og Berger (2017) har vist, at fortællinger fra dette perspektiv etablerer den traumatiske arv efter bedsteforældrene som et faktum, en kerne, der ikke lader sig ændre – og i stedet for at være vred, så vil efterkommerne rense sig selv og eventuelt familien for den. I denne kamp er det ikke kun forfædrenes stemme, der er vigtig, men også andre stemmer og positioner. De gør dermed deres egen historie til et kollektivt spørgsmål, og målet bliver at almengøre erfaringen, ikke binde den til en enkelt person.

For Aarons og Berger er disse fortællinger samtidig baseret på en følelse af at grave i ruinerne, for der er ikke længere adgang til vidnesbyrd. Derfor er disse bøger ofte præget af narrative og fysiske rejser, hvor fortælleren er på jagt efter at genskabe og møde en fortid, der kun eksisterer som en forestillet virkelighed, og jagten på virkelighedseffekter bliver helt afgørende i et forsøg på at genfinde ting og steder, der kan bekræfte de historiske realiteter.

Eva Hoffman kalder denne tredjegerationsoplevelse for ”after such knowledge” (2004). For Hoffman bliver den emotionelle struktur i familien ikke delt med tredjegeration. De fornemmer den uden helt at forstå den, og i stedet må de genskabe og genfinde en slags kunstig følelsesstruktur, der kan hjælpe dem med at integrere forfædrenes oplevelser i deres eget liv. Her spiller hjem søgelsen en vigtig rolle. Og ofte er det spøgelser, i form af afdøde forældre eller bedsteforældre, som besøger forfatteren eller fortælleren i disse generationsfortællinger. Det er et genkommende tema i norske generationsbøger om krigen, som for eksempel i Ingrid Storholmens roman *Her lå Tirpitz* (2014), hvor fortælleren mod slutningen af romanen besøger det tyske krigsskib Tirpitz’ sidste hvilested, og spøgelse af en ung tysk matros opfordrer til at fortælle historien om de døde tyske soldater.

I *Om stein og jord* manifesterer spøgelser sig på flere måder: som et konkret spøgelse sidst i romanen – og som to spøgelsestekster. Det konkrete spøgelse viser sig i sidste kapitel af bogen, hvor fortælleren møder sin morfar tilbage i Bryne ved den fabrik, morfaren åbnede, efter at han

kom hjem fra krigen: ”Det er på tide at jeg henter deg nå. Du har jobba nok, du er et gammelt gjenferd som må få fred” (362). Fortælleren forsøger at tale med genfærdet, men det er mere et lig end et menneske, som kun kan svare ”kva?”. Det kan ikke kommunikere, kun gå gennem byen frem til morfarens hus, hvor spøgelse forlader fortælleren. Fortælleren vender hjem, og da han kommer tilbage, begynder han at grave græsplænen op for at finde tilbage til noget oprindeligt fra før krigen.

Når jeg kommer hjem igjen til mitt eget hus, finner jeg fram spaden, går ut i hagen og spar opp et bed på plenen ... graver meg ned i jorda. Før huset mitt ble tegna og bygd, før industrieventyret til min oldefar og min morfar begynte, før han dro til øst og lillebroren til vest, før mora hans døde og storesøstera blev skutt, lå det en gård her. ... Jeg spar opp mer av plenen, mer og mer for å komme ned i alt det som var her før han, for jeg har på følelsen at jeg kommer til å ha bruk for det nå. (363)

Fortælleren har et kompliceret forhold til mødet mellem fortid og nutid. Han føler et ansvar, men han har også brug for at gøre op med morfaren. I romanen stopper opgøret imidlertid ikke med spøgelse, som vi netop har set, men det bliver faktisk et opgør med hele familien og familiehistorien, med alle traumerne, ikke kun krigstraumerne, som har domineret alle. Vi har tidligere i romanen særligt hørt om fortællerens mor, som ikke kan eller vil fortælle om morfaren, og som lider under fortællerens projekt.

Men det er også et opgør med selve moderniteten. Med industrialisering og husbyggeri – og en tilbagevenden til gårdbruget, til jorden, til mulden. Men spørgsmålet er, om det også er en tilbagevenden til morfarens ideologi om madjordens betydning, bondens centrale betydning for Norge, der lyder som et NS-ekko i bogens afslutning. Afslutning afslører et tomrum, der skal fyldes med noget – men med hvad?

Hjemsøgelse og spøgelser er en central del af Nicholas Abraham og Maria Toroks teori om intergenerational overføring af traumer (Abraham & Torok 1994). For Abraham og Torok viser overføringen sig aldrig direkte, men alligevel lever traumet videre i senere generationer. Videregivelsen er dermed ikke en bevidst del af livet eller selvet, men noget skjult, noget, som lever bag om ryggen på én. Spøgelse skal derfor forstås som en manifestation af det overførte traume, som ikke tilhører den hjemsogte. Det er et fremmedelement, der har bosat sig i hans eller hendes psyke, og som lever et hemmeligt liv dér – som i værste fald kan overtage og dominere efterkommernes liv.

For Abraham og Torok er målet at frisætte sig fra traumet gennem en konfrontation med hjem søgelsen. Det sker imidlertid sjældent i norske tredjegerationsbøger, hvor spøgelse rne vandrer ind og ud af historierne. De manifesterer sig næsten altid i slutningen, hvor de på samme tid er en fremstilling af fortidens skygger og erindringens lange liv. De bliver dog sjældent stedt til hvile, men overtager snarere fortællingen, der slutter med en forening af fortæller og spøgelse, som hos Strassegger. På denne måde viser forening, der på det nærmest er det modsatte af en frisættelse, hvor vanskeligt det er at formulere nye muligheder, når ens egen fortælling skal genfortolkes i mødet med andres personlige fortællinger, familiehistorier og nationale historier. Gerningsmandsspøgelset peger i den forstand på et fravalg igennem at fokusere på den individuelle historie. Det er en måde at undgå at træffe en beslutning på og i stedet leve med spøgelset. For Abraham og Torok må spøgelset gennemgå en ny begravelse for, at den hjem søgte kan komme videre – hvilket er en voldsomt smertefuld proces – men de norske spøgelse r bliver ikke begravet. De bliver i stedet som oftest placeret i nye konstellationer og givet nye muligheder uden at udleve den vrede, foragt og afmagt, som de potentielt rummer. I stedet er de, som i Strasseggers roman, faktisk ret fredelige og medgørlige. I stedet for at ende med et opgør, ender det med forsoning og forbrødring, men også i et etisk uafklaret rum.

Imidlertid er morfarens genfærd ikke det eneste spøgelse, som huserer i Strasseggers roman. Også to af morfarens tekster kan betragtes som spøgelse- sestekster. For det første morfarens Skriftemål og for det andet morfarens morgenbøn, der bliver ved med at dukke op i romanen som et samlingspunkt både for familien og for fortælleren. Ved første øjekast lader det til, at den første af de to tekster er del af det faktuelle grundlag for romanen. Som allerede nævnt, bliver Skriftemålet præsenteret i indledningen, men allerede her viser morfarens fortælling sig som ufuldstændig:

I dag er morfar for meg først og fremst et tomrom i bokhylla. Han skrev ned minnene sine, men den formen han ga dem gir meg ikke svar på hvorfor han handla som han gjorde, og om han angra på det han var med på eller ikke. Skriftemål er en paradoksal tittel. Det er stadig noe som mangler. (13)

Også for læseren er Skriftemålet et tomrum. Vi får drypvise citater, men det bliver ved med at være en parasittekst, der ikke kan integreres i fortællerens version af historien. Den er utroværdig, ideologisk, har en usikker

tilblivelseshistorie og lever et liv, som hele tiden undergraver fortællerens forsøg på at beherske den. Det fører frem til, at han til slut må problematisere det overhovedet at fortælle: ”Jeg ville skrive for å kunne la han ligge. Men ordene mine ble for fort metta, jeg klarte ikke å nå dit jeg ville. Endelig hadde jeg i hvert fall forstått det” (357). Men denne forståelse bliver alligevel til en roman, som vi sidder og læser, og et forsøg på en fortolkning.

Den anden spøgelsestekst er morfarens morgenbøn, forfattet efter krigen, som har samlet Strasseggers familie i mange år:

Hver juleaften går vi på gravene til de døde slektningene våre, hele storfamilien. Når vi kommer til grava til morfar, leser mor mi morgenbønnen hans. Det var en bønn han skrev sent i livet, og som på sitt særegne vis oppsummerer livet hans på en helt annen måte enn det Skriftemålet gjør. En bønn full av fortvilelse og savn, av sorg og lengsel, men også håp. (28)

Denne bøn følger også med fortælleren til Rusland, hvor han fremsiger den, inden han stiger på flyet. Vi får aldrig bønnens ordlyd – selv om den er et centralt symbol på morfarens betydning og arv i familien. At fremsige bønnen er en bekræftelse på tilhørsforhold og sammenhold – og dermed på at holde en familiefortælling i live, hvor morfaren ikke var overgrebsmand. Men det er en fortælling, som de ikke kan fortælle til andre. Det er en familiehemmelighed, som på denne måde hjem søger Strassegger og fortællingen, men uden at kunne benævnes og anerkendes.

Da Strassegger mod slutningen af romanen opgiver morgenbønnen, er det et helt afgørende øjeblik. ”Jeg havde forsøkt å nå tilbake til han. Hadde forsøkt å forakte han og elske han samtidig. Men språket mitt bar han ikke lenger enn dette” (327). Og så kommer det endegyldige bud: ”Tilgivelse i dag er å legge bønnen av seg” (327). At komme videre er at fralægge sig den symbolske fortælling. Men det stikker dybere end det – det er også at fralægge sig morfarens sprog og dermed morfarens ord, for forening og tilgivelse kan ikke rummes i dette sprog.

En interessant måde at forstå dette på er gennem Priscilla Charrats begreb om transkategorial postmemory (2017). For Charrat sker der en forandring i visse tredjegerationstekster, der vender sig bort fra identifikationen med deres forfædre og i stedet identificerer sig med ofrene. Dette kan – hvis vi igen knytter Charrats begreb til det grundlæggende problem med et nedarvet trauma, som skal overleves – ske på en positiv og konstruktiv måde, hvis familietraumatet bruges til at udfordre og skabe nye muligheder. Men det kan også føre i en melankolsk retning, hvor identifikationen

med ofrene fører til, at personen drukner i identifikationen. I stedet for at overvinde traumet skader identifikationen og fører i en destruktiv retning.

I det lys står fortælleren spændt ud mellem en positiv og en melankolsk identifikation, da han på sin rejse til Rusland ender i et ingenmandsland: ”Jeg kan ikke glemme. Selv det jeg ikke har sett. I flere år nå har jeg planta falske minner i meg selv. [...] Jeg er: Et forsøk på en fortelling om meg selv. Jeg ville forstå ofrene, men det er i seg selv en umulighet” (356). Sammenbruddet i Skt. Petersborg fører til en indsigt i, at ”nye minner må man skape for seg selv” (358). Der er et håb om et nyt liv, som fortælleren beskriver som et forsøg på at nå frem til en forsoning uden at være blevet kommet i møde: ”Vi kommer oss ikke unna fortida, men vi trenger heller ikke å komme oss unna den. Vi kan tåle den” (360).

Spørgsmålet er bare, om fortælleren er kommet ud af Skriftemålets ideologiske horisont, hvor perspektivet er blevet flyttet til en individuel oplevelse af krigen og fortælleren individuelle møde med fortidens spøgelser. Den er blevet perspektiveret af andres fortællinger, af krigshistorier og filosofiske refleksioner, men i bogens slutning vender morfarens ideologi tilbage på en mærkelig tvetydig måde. Her vender fortælleren som nævnt hjem og begynder at grave i jorden. Han graver for at komme tilbage til en tid før industrialiseringen, før familietraumerne, før historien.

Imidlertid spejler dette morfarens drøm om at overvinde familiens traume. Morfarens drøm om jord – som også spejles i bogen titel, *Om stein og jord* – og om at leve et simpelt, enkelt liv på landet i pagt med fortiden. Det er også lig NS-drømmen om det præmoderne liv, hvor blodet, familien og jorden spiller den centrale rolle. Fortælleren lange undersøgelse af morfarens fortid ender således tilbage i den jord, det hele udsprang af. I den forstand ender romanens individuelle opgør i et ambivalent både og, hvor han søger efter et nyt sprog, men også søger tilbage til morfarens (ideologiske) rødder. Spøgelserne slår på denne måde kollektivt tilbage – og romanen viser, at det ikke er nok at gøre op med sin egen, private fortid, når fortællingen, man kæmper med, i højere grad er en kollektiv kamp – og en kamp knyttet til en skjult fortælling om tabernes lidelse.

Forfatterbiografi

Henrik Torjusen, ph.d. Torjusen har været postdoc på Universitetet i Agder. Han skrev afhandling på Universitetet i Oslo med titlen *The Last Act of Secular Prayer*. Torjusen har publiceret artikler i *European Journal*

of *Scandinavian Studies*, *Nordlit*, *Edda* og *Norsk litteraturvitenskapelig tidsskrift*.

Referencer

- Aarons, Victoria og Alan Berger. 2017. *Third-Generation Holocaust Representation: Trauma, History, and Memory*. Evanston: Northwestern University Press.
- Abraham, Nicolas og Maria Torok. 1994. *The Shell and the Kernel*. Chicago: Chicago University Press.
- Bangsund, Per. 1984. *Arvtakerne. Nazisme i Norge etter krigen*. Oslo: Pax forlag.
- Blount, Simon. 2022. "The Victim Myth: The Reinvention of Austria in Postwar Years." *Journal of Austrian Studies* 55 (3): 61–75. <https://dx.doi.org/10.1353/oas.2022.0044>
- Borgersen, Morten. 2012. *Jeg har arvet en mørk skog*. Oslo: Piratforlaget.
- Charrat, Priscilla Carole. 2017. *Documents et cheminements: Tracing the Postmemory of the Second World War and the Algerian War of Independence*. Ph.d.-afhandling, University of Illinois at Urbana-Champaign.
- Ellingsen, Lasse Lømo. 2016. "Folk og land – kor går du?" *Avisen Folk og Land, miljøet rundt den og forholdet til nynazismen i Norge 1975–1986*. Masteroppgave, Universitetet i Oslo.
- Eriksen, Anne. 1995. *Det var noe annet under krigen: 2. verdenskrig i norsk kollektivtradisjon*. Oslo: Pax Forlag.
- Fussell, Paul. 1975. *The Great War and Modern Memory*. Oxford: Oxford University Press.
- Hoffman, Eva. 2004. *After Such Knowledge: A Meditation on the Aftermath of the Holocaust*. London: Secker & Warburg.
- Hårseth, Espen Olavsson. 2017. "Mellom revisjon og politisk opposisjon. *Avisen Folk og Land* 1952–1975." *Historisk tidsskrift* 96 (3): 280–307. <https://doi.org/10.18261/issn.1504-2944-2017-04-03>
- Jackson, Ida. 2014. *Morfar, Hitler og jeg*. Oslo: Aschehoug.
- Manoschek, Walter og Thomas Geldmacher. 2006. "Vergangenheitspolitik." I *Politik in Österreich: Das Handbuch*, redigeret af Herbert Dachs m.fl., 587. Wien: Manz.
- Meretoja, Hanna. 2020. "A Dialogics of Counter-Narratives." I *Routledge Handbook of Counter-Narratives*, redigeret af Klarissa Lueg og Marianne Wolff Lundholt, 30–42. London: Routledge.
- Sandve, Gerd Elin. 2022. "Folk kalte nazist-morfaren hans ond. Det ville Peter motbevisе". *Dagsavisen*, 29. januar 2022.
- Simonsen, Kjetil Braut. 2019. "Holocaustbenektelse i Folk og Land (8. mai), 1948–1975. En diskurs tar form." *Historisk tidsskrift* 98 (1): 8–25. <https://doi.org/10.18261/issn.1504-2944-2019-01-02>
- Simonsen, Kjetil Braut. 2023. *I skyggen av Holocaust*. Oslo: Humanist forlag.
- Storholmen, Ingrid. 2014. *Her lå Tirpitz*. Oslo: Aschehoug.
- Strassegger, Peter F. 2022. *Om stein og jord*. Oslo: Cappelen Damm.
- Strømmen, Øyvind. 2013. *Den sorte tråden. Europeisk høyre-radikalisme fra 1920 til i dag*. Oslo: Cappelen Damm.
- Stugu, Ola Svein. 2021. *Den andre verdenskrigen i norsk etterkrigsminne*. Oslo: Det norske samlaget.
- Torjusen, Henrik. 2021. "Blodets lokkende sange. Ida Jacksons Morfar, Hitler og jeg og perpetrator postmemory." *Edda* 108 (3): 190–203. <https://doi.org/10.18261/issn.1500-1989-2021-03-04>
- Torjusen, Henrik. 2023. "Genkendelse og ønsket om at glemme. Anagnorisis i Morten Borgersens *Jeg har arvet en mørk skog* (2012) og Wencke Mühleisens *Kanskje det ennå finns en åpen plass i verden* (2015)." *European Journal of Scandinavian Studies* 53 (1): 23–41. <https://doi.org/10.1515/ejss-2022-2029>

KAPITTEL 6

Personlig berørt. Etterkommere av krigsforbrytere i TV-serien *De siste dødsdømte*

Siri Hempel Lindøe Universitetet i Agder

Abstract: This chapter investigates the role that relatives of war criminals play in the TV series *The Last to be Executed* (NRK 2023). A comparative approach to episodes 1, 2 and 5 analyses the interplay between three narratological levels in the series: the relatives' personal stories, the story of the war criminals who were executed, and the principal issues raised by the TV series. It is a common feature of the three episodes that the relatives are presented as sympathetic people with personal projects in a narrative that supports a critical perspective on the use of the death penalty in Norway after the Second World War.

Keywords: TV series, the Second World War, counter memory, post-perpetrator generation documentary film

Introduksjon

Den dokumentariske TV-serien *De siste dødsdømte* (Norsk Rikskringkasting [NRK] 2023) forteller historiene til 8 av de 25 personene som ble dømt til døden og henrettet i Norge etter andre verdenskrig.¹ Den tar utgangspunkt i landssvikoppgjøret og går dypt inn i livshistoriene til de som fikk lovens strengeste straff. Den korte teksten som introduserer serien, appellerer til TV-seerens empati og rettferdighetssans, samtidig som den skaper nysgjerrighet ved å annonsere at den skal avdekke ny informasjon knyttet til gjennomføringen av dødsstraffene: «Vi henrettet 25 av våre egne etter krigen. Et mørklagt kapittel i Norges historie. Hvem var de egentlig og fortjente de å dø?» TV-seeren innskrives på denne måten i et nasjonalt «vi», som settes på anklagebenken for å ha tatt livet av sine egne. Slik skapes det fra starten av retorisk fremdrift (Larsen 2003) idet en (antatt) blanding av nysgjerrighet og ansvarsfølelse hos TV-seeren motiverer behovet for å få svar på hvorfor og hvordan Norge innførte dødsstraff, og om det var riktig å ta livet av disse 25 personene.

Perspektivet som anlegges, er slik sett selvkritisk på vegne av det norske vi-et. For selv om serien trekker inn aspekter som gjør det forståelig at Norge gjeninnførte dødsstraff, er det overordnede budskapet at denne formen for straff ikke hører hjemme i et moderne rettssamfunn. Ved å fremheve kritikkverdige sider ved etterkrigstiden, med vekt på at følelser som hat og hevn styrte beslutningene i det norske samfunnet i 1945, bidrar *De siste dødsdømte* dermed til produksjon av motminner, i betydningen aspekter ved krigshistorien som utfordrer den nasjonale grunnfortellingen (Stugu 2021).

I dette kapitlet presenterer jeg først serien med fokus på sjanger og dramaturgisk struktur. Deretter analyserer jeg episode 1, 2 og 5, hvor etterkommere av de siste dødsdømte har fremtredende roller som medvirkende i historiene om henholdsvis Reidar Haaland, Arne Saatvedt og Henry Rinnan. Jeg tar utgangspunkt i hvordan de nålevende slektningene introduseres med hvert deres prosjekt, og hvordan deres historie flettes inn i helheten. Her viser jeg at de etableres som sympatiske personer som setter noe på spill, og at deres personlige prosjekter bidrar til å støtte opp omkring et kritisk perspektiv på dødsstraffens innføring og anvendelse i Norge etter andre verdenskrig.

1 Serien ble sendt på NRK TV våren 2023 og ligger nå tilgjengelig på ubegrenset tid i NRKs spiller.

Sjanger og struktur

De siste dødsdømte (NRK 2023) kombinerer historiefortelling i fortid og nåtid i et komplekst fortellergrep med flere narrative nivåer og et spekter av audiovisuelle ressurser. En ekstern voiceover² i form av en hørbar allvitende fortellerstemme binder sammen arkivmateriale, vitner og eksperter, og serien anvender derfor det Nichols (2017) kaller for «ekspositorisk modus». Ekspertene består av fagspesialister, sakprosaforfattere og lokalhistorikere. Det er kun noen få nålevende tidsvitner i serien, det vil si personer som i seriens nåtid³ forteller om selvopplevde hendelser fra andre verdenskrig. Men vitnefunksjonen vis-à-vis de historiske hendelsene ivaretas også gjennom brev, lydopptak og videoopptak fra og med mennesker som ikke lever lenger. I tillegg fungerer de nålevende slektningene som vitner, men da i rollen som berørte etterkommere av de siste dødsdømte. Deres vitnesbyrd handler slik sett om hvordan dødsdømmene har preget familiehistorien og, som vi skal se, hvordan det oppleves å søke informasjon om den henrettede slektningens ugjerninger.

Krigsforbryteres etterkommere og dokumentarfilm

Ettersom nålevende etterkommere spiller en fremtredende rolle i *De siste dødsdømte*, er det nærliggende å knytte serien til en tendens innen dokumentarfilm som hos Moral, Bayer og Canet (2020) omtales som «post-perpetrator generation documentary film». De har, i en studie av denne typen filmer, lagt vekt på to aspekter som utforsker hvordan etterkommere av de som begikk eller var involvert i grusomme handlinger, forholder seg til sin arv. Det første de peker på, er personlig respons og sosialt ansvar. Det handler om hvordan etterkommerne reagerer på og forholder seg til slektningens involvering i grusomhetene, og hvordan dette avhenger av samspillet mellom disposisjonelle og situasjonelle faktorer. Det andre aspektet omhandler familiedynamikk og måten arven fra krigsforbryteren er blitt behandlet på innad i familien. Hvordan har familien håndtert mangelfull informasjon og konsekvensene av at sannheten kommer for dagen? (257). I analysene av seks eksempler på «post-perpetrator generation documentary

-
- 2 Betegnelsen «voiceover» brukes i dette kapitlet om en stemme som «er lagt oppå bildene», i den forstand at den følger bildene uten at lyd-kilden synes i bildet. En voiceover kan tilhøre en ekstern forteller som ikke deltar som medvirkende, men den kan også være stemmen til den som ses i bildet. I det siste tilfellet fungerer den som en jeg-forteller.
 - 3 Med dette mener jeg opptak som er gjort som en del av TV-seriens egen produksjon.

film» finner de at de fleste etterkommere tilskriver sin slektning ansvar. De finner også at filmene gir uttrykk for at etterkommerne, ved å akseptere sin slektnings involvering i krigsforbrytelsene, «are able to recover their personal identity, and also to reintegrate their personal experience into a broader historical context» (267).

Filmene som *Moral*, Bayer og Canet (2020) viser til, er førstepersonsfortellinger, hvor filmskaperen selv er etterkommer av en krigsforbryter. *De siste dødsdømte* avviker dermed på flere måter fra denne typen filmer. For det første inngår historiene om etterkommerne i dette tilfellet i et overordnet prosjekt som handler om gjeninnføringen av dødsstraff i Norge etter andre verdenskrig. For det andre har ikke etterkommerne regi på sine egne historier. Samtidig er det åpenbare paralleller. Etterkommerne av krigsforbryterne i TV-serien inntar, i likhet med filmskaperne i «post-perpetrators generation»-dokumentarfilmene, en posisjon hvor de undersøker og problematiserer familiehistorien, og med det åpnes en mulighet for å koble seg på historien: «This confrontation allows second and third generations to re-connect their own family narrative with history /reintegration of family memory into history» (268).

Tre narrative nivåer

De åtte episodene i *De siste dødsdømte* har en varighet på omkring 50 minutter, med unntak av den siste, som er rett under 42 minutter. Hver episode starter med en introduksjon (den korteste er 40 sekunder, og den lengste er to minutter) som angir episodens tematikk, og setter i gang fremdriften ved hjelp av konkrete problemstillinger. Etter introduksjonen følger seriens vignett, som er den samme i alle episodene: en 30 sekunder lang collage hvor visuelle og auditive elementer, ledsaget av spesialskrevet musikk, gir et inntrykk av seriens innhold.

Den dramaturgiske strukturen i *De siste dødsdømte* innebærer et samspill mellom tre narrative nivåer. På ett nivå fortelles historien om dødsstraffens gjeninnføring i Norge etter andre verdenskrig. Dette nivået utgjør hovedbuen, det vil si den historien som strekkes over alle åtte episodene. Den starter med at holdningen til dødsstraff hadde god støtte i befolkningen rett etter at freden kom i 1945. I løpet av to år endret dette seg, og høsten 1947, da den siste henrettelsen fant sted, hadde stemningen snudd: nå fant ikke lenger denne straffen støtte hos verken stortingsrepresentanter eller resten av folket. Serien oppsummerer med at Norge i 1950 avskaffet

dødsstraff, at den ble fjernet fra militær lov i 1979, og at den så, i 2014, ble forbudt etter Grunnloven.

Det andre narrative nivået omhandler livshistoriene til de som ble dømt til døden og henrettet i årene 1945–1947. Her fortelles én historie per episode. Disse individuelle historiene knyttes til den kollektive historien om dødsstraffen, men de har også en selvstendig dramaturgi hvor personlig bakgrunn, livsvilkår og konteksten for forbrytelsene legger premisser for fortellingen.

På det tredje narrative nivået befinner de synlige fortellerne seg. Dette er aktører som, med seriens nåtid som utgangspunkt, tar TV-seeren med inn i historien til de dødsdømte. De oppsøker arkiver, drar til steder med historisk relevans og snakker med spesialister og tidsvitner, for på denne måten å nærme seg livet og døden til personen som fikk lovens strengeste straff. I episodene som analyseres i dette kapittelet, er disse aktørene nålevende slektninger av krigsforbryterne; i andre episoder brukes historiske eksperter som synlige fortellere.⁴

I den følgende analysen sammenligner jeg først hvordan etterkommerne av de siste dødsdømte etableres med sine prosjekter i henholdsvis episode 1, 2 og 5. Deretter går jeg nærmere inn på utviklingen av hver av historiene, inkludert en næranalyse av avslutningen på hver episode.

Motivasjon: vitebegjær, skam og etiske refleksjoner

Episode 1 handler om Reidar Haaland. Han var den første som ble henrettet i Norge etter krigen, 26 år gammel. Barnebarnet hans, en ung voksen mann (som ser ut til å være omkring 30 år), har rollen som nålevende slektning. Han trer inn i episoden umiddelbart etter vignetten. I sekvensen som etablerer hans historie, kjører han bil. Vi ser han i et nærbilde, først fra siden, og deretter i speilet. Gjennom hans egen stemme i form av voiceover, får vi vite at han for tre år siden hadde spurt sin kusine om han hadde en bestefar. «Ja, det har du», hadde hun svart, og fortsatt: «Han het Reidar Haaland. Han var nazist og torturist under krigen» (NRK 2023, ep. 1).

⁴ Dette gjelder i tilfeller hvor historien om dødsstraffen knyttes til spørsmål om urettferdighet og kritikkverdige forhold i rettsbehandlingen. Episode 4 er et fremtredende eksempel. Her er det fageksperten som engasjert og berørt oppsøker kilder og driver historien om den dødsdømte fremover.

I neste sekvens med barnebarnet sitter han sammen med kusina si og ser på gamle bilder. Her går det frem at faren hans jobbet for Røde Kors i Afrika, og at han i den forbindelse traff en afrikansk kvinne som han giftet seg med. Bildene viser at de har en liten gutt sammen, og vi skjønner at dette er moren til den unge mannen. I denne sekvensen knyttes også farens historie til post-perpetrator-generasjonen ved at den unge mannen kommenterer at «dette [å jobbe for Røde Kors, *min anmerk.*] kanskje var en måte for pappa å gjøre noe godt, gjøre opp for seg» (NRK 2023, ep. 1). Følelsen av nedarvet skyld trekkes på denne måte inn i historien til barnebarnet, men plasseres hos andre generasjon, slik også Moral, Bayer og Canet (2020) finner i sitt materiale.

Mot slutten av sekvensen som etablerer barnebarnets historie, forteller den unge mannen at faren hans for få år siden ble syk og døde, og at han nå sitter igjen med ubesvarte spørsmål. På denne måten etableres vitebegjær som den eksplisitte motivasjonen for å søke informasjon om Reidar Haaland, samtidig som historien legger opp til at TV-seeren også kan lese inn et eksistensielt behov hos den unge mannen for å skape en sterkere kobling til familiehistorien.

Den andre episoden handler om Arne Saatvedt, som ble dømt til døden i august 1945 og henrettet i oktober samme år, 23 år gammel. I dette tilfellet er det to personer, en mor og en datter, henholdsvis niese og grandniese av den dødsdømte, som fungerer som synlige fortellere i seriens nåtid. I presentasjonssekvensen befinner de seg på ei hytte hvor de lager mat sammen. Mens datteren fremstår som åpen og relativt uberørt av historien, uttrykker moren hennes bekymring for at navnet Saatvedt kan skape problemer for datteren. Datteren har nemlig valgt å ta dette etternavnet, som også er navnet på familiehytta. Morens perspektiv utdypes i neste omgang ved at hun sier at hennes mor, Margot, som var søster til Arne, ikke hadde villet fortelle noe særlig, og at det har vært vondt at «det ble lagt lokk på minnet om Arne» (NRK 2023, ep. 2). Den ufortalte historien settes dermed også i sammenheng med Margots sorg over tapet av en kjær bror.

De nålevende slektningene i episode 2 etableres på denne måten med en generasjonsforskjell, hvor den eldste har en emosjonell bagasje, mens den yngste kun gir uttrykk for det som kan ses som et nøytralt vitebegjær knyttet til et behov for, slik hun formulerer det, «å eie familiehistorien» (NRK 2023, ep. 2). Samtidig signaliserer grandniesen at det hun og moren setter i gang med, kan bli utfordrende, i det hun sier at hun er «absolutt klar for å få vite også de tingene som er ubehagelige».

I episode 5 møter vi enda en variant av nålevende slektninger som veivisere til de historiske hendelsene. Denne gang er det en niese og en grandnevø av Henry Rinnan, en av de mest beryktede torturistene under andre verdenskrig i Norge. De er ikke mor og sønn, men opererer i episoden som et felles team. Niesens bakgrunshistorie er preget av vonde erfaringer. Hun forteller om en opplevelse hun og tvillingsøsteren hadde da de gikk i tredje klasse, da en gutt hadde sagt til dem at de hadde en onkel som het Henry Oliver Rinnan, noe de ikke visste. I likhet med moren i episode 2 etableres dermed slektningen i andre generasjon med en familiehistorie hvor mangel på informasjon om krigsforbryterens plass i slekten knyttes til fortielse og skam. Niesen forteller også at hun og søsteren ble mobbet, og at de hjemme måtte forholde seg til en ensom mor som sørget over livet sitt.

Deretter introduseres Rinnans grandnevø, som forteller at han i egenkap av å være ungdomspolitiker har fått høre at han må være forsiktig med hva han sier fordi han er «en Rinnan». Slik knyttes niesen og grandnevøen sammen ved at begge har fått føle på virkningene av ettertidens skamming. De etableres likevel med to ulike typer av motivasjon i rollen som medvirkende. I niesens tilfelle settes det å søke kunnskap om historien i sammenheng med hennes ønske om, slik hun formulerer seg, «å bli ferdig med det» (NRK 2023, ep. 5). Grandnevøen tar på sin side utgangspunkt i sitt syn på dødsstraff, som innebærer at det er prinsipielt feil at staten skal ta liv, og sier at han er spent på om det han lærer om Rinnans ugjerninger vil få påvirke han til å endre standpunkt.

Analysen har så langt vist at de nålevende slektningene etableres på en måte som vekker sympati hos TV-seeren. Og selv om alle slektningene har til felles at de ønsker å gå familiehistorien nærmere etter i sømmene, er det ulike plot for historiene deres. I episode 1 er det en ung mann som søker informasjon om sitt opphav. I episode 2 knytter ei familiehytte, som bærer navnet til krigsforbryteren, mor og datter til en felles arv. I episode 5 er det belastningen ved å være i slekt med en av de verste krigsforbryterne i Norge som løftes frem, samtidig som den yngste av slektningene lanserer at han vil utfordre sitt prinsipielle standpunkt knyttet til dødsstraff.

I tråd med «post-perpetrator dokumentarfilm» (Moral, Bayer og Canet, 2020) er det et felles trekk at familieband spiller en overordnet rolle i etableringen av historiene deres. Og bortsett fra informasjonen om at grandnevøen til Rinnan er ungdomspolitiker, trekkes verken yrkestilknytning eller andre sosiale sammenhenger inn i etableringen av rollen som

nålevende slektning. Dermed understrekes den familiære tilknytningen til krigsforbryteren som definerende for deres funksjon og oppdrag i serien.

Analysen har også fått frem at begge de to som tilhører andre generasjon (niesene av henholdsvis Haaland og Saatvedt), gir uttrykk for at fortielse har preget dem på en måte som har satt vonde spor, mens de som tilhører tredje generasjon, ikke har en tilsvarende emosjonell bagasje. Den lettheten de yngste stiller med på startstreken i hver episode, bidrar imidlertid til dramatisk fremdrift⁵, ved at det bygges opp spenning knyttet til hvordan de faktisk vil reagere når de konfronteres med handlingene som den avdøde slektningen ble dømt til døden for.

I den videre analysen av episode 1, 2 og 5 legger jeg vekt på å få frem hvordan den dramaturgiske strukturen i historien til de nålevende slektningene veves sammen med historien om dødsstraffen. Jeg tar for meg episodene i kronologisk rekkefølge og trekker frem likheter og forskjeller knyttet til hvordan nålevende slektninger deltar som medvirkende i TV-serien.

Episode 1: Reidar Haaland

Det første stedet barnebarnet etter Reidar Haaland besøker, er Riksarkivet i Oslo. Han og kusina står foran et bord hvor de blar i ei stor mappe med gamle aviser. Kusina leser høyt fra et oppslag: «Den første landssviksaken har begynt. Noe av det styggeste en norsk rett har behandlet» (NRK 2023, ep. 1). Som en del av denne sekvensen klippes det også til illustrasjoner av torturmetodene, beskrivelser fra vitneutsagn og nåtidige intervjuer med historiske eksperter.

Bruken av illustrasjoner av tortur og beskrivende vitneutsagn inviterer TV-seeren til å reagere med avsky, en reaksjon som dermed også kan sies å representere posisjonen til datidens publikum, det vil si samfunnet som etter krigen skulle respondere på de ugjerningene som var begått. Men fordi disse følelsene aktiveres innenfor et dramaturgisk rammeverk hvor TV-seeren følger og sympatiserer med barnebarnet til Haaland, blir oppmerksomheten styrt mot hvordan han og kusina reagerer på det de finner i arkivene. Klippeteknikken legger på denne måten opp til et samspill mellom det historiske og det nåtidige narrative nivået, samtidig som TV-seerens reaksjon på torturen (via kilder de nålevende slektningene

5 Dramatisk fremdrift brukes her i tråd med Larsen (2003), hvor det betegner den type fremdrift i en TV-fortelling som skapes når det er usikkerhet med hensyn til utfallet av et hendelsesforløp.

ikke stilles overfor i filmfortellingen) forsterker muligheten for innlevelse i slektningenes situasjon.

Mens slektningene står og blar i mappa, kommer de med utsagn som markerer at familiebåndet spiller en rolle for hvordan de tar inn inntrykkene. Barnebarnet peker på et bilde og sier: «Ser jo likheten til pappa, da.» Han har en dyp rynke i pannen og kusina utbryter: «Uff – jeg får helt vondt av dette» (NRK 2023, ep. 1). Mot slutten av sekvensen sukker kusina tungt og sier: «Jeg tenker liksom, han var yngre enn det mine barn er nå» (NRK 2023, ep. 1). Blandingen av avsky og omtanke opptrer dermed på to nivåer som er tett forbundet, både i teksten⁶ (i slektningenes møte med inntrykkene fra arkivene) og mellom teksten og mottakeren (TV-seeren). I teksten er det slektningens opplevelse av ambivalens og deres (antatte) behov for å se mennesket bak torturisten som skaper fremdrift i deres historie. Mellom teksten og mottakeren er det sympatien for slektningene og det de utsetter seg for, som skaper spenning, og som dermed produserer fremdrift for resten av episoden.

Når barnebarnet igjen sitter i bilen, høres den unge mannens stemme som voiceover: «Hvorfor gikk han denne retningen da? Hvorfor valgte han det sporet?» (NRK 2023, ep. 1). Behovet for å søke forklaringer på ugjerningene blir dermed både en måte å bearbeide inntrykkene på og en anledning for den overordnede fortellerinstansen til å trekke inn den historiske konteksten, hvor forhold i Haalands samtid, som svekket familieøkonomi, et sterkt Nasjonal Samling i hjembyen og rekruttering til Østfronten, bidrar til å forklare hvorfor han ble nazist og torturist.

Senere i episoden oppsøker barnebarnet Victoria Terrasse, Gestapos hovedkvarter i Oslo. Her bistod Reidar Haaland Gestapo med å arrestere motstandsfolk og å torturere dem. Den unge mannen møter en historisk ekspert som tar han med inn i rommene hvor torturen skjedde. I denne sekvensen økes dermed det emosjonelle trykket som styrer TV-seerens oppmerksomhet og empati mot hvordan barnebarnet opplever konfrontasjonen. Dette perspektivet understøttes ved at eksperten, som i utgangspunktet har som oppgave å fremsette fakta, i tillegg peker på at Haaland nok også hadde gode sider. Han viser med det en omtanke for den unge mannen, og inntar dermed også en form for hjelperrolle i barnebarnets prosjekt om å nærme seg Haaland.

6 TV-programmet forstås her som en sammensatt tekst i tråd med et utvidet tekstbegrep.

Dramaturgisk sett bringer sekvensen på Victoria Terrasse imidlertid ingen løsning på det (antatte) ubehaget konfrontasjonen med ugjernningene har medført for barnebarnet. Sekvensen fra Victoria Terrasse avsluttes med at den unge mannen ser opp mot bygningen, samtidig som han gir uttrykk for at besøket har gjort sterkt inntrykk: «Det var egentlig veldig sjokkerende å høre hvor brutal og grov han [Haaland] egentlig var overfor de han skulle avhøre. At han var såpass nedverdiggende mot andre mennesker, det synes jeg var veldig spesielt» (NRK 2023, ep. 1).

På dette tidspunktet i episoden er bildet av Haaland som avskyelig torturist maksimert. Dermed er også mulighetene for å oppnå (det antatte) målet med barnebarnets prosjekt – å nærme seg Reidar Haaland som person og kunne integrere han i familiehistorien – (tilsynelatende) minimert. Historien om barnebarnet følger slik sett en klassisk spenningsoppbyggende dramaturgi hvor motstanden mot å nå målet gradvis intensiveres, inntil det inntreffer et vendepunkt i historien. Det er også tilfellet her. Når den unge mannen for tredje og siste gang konfronteres med ugjerningene til Haaland, tar historien hans nemlig en ny retning.

Mulighet for forsoning og nærhet

Godt over halvveis ut i episoden besøker barnebarnet en som opplevde å bli torturert av bestefaren hans, en mann ved navn Rolf. Samtalen starter med at Rolf forteller at han ble arrestert fordi han var med i en illegal bevegelse, og at Haaland var brutal i forhørene. Men litt uti sekvensen skifter rollene, idet Rolf spør den unge mannen om hvordan det har vært å få kjennskap til historien om Haaland. Han følger også opp med å spørre om hvordan familien ellers har det når de tenker på Reidar Haaland.

I likhet med sekvensen på Victoria Terrasse ser vi her at en medvirkende som har som oppgave å bidra til informasjon om den dødsdømtes ugjerninger (og slik sett representerer en hindring for prosjektet med å nærme seg Reidar Haaland som et familiemedlem), også uttrykker støtte og empati for Haalands familie. Men i denne sekvensen tas denne hjelperollen et betydelig steg videre. Ved at Rolf, som selv opplevde torturen, ikke viser seg å være bitter, åpnes det opp for en mulighet for forsoning. Dette forsterkes ytterligere når Rolf på barnebarnets oppfordring, forteller om rettssaken. Her gir tidsvitnet nemlig tydelig uttrykk for at han håpet at det ikke ble dødsstraff: «Jeg var motstander av alt som het dødsdom, for det hadde jeg fått nok av under krigen» (NRK 2023, ep. 1).

Sekvensen hvor barnebarnet møter tidsvitnet, blir dermed et vendepunkt på to nivåer idet den også griper inn i historien om dødsstraffen. Ved at en som skulle kunne være den nærmeste til å søke hevn, *ikke* gjør det, understrekes seriens gjennomgående kritiske poeng om at hatet og hevnebehovet i samfunnet fikk for mye rom når samfunnet skulle ta stilling til dødsstraff i etterkrigstiden.

Etter møtet med Rolf opptrer barnebarnet i to sekvenser. I den første befinner han seg i en stue hvor en mann (som ikke har en tittel, men som kan tolkes som en hobbyhistoriker) har hentet frem utklipp fra et magasin fra høsten 1945. I magasinet er det en reportasje om Reidar Haaland etter at han hadde blitt arrestert. Et bilde viser en ung mann med ansiktet vendt mot kamera, bakkundet og i bar overkropp. Barnebarnet leser bildeteksten høyt, hvor det heter at dette er det siste bildet «tatt av torturisten Haaland før henrettelsen som foregikk på Øvrevoll på Akershus, 17. august 1945» (NRK 2023, ep. 1). Samtidig som han leser, vises et nærbilde av ansiktet hans, som uttrykker at det gjør inntrykk å lese dette. Henvendt til mannen han besøker, sier han så: «Han er jo veldig lik pappa», og «[jeg] kjenner igjen blikket» (NRK 2023, ep. 1).

Markeringen av slektskapet og uttrykket for berørthet hos barnebarnet inviterer TV-seeren til å føle empati med både etterkommeren og den dødsdømte. Sistnevnte fremstår i denne sekvensen som en sårbar ung mann. Haalands gode og i den forstand menneskelige sider fremheves ytterligere ved at barnebarnet får lese et brev som Haaland skrev til et av torturofrene mens han satt i fengselet etter at han hadde fått dødsdommen. Han skriver at han har hatt god tid til å tenke mens han har sittet i fengsel, og at jo mer han tenker, jo «mer ufattelig forekommer det meg, alt sammen». Han fortsetter med å erkjenne at han fortjener å dø: «Jeg må dog innrømme at jeg ærlig har fortjent den aller strengeste straff» (NRK 2023, ep. 1).

Etter at brevet er ferdig lest, kommenterer barnebarnet inntrykket dette har gjort på han: «Det er jo tungt å fordøye, det må jeg si. Men det er veldig fint uansett å se at han forsøker å gjøre opp for seg» (NRK 2023, ep. 1).

Den siste sekvensen med barnebarnet til Haaland foregår på Akershus festning. Den unge mannen går oppe på en av vollene og ser ned mot stedet hvor henrettelsen fant sted. Hans voiceover uttrykker forsoning med det som skjedde her i august 1945: «Det kan virke, slik jeg forstår det, at han er veldig rolig. Han aksepterer det som kommer. Det er ikke noen vei utenom.» Han skritter opp avstanden mellom skuret hvor Haaland

ble bundet fast, og posisjonen til eksekusjonspelotongen. På denne måten brukes avslutningssekvensen i episode 1 også til å få frem i lyset hvordan henrettelsene faktisk skjedde.

I sekvensen på Akershus festning knyttes dermed alle de tre narrative nivåene sammen: historien om dødsstraffen, historien til den dødsdømte og historien til den nålevende slektningen.

Fra denne scenen klippes det så til svart, før et portrettbilde av Haaland fades opp, sammen med teksten: «17. august 1945, klokken 0530 skytes Reidar Haaland på Akershus festning.» Det klippes videre til et svart-hvitt foto av kvinne som holder en baby i armene, og en ny tekst legges oppå bildet: «2 måneder senere føder Agnes [Haalands kone, *min anmerk.*] en sønn. Han får navnet Reidar.» Det klippes så tilbake til barnebarnet, som står på samme sted som sist. Han avslutter sin egen historie med å si: «Jeg har nok fått veldig mange svar om Reidar Haaland og hvordan han var som individ. Mer enn det jeg hadde trodd, og kanskje mer enn det min far visste» (NRK 2023, ep. 1).

Bruken av ordet «individ» støtter opp under den menneskeliggjøringen av Haaland som har skjedd i løpet av episoden, hvor bevegelsen har gått fra fokus på avskyelige handlinger til et angrende menneske som tar sin straff. Barnebarnet uttrykker vel å merke ikke noe selv om at han nå føler seg nærmere Haaland, men måten historien er fortalt på, legger opp til at TV-seeren kan lese inn en slik fortolkning. Vi skal se at en lignende dramaturgi strukturerer historien om de nålevende slektningene i episode 2.

Episode 2: Arne Saatvedt

Også i den etterfølgende episoden legger de nålevende slektningene ut på en reise. I dette tilfellet tar mor og datter toget til Lillehammer, hvor temaet i første omgang er hvorfor Arne ble nazist. De får vite at han fikk en brevvenn i Tyskland mens han gikk på gymnaset, at han ble med i NS, og at han som 18-åring meldte seg som soldat og så sluttet på gymnaset. Da han kom tilbake, etter å ha deltatt i divisjon Vikings brutale krigshandlinger på Østfronten, ville han fullføre skolegangen, men planene ble endret: Familiehytta, som er den samme de nålevende slektningene bruker, var nemlig i mellomtiden beslaglagt av tyskerne. Arne valgte derfor å jobbe for Gestapo for å frikjøpe hytta i stedet for å fullføre gymnaset.

Med informasjonen om at Arne ofret sin utdanning for å bevare familiehytta, et valg som kan ha vært avgjørende for det korte livet han fikk, knyttes mor og datter tettere til Arnes historie.

Som i den forrige episoden oppsøker slektningene stedet hvor torturen foregikk, og de får høre at Arne var veldig offensiv i mishandlingen. De lytter med alvorlige ansikter, og mot slutten av sekvensen snur moren seg til datteren og sier at «vi må forholde oss til det» (NRK 2023, ep. 2).

I togkupéen i den påfølgende sekvensen går det frem at det har gjort sterkt inntrykk å bli konfrontert med Arnes handlinger. De har også fått vite at han drepte et menneske på Otta. Datteren har tårer i øynene og sier med gråtkvalt stemme at hun har behov for forklaringer. På Otta treffer de en lokalhistoriker som forteller historien om drapet på motstandsmannen Ola Bismo, men at det er uklart hvorvidt Arne mente å drepe. Uansett vitner historien om en svært brutal oppførsel fra Arne side. Det understøttes av et intervju med Bismos søster, som klippes inn som en del av sekvensen uten at slektningene treffer henne. Søsteren til Bismo husker at Saatvedt kom på døra deres for å ta broren, og hun forteller også at moren til Bismo ble slått av Arne, og at hun ble hardt såret i situasjonen som oppstod.

Mor og datter reiser fra Otta uten å ha fått med seg noe som kan minke det emosjonelle trykket som er bygget opp gjennom konfrontasjonen med Arnes ugjerninger. Historien til de nålevende slektningene i episode 2 har dermed en klar dramaturgisk parallell til episode 1, hvor barnebarnets besøk på Victoria terrasse maksimerte ubehaget ved å nærme seg historien til den dødsdømte slektningen. I likhet med historien til Haalands barnebarn, som fikk et vendepunkt gjennom med møtet med tidsvitnet, noe som muliggjorde empati med den dødsdømte, skjer det også noe i episode 2 som åpner for en tilsvarende utvikling mot slutten av episoden. I rettslokalet på Lillehammer, hvor saken mot Arne ble ført høsten 1945, møter slektningene en faghistoriker som mener det er grunn til å tvile på om drapet på Bismo var utført med vilje, men at retten la det til grunn slik at det bidro til at Arne fikk dødsstraff. Vi får også vite at den andre mannen som stod tiltalt, fikk livsvarig fengsel, noe som fremstår som en urettferdig forskjellsbehandling.

Ved at historien om Saatvedt aktualiserer spørsmål knyttet til om rettsystemet var rettferdig, gis det dermed en åpning for at historien om slektningene kan ta en retning hvor Arnes gode sider trekkes inn.

Familierelasjoner, selverkjennelse og eksplisitt kritikk av dødsstraffen

Den siste delen av historien om Arne Saatvedt starter med at han forsøkte å ta livet sitt i Lillehammer fengsel, og at han blir overført til dødscele i Oslo. Der fikk han vite at anken til Høyesterett ble avslått. Faren til Arne skriver til Kongen og ber om nåde for sønnen. I brevet viser faren til at en dødsdom vil bli et hardt slag for Arnes søsken, og særlig for «min lille datter Margot, som bare er 19 år» (NRK 2023, ep. 2). Ved at Margot, som ble henholdsvis mor og mormor til de nålevende slektningene i episoden, trekkes inn mot slutten av episoden, bringes den dødsdømtes nære familie inn som personlig berørte. Det går også frem at Margot besøkte Arne i fengselet flere ganger. Historien om Arne inviterer på den måten til empati med de nære familiemedlemmene, samtidig som den peker fremover til de nålevende slektningene, og særlig moren, som i starten av episoden, og med tårer i øyene, sa at det «hadde blitt lagt lokk på historien om Arne» (NRK 2023, ep. 2).

Den nest siste sekvensen med mor og datter foregår igjen på Saatvedthytta. De sitter og blar i gamle albumer. De ser på bilder av Arne og lillebroren som fisker på et svaberg som smågutter, og bilder av Arne i uniform som frontkjemper. Moren kommenterer kontrasten mellom uniformsbildet og inntrykket av Arne hvor han fremstår «så ung og naken». De finner også et lite passbilde, hvor Arne har skrevet en hilsen til Margot. De blir tydelig rørt over teksten, som lyder: «Til min lille kjære søster Margot. Til minne om din broder, med inderlig takk for hva du har vært for meg, og for de lykkelige år vi har hatt sammen under vår oppvekst og barndom. Din bror Arne» (NRK 2023, ep. 2).

Bruken av nærhetsskapende fortellergrep mot slutten av episoden fremhever Arnes gode sider som en kjærlig og omtenkssom bror. På en lignende måte som i episode 1, kommer også den dødsdømte krigsforbryteren selv til orde gjennom brev han skrev til ofrene for de ugjerninger han begikk. En mannsstemme med lillehammerdialekt leser utdrag fra et brev Arne skrev til Ragnhild Bismo, moren til Ola Bismo, som ble skutt på Otta: «Jeg skriver til Dem for å be om tilgivelse for den store ulykke jeg har påført deres hus», og videre at han er lettet over å kunne si at han «skyldbevisst er rede til å ta den straff jeg er blitt pålagt» (NRK 2023, ep. 2). Det er dermed klare paralleller til episode 1 når det gjelder bruken av humaniserende fortellergrep i forkant av avslutningen, som også her innebærer at slektningene oppsøker stedet hvor henrettelsen fant sted.

Når slektningene kommer til Akershus, møter de en historiker som forteller dem hvordan henrettelsen foregikk. Det er mørkt, slik det også var den oktobermorgenen Arne ble ført hit. Sekvensen avsluttes med at vi ser nærbilder av moren og datteren som ser ettertenksomme ut. Under høres stemmen til datteren som sier: «Det er så brutalt, liksom, å stå rett opp og ned og bare bli skutt» (NRK 2023, ep. 2). Deretter fades det opp musikk, og det klippes til et oversiktsbilde. Under høres morens stemme som i form av en voiceover markerer at hennes «prosjekt» i episoden er slutført:

Jeg har vokst opp med at det har blitt lagt lokk på alt som hadde med nazisme, med Arne og med slekta og sånn å gjøre. Som har gjort at jeg alltid har kjent på en skam. Jeg har lagt det litt fra meg. Jeg kjenner ikke skam i forhold til familiens historikk sånn. (NRK 2023, ep. 2)

Moren avslutter med dette sin historie ved å slå fast at skammen nå er lagt til side, men fortsetter med et utfall mot at dødsstraffen ble gjeninnført etter krigen: «Men det som skjedde etter krigen med landssvikoppgjøret og dødsstraff i forbindelse med det, det er skam» (NRK 2023, ep. 2). Episoden ender på denne måten ved å markere at skammen over familiehistorien er tilbaketrukket, samtidig som seriens hovedpåstand om at dødsstraffen ikke burde ha blitt gjeninnført, blir understreket.

Episode 5: Henry Rinnan

Historien til de nålevende slektningene av Henry Rinnan inneholder, i likhet med det vi har sett i episode 1 og 2, en reise til steder hvor de blir kjent med både oppveksten til den dødsdømte og de omfattende ugjerningene han var skyld i under krigen. Også her trekkes samfunnskonteksten inn som bakgrunn for utviklingen til personen som ble torturist. Dette aspektet kommer frem tidlig i episoden, hvor Rinnans barneskolelærer i et arkivopptak fra 1971 forteller at «Rinnanbarna», som hun kaller dem, vokste opp under trange kår, og at de var underernært. Opptaket avsluttes med at hun sier at «vi må dele ansvaret for Rinnan, for det gror vel noe i et slik barnesinn som stadig føler underlegenhet» (NRK 2023, ep. 5). Bruken av «vi» her må forstås med henvisning til det norske etterkrigssamfunnet, og dermed fungerer arkivopptaket som en implisitt kritikk av de kreftene som bidro til den skammen som også har rammet de nålevende slektningene. Når slektningene senere i episoden besøker Rinnans hjemsted,

får de også høre at han ble mobbet, og at han opplevde ydmykende hendelser som ung.

På denne måten legges det opp til en viss dynamikk mellom det å fordømme de onde handlingene og det å prøve å forstå de menneskelige sidene hos krigsforbryteren. Men til forskjell fra historien til de nålevende slektningene i episode 1 og 2 knyttes verken niesen eller nevøen til et mål om å knytte sterkere familieband til den dødsdømte. I denne episoden får slektningene dermed en friere rolle, noe som igjen åpner for at andre medvirkende kan komme med innspill basert på egne erfaringer. Det skjer når slektningene besøker Langøya i Vikna i Trøndelag, hvor temaet *tilgivelse* spilles inn.

Tilgivelse som mulighet?

Høsten 1944 drepte Henry Rinnan far og sønn, Bugge og Berge Langø, i det som blir omtalt som Viknaaksjonen. De ble skutt foran øynene på resten av familien. Det er oldebarnet til Bugge Langø som viser niesen og grandnevøen til Rinnan rundt på Langøya. Han tar dem også med i båt til stedet hvor likene ble dumpet. I en samtale som finner sted hjemme hos oldebarnet, spør niesen til Rinnan hvordan det har gått med familien som ble rammet. Oldebarnet forteller da at familien «har vært kristen», og videre at «pappa ikke følte noe hat til Rinnan». Han avslutter med å si: «Det går an å tilgi selv om det er forferdelige ting som har skjedd.» De andre lytter til dette, og niesen svarer at «jeg har nok aldri greid å tilgi han Henry, med det livet jeg fikk, men jeg skal prøve» (NRK 2023, ep. 5).

I likhet med sekvensen med tidsvitnet i episode 1 har denne scenen både en funksjon i nåtidshistorien til slektning(e) og i historien om dødsstraffen. Ved at ofrenes stemme bringes inn uten at den er preget av bitterhet, åpnes det opp for at de nålevende slektningene kan legge skammen bak seg, samtidig som dette elementet, ved at det representerer en motstemme til hatet, også fungerer som kritikk av at dødsstraffen ble gjeninnført.

I episode 5 har imidlertid sekvensen med oldebarnet også en funksjon i form av et tematisk frempek. Spørsmålet om tilgivelse kommer nemlig opp igjen i forbindelse med episodens avslutningssekvens. Det skjer ved at presten Lars Ofstad, som både besøkte Rinnan på dødscellen, og som fulgte han frem til stedet hvor han skulle skytes, bringes inn i historien ved hjelp av sitater fra en avisartikkel og et lydopptak fra 1971. Ifølge Ofstad hadde Rinnan sagt at: «Det finnes vel ingen tilgivelse for en så stor synder

som meg?», hvorpå Ofstad hadde svart: «Det står intet i Bibelen om noen øvre grense for synd» (NRK 2023, ep. 5).

Spørsmålet om tilgivelsen gis også her, som i samtalen med oldebarnet til Bugge Langø, en kristen ramme. Avslutningssekvensen fortsetter ved at presten forteller om Rinnans siste natt, hvor fangen innstendig hadde bedt om at presten, som han kalte Lars, ikke måtte gå fra han. Her klippes det til et portrettbilde av en alvorlig Rinnan, noe som gir et annet uttrykk enn det som ellers er mye brukt i episoden, hvor han smiler i rettssalen. Presten forteller at fangen så fikk bind for øyene, og at de ble satt i en bil som kjørte den korte strekningen til stedet hvor henrettelsen skulle skje. Da de gikk det siste stykket, presten halvannen meter bak den dødsdømte, sa Rinnan: «Er du der, Lars?», en replikk som uttrykker frykt for døden og behov for nærhet til et annet menneske. Ofstad hadde bekreftet at han holdt seg ved siden av ham, og forteller så at da de stod der, foran eksekusjonspelotongen, hadde han spurt Rinnan om det var noen han ville at presten skulle hilse til. Ofstad forteller så at han hadde trådt til siden, og avslutter historien på en måte som understreker brutaliteten i henrettelsen: «Dermed stod fangen og tenkte, og akkurat mens fangen var opptatt med å tenke på det, da smalt det» (NRK 2023, ep. 5).

Historien om presten som forteller fra dialogen med fangen, fungerer her som et grep som inviterer TV-seeren til å kjenne på motstand mot henrettelsen av Henry Rinnan. Det skjer først ved at spørsmålet om tilgivelse kommer opp, og så i fortellingen om henrettelsen, hvor det legges vekt på at fangen ble skutt før han fikk overbrakt en hilsen.

I denne episoden skildres ikke henrettelsesscenen med perspektivet til de nålevende slektningene. De befinner seg riktignok også på festningsområdet hvor henrettelsen fant sted, men bildene av dem er kun i form av silhuett, og de brukes først etter at prestens historie er ferdig. Det visuelle «skillet» mellom avslutningen av historien til den dødsdømte og avslutningen av historien til de nålevende slektningene er slik sett i tråd med det at verken niesen eller grandnevøen til Rinnan hadde som målsetting å knytte seg nærmere til sin avdøde slektning. Grandnevøens prosjekt ble for øvrig avsluttet tidligere i episoden, hvor han, tross konfrontasjonen med grusomhetene, konkluderte med at han blir stående på sitt prinsipielle negative standpunkt til dødsstraff. Niesens historie ender med at hun, under bildet hvor de går ved siden av hverandre i mørket på festningen, sier at hun: «har kommet et stykke på vei», men at hun «ikke [er] helt ferdig med det». Men hun konkluderer på en måte som gjør at også hennes prosjekt får en

slags avslutning ved at hun understreker at det har vært verdifullt å søke kunnskap: «Jeg har fått en sannhet omkring det, og det styrker meg veldig» (NRK 2023, ep. 5).

Konklusjon

De nålevende slektningene i *De siste dødsdømte* (NRK 2023) har til felles at de er personlig berørt av historien om dødsstraffens gjeninnføring etter krigen. Den bagasjen de stiller med, og det de ønsker å oppnå med å grave i historien, er egnet til å vekke sympati og innlevelse hos TV-seeren. Deres historier utgjør den dramaturgiske strukturen som rammer inn nåtidsplanet i den episoden de deltar i, samtidig som disse historiene motiverer innganger til de to andre narrative nivåene i episoden, henholdsvis historien om den dødsdømte og historien om dødsstraffen.

Historiene til de nålevende slektningene inngår i et samspill med det overordnede budskapet i TV-serien, som innebærer et kritisk perspektiv på anvendelse av dødsstraff i Norge etter andre verdenskrig. Dette skjer på flere måter. I episode 5 blir det veldig tydelig gjennom grandnevøens testing av sitt standpunkt. Hans posisjon kan slik sett sies å representere det prinsipielle standpunktet mot dødsstraff, hvor premisset er at det er galt av staten å drepe sine egne borgere. De andres historier er mer emosjonelt ladet. Prosjektet til Rinnans niese er knyttet til belastningen ved skammen hun og andre slektninger av Henry Rinnan har blitt påført. Hennes historie fungerer dermed, i likhet med historien til niesen til Arne Saatvedt i episode 2, som kritikk av den samfunnsmessige skammingen som fulgte med dødsstraffene. Dette aspektet ligger også implisitt i episoden om Reidar Haaland, hvor det kommer frem at faren til barnebarnet kjente på belastningen av å være etterkommer.

Bruken av de nålevende slektningene bidrar også til det kritiske perspektivet i serien, på det som kan forstås som et performativt⁷ plan: Ved at de står frem som nålevende etterkommere av de dødsdømte, «tvinges» ettertiden, som har glemt, fortrenget og snudd seg bort, til å forholde seg til at dødsdømte krigsforbrytere også hadde familierelasjoner. Ved at de nålevende slektningene av krigsforbryterne ved hjelp av TV-seriens

7 Begrepet «performativ» brukes her i tråd med et språkfilosofisk performativetsbegrep (Loxley 2007), og skal ikke forveksles med performativetsbegrepet hos dokumentarfilmtoretikerne Bill Nichols (2017) og Stella Bruzzi (2000).

fortellergrep, «sendes tilbake», og inn i historien, aktualiseres både de emosjonelle og de prinsipielle sidene ved dødsstraff. Etterkommerne kan i den forstand sies å ta på seg et oppdrag for det nasjonale nåtids-viet. Som aktører i TV-serien bidrar de både til å produsere et motminne som korrigerer og/eller utfyller det eksisterende minnet om andre verdenskrig (Stugu 2021), og til å aksentuere det prinsipielle spørsmålet serien befatter seg med når det gjelder mennesker som begår avskyelige handlinger: Er dette et menneske vi som samfunn kan kvitte oss med?

Forfatterbiografi

Siri Hempel Lindøe er førsteamanuensis ved Institutt for nordisk og mediefag ved Universitetet i Agder. Hennes forskning retter seg mot estetiske og etiske aspekter ved audiovisuelle representasjoner av lidelse med fokus på fortellergrep i TV og dokumentarfilm.

Referanser

- Bruzzi, Stella. 2000. *New Documentary: A Critical Introduction*. London: Routledge.
- Larsen, Peter Harms. 2003. *De levende billeders dramaturgi. Fakta*. Bind 2 av *De levende billeders dramaturgi*. København: DR.
- Loxley, James. 2007. *Performativity*. London: Routledge.
- Moral, Javier, Gerd Bayer og Fernando Canet. 2020. «Facing the Perpetrator's Legacy: Post-Perpetrator Generation Documentary Films». *Continuum* 34 (2): 255–70. <https://doi.org/10.1080/10304312.2020.1737436>
- Nichols, Bill. 2017. *Introduction to Documentary*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press.
- Norsk rikskringkasting. 2023. *De siste dødsdømte*. TV-serie, Episode 1–8. <https://tv.nrk.no/serie/de-siste-doedsdoemte>
- Stugu, Ola Svein. 2021. *Den andre verdenskrigen i norsk etterkrigsminne*. Oslo: Samlaget.

KAPITTEL 7

Frontkjempere. De passive eventyreres fortelling

Audun Engelstad Universitetet i Innlandet

Abstract: In spring 2021, the documentary series *Frontkjempere* ("Front Fighters" – that is, Norwegians who served with the Wehrmacht on the eastern fronts) was screened on the Norwegian public broadcaster channel NRK and immediately caused a heated public debate. The re-enactments were too close to the war film genre, making the front fighters seem like protagonists worth rooting for. Furthermore, the expert witnesses felt betrayed by the production, and wanted to withdraw from the series all together. This chapter will discuss the series in light of how reality, and by extension history, is understood as an integral part of documentary as a film form, while at the same time documentary is given license to enhance narrativization. Documentary representation elicits questions such as 'Whose story is this?' and 'Why is this story being told?' This again relates to the issue of narrative ethics, and how history is shaped. When perpetrators of war crimes become protagonists, the ethics of historical representation are inevitably brought to the fore.

Keywords: TV documentary series, narrativization, narrative ethics, basic narrative, witness testimonies

Introduksjon

6. april 2021 hadde første episode av dokumentarserien *Frontkjempere* (Kristiansen) premiere på NRK. Serien bestod av fire episoder og skulle belyse deltakelse av norske soldater i tysk tjeneste for Waffen SS under andre verdenskrig. 3600 nordmenn deltok i krigshandlinger på Østfronten. Mange vervet seg som følge av propagandakampanjer og mente de sloss for norske interesser. De som kom hjem, ble dømt i landssvikoppgjøret.

Ifølge NRKs programomtale skulle serien formidle en del av historien som var ukjent for de fleste nordmenn. Programomtalen setter opp noen grunnleggende spørsmål som serien skulle gi svar på. Temaet spørsmålene sirkler rundt, er forbundet med soldatenes motivasjon, og det moralske ved handlingene deres. Hvordan disse spørsmålene besvares, vil også påvirke hvordan vi i dag bedømmer krigsdeltakelsen til de som deltok på tysk side.

Hvordan kunne tusenvis av nordmenn velge å kjempe for okkupasjonsmakten? Hva var det som motiverte dem til å verve seg og hva var det de opplevde på Østfronten – tusenvis av kilometer hjemmefra? Deltok et stort antall frontkjemperne i nazistenes grusomheter, eller var de uvitende om mye av det som ventet og ble kastet inn i en krig de ikke ante konsekvensene av? Forhåpentligvis vil denne serien bidra til refleksjon og ettertanke rundt det norske selvbildet fra krigsårene, som i stor grad har vært preget av heltehistorier fra motstandsarbeidet. (Sand 2021)

Historien om andre verdenskrig er formet som en grunnfortelling som inngår i en kollektiv oppfattelse av fortiden, der motstandskampen står sentralt og i sterk kontrast til de som befant seg på «feil side» (Eriksen 1995). Programomtalen til NRK åpner opp for at det kan være grunn for å se på den etablerte grunnfortellingen med et annet blikk. Serien representerer en siste anledning til å få tidsvitner i tale, der de kan fortelle sin versjon av krigen, og krigsoppgjøret. På den måten kan den gi en korreks, eller et alternativt perspektiv, til den rådende historiefremstillingen.

Allerede før serien ble sendt, ble den mottatt med massiv kritikk. Serien ble anklaget for å glorifisere frontsoldatenes innsats, bedrive historisk hvitvasking og rettferdiggjøring av norske nazister. Noen av de historiske ekspertene som serien benyttet seg av, kom med anklager om at de var blitt misbrukt av regissøren og NRK (Lyngstad og Matre 2021).

Protestene mot *Frontkjempere* ble fremmet i en rekke riksdekkende aviser og ledet til at *Debatten* på NRK viet en hel sending til å belyse temaet (13.

april 2021).¹ Da *Frontkjempere* ble tatt opp til drøftelse av Kringkastingsrådet noen uker senere, ble det utdelt ros, blant annet fordi serien hadde skapt en engasjerende debatt. Også medlemmer som hadde kritiske innvendinger mot serien, mente at den var viktig (Olsson 2021).

En stor del av innvendingene mot *Frontkjempere* fremmet i media gikk ut på at balansen mellom rekonstruksjon, intervjuer og historisk formidling ble feil. For mye av serien var viet dramatiserte iscenesettelser av krigshandlinger. Og selve krigshandlingene hadde et uttrykk som liknet mer på fiksjonsfilmen enn på dokumentarformatet. Dokumentarserien og debatten som fulgte, kan ses som del av en større tendens innen historiske fiksjonsfortellinger og dokumentariske fortellinger, der krigsforbrytere og andre liknende overgriperer tildeles det dominerende interessepunktet i fremstillingen. I et spesialnummer av *Continuum* om temaet, peker Fernando Canet (2020, 160) på flere mulige problematiske sider som følger av denne interessen: For det første at overgriperens perspektiv kan bli viktigere enn offerets, for det andre at filmskaperen kan anklages for å ta parti med overgriperen, og for det tredje at overgriperens fremstilling og selvforståelse vil vekke et empatisk engasjement hos tilskueren, og at dette overskygger tilskuerens moralske vurderinger av de grusomme handlingene overgriperne var delaktige i. Denne problemforståelsen preget også debatten omkring *Frontkjempere* (se Eriksen 2021, for et fremtredende eksempel). Canet viser også til at det er vanlig med forsikringer fra filmskaperne og ansvarlig utgiver om at det å formidle overgriperens synspunkter ikke er det samme som å forsvare disse, men at det handler om å prøve å forstå hvordan de kunne handle som de gjorde. Dette ståstedet ble formidlet blant annet allerede i programomtalen av *Frontkjempere*, og gjentatt senere i debatten.

Dette kapittelet skal drøfte *Frontkjempere* i lys av dokumentarfilmens kompliserte grenseoppgang mellom virkelighet og diktning. Virkelighet i denne sammenhengen viser til idealer om å kunne fremstille verden på en sann måte, så ubesudlet som mulig. Med diktning menes de, noen ganger nødvendige, frihetene som benyttes i fremstillingen for å fremheve bestemte forhold eller sammenhenger ved de dokumenterte begivenhetene. I forlengelsen av drøftelsen av virkelighet og diktning følger en diskusjon omkring etikk og historisk fremstilling. Dette aktualiserer det sentrale spørsmålet om hvilke normer og forventninger dokumentarfilmen

1 Et søk i mediearkivet Atekst – Retriever viser 232 treff for «frontkjempere» for april 2021.

forbindes med når den samtidig har stor frihet i utformingen av det tematiske stoffet sitt.

Anslagetets retorikk

Begynnelser skaper forventninger. Vi skal få ta del i en opplevelse og vite noe mer. Hva vi skal få oppleve og få innsyn i, er foreløpig ukjent. Men begynnelsen gir noen hint og mulige frempek om hva det kan dreie seg om, og gjennom det etableres noen rammer for vår forståelse. Bill Nichols (2022) trekker frem fem måter dokumentarfilmer kan introdusere sitt ståsted for seeren på: å fremsette et problem, å peke på et mysterium, å undersøke en situasjon, å etablere en stemning eller ved å bruke ironiske overdrivelser og forvrengninger. Det er særlig den tredje måten, å undersøke en situasjon, som er relevant for *Frontkjempere*. Her inviterer man til å undersøke hvordan verden ser ut fra et bestemt ståsted.

I *Frontkjempere* presenteres vi for i alt åtte personer som har tjenestegjort for Waffen-SS ved Østfronten. Seks av disse har en fremtredende posisjon i flere av episodene. Deres erfaringer presenteres i form av egne beretninger i intervjuer, kombinert med flere lange dramatiske iscenesettelser av episoder de har vært delaktige i ved fronten. Disse seks er Fredrik Jensen, Olav Tuff, Magne Holter, Alf Kristian Borge, John Sandstand og Wolfgang Windingstad. I tillegg møter vi Ragnar Berg utelukkende i form av rekonstruksjon, basert på brev og andre kilder (Berg døde ved fronten), samt Bjørn Østring i noen korte intervjusekvenser, kombinert med radioopptak og arkivklipp fra krigens dager. Tidsvitneintervjuene og rekonstruksjonene sammenstilles med kommentarer fra ekspertkilder. Disse er Terje Emberland, Stein Ugelvik Larsen, Sigurd Sørлие, Knut Flovik Thoresen, Lars Borgersrud, Vegard Sæther og Arnfinn Moland. De ulike delene i dokumentarserien bindes sammen av arkivklipp, grafiske kartillustrasjoner over frontlinjer og troppeforflytninger, ledsaget av en forklarende fortellerstemme (lest av Nils Nordberg).

Frontkjempere begynner med en programplakat, henvendt til seeren som en slags veileder: «Denne dokumentarserien inneholder dramatiseringer som er basert på frontkjempernes egne muntlige og skriftlige beretninger.» Det skal vise seg at det er mye ved det denne plakaten viser til, som skapte rabalder rundt serien, allerede før første episode var sendt. *Dramatiseringene* ble kritisert fordi de i for stor grad etterliknet uttrykket til krigsfilmen som underholdningssjanger, der frontkjemperne fikk

helteroller i kampen mot bolsjevismen. Og de *mundlige og skriftlige beretningene* (sistnevnte i brev form) mottok kritikk for å ikke gi tilstrekkelig motstand og nyansering til fremstillingene. Her var det tilsynelatende ingen konfronterende oppfølgingsspørsmål eller presentasjon av ubehagelig fakta. I sum ble det skapt et inntrykk av at seriens frontkjempere fikk formidlet det de hadde deltatt i, så uskyldig som mulig.

Programplakaten etterfølges av et anslag, i form av en montasje med korte sekvenser fra serien: raske klipp av dramatiseringer fra fronten, soldater som tar oppstilling, som befinner seg i skyttergraver, og som beveger seg blant sivile i en by. Ansiktene er preget av stundens alvor. Over bildene gjengir en lydfil Quislings tale til Hirden 14. januar 1941, der han hevder at nå befinner man seg i den største krisen i Norges historie, og appellerer til norsk ungdom om å være med i kamp for Europa. «Jeg kjempet for Norge», hører vi en stemme si, og vi ser et kort klipp av Fredrik Jensen. «Og jeg meldte meg for å kjempe mot kommunismen.» Med en håndbevegelse understreker Jensen dette poenget. Deretter kommer et kort arkivklipp av uniformerte hirdmenn som klapper, formodentlig for talen til Quisling. Så følger en serie korte intervjustikk. Først Alf Kristian Borge: «Det var det jeg mente var riktig. Og jeg mener det fremdeles var riktig, jeg.» Dernest Wolfgang Windingstad: «Nei, angre? Hva skal man angre for? Man kan da ikke angre på ting man har gjort.»²

Disse korte intervjustikkene setter tonen. Her er ingen anger. Tvert om, man står for det man har gjort. Innsatsen hadde vært for Norge, mot en felles fiende. Dette ståstedet får en slags aksept når vi hører Terje Emberland uttale seg: «Det viktigste for oss historikere er ikke å fordømme. Det viktigste er å forstå motivene.» Mens Emberland snakker, ser vi et kort arkivklipp, tyske soldater marsjerer opp Karl Johan. Deretter fortsetter intervjustikket med Emberland: «Hva var det de tenkte? Hvorfor var det de vervet seg? Og, eventuelt, hvorfor var det noen som da også deltok i folkemordet?» Uttalelsen til Emberland står i en slags dialog med frontkjempernes påstander: Ved å la dem komme til orde, skal vi forstå, ikke fordømme dem. Emberland inviterer til å innta en interessert holdning, en posisjon vi som tilskuere også blir ledet til å innta.

Nettopp denne formen for sammenstilte klipp var noe av det Emberland reagerte på ved serien. Han ble etter eget sigende sjokkert over hvordan uttalelsene han kommer med i serien er redigert inn, blant annet fordi han

2 De gjengitte sitatene er her, og senere, svakt redigert med hensyn til syntaks og skriftnorm.

gir «tilsynelatende en godkjenning av veteranenes apologetiske selvfremstilling», samtidig som uttalelser som belyser SS-veteranenes ønske om en nazistisk seier, ikke er kommet med. Emberland forlangte at sitatene ble trukket fra serien – noe som ikke skjedde (Svarstad 2021).

Nye arkivklipp følger, med bilder av soldater ved fronten og tilhørende slagmark, blant annet vises en brennende soldatkropp som ligger på toppen av en panservogn. Nils Nordbergs fortellerstemme gir noen riss over den historiske bakgrunnen for norske soldater som deltok i tysk uniform ved fronten. Arkivklippene redigeres sømløst sammen med dramatiseringen. Arkivklippet viser en åpen militærbil fylt til randen med soldater, hilsende til kamera idet de kjører forbi. Deretter følger et klipp i farger, tatt med drone, der vi på ny ser en liten kortesje med åpne biler med soldater på lastep Janet. Et nærbilde viser en jublende soldat idet bombefly passerer i lav høyde. Med dette grepet, der skillet mellom arkivklipp og dramatisering viskes ut, lånes en form for autentisitet til dramatiseringene. De får en status av å gi en «ekte» versjon av hendelsene.

Nye korte klipp, av en soldat som stirrer opp mot den mektige svermen av bombefly som skal støtte fremrykningen ved fronten. Deretter et kort intervjustikk, med Borge: «Vi ble sendt til Østfronten, og det var et helvete.» Uttalelsen understrekes av en montasje av dramatiseringer fra forskjellige skyttergraver, korte klipp fra sekvenser vi senere i serien skal få se i sin fulle lengde. Bildene viser plutselige angrep fra fienden, nærbilde av eksplosjoner, sårede og døde soldater i skyttergraver og forlegninger. Bildene bindes sammen av et intenst lydbilde og dramatisk musikk. Klippene favner en rekke forskjellige slagscener. Med dette knyttes de ulike skjebnene til frontkjemperne sammen, til en felles opplevelse.

Alf Kristian Borges uttalelse er også typisk for hvordan seriens frontkjemperer omtaler handlingene de var delaktige i. Passivformen brukes i utstrakt grad. De *ble sendt* til Østfronten, fremfor at de *dro*, eller *meldte seg* til tjeneste. Og det *var* et helvete, men det hadde de oppsøkt frivillig.

Med dette siste intervjustykket avsluttes anslaget til første episode. Anslaget er på om lag to og et halvt minutt, og oppsummerer effektivt seriens tilnærming til tema og formspråk. De delaktige tidsvitnene skal få fortelle om sin deltakelse, basert på egne oppfatninger, og gjøre sine egne vurderinger om det de har gjort og opplevd. De historiske ekspertene skal fremfor alt bidra med forståelse og fortolkning. Arkivklippene og dramatiseringene er tilnærmet like sanne gjengivelser av krigshandlingene ved fronten, der dramatiserte iscenesettelser erstatter mangelen på originale

bilder. Og fortellerstemmen gir innblikk i historiske forhold, i tråd med etablert fagkunnskap.

Dokumentarfilmens kopling til virkeligheten

Vekslingen mellom presentasjon av historiske forhold, en forklarende fortellerstemme og nåtidsintervjuer med tidligere frontsoldater som koples sammen med dramatiserte iscenesettelser av det de formidler fra sin tid ved fronten, er det dominerende kjennetegnet til *Frontkjempere*. Dette er helt standard bruk av virkemidler for dokumentarfilm. Arkivklipp, i kombinasjon med en forklarende fortellerstemme, og intervjuer med medvirkende og eksperter foran kamera, har lenge vært dominerende trekk ved dokumentarsjangeren. Men også ulike former for filmatiserte gjengivelser av enkelthandlinger eller hendelsesforløp står på dokumentarfilmens repertoar av fortellegrep – også når det er snakk om å bruke en skuespiller som stedfortreder for en historisk person. Disse trekkene forbindes med det som ofte omtales som den ekspositoriske uttrykksformen for dokumentarfilm. Dette er den vanligste formen for dokumentarfilm, og den er særlig fremtredende for dokumentar produsert for tv (Nichols 2017).³

Dokumentarfilm, som kategori og fremstillingsform, er først og fremst forstått ved dens henvisning til, og omgang med, virkeligheten – fremstilt gjennom historier med personer, begivenheter og hendelsesforløp med forankring i antatte faktiske forhold (Nichols 2017). Dokumentarfilmen henviser direkte til en virkelig verden. Den kommer med en påstand om at personer og steder har en historisk forankring i vår erfarte verden, og at hendelser med disse personene på disse stedene faktisk har funnet sted. Dette til forskjell fra fiksjonsfilm, som etablerer en egen verden. Denne verdenen kan riktignok til forveksling være lik vår egen, men påstander om hva som er virkelig og sant, gjøres med forankring i en intern verden, slik den fremstår på skjermen – mens dokumentarfilmen henviser til en verden utenfor skjermen.

Like fullt har forståelsen av dokumentarfilmens essens blitt fulgt av en erkjennelse av at virkeligheten mer eller mindre presenteres i bearbeidet

3 Dokumentarfilmens inndeling i forskjellige uttrykksformer (*mode*) forbindes først og fremst med Bill Nichols (1991), som identifiserer fire forskjellige former (ekspositorisk, observerende, interaktiv og refleksiv). Han har siden utvidet med enda to nye former (poetisk og performativ). Nichols' kategorier har fått bredt gjennomslag i dokumentarfilmlitteraturen.

form. Dokumentarfilmens behandling av materiale fra virkeligheten har gitt en fremstillingsform som fremhever koplingen til det som foregår foran kamera, med andre ord en direkte sammenheng mellom det som har hendt, og det kamera viser. Samtidig har dokumentarfilmen anledning til å benytte seg av fortellegrep som fiksjonsfilmen er kjent for, like mye som fiksjonsfilmen kan ta i bruk fremstillingsformer dokumentarfilmen er kjennetegnet ved. Det er ikke fortellegrepene i seg selv som er definierende, men det som kan identifiseres som fremstillingsformens hensikt og kontekst (Ward 2005, 7).

Et særlig utfordrende tema angår dokumentarfilmens bruk av rekonstruksjon eller gjenskapelse (*re-enactment*), som er grep man blant annet anvender når man ikke har dokumentert de aktuelle hendelsene med et kamera.⁴ I noen tilfeller, som ved gjenskapelse, kan de virkelige personene spille ut situasjoner og hendelser på ny, under kontrollerte forhold, foran kamera. Vel så vanlig er det å benytte skuespillere for å iscenesette et hendelsesforløp, noe som særlig er aktuelt i behandlingen av historisk materiale. Her gresser dokumentarfilmen på fiksjonsfilmens mark, beskrevet med begreper som drama-dokumentar og doku-drama. For selv når kilden for fremstillingene er i form av historiske dokumenter, arkivmateriale, vitneutsagn og andre muntlige beretninger, vil fremstillingen være preget av fortolkende grep. Det gjelder skuespillerens ansiktsuttrykk, kroppsholdning og stemmeleie, så vel som filmatiske virkemidler som billedutsnitt, klippeteknikk, lydlegging og eventuell musikk. Dette kan oppfattes som en forvrengning av sannheten.

Bill Nichols (2016) peker på at gjenskaper og andre former for iscenesettelse ble ansett som uredelige grep for dokumentarfilm å benytte, især på 1960-tallet, men at de etter midten av 1980-tallet har fått fornyet aktualitet. Dramatisert iscenesettelse anses nå som et legitimt virkemiddel som dokumentarfilmen har til sin disposisjon. Som Paul Ward (2005) minner om, er det fortolkningsrammene formidlingen tilrettelegger for seeren, og med det intensjonen bak fremstillingsformen, som avgjør hva slags status rekonstruksjonen gis – som en påstand om historisk nøyaktighet eller en antakelse om et mulig forløp, eller et sted imellom disse.

4 Disse begrepene (rekonstruksjon og gjenskapelse), sammen med begreper som fiksjonalisering, iscenesettelse og dramatisert fortid, har ikke avgrensede bruksområder og definisjoner i dokumentarteorien, og de forekommer ofte om hverandre i tekstene.

Dramatiseringen av Østfronten

Dokumentarfilmens representasjonsformer, så som dramatisert iscenesettelse og gjenskapelse med tilhørende (fiksjonaliserte) fortellergrep, vekker en rekke spørsmål: Hvem forteller denne historien, og til hvem, og med hvilken hensikt? (Ward 2005, 49). Er *Frontkjempere* «historien om ...» eller «historien til ...»? Hvem sin historie er dette egentlig? Er det her et skille mellom tidsvitneintervjuer og rekonstruksjoner? Tidsvitnene (frontsoldatene) forteller, så tar dramatiseringen over. Den dramatiserte iscenesettelsen er forankret i intervjusituasjonen. Samtidig går den mye lenger i fremstillingen enn det vi akkurat har hørt fortalt. Jo lenger og mer vidtrekende fremstillingen er, jo løsere er forankringen til selve intervjusituasjonen. Det aner oss at det meste ligger tett opp til det kilden har fortalt, og grep som brevskrivning kan også forsterke det inntrykket. Fra tid til annen vender vi tilbake til tidsvitneintervjuene, og noen ganger kommer de med en uttalelse som ser ut som en direkte kommentar til det vi akkurat har sett. Men den referensielle statusen til rekonstruksjonen forblir uavklart til tider.

I motsetning til fiksjonsfilmens referensielle posisjon, med etablering av et selvstendig univers, er dokumentarfilmens dramatiserte iscenesettelser – om enn løst – forankret i en historisk virkelighet. Iscenesettelsene erstatter originale opptak og låner samtidig autentisitet fra disse. Dette er særlig aktuelt når iscenesettelsen illustrerer et intervju eller en tidsvitneberetning. Dramatiseringene representerer frontsoldatenes subjektive minner, samtidig som de gis et skjær av objektivitet og sannhet. Den delvis sømløse overgangen mellom arkivklipp og dramatisering, som *Frontkjempere* anvender ved flere anledninger, inviterer til en antakelse om at også dramatiseringene representerer *wie es eigentlich gewesen ist*.

De dramatiserte iscenesettelsene ligger tett opp mot formidlingen. Det gis i liten grad inntrykk av at filmskaperen har valgt å fremstille det som formidles indirekte. Et eksempel: I første episode (ca. 25 minutter) forteller Fredrik Jensen om da han kom i strid etter en kort periode med opplæring. Det var flere som falt i kamp, og Jensen måtte ta over som maskingeværskytter. Etter en redegjørelse for fremrykningen forteller Jensen mer om kampene, i kombinasjon med iscenesatte dramatiseringer. «Du vet, et maskingevær, det skyter veldig effektivt. Så det var mange russere som falt for maskingeværet. Det var ikke så mange som falt med gevær, det var det ikke.» I Jensens fremstilling, med bruk av passivform, blir soldaten et redskap for maskingeværet og ikke omvendt. Det er maskingeværet som

står for handlingen med å felle russerne, Jensen selv er nærmest passiv som aktør. I klartekst betyr imidlertid det Jensen forteller, at det var han som stod for flesteparten av drapene på fienden mens de rykket fremover fra Jelnja til Moskva. Regissør Alexander Kristiansen unnlater å gi noen fortolkning av Jensens handlinger. Jensen tilkjennegir ingen følelser i den dramatiserte sekvensen, vi ser knapt fjeset hans i kamphandlingene. Russerne er representert ved bilder av en ubestemmelig mengde soldater som faller under angrep, vist fra langt hold, og forblir identitetsløse. Dermed koples Jensen nesten ikke til handlingen. Død og lidelse holdes på avstand i rekonstruksjonene.

Et liknende eksempel finner vi i tredje episode (ca. 40 minutter). Her blir vi presentert for Wolfgang Windingstads erfaringer som skarpskytter under strid i Finland. Han forteller om en morgen på post, der han får øye på en russisk speider gjennom kikkertsiktet i geværet. Han får beskjed om å skyte fienden. Vi ser en konsentrert Windingstad fyre av et skudd med geværet. Han får beskjed om å avlegge rapport, en scene som strekker ut i tid fordi det samtidig kommer inn meldinger om at russerne nærmer seg. Denne delen av sekvensen fremstår som mer ladet med spenning enn da skuddet ble avfyrt. Deretter forteller Windingstad at han fikk spise erte-suppe, og så gikk for å hvile. Kontrasten mellom å drepe en fiende og å spise et godt måltid blir fullstendig underspilt. I den dramatiserte iscenesettelsen ser vi heller ikke den fiendtlige soldaten som faller. Kun skuddet som avfyres. Brutaliteten holdes på avstand.

Den samlede fremstillingen i serien bærer preg av en svak kopling mellom det store bildet, det vil si sentrale episoder og forhold i andre verdenskrig, og det personlige, som er den enkelte soldats opplevelser og erfaringer. I de dramatiserte iscenesettelsene fremstår de norske frontkjemperne som troskyldige, åpne, litt naive nesten, men også oppofrende. Ikke minst skriver de varme brev hjem til mor og far, der de forteller om samhold og kameratskap, og med et preg av barsk sentimentalitet toner de ned beskrivelsene av de særdeles vanskelige forholdene de befant seg i. I den grad de oppholder seg der det blir begått overgrep og krigsforbrytelser, som Olav Tuff forteller om, er det som nærmest lamslåtte vitner. Det er tysktalende soldater som halvsmilende kommenterer mishandling og drap, mens Tuff virker utilpass (episode 2, ca. 9 minutter). Og ikke minst oppfyller de norske troppene krigens æreskodeks og skyter kun når de er i kamp. Når forsvarsløse russere overrumples i de finske skogene, trekker de norske soldatene seg stille unna uten å skyte (episode 3, 39 minutter). I

trefninger der maskingeværet dreper for fote, som skyttergravsekvensen med Ragnar Berg (episode 2, 50 minutter), etterlates de norske soldatene med en følelse av fortvilelse og sorg.

Forholdet mellom det generelle og det konkrete kan også ses i lys av utvalget av frontsoldater. Hver og en av tidsvitnene har *sin* historie. Men er det disse enkeltstående historiene seerne skal merke seg? Eller er de utvalgte tidsvitnene representanter for frontkjempernes erfaringer mer generelt? Tittelen antyder et generelt blikk – *Frontkjemperne* – med bruk av ubestemt flertallsform. Erfaringene til tidsvitnene er forskjellige fra hverandre, men den samlede fremstillingen visker i stor grad ut forskjellene. På den måten skaper de et inntrykk av å danne et representativt utvalg. *Sånn* var det ved fronten, ikke bare for disse utvalgte, men for de fleste.

Det er ikke vanskelig å slutte seg til hvilke rekonstruksjoner som er forbundet med den enkelte frontkjemper. Men rekonstruksjonene er ganske like i stil og tone. Det at det er lite eller ingen dialog og omtrent ingen anvendelse av navn, bidrar til å bryte ned skillet mellom det generelle og det spesifikke. Soldatene i dramatiseringene er bestemte historiske personer, samtidig som de også er generaliserte representanter. De representerer ikke det unike, men det allmenne – norske soldater i denne situasjonen. Soldater som skyter forsvarsløse sivile, snakker tysk, mens norske soldater er vitner. Når trefninger vises, er det de brutale forholdene som fremheves, soldatene selv er ikke brutale. De er preget av det de er med på, kanskje redde også. Men de brytes ikke ned moralsk, og i kamphandling gjør de ikke annet enn det de må. Etterpå er de preget av stundens alvor og skriver kanskje et brev hjem.

Hvem eier historien?

Mye av kritikken, ikke minst fra historikerne som mente de ikke kunne stå inne for serien, dreide seg om at serien unnlot å fortelle om brutaliteten og krigsforbrytelsene som divisjonene med norske soldater enten var med på, eller var tett på. Kritikernes overordnede syn – at norske frontkjemperne deltok i handlinger der det også foregikk krigsforbrytelser, at frontkjemperne fikk ideologisk opplæring også ved fronten, og at mange gikk inn i ledende NS-stillinger når de kom hjem fra fronten – er fullstendig underkommunisert eller fraværende (Borgersrud et al. 2021). Her overlates fremstillingen til enkelte arkivopptak eller grafikk som viser kart og piler, og en fortellerstemme som gjengir historiske hendelser.

I debattene i etterkant insisterer regissør Alexander Kristiansen på at kritikerne misforstår og feiloppfatter (Johansen 2021). Han peker på scener og sekvenser som viser krigsforbrytelser, og som ikke underslår frontkjempernes deltakelse. Imidlertid presenteres slike scener uten noen forutgående innledning eller annet forvarsel som tydelig plasserer disse scenene i en sammenheng. Og de norske frontsoldatene fremstår uten unntak som passive vitner, forferdet over hva de er med på – men som sagt, uten selv å være aktive deltakere.

Det var ikke bare bruk av rekonstruksjoner som ble oppfattet som problematisk ved serien. Vel så mye ble intervjuene med frontsoldatene kritisert. Vi hører ikke spørsmålene, kun svarene i form av en ubrutt fremstilling. Dermed får vi ikke vite om det er noe de vegrer seg for å fortelle, om det er påstander de nekter for, eller annen type informasjon som kan fylle ut bildet. I så måte fremstår det som om frontkjemperne har fullstendig kontroll over sin egen fremstilling, og at denne blir stående uimotsagt. Denne gjenopplevelsen av krigen slik man husker den, beskriver Claudia Lenz (2021) som «tidsvitnenes avlastningsfortellinger». Det fæle som forbindes med nazismen, var man ikke selv en del av. Denne mekanismen, påpeker Lenz, medfører at man vektlegger sin egen offerstatus som følge av mangel på forståelse fra omverdenen. Nazismens ofre tar man i liten grad stilling til, eller man relativiserer ved å peke på grusomhetene Stalin drev frem, eller overgrep allierte skal ha gjort seg skyldig i. Denne anledningen til å bearbeide fortiden ut fra sitt eget ståsted, uten å tilkjenne hva man var en del av, gir et apologetisk preg over historien.

Flere av frontkjemperne uttrykker humanistiske idealer. «Krig er en vederstyggelighet», sier Fredrik Jensen, der man skyter på folk som ikke har gjort noe galt mot en. «La meg ikke brutalisere, så jeg ikke mister mennesket i meg», siterer Magne Holther (episode 2, 5 minutter). «Senere ble det [synet av drepte] så alt for dagligdags», sukker John Sandstad (episode 3, 14 minutter). Alf Kristian Borge må kjempe mot følelsene når han forteller om da han ble overrumplet av en russisk soldat og stirret inn i geværmunningen. Russeren nøler og blir i neste øyeblikk skutt av en av Borges medsoldater. «Han russeren, han hadde ikke noe lyst til å skyte meg.» Kjeven til Borge dirrer, og han må samle seg før han fortsetter. «Og det ble hans skjebne, i stedet for min» (episode 4, 12 minutter). I disse patosfylte øyeblikkene er det nesten umulig å ikke oppfatte de gamle mennene som gode og trygge personer. De kunne vært hvem som helst sin

trivelige bestefar. Kun i små øyeblikk ser vi dårlig skjult stolthet over hva de har vært med på, som når John Sandstad forteller at han mottok Jernkorset (episode 3, 30 minutter).

Serien mangler en presentasjon av frontsoldatenes bakgrunn. Hva var det som fikk disse personene til å verve seg til tjeneste for SS? Hva slags situasjon befant de seg i før de ble soldater? Vi får så vidt fortalt at Jensen var student og arbeidet på et kontor, og at Windingstad var en ung skoleelev med interesse for krig. Ut over dette er det smått med biografiske opplysninger. Og hva gjorde de etter at de kom hjem (de som kom hjem), etter å ha deltatt i (traumatiserende) krigshandlinger (Bruland 2021)? Gikk de i tjeneste hos statspolitiet, eller fikk de en annen sivil jobb? Hvordan ble de tatt imot av familiene sine, var de også overbeviste NS-medlemmer? Kristiansen selv pekte på at antall episoder satte sine begrensninger. Han hevdet videre at det var et bevisst valg å avgrense fremstillingen til å gjelde perioden soldatene befant seg ved fronten, og at en del faglitteratur gjør samme avgrensning (Mauno 2021).

I etterkant av at *Frontkjempere* ble vist på NRK, arrangerte Senter for studier av Holocaust og livssynsminoriteter (HL-sentret) en forelesningsserie, kalt «Dypdykk i 2. verdenskrig». En av forelesningene var ved Terje Emberland og Sigurd Sørлие (11. oktober 2022) der de kom med utdypende informasjon som de mente serien manglet, men som de trolig hadde forsøkt å få frem i sine intervjuer med Kristiansen. I forelesningen peker Sørлие blant annet på at selv om beveggrunnene for å verve seg til tjeneste ved fronten kan ha vært mange og komplekse, og ikke nødvendigvis båret frem av en ideologisk overbevisning, så var de aller fleste av de norske soldatene i tysk våpentjeneste medlem av NS da de vervet seg. De befant seg dermed i en interessesfære der et bestemt verdenssyn ble fremhevet, og kanskje derfor var de spesielt mottakelige for propaganda og press fra omverdenen. Dette perspektivet er så godt som fraværende i *Frontkjempere*.

Kristiansen forvarte seg i flere intervjuer og avisinnlegg. Et av poengene hans var at det her var snakk om tidsvitner det ikke var enkelt å få i tale, og at konfronterende spørsmål, stilt foran et kamera, høyst sannsynlig ville ført til en lukket dør (NRK *Debatten* 2021). Petter Wallace, NRKs sjef for innkjøp av eksterne produksjoner – og dermed ansvarlig for NRKs oppfølging av *Frontkjempere* – forsvarte serien i Kringkastingsrådet ved å fremheve at «det var mange frontkjempere som valgte å ikke stille opp til intervju, og at produsenten måtte la de som stilte opp få snakke fritt, hvis

han skulle få dem til å stille opp» (Mæland 2021). Også NRKs etikkredaktør, Per Arne Kalbakk, fremhever verdien av førstehåndsskildringer, samtidig som det gis «fakta, kontekst og korreksjon til subjektive fortellinger» ved bruk av ekspertkilder (Kalbakk og Sjo 2021).

De deltakende historiske ekspertene i serien kommer med mer generelle perspektiver. *Dette* vet vi skjedde ved fronten nedover i Europa, og *dette* er godt dokumenterte krigsforbrytelser. Vi vet ikke så mye om i hvilket omfang norske soldater var medskyldige eller ikke – og heller ikke hvem de som deltok var. Dermed er det lite som kopler det enkelte tidsvitnet til de brutale handlingene.

Unntaket i *Frontkjempere* er én person, Olav Tuff, som åpenbart har vært til stede der krigsforbrytelser har funnet sted. Men også han fremstilles som passiv deltaker. Han bare befant seg der, gjorde bare det han ble bedt om. Helt til han ved en annen anledning der det var snakk om en henrettelse, protesterte og deretter ble kommandert til å forlate stedet. På den måten får Tuff, gjennom dramatisert iscenesettelse, en slags verdig utgang. Hans videre skjebne i krigen får vi ikke høre mer om.

Det var om lag 3600 norske menn som meldte seg til tjeneste ved Østfronten. I *Frontkjempere* møter vi et svært begrenset utvalg av disse. Kan det tenkes at akkurat disse mennene først og fremst var naive og eventyrlystne, med et sterkt ønske om å bidra i kampen mot bolsjevismen, men ellers uten ideologiske anføringer? Det er lite som tyder på det. Andre, lett tilgjengelige, intervjuer og dokumenter viser at flere av dem var rettroende NS-medlemmer før de lot seg verve, og enkelte beholdt sin overbevisning også etter krigen og frem til nyere tid.

For flere av deltakerne i *Frontkjempere* er det ikke mangel på utfyllende informasjon som kunne vært presentert for seeren. Fra andre kilder vet vi mer om enkelte av de portrettede krigsveteranene sin bakgrunn. Olav Tuff hevder i serien at han ikke var ideologisk motivert, det var eventyret og spenningen som drev ham, og han kunne like gjerne ha slåss på engelsk side (episode 1, 40 minutter). Dette står i en viss kontrast til *Brennpunkt-*dokumentaren *I Himmlers tjeneste* (1. oktober 2013), som Olav Tuff deltar i. Der får vi høre at Tuff var medlem av NS. Tuff forteller at han vervet seg til tjeneste som respons på myndighetenes oppfordring, og – i likhet med mange andre som stilte til tjeneste – var han blitt lovet en gård i Russland som fortjeneste etter krigens slutt.

*Brennpunkt-*dokumentaren *Dødsmerkene i Karelen* (24. februar 2009) gir en mer utfyllende beskrivelse av Wolfgang Windingstads bakgrunn.

Som halvt tysk ble han mobbet og plaget, og derfor fant han seg til rette hos NS. Windingstad gjengir blant annet fortellinger fra guttebøker som hans lærerinne leste høyt for klassen, om striden mellom Finland og Sovjet, der en heltmodig gutt spilte en viktig rolle som kurer. Windingstad legger ikke skjul på at han speilet seg i denne fortellingen, samtidig som verve-kampanjer fremhevet kampen mot bolsjevismen.⁵

På YouTube ligger et intervju med frontkjemper Fredrik Jensen (publisert av noen som kaller seg Nationalist Content). Her møter vi en betydelig yngre og mer selvsikker utgave av Jensen enn i dokumentarserien. Nå er Jensen langt mer detaljert enn i det senere intervjuet. Vi får vite at han meldte seg inn i NS etter krigens utbrudd (han var da medlem av Unge Høyre), og gikk med merket på jakkeslaget. Han var blitt kjent med en SS-offiser gjennom foreldrene og ble anbefalt å fortsette utdannelsen i Tyskland som opptatt i SS. Ved fronten var han standhaftig, han ble såret og sendt til sykehus tre ganger, men vendte alltid tilbake. Ved fronten tok han også offisersutdanning. Han nekter for at han visste noe om jødedeportasjoner (i 1942 var han ved fronten i Russland), og hevder også at det var et godt forhold mellom soldatene og den russiske befolkningen. I dag (dvs. tidspunktet for intervjuet) mener han fremdeles at NS hadde et godt program. I et annet intervju, transkribert og lest høyt (publisert av noen som kaller seg A different version of history), fremsetter Jensen en rekke påstander om jødisk bolsjevisme og hevder at Hitler ledet en europeisk frigjøringskamp.

Et etisk minefelt

Det stilles noen forventninger til dokumentarfilmen som uttrykksform om at den skal være sannferdig, muligens også utfordre etablerte sannheter. De dokumentarfilmene som fremstår som et partsinnlegg, befinner seg ofte innenfor det som omtales som den deltakende presentasjonsformen (*participatory mode*). Denne formen har ofte en politisk brodd og et aksjonistisk formål, der filmskaperen selv gjerne tilkjenner sin egen posisjon. Seeren utfordres til å ta stilling til en sak, og står selvsagt fritt til å avvise de påstandene som fremmes. Den ekspositoriske presentasjonsformen, derimot, er forventet å være opplysende fremfor prosederende. Et saksfremlegg som

5 Windingstads historie er også fremstilt i boken *Glemt soldat*, skrevet av Sigurd Senje, første gang utgitt i 1983, og nyutgitt i 2008.

uforholdsmessig vektlegger én side, risikerer å bli møtt med mistenksomhet og anklager om manipulasjon av sannheten.

Frontkjempere begynner og slutter med en serie uttalelser om at man ikke angrer, eller anser at man har gjort noe galt. Dette setter en slags tone for hele fremstillingen. Tidsvitnene holder på sine egne mikrofortellinger – på *den* datoen befant vi oss *der*, og da skjedde *dette*. Historikerne på sin side kommenterer det store bildet, ikke de enkelte skjebnene, så frontkjempernes selvframstilling blir heller ikke utfordret i nevneverdig grad fra eksperthold. De store sammenhengene forsvinner og blir erstattet med tablåer og enkeltsekvenser. Med denne formen for banal fremstilling blir historien og krigen til et dramatisk teater, ifølge Gunnar Iversen. Iversen trekker linjer til Susan Sontags (1980) berømte essay om fascismens estetiseringer.

På en litt banal måte representerer *Frontkjempere* en slags «fascinerende fascisme». Vi inviteres til å se sju frontkjempere fortelle om sine krigsopplevelser. Ikke fortellingen om hvorfor de trakk i tyske uniformer, eller hvem de er og var, men krigens mange konkrete detaljer og sansninger er det viktige i serien. Og de tallrike dramatiseringene kolporterer en noe usunn fascinasjon overfor krigens spenning og overflate av hendelser og detaljer, uniformer og våpen. (Iversen 2021)

Tidsvitnene får i stor grad holde perspektivet som styrer fremstillingen, og som er preget av hendelser løsrevet fra de store sammenhengene. Deler av kritikken mot *Frontkjempere* retter seg mot at «gamle-nazistene» i så stor grad fikk tilpasse og pynte på sine erfaringer i ettertid. De er ikke villige til å dele, eller de har kanskje fortrenget, det mest brutale de var med på. De vil fortelle *sin* historie. Og så er det et mer åpent historisk-vitenskapelig og etisk spørsmål om hvordan man skal stille seg til disse historiene. Skal man lytte og forstå, eller utfordre fremstillingen?

«Det var jo det at ... at det var ... at alt hadde vært forgyeves, med ... både blod og svette og tårer. Men ...» John Sandstad famler etter ordene, og til slutt finner han ingen flere (episode 4, 54 min). Han ser ut til å stirre inn i et tomrom, som om betydningen av det han akkurat har sagt, slår ham med full kraft. Dette er det siste som blir sagt i *Frontkjempere*. Så fryses bildet. Det er lett å føle sympati med Sandstad, som ser så fortvilet ut. Sympatien strekker seg til de andre tidsvitnene, som i tur og orden blir presentert med liknende nærbilder, med en tekst som opplyser om militær stilling i SS, avsagt dom i landssvikeroppgjøret og fødsels- og dødsår.

«Jeg håper historien vil få et annet bilde på det», sier Alf Kristian Borge (episode 4, 42 min) innbitt mens han vender blikket mot kamera, før han slår det ned igjen.

Borge sikter til landssvikeroppgjøret når han kommenterer det historiske bildet som han så åpenbart er en del av. At legitimiteten til landssvikeroppgjøret vil endres som følge av serien, slik de medvirkende tidsvitnene tar til orde for, er ikke sannsynlig. Det er dessuten lite som tyder på at dokumentarserien fremmer en slik intensjon. Men serien inviterer til å reflektere over «*krigen som anerkjennelsesmulighet*» (Hagen 2021b: 14, kursiv i original). Thomas V. H. Hagen var en av de første til å gi en lenger drøftelse av *Frontkjemperne*. I en kronikk i *Fædrelandsvennen* formulerer han det som må kunne kalles et forsvar for en emosjonell historie.

Å insistere på at en politisk-ideologisk synsvinkel alltid er den rette linse, fremstår nedlatende og kan dessuten føre til demonisering av historiske aktører, uten at det fører til større forståelse. Hvorvidt frontkjemperne deltok i krigsforbrytelser, er naturligvis et viktig spørsmål, men ikke det eneste. Alt handler om valg av perspektiv.

Som helhet underspiller dokumentaren den enkeltes ansvar for konsekvensene av egne valg, og det er kritikkverdigg. Men den gjør noe annet i stedet: den løfter fram enkeltskjebner på en måte som lar oss forstå at de var mennesker som deg og meg. Det har også en verdi. (Hagen 2021a)

Denne formen for empatisk lesning, der vi som seere inviteres til å innta en aktivt innlevende holdning til personenes valg, livssituasjon og opplevelser, kan ses i lys av drøftelsene omkring etikk og fortelling. I Norge har særlig Jakob Lothe (2016) utforsket dimensjoner forbundet med narrativ etikk. Lothe beskriver etikk i litteratur- og filmfortellinger som et samspill mellom de estetiske fremstillingene av personenes følelser, tanker, ønsker og handlinger på den ene side, og på den annen side verdiene og valgene som disse følelsene, tankene, ønskene og handlingene representerer (Lothe 2016, 16–18, se også Phelan 2014). Det dreier seg om to aspekter, eller nivåer, ved fortellingen, gjerne kalt *historie* og *diskurs* – det som angår de situasjoner og handlinger personene befinner seg i, innenfor det etablerte universet, og som innebefatter etiske implikasjoner for personene selv, og dernest er det selve fremstillingen av personenes håndtering av de situasjonene og handlingene de er en del av, der etiske vurderinger signaliseres, enten direkte eller indirekte, ved hjelp av fortellegrep. Vår

oppfattelse av historien formes av diskursen, og denne meningsdannelsen forbindes gjerne med begrepet *perspektiv*. Det er perspektivet som bestemmer hvilket utsnitt av verden vi som seere får ta del i, samtidig er perspektivet ladet med en holdning som er med på å styre hvordan vi forholder oss til det vi blir presentert for.

Denne koplingen mellom tekstens innhold og form, og med det hva slags sannhet den anses å formidle, har også hatt en plass i historiefaget. Spesielt er det forbundet med de historieteoretiske refleksjonene til Hayden White, som har anvendt litteraturvitenskapens tekstforståelse på historiske fremstillinger. Historieskrivingen er ikke verdinøytral, etablerte fortellestrukturer lader de historiske begivenhetene med mening.

Tekstens estetiske form er helt avgjørende i formidlingen av hva innholdet egentlig betyr, og hva som blir fremstilt som sant og troverdig er uløselig knyttet til denne meningsproduksjonen. Også den narrative historietekstens sannhetsverdi er derfor knyttet til både etikk og estetikk. (White sammenfattet av Norland 2003, 20)

Frontkjempere synliggjør utfordringen ved å behandle historieteksten som et estetisk objekt fordi den kan anklages for å relativisere den etiske dimensjonen ved fortidens hendelser. Denne utfordringen er særlig aktuell for dokumentarfilm, som kan påberope seg kunstnerisk legitimering, samtidig som den deler den historiske tekstens referensielle kopling til virkeligheten (Nichols 1991, 143). Hvilken plass man skal gi frontsoldatene i historien, representerer, slik Hagen påpeker, en emosjonell, tabuisert og kontroversiell historie på en gang (2021b, 34). Selve temaet, landsforrædere og krigsforbrytere, setter etiske perspektiver på prøve. Det forventes – kreves – en aktiv stillingtagen, kritikk og fordømmelse. Dette fremsettes som et eksplisitt krav i Torgeir Ekerholt Sæveraas' (2021) diskusjon av *Frontkjempere*, der han kategorisk fastslår at forståelse og fordømmelse må eksistere side om side i behandlingen av andre verdenskrig og nazismen. Sæveraas «har ingenting imot å høre frontkjemperne fortelle sine historier», men savner at disse settes i en kontekst. Dramatiseringene av soldatenes handlinger kan ha sin verdi, men han etterlyser også «hatet i øynene» til nordmennene som dreper. Hvis selve innholdet skal legge an til et forståelsesfullt perspektiv, er det klare forventninger til at formen tydelig etablerer hvilke verdier og etiske holdninger som skal ha forrang.

Narrativ etikk har ytterligere to innfallsvinkler, i tillegg til historie og diskurs. Også disse aktualiseres i møte med *Frontkjempere*. Der historie

og diskurs angår tekstens utforming, og i så måte er tekstinterne, er de to øvrige teksteksterne (Phelan 2014). Det er snakk om etiske forhold forbundet med selve produksjonen, og det etiske inntrykket og engasjementet publikum sitter igjen med i møte med teksten.

Den etiske dimensjonen forbundet med selve produksjonen kom til syne allerede før et eneste minutt var vist av serien på tv. Som nevnt rykket et knippe historikere som hadde vært delaktige i serien, ut med anklager om å ha blitt ført bak lyset (Sørliet et al. 2021). De hevdet at NRK «ignorerte advarsler» om at fremstillingen bar galt av sted, og ikke i tilstrekkelig grad korrigerende inntrykket som ble skapt gjennom intervjuer og rekonstruksjoner. I stedet valgte NRK å trekke inn nye historikere som var mer åpne for de perspektivene serien fremmet. NRK på sin side svarer med å hevde at de lyttet til mange av innspillene, men også at disse er veid opp mot andre innspill og hensyn de har tatt med i beregningen (Kalbakk og Sjø 2021). Også regissør Alexander Kristiansen fremhever at de har «søkt å la historikere med forskjellige perspektiv slippe til» (Kristiansen 2021).

Mottakelsen av *Frontkjempere* avslørte også en angst på vegne av historiefaget og allmenndannelsen, blant annet uttrykt av Nina Grünfeld i *Debatten* (NRK 2021). For hva skjer hvis det er denne versjonen som blir stående igjen? Kristiansens uttalte mål med serien var blant annet «å nå ut til det yngre publikum som har større distanse og mindre kunnskap om historien vår. Derfor bruker vi dramatiseringer som virkemiddel» (Selmer-Anderssen 2021). Bekymringen som blant annet Grünfeld uttrykker, er at serien, med sin appellerende form, blir enkel å gripe til for elever og lærere i undervisningssammenheng når andre verdenskrig skal behandles. Dermed kan det faktisk hende at det andre bildet Alf Kristian Borge håper at historien vil vise, blir stående som et likeverdig perspektiv.

Frontkjempere utfordrer ikke forestillingen om hva en dokumentarfilm er eller kan være, heller ikke hva en dokumentarfilm kan handle om, eller hvem som kan slippe til og fortelle om sitt liv, sine erfaringer, og sine synspunkter. Men den minner oss om at dokumentarfilm inviterer til en stillingtagen og fortolkning av verden, og at den med det også bærer på et visst ansvar. Dette skiller, til en viss grad i alle fall, dokumentarfilm fra fiksjonsfilm, slik Bill Nichols har fremhevet. «Dokumentarfilm henleder oss mot en verden av rå virkelighet selv når den forsøker å gi en fortolkning av denne, og forventningen om at dette er noe den vil gjøre, står i sterk kontrast til fiksjonsfilmen» (Nichols 1991, 110, oversatt her). Med sine

mange og lange dramatiserte iscenesettelser lener *Frontkjempere* seg tungt mot fiksjonsfilmen som uttrykksform. Men fiksjonsfilmens mulighet til å etablere en egen verden, med sitt eget sannhetsregime, er ikke tilgjengelig. Som dokumentar har serien sin referensielle forankring i vår verden – med en klar forventning om at fremstillingen ikke bare skal være sann, den skal også føles sann.

Forfatterbiografi

Audun Engelstad er professor i film- og tv-vitenskap ved Universitetet i Innlandet. Der er han tilsatt ved Institutt for TV-fag – TV-skolen. Engelstad har fortelle teori og sjangeranalyse blant sine spesialområder. Aktuelle publikasjoner er «Past and present wars on TV: High-end drama series and national identity» i *Journal of Popular Television* (11 (2), 2023) og boken *Film og fortelling* (Fagbokforlaget, 2. utgave, 2022).

Referanser

- Borgersrud, Lars, Sigurd Sørli, Terje Emberland og Arnfinn Moland. 2021. «Krigsforbrytelsen og skjønnmalingen.» *Dagsavisen*, 5 april. <https://www.dagsavisen.no/debatt/2021/04/05/krigsforbrytelsen-og-skjonnmalingen/>
- Bruland, Bjarte. 2021. «Hva gjorde frontkjemperne i Norge?» *VG*, 10. april, 48.
- Canet, Fernando. 2020. «Introductory Reflections on Perpetrators of Crimes Against Humanity and their Representation in Documentary Film.» *Continuum. Journal of Media and Cultural Studies* 34 (2): 159–179. <https://doi.org/10.1080/10304312.2020.1737429>
- Emberland, Terje og Sigurd Sørli. 2022. «SS i Norge: Makt og rekruttering.» Forelesning HL-sentret, 11 oktober 2022. <https://www.youtube.com/watch?v=YSL9YbAXapE>
- Eriksen, Anne. 1995. *Det var noe annet under krigen. 2. verdenskrig i norsk kollektivtradisjon*. Oslo: Pax.
- Eriksen, Ulrik. 2021. «NRK tar på seg rollen som suspekt youtubekanal.» *Morgenbladet*, 7 april. <https://www.morgenbladet.no/kultur/2021/04/07/nrk-tar-pa-seg-rollen-som-suspekt-youtubekanal/>
- Hagen, Thomas V. H. 2021a. «Skal NRK rettferdiggjøre norske nazister?» *Fædrelandsvennen*, 8 april, 22–23.
- Hagen, Thomas V. H. 2021b. «Tid for anerkjennelse. Andre verdenskrig 75 år etter frigjøringen.» I *Tid for anerkjennelse. Andre verdenskrig i fortid og nåtid*, redigert av Trond Bjerkås, Thomas V. H. Hagen og Gunhild Aaby, 13–38. Oslo: Cappelen Damm.
- Iversen, Gunnar. 2021. «Historien som melodrama og guttebok.» *Rushprint*, 15 april. <https://rushprint.no/2021/04/historien-som-melodrama-og-guttebok/>
- Johansen, Elias Bakken. 2021. «Viser norsk medvirkning i kirkebrann hvor flere hundre ble brent levende.» *Vårt land*, 8. april, 21.
- Kalbak, Per Arne og Marie Sjo. 2021. «Derfor sender NRK serien 'Frontkjemper'» *Nrk.no*, 6 april. https://www.nrk.no/ytring/derfor-sender-nrk-serien-_frontkjemper_-1.15444521

- Kristiansen, Alexander. 2021. «Du eier ikke historien, selv om du er seniorforsker ved HL-sentret.» *Nettavisen*, 4 april. <https://www.nettavisen.no/norsk-debatt/du-eier-ikke-historien-selv-om-du-er-seniorforsker-ved-hl-senteret/o/5-95-210910>
- Lenz, Claudia. 2021. «Bestefar var ingen nazist.» *Morgenbladet*, 12 mai. <https://www.morgenbladet.no/ideer/kronikk/2021/05/12/bestefar-var-ingen-nazist/>
- Lothe, Jakob. 2016. *Etikk i litteratur og film*. Oslo: Pax.
- Lyngstad, Håkon Kvam og Jostein Matre. 2021. «Historikere ut mot NRK serie: – Nødt til å protestere.» *VG Nett*, 3 april. <https://www.vg.no/rampelys/tv/i/OQdJXE/historikere-ut-mot-nrk-serie-noedt-til-aa-protestere>
- Mauno, Hanne. 2021. «Frontkjemperne var Quislings livvakter og jødernes fangevokter.» *Dagsavisen*, 13 april, 12–13.
- Mæland, Kjetil Bortelid. 2021. «NRK og 'Frontkjemperne' [sic] får ros av Kringkastingsrådet.» *Nettavisen*, 29 april. <https://www.nettavisen.no/nyheter/kringkastingsradet-roser-frontkjemperne/s/12-95-3424120849?key=2023-12-13T14:49:03.000Z/retriever/7b14e6e99270e2434eb8abb5f7abcae1294422a>
- Nichols, Bill. 1991. *Representing Reality*. Bloomington: Indiana University Press.
- Nichols, Bill. 2016. *Speaking Truth With Films: Evidence, Ethics, Politics in Documentary*. Berkeley: University of California Press.
- Nichols, Bill. 2017. *Introduction to Documentary*. 3. utg. Bloomington: Indiana University Press.
- Nichols, Bill. 2022. «In the Beginning.» *Studies in Documentary Film* 16 (1): 83–96. <https://doi.org/10.1080/17503280.2021.1877525>
- Norland, Heidi. 2003. «Innledning.» I *Historie og fortelling. Utvalgte essay*, Hayden White. Oslo: Pax.
- Olsson, Svein Vestrum. 2021. «Kringkastingsrådet: Riktig av NRK å sende serien 'Frontkjemper'.» NRK.no, 29. april. https://www.nrk.no/norge/kringkastingsradet_riktig-av-nrk-a-sende-serien_--frontkjemper-_-1.15475565
- Phelan, James. 2014. «Narrative Ethics.» I *the living handbook of narratology*, red. Peter Hün, Jan Christoph Meister, John Pier og Wolf Schmid. Hamburg: Hamburg University. <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narrative-ethics>
- Sand, Camilla. 2021. «Frontkjemper.» NRK.no, 17 mars. <https://www.nrk.no/presse/programtaler/frontkjemper-1.15419843>
- Selmer-Anderssen, Per Christian. 2021. «NRKs oppgave er å gjøre oss klokere. Denne serien gjør det motsatte.» *Aftenposten*, 12 april, 32–33.
- Senje, Sigurd. 2008. *Glemt soldat*. Oslo: Pax.
- Sontag, Susan. 1980. «Fascinating Fascism.» *Under the Sign of Saturn*. New York: Farrar, Straus & Giroux.
- Svarstad, Asbjørn. 2021. «NRK glorifiserer SS-frontkjemperne i ny serie.» *Nettavisen.no*, 2 april. <https://www.nettavisen.no/norsk-debatt/nrk-glorifiserer-ss-frontkjemperne-i-ny-serie/o/5-95-210600?key=2023-12-13T09:56:39.000Z/retriever/e08193165c28fb8ec097e3b2456c624b896277e2>
- Sørli, Sigurd, Lars Borgersrud, Terje Emberland og Arnfinn Moland. 2021. «NRK feilinformerer om frontkjemperkritikken.» *Morgenbladet*. 30. april. <https://www.morgenbladet.no/ideer/debatt/2021/04/30/nrk-feilinformerer-om-frontkjemperkritikken/>
- Sæveraas, Torgeir Ekerholt. 2021. «Fordømmelse og forståelse er to sider av samme sak.» *Morgenbladet*, 23 april. <https://www.morgenbladet.no/ideer/kronikk/2021/04/23/fordommelse-og-forstaelse-er-to-sider-av-samme-sak/>
- Ward, Paul. 2005. *Documentary. The Margins of Reality*. London: Wallflower.

Audiovisuelle kilder

- Anon. n.d. «Intervju med Frontkjemper Fredrik Jensen.» <https://www.youtube.com/watch?v=sEtimiZKTbQ>
- Anon. n.d. «Interview with Norwegian WW2 veteran Fredrik Jensen, member of German Wiking Divisjon.» <https://www.youtube.com/watch?v=65c6eJV4iaQ>
- Kristiansen, Alexander. 2021. *Frontkjemper*. Filmavdelingen. NRK april 2021.
- Lie, Mari Allgot og Ola Flyum. 2013. *I Himmlers tjeneste*. NRK *Brennpunkt*, 1. oktober.
- Solheim, Frank Arne. 2009. *Dødsmerkene i Karelen*. NRK *Brennpunkt*, 24. februar.
- NRK. 2021. *Debatten*: «Frontkjemper». 13. april. <https://tv.nrk.no/serie/debatten/202104/NNFA51041321/avspiller>

KAPITTEL 8

«Vi skal vitne nå.» Krigsforbrytere og norske myndigheter på teaterets anklagebenk

Siemke Böhnisch Universitetet i Agder

Abstract: In this chapter I present theatre-specific perspectives on the perpetrator as aesthetic figure through a close reading of the performance *Ødeland* (Pålsson 2021, Hålogaland Teater) that deals with the forced evacuation and burning of Finnmark and Nord-Troms in 1944–1945, and the shortcomings of the process of bringing the perpetrators to justice after the war, both in the Nuremberg military trials and in Norway. I argue that the performance enables a processual view on the collective commission of mass violence (cf. Üngör & Anderson 2019) and engages in an activist memory position on behalf of the north–Norwegian civilian population. I show how the historical events are aesthetically actualized on stage to intervene in an injustice that – in the performance’s perspective – still pertains today. In the first part of the analysis, I show how the actors’ performative embodiment, the collective co-presence in the theatre space and the geographical situatedness contribute to the production of meaning and audience engagement. The complex dramaturgy and collective performative enunciation construction are analyzed on the performance’s micro-level. On this basis, I show in the second part of the chapter how the performance systematically takes the audience through the different levels and phases of the collective perpetration process, from the top-level architects, via the mid-level organizers, to the bottom-level of physical execution and the consequences for the civilian population. A crucial aesthetic aspect is how the audience’s imagination is worked on. Finally, I contextualize my reading in a Norwegian memory culture context where north-Norwegian memory activism has lately been criticized.

Keywords: theatre, embodiment, dramaturgy, collective process of perpetration, memory activism, forced evacuation and burning of Finnmark and Nord-Troms

Sitering: Böhnisch, Siemke. 2024. «'Vi skal vitne nå.' Krigsforbrytere og norske myndigheter på teaterets anklagebenk». I *Krigsforbrytere i dagens estetiske minnekultur*, redigert av Unni Langås og Henrik Torjusen, 159–179. Oslo: Cappelen Damm Akademisk. <https://doi.org/10.23865/cdf.232.ch8>
Lisens: CC-BY 4.0

Introduksjon

Teater som medium er forholdsvis lite belyst i minnestudier og *perpetrator studies*¹ sammenlignet med for eksempel litteratur eller film. Jeg vil derfor i dette kapittelet bidra til utvikling av mediespesifikke perspektiver på krigsforbrytertematikken gjennom en teatervitenskapelig næranalyse av en valgt case: forestillingen *Ødeland* (Pálsson 2021) som hadde urpremiere ved Hålogaland Teater i Tromsø i november 2021.²

Ødeland handler om tvangsevakueringen og nedbrenningen av Finnmark og Nord-Troms i 1944–1945. Temaet er blant de veietablerte i norsk minnekultur etter andre verdenskrig. De omfattende fysiske ødeleggelsene i de to nordligste fylkene, konsekvensene for regionens sivilbefolkning på 75 000 mennesker samt en rekke hendelser der tyske soldater utførte grusomme overgrep, har vært del av denne tematiseringen. Den etablerte tolkningen av hvorfor nedbrenning og tvangsevakuering ble iverksatt av tyske Wehrmacht, er en militær forståelse, den såkalte *brente jords taktikk*. Denne taktikken innebærer at en militær styrke som er tvunget til tilbaketrekning av en militær motpart (her Den røde armé) ødelegger infrastruktur og bygninger for å forhindre eller forsinke den militære motparts videre fremmarsj. Mens den brente jords taktikk er selvskreven i forståelsen av tvangsevakueringen og nedbrenningen av Finnmark og Nord-Troms, er den folkerettslige siden mindre tematisert i minnekulturell sammenheng: Denne taktikken er unntaksvis tillatt i krig, i situasjoner der det er eneste mulighet til å redde egne militære styrker – ellers kvalifiserer den til krigsforbrytelse i folkerettslig forstand.

Bred inngang, juridisk vinkling og minneaktivisme i *Ødeland*

I teaterforestillingen *Ødeland* velges en påfallende bred inngang til de realhistoriske hendelsene, ikke bare med hensyn til tid og rom, men også til det presenterte persongalleriet. Forestillingen handler om (1) forhistorien til

-
- 1 Se for eksempel den internasjonale Routledge-håndboken om *perpetrator studies* fra 2019 utgitt av Knittel og Goldberg. Boken inneholder et kapittel med undertittelen «Perpetrators in the Theater» (Skloot 2019), men her leter vi forgjeves etter teaterforestillinger som gjenstand for analyse slik de utfolder seg i rom og tid. De estetiske objektene som undersøkes, er utelukkende dramatiske tekster, ikke deres iscenesettelser.
 - 2 Regi er ved den islandske regissøren Egill Heiðar Anton Pálsson. Manuset ble skrevet på oppdrag for produksjonen av den svenske dramatiker Lucas Svensson. Min analyse er basert på gjentatte forestillingsbesøk: 8.1.22 i Tromsø (Hålogaland Teater, Prøvesalen), 10. og 11.6.22 i Oslo (Vega Scene, Teatersal), 25.10.22 i Kirkenes (Sør-Varanger Kultursal) og 26.10.22 i Båtsfjord (Skansen). I tillegg har jeg hatt tilgang til det upubliserte manuset av Lucas Svensson (jeg takker Hålogaland Teater for tilgangen).

hendelsene: tautrekningen mellom de øverst ansvarlige (militære og sivile, tyske og norske) som ender med at Hitler utsteder en såkalt Führerbefehl som beordrer tvangsevakuering og nedbrenning av Finnmark og Nord-Troms; (2) hvordan denne ordren ble iverksatt: to norske ministres og tyske soldaters konkrete handlinger og sivilbefolkningens forsøk på å motsette seg og sabotere; (3) sivilbefolkningens enorme lidelser under selve deportasjonen og i enkelte grusomme overgrep begått av tyske soldater; og sist, men ikke minst (4) det rettslige oppgjøret etter krigen, ved militærdomstolen i Nürnberg og i det norske landssvikoppgjøret.

I denne antologien brukes krigsforbryterbetegnelsen som et overordnet begrep uten at det nødvendigvis tas stilling til om de historiske hendelsene kvalifiserer til krigsforbrytelser i juridisk forstand eller om de historiske skikkelsene som blir fremstilt i de utvalgte estetiske artikkelasjoner, har blitt anklaget og rettskraftig dømt som krigsforbrytere. I teaterforestillingen *Ødeland* derimot får det juridiske perspektivet en prominent plass. Det henger sammen med at forestillingen har en minneaktivistisk agenda. Det handler ikke bare om rekonstruksjon av en historisk urett og krigsforbryternes handlinger den-gang-da, men om å få frem og intervenere i en urett som har vedvart frem til i dag.

På anklagebenken i Nürnberg sitter generaloberst Lothar Rendulic, øverstkommanderende for tyske Wehrmacht i Norge under tvangsevakueringen og nedbrenningen av Finnmark og Nord-Troms. Det er situasjonen skuespillerne får publikum til å se for seg i begynnelsen av forestillingen, som blir utgangspunkt for en kollektiv fortellerdramaturgi der fire skuespillere går inn og ut av over 40 roller, deriblant Vidkun Quisling, Josef Terboven, Adolf Hitler, Lothar Rendulic og politiminister Jonas Lie som ledet tvangsevakueringen fra norsk side sammen med Johan Lippestad, sosialminister i Quisling-regjeringen.

Samtidig sitter det – i overført forstand – også noen andre instanser på teaterforestillingens imaginære anklagebenk: de som med sine unnlaterelser etter krigen – igjen i forestillingens perspektiv – bidro til at ingen ble dømt for disse krigsforbrytelsene. Kun generaloberst Lothar Rendulic ble anklaget, og det endte med frifinnelse på de anklagepunktene som gjaldt hans ansvar for nedbrenning av Finnmark og Nord-Troms.³ Denne frifinnelsen i militærdomstolen i Nürnberg kommer frem i slutten av forestillingen, og det gjøres et poeng ut av hvem av de andre ansvarlige som *ikke* ble anklaget. Med andre ord, *Ødeland* er motivert av at det aldri har blitt fastslått juridisk at deportasjonen av store deler av sivilbefolkningen på 75 000 mennesker

3 Han ble dømt for krigsforbrytelser i Jugoslavia, se Heller 2011, 311.

og den meget omfattende ødeleggelsen av infrastrukturen og bygningsmassen i Finnmark og Nord-Troms 1944–1945 faktisk var en krigsforbrytelse.

Analytisk tilnærming og disposisjon

I min analyse av forestillingen vil jeg argumentere for at fremstillingen av krigsforbryterne i *Ødeland* produserer og muliggjør et *prosessuelt blikk* på krigsforbrytelsene. Jeg låner her begrep og perspektiv fra Uğur Ümit Üngör og Kjell Anderson, som i sin artikkel «From Perpetrators to Perpetration» (2019) har redegjort for en utvikling i fagfeltet *perpetrator studies* fra interessen for krigsforbryteren som individ, til krigsforbrytelser som kompleks, kollektiv prosess:

In the past two decades, research on mass atrocities and genocides has shifted its perspective from the study of *perpetrators* to *perpetration*. Whereas the former term refers to the agency of individuals who have perpetrated forms of mass violence against civilians, the latter concept refers to the process of collective commission of mass violence. The advantage of taking a processual view is that it enables us to address the complexity of the process of perpetration: different layers of authority, different motives of involvement, different intentionality, and most importantly, the changes in these factors over time. (Üngör og Anderson 2019, 7)

Hvilken funksjon kan estetiske artikuleringer og – mer spesifikt – teater som medium få i denne sammenheng? For å få øye på det, må vi ikke bare se på *hva* som blir tematisert, fremstilt og fortalt, men også *hvordan* det skjer, både på mikro- og på makronivå.

En fellesnevner for de performative mediene teater, film og tv er at mennesker opptrer på scenen eller foran kameraet. *Kroppsliggjøring* kan dermed bli et sentralt aspekt av krigsforbryteren som estetisk figur. Å «spille» en overgriper, eller å «være» en person som har vært utsatt for, bevitnet eller undersøkt krigsforbrytelser, formidles her gjennom menneskekropper, -stemmer og -ansikter som i sin materialitet og sosiale realitet inngår i det estetiske uttrykket. På teaterscenen utfolder dette uttrykket seg som regel i ko-presens med fysisk tilstedeværende tilskuere. Den kollektive situasjonen i teatersalen, teateret som offentlig forsamlingssted og den konkrete geografiske plasseringen kan dermed bli relevante for betydningsproduksjon og tilskuerengasjement og vil bli viktig i analysen.⁴

4 En kortere analyse av samme forestilling, der jeg spesielt vektlegger de mediespesifikke aspektene, vil bli publisert i Böhnisch, Gjelsvik & Hempel (under utgivelse).

I det følgende tar jeg leseren med til oppstarten og de første scenene av forestillingen. Med dette utgangspunktet undersøker jeg i den første delen av analysen hvordan premisene for den teaterspesifikke utsigelseskonstruksjonen blir lagt på mikronivå, samt hvilken betydning dette får for fremstilling av krigsforbrytelsene. Her blir det etablert hvem som «taler» fra scenen (på vegne av hvem) til hvem om hva, hvordan og hvorfor. Samtidig vil denne næranalysen vise betydningen av kroppsliggjøring, kollektiv ko-presens og geografisk situering samt på hvilken måte den dramaturgiske konstruksjonen legger til rette for den spesifikke prosessuelle tilnærmingen til krigsforbrytelsene (jf. Üngör og Anderson 2019). I den andre delen av analysen undersøker jeg hvordan forestillingen videre etablerer, tematiserer og bearbejder ulike lag, faser og perspektiver på «the process of collective commission of mass violence» (Üngör og Anderson 2019, 7), før jeg avslutter med en kort minnekulturell kontekstualisering.

«Det er på tide at vi vitner nå»

Når publikum slippes inn i salen, er scenen tom. Det finnes ingen scenografi og heller ikke noen andre sceniske elementer, lys eller lyd, som hensetter oss til et annet sted eller en annen tid enn rommet vi er i. Vi er på teateret her-og-nå. På den nakne scenen befinner det seg fire aktører, to kvinner og to menn, alle omtrent i samme alder (se illustrasjon 1).



**Emil Rodrigo
Jørgensen**



**Hanne Mathisen
Haga**



Ivar Beddari



**Ann Mari
Nordengen**

Illustrasjon 1. Skjermdump fra annonseringen av forestillingen *Ødeland* på nettsiden til Hålogaland Teater.⁵ Gjengitt med tillatelse av Hålogaland Teater.

5 Skjermdump tatt 15.12.2021 på <https://halogalandteater.no/produksjon/2020/odeland>. [Siden er ikke lenger tilgjengelig]. Ved gjenopptakelse av produksjonen høsten 2022 ble ensemblet delvis skiftet ut. Alle fremføringer som jeg så, var med det opprinnelige ensemblet som er vist her, og min analyse gjelder denne versjonen.

De fire aktørene er ikke i rolle, og de etablerer heller ikke den såkalte fjerde vegg mellom scene og sal.⁶ Aktørene iakttar oss, mens vi kommer inn i salen og finner våre plasser. De smiler til enkelte tilskuere (kanskje kjenner de noen personlig?). Hvem er disse fire?

Jeg har ikke sett dem før. Det kan skyldes at jeg har reist langt (fra Sørlandet til Nord-Norge) for å se forestillingen, og at ingen av dem er nasjonale profiler. Om jeg har tatt meg bryet med å lese bakgrunnsinformasjonen på teaterets nettside, har jeg fått vite hvor de fire tok sin skuespillerutdanning, og hvor de har arbeidet før. I tillegg opplyses det på teaterets nettside at Hanne (omtalt med fornavn) kommer fra Kirkenes, Ivar fra Pasvikdalen i Øst-Finnmark og Ann Mari fra Rendalen, mens det ikke oppgis hvor Emil Rodrigo kommer fra. Sistnevnte er dessuten den eneste i ensemblet med melaninrik hud. Selv om det har blitt mer vanlig med såkalte multietniske ensembler på norske teaterscener, legger jeg spesielt merke til det når jeg kommer inn i salen.

Starten av forestillingen markeres ved at én av aktørene ber de andre å lukke øynene, før hun ber oss om det samme. Med noen få replikker transporteres vi til en rettssal. Hun som ser det hele for seg, ser én som er anklaget, og flere som anklager vedkommende. Hvordan vet hun det? Han er redd og ikke redd. Og de er redde og ikke redde. Med andre ord, alle er «bare» mennesker. Samtidig betegner hun ham som er anklaget, som en «kjempe». Når vi får åpne øynene igjen, får vi vite at «-Vi e i et anna land. Vi e i Tyskland. -Kor i Tyskland? -I byen Nürnberg. For lenge sida. -1947» (Svensson u.å., scene 01).⁷ Aktørene får som funksjon å være (tidsreisende) øyenvitner til den historiske situasjonen, det skildres et øyeblikksbilde, og denne situasjonen etableres som et dramatisk «nå». Samtidig starter vi med at verken krigsforbryteren eller de som prøver å få ham dømt, blir kroppsliggjort på scenen, de fremkalles kun for vårt indre øye.

Men straks endres aktørenes posisjon fra å være øyenvitner til den historiske rettssaken til å innta en aktiv deltakerposisjon: «-Kae han ankлага for? -For å ha rasert landet vårres. No huska æ. Vi skal vitne» (Svensson u.å., scene 01). Aktørene blir dermed stedfortredere for den nordnorske sivilbefolkningen, og de har fått i oppdrag å vitne. Dette skjer uten at

6 Den fjerde vegg etableres når skuespillerne agerer som om publikum ikke var til stede og især unngår direkte henvendelse til publikum. Denne konvensjonen ble først etablert i naturalistisk og illusjonistisk teater.

7 Upaginert, upublisert manus. I den teatervitenskapelige analysen bruker jeg manuset som hukommelsesstøtte og som hjelpemiddel til å kunne sitere ordrett replikker (jeg hadde ikke tilgang til videodokumentasjon av forestillingen).

aktørene endrer sin kroppslige fremtoning, de trer ikke inn i et eksplisitt rollespill, men i en performativ utsigelsesposisjon på vegne av den nordnorske sivilbefolkningen. Samtidig finnes det åpenbart et fiksjonselement, ikke bare fordi vi forestiller oss et annet sted og en annen tid, men også fordi skuespillerne ikke kan ha opplevd hendelsene selv, de tilhører en *postmemory* generasjon (jf. Hirsch 2012).

Dette er et fiksjonselement, men ikke den typen fiksjon som er adskilt fra den sosiale virkeligheten i salen, tvert imot. Stedfortrederposisjonen er «ladet» gjennom den kollektive tilstedeværelsen i teatersalen og dens geografiske lokalisering. Publikum er invitert til å aktivere sin egen tilknytning til landsdelen («landet vårres»). Dessuten kan jeg som tilskuer ikke la være å se for meg at det er mennesker i salen som har foreldre, besteforeldre eller oldeforeldre som ble tvangsevakuert, og som ikke hadde noe sted å returnere til etter krigen.⁸ Det gjelder muligvis også noen av aktørene, men dette spilles ikke ut på scenen, og det blir heller ikke kommunisert i forkant. *Ødeland* er ikke den typen dokumentarteater der aktørene eksplisitt etableres med sine individuelle livshistorier på scenen.

Kollektiv og performativ utsigelsesposisjon

De sceniske virkemidlene i *Ødeland* er meget enkle, mens den dramaturgiske konstruksjonen er komplisert uten at den er vanskelig å akseptere. Vi starter her-og-nå, blir på et blunk tatt med til den historiske rettssaken, som vi hopper inn i *in medias res*, og like fort etableres aktørene på scenen som noen som skal vitne. Der-og-da eller her-og-nå?

«-Kor e de andre vitnan? -Vi fikk ikke vitne. -Koffer ikke? -De tok seg ikke tid til oss.» Dermed blir den teatrale situasjonen innrammet som (for-sinket) vitnesbyrd her-og-nå, et vitnesbyrd som aldri fant sted den-gang-da: «-Det er på tide at vi vitner nå. -Vi kan ikke ti stille mer» (Svensson u.å., scene 0.2). Samtidig etableres den minneaktivistiske posisjonen på vegne av den nordnorske sivilbefolkningen, det vil si ofrene for krigsforbrytelsene som ble begått. Denne posisjonen er åpenbart ikke nøytral, den velger side og etablerer Rendulic som antagonisten. Det skal vitnes for å få antagonisten dømt.

8 Uavhengig av om denne antakelsen er korrekt eller ikke, påvirker den min opplevelse av forestillingen. Det samme gjør reaksjonene til tilskuere rundt meg underveis i forestillingen. Ikke få er åpenbart sterkt berørt. I samtalen som aktørene inviterer til etter forestillingen, rett fra scenekanten, er åpningsspørsmålet hvem som er direkte berørt, og det viser seg å være mange, selv på visningen i Oslo.

At det ikke etableres et adskilt fiksjonsnivå der aktørene spiller roller som sivilbefolkningen som skal vitne, men heller en kroppsliggjort kollektiv og performativ utsigelsesposisjon, bekreftes allerede i neste scene. Aktørene tar oss nå ikke med til sivilbefolkningens opplevelser og lidelser i 1944–1945 (disse kommer ikke på scenen før mye senere i forestillingen), men til forhistorien: «-Vi skal fortelle om veien mot nedbrenninga -4. september 1944. 54 dager før fuhrerorderen [!] om nedbrenninga og evakueringa av Finnmark og nord troms [!]» (Svensson u.å., 1. replikk i 1. Akt. Veien mot nedbrenninga, scene 1.1).⁹ «Vi-et» er her ikke «Vi, den nordnorske sivilbefolkningen (den-gang-da)», men den minneaktivistiske posisjonen på vegne av denne befolkningen (både her-og-nå og den-gang-da) som ligger til grunn for utsigelseskonstruksjonen.

Dessuten motiverer den dramaturgiske konstruksjonen at de fire aktørene fra nå av går inn og ut av et stort antall ulike roller for å rekonstruere det historiske hendelsesforløpet. Med bakgrunn i åpningsscenen får denne rekonstruksjonen implisitt status som bevisførsel i to parallellførte saker. Den første er rettssaken mot Rendulic i Nürnberg der vi gikk inn *in medias res*, og som vi kommer tilbake til flere ganger i løpet av forestillingen. At vi starter med den uavsluttede (historiske) rettssaken, skaper dramaturgisk en spenning om dens utfall (*Hva* kommer til å skje til slutt?). Med hensyn til denne i forestillingens forløp «pågående» saken får den sceniske rekonstruksjonen av de historiske hendelsene status som et (kontrafaktisk) forsøk på å få krigsforbryteren dømt i den historiske rettssaken. Dermed skapes samtidig en annen type spenning for den sceniske rekonstruksjonen av hendelsene 1944–1945, den analytiske dramaturgis *Hvordan* skjedde det-spenning.

Samtidig inngår rekonstruksjonen som bevisførsel i forestillingens overordnede minneaktivistiske sak som startes med en selvmyndigelse («-Det er på tide at vi vitner nå», koblet til og ladet av tilskuernes kollektive tilstedeværelse) mot et ikke-nærmere spesifisert «de» («De tok seg ikke tid til oss»), som i starten kan tolkes som «de som anklager Rendulic i Nürnberg», og som mot slutten av forestillingen utvides til flere navngitte norske instanser.

Forestillingens to parallellførte saker viser seg mot slutten å henge direkte sammen på ett vesentlig punkt: Om det hadde blitt skaffet bevis for at Rendulic visste at tvangsevakuering og nedbrenning var militært

9 Skrivefeilene i det upubliserte manuset skyldes at dette kun er et arbeidsdokument for produksjonen.

unødvendig, måtte han ha blitt dømt for krigsforbrytelse. I tillegg viser sak nummer to seg å være mer omfattende. Det er flere enn Rendulic som burde ha blitt anklaget og dømt.

I åpningsscenen vet vi lite om hvor vi vil ende, men både den minne-aktivistiske posisjonen på vegne av den nordnorske befolkningen (som publikum blir invitert til å identifisere seg med), og de tre tidsperspektivene er etablert og flettet sammen, dramaturgisk og performativt: Det første er teaterets her-og-nå, aktørenes kollektive utsigelsesposisjon med tilskuerens samfunnsmessige virkelighet som resonansrom; det andre er den i 1947 pågående rettsprosessen mot Rendulic i Nürnberg; og det tredje er hendelsene 1944–1945 som vil bli rekonstruert av aktørene på scenen, fra idé og planlegging til gjennomføring av krigsforbrytelsene.

Scenisk presentasjonsnivå, *cross casting* og ikke-(ikke)-identitet

Like brått og effektivt som vi ble transportert til Nürnberg i 1947, hopper vi nå inn i situasjonen i september 1944 og en telefonsamtale mellom Rendulic og Hitler. Den historiske situasjonen etableres i telegramstil, samtalen består av to replikker. Rendulic ønsker å iverksette tilbaketrekning av sine tropper fra Finnmark, Hitler avslår kontant. Replikkene spilles i dramatisk presens av Ivar Beddari som Rendulic og Hanne Mathisen Haga som Hitler, kombinert med de kommenterende fortellerreplikkene i preteritum: «Ba Rendulic» og «Svarte Hitler» (Ann Mari Nordengen) (Svensson u.å., scene 1.1). Slik etableres hvem som «er» hvem, samt den metateatrale spilleregelen: Her hoppes det inn og ut av roller, vises/spilles og fortelles om hverandre. I tillegg får vi implisitt etablert spørsmålet: Hvem var det som lanserte ideen om deportasjon og nedbrenning, og hvorfor – om det *ikke* var Rendulic som på dette tidspunkt i september 1944 bare vil trekke troppene tilbake, og som i forestillingens dramaturgiske parallellkonstruksjon «samtidig» står anklaget i Nürnberg i 1947.

Stilen er ikke bare effektiv, den er også leken. Aktørene veksler i meget høyt tempo, med stor energi og åpenbar spilleglede, mellom å være i rolle, å fortelle, å kommentere (både i og utenfor rolle), å spole tiden frem og tilbake, å være sceneteknikere (rigge tre lerreter i halvsirkel i bakre delen av scenen, trille to transportkasser, holde eller plassere mikrofoner, senere også et videokamera) samt å produsere musikalsk kontentum på el-bass og fiolin. Det er en avansert og kollektiv teaterlek med meget få hjelpemidler

som fremhever det teatrale presentasjonsnivået (jf. Boenisch 2002) i aktørenes rekonstruksjon og kroppsliggjøring av de historiske hendelsene. Dette er ikke bare engasjerende og teatralt underholdende, det har også en viktig funksjon i den minnekulturelle betydningsproduksjonen. Det blir synliggjort at aktørene på scenen er aktive minneprodusenter (den performative siden i dobbel forstand), og det understreker selvmyndiggelsen på vegne av den nordnorske sivilbefolkningen, i kontrast til en avmektig offerposisjon.

Det teatrale presentasjonsnivået blir forsterket i rollespill. I rask rekkefølge bringes Rendulic, Hitler, Terboven og Quisling i spill i de første scenene. Når aktørene er i rolle, er spillestilen antinaturalistisk. Kroppsliggjøringen etterligner ikke de historiske skikkelsenes fremtoning. Rolleovertakelse understreker ikke-identitet gjennom *cross-casting* både i snever og i utvidet forstand når Hanne Mathisen Haga spiller Hitler og Ann Mari Nordengen Terboven, når Emil Rodrigo Jørgensen, skuespilleren med melaninrik hud, kroppsliggjør Quisling og Ivar Beddari bruker sin Finnmarks-dialekt når han spiller Rendulic.

Når det vises historiske portrettfotografier på lerretene samtidig med at skuespillerne er i rolle, understrekes både den indeksikalske funksjonen (aktøren «er» Quisling) og differansen (aktøren er ikke Quisling). Den spesifikke kroppsliggjøringen og iscenesettelsen skaper det vi kan kalle *ikke-ikke-identitet*. Noe lignende gjelder også det underliggende nordnorske stedfortrederperspektivet som ble etablert i starten. Ikke alle aktører snakker nordnorsk dialekt på scenen (Ann Mari Nordengen er unntaket), og ikke alle er født og oppvokst i landsdelen.

Cross-castingen sammen med den performative likestillingen av de kvinnelige og de mannlige kroppene så vel som de hvite og den ikke-hvite aktørkroppen på scenen frembringer flere betydningslag i artikulasjonen av krigsforbryteren som estetisk figur. Når en kvinne spiller Hitler og en aktør med melaninrik hud spiller Quisling, synliggjøres tatt-for-gitte (og dermed «usynlige»/umarkerte) kjønnede og rasifiserte blikk. Som Clare Bielby i «Gendering the Perpetrator» (2019) argumenterer, har det kjønnede perspektivet ofte vært underbelyst i tematisering av overgriperen. Det samme kan sies om rasifisering. Vesentlig i den sammenheng er at *Ødeland* vektlegger den *kollektive* teaterleken. De ulikt kjønnede og rasifiserte kroppene er likestilte i samhandlingen. Det er ingen individuell aktør som løftes frem og ut av ensemblet, alle forblir på scenen og går inn i alle typer oppgaver, og det er selve samspillet som trer frem. Det gjelder for øvrig ikke

bare presentasjonsnivået, men også persongalleriet, altså representasjonsnivået. Rendulic (spilt av Ivar Beddari), som i åpningsscenen ser ut til å få tildelt status som antagonist med stor A, blir raskt plassert i et flettverk av figurer som viser seg å være delaktige i prosessen. Det betyr også at vi raskt går fra en interesse for krigsforbryteren med stor K (*perpetrator*) til krigsforbrytelse som en prosess (*perpetration*) med mange ulike aktører.

Fra krigsforbryteren til krigsforbrytelse som kollektiv prosess

Ett av de påfallende dramaturgiske grepene i *Ødeland* er det store persongalleriet med over 40 roller, kroppsliggjort av få aktører, og den store bredden i tid og rom av hendelser som blir spilt og rekonstruert på scenen. Vi er her kanskje i grenselandet for hva som kan aktualiseres og følges med på i løpet av en 90 minutters teaterforestilling. At tilskuere på teateret verken kan stoppe opp og «bla» eller «spole tilbake» forsterker det mediespesifikke behovet for fortetning og forenkling. Spørsmålet i vår sammenheng er hva denne måten å angripe det historiske stoffet på bidrar til i tematiseringen av krigsforbrytelser.

Ved å bruke et teoretisk-analytisk perspektiv fra *perpetrator studies* kan vi få øye på hvordan det store persongalleriet og det fortettede plottet muliggjør og sikter på å inndra mange ulike aktørers involvering i krigsforbrytelsene, og dermed vektlegger *perpetration* som kollektiv prosess (jf. Üngör og Anderson 2019). Jeg bruker i det følgende Üngör og Andersons tredelte analytiske perspektiv, som skiller mellom «top level (architects), mid-level (organizers), and bottom level (killers)» – alle nødvendigvis involvert i *mass atrocities*¹⁰ – med sine innbyrdes maktforhold og mange ulike motivasjoner (11).

Bruker vi denne teoretisk-analytiske linsen, ser vi hvordan *Ødeland* tar oss systematisk gjennom alle de tre nivåene. Vi starter med Rendulic, som i henhold til det antatte militære rasjonale for tvangsevakueringen og nedbrenningen burde være en av de viktigste «arkitektene». Etter at det raskt blir satt spørsmålsteget ved det militære rasjonale og Rendulic som den drivende kraft, innføres Quisling og Terboven, som også tilhører det øverste nivået. I meget korte, fortettede scener vises hvem som hadde

10 Termen *mass atrocities* (mass atrocity crimes) innbefatter folkemord, krigsforbrytelser, forbrytelser mot menneskeheten og såkalt etnisk rensing.

ideen til evakuering og nedbrenning og hvorfor, hvem som gjør det til sin idé, og hvordan begge på ulikt vis prøver å påvirke Hitler. På et overordnet plan handler dette om beslutningstakingsprosessen (Üngör og Anderson 2019, 11) bak tvangsevakuering og nedbrenning. Forløpet blir fortettet til situasjoner der man ser de ulike figurenes involvering i dragkampen og de ulike konstellasjonene mellom dem. Det vises et maktspill mellom Quisling og Terboven, drevet av et innbyrdes konkurranseforhold. Samtidig er disse to underlagt en enda større autoritet: Begge to er avhengige av og prøver å påvirke Hitler. Det samme gjør Rendulic.

Dette er det øverste nivået av beslutningstakere som forestillingen tar oss med til, og samtidig ser vi i *Ødeland* en spesifikk vri i den teatrale fremstillingen av dette nivået. Den lekne og skisseaktige spillestilen får frem banaliteten i den personlige rivaliseringen, uten at dette blir et innspill i debatten om ondskaps banalitet, eller i striden mellom forståelsen av individuelle overgriper som skapt av sosiale omstendigheter versus patologi (jf. Üngör og Anderson 2019, 7 og 9). Det er påfallende at forestillingen kombinerer den meget tette og effektive rekonstruksjonen av beslutningsprosessen med en underholdende og «overskuddspreget» karakterisering av de mektige og deres relasjoner til hverandre gjennom hverdagslige og kroppslig-sanselige detaljer. Denne fremstillingen av mektige figurer står i en folketeatertradisjon når statusen til «kjempene» blir kroppslig-teatralt «jekket ned». I *Ødeland* står dette grepet i tråd med selvbemyndigelsen «nedenfra», som fra starten av preger utsigelsesposisjonen på vegne av den nordnorske sivilbefolkningen.

Det neste nivået som introduseres, i Üngör og Andersons terminologi «mid-level (organizers)» (2019, 11), blir i *Ødeland* representert av to norske ministre som i første omgang får oppdraget fra Quisling om å iverksette *frivillig* evakuering av sivilbefolkningen i Øst-Finnmark, for senere å lede tvangsevakueringen fra norsk side: Det er den utsendte politiminister Jonas Lie, som blir innsatt som fylkesmann (spilt av Hanne Mathisen Haga, som også spiller Hitler), og sosialminister Johan Lippestad, som blir innsatt som stedfortredende fylkesmann (spilt av Ann Mari Nordengen, som også spiller Terboven).

Üngör og Anderson (2019, 14) redegjør for at det midtre nivået har blitt viet minst oppmerksomhet i undersøkelser av *mass atrocities*. I realhistorien er listen med involverte organisasjoner og personer på dette nivået som regel meget omfattende. Når det i *Ødeland* er kun de to norske ministrene som opptrer som ansvarlige organisatorer, er det åpenbart en meget

forkortet tematisering av de komplekse prosessene på det midtre nivået, men det er likevel påfallende at forestillingen med sitt mediespesifikke behov for fortetning inndrar prosessuelle aspekter også på dette planet.

Lie og Lippestad er høyt oppe i makthierarkiet, men det vises at deres posisjon og oppgaver skiller seg markant fra det øverste nivået. De er betrodd med å organisere og iverksette. De får tildelt oppdraget og kunne ha trukket seg (det vises ved at en annen minister i Quisling-regjeringen trekker seg i protest i det avgjørende møtet); de to har sine egne motiver og bakgrunnshistorier som skisseres meget kort, og de har ulike «kvalifikasjoner» som trengs. Realiseringen av ordren viser seg å møte på alvorlige hindre. Det øverste nivået har ikke nok kunnskap om situasjonen, og de to møter motstand og sabotasje av den nordnorske sivilbefolkningen. Vi ser at en beslutning og en ordre fra øverste maktnivå er én sak, organiseringen og realiseringen en annen.

I den teatrale kroppsliggjøringen oppstår dessuten et tilleggsmoment når Hanne Mathisen Haga veksler mellom å spille Hitler og Lie, og Ann Mari Nordengen mellom Terboven og Lippestad (før det kommer enda flere rollefigurer i spill som de to overtar). Når skuespillerkonstellasjonen gjentar seg i ulike figurkonstellasjoner, oppstår det en implisitt forbindelse, et déjà vu, som igjen er en form for performativ ikke-ikke-identitet, denne gang mellom to figurer på ulike maktnivåer, med en innbyrdes maktrelasjon.

Dramaturgisk brukes Lie–Lippestad-konstellasjonen dessuten til å utvide spekteret av motivasjoner og personlige bakgrunner: tjenestegjøring i Waffen SS (Lie), NS-ideologi og rasehat, inkludert samehat (Lippestad), rusmiddelbruk (Pervitin og alkohol, Lie), organisasjonstalent (Lippestad) og propaganda som «kompetanse» (Lie). Dette etableres i telegramstil, med få replikker. Men selv om disse aspektene kommer inn, legger forestillingen heller opp til ubesvarte spørsmål enn fasitsvar: Hvorfor gikk Lippestad inn i NS og ble begeistret nazist? (Vi får vite at han ikke hadde vist antisemittiske holdninger tidligere.) Og hvordan kan Lie være med på Lippestads rasistiske samehat («De burde sendes samme vei som jødan»), når vi får vite at han «hadde samisk blod» i årene? (Svensson u.å., scene 1.8).

I tillegg til det øverste og det midtre nivået tar *Ødeland* oss også til bunnivået (jf. Üngör og Anderson 2019) i flettverket av personer og instanser som muliggjør krigsforbrytelsene. Men før vi kommer dit, må vi en siste gang tilbake til det øverste nivået: Etter at Lie og Lippestad mislykkes med å sette i gang frivillig evakuering av sivilbefolkningen, rekonstrueres på

scenen den videre prosessen mot ordren om tvangsevakuering og nedbrenning. Her blir forestillingens bevisføring mest eksplisitt (historiografisk) ved at det vises og leses opp et dokument «nylig funnet i Riksarkivet»: et telegram fra Rendulic til Hitler, der Rendulic argumenterer – av militære grunner – *imot* tvangsevakuering (Svensson u.å., scene 1.12). Når han så likevel får ordren (etter at Terboven har vunnet frem hos Hitler), tematiseres både avmakt og makt: Rendulic er ydmyket og blir rasende, men «en ordre er en ordre» som vil bli utført «til punkt og prikke» (Svensson u.å., scene 1.17). Han får 14 dager til å evakuere 75 000 mennesker med tvang, og med dette slutter forestillingens 1. akt.

«Å produsere det fullkomne ingenting»

Overgangen til det tredje nivået, til de som fysisk utfører ordren om tvangsevakuering og nedbrenning, går i *Ødeland* via Lie og Lippestad, som i starten av 2. akt vises å være direkte utførende i to korte scener: Lie som skyter og henretter en sabotør, og Lippestad som nådeløst insisterer på at tvangsevakuering gjelder alle, også de sykeste. Det er det siste vi ser til disse to i aksjon før forestillingen tar oss ubønnhørlig til Üngör og Andersons (2019) bunnivå og konsekvensene for sivilbefolkningen. I denne overgangen har den kollektive teaterleken fått en annen grunntone eller atmosfære. Det brukes samme sceniske formspråk og dramaturgiske sammenveving av berettelse, kommentering og kroppsliggjøring (inn og ut av roller), like virtuost i både samspill og aktivering av tilskuerens imaginasjon, men jeg opplever ikke lenger lekenhet eller folketeaterets underholdende makt-kritikk nedenfra. Objektet for denne kritikken har forsvunnet når vi har kommet til den fysiske utføringen av krigsforbrytelsene.

Til forskjell fra fremstillingen av det øverste og det midtre nivået, forblir krigsforbryterne på «bottom level» (Üngör og Anderson 2019, 11) navnløse i *Ødeland*. Det samme gjelder de mange ulike figurene som representerer den nordnorske sivilbefolkningen i forestillingen. Det betyr ikke at disse figurene fremstår abstrakte eller uhandgripelige. Tvert imot, skuespillernes kroppsliggjøring konkretiserer, det samme gjør den dramaturgiske innzooming til situasjonene som vi nå konfronteres med.

Det som tematiseres først, er nedbrenningen og den fysiske ødeleggelsen av bygninger og infrastruktur. To tyske soldater, igjen spilt av de to kvinnelige skuespillerne (Hanne Mathisen Haga og Ann Mari Nordengen), bretter opp ermene og beretter saklig om arbeidet med å «produsere et

ingenting». Ordet *nedbrenning* kan gi assosiasjoner til noe som skjer fort og på enkelt vis. Men vi får høre at «Å ødelegge e like vanskelig som å bygge» (Svensson u.å., scene 2.3 Hammerfest brenner). Selv om dette kun er en kort scene, får forestillingen frem at nedbrenningen er en omfattende prosess. Det tar tid og er mye arbeid som utføres systematisk over mange uker og måneder (i tilfellet Hammerfest hele tre måneder). Soldatene oppfatter seg som arbeidere, bare at de demonterer og destruerer i stedet for å bygge. Det kommer dermed også frem at det ikke bare skjer en total ødeleggelse, men også et ran (mye materiell blir demontert og sendes sørover til krigsherjede tyske byer), noe som sannsynligvis heller ikke assosieres med *nedbrenning*.

Dramaturgisk jobbes det her med en rask kryssklipping mellom ulike perspektiver. Fra soldatene som utfører et målrettet, omfattende og velorganisert «arbeid» for å demontere og ødelegge materiell, til dem som dermed mister hjemmet sitt. Vi hopper inn i en situasjon som utspiller seg på innsiden av et hus. De to mannlige skuespillerne kroppsliggjør en mor og en sønn som må gjøre seg klare til å forlate huset. I en blanding av trass og sinne og i et forsøk på å bevare både sin verdighet og sitt eierskap over situasjonen, jobber mora (spilt av Emil Rodrigo Jørgensen) intenst med å skure gulvet for at «Det skulle være anstendig» før tyskerne kom inn for å demontere og ødelegge. I gjentatt veksling mellom dramatisk nå og rekonstruerende vitnefortelling får vi beretningen om en tysk soldat som hadde vært innlosjert i dette huset, og som lavmælt innrømmer at han skammer seg: «Ich schäme mich.» Utsagnet blir gjentatt hele fire ganger (Svensson u.å., scene 2.3). Mens vi dermed får frem at de involverte soldatene i utførelsen av ordren har ulike holdninger, slik Üngör og Anderson (2019, 17) påpeker («how individual interests align with (or diverge from) collective policies»), blir det ikke stående som et friksjonsfritt eksempel på den «gode» tyskeren, siden mora får utbryte i fullt sinne: «HØRE DU KA DU SJØL SIR» fulgt av et raseriutbrudd: «Æ vil ikke snakke saklig om det her. Æ vil skrik om det. Snakke rett fra levra. (...) Æ SKAL ALDRI SLUTT Å SNAKK OM DET HER DET E EN KRIGSFORBRYTELSE DET E IKKE SOLDATA DET E IKKE KRIGERA DET E FULLA TJUVA» (Svensson u.å., scene 2.3). Sønnen (Ivar Beddari) prøver å roe henne ned, den tyske soldaten (Ann Mari Nordengen) tiltaler henne høflig, men hun (Emil Rodrigo Jørgensen) lar seg ikke stoppe i sitt sinne.

Utbruddet fungerer på flere plan. Det kan leses på et metaplan som en bekreftelse på forestillingens minneaktivistiske agenda, samt som et

spørsmål om hvordan man kan snakke om (og fremstille) krigsforbrytelsene. Det er samtidig et affektomslag som kroppslig «tar rommet», ikke bare det fiktive, men også det fysiske rommet, og forbereder oss som sitter i salen, på det som kommer nå. Dramaturgisk er dette det endelige vendepunkt mot fremstillingen av sivilbefolkningens store lidelser.

Sivilbefolkningens lidelser og tilskuerens imaginasjon

I det følgende ser vi krigsforbrytelsene gjennom sivilbefolkningens perspektiv. I kombinasjonen av dramatisk nå og tilbakeskuende vitneberetning er det nå kun rollefigurer som tilhører sivilbefolkningen som er iscenesatt som berettende, direkte henvendt til publikum. I akt 3 er det personer i omsorgsposisjoner (sykepleier, hjelpepleier og jordmor). Publikum blir her hensatt til dramatiske situasjoner i et barnehjem, et sanatorium og et mentalsykehus som står midt i prosessen med tvangsevakueringen. Dermed får vi et ekstra «lag», sivilister som ikke bare er utsatt for tvangsevakuering, men som blir ansvarliggjort for å gjennomføre evakueringen av de svakeste. De er både maktesløse og ansvarlige. De involverte maktutøvende personer i de ulike scenene (tyske offiserer, en norsk NS-mann) har kun korte replikker som viser at de ikke bryr seg om lidelsen og insisterer på sitt begrensede ansvar for gjennomføringen.

Igen kryssklippes det i rask rekkefølge mellom situasjonene slik at det dramaturgisk skapes en opplevelse av at man er på mange steder samtidig, ytterligere forsterket gjennom scenisk *trackworking*, det vil si noen uttrykksspor som løper parallelt og uavhengig av hverandre slik at presentasjonsnivået forblir synlig. Det er for det første et musikalsk kontentum produsert live på scenen som løper på tvers av situasjonene. For det andre er det et nytt visuelt element: live-video projisert på de tre lerretene i bakre del av scenen. Denne er produsert med et videokamera ført av en av aktørene på scenen, som på nært hold filmer, sveiver over, zoomer inn på et miniatyrlandskap med nedbrente og nedbrennende hus (røyk som stiger opp). Tilskueren blir her dradd inn i de dramatiske situasjonene samtidig som de åpenbart utstilte, fragmenterte og kollasjerte sceniske virkemidlene tydeliggjør hvordan tilskuerens egen imaginasjon bidrar til virkningen.

Bruk av tilskuernes aktive imaginasjon, trigget av og i samspill med aktørenes kroppsliggjorte, fortalte og scenisk presenterte sanselige

elementer, blir avgjørende for fremstillingen av de verste overgrepene, som følger i neste akt. Når jeg som tilskuer tror at det ikke kan bli verre, blir det det.

4. akt, i manus overskrevet med «Vold mot dyr og mennesker» (Svensson u.å.), tar oss til noen av de verste overgrepene utført av tyske soldater under nedbrenningen og tvangsevakueringen av Finnmark og Nord-Troms. En mor med sine to barn bevitner hvordan kyrene deres brenner inne og en kvige blir brent levende foran øynene deres – mora kommer seg aldri etter denne hendelsen (scene 4.1 Dyrene som spiser ild, mammas traume). Et ektepar nekter å forlate huset sitt, soldaten skyter mannen i hodet mens kona og barna ser på, og mora blir deretter voldtatt av soldatene med barna til stede (scene 4.8 og 4.9 Mord, voldtekt). Ingen av disse hendelsene får en forhistorie, de blir heller ikke nærmere lokalisert. Tilskueren blir kastet rett inn i situasjonen og i ofrenes perspektiv. Overgriperne er i disse situasjonene kun til stede gjennom tilskuernes imaginasjon, overgrepene blir ikke spilt ut, men berettet, meget kortfattet, fra et vitneperspektiv, mens noen kroppslig-sanselige og situative detaljer blir zoomet inn på: for eksempel dyrenes brøl av skrekk når de brenner inne, den underlig, hvesende lyden av kviga som blir brent levende, og gutten som plutselig forstår at det er lyden av dyret som puster inn ild, samtidig med at lyden blir kroppsliggjort av Ann Mari Nordengen, lyden blir da samtidig et bilde på at mora, spilt av Nordengen, mister forstanden; eller strålen med blod ut av panna sett gjennom øynene til den som blir skudd i øyeblikket det skjer. Kombinasjonen av kroppslig-scenisk aktualisering, fortelling og min egen imaginasjon som «fullfører» bildet av situasjonen med alt det som ikke blir vist, rammer tilskueren.

Mellom disse overgrepssituasjonene hopper vi like brått og uten forvarsel inn i en annen situasjon, nemlig til en av båtene som deporterer sivilbefolkningen sørover (scene 4.4–4.6). Sammenlignet med overgrepsscenene varer sekvensen lenger med flere detaljer. Vi blir konfrontert med trengsel under dekk, mørke, oppkast, avføring, døde kropper blant de levende og en ung mor som ikke begriper at spedbarnet hun holder i armen er dødt – hun prøver om og om igjen å amme sitt døde barn.

Forestillingen har nå tatt oss med hele veien fra forhistorien til nedbrenning og tvangsevakuering, fra dragkampen og prosessen om beslutningen, til organiseringen og til syvende og sist utføringen: fra topp- og midt- til bunn-nivå i den kollektive prosessen. Og når vi er på det mest smertefulle, kommer freden (Svensson u.å., 5. akt Fredens urett) som et antiklimaks.

I siste akt sluttføres forestillingens to parallelførte «saker». I noen korte scener blir det berettet og vist hvordan norske myndigheter i landssvikeroppgjøret unnlater å anklage Quisling og Lippestad (Lie og Terboven er døde) for krigsforbrytelsene i nord – tvert imot, «de skryt kordan de hjalp befolkninga i nord å komme sæ unna Russeran, og nazistans voldelig nedbrenning» (scene 5.1); det kommer frem hvordan mangelfull etterforskning fra riksadvokaten bidro vesentlig til at den historiske rettssaken mot Rendulic i Nürnberg ender med frifinnelse (scene 5.2–5.5), i strid med den bevisføringen som forestillingen har tatt oss igjennom i løpet av de siste 90 minuttene – og hvordan han allerede i 1951 igjen er en fri mann.

Minneaktivisme, anerkjennelse og minnekulturell kontekst

Med hjelp av Üngör og Andersons (2019) teoretisk-analytiske begreper har vi sett hvordan *Ødeland* på sin mediespesifikke måte legger til rette for og favoriserer et *prosessuelt blick* på krigsforbrytelser som kompleks kollektiv prosess. Samtidig er det viktig å understreke at kompleksiteten nødvendigvis er begrenset, sammenlignet med for eksempel historiefaglige fremstillinger (for eksempel Bones og Hatlehol 2022; Soleim, Bones og Hatlehol 2022), både på grunn av teatermediets krav til fortetning og (mer spesifikt for denne teaterforestillingen) den åpenbare minneaktivistiske agendaen. Det handler i *Ødeland* ikke bare om å fremstille og formidle historiske begivenheter som har vært skjellsettende for landsdelen og dens sivilbefolkning, men om å intervenere i en urett som – i forestillingens perspektiv – har vedvart frem til den dag i dag.

Den viktigste motpart i det minneaktivistiske perspektivet er ikke krigsforbryterne (tyske og norske) – disse er døde, og den historiske rettssaken er ugjenkallelig tapt, men norske etterkrigsmyndigheter som dagens statlige myndigheter fremdeles må svare for. *Ødeland* inneholder ikke noen eksplisitt henvendelse eller tematisering av dette vedvarende ansvarsforholdet, men det ligger implisitt i måten forestillingen fremmer sin sak og engasjerer sitt publikum på. Vi kan til og med se dette aspektet som en utvidelse av det prosessuelle blikket på krigsforbrytelser. Selv om de historiske hendelsene ligger 80 år tilbake i tid, er prosessen ikke avsluttet for etterkommere av sivilbefolkningen som ble rammet. Det handler ikke bare om å *forstå* hva som har hendt og hvorfor, men i performativ

forstand er det vesentlig for å konstituere overgrepens sosiale virkelighet den dag i dag.

Historikeren Thomas V. H. Hagen (2021) har argumentert for å løfte frem anerkjennelseperspektivet i forskningen på norsk minnekultur etter andre verdenskrig. Han påpeker at «*krigen som anerkjennelsesmulighet*» «i liten grad har blitt systematisk undersøkt» (14, original kursivering). Her handler det blant annet om staten Norges offisielle unnskyldninger til ulike grupper som i etterkrigstiden har blitt utsatt for urettferdig behandling av statlige myndigheter. Denne anerkjennelsen har som regel blitt kjempet frem, også i og gjennom minnekulturelle artikuleringer.

På den andre siden finner vi i forskningen også skarpe kritikere av den spesifikke nordnorske minneaktivismen som *Ødeland* skriver seg inn i. Historikeren Joakim Aalmen Markussen¹¹ har i sin doktorgradsavhandling «Krigshistoriens livsløp: Samspillet, konkurransene og kampene om iscenesettelsen av Nord-Norges krigshistorie» (2020) kritisert nordnorske minneaktører for å ha urettmessig anklaget norske myndigheter for å ha neglisjert og systematisk underkjent de nordnorske krigshendelsene.

Treffer Markussens kritikk også denne forestillingen? Som ikke-historiker vil jeg ikke begi meg inn på en drøfting av de historiefaglige tolkningsproblemer som også er omstridt i fagfeltet (blant annet spørsmålet: Hvor stort ansvar hadde norske kontra amerikanske myndigheter for at Rendulic ikke ble dømt i militærdomstolen i Nürnberg?). I stedet vil jeg avslutningsvis gjøre oppmerksom på to fallgruver. For det første er det en fare for å glemme eller overse den estetiske og mediespesifikke dimensjonen i en slik kritikk. Selv om *Ødeland* som helhet åpenbart har en minneaktivistisk agenda, kan forestillingen som sådan ikke reduseres til ett budskap eller én agenda, derav behovet for en næranalyse som ikke lar seg redusere til et fasitsvar. For det andre kan kritikken av den typen som Markussen (2020) fremmer, vendes tilbake til kritikeren ved at man utvider den kulturelle og samfunnspolitiske horisonten og påpeker forskerens nødvendige situert-het. Nordnorsk minnekulturell aktivisme om andre verdenskrig inngår i en lang og nødvendigvis konfliktfull historie om nasjonal og regional identitet (se for eksempel Hansen 2005) som ingen norsk forsker står på en nøytral utside av.

11 Se også Markussen og Mankova 2022.

Forfatterbiografi

Siemke Böhnisch er professor i teater ved Universitetet i Agder (UiA), Fakultet for kunstfag. Hun ko-leder den tverrfaglige forskningsgruppen Kunst og konflikt ved UiA. Böhnisch forsker på samtidsteater med vekt på teaterformer og -produksjoner som inngår i konfliktfylte kulturelle prosesser. Hun har blant annet publisert forskningsartikler om teater etter terrorangrepet 22. juli og om ulike former for uenighetsdramaturgi der teateret blir arena, laboratorium og katalysator for uenighetsfellesskap.

Referanser

- Bielby, Clare. 2019. «Gendering the Perpetrator: Gendering Perpetrator Studies.» I *The Routledge International Handbook of Perpetrator Studies*, redigert av Susanne C. Knittel og Zachary J. Goldberg, 155–168 [kapittel 13]. Abingdon, Oxon: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315102887-14>
- Boenisch, Peter M. 2002. «Der Darsteller auf der Bühne: Klangkörper vs. Zeichenkörper. Zur Problematik der Korporealität (nicht nur) im Musiktheater.» I *Stimmen, Klänge, Töne. Synergien im szenischen Spiel*, redigert av Hans-Peter Bayerdörfer, 139–152. Tübingen: Gunter Narr.
- Bones, Stian og Gunnar D. Hatlehol. 2022. «Evakueringens aktører.» I *Kampen om frihet*. Bind 3 av *Andre verdenskrig i nord*, redigert av Stian Bones, 85–115 [kapittel 3]. Stamsund: Orkana Akademisk.
- Böhnisch, Siemke, Anne Gjelsvik og Siri Hempel Lindøe. [Under utgivelse]. «Collectivity and Aesthetic Agency: Recent Norwegian World War II Film, Television and Theater Productions.» I *Memory Studies in the Nordic Countries: A Handbook*, redigert av Gunnþórunn Guðmundsdóttir og Ulla Savolainen. Brill.
- Hagen, Thomas V. H. 2021. «Tid for anerkjennelse: Andre verdenskrig 75 år etter frigjøringen.» I *Tid for anerkjennelse: Andre verdenskrig i fortid og nåtid*, redigert av Trond Bjerkås, Thomas V. H. Hagen, Gunhild Aaby, 13–38 [kapittel 1]. Oslo: Cappelen Damm Akademisk. <https://doi.org/10.23865/noasp.148.ch1>
- Hansen, Ivar Roger. 2005. *Landet bak hundrede mile: Nordnorsk regional identitet i et kulturhistorisk og kulturpolitisk perspektiv*. Oslo: Unipub.
- Heller, Kevin Jon. 2011. *The Nuremberg Military Tribunals and the Origins of International Criminal Law*. Oxford: Oxford University Press.
- Hirsch, Marianne. 2012. *The Generation Postmemory. Writing and Visual Culture after the Holocaust*. New York: Columbia University Press.
- Knittel, Susanne C. og Zachary J. Goldberg (red.). 2019. *The Routledge International Handbook of Perpetrator Studies*. London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315102887>
- Markussen, Joakim Aalmen. 2020. «Krigshistoriens livsløp: Samspillet, konkurransene og kampene om iscenesettelsen av Nord-Norges krigshistorie.» Doktorgradsavhandling. Universitetet i Tromsø Norges arktiske universitet. <https://hdl.handle.net/10037/19771>
- Markussen, Joakim Aalmen og Petia Mankova. 2022. «Krig og minnepolitikk.» I *Kampen om frihet*. Bind 3 av *Andre verdenskrig i nord*, redigert av Stian Bones, 487–523 [kapittel 16]. Stamsund: Orkana Akademisk.
- Pålsson, Egill, regissør. 2021. *Ødeland*. Teaterforestilling. Manus: Lucas Svensson, oversettelse: Endre Lund Eriksen, skuespillere: Ivar Beddari, Hanne Mathisen Haga, Emil Rodrigo Jørgensen og Ann Mari Nordengen, scene- og rekvisittdesign: Linda Nilsen, lysdesign:

- Ruben Westerli Johnsen, videodesign: Erlend Østrem Nielsen, dramaturg: Morten Kjerstad, research/konsulent Per Kristian Olsen. Tromsø: Hålogaland Teater. Premiere 11.11.2021.
- Skloot, Robert. 2019. «Whose Evil is This? Perpetrators in the Theater.» I *The Routledge International Handbook of Perpetrator Studies*, redigert av Susanne C. Knittel og Zachary J. Goldberg, 311–320 [kapittel 26]. Abingdon, Oxon: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315102887-27>
- Soleim, Marianne Neerland, Stian Bones og Gunnar D. Hatlehol. 2022. «Krigsforbryterne.» I *Kampen om frihet*. Bind 3 av *Andre verdenskrig i nord*, redigert av Stian Bones, 349–371 [kapittel 11]. Stamsund: Orkana Akademisk.
- Svensson, Lucas. u.å. *Ødeland (Requiem)*. [Upublisert og upaginert manus til teaterforestillingen *Ødeland*, se Pålsson 2021 (dokument merket: 13.12.2021 v23)]. Oversatt til nordnorsk av Endre Lund Eriksen.
- Üngör, Uğur Ümit og Kjell Anderson. 2019. «From Perpetrators to Perpetration: Definitions, Typologies and Processes.» I *The Routledge International Handbook of Perpetrator Studies*, redigert av Susanne C. Knittel og Zachary J. Goldberg, 7–22 [kapittel 1]. Abingdon, Oxon: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315102887-2>

KAPITTEL 9

Å skrive om historien. Jo Nesbøs *Rødstrupe*

Suze van der Poll Universitetet i Amsterdam

Abstract: In 2000 Jo Nesbø's *The Redbreast* was published, a crime novel that reached broad popular acclaim. In this novel Nesbø critically addresses the Norwegian hegemonic narrative on World War II and the Norwegians who voluntarily served on the German side on one or more of the eastern fronts, and who were seen, in the postwar period, as perpetrators. By applying and transforming well-known master narratives the reader is not only made familiar with the story of these Norwegians, but also invited to reevaluate their role in Norwegian history.

Keywords: Jo Nesbø, cultural memory, front fighters, re-constructing history, national identity

Introduksjon

I 2000 utkom Jo Nesbøs historiske kriminalfortelling *Rødstrupe*. Den kan betraktes som en innflytelsesrik skaper av det kulturelle minnet om de norske frontkjemperne under og etter andre verdenskrig. Romanen er tredje bind i hans krimserie om politimannen Harry Hole, en serie som har nådd fram til tusenvis av lesere.¹ Og ikke bare i Norge: Aslak Nore karakteriserer serien som Norges største litterære eksportvare, og Harry Hole som «et kulturelt ikon» (Nore 2011). Romanen tiltrakk seg mye oppmerksomhet, den ble anmeldt i mange aviser, både norske og utenlandske, og ble tildelt flere priser, blant annet Bokhandlerprisen i 2000.² I 2004 ble den kåret til tidenes norske krimroman av NRKs lyttere, som tildelte romanen predikamentet «den norske nasjonalkrimmen». *Rødstrupe* kom dessuten med på *Times* liste med «The 100 best mystery and thriller books of all time» i 2023 (Sonis 2023). *Time* roste dens plottutvikling, originalitet, spenning, den populære så vel som den kritiske mottakelsen, og ikke minst romanens evne til å påvirke thriller- og mysteriegenren:

Switching from Hole's journey to the frontlines of World War II, the 2000 novel cleverly turns the detective trope on its head, asking the reader to hold all of the pieces while Hole desperately tries to turn over every stone and catch the killer. Its unflinching look at the violence and effects of war, as well as its vivid character development, has garnered *The Redbreast* [...] numerous accolades and awards[...] and has also cemented Nesbø as one of the most exciting Scandinavian crime writers to date. (Sonis 2023)

Historien i *Rødstrupe* åpner med en beskrivelse av den amerikanske presidentens besøk til Oslo i november 1999. Anledningen for besøket er et fredsmøte som er blitt organisert for å løse problemene i Midtøsten. Som opptakt til kriminalhistorien som følger, kan denne åpningen virke som et blindspor, ettersom verken selve forbrytelsen, eller forbrytelsene fortellingen kretser om, har noe å gjøre med dette besøket eller det internasjonale toppmøtet. Men scenen er likevel ytterst relevant i og med at den på flere måter illustrerer måten nordmenn ser på seg selv på. Dette understrekes av at romanen når sitt klimaks på Norges nasjonaldag, 17. mai 2000, dagen Norge feirer seg selv og det bildet nordmenn har skapt av seg selv. Det er nettopp dette norske nasjonale selvbildet romanen undersøker og dementerer.

¹ Aschehoug opplyser at *Rødstrupe* solgte godt over 160 000 eksemplarer i Norge (januar 2024).

² Bokhandlerprisen er en folkelig pris der ansatte i norske bokhandler avgjør hvem som vinner. Siden det er en folkelig pris, skrives det ingen juryrapport.

Et viktig ledd i det norske selvbildet er fortellingen om krigen, fortellingen om velferdsstaten og i nyere tid fortellingen om Norge som en fredsnasjon. Alt fra starten av demaskerer *Rødstrupe* samtlige av disse fortellingene. Fredsmøtet som romanen åpner med, skisseres først og fremst som et norsk PR-stunt. Om det er en sak denne kriminalromanen viser, er det at Norge ikke er den trygge velferdsstaten den gjerne gir seg ut for. I de seks månedene rundt millenniumskiftet som kriminalfortellingen dekker, leder Harry Hole etterforskningen av rasistisk motiverte voldshandlinger samt seks drap i hovedstaden. Etter hvert tydeliggjøres at motivet for flere av drapene bunner i en uforløst spenning mellom ulike syn på norsk krigshistorie og krigens plass i det norske kulturelle minnet.

I dette kapitlet undersøker jeg hvordan Nesbø i *Rødstrupe* ikke bare dementerer den nasjonale grunnfortellingen om krigen, men også skaper rom for en mer inklusiv og heterogen representasjon av en periode som var formativ for Norges nasjonale identitet. Romanen peker på at fortellingen der nordmennene framstår som de uskyldige og gode, og kollektivt motsatte seg både tyskerne og deres støttespillere under krigen, er unyansert og ufullstendig. Det man ikke kunne forbinde med et positivt selvilde, er blitt utelatt i denne nasjonale grunnfortellingen. Et eksempel på en slik ellipse er fortellingen om de cirka 6000 norske frontkjemperne, som frivillig lot seg verve for nazistenes kamp mot russerne.³

Det er disse frontkjemperne, menn og kvinner som lenge ble betraktet som de Andre, som landssvikere og krigsforbrytere, som Nesbøs roman kretser om og gir en stemme til. Ved hjelp av detaljerte beskrivelser av deres erfaringer under krigen og etter hjemkomsten, presenterer Nesbø en del av norsk krigshistorie som lenge ble fortiet. Minst like viktig er imidlertid at han justerer bildet av frontkjemperne. I Nesbøs fortelling skildres de ikke bare som forbrytere, men også som mennesker. Kanskje framstår de ikke som «normale» mennesker, men fortellingen viser at deres «abnormalitet» snarere skyldes de traumatiske krigserfaringene samt måten de ble møtt og behandlet på av storsamfunnet etter krigen, enn at den er iboende.

Rødstrupe er en fiktiv fortelling som springer ut av erfaringene til Jo Nesbøs far. «In a way, I wrote my father's novel», skrev Nesbø (2014). Den

3 Ivo de Figueiredo (2001) bemerker at det ikke nøyaktig er kjent hvor mange som lot seg verve, men anslår at det var mellom 5000 og 7000, inkludert 400–500 frontsøstre. [https://www.ivodefigueiredo.no/Artikler/Frontkjemperne.htm]. Nesbø nevnte selv 6000 i sitt bidrag til «Guardian Book Club», et tall som også bruktes av bl.a. Eirik Veum. «Frontkjemperne hjalp Hitlers menn». *NRK* (8. mai 2005) [https://www.nrk.no/urix/frontkjemperne-hjalp-hitlers-menn-1.462087]

kan betraktes som et eksempel på forbryterlitteratur eller *perpetrator fiction*. Mens perspektivet i fortellingene om krigsperioden i de første tiårene etter krigens slutt særlig lå hos seierherrene, har det etter den kalde krigens slutt foregått en forskyvning mot de som tidligere ble marginaliserte, ofre så vel som gjerningsmenn. Dette kan ifølge Tony Judt henge sammen med kommunismens fallitt, samt at en ny generasjon begynte å stille kritiske spørsmål til de hegemoniske fortellingene (Judt 2000).

Denne forskyvningen illustreres av at flere ofre og gjerningsmenn valgte å presentere sine minner om krigen, noe som ifølge Jonathan Dunnage henger sammen med at det var siste mulighet for å bli hørt: «[A]s survivors of the Second World War reach the end of their lives, and as the event and related atrocities become increasingly distant in time, perpetrators are equally aware as victims of a final opportunity to be heard directly» (Dunnage 2010, 91). Fortellingene deres gir ikke bare innblikk i ofrenes og gjerningsmennenes interne erfaringer, men endrer også bildet av myndighetene og de allierte, noe som muliggjør et mer heterogent og inklusivt minne om den andre verdenskrig.

Stephanie Bird (2020) har tydeliggjort at forbryterlitteraturen kan nyansere og fordype vår forståelse av forbrytelse og medvirkning. I tillegg utfordrer denne litteraturen oss «to reflect on the role of language and their own modes of representation in constructing and dismantling the figure of the perpetrator» (Bird 2020, 302). Denne erkjennelsen er viktig også med hensyn til Nesbøs roman. Han velger å innlemme fortellingen om frontkjemperne i en kriminalfortelling, og dette valget er interessant av flere grunner. Kriminalfortellingen, som også kalles den epistemologiske genren «*par excellence*» (McHale 1992, 147), muliggjør undersøkelsen av krigsforbryterens rolle. I tillegg inviterer kriminalfortellingen leseren til å innta en aktiv og ikke minst kritisk rolle. I *Rødstrupe*, der flere versjoner av historien og eksplisitte intertekstuelle paralleller til kjente masternarrativer fungerer som nøkler til å løse mysteriet, blir leseren del av «en narrativ lek». Jeg vil hevde at leseren gjennom denne leken inviteres til å tenke over frontkjempernes rolle i norsk historie, samt over den antagonistiske grunnfortellingen, der rett og galt, helter og svikere, betraktes som diamentralt motsatte og stabile størrelser.

Et kjennetegn ved forbryterlitteraturen – og dette gjelder også Nesbøs roman – er at forbryteren ikke bare framstilles som den umenneskelige Andre, men nettopp som, eller også som, et menneske. Dette har imidlertid fått kritikk. Ifølge Stephanie Bird ble muligheten for at leseren kunne

identifisere seg med eller få sympati for gjerningsmannen, betraktet som uønsket av lesere og kritikere av forbryterlitteratur. Men hun tilføyer at angsten for at «empathy with a perpetrator is morally compromising [...] frequently [is] superfluous since many novels explicitly relativize the point of view of the perpetrator by including graphic descriptions of the violent effects of their actions and policies» (Bird 2019, 304). Også muligheten for at ondskapen «normaliseres» ved hjelp av forbryterlitteraturen, er blitt påpekt. Det er imidlertid ikke sjelden at spillet med narrative strategier som for eksempel fordobling, fragmentert framstilling eller perspektivering, nettopp hindrer en slik identifikasjon. Erin McGlothlin kaller disse strategiene for *filtering strategies* (McGlothlin 2014).

I lys av dette er det interessant å se nærmere på mottakelsen av *Rødstrupe*. En gjennomgang av anmeldelsene viser at Nesbøs portrettering av frontkjemperne i liten grad ble kommentert. *Rødstrupe* ble først og fremst lest som en kritikk av den hegemoniske norske etterkrigsfortellingen. Kjell Eriksson påpekte at *Rødstrupe* beskriver «en del av norsk historie som lenge nok har vært i skyggen av de mer herostratiske om krigens vinere» (Eriksson 2000). I de tilfellene der kritikerne skrev om frontkjemperne i romanen, var det først og fremst behandlingen de fikk etter krigen som ble framhevet. Oddbjørn Jonsbråten lurte på om behandlingen av de 90 000 nordmennene som ble tiltalt for landssvik, var verdig velferdsstaten. Synspunktet bekrefter snarere at han deler Nesbøs skepsis mot storsamfunnets behandling av frontkjemperne, enn at han kritiserer Nesbø for å skrive om dem (Jonsbråten 2000).

Det at portrettering av frontkjemperne ikke vekket sterke reaksjoner i Norge, kan ha å gjøre med at Nesbø ikke presenterer dem som *hardcore* nazister. De forbindes ikke med Holocausts grusomheter, og det fortelles verken om krigsforbrytelser eller medvirkning i jødeutryddelser. Selv om ingen av frontkjemperne Nesbø presenterer, beskrives som direkte sympatiske – de er kranglete, vanskelige og rebelske individer, framstilles de ikke som umenneskelige monstre. Grunnen til at de melder seg til tjeneste, er først og fremst at de er motivert til å bekjempe bolsjevismen eller søker eventyret. Likevel skildres også enkelte episoder der de begår grusomme gjerninger, men de begås først i krigens siste fase etter at de har opplevd traumatiske hendelser på nært hold, og lenge etter krigen, etter at de har erfart ekskludering og marginalisering av storsamfunnet. Jeg vil hevde at Nesbøs valg om å framstille frontkjemperne som mennesker, samtidig som han avstår fra å framstille dem som «normale» mennesker, skaper både

nærhet og distanse til leseren. Dermed oppmuntrer romanen til forståelse samtidig som den hindrer identifikasjon.

Jo Nesbø tar bevisst i bruk kjente narrative mønstre og topoi for å gi uttrykk for frontkjempernes historie og for å avkrefte den norske grunnfortellingen om krigen. I analysen som følger, vil jeg rette oppmerksomhet mot de spesifikke narrative strategiene som tas i bruk for å framstille frontkjemperne og deres erfaringer. I første del av analysen vil jeg se nærmere på hvordan *Rødstrupe* anvender kriminalgenrens kunnskapssøken til å revidere det hegemoniske, uniforme, nasjonale og institusjonaliserte minnet om andre verdenskrig. Deretter vil jeg se på hvordan Nesbø ved hjelp av en kompleks blanding av fortalt historie, memoar og intertekstuelle paralleller kaster lys over frontkjempernes historie og rolle i historien, for så i tredje del av analysen å reflektere over portretteringene av «forbryterskikkelsen».

Kriminalfortelling

At *Rødstrupe*, som søker å rekonstruere bildet av krigen og av frontkjemperne, er utformet som en kriminalfortelling, er ikke overraskende. Som Brian McHale argumenterer for i *Constructing Postmodernism* (1992), er plottet i kriminalfortellingen, eller subgenren *detective fiction*, først og fremst drevet av letingen etter kunnskap:

Classic detective fiction is the epistemological genre *par excellence*. Its plot is organized as a quest for a missing or hidden item of knowledge: classically, «whodunit», or, in its more sophisticated forms, «*why* was it done?» and even «what kind of person would do such a thing?» (McHale 1992, 147)

Plottets motor i *Rødstrupe* er nettopp det å forholde seg kritisk til etablert kunnskap – i dette tilfellet grunnfortellingen om andre verdenskrig. Romanen kretser rundt en rekke forbrytelser som begås rundt millenniumskiftet i Oslo, og er typisk organisert rundt en dobbel fortelling: forbrytelse(n)s og etterforskningens. Etterforskeren skaffer seg kunnskap for å oppklare forbrytelsene. Som Tzvetan Todorov viser i «The Typology of Detective Fiction», publisert i *The Poetics of Prose*, ender forbrytelsens historie i den klassiske kriminalfortellingen før etterforskningen starter (Todorov 1977, 44). Men akkurat her overskrider Nesbøs roman krimgenrens regler. I *Rødstrupe* utvikler forbrytelse(n)s og etterforskningens fortelling seg synkront. I tillegg suppleres de to fortellingene med en tredje

selvstendig plottlinje ved siden av kriminalfortellingen. Denne tredje fortellingen er sentrert rundt de norske frontkjemperne og deres erfaringer, og den søker å kaste lys over sider av norsk krigshistorie som lenge har blitt dysset ned. Valget med å innlemme frontkjempernes historie i kriminalfortellingen er kanskje ikke så overraskende om man tar den narrative formen i betraktning. Historien om frontkjemperne kjennetegnes av en fragmentert framstilling, villspor, fordobling og ambiguitet. Dette er narrative elementer som også kjennetegner kriminalgenren (Marcus 2006; Pyrhönen 2010).

Det viser seg at kunnskapen om det som skjedde med frontkjemperne under krigen, er helt nødvendig for å oppklare forbrytelsene som begås på fortellingens nåtidsplan. I løpet av fortellingen blir Harry Hole (og leseren) klar over at den kunnskapen om krigen og om frontkjemperne som ble formidlet av ulike instanser i etterkant, er både mangelfull og fortegnet. Dette skyldes at historisk kunnskap, og dette inkluderer tenkningen om hvem som ble framstilt som helter, forbrytere og tapere, var sterkt forbundet med dominante maktstrukturer i det norske storsamfunnet i etterkrigsperioden.

Også med hensyn til denne forbindelsen mellom kunnskap og kontekst er valget om å ta i bruk kriminalgenren viktig. For som Karen Seago viser, åpner kriminalfortellinger opp for en kritisk refleksjon over det som betraktes som forbrytelse, eller som overskridelse av moralske eller sosiale verdier, og over hvem som kalles forbryter. «Crime and criminals are indicators of what a particular culture views as legitimate and crime fiction functions as a barometer of a society's values and morals reflecting and interrogating what is inscribed as crime» (Seago 2014, 2). Dette gjelder også *Rødstrupe*, som for øvrig ikke bare retter blikket mot frontkjemperne, men også mot «vinnerne» og deres plass i etterkrigshistorien. Dette fører til innsikten om at forholdet mellom «oss» og «dem», mellom de som betraktes som helter, og de som betraktes som svikere, ikke er binært, men flertydig.

Romanen utkom i en periode da ønsket om en kritisk nyfortolkning av mytene om krigen var et tema mange nordiske krimforfattere var opptatt av. Karsten Wind Meyhoff argumenterer for at forfattere som Jo Nesbø og Stieg Larsson i sine verk avslører hvordan historiske hendelser «have been systematically distorted and hidden in order to protect privileges and power in modern Norwegian and Swedish society» (Meyhoff 2011, 68). Og som Jo Nesbø selv kommenterer i et intervju med Mode Steinkjer, tjente historieskrivningen om krigen til å skape inntrykk av at «[...] Norge

under Den andre verdenskrig [ble framstilt] som et samlet folk» (Steinkjer 2000). Larssons tilnærming er litt annerledes. Han tar avstand fra idéen om at velferdssamfunnet fungerte bedre i fortiden, og viser at den svenske fortiden er preget av maktmisbruk, (seksuell) vold og rasisme.

Det forfatterne har til felles, er at de underminerer tanken om at den som truer samfunnets orden, alltid er en outsider. Både i *Rødstrupe* og i *Män som hatar kvinnor* (2005), er det nettopp menn som betraktes som samfunnets støtter (henholdsvis utenriksminister Bernt Brandhaug og industrilederen Martin Vanger) som er farlige og seksuelt perverterte, egenskaper som gjerne forbindes med forbryterskikkelsen. Dermed er justeringen av bildet av makthaverne eller de sosiale vinnerne en viktig komponent i deres fortellinger og i søkenen etter en mer sannferdig framstilling av historien.

Bredere og mer nyansert kunnskap om historien skaffes i *Rødstrupe* ved å utfylle den nasjonale grunnfortellingen med en fortelling om frontkjemperne. Litt over en tredjedel av kapitlene i *Rødstrupe* er viet til en beskrivelse av deres erfaringer, og dermed fyller frontkjempernes minner om krigs- og etterkrigsårene en betydelig del av fortellingen. De fleste av disse kapitlene rekonstruerer frontkjempernes erfaringer i skyttergravene ved Leningrad, i Wien og Hamburg i årene mellom 1942 og 1944. I romanens nest siste del, som bærer tittelen «Dommedag», gjengis frontkjempernes erfaringer i etterkrigsperioden. Utover disse fortidsfortellingene er det sytten kapitler som foregår i perioden 1999–2000. Denne beskrivelsen av frontkjempernes liv og handling rundt årtusenskiftet løper parallelt med og er sterkt forbundet med politietterforskningen.

Frontkjempernes historie dekker dermed flere tiår. Dette lange tidsspennet bidrar til å skape mer innsikt i hvordan frontkjemperne etter krigen forholdt seg til sine tidligere valg, og dessuten hvordan disse valgene kom til å prege deres liv under og etter krigen. Til tross for at de har sonet sine straffer, føler de sterkt den sosiale stigmatiseringen som gjør at de blir betraktet som utskudd i storsamfunnet.

Innsikten i frontkjempernes historie forsterkes ved at den fortelles på flere måter. Den estetiske formidlingen skjer både gjennom en historisk fortelling som er innlemmet i kriminalfortellingen, gjennom informantenes opplysninger i kriminalfortellingen og gjennom et intrikat nettverk av intertekstuelle referanser, ikke minst referanser til Bibelen. Disse grepene dobler deler av frontkjempernes historie og styrker romanens polyfone karakter.

Den historiske fortellingen om frontkjemperne

Nesbøs historie om frontkjemperne presenteres fragmentert og starter i 1942, i skyttergravene ved Leningrad med nærbilder av hverdagen til de såkalte veteranene, den norske kjernen i regiment Nordland.⁴ Fortellingen gjengis av en auctoral forteller som gjør rede for at regimentet består av unge norske gutter med ulik bakgrunn. Selv om det er et kollektiv som skildres, konsentrerer fortellingen seg om én av dem, Gudbrand Johansen, han som 60 år senere er gjerningsmannen som Harry Hole jager. Denne Gudbrand Johansen, som vokste opp i Amerika fram til familien hans emigrerte til Norge da faren mistet jobben som følge av børskrakket, fungerer som fokalisator i tredjepersonsfortellingen. Det er gjennom hans blikk de andre blir presentert: Daniel Gudeson er den blide og godmodige bygutten. Sindre Fauke, hvis foreldre og brødre var med i Nasjonal Samling, omtales som den forbitrede gudbrandsdølen. Mjøndølingen Edvard Mosken er den litt eldre, sindige lagføreren deres. Og yngstemann er den eventyrlystne 18-åringen Hallgrim Dale fra Trøndelag. Om Dale sies det at han beundret Hitler; anti-kapitalisten Daniel støtter NS; og den fargeblinde (!) Gudbrand Johansen tror ikke på NS, men vil forebygge at bolsjevikene inntar Norge. Om mange av de andre frivillige fortelles det at de lot seg verve fordi de ville beskytte landet. Det heterogene bildet som skildringen av disse fem frontkjemperne i regiment Nordland skaper, viser at frontkjemperne hadde ulike motiver for å tjenestegjøre ved fronten.

Deres fronttjeneste slutter våren 1943. Omslaget kommer alt mot slutten av 1942 da russerne er blitt sterkere. De norske frontkjemperne sulter, og dødeligheten er høy. Nyttårsaften 1943 omkommer Daniel Gudeson, kameraten til Gudbrand. Daniel blir drept av en russisk granat. Dagen etter forsøker Sindre Fauke å desertere. Gudbrand forebygger Faukes flukt ved å drepe ham, men holder drapet skjult for de andre. Noen uker senere blir Mosken og Johansen hardt skadet av en russisk granat. Hermed ender fortellingen om frontkjemperne ved østfronten, og fortellingen konsentrerer seg i fortsettelsen om erfaringene til Gudbrand.

Etter en ellipse i fortellingen på fire måneder fortsetter den i juni 1943. Da er Gudbrand innlagt på Rudolph II Hospital i Wien, hvor han behandles for sine skader. Han bytter identitet og kaller seg avvekslende Urias eller

4 Også kalt regimentet Norge.

Daniel, etter den avdøde vennen sin. Identitetsvekslingen faller sammen med at krigsfortellingen erstattes av en klassisk kjærlighetsfortelling. Som Daniel/Urias forelsker han seg i en av sykepleierne, Helena Lang. Dette forholdet hindres aktivt av sykehusets sjalu overlege, som truer med å sende Daniel/Urias tilbake til fronten, til Panserdivisjonen i Ungarn.

Daniel/Urias vil imidlertid ikke tjenestegjøre i Wehrmacht og søker om å bli overført til Norge, noe som understreker at han ikke vil slåss for Nazi-Tyskland, men bare er interessert i å hindre at kommunistene skal innta landet. Etter at søknaden er blitt innvilget, reiser han tilbake til Norge via Hamburg, der han er vitne til ødeleggelsene og bombingene som de allierte står bak. Et lite innskudd er på plass her, for egentlig er det bare på to steder i *Rødstrupe* krigens følger for sivilbefolkningen beskrives: i Wien og i Hamburg. Her er det verken frontkjemperne eller nazistene som påfører skade, men de allierte. Slike vitneforklaringer bidrar til å styrke inntrykket av at det ikke bare var frontkjemperne og nazistene som begikk krigsforbrytelser. Også i den forstand dementeres den norske grunnfortellingen om krigen.

Frontkjempernes historie som del av kriminalfortellingen

Vel hjemme i Norge melder Gudbrand seg til Hjemmefronten etter å ha byttet identitet nok en gang. Han presenterer seg som Sindre Fauke og dreper «sin» familie som bevis på at han virkelig støtter hjemmefronten. Denne grusomme episoden berettes det ikke om i den historiske fortellingen. Den får plass i etterforskningsfortellingen og fortelles direkte av to informanter som hjelper Harry Hole.

De to informantene har ulik bakgrunn og ulike interesser. Den ene, historieprofessor Even Juul, «hadde vært med i Hjemmefronten [...] [og ble] regnet som Norges fremste ekspert på okkupasjonshistorie og Nasjonal Samling» (170). Den andre er den tidligere frontkjemperen Sindre Fauke. Det er Even Juul som forteller Harry at hjemmefronten hadde beordret Fauke til å likvidere sin egen familie. Dette er et viktig tillegg, for det viser at det ikke var den tidligere frontkjemperen som intenderte å drepe uskyldige borgere, men at det var hjemmefronten som beordret henrettelsen. Like interessant som denne opplysningen er Harry Holes reaksjon på Juuls berettelse. Mens Harry er helt forferdet: «Herregud, [...] [m]annen må jo ha vært forrykt», er Juuls respons nøktern: «Sannsynligvis. Det var vi alle.

Det var krig» (180). Reaksjonen reflekterer at det som betraktes som en kriminell handling eller ren galskap i en viss kultur, er sterkt avhengig av konteksten. Omstendighetene i krigens siste dager gjorde at familiedrapet ikke ble betraktet som en forbrytelse.

Det at Even Juul er professor i historie, er en viktig detalj. Som historiker hadde han vært med på å skape den hegemoniske fortellingen om frontkjemperne i etterkrigsårene. Påfallende nok er det nettopp Juul som under første møte med Harry Hole sier at rett og galt ikke er faste absolutter, men at «de endrer seg over tid» (170). Det er også Juul som avkrefter myten om at alle nordmenn stod samlet under krigen, ved å informere Harry om at det var langt flere (sju tusen) som ble tatt inn til fronttjeneste, enn de som dro «til England og meldte seg for tjeneste der» (172). Han kommenterer også behandlingen som frontkjemperne fikk i Norge etter krigens slutt, og forklarer til Harry at frontkjemperne selv så annerledes på saken. De som «vi dømte [...] som landssvikere [...] ser på seg selv som de egentlige patriotene fra krigen» (173). På denne måten justerer denne informanten den nasjonale grunnfortellingen han har vært med på å skape, og understreker at historieskrivning og tenkning om helter og forbrytere reflekterer tiden de blir til i.

At det er Even Juul som foreslår for Harry å ta kontakt med den tidligere frontkjemperen Sindre Fauke, poengterer at han har kommet til en innsikt om at det er viktig å få med frontkjempernes perspektiv for å fylle hullene i kunnskapen om krigen. En av de første sakene Fauke innvier Harry i, er nettopp historien om at han likviderte «sin» familie. Dermed skaper han overfor Harry et bilde av seg selv som en som tar avstand fra sin tidligere identitet som frontkjemper. Ugjerningen beskrives dermed nesten som en positiv gjerning som bidrar til å vise at Fauke er et ansvarsfullt og godt menneske. Men, som leseren snart finner ut, er denne opplysningen et villspor som maskerer frontkjemperens identitet. Og ikke bare det, for også hans dobbeltrolle i kriminalfortellingen, der han fungerer som både informant og forbryter, holdes skjult.

Likevel er Sindre Fauke en sær viktig informant, ettersom han skriver på en krigshistorie som er ment som en korrigerende av den Juul (og kollegaene hans) skrev («De har bare ikke fått den helt riktig ennå», 187). Sindre Faukes krigshistorie, som han mener inneholder en mer korrekt fortelling om krigen, kan leses som en *pars pro toto* for *Rødstrupe*. Begge belyser krigshistorien fra frontkjempernes perspektiv. Den største forskjellen er at Faukes historie er mye mer personlig. Det personlige

kommer til uttrykk ved at hans krigshistorie bærer preg av en memoar eller dagbok, der han ved hjelp av detaljerte og følelsesladete nærbilder skildrer sine erfaringer og tanker både under krigen, under reisen hjem og etter hjemkomsten.

Lenge hører leseren bare om Faukes historie. Først helt mot slutten av *Rødstrupe*, i delen «Dommedag», som finner sted på Norges nasjonaldag, 17. mai 2000, finner Harry Hole Faukes notater. Dermed får også leseren kjennskap til fragmenter fra denne historien. Faukes bok har en dobbel funksjon. Den byr på et alternativ til den hegemoniske krigsfortellingen og «bekrefter» det som ble formidlet i den historiske fortellingen i bokas tidligere deler. Men Faukes bok inneholder også nøkkelen til oppklaringen i kriminalfortellingen. Fauke forteller om sine holdninger overfor de som ifølge ham ikke hadde gjort noe for å beskytte Norge, eller de som valgte å støtte motstandsbevegelsen mot krigens slutt. Dem betegner han metaforisk som «de siste dagers hellige». Også regjeringen og kongen betrakter han som svikere: De hadde stukket av. Den eneste som i Faukes øyne kunne måle seg med frontkjemperne, var kronprins Olav, som hadde innsett «hvilken fare bolsjevikene i øst utgjorde (og fremdeles utgjør!) for vår nasjon [...] [og som skal] ha hatt samtaler med president Roosevelt og uttrykt bekymring for russernes planer for Norge» (400). Bildet av «de Andre» som skildres i Faukes bok, bidrar til å forsterke inntrykket han gir av frontkjemperne som de sanne patriotene. Samtidig reiser det spørsmålet om hvor det moralske ansvaret ligger, men også om hvem som svek Norge, hvem som med andre ord skal betraktes som «landssvikere».

Faukes krigshistorie fungerer som en historie i historien. Memoarformen han anvender, minner om den formen som flere frontkjemper etter krigen brukte for å formidle et bilde fra krigsfronten.⁵ Fauke skildrer et heroisk bilde av frontkjemperne og deres innsats og lidelser ved fronten, og fortellingen hans kan også leses som et forsvar av kameratenes ære – i Faukes tilfelle spesielt Daniels ære, den tapreste i regiment Nordland. Interessant nok er Faukes fortelling på ingen måte apologetisk. Han står ved sine valg og er forbitret fordi han mener det er svært uriktig at han og kameratene er blitt betraktet som svikere.

Denne historien i historien presenteres som et «funnet manuskript». Nesbø anvender her en litterær topos med en lang historikk tilbake til 1500-tallets fiksjonslitteratur, nemlig det å presentere fiksjonen, «as some

5 Ifølge Ivo de Figueiredo, som har undersøkt hva som er blitt skrevet om norske frontkjemper, er det meste vi vet, skrevet av frontkjemper selv, i form av memoarer (Figueiredo 2001).

non-fictional form of language».⁶ Slik vekkes inntrykket av at det som fortelles, er en direkte representasjon av eller rapport om erfaringer fra virkeligheten. Og som Joseph Hillis Miller (1974) viser, bidrar denne toposen til å øke fortellingens realisme eller autenticitet, nettopp ved at fortellingens fiksjonelle karakter maskeres.

Formen i Faukes manuskript bidrar til å forsterke inntrykket av at det er en mer eller mindre direkte gjengivelse av hans tanker og erfaringer. I motsetning til den historiske fortellingen og kriminalfortellingen som formidles av en tredjepersonsforteller, har Fauke gjengitt sin historie i første person, noe som skaper mer nærhet til den tiltenkte leseren. Denne nærheten forsterkes av tekstens dialogiske karakter. Den forholder seg til et du, leseren, som både kan tolkes som Harry og den fysiske leseren.

En karakteristikk Faukes bok deler med den historiske fortellingen og kriminalfortellingen, er at den ikke danner en sammenhengende fortelling, men er gjengitt fragmentarisk. Dette skaper en formell forbindelse mellom de tre fortellingene, og kan samtidig tolkes som en postmoderne erkjennelse av at det er umulig å fortelle hele sannheten. For å markere distanse til kriminalfortellingen den er innlemmet i, gjengis Faukes fortelling i kursiv, slik at den skiller seg ut typografisk:

Når du leser dette er jeg forhåpentligvis død. Forhåpentligvis er vi alle døde.

Harry satte seg på huk ved siden av bunken.

Det store sviket, stod det skrevet med maskin på det øverste arket. En soldats memoarer.

Harry trakk strikken av.

Neste side: Jeg skriver dette for at den som finner det skal vite litt om hvorfor jeg har valgt som jeg har gjort. Harry bladde i bunken. (388)⁷

Det at teksten veksler lynraskt mellom de to narrative og de to fokaliserende, bidrar til å øke spenningen. Slik fyller Faukes historie en viktig funksjon i kriminalfortellingens plottutvikling. Men i tillegg, og det er minst like viktig, bidrar Faukes historie til å skape en forståelse for frontkjemperne hos leserne. Både førstepersonsfortelleren og tekstens dialogiske karakter

6 Miller (1974, 456) siterer Henry James, som skriver: «It is only as an historian that [the novelist] [...] has the smallest *locus standi*. As a narrator of fictitious events he is nowhere» (James 1948, 59). Han vil vise betydningen av å late som om fiksjon er historie. Ifølge Miller forbindes dermed tenkningen om fiksjonsformer til idéer om historie i Vestens kultur (at historie skal ha et opphav og en slutt, sammenheng, logikk, utvikling, og være sann osv.)

7 Noen steder, som i kapittel 103, starter markeringen av Faukes notater ved at teksten gjengis i kursiv, men senere fortsetter den i vanlig skrift, før fokaliseringen skifter til Harry og etterforskningsnarrativet fortsetter. Her markeres grensene til de ulike teksttyper altså ikke konsekvent.

fremmer innsikt, ettersom disse narrative grepene minsker avstanden til frontkjemperen og erfaringene hans.

Bibelen som blåkopi

Både den historiske fortellingen og kriminalfortellingen forbindes med bibelske masterfortellinger, noe som blant annet reflekteres av titlene på romanens ti deler.⁸ Men disse fortellingene tjener ikke bare til å strukturere teksten. Jeg vil hevde at de arketyriske fortellingene eller mytene fra Bibelen fungerer som en modell eller blåkopi for kriminalfortellingen Nesbø presenterer, og dermed hjelper de til med å få fram en side av norsk historie som lenge har blitt fortiet. Jeg tolker de intertekstuelle referansene som et eksempel på «premediation», en narrativ strategi som ifølge Astrid Erll går ut på at «existent media which circulate in a given society provide schemata for future experience and its representation» (Erll 2010, 392). Erll viser spesielt til bruken av kjente bibelske fortellinger som tilbyr en fortolkningsramme for erfaringer som er fremmede eller vanskelige å forstå. I tilfellet *Rødstrupe* bidrar de bibelske fortellingene til å formulere krenkelsen og uretten som frontkjemperen Gudbrand Johansen erfarer. Disse bibelfortellingene speiler frontkjempernes historie og deres forhold til storsamfunnets representanter. Parallellene mellom frontkjemperne og figurer fra Bibelen gjennomsyrrer hele romanen, og det er interessant å se litt nærmere på hvordan de blir brukt for å kunne tolke den meningen som disse analogiene skaper.

Forbindelsen mellom bibelske myter og frontkjempernes fortelling opprettes allerede med romanens motto, som kan leses som en utlegning av tittelen *Rødstrupe*. Mottoet er hentet fra Selma Lagerlöfs *Kristuslegender* (1904) og gjengir historien om rødstrupen, fuglen som viste barmhjertighet ved å trekke ut en torn fra pannen til den korsfestede. En gjerning fuglen ble belønnet for av Gud. Det er nok ingen tilfeldighet at Gudbrand Johansen, som ved fronten utmerker seg ved å drepe fiender ved hjelp av sin bajonett – en drapsmetode som senere beskrives som «den mest humane» (191), får kallenavnet Rødstrupe.

8 I «Av jord», II «Genesis», III «Urias», IV «Skjærsilden», V «Syv dager», VI «Batseba», VII «Kappe svart», VIII «Åpenbaringen», IX «Dommedag», X «Atter oppstå». Samtlige titler refererer til deler, hendelser eller personer hentet fra Bibelen.

Denne forbindelsen utarbeides senere gjennom navnesymbolikken og flere intertekstuelle referanser til Bibelen. Her er det påfallende at frontkjemperne konsekvent sammenlignes med de moralsk overlegne i bibelhistoriene, mens de sivile og makthaverne jamføres med de som overskrider moralske normer. Dette antydes allerede i mottoet, og det forsterkes av navnesymbolikken. To av de mest oppsiktsvekkende frontkjemperne i fortellingen forbindes direkte med Gud: Gudbrand Johansen og hans kamerat Daniel Gudeson. Det forklares dessuten at «Daniel» på hebraisk betyr «Gud er min dommer» (30).

I delen «Urias», som foregår i Wien, tar Gudbrand det bibelske navnet Urias, den som ble ofret av kong David, makthaveren som misbrukte sin makt. I Wien har den sivile doktor Brockhardt, som leder sykehuset der Gudbrand er innlagt, makt til å sende pasientene tilbake til fronten. Det er denne Brockhardt som eksplisitt refererer til historien om David og Batseba i en samtale med Helena Lang, sykepleieren som Gudbrand/Urias har forelsket seg i. «Du leser jo flittig Bibelen, Helena. Du kjenner historien om kong David som begjærer Batseba selv om hun er gift med en av hans soldater, ikke sant?» (112). Det hersker ingen tvil om hvem som er hvem i denne lignelsen. Ved hjelp av parallellen til bibelhistorien framstilles frontkjemperen som offer istedenfor som forbryter. Slik bidrar den bibelske historien til å snu bildet av frontkjemperne slik det blir formidlet av den nasjonale grunnfortellingen.

Referansen til forholdet mellom David, Urias og Batseba inkorporeres også i etterforskningsfortellingen. Her opprettes det ikke en parallell mellom Urias og frontkjemperen, men mellom Urias og Harry Hole. Harry sendes på et oppdrag til Sverige av utenriksminister Bernd Brandhaug. Brandhaug presenteres som en seksuelt pervertert mann som misbruker sin makt til å få kvinner (og menn). Han har kastet sine øyne på Rakel Fauke, som ikke bare er datter til Sindre Fauke, men også kvinnen som Harry Hole har innledet et forhold til. Brandhaug vil ha Rakel for seg selv og anvender sin innflytelse til å «få denne Harry Hole ut av bildet» (292). Og som doktor Brockhardt refererer Brandhaug direkte til fortellingen om kong David: «Det er ikke slik at jeg er kong David og Hole ... hva var det du sa han het igjen, han som kong David fikk generalene sine til å sende ut til første linje?» 'Urias' mumlet hun» (302).

Det at utenriksministeren, statens talerør, framstår som en manipulativ og hensynsløs kvinnejeger, nyanserer forestillingen om at staten i Norge handler i folkets interesse og arbeider for å skape et trygt samfunn.

Beskrivelsen av Brandhaugs tanker og handlemåte gjør at det skapes forvirring rundt tenkningen om hvem som betraktes som en fare for samfunnet og samfunnets orden. Riktignok representerer Gudbrand en fare, men *Rødstrupe* viser at de som representerer makten, eller de som skal beskytte borgerne, utgjør en like stor, om ikke større risiko. Slik skapes det en gråsonerområde der skillet mellom godt og ondt destabiliseres.

At det nettopp er statsrepresentanten Brandhaug som artikulere den mytiske og hegemoniske fortellingen om krigen i Norge, der frontkjemperne betraktes som forrædere, er en antydning om at hans vurdering bør tas med en klype salt. Men kanskje enda viktigere, underminerer det tanken om at denne fortellingen er troverdig:

I Norge stod hele folket samlet mot okkupantene. De få norske forrædere som iførte seg tyske uniformer og sloss på tyskernes side, var slike utskudd som man må regne med at finnes i alle land [...]. [L]andssvikerne under krigen skal være glade for at de slapp med fengselsstraffer, jeg har vært ambassadør i land hvor slike ville blitt skutt alle som én, og jeg er søren ikke sikker på om ikke det hadde vært riktig i Norge også. (295)

I forbindelse med dette er det interessant å se hvordan Nesbø anvender den mytiske fortellingen om Urias og David. Mens den bibelske David sørger for at Urias blir drept, er rollene byttet om i *Rødstrupe*. Frontkjemperen Gudbrand/Fauke straffer de amoralske, farlige personene David står modell for, ved å drepe Brockhardt så vel som Brandhaug på brutalt vis. Den intertekstuelle bruken av bibelhistorien illustrerer at det er viktig å se kritisk på hegemoniske fortellinger, og at de kan skrives om. Dermed kan denne innskutte fortellingen om David, Urias og Batseba ikke bare leses som en parallell til den nasjonale grunnfortellingen, men også som en strategi for å formidle Faukes (og Nesbøs) kritiske revisjon av den.

Frontkjemperne

Der de intertekstuelle referansene til Bibelen først og fremst bidrar til å kaste nytt lys over forholdet mellom frontkjemperne og representanter for storsamfunnet, opprettes det på romanens første side en annen forbindelse. Den går mellom Gudbrand Johansen og Robert Louis Stevensons *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886) og tjener til å skape forståelse for nettopp denne frontkjemperen og hans valg. Stevensons roman kretser om en

person som lider av personlighetssplittelse, et avvik som også kjennetegner Gudbrand Johansen. Stevenson anvendte motivet blant annet for å skape spenning i sin gotiske roman, og denne effekten har splittelsen også i *Rødstrupe*. Vekslingen mellom Gudbrands ulike identiteter (Daniel/Fauke) utsetter identifikasjonen av gjerningsmannen.

Plasseringen på romanens åpningsside antyder at referansen virker som en analepse med en viktig funksjon i plottets utvikling ettersom den inneholder en nøkkel til løsningen av mysteriet. Fordobling eller skjult identitet er et frekvent motiv i kriminalfortellinger. Jeg vil hevde at Nesbø utnytter dette generiske trekket ikke bare for å skape spenning, fordoblingen tjener også til å reise tvil omkring den nasjonale grunnfortellingen.

Gudbrands flertydige identitet ytres ikke bare ved bruk av ulike navn og pronomen, men også ved at han kontinuerlig bytter roller. I den historiske fortellingen er han både et vitne til krigshendelsene og en forbryter. Han er soldat, men også kamerat og kjæreste. I kriminalfortellingen fungerer han både som drapsmannen Harry Hole leter etter, informanten som hjelper Harry Hole til å løse gåtene, og som faren og bestefaren til dem som Harry utvikler et personlig forhold til. I disse rollene framstår han og presenterer seg selv som en human, om enn litt fremmed, skikkelse, en skikkelse leseren kunne få sympati for. Men i sin rolle som forbryter fortøner han seg som en hensynsløs person. Som Daniel er han ansvarlig for drapet på blant andre kona til Even Juul, den tidligere frontsøsteren Signe Juul som ifølge «Daniel» slapp billig etter krigen, og på utenriksminister Brandhaug. Begge drapene beskrives som svært grusomme, og slik hindrer de at leseren får empati for ham.

Likevel virker det som om fortellingen også problematiserer denne inhumane siden. At Gudbrand/Daniel er skyldig i forbrytelsene, hersker det ingen tvil om, men siden han diagnostiseres med en personlighetsspaltning, reises det tvil omkring ansvaret. Denne tvilen om ansvar introduseres allerede på romanens første side, der det antydes at det er flere som plages av personlighetssplittelse. Den amerikanske presidenten er en av dem. Om ham bemerker Harry Holes partner at «[p]sykologen mente at den normale personligheten hans ikke ante at den andre, sexdyret, hadde hatt sex med disse kvinnene. Og derfor kunne heller ikke en riksrett dømme ham for å ha løyet under ed om det» (9). Slik antydes allerede i starten av fortellingen at en personlighetsspaltning gjør det vanskelig å holde en forbryter ansvarlig for sine gjerninger.

Det er interessant å se litt nærmere på denne patologiseringen av gjerningsmannen. Selv om det aldri eksplisitt nevnes hva som er årsaken til personlighetsspaltingen, er det først i juni 1943 at Gudbrand begynner å kalle seg selv vekselvis for Urias og Daniel. Fra og med 1944 bruker han navnet Sindre Fauke. Det fortelles at Gudbrand fikk en større hodeskade i skyttergraven ved Petersburg i januar 1943, og det er denne skaden han behandles for i Wien, noe som kan tyde på at spaltingen skyldes et traume. Likevel virker det i beskrivelsene fra 1943 som om han bytter roller helt bevisst for å skjule sin sanne identitet. Men etter hvert ser han ut til å miste kontroll. I mai 2000, når han i sin bok beskriver drapene på Signe Juul og utenriksminister Bernt Brandhaug, refererer han vekselvis til seg selv som «jeg» og «Daniel». Dette er sju måneder etter at legen hans har fortalt ham at han er kreftsyk og ikke vil ha lenge igjen. Dette kan selvfølgelig godt leses bokstavelig, men i en kriminalfortelling som til de grader leker med fordoblinger, tillater jeg meg en – kanskje litt djerv – metaforisk lesning, der sykdommen er nøkkelen til gåten om gjerningsmannens identitet, som Harry Hole forsøker å løse.

Denne metaforiske lesningen er motivert av måten Harry Hole omtaler den han leter etter på: «en terrorist» (141). Det som både terrorisme og kreft kjennetegnes av, er at begge er en del av systemet de angriper. I en analyse av det terroristiske angrepet på Twin Towers i 2001 omtalte Jean Baudrillard terrorisme som en «cellular» krig mot hegemonisk dominans (Baudrillard 2002, 407). Han la til at terrorisme skjuler seg i kulturen som forsøker å bekjempe den. Terrorismen «inhabits the very heart of the culture that battles it» (Baudrillard 2002, 406). Ordvalget oppretter en parallell mellom terrorisme og kreft, der samfunnet som rammes, kan sammenlignes med en kreftsyk pasient eller en usunn kropp. Det som driver Gudbrand til å drepe, er hevnløst. Og denne hevnløsten er framkalt av marginaliseringen og sviket som han og kameratene hans fikk oppleve etter krigen i det sosialdemokratiske velferdssamfunnet. Slik sett holdes storsamfunnet medansvarlig for skadene Gudbrand påfører dem som – i hans øyne – har sviktet frontkjemperne.

Avslutning

Jo Nesbøs kriminalfortelling *Rødstrupe* undersøker det norske nasjonale selvbildet og den norske grunnfortellingen om andre verdenskrig på kritisk vis. Samtidig nyanserer den begge ved å legge til en tidligere fortiet

del av norsk etterkrigshistorie. Nasjonale myter og en nasjonalt konstruert identitet danner den tematiske rammen for fortellingen. Beskrivelsen av den amerikanske presidentens besøk til Norge i 1999 danner opptakten til fortellingen, og dens klimaks finner sted på dagen Norge feirer seg selv: 17. mai 2000. Presidentens besøk får den norske pressen til å reflektere over Norges plass i verden og over det norske nasjonale selvbildet som en fredsagent. Mytene kritiseres imidlertid helt fra starten av fra ulike hold.

Allerede i første kapittel uttrykker Harry Hole sin misnøye med at pressen framhever bildet av Norge som en overlegen nasjon. Det er gjennom etterforskningen av en serie forbrytelser at han kommer til innsikt i at fortellingen om Norges etterkrigshistorie snarere er en myte makthaverne vil skape, enn en nyansert framstilling av perioden. Ved å lese krigshistorien til Sindre Fauke, får Hole, og med ham leserne, kjennskap til en annerledes historie og ikke minst til frontkjempernes plass i denne historien. Dette forandrer også bildet av de som tidligere ble framstilt som de gode eller som vinnerne. At til og med informanten Even Juul, historieprofessoren som var en av de som skrev om norsk krigshistorie, stiller seg kritisk til den hegemoniske fortellingen, illustrerer at ikke bare de tidligere frontkjemperne mener tiden er inne for en revurdering av historien og deres rolle. På denne måten framviser romanen det liminale ved den nasjonale grunnfortellingen og forestillingen om folket som homogent og om frontkjemperne som en trussel mot denne enheten.

Rødstrupe understreker at det både er mulig og nødvendig å skrive om historien og justere bildet av frontkjemperne. Det at en systematisk marginalisering av visse grupper svekker storsamfunnet og skaper en potensiell fare, illustreres av at det nettopp er de som holdes ansvarlige for marginaliseringen, som angripes i denne fortellingen. Romanen viser at forholdet mellom det som betraktes som rett og galt, mellom seierherrene og forbryterne eller taperne, verken er binært eller stabilt. Det spennende er at de masterfortellingene som *Rødstrupe* skrives opp mot, slik som kriminalfortellingen og bibelfortellingen om David og Urias, blir brukt til å sette ord på frontkjempernes historie. Samtidig blir de også overskredet og revidert, noe som kan tolkes som en illustrasjon på at det er viktig å forholde seg kritisk til masterfortellinger generelt.

Selv om vi kan lure på om *Rødstrupe* virkelig klarer å skrive om historien, skaper romanen en bevissthet om at historien om krigen er en rekonstruksjon av krigsårene som er sterkt påvirket av bevisste og ubevisste lengsler som var kurante i tiårene etter krigens slutt (Crownshaw 2011).

Dens betydning er tydelig ved at romanen har nådd fram til tusenvis av lesere, noe som ikke minst skyldes at den ble skrevet som kriminalfortelling. Romanen viser at det finnes flere minner om andre verdenskrig og flere mulige perspektiver på norsk nasjonal identitet, enn den nasjonale grunnfortellingen byr på. Ved at *Rødstrupe* presenterer en mer inklusiv og heterogen historie, og leker med og snur opp ned på kjente forestillinger og fortellerformer, inviteres leseren til aktivt å reflektere over norsk krigshistorie, og ikke minst over måten frontkjemperne ble beskrevet og behandlet på i etterkrigsperioden.

Forfatterbiografi

Suze van der Poll er førsteamanuensis i nordisk litteratur ved Universitetet i Amsterdam. Hun har tidligere publisert «På sporet av det tapte hjemmet. En utforskning av hjemmets betydning i Johan Harstads *Max, Mischa og Tetoffensiven*» (2022) i *Edda*, «‘Something out of the way’: Sir Edmund Gosse’s biography of Henrik Ibsen» i *Transnational Perspectives on Artists’ Lives* (2020, redigert av Rensen og Wiley) og, «*Peer Gynt: Norway’s National Play*» i *Reconsidering National Plays in Europe* (2018, redigert av van der Poll og van der Zalm).

Referanser

- Baudrillard, Jean. 2002. «L’Esprit du Terrorisme.» *South Atlantic Quarterly* 101 (2) Spring: 403–415.
- Bird, Stephanie. 2020. «Perpetrators and Perpetration in Literature». I *The Routledge International Handbook of Perpetrator Studies*, redigert av Susanne C. Knittel og Zachary J. Goldberg, 301–310. New York: Routledge.
- Crownshaw, Richard. 2011. «Perpetrator Fictions and Transcultural Memory.» *Parallax* 17 (4): 75–89. <https://doi.org/10.1080/13534645.2011.605582>
- Dunnage, Jonathan. 2010. «Perpetrator Memory and Memories about Perpetrators. Editorial.» *Memory Studies* 3 (2): 91–94. <https://doi.org/10.1177/1750698009355672>
- Eriksson, Kjell. 2000. «Jakten på en frontkjemper». *Rakkestad avis*, 1. november 2000.
- Erl, Astrid. 2010. «Literature, Film, and the Mediality of Cultural Memory». I *Cultural Memory Studies*, redigert av Astrid Erl og Ansgar Nünning, 389–399. Berlin: De Gruyter.
- Figureiredo, Ivo de. 2001. «De norske frontkjemperne. Hva litteraturen sier og veien videre.» *Historisk Tidsskrift* 80 (4): 531–551. <https://www.ivodefigureiredo.no/Artikler/Frontkjemper.htm>
- James, Henry. 1948. *The Art of Fiction and Other Essays*. New York: New York University Press.
- Jonsbråten, Oddbjørn. 2000. «Jo Nesbø: Rødstrupe.» *Stavanger Aftenblad*, 2. november 2000.
- Judt, Tony. 2000. «The Past Is Another Country: Myth and Memory in Postwar Europe». I *The Politics of Retribution in Europe. World War II and its Aftermath*, redigert av István Deák, Jan T. Gross og Tony Judt, 292–323. Princeton: Princeton University Press.

- Larsson, Stieg. 2005. *Män som hatar kvinnor*. Stockholm: Norstedt.
- Marcus, Laura. 2006. «Detection and Literary Fiction». I *The Cambridge Companion to Crime Fiction*, redigert av Martin Priestman, 245–267. Cambridge: Cambridge University Press.
- McGlothlin, Erin. 2021. *The Mind of the Holocaust Perpetrator in Fiction and Nonfiction*. Detroit: Wayne State University Press.
- McHale, Brian. 1992. *Constructing Postmodernism*. London: Routledge.
- Meyhoff, Karsten Wind. 2011. «Digging into the Secrets of the Past: Rewriting History in the Modern Scandinavian Police Procedural». I *European Crime Fictions. Scandinavian Crime Fiction*, redigert av Andrew Nestingen og Paula Arvas, 62–73. Cardiff: University of Wales Press.
- Miller, Joseph Hillis. 1974. «Narrative and History». *ELH* 41 (3): 455–473.
- Nesbø, Jo. 2000. *Rødstrupe*. Oslo: Aschehoug.
- Nesbø, Jo. 2014. «Jo Nesbø on *The Redbreast* – Guardian Book Club». *The Guardian*, 2. mai. <https://www.theguardian.com/books/2014/may/02/jo-nesbo-the-redbreast-guardian-book-club>
- Nore, Aslak. 2011. «Alt var nytt. Ingenting var forandret». *Vinduet*, 10. november, 2011.
- Pyrhönen, Heta. 2010. «Criticism and Theory». I *A Companion to Crime Fiction*, redigert av Charles J. Rzepka og Lee Horsley, 43–56. Chichester: Blackwell Publishing.
- Seago, Karen. 2014. «Introduction and Overview: Crime Fiction in Translation.» *The Journal of Specialized Translation* 22: 2–14.
- Sonis, Rachel. 2023. «*The Redbreast* by Jo Nesbø.» Time. <https://time.com/collection/best-mystery-thriller-books/>
- Steinkjer, Mode. 2000. «Vi er en nasjon av egoister». *Dagsavisen*, 17. oktober.
- Stevenson, Robert Louis. 1886. *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*. London: Longmans.
- Todorov, Tzvetan. 1977. *The Poetics of Prose*. Oversatt av Richard Howard. Oxford: Basil Blackwell.

KAPITTEL 10

Gjerningsmannen i den tekstuelle veven. Fra identifikasjon til implikasjon i nyere norsk krigslitteratur

Benedikt Jager Universitetet i Stavanger

Abstract: In this chapter, the use of intertextuality in five recent Norwegian novels about the Second World War will be examined. In a first step, possible intertextual traces and their function will be examined in Gaute Heivoll's *Himmelarkivet* (2008) and Kjersti Ericsson's *Den hjelpsomme okkupanten* (2017). In these novels, the intertextual relationships appear unmarked, while the novels *Kraft* (2021) by Hanna Dahl, *Den siste overlevende er død* (2021) by Mattis Øybø and *Om stein og jord* (2022) by Peter Strassegger choose other strategies: the text of the novel is supplemented by other texts – what Genette calls for paratexts. This is most obvious in the use of extensive bibliographies that contain both fiction and non-fiction. In addition, it turns out that these three novels use several paratextual devices such as mottos, dedications etc. With the help of Paul John Eakin's thoughts on 'collaborative autobiographies' and Michael Rothberg's theory of 'the implicated subject', these paratextual devices will be discussed. It can be shown that the paratextual strategies are an expression of a change in the literary discourse about the Second World War. The text shifts from identification with the victims to implication with the perpetrators.

Keywords: intertextuality, paratexts, 'the implicated subject', Norwegian novels after 2000, representation of the Second World War in fiction

Introduksjon

At nordmenn ikke blir ferdige med den andre verdenskrig, er en forslitt frase. Som alle fraser inneholder den en grunn sannhet. Det finnes fortsatt noe å reforhandle. For eksempel forholdet mellom gjerningsmenn og ofrene som undersøkes i Simon Strangers nyeste bok *Museum for mordere og redningsmenn* (2023). I denne dokumentariske romanen rekonstruerer han blant annet drapene på det jødiske ekteparet Feldman i 1942. Disse ble på veien til Sverige drept av to motstandsmenn som ellers fungerte som grenseløser. Hjelperne ble i dette tilfellet til gjerningsmenn. Bruddlinjene mellom offer og gjerningsmann befinner seg altså i et og samme subjekt. Det er det Primo Levi kalte for «gråsonen» (Levi 2020, 39–80). Saken blir ytterligere komplisert da begge ble frikjent for drapene i 1947 – til tross for tilståelse. Retten mente at drapene var utført i nødverge for å beskytte motstandsbevegelsen.

At tiden for de altfor skjematisk heltehistoriene er på vei til å rinne ut, kan ses i sammenheng med overgangen fra det kommunikative minnet til det kulturelle minnet – for å bruke Jan og Aleida Assmanns terminologi (Assmann 2008). Tidsvitnene som har opplevd den andre verdenskrig, går mer og mer ut av tiden, og fellesskapets forhandlinger om fortiden må i alt større grad baseres på arkivene og på kulturelle representasjoner. Rundt denne overgangen kretser Mattis Øybøs seneste roman, og det benevnes allerede i tittelen *Den siste overlevende er død* (2021). I romanen finnes det innmonterte foredraget «Holocaust og film» som formulerer det samme: «Kanskje det går an å si det på denne måten: En gang var fortellingen om krigen basert på et fellesskap av erfaringer. I dag derimot hviler den på et fellesskap av symboler» (Øybø 2021, 173). Fremstillingen av nazistiske gjerningsmenn og -kvinner har innenfor estetiske uttrykk akkumulert et stort arsenal av bilder, typer og stereotyper som har satt dype spor i fellesskapets kollektive minne. Nye representasjoner bygger på dette kulturelle arkivet, og derfor er det ikke overraskende at forskjellige former for intertekstualitet spiller en viktig rolle i krigsminnelitteraturen. For Petra Rau berører bruken av intertekstualitet ikke bare de formelle sidene av krigsnarrativene: «[...] contemporary writing about the war deliberately sets itself against wartime propaganda and the myths of popular memory. Recent film and fiction about fascism is equally intertextual and grafts onto earlier representation» (Rau 2013, 2). Intertekstualitet er ikke kun en estetisk strategi, men en måte å granske og reforhandle inngrodde sannheter på.

Inspirert av Rau er startpunktet for dette bidraget en analyse av intertekstualitet i Gaute Heivolls *Himmelarkivet* (2008) og Kjersti Ericssons *Den hjelpsomme okkupanten* (2017). I et neste steg skal oppmerksomheten rettes mot paratekster som intertekstualitetsmarkører. Flere nyere norske romaner om andre verdenskrig er utrustet med relativt omfangsrike litteraturlister. Disse paratekstene kan leses som et tegn for et paradigmeskifte i minnediskursen. Romanene kan ses i lys av Primo Levis begrep «gråsoner», men hans synkrone konsept tilføyes et diakront perspektiv. Intertekstualiteten fungerer som markør for den tilføyde tidsdimensjonen.

Paratekstenes funksjon skal videre leses i lys av Paul John Eakins tanker rundt selvbiografien, som igjen bygger på C.B. Macphersons ideer om «possessiv individualism». Hans måte å beskrive endringer i selvbiografisjangeren på, bygger i likhet med Levis forståelse av gråsonen på en problematisering av grensedragningen mellom det egne og det fremmede. I et siste skritt skal tolkningene av disse romanene diskuteres i lys av Michael Rothbergs konsept «implicated subject», som videreutvikler Levis tanker på viktige områder.

Intertekstualitet hos Gaute Heivoll og Kjersti Ericsson

«Jeg har brent alle bøkene dine, Louis.»

Underoverskriften er hentet fra Gaute Heivolls *Himmelarkivet*. Etter omfattende tortur tok Louis Hogganvik sitt eget liv i Gestapo-hovedkvarteret i Kristiansand i januar 1945. I mange kapitler følger leseren Theodora – enken etter Louis – og forstår etter hvert at hun akkurat har dødd. Hun beveger seg i et slags limbo der hun skal treffe Louis igjen til slutt. Hun ser tilbake på den 25 år lange ventetiden og reflekterer over hvordan hun har håndtert den. Å ha orden og system har vært viktig for henne: «Og slik har hun hatt det i alle år. Orden og system. Hun har ryddet og kastet alt som kastes skal. Alt som bare har stått, det har hun kastet, fått det ut, fått det brent» (Heivoll 2008, 53). Denne tilnærmingen går også utover ektemannens bibliotek, først og fremst fordi det er ikke noen som leser i disse bøkene. Louis Hogganvik var et bokmenneske og skilte seg på denne måten ut fra sine omgivelser som bare eide Bibelen og salmeboken. For Theodora er det tydelig at lesingen til Louis har bidratt til at han ble hentet av Gestapo. Derfor bestemmer hun seg for å brenne opp biblioteket hans.

Dette bokbålet¹ fører tanken først og fremst til den 10. mai 1933, altså bokbålet som nazistene organiserte i flere tyske byer. Eller er det en intertekstuell allusjon til Knut Hamsun som hjem søker den norske kulturen? I *Sult* sysler protagonisten med en allegori over brennende bøker: «Jeg vilde netop forme riktig dypsindig den Tanke at det ikke var Bøker som brændte, det var Hjærner, Menneskehjærner, og jeg vilde lage en ren Bartolomæusnat av disse brennende Hjærner» (Hamsun 1916, 193). Gjennom referansen til Bartolomæusnatten (en pogrom mot franske hugenotter i 1572) får denne passasjen en aggressiv undertone som delvis gjenfinnes i beskrivelsen av Theodoras handling. Men hun er i mye sterkere grad fanget i en ambivalenskonflikt. Til tross for kjærligheten til ektemann føler hun aggresjon mot ham fordi han har tatt sitt eget liv i tysk fangenskap. På denne måten fremstår brenningen av bøkene som et mislykket frigjøringsforsøk. Bøkene til Louis brenner veldig dårlig, og det oppstår ikke noen *tabula rasa*-situasjon. Theodora drømmer om at bokbålet skulle bli så stort at flammene skulle ta tak i huset, at hun skulle begi seg inn i huset – og at hun skulle begå selvmord.

Likevel er det ikke bare selvmordstanken som er skambelagt. Når Theodora tømmer bokhyllene, har hun en auditiv reminisens fra natten da ektemannen ble hentet av gestapistene, noe som antyder en parallell til hennes handlinger (Heivoll 2008, 53). Hun føler seg som en forbryter når hun holder på. Måten bokbålet blir skildret på, gjør det fullstendig klart at hun ikke kan frigjøre seg fra sin egen biografi og den samlingen Louis har bygd opp:

Så lenge de stod i hylla, virket de ikke mange, men straks hun begynte å bære dem ned, var det som om hylla fyltes opp hver gang hun var ute av rommet. Hver gang hun kom opp for å hente en ny favn, var det kommet enda flere bøker der. For hver favn var det liksom kommet en ny favn, [...]. (Heivoll 2008, 53)

Det marerittaktige understrekes videre ved at det blir en paradoksal brann. En brann som ikke fortærer: «Langsomt ble bøkene aske. Bøkene brant akkurat slik de var, og da de var utbrent, var de fremdeles slik de var, bare svarte. Hun kunne ennå se at det var bøker, [...]» (Heivoll 2008, 56). De svarte bøkene står metonymisk for forbindelsen Theodora har til Louis

1 «Og når Theodora etter at Louis er blitt borte, bærer alle bøkene hans ut og setter fyr på dem (54–55), er det ikke bare en handling som projiserer hennes sorg, men som også har forelegg i andre bokbål i historien» (Langås 2016, 114).

livet ut. Når dette livet er over, får Theodora møte ektemannen igjen, og skyldtyngtet bekjenner hun: «Jeg har brent alle bøkene dine, Louis.» Og han svarer lapidarisk: «Det gjør ingenting. Vi trenger ikke bøkene» (Heivoll 2008, 198).

Hvorfor trenger ikke de to noen bøker? Leser man ikke på den andre siden? Biblioteket finnes altså i en dobbel form. De brente svarte bøkene står for Theodoras traume og hennes sorg, og den har sitt opphav i nazistenes bokbålideologi, som ønsker å ensrette stemmene i det nasjonale fellesskapet. Louis Hogganviks personlighet er metonymisk forbundet med biblioteket hans, som ikke domineres av én bok (Bibelen), men er stedet der forskjellige stemmer er vevd sammen i en pågående dialog. Når Heivoll litterært gjenforener ektefellene i døden, legger de to den sosiale interaksjonen bak seg. Paradoksalt nok åpnes livets bok igjen i døden, og biblioteket til Louis transcenderes på denne måten. Disse allmenne tankene om den enkelte og dennes relasjon til biblioteket, det vil si den kulturelle og sosiale teksten, er viktig i Heivolls *Himmelarkivet*. Intertekstuelle referanser i mer direkte forstand spiller en mer underordnet rolle i romanen.

Tannhygiene i nord og sør

Kjersti Ericssons roman *Den hjelpsomme okkupanten* kan derimot leses som en tekst som går i dialog med et forelegg: Thomas Manns *Døden i Venezia* fra 1911. Det er ganske opplagt at romanen, som utspiller seg i Nord-Norge i 1943–1944, har noen plotteligheter felles med Manns kanoniske novelle. To eldre høytstående, pliktoppfyllende herremenn (kunstneren von Aschenbach / majoren Welser) opplever en krise (skrivevegring / å bli krigsinvalid) som utløser en båtreise til et sted (Venezia / det fiktive stedet Kreklingvåg i Nord-Norge) som er veldig annerledes enn hjemstedet (München / Dresden). På dette stedet kommer de i kontakt med unge gutter (Tadzio / Terje) som overvelder dem med sin skjønnhet. Begges forelskelse og begjær har til slutt tragiske konsekvenser. I motsetningen til Manns novelle, der Aschenbach dør sittende i en solstol på stranden i det koleraherjede Venezia, overlever Welser. Relasjonen mellom de to tekstene kunne kalles kiastisk: Mens Aschenbach dør og Tadzio lever videre, blir Terje drept og Welser beholder livet. Likevel levner Ericssons roman liten tvil om undergangen av sistnevntes verden. Hans eneste sønn Georg får 16 år gammel innkallingen til østfronten – i desember 1944 tilnærmet en

dødsdom (Ericsson 2017, 328), og hjembyen hans – Dresden – blir den 13.–14. februar målet for en av krigens verste luftangrep.

Hvilken funksjon har denne parallellføringen for forståelsen av hovedfiguren Welsler? Er det en nobiliteringsstrategi eller bare en ironisk, sofistisert lek? Allerede tittelen – *Den hjelpsomme okkupanten* – er opplagt tvetydig. En okkupant er en overgriper som fremstår nærmest som latterlig når han prøver å fylle velgjørers rolle. Dette spriket eksemplifiseres ved major Welsers prosjekt om å forbedre tannhygienens² til den nordnorske lokalbefolkningen ved å sørge for tannbørster og å instruere dem i riktig bruk av dette hjelpemidlet (Ericsson 2017, 72–74). Man kan tenke på Napoleons berømte dictum «Fra det sublime til det latterlige er det bare et skritt» og snu det på hodet. Den latterlige majoren balanserer akkurat på denne grensen og berører dermed også kategorien til det sublime, eller bedre sagt: det tragiske. Dette inntrykket forsterkes av den intertekstuelle relasjonen til *Døden i Venezia*, der Aschenbachs fall og død fremstilles på en delvis tragisk og delvis latterlig måte.

Utover dette kan det diskuteres om novellen *Døden i Venezia* på synekdochisk vis står for forfatterskapet til Thomas Mann i sin helhet. Krigstematikken i *Den hjelpsomme okkupanten* vekker gjenklang i Thomas Manns biografi. Som kjent var han en forfatter som måtte forlate sitt hjemland og gå i eksil i 1933, og som via sine BBC-radiosendinger («Deutsche Hörer!» fra 1941 til 1945) ble til samvittighetens røst i det nazistiske Tyskland. Via denne intertekstuelle referansen oppnår Ericsson å gi bildet av sin hovedfigur flere sjatteringer, noe som nyanserer de konvensjonelle fremstillingene av tyske militære. Welsler er uten tvil og i dobbel forstand en gjerningsmann. Han representerer den tyske okkupasjonsmakten, og han forgriper seg på Terje (Ericsson 2017, 314–315) og forvolder hans død. Likevel blir han ikke modellert etter den enkle stereotypen om «the evil German». Ei heller blir han til «den gode tyskeren» – altså det sjeldne unntaket fra regelen.

Det vil være misvisende å lese *Den hjelpsomme okkupanten* som en apologetisk roman på grunn av dens intertekstuelle relasjon til Thomas Mann. For det første finnes det også avgjørende forskjeller mellom de to prosatekstene, og disse går dypere enn plottnivået. Også *Døden i Venezia* er en tekst full av intertekstuelle referanser. Fremfor alt alluderes det til

2 Den intertekstuelle relasjonen mellom disse tekstene styrkes betraktelig da også tenner og tannhygiene spiller en viktig rolle i Thomas Manns novelle (se Mann 2015, 45 og Ericsson 2017, 325).

den antikke mytologien, og von Aschenbach-skikkelsen får på denne måten noe eksemplarisk over seg. Denne teknikken kan ikke observeres i *Den hjelpsomme okkupasenten*, og Ericssons protagonist forblir mer hverdagslig, mer borgerlig enn von Aschenbach. Sistnevnte ble adlet for sine litterære prestasjoner, mens Welser som major bare innehar den laveste offisersgraden i den tyske hæren. Fallhøyden hans er dermed en del lavere enn von Aschenbachs. Enda tyngre veier det at den foreslåtte synekdokiske overgangen til biografien til Thomas Mann heller ikke viser seg å være entydig. Da Thomas Mann skrev *Døden i Venezia*, var han fortsatt tilhenger av antidemokratiske strømninger, noe han formulerte i *Betrachtungen eines Unpolitischen* i 1918 (Mann, 2018). Der ser han den tyske kulturen i motsetning til den overfladiske sivilisasjonen i Frankrike og Storbritannia. Og den tyske kulturelle inderligheten trumfet selvsagt i hans perspektiv den grunne asfaltsivilisasjonen til de vestlige naboene.

Heivolls og Ericssons romaner nærmer seg den tyske okkupasjonen på vidt forskjellige måter (fortellerperspektiv, tidsstruktur og stil), og bruken av intertekstualitet overlapper bare delvis. Mens *Den hjelpsomme okkupasenten* går i dialog med en gjenkjennelig pretekst, forblir referansene i *Himmelarkivet* på et generelt nivå. Theodoras bokbål åpner derimot opp for drøftinger av intertekstualitet som makrofenomen: å være vevd inn i en sosial tekst der det egne og det fremmede inngår i hybride konstellasjoner. Disse tankene danner utgangspunktet for drøftingen av noen karakteristiske paratekstuelle drag i tre utvalgte krigsminneromaner.

Paratekster hos Strassegger, Øybø og Dahl

Epigrafer – til å begynne med ...

Begrepet paratekst stammer fra Gérard Genettes klassiske studie *Paratexts. Thresholds of Interpretation* (1997b). Oversettelsen av det greske prefikset «para», dvs. «ved siden av, utenfor, i tillegg», gir en god ledetråd til forståelsen av begrepet. I denne studien systematiserer Genette tekster som supplerer hovedteksten. Han skiller mellom peritekst (-peri: «om, omkring») og epitekst (-epi: «på, ved, til, mot, etter eller over»): «In other words, for those who are keen on formulae, *paratext* = *peritext* + *epitext*» (Genette 1997b, 20). Peritekster er ofte kortere og befinner seg innenfor bokens to permer – for eksempel: sjangerbetegnelse, motto, dedikasjon, tittel, vaske-seddel, for- og etterord, samt innholdsfortegnelse. Under epitekster forstår

Genette tekster som eksisterer uavhengig av boken i sin trykte form, og som skal styre resepsjonen av den: intervjuer med forfatteren, forlagets reklame, publiserte brev eller dagboknotater fra forfatterens hånd. Paratekster bidrar til å styre leserens mottakelse av den litterære teksten, og den forblir i Genettes forståelse styrt av forfatterens intensjoner. Litteraturkritikk eller vitenskapelige artikler om den respektive boken regner han ikke som paratekster, men som metatekstualitet (Genette 1997a).

Som vist i den forrige delen bidrar den umarkerte intertekstuelle referansen³ til *Døden i Venezia* i *Den hjelpsomme okkupanten* til å nyansere bildet av major Welser uten å bagatellisere hans gjerninger. Ellers er romanen til Ericsson tilbakeholdende med å bruke peritekstuelle virkemidler som ofte markerer intertekstualitet på en direkte måte. Teksten har i motsetning til romanene til Øybø, Strassegger (*Om stein og jord*, 2022) og Dahl (*Kraft*, 2021) ikke noe motto, etterord eller litteraturliste. Disse åpner derimot sine tekster med en epigraf (Genette 1997b, 144–60), og alle oppgir referansen til opphavsmennene Franz Kafka, Stefan Zweig og Erich Maria Remarque. Altså, tre tyskspråklige forfattere som lett kan relateres – enten biografisk eller tematisk – til andre verdenskrig og dens lidelser.

Dahl og Øybø oppgir dessuten hvor sitatene er hentet fra. Sistnevntes referanse til Remarques *Den sorte obelisk* fra 1956 er opplysende da man ellers tilnærmet automatisk assosierer forfatternavnet med *Intet nytt fra Vestfronten* fra 1929, den kanoniske, pasifistiske romanen om den første verdenskrigen. At Dahls motto er hentet fra Stefan Zweigs *Verden av i går*, er heller ikke en helt uvesentlig informasjon fordi Zweigs selvbiografiske tilbakeblikk på en tid som har gått i graven, ikke kan løsrives fra konteksten – hans eksil i Brasil der han tok sitt eget liv i 1942. *Verden av i går* ble publisert posthumt. Bruken av epigrafer er mest gjennomgående i Øybøs roman. Hver av de fem delene innledes med et motto av i tur og orden Borges, Brecht, C.G. Jung, Flaubert og Edna Longley. Den tydelige forbindelsen til krigsminnediskursen tones i disse ned, mens andre tematiske aspekter aksentueres. Den siste delen, «Minnesmerket», innledes for eksempel med et ironisk utsagn fra Longley: «... vi bør bygge et monument til / Glemselen, og glemme hvor vi satte det» (Øybø 2021, 235, kursiv i original). Utover det er alle disse tre romanene utrustet med litteraturlister,

3 I avisresepsjonen til *Den hjelpsomme okkupanten* er det bare Janneken Øverland som refererer til *Døden i Venezia* (Øverland, 2017, 3). I den til nå eneste vitenskapelige analysen (Langås, 2023, 215–219) berøres ikke dette intertekstuelle sporet.

og Øybø og Strassegger takker folk som har bidratt til teksten. Dahl plasserer en kort tekst, «Forfatterens etterord», mellom hovedteksten og litteraturlisten, hvor hun opplyser om relasjonen mellom fiksjon og fakta i romanen. I alle de tre eksemplene kan det altså observeres strategier som retter leserens oppmerksomhet mot intertekstuelle forhold ved hjelp av peritekstuelle grep.

For å belyse motivene bak en slik intertekstuell strategi kan en omvei via selvbiografisjangeren og forskningen til Paul John Eakin (1999) være til hjelp. Han fokuserer på selvbiografien i sin tradisjonelle form og formulerer fra dette startpunktet en interessant hypotese. Han mener å kunne observere noen basale strukturer som preger sjangerens grunnleggende verdenssyn ved å ta opp trådene fra den canadiske statsviteren C.B. Macphersons konsept om den «possessive individualismen» som denne formulerte i *The Political Theory of Possessive Individualism. Hobbes to Locke* (1962). Med utgangspunkt i Hobbes' skrifter avdekker Macpherson det impliserte menneskesynet, som er blitt naturalisert over tid i den vestlige kulturen, slik at man ikke lenger får øye på det. Avgjørende i den liberale tradisjonen er den enkeltes frihet, og denne oppnås ved å være fri fra andres vilje. Den enkelte blir fri ved å være uavhengig av andre. Det er ikke tale om en negasjon av alle sosiale bånd, men disse båndene skal individet opprette av egen fri vilje for å fremme sine egne interesser. Denne grunnleggende strukturen har også konsekvenser for forståelsen av individet:

[...] since the freedom, and therefore the humanity, of the individual depend on his freedom to enter into self-interested relations with other individuals, and since his ability to enter into such relations depends on having control of (rights in) his own person and capacities, and since proprietorship is the generalized form of such exclusive control, the individual is essentially the proprietor of his own person and capacities. (Macpherson 1962, 263)

Hvilke konsekvenser har disse tankene for utformingen av samfunnet? Macpherson hevder at individet oppnår frihet ved å selge sin arbeidskraft til høystbydende. Disse transaksjonene og den frie tilgangen til markedet danner samfunnet. Denne samfunnsmodellen gjennomsyrrer i hans forståelse alle livsområder, også de private relasjonene, ja, til og med individets relasjon til sin egen kropp (Macpherson 1962, 48). Denne gjennomgående eierskapstenkingen, som omfatter alle aspekter av det sosiale livet, er Eakins utgangspunkt for å beskrive den tradisjonelle (vestlige) selvbiografien. Den skildrer hvordan subjektet frigjør seg fra kontekstene, kommer

til seg selv. Selvrealiseringen, som manifesterer seg i en stor gjerning (kunstverk, historie, økonomisk suksess), løfter subjektet ut av mengden. Geniet skylder ikke samfunnet noe, det står alene og forneker den enkeltes avhengighet av fellesskapet. Denne strukturen utgjør for Eakin selvbiografiens matrise:

[...] we are conditioned precisely not to recognize the relational dimension of selfhood; possessive individualism, functioning as the dominant social «text» to which we are held «accountable», masks the contribution of the «practical social process going on between people» toward making us what we are: «we fail to register the fact of our involvement with others.» (Eakin 1999, 63)

Hos Eakin fremstår det autonome subjektet som en ideologisk mytologisering. Det enestående individet står ikke i gjeld til omgivelsene – det går en klar og tydelig grense mellom det egne og det fremmede, og derfor må betydningen av det relasjonelle fortrenkes. Dette har både tematiske og estetiske konsekvenser. På innholdsnivået kan det observeres at selvbiografiens subjekt i løpet av sin utvikling river seg løs fra den private konteksten (foreldre, ektefeller, barn) og fra den offentlige konteksten (kjønn, klasse, etnisitet). De estetiske konsekvensene nedfeller seg i rigide sjangerkrav. Eakin beskriver dem som lineære «vekstnarrativer» som iscenesetter subjektets enhetlighet. Alle stilistiske og tekstuelle strategier som kan leses som uttrykk for heterogenitet eller hybriditet, er dermed bannlyst.

Likevel mener Eakin at det i nyere tid kan observeres andre trender i selvbiografisk litteratur som eroderer den «kapitalistiske» grunnteksten, og som han kaller for «collaborative autobiographies» (Eakin 1999, 178). Slike livshistorier løfter frem det sosiale båndet, relasjonene. Subjektet oppstår ikke i og av seg selv, men i mellomrommet mellom sosiale interaksjoner: «Because identity conceived as relational in these cases, these narratives defy boundaries we try to establish between genres, for they are autobiographies that offer not only the autobiography of the self but the biography *and* the autobiography of the other» (Eakin 1999, 58). Det er fremfor alt grensedragningen som er av betydning her – det skarpe skillet mellom det egne og det fremmede som skaper det autonome subjektet. Denne binære logikken er likevel en mytologisering og en forenkling. Her konvergerer Eakins tanker med det Primo Levi har kalt for gråsonen som preget konsentrasjonsleirene:

Den verden man følte at man var kastet inn i, var riktignok uhyggelig, men den var også ubegripelig: Den tilsvarte ikke noen som helst modell, fienden var overalt omkring oss, men også på innsiden, det fantes ikke lenger noe klart definert «oss», det var ikke bare to lag eller enkeltindivider som konkurrerte, det fantes ikke bare én enkelt grense, men mange og uklare, kanskje utallige, en mellom hvert enkelt menneske. (Levi 2020, 41)

Når det ikke lenger eksisterer en klar grense som skiller ad venn og fiende, åpner det seg en sone med glidende overganger, og skyldspørsmålet – for å forbli hos Levi – blir mye vanskeligere å avgjøre. Dermed blir det også vanskeligere å opprettholde enkle essensialiseringer og generaliseringer. Sonen mellom gjerningsmann og offer er ikke tom, slår Levi fast (Levi 2020, 44), men befolket av folk som er både (mer eller mindre) skyldige og uskyldige. Denne diagnosen skal ikke anses som relativismens fluktdør som frikjenner eller dømmer alle, men den prøver å komme frem til blandingsforholdene av disse ingrediensene. På denne måten ødelegges muligheten for å projisere all ondskap på den andre, for å frifinne seg selv (Rau 2013, 17).

Litteraturlister – til å slutte med ...

Disse konseptene danner bakgrunnen for en mulig forståelse av paratekstene hos Strassegger, Øybø og Dahl. Mens Øybøs *Den siste overlevende er død* kretser rundt et offer for den nazistiske forfølgelsen, står gjerningsmannen i sentrum hos Strassegger og Dahl. Den problematiske grensedragningen mellom det egne og det fremmede kommer kanskje tydeligst frem hos Strasseggers *Om stein og jord*. Bestefaren til fortelleren ved navnet Stein ble medlem i NS, frontkjemper i Den norske legion, livstruende såret ved Leningrad-fronten og dømt for landssvik i 1945. Allerede i navnene ligger det et hint om tekstens overgripende problematikk. Hvor mye Stein er det i Peter? Det vanlige tyske fornavnet Peter kommer fra gresk «Petros» og betyr stein. Tekstens første linjer tar opp dette spørsmålet: «Jeg har alltid fått høre at jeg likner på morfar. [...] Jeg håper ikke vi likner for mye» (Strassegger 2022, 9). Det første kapittelet bærer overskriften «Skriftemålet», og den er tvetydig. På den ene siden henviser det til en 50 sider lang tekst som bestefaren forfattet etter 1965, og som skulle fungere som en korreksjon til den ensidige historiefortellingen om andre verdenskrig i Norge. På den andre siden er det også Peter Strasseggers skriftemål. Siden han vokste opp i det

katolske Østerrike, er skriftemålets rensende funksjon en tenkbar kontekst. Det indikerer også romanens avslutning: «Det er på tide at jeg henter deg nå. Du har jobba nok, du er et gammelt gjenferd som må få fred» (Strassegger 2022, 362).

Hvis romanen *Om stein og jord* fungerer som skriftemål for Peter Strassegger og han ikke lenger besøkes av bestefaren, kan man diskutere om teksten står for det motsatte av det som blir betegnet med «gråsoner» og «collaborative autobiography». Ved hjelp av et skriftemål oppnår den troende i den katolske kirken absolusjon – det vil si at han tilgis sine synder. Grensen er absolutt og en del av Guds nåde. Dithen kunne man lese romanens aller siste linjer, som viser en gravende Peter: «Jeg graver dypere, men den [jorden] er like svart. Jeg tar en klype jord og legger den i hånda. Det er finkorna og smuldrete god matjord. Jeg spar opp mer av plenen, mer og mer for å komme ned i alt som var her før han, for jeg har på følelsen at jeg kommer til å ha bruk for det nå» (Strassegger 2022, 365).

Likevel er det ikke en grav til bestefaren det graves her (han har glidd inn i bygningsmassen til sitt siste hjem noen sider tidligere), men det er i større grad en utgraving av historiske og estetiske lag som danner jordsmonnet til teksten. Blar man videre til neste side, har den svarte matjorden gjennomgått en metamorfose og er blitt til svarte bokstaver. Her listes det opp i alt 29 titler som blir brukt i romanen. Faglitteratur i minnestudier som Marianne Hirsch: *The Generation of Postmemory*; litterære klassikere som Sigurd Hoels *Møte ved milepelen* eller Kafkas aforismer; historisk faglitteratur og litteratur fra tidsvitner, deriblant «morfars 'Skriftemål'» (Strassegger 2022, 366f.). Måten denne listen over siterte verk er typografisk innrettet på på de to sidene, er av interesse. Det er helt klart en liste, men den mangler vanlige listers oversiktighet. Den er ikke alfabetisk ordnet, og den plasserer ikke hver tittel på en ny linje. Det hele fremstår mer som en tekstblokk der det presses forskjellige tekstuelle lag mot hverandre. Er det jorden Strassegger har hentet frem, der mulige forklaringer finnes? Der han selv har sitt utspring?

Også Øybø og Dahl avslutter sine tekster med litteraturlister. Ingen av dem oppfyller vitenskapens eller sakprosaens standarder, og det er sikkert tilsiktet. Dahl sier også direkte i «forfatterens etterord» at teksten «er inspirert av virkelige hendelser. [...] men karakterene slik de fremstår i romanen, er diktning» (Dahl 2021, 150). Hun velger å sette opp listen på en ryddig måte med hengende første linje, men den er ikke alfabetisk strukturert og følger heller ikke tekstens kronologi. Petter Moens *Dagbok* kommer som

tredje post på listen, til tross for at den nevnes helt avslutningsvis i romanen. Den første listeposten er den tyngste og kan nesten leses som en parodi på vitenskapelige idealer: «Mappe i Landssvikarkivet, Riksarkivet.» Da det finnes rundt 90 000 av disse mappene i landssvikarkivet, er denne listeposten til lite hjelp for nysgjerrige lesere. Øybøs måte å presentere litteratur og referanser på, ligner ved første øyekast Strasseggers måte. Det er en massiv tekstblokk som ikke presenterer litteraturhenvisningene direkte etter hverandre, men demper det «listeaktige» ved å gi informasjon i setninger som gir mer kontekst. Så kan man lese: «Fortellingen om amfetaminbruken i den tyske hæren på side 75 er inngående beskrevet i Norman Ohlers, *Hitlers rus* (Oslo 2016)» (Øybø 2021, 257). Ellers følger hans redegjørelse tekstens kronologi.

I tillegg er han opptatt av oversetterne: «Sitatet av Carl Gustav Jung har jeg oversatt, og er hentet fra *Zivilisation im Übergang* (Freiburg 1974), men det av Gustav [sic] Flaubert, det om å drikke og pisse på side 133, har jeg dessverre ikke klart å finne kilden til» (Øybø 2021, 258). Det samme gjør forresten også Strassegger, som i de fleste tilfellene oppgir oversetternes navn. Strengt tatt er disse opplysningene ikke nødvendige, men denne informasjonen understreker Øybøs og Strasseggers ønske om å se sin egen tekst som en del av et større samarbeid. Lawrence Venuti preget slagordet om «The Translator's Invisibility» (Venuti 1995) og rettet dermed oppmerksomheten mot at oversetternes store bidrag innenfor sine respektive språkområder lenge ble oversett. Oversetteren beriker sitt morsmål og er ikke et nøytralt verktøy, men derimot tekstens medskaper og bidrar til den språklige og kulturelle arven i målkulturen. Tradisjon og translasjon har etymologisk sett samme opphav. Slike knutepunkter der den egne kreative prosessen blir sett i skjæringspunktet av andre bidrag, kjennetegner disse to listene.

Denne lille gjennomgangen av paratekstene til de tre romanene er imidlertid ikke ferdig ennå. På 1800-tallet kunne professorer skrive historiske romaner som var mettet av deres encyklopediske kunnskaper og velte seg i detaljerte skildringer av den historiske konteksten. Tiden for denne positivistiske ånden og den universelle lærdommen er definitivt over, og Strassegger og Øybø plusser derfor på med enda en peritekst: takksigelse til eksperter fra ulike felt. Det kan dreie seg om historiefaglig, litterær eller familiær ekspertise. Dermed etableres det en relasjon til den sosiale konteksten, og det stikkes ikke under en stol at produktet – den litterære teksten – i en viss grad er tuftet på samarbeid. På denne måten blir det på

nytt fremhevet at den litterære teksten ikke er en monolitt, men et krysningspunkt av forskjellige relasjoner.

Nærheten til Eakin er tydelig, og kapittelets grunnhypotese går ut på at romanene til Dahl, Strassegger og Øybø aktivt henviser til tekster som har preget dem, for å poengtere grensedragningens problematikk. Disse romanene ses på et grunnleggende nivå i parallellitet til tanken om «collaborative autobiographies» som problematiserer selveierskapsideologien. I likhet med denne kritikken fortrenses ikke lenger innsikten om at den egne teksten i stor grad er en fremmed tekst, og at den oppstår i relasjon til, og som sitat eller omskriving av, andre tekster. Romanene iscenesetter seg selv som en vev av tråder og ikke som et uavhengig verk av en egenrådig skaper. Disse strategiene kunne nesten beskrives som et antibokbål: Mens nazistenes bokbål skulle være fødestedet for en enhetlig tysk kultur, fremstår disse tekstene som et minnearbeid ved ikke å undertrykke, men inkludere andre stemmer.

Det impliserte subjektet

Den diakrone gråsonen

Den her beskrevne måten å bruke paratekster på, er også tett knyttet opp mot de respektive hovedtekstene, som kjennetegnes av noen slående likheter. Mens Ericsson forankret sin handling i *Den hjelpsomme okkupanten* utelukkende i den historiske tiden, det vil si 1943–1944, er de andre romanene preget av hovedsakelig to tidsnivåer:⁴ krigsårene og tidspunktet for retrospeksjonen, øyeblikket når man ser tilbake på krigsårene, og tiden som har gått siden da. Derfor er rekonstruksjonen av det som har vært, en viktig del av alle disse romanene. Spriket mellom fortid og nåtid gir anledning til å drøfte spørsmål knyttet til grensedragningen mellom det egne og det fremmede og dets permutasjoner (gjerningsmann/offer – skyldig/uskyldig osv.). Felles for alle tekstene er et ønske om å bevege seg inn i det Primo Levi kalte for «gråsonen», og som er blitt videreutviklet av Michael Rothbergs konsept om det impliserte subjektet.

Det impliserte subjektet tar innover seg at den historiske avstanden til den andre verdenskrigen og holocaust bare vokser og vokser. Dermed avtar antallet gjerningsmenn og ofre som har en direkte opplevelse av det som skjedde. Hvis man skulle bruke dette som en argumentasjonslinje,

4 Torjusen leverer en fin oversikt over den enda mer sammensatte tidsstrukturen i *Kraft* (Torjusen 2023, 22).

ville skylden for det tyske folkemordet en gang dø ut. En slik tenkemåte fremstår som individsentrert, og den ser bort fra de historiske hendelsenes strukturelle implikasjoner. Juridisk og moralsk sett er så godt som ingen nålevende tyskere skyldig i forbrytelsene mot de europeiske jødene, like lite som nålevende amerikanere er skyldig i slaveriet. Likevel er det enkelt å få øye på strukturer i samfunn som skaper urettferdigheter, og som står i forbindelse med de historiske forbrytelsene. Så lenge det eksisterer slike strukturelle urettferdigheter med «rot» i fortiden, er fortiden for Rothberg ikke over, og han retter søkelyset mot dem som er «profitører» av den strukturelle urettferdigheten, og som han omtaler som impliserte subjekter:

[...] the realm of implication: a realm where people are entangled in injustices that fall outside the purview of the law and where the categories into which we like to sort the innocent and the guilty become troubled. Indeed, implication consists precisely of those discomfiting forms of belonging to a context of injustice that cannot be grasped immediately or directly because they seem to involve spatial, temporal, or social distances or complex causal mechanisms. (Rothberg 2019, 8)

Denne tilnærmingen åpner for en diskusjon av diakrone perspektiver som er mindre fremtredende i Levis «gråsoner», og plasserer dessuten problematikken midt i hverdagen til helt vanlige folk. I tillegg utvider konseptet det analytiske vokabularet på viktige måter. Dikotomien gjerningsmann/offer bli triangulert med det impliserte subjektet. Allerede tidligere har forskere nyansert dikotomien ved å tilføye nye posisjoner: for eksempel medhjelperen (complicity), tilskueren (bystander) og mottakeren (beneficiary). Likevel kan disse presiseringene ikke fange opp den strukturelle dimensjonen som manifesterer seg i senere «epoker». Dagens amerikanske borgere er verken medhjelpere, tilskuere eller mottakere av den transatlantiske slavehandelen, men Rothberg argumenterer overbevisende for at de er «impliserte subjekter». Disse kan ikke fri seg fra ansvaret for pågående urettferdigheter som kan relateres til tidligere forbrytelser: «In other words, confronting implication is the job of implicated subjects who need to be held accountable for their relations to histories of violence and current hierarchies of power» (Rothberg 2019, 38). Det er helt tydelig at det impliserte subjektet ikke skal forstås som en subjektposisjon som ikke er utsatt for tvang, og det er viktig for Rothberg å betone subjektets interseksjonalitet (Rothberg 2019, 33). At det finnes forskjellige former for makt som posisjonerer subjektene på forskjellige måter, fører til at en analyse av

impliserte subjekter alltid må være situert. Tenkningen er i den forstand grunnleggende anti-essensialistisk, men det resulterer ikke i en relativisme som munner ut i en generell ansvarsfraskrivelse.

Å ta ansvar for etterdønningene av tidligere urettferdigheter fremstår som sentralt for Rothberg, som siterer de første setningene fra Hannah Arendts tekst «Collective Responsibility»: «There is such a thing as responsibility for things one has not done; one can be held liable for them. But there is no such thing as being or feeling guilty for things that happened without oneself actively participating in them» (Arendt 2003, 147). Mens skyld alltid er personlig og den skyldige kan trekkes for retten for sine gjerninger, er ansvar en konsekvens av menneskets sosiale, relasjonelle natur:

Since we live among others, our models of responsibility must leave behind the individualist assumptions of liberal legal culture and its emphasis on individualized guilt and consider instead what it means to act collectively—which also means indirectly and at a distance—both for good and for bad. (Rothberg 2019, 48)

Denne presiseringen er helt avgjørende for Rothberg, og det er tydelig at dette konseptet har berøringspunkter med Eakins tanker rundt selvbiografien. Også Eakin kritiserer den liberale kulturen som dyrker individets primat over det sosiale. Men Rothberg trekker mye mer omfattende slutninger. Så lenge det impliserte subjektet ikke reflekterer over sitt eget ansvar og sin egen profitørstatus i sin samtid, bidrar det til å sementere de rådende maktforhold, det blir til en «transmission belt of domination» (Rothberg 2019, 55).

I hvilken grad kan det impliserte subjektet være en nyttig kategori for å forstå de her omtalte tekstene? Avslutningsvis skal det skisseres noen mulige tilnærminger til dette spørsmålet. I motsetning til Eakins forskning, som er tekstsentrert og dermed for det meste synkront orientert, tilfører Rothbergs tanker et diakront moment og forankrer ansvaret i en sosial kontekst. Som det allerede ble sagt tidligere, kan intertekstuelle referanser leses som en vending mot den sosiale teksten, og ved hjelp av paratekstene blir dette forholdet aksentuert. Intertekstualitet er ikke lenger en litterær lek eller nobiliteringsstrategi, men en markør for flere ting. Når den tidsmessige avstanden til krigen stadig øker, må tekster mer og mer bygge på andre kulturelle ytringer. Den markerte intertekstualiteten er et tegn på tid som går, men ikke forgår. Ved å skrive inn tekster fra fortiden i samtidens

litteratur, utstilles avhengigheten og aktualiteten av disse. Hvis teksten ikke hadde noe å si til forfatteren eller leseren, hadde det vært meningsløst å inkorporere preteksten. Intertekstualitet kan derfor være en måte å signalisere det impliserte subjektet på.⁵

De forfatterne som settes i relasjon til tankene rundt det impliserte subjektet, er alle født etter 1970 – eldst er Øybø (*1971) og yngst er Strassegger (*1984). Likheterne i deres prosjekter reflekterer deres relativt sene fødsel etter at krigen tok slutt og deres negasjon av Helmut Kohls dictum «Die Gnade der späten Geburt» (den sene fødsels nåde). Til tross for at de er født nesten en generasjon etter 8. mai 1945, må de konstatere at krigen ennå ikke er slutt – at implikasjonene består. Her er det mulig å trekke inn Gaute Heivoll igjen – også han født på 1970-tallet. Det er ikke noen tilfeldighet at familiære bånd spiller en viktig rolle i *Himmelarkivet* (2008), men de er også til stede i de andre tekstene. Skrivningen av romanen går parallelt med fødselen til forfatterens første barn, og dermed aktualiseres det generasjonelle tidsperspektivet og dermed implikasjonen. I *Om stein og jord* er den partielle navnelikheten uttrykk for akkurat den samme konstellasjonen. Peter er ikke skyldig i Steins gjerninger under beleiringen av Leningrad – Peter er ikke Stein, men Peter er likevel en translasjon av Stein, som i starten utløser forfatterens prosjekt. Mens hans startpunkt er preget av en identifikasjon med bestefaren og en skyldfølelse som resulterer i falske minner (Strassegger 2022, 356), forskyves forståelsen etter hvert mer i retning av ansvaret til det impliserte subjektet. Jeg-fortelleren Peter utvider undersøkelsens fokus ved å skrive om historien til den jødiske familien Becker fra hjembyen Bryne (Strassegger 2022, 38–64). Kapittelet bærer den talende overskriften «Et utelatt kapittel», som presist betegner den norske befolkningens ønske om å fortrenge den egne implikasjonen i den norske jødeforfølgelsen.

Også *Den siste overlevende er død* (Øybø 2021) kunne nesten karakteriseres som en familieroman, men romanens konstruksjon nekter leseren den enkle episke fortellingen. Derimot belyser de fem kapitlene skjebnen til Jakob Meyer fra forskjellige vinkler via figurer som direkte eller indirekte står i forbindelse med ham. Og selv om alt henger sammen med alt, som man kan lese på bokens smussomslag, fremheves forbindelsenes

5 Rothberg leser bruken av intertekstualitet i W.G. Sebalds *Austerlitz* som en estetisk strategi for å iscenesette «implikasjonen» (Rothberg 2013). Dette er bare en av flere strategier, og han fokuserer ikke på paratekstuelle forhold.

kompleksitet. Romanen krever en årvåken leser som må tåle kompleksitet, for det finnes ikke noen enkle kausale forbindelser. Jakob Meyer er uten tvil tekstens sentrum, men dette sentrum fylles ikke med en fortelling og forblir diffust. Meyers figur tilhører gråsonen og fungerer som en katalysator som trekker andre protagonister ut av de enkle dikotomiene. Del to, som forteller historien til paret Henrik og Louise, kan leses som historien til det impliserte subjektet som til slutt får øye på sin egen implikasjon. Ved å speile sitt eget kjærlighetsprosjekt inn i biografien til en tysk okkupasjons-soldat, håper de å kunne reboote forholdet etter en utroskapsepisode. Da vedkommende har hjulpet Jakob Meyer med flukten over til Sverige, tenker Henrik og Louise på ham som et eksemplar av «den gode tyskeren». De projiserer parforholdets fremtid opp mot hans renhet i den skitne krigen. Denne renheten viser seg å være illusorisk da den «edle» hjelperen som straff for den gode gjerningen ble overført til den etter hvert beryktede politibataljon 101, som var ansvarlig for masseeksekusjoner av jøder i Polen i 1942. Når fornektelsen ikke lenger er mulig, blir de to trukket inn i gråsonen som tåkelegger deres projeksjonsflate, og kjærligheten mellom Henrik og Louise tar brått slutt.

Historiens Kraft-linjer

I Hanna Dahls roman *Kraft* brukes disse presenterte strukturene på den mest sammensatte måten, og i tillegg kompliseres disse på grunn av forteller-tekniske grep. Romanen er ifølge Torjusen en av de første gjennomførte førstepersonsfortellinger av en SS-gjerningsmann i skandinavisk litteratur (Torjusen 2023, 18). Teksten består av to hovedelementer: jeg-fortellerens tilbakeblikk på krigsårene og fremfor alt «Operation Schneehund» i krigens siste dager, samt hans liv etter krigen som stigmatisert landssviker. I et lite etterord belyser Hanna Dahl relasjonen mellom fiksjon og fakta i romanen. Ellers har hun i et intervju kommet med opplysninger om at hun er i familie med en norsk SS-frontkjemper (Karlsen 2021).

Bruken av intertekstualitet er ekstensiv, og det kan diskuteres om den er problematisk eller vellykket.⁶ At fortelleren i romanen refererer til Stefan Zweigs *Verden av i går* og Petter Moens rystende dagbok fra

6 Langås karakteriserer referansene til Zweig som «en trettende demonstrasjon av mangelen på selvinnsett» (Langås 2023, 198), mens Torjusen leser referansene til Zweig og Moen som gjerningsmannens forsøk på å ikle seg offerrollen (Torjusen 2023, 23).

hans Gestapo-fangenskap, kan anses som usmakelig.⁷ At gjerningsmannen låner fra offeret, kan tolkes som en apologetisk tilsniking – det vil si at han bruker gråsonen strategisk for å skyve seg nærmere mot grensen til de uskyldige. Da det viser seg at jeg-fortelleren Olav må anses som upålitelig (Torjusen 2023, 30), blir disse intertekstuelle referansene likevel tvetydige. Den innarbeidete forståelsen av upålitelige fortellere går ut på at det finnes et språk mellom den implisitte forfatteren (tekstnormen) og fortelleren, og at man i løpet av leseprosessen fanger opp informasjon som ødelegger kongruensen mellom disse to kategoriene. Det apologetiske blir i så fall et symptom på den uavklarte posisjonen Olav har inntatt etter å ha sonet for landssvik (Langås 2023, 195). Dahl ville da være en forfatter som bruker «speaking in tongues»-teknikken – det vil si at hun gjengir den apologetiske diskursen uten at teksten skal oppfattes som absolusjon fra forfatterens side.⁸

På grunn av hennes status som «implisert subjekt» (i kraft av å være tredjegerasjons etterkommer til en SS-frontkjemper), og på grunn av paratekstene, åpnes denne forståelsen likevel opp igjen. Romanen har en relativt kompleks peritekstuell struktur som problematiserer relasjonen mellom implisitt forfatter og fortellerstemme. Den første periteksten er en kort dedikasjon, «Til D» etterfulgt av et sitat av Stefan Zweig, så følger en prolog som er en del av jeg-fortellingen til Olav. Hovedteksten består av seks kapitler som avslutningsvis blir rammet inn av en epilog og enda et Zweig sitat fra *Verden av i går*. Deretter kommer «Forfatterens etterord» og litteraturlisten. De to sistnevnte og dedikasjonen kan utvilsomt tilskrives forfatteren, mens statusen til de to Zweig-sitatene er diskutabile. I likhet med Bernhard Ellefsen kan man spørre seg: Hører disse til den impliserte forfatterens peritekster, eller er de allerede knyttet til jeg-fortellerens stemme? (Ellefsen 2021, 42).

Hvis man plasserer dem hos den impliserte forfatteren, smitter den apologetiske tendensen over på den impliserte forfatteren, og det kan diskuteres om fortelleren likevel må anses som pålitelig. Det viser seg at Stefan Zweig er en hyppig referanse i hovedteksten, og da man gjenfinner det epigrafiske sitatet i parafrasert form der (Dahl 2021, 98), kan det

7 Stefan Zweig og Petter Moen er de viktigste intertekstene. I tillegg er flere andre litterære tekster inkludert, slik som Herman Melvilles *Moby Dick* og Thomas Manns *Døden i Venezia*. Kaptein Ahabs skjebne understreker Olavs maniske side (Dahl 2021, 18, 122), mens von Aschenbach illustrerer den tragiske dødslebensselen (Dahl 2021, 98). Disse er imidlertid ikke nevnt i litteraturlisten.

8 I NTB-intervjuet tar Dahl entydig stilling. Der sier hun at teksten ikke skal være et forsvarsskrift: «Skyldspørsmålet er ubestridelig» (Karlsen 2021).

plasseres hos fortelleren. Derimot er det annerledes fatt med det avsluttende mottoet, som ikke vekker gjenklang i hovedteksten. Det metaforiske sentrum for sitatet er krigens skygge, som har mørklagt Zweigs tanker: «Men til syvende og sist er alle skygger likevel også lysets barn, og bare den har virkelig levd som har lært å kjenne lyset og mørkret, krig og fred, oppgang og nedgang» (Dahl 2021, 147). Denne «postgrafien» er identisk med det siste avsnittet i Zweigs selvbiografi, og det er mulig å lese den som et forsonende slutt punkt. Det er akkurat denne posisjonen Olav ikke når frem til i hovedteksten. Derfor kan man stille spørsmålet om hvorvidt mottoene er delt mellom fortelleren og implisert forfatter. Dette kan ikke endelig avgjøres, og det spørres om det er en svakhet eller en styrke ved denne romanen. At det blir vanskelig å plassere både Olav og romanens totale utsigelse, har noen kritikere opplevd som negativt, og *Morgenbladets* Bernhard Ellefsen konstaterer: «Det overlater enormt mye arbeid til leseren. For mye» (Ellefsen 2021, 43).

Avslutning

Implikasjonen fremstår som en fruktbar kategori for lesingen av nyere norske romaner om den andre verdenskrig. Den reflekterer den voksende tidsavstanden og overgangen fra personlig skyld til kollektivt ansvar for samtidens urettferdigheter, som står i kompleks, kausale relasjoner til fortiden. Bruken av paratekstuelle strukturer som markerer intertekstualitet, kan leses som grep som fremhever forfatternes status som «implisert subjekt». På denne måten blir avhengighetsrelasjonen til den sosiale konteksten – at man er vevd inn i tekster man ikke har eierskap til – lesbar. Det blir ikke lenger ansett som en brist, men det understreker derimot tekstenes implikasjon i Rothbergs forstand. Man er filtret inn i en vev som består av tråder som også strekker seg tilbake i tiden.

Dette kan ses i relasjon til Eakins tanker om «collaborative autobiographies», som forskyver fokuset fra det autonome subjektet til de sosiale relasjonene. Ved å problematisere «possessive individualism» blir ansvaret ikke personliggjort, men skrevet inn en større vev som gjør det vanskeligere å frikjenne seg selv. Fra disse tendensene kan det utleses at forfatterne ønsker å bidra til et kollektivt ansvar. Ved å lage narrasjoner som på forskjellige måter tematiserer det impliserte subjektet, ønsker de å overskride den enkle offer/gjerningsmann-dikotomien som legger til rette for en individualistisk ansvarsfraskrivelse: «Analysis of implication refuses

a moralization of politics by remaining skeptical of assertions of purity» (Rothberg 2019, 49). Når grensedragningen mellom det egne og det fremmede ikke lenger er entydig, blir det vanskeligere å lene seg behagelig tilbake i en «det angår ikke meg»-posisjon.

Forfatterbiografi

Benedikt Jager er professor i nordisk litteratur ved Universitetet i Stavanger, Institutt for kultur- og språkvitenskap. I senere tid har han forsket på kulturkontakten mellom de tysktalende landene og Norge. Et fokusområde har vært litterære forbindelser til DDR (se: *Norsk litteratur bak muren. Publikasjons- og sensurhistorie fra DDR 1949–1990*, 2014 og *Seehundspeck und Hundeschlitten. Alfred Otto Schwede als Übersetzer des skandinavischen Nordens*, 2019), og han arbeider nå på en bok om tyskspråklige dagbøker fra okkupasjonstiden i Norge.

Referanser

- Arendt, Hannah. 2003. «Collective Responsibility» I Arendt, H. *Responsibility and Judgment*. 147–158. New York: Schocken Books.
- Assmann, Jan. 2008. «Communicative and Cultural Memory». I *Cultural Memory Studies* 109–118. Germany: De Gruyter, Inc. <https://doi.org/10.1515/9783110207262.2.109>
- Dahl, Hanna. 2021. *Kraft*. Oslo: Gyldendal.
- Eakin, Paul John. 1999. *How Our Lives Become Stories: Making Selves*. Ithaca: Cornell University Press. <https://doi.org/10.7591/9781501711831>
- Ellefsen, Bernhard. 2021. «Den velvillige.» *Morgenbladet*, 17. september.
- Ericsson, Kjersti. 2017. *Den hjelpsomme okkupanten*. Oslo: Oktober.
- Genette, Gérard. 1997a. *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Bind 8. Stages. Lincoln, Neb: University of Nebraska Press.
- Genette, Gérard. 1997b. *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Bind 20. Literature, Culture, Theory. Cambridge: University Press.
- Hamsun, Knut. 1916. *Sult*. Kristiania, København: Gyldendal.
- Heivoll, Gaute. 2008. *Himmelarkivet*. Oslo: Tiden.
- Karlsen, Veronica. 2021. «Gir ordet til norsk nazist i ny roman: - Rapport fra et nederlag.» *NTB Tema*, 21. september.
- Langås, Unni. 2016. *Traumets betydning i norsk samtidslitteratur*. Bergen: Fagbokforlaget. Landslaget for norskundervisning.
- Langås, Unni. 2023. *Krigsminner i samtidslitteraturen*. Bergen: Fagbokforlaget. Landslaget for norskundervisning.
- Levi, Primo. 2020. *De druknede og de bergede*. Oslo: Dreyers forlag.
- Macpherson, Crawford Brough. 1962. *The Political Theory of Possessive Individualism: Hobbes to Locke*. Clarendon Press.
- Mann, Thomas. 2015. *Døden i Venezia og andre noveller*. Oslo: Gyldendal.
- Mann, Thomas. 2018. *Betrachtungen eine Unpolitischen*. Frankfurt a.M.: S. Fischer Verlag.
- Rau, Petra. 2013. *Our Nazis: Representations of Fascism in Contemporary Literature and Film*. Edinburgh Critical Studies in War and Culture. Edinburgh: University Press.

- Rothberg, Michael. 2013. «Multidirectional Memory and the Implicated Subject: On Sebald and Kentrige». I *Performing Memory in Art and Popular Culture*, redigert av Liedeke Plate og Anneke Smelik, 51–70. New York og London: Routledge.
- Rothberg, Michael. 2019. *The Implicated Subject: Beyond Victims and Perpetrators. Cultural Memory in the Present*. Stanford, California: Stanford University Press.
- Stranger, Simon. 2023. *Museum for mordere og redningsmenn*. Oslo: Aschehoug.
- Strassegger, Peter. 2022. *Om stein og jord*. Oslo: Cappelen Damm.
- Torjusen, Henrik. 2023. «I diskusjon med arkivet: Kampen for værdighet i Hanna Dahls *Kraft* (2021)». *Nordlit* 51 (1): 17–32. <https://doi.org/10.7557/13.7020>.
- Venuti, Lawrence. 1995. *The Translator's Invisibility: A History of Translation. Translation Studies*. London: Routledge.
- Øybø, Mattis. 2021. *Den siste overlevende er død*. Oslo: Forlaget Oktober.
- Øverland, Janneken. 2017. «Det vonde inni». *Klassekampen*, 14. januar 2017.

KAPITTEL 11

En krigsforbryter i familiealbumet?

Anette HomLong Storeide Falstadsenteret og Senter for studier av Holocaust og Livssynsminoriteter

Abstract: Over the last three decades the iconography of the Holocaust has changed considerably – from focusing on the victims and the sites where the mass killings took place to widening the focus to include the acts of perpetration and the perpetrators themselves. Perpetrators’ photographs have played an essential role in developing, first, a new and better understanding of the broad range of visualisations that need to be considered as images of atrocities and, second, a better realisation that images that do not portray explicit violence might still narrate brutality. However, there is a danger that people looking at such photographs can be seduced by “the perpetrators’ gaze”, and this needs to be carefully considered when incorporating such images in exhibitions. This chapter analyses the photo-album compiled by SS-Oberscharführer Erich Weber at the SS-Strafgefangenenlager Falstad, as well as its inclusion (in parts) in the exhibition “Faces of Power”, and the educational concept of “Democratic workshop” in the former camp commander’s house at the Falstad Memorial and Human Rights Centre. The analysis shows that, while Erich Weber’s album reflects both “the aesthetics of the banal” (Shinkle 2004) and the Nazi “Blut und Boden” ideology, the choice of exhibiting mainly photographs that picture the SS-staff during parties and in their leisure time in and around the camp commander’s house results in a de-ideologization of the album and the risk of promoting a one-dimensional perspective on perpetrators.

Keywords: Holocaust, perpetrators, photographs, perpetrators’ gaze, exhibition, memorial

Introduksjon

Fotografier og fotoalbum har vært avgjørende for at krigsforbrytere og gjerningspersoner har fått en stadig større plass i internasjonal estetisk minnekultur om andre verdenskrig i de siste tretti årene. Først og fremst har «Lili Jacob-albumet», også kalt «Auschwitz-albumet», spilt en sentral rolle, i de senere årene også «Karl Höcker-albumet» (Bruttmann, Hördler og Kreutzmüller 2019; Busch, Hördler og van Pelt 2020). Den såkalte Wehrmacht-utstillingen (1995/2001) bidro til å synliggjøre og tydeliggjøre gjerningspersonene samtidig som den etablerte en forbindelse mellom utstillingen og folks private familiealbum. En ny nærlesning av fotoalbum fra 1930- og 1940-tallet rev ned skillet mellom nazistenes forbrytelser, gjerningspersoner og folks familiehistorier og hjemsted. Dette har også endret det rådende minnekulturelle bildet av gjerningspersoner internasjonalt fra stereotype beskrivelser av «monstre» og «skrivebordsmordere» til en mer kompleks forståelse av at gjerningspersonene hadde ulike personligheter, kom fra ulike geografiske og sosiale miljøer, hadde ulike motiver, og at det lå ulike strukturelle, ideologiske og kontekstuelle årsaker til grunn for den enkeltes handlinger. Minnstedene Ravensbrück (i 2004), Neuengamme (i 2005) og Sachsenhausen (i 2007) etablerte såkalte gjerningspersonutstillinger (*Täterausstellungen*) for å sette søkelyset på de ansvarlige for de massive ugjerningene som ble utført i disse nazistiske konsentrasjonsleirene.

Den konseptjonelle utformingen av slike utstillinger har først og fremst basert seg på biografiske fremstillinger som ikke er begrenset til årene 1933–1945, men derimot forsøker å trekke linjene til både før og etter det nazistiske maktherredømmet for å unngå å fremstille nazitiden som en unntakstilstand (Kleinmann 2017). Fremstillingen av prominente og/eller særlig beryktede personer kan gjøre det vanskelig å formidle at gjerningspersonene ofte utgjorde en svært heterogen gruppe. Slike utstillings- iboende utfordring er behovet for å gi et heterogent bilde av gjerningspersonene og deres motivasjoner, samtidig som kildesituasjonen ofte er vanskelig, og gjerningspersonenes egne (bort)forklaringer og apologetiske fortellinger i verste fall står i veien for kritisk refleksjon.

Tyskland har naturlig nok stått i en særegen situasjon i konfrontasjonen med gjerningspersoner og tilskuere, men fokuset på Holocaust åpnet for et fornyet og forsterket oppgjør med egen medvirkning og egne gjerningspersoner og tilskuere også i tidligere okkuperte land som Norge.

I Norge ble debatten utløst i mai 1995 da den norske journalisten og senere historikeren Bjørn Westlie publiserte artikkelen «Det norske jøderanet» i *Dagens Næringsliv*. Året etter ble et statlig granskningsutvalg etablert som til slutt resulterte i et økonomisk erstatningsoppgjør for norske jøder og etableringen av HL-senteret (Reitan 2016; Storeide 2019). Debatten om norsk medvirkning har særlig handlet om politiinspektør Knut Røds rolle og ansvar, og Rød har blitt et symbolsk ansikt for norsk medvirkning til Holocaust, ikke minst gjennom Victor Linds kunst.

I den norske minnekulturen innehar Nazi-Tyskland og representanter for okkupasjonsmakten rollen som «de onde», som antagonist i fortellingen om Norge som «en nasjon i motstand». Bortsett fra den politiske eliten, først og fremst Reichskommissar Josef Terboven, og beryktede krigsforbrytere som Gerhard Fleisch, sjef for det tyske sikkerhetspolitiet og sikkerhetstjenesten i Bergen (1940–1941) og Trondheim (1941–1945), har Wehrmacht – som på det meste utgjorde 1/10 av den norske befolkningen – imidlertid fremstått som «en vag, feltgrå, fjern og på samme tid allestedsnærværende skygge i norsk litteratur om krigen» (Sæveraas 2021, 8). Først i 2021 utkom den første monografien om Wehrmacht i Norge, og denne demonstrerte at det gjengse bildet av den upolitiske soldaten også måtte kasseres for Norges del. Wehrmacht i Norge hadde vært en gjennomideologisert organisasjon.

Som første norske *Täterausstellung* åpnet Falstadsenteret sommeren 2021 utstillings- og undervisningsstedet Kommandantboligen. En viktig kilde for arbeidet med Kommandantboligen er fotoalbumet til Erich Weber, SS-Oberscharführer ved SS-Sicherheitsdienst (SD) i Trondheim. Han var tilknyttet leirledelsen ved SS-Strafgefangenenlager Falstad fra mai 1944 til februar 1945, og anla et minnealbum som består av 121 fotografier. I oktober 2024 er dette albumet det eneste kjente fotoalbumet til en tysk SS-ansatt i en norsk fangeleir.

I dette kapittelet skal Webers fotoalbum og bruken av dette albumet i Kommandantboligen på Falstadsenteret tjene som utgangspunkt for å diskutere aktuelle etiske og estetiske trender og utfordringer for omgangen med fotografier og fotoalbum i norsk og internasjonal minnekultur om andre verdenskrig. Samtidig som tendensen i de siste tretti årene har gått i retning av å sette søkelyset på gjerningspersonene bak ugjerningene, har personfokuset samtidig vanskeliggjort konfrontasjonen med ideologiske og strukturelle betingelser for nazistenes massevold.

Først skal jeg gå nærmere inn på utviklingen av naziforbrytelsenes ikonografi og fotoalbumenes betydning og vise hvordan den vesttyske

og tyske konfrontasjonen med nazifortiden fikk transnasjonale ringvirkninger. Deretter skal jeg presentere Erich Webers minnealbum «1944–45 in Norwegen» og plassere dette innenfor sjangeren *Täter-Album*. Videre skal jeg vise hvordan albumet er brukt i Kommandantboligen og hvordan Kommandantboligen kan leses som et estetisk uttrykk for den minnekulturelle omgangen med krigsforbrytelser og krigsforbrytere.

Naziforbrytelsenes ikonografi

Rett etter andre verdenskrigs slutt dominerte og sjokkerte fotografier tatt av de allierte under frigjøringen av nazistenes konsentrasjonsleirer en hel verden. I sentrum for fotografiene sto ofrene for nazistenes omfattende forbrytelser. Fotografier av stabler av lik i Bergen Belsen og Dachau og hauger av briller, hår og sko i Auschwitz gikk igjen i internasjonale medier. Fotografiene dokumenterte konsekvensene av nazistenes enorme krigsforbrytelser og folkemord, men det betyr også at krigsforbrytelsene og folkemordet lenge var kjennetegnet av et visuelt tomrom. Bildeapparatet ble på mange måter preget av nasjonalsosialistenes perspektiv fordi ugjerningene var visuelt fraværende (Mösken 2007, 241f.). Fotografiene viste konsekvensene av forbrytelsene, men verken selve forbrytelsene eller forbryterne.

Dette gjelder også det fotografiet som i dag er blitt ikonisk som visuelt uttrykk for Holocaust i Norge: fotografiet av skipet *Donau* som legger fra kai i Oslo 26. november 1942 (Storeide 2019). Hvor tydelig er det egentlig at dette fotografiet handler om Holocaust? Svart-hvitt-fotografiet viser en gruppe mennesker som står med ryggen til fotografen, og ser på et skip som legger fra kai. Hva kan fotografiet fortelle? Menneskene på kaia tar avskjed med et skip, men man må kjenne konteksten for å skjønne at de ser på den største jødedeportasjonen i Norge under den tyske okkupasjonen 26. november 1942. *Donau*-fotografiet er et fotografi uten gjerningspersoner og ofre, kun menneskene på kaia som er tilskuere, og det er uklart hvem de er.

Gjerningspersonikonografien var lenge konsentrert om kjente enkeltpersoner eller klart avgrensede grupper som Hitler og hans politiske elite, Auschwitz-kommandanten Rudolf Höss og SS. Rettssaken mot Adolf Eichmann, Holocausts sentrale organisator, i Jerusalem i 1961 og de såkalte Auschwitz-rettssakene i Frankfurt am Main i årene 1963–1969 bidro til å endre ikonografien betraktelig. I Vest-Tyskland førte rettssaken mot

Eichmann til ny offentlig interesse for hvem som var de ansvarlige for nazistenes grusomheter. Det juridiske engasjementet til generalstatsadvokaten Fritz Bauer og studentbevegelsens kritiske konfrontasjon med foreldrenes og besteforeldrenes nazifortid resulterte i en rekke rettsaker i Frankfurt am Main mot tidligere vaktmannskaper i Auschwitz-Birkenau (Storeide 2010). Dette fikk også ikonografiske konsekvenser. Fra nå av ble Birkenaus inngangsport med togskinner og tårn et ikonisk symbol på folkemordet på de europeiske jødene.

Ett av vitnene i den første Auschwitz-rettsaken i Frankfurt am Main, Lili Jacob (1926–1999), ungarsk jøde og eneste overlevende fra sin familie, viste seg å være i besittelse av et spesielt fotoalbum som siden da bare er blitt omtalt som «Auschwitz-albumet» eller «Lili Jacob-albumet» (Bruttmann, Hördler og Kreutzmüller 2019). På denne tiden var dette det eneste kjente fotoalbumet fra Auschwitz, og bildene vakte stor internasjonal oppsikt. Albumet ble laget – i flere eksemplarer – av SS-fotografene Bernhard Walter og Ernst Hoffmann sommeren 1944 på oppdrag fra leirledelsen for å dokumentere «Ungarn-programmet», det vil si massebordet på mellom 325 000 og 349 000 ungarske jøder i Birkenau sommeren 1944. Etter eget utsagn hadde Lily Jacob funnet albumet i konsentrasjonsleiren Dora etter frigjøringen da hun var plassert i en tidligere SS-brakke for å få nødvendig helsehjelp. Hun hadde bladd i albumet og gjenkjent mellom annet to av småbrødrene sine som ble drept i tilintetgjøringsaksjonen.

Albumet består av 197 fotografier som viser ungarske jøders ankomst til Auschwitz-Birkenau med tog, seleksjonen på rampen, registreringen, beslagleggelsen av eiendelene og deres vei til gasskamrene. Disse kan skimtes i bakgrunnen på noen få bilder. Med andre ord: Albumet viser hele likvidasjonsprosessen i leiren, sett fra gjerningspersonenes perspektiv, bortsett fra selve gassingene. «Lili Jacob-albumet» er en fotografisk iscenesettelse av et vellykket folkemord (Bruttmann, Hördler og Kreutzmüller 2019, 65–67). Deltakerne i folkemordet ble i etterkant belønnet for innsatsen med et opphold på Solahütte, et SS-rekreasjonssted for ansatte i Auschwitz-komplekset som lå om lag 30 km unna.

På 1960-tallet stilte en ny generasjon kritiske spørsmål til foreldre- og besteforeldre-generasjonen om hva de hadde gjort, ment og sett i løpet av de 12 årene hvor nasjonalsosialistene satt med makten i Tyskland. En av dem var kunstneren Gerhard Richter. Fotomaleriet «Onkel Rudi» (1965), et portrett som måler 87x50 cm i helfigur, er malt svært realistisk på grunnlag av et fotografi av Richters onkel Rudolf Schönfelder i forskjellige gråtoner

(Strauß 2007, 256–258). «Onkel Rudi» står i midten av bildet og ser rett på fotografen, ikledd Wehrmacht-uniform. Det åpne blikket og store smilet utstråler en vennlighet, hverdagslighet og normalitet som står i kontrast til uniformen han bærer. Maleriet ble ferdigstilt i 1965, men først plassert i en konkret politisk kontekst to år senere da Richter leverte maleriet til en gruppeutstilling i anledning 25-årsmarkeringen for nazistenes tilintetgjøring av den tsjekkiske byen Lidice. Slik forsøkte Richter ikke bare å minne om at også Wehrmacht-soldater deltok i krigsforbrytelser, noe som var helt uvanlig i Vest-Tyskland på 1960-tallet, men at dette kunne gjelde alles onkler.

Det som for alvor knuste myten om de anstendige Wehrmacht-soldatene, var en fotoutstilling som åpnet 5. mars 1995 ved Institutt for sosialforskning i Hamburg med tittelen «Tilintetgjøringskrig. Wehrmachts forbrytelser 1941–1944», bare omtalt som «Wehrmacht-utstillingen» (Storeide 2010). Utstillingen baserte seg i hovedsak på historiske fotografier som var tatt av Wehrmacht-soldater, og som viste overgrep begått nettopp av Wehrmacht-soldater. Fotografiene og brevene ble samlet av sovjetiske soldater som beviser til eventuelle krigsforbrytersaker og senere bevart i østeuropeiske arkiver som ble tilgjengelige etter at jernteppet falt (Mösken 2007, 236f.). Utstillingens dominerende estetikk besto i kraftig forstørrede svart-hvitt-fotografier av ugjerninger og de ansvarlige gjerningspersonene, mest kjent er fotografiet av Wehrmacht-soldater som henretter sivile i den serbiske landsbyen Pancevo. Utstillingen forsterket den offentlige oppmerksomheten overfor gjerningspersonene som var blitt utløst tre år tidligere av Christopher Brownings internasjonale bestselger *Ordinary Men: Reserve Police Battalion 101 and the Final Solution in Poland* (1992).

Cornelia Brink har vist hvordan Holocausts ikonografi i de første tiårene etter krigen hadde en avlastende funksjon for tyskere flest (Brink 1998). Fotografier dokumenterer hvem som var på åstedet, og hvem som ikke var det, med andre ord gir de folk flest et alibi fordi de ikke er avbildet. Bildefokusset på ofrene gjorde at gjerningspersonene forsvant. Wehrmacht-utstillingen i 1995 markerte et massivt skifte. Utstillingen viste at «helt vanlige menn» i en organisasjon med 19 millioner deltakere, det vil si representanter for det helt vanlige tyske samfunnet, dukket opp som gjerningspersoner på helt vanlige privatfotografier (se også Knoch 2001). Utstillingen gjorde at folk flest oppdaget at krigsforbrytere og krigsforbrytelser kunne finnes i egne familiealbum. Alle fotografier fra perioden

1933–1945 ble plutselig suspekter; hva og hvem var det egentlig som figurerte i dem? Brownings bok og Wehrmacht-utstillingen spilte en sentral rolle for etableringen av den internasjonale og tverrfaglige forskningen på gjerningspersoner og tilskuere, samt trenden med nylesning og nærlesning av fotografier.

Interessen for fotografier og visuelle uttrykk førte til at ytterligere fotoalbum fra nazistenes tilintetgjøringskomplekser dukket opp. Mest kjent er albumet til SS-Obersturmführer Karl Höcker (1911–2000), adjutant for den siste kommandanten for Birkenau. Albumet består av 116 fotografier tatt mellom juli og desember 1944, først og fremst av fritidsaktiviteter og festligheter sammen med SS-kollegaer. Albumet skal ha blitt funnet av en amerikansk etterretningsoffiser etter den tyske kapitulasjonen, brakt til USA og blitt liggende i en privat kjeller. Det ble gitt anonymt til US Holocaust Memorial Museum i 2006 og offentliggjort for første gang i 2007. Karl Höcker sto anklaget i den første Auschwitz-prosessen der Lily Jacob vitnet, men han nektet kjennskap til folkemordet på de ungarske jødene (Busch, Hördler og van Pelt 2020). Han påsto å ha antatt at ingen ble drept i Auschwitz.

Etter at minnealbumet hans dukket opp, skjedde det en nylesning av Lily Jacob-albumet. Nylesningen fokuserte på den enorme kontrasten mellom de to albumene: mellom gjerningspersonenes sorgløse fritidsaktiviteter og de ungarske ofrenes lidelser. Höcker-albumet dokumenterer først og fremst omfanget av personer som var involvert i folkemordet på de ungarske jødene, og deres iscenesettelse av normalitet og hverdagsliv på Solahütte. Lily Jacob- og Höcker-albumene er utgitt i nye, kritisk kommenterte utgaver på flere språk og har også resultert i oppdagelsen og publiseringen av nye album, blant annet fra tilintetgjøringsleirene Sobibor og Treblinka og SS-Strafgefengenenlager Falstad.

Det har vist seg å eksistere overraskende mange fotografier fra nazistenes leirer og folkemord. Fotografering ble stadig vanligere utover 1930-tallet da de håndholdte kameraene kom på markedet, og også ble stadig billigere. I 1939 hadde 10 prosent av den tyske befolkningen privat fotoapparat (Kreutzmüller 2019, 5) og det var et særlig utbredt fenomen at soldater i okkuperte land fotograferte, også SS-vakter i fangeleirer (Busch 2018, 71). Fotokurs var tilgjengelige både gjennom nazistenes kulturorganisasjon *Kraft durch Freude* og gjennom egne nazistiske fotoforeninger. Naziregimets fotografiske iscenesettelse utgjorde en sentral del av dets propaganda og ensretting av samfunnet.

Gjerningspersonenes album kan deles i ulike typer, først og fremst om det kan betraktes som et trofé, enten for propaganda eller for dokumentasjon, eller om det var et privat minnealbum (Hördler, Kreutzmüller og Bruttmann 2015, 629). Mens Höckers album er et privat minnealbum, kan Lily Jacob-albumet betraktes som trofé fordi det var laget for intern dokumentasjon av en – etter nazistenes syn – eksemplarisk gjennomført tilintetgjøringsaksjon. De mange fotografiene og albumene som er oppdaget i de siste årene, viser at mange hadde bevitnet og fotografert ugjerninger, og at overraskende mange fotografier av forbrytelser faktisk eksisterte når man bare lette etter dem. Samlet sett har fotografiene resultert i en kraftig utvidelse av den internasjonale «bildehukommelsen» om Holocaust. De har dessuten bidratt til en kildekritisk diskusjon om hvordan bildematerialet kan brukes i publikasjoner, utstillinger og undervisning uten at de fungerer som støtte til gjerningspersonenes blikk(vinkel) eller bidrar til en dobbel dehumanisering av ofrene.

De minnekulturelle konsekvensene av fotografier som Höckers, av fritidssysler og festligheter sammen med SS-kollegaer, er omdiskutert. Blir fotografiene betraktet som eksempler på at gjerningspersonene var vanlige mennesker, eller kan de styrke fascinasjonen for deres privatliv? Kan den enorme kontrasten mellom ofrenes lidelser og gjerningspersonenes store smil bidra til en forførende sjokkeffekt? Også private minnealbum som Höckers kan gi innblikk i gjerningspersonenes profesjonelle verden (Hördler, Kreutzmüller og Bruttmann 2015, 624f.). Til tross for at albumet inneholder fotografier av hans og kollegaenes fritidssysler, kan fotografiene gi et nærmere innblikk i personalsystemet til SS, til nettverk og til funksjonssammenhenger knyttet til folkemordet på de ungarske jødene. Dessuten gir albumet innblikk i Höckers selvforståelse og iscenesettelse som SS-mann i Auschwitz. Det finnes flere paralleller mellom Höckers album og fotoalbumet til Erich Weber.

Erich Webers minnealbum over «1944–45 in Norwegen»

Høsten 2010 ble 121 svart-hvitt-fotografier gitt til Falstadsenterets arkiv. Bunken med fotografier inneholdt bilder med en rekke motiver fra fangeleiren, men særlig ett aspekt var påfallende: antallet bilder av SS-personale, både foran vaktbrakka, på skitur, på ridetur og under selskapeligheter i

kommandantboligen. Særlig én person var en gjenganger på bildene: Erich Weber, SS-Oberscharführer, ansatt ved SS' Sicherheitsdienst (SD) i Trondheim og i perioden fra mai 1944 til februar 1945 tilknyttet leirledelsen i Falstad fangeleir.¹

Fotografiene ble knyttet til et albumomslag som befant seg på det daværende Rettsmuseet – i dag Justismuseet – i Trondheim. Etter all sannsynlighet ble det laget av en russisk fange i Falstad snekkerverksted (Karevold 2011, 16–21). Albumet i brunt tre er 21,6 cm bredt, 30,2 cm langt og domineres av et utskåret motiv av et vikingskip i dragestil som segler på bølgende hav med oppslått segl og en vimpel i toppen. I skipet er det plassert åtte personer, tre av dem er vakter med sverd og skjold plassert i skipets front og baug, de fem andre ser ikke ut til å være bevæpnet, to av dem holder årer. Øverst i bildet på et sløyfebånd er tittelen «1944–45 in Norwegen» skåret inn. Under innskjæringen av vikingskipsmotivet, helt nederst på albumets frontside, er initialene «E. W.». skåret inn i en skrået rute. Albumet har en blyantpåskrift nederst til høyre «Nyvegen 20» og en strek. På Erich Webers arrestasjonspapirer er Nyvegen 20 i Trondheim oppgitt som hans adresse (Riksarkivet). Sannsynligvis ble albumet beslaglagt her i maidagene 1945 sammen med fotografiene. Hvordan og hvorfor fotografiene senere ble skilt fra hverandre og fotografiene endte opp i privat eie, er uklart.

Det fremstår som svært sannsynlig at albumet og fotografiene hører sammen, og at de som helhet utgjør Erich Webers minnealbum over hans tid i leirledelsen ved Falstad fangeleir. Albumet var sannsynligvis ikke tiltenkt publisering. Fotografienes kronologi er ikke kjent, men noen kan skilles fra hverandre gjennom ulike årstider, ulike byggeprosjekter i leiren og hvilke personer som er fotografert (personalet i leiren skiftet stadig). Hvordan Weber selv ordnet fotografiene, eller hvilke bildetekster han valgte/ville valgt, er også ukjent. Det forseggjorte albumet vitner imidlertid om at fotografiene representerte viktige minner som han ønsket å bevare for ettertiden. Albumet kan også muligens være tenkt som et privat trofé for familie og venner.

1 SS-Oberscharführer Erich Paul Weber ble født i 18. mai 1910 i Kronach i Bayern (Riksarkivet). Han var utdannet salgskonsulent, men startet av ukjente grunner på en politiutdannelse i mars 1940. To måneder senere ble han ansatt hos Gestapo i Praha. Her ble han i to år før han i mars 1942 ble overført til Gestapo i Frankfurt an der Oder. I mars 1944 ble han overført til Sicherheitsdienst (SD) i Norge, og i mai 1944 ble han en del av leirledelsen på Falstad. I februar 1945 ble han overført til SD-kontoret i Trondheim. De 121 fotografiene i Erich Webers album er tilgjengeliggjort digitalt av Falstadsenteret på Flickr: <https://www.flickr.com/photos/falstadsenteret/albums/72157625610553986/>

Hvilken innflytelse han selv hadde på utformingen av trealbumet er ikke kjent, og dermed heller ikke om valget av vikingskipmotiv kan knyttes til nazistenes ideologiske fascinasjon av vikinghistorien eller er kulturrelt betinget som del av norgeshistorien. 1944 var året da NS-bautæen på Stiklestad ble reist, og vikingtiden var kanskje derfor et populært tema, også blant de tyske okkupantene i Trøndelag (Karevold 2011, 49). Dessuten er ett av fotografiene i albumet tatt av gjenstander laget av Falstad-fanger, muligens nettopp for Weber, og der vises et nærmest identisk vikingskip i dragestil laget i tre samt en innrammet tegning av et betraktelig større vikingskip med fem segl. Det kan signalisere at Weber var særlig interessert i eller fascinert av vikingtiden.

Hvordan kan Weber-albumet forstås som en fotografisk iscenesettelse av tilværelsen som en del av leirledelsen på Falstad? Fotoalbumet er et uttrykk for en gjerningspersons perspektiv på samme måte som de to Auschwitz-albumene er det. Tilfeldigvis ble de første delene av Weber-albumet laget sommeren 1944, på samme tid som de to Auschwitz-albumene. Hvilke inntrykk gir fotoalbumet av hvordan Weber fotograferte og fortolket de 10 månedene han tilbrakte som del av ledelsen av Falstad fangeleir? Hvilken realitet konstruerer Weber gjennom fotografiene?

Min nærlesning av de 121 fotografiene viser at bildene kan ordnes ut fra ulike faktorer.² For det første om Erich Weber er avbildet eller ikke, det er han på 57 (muligens 58) av de 121 bildene, og i alle tilfeller ser det ut til at fotografiene er klart koreografert. Weber poserer enten alene eller sammen med en schæferhund, familiemedlemmer eller SS-kollegaer. Dermed kan det for det andre skilles mellom fotografier tatt av andre og de fotografiene som Weber selv kan ha tatt, enten av familiemedlemmer, venner, SS-kollegaer, dyr eller steder på Falstad og i omegnen. To, muligens tre bilder, er etter all sannsynlighet tatt i Oslo. For det tredje kan man skille mellom fotografier med mennesker, med dyr og/eller fotografier som viser ulike steder på Falstad, Ekne eller nærliggende områder i Trøndelag.

2 Jeg har analysert de 121 fotografiene etter modellen som er utviklet av to ledende eksperter, Christoph Kreuzmüller og Julia Werner (2012), på fotografiske kilder til Holocaust. Hvert fotografi er analysert ut fra følgende faktorer: opprinnelse og bakgrunn, fotograf, overlevering, historisk kontekst for det fotograferte, detaljskildring av det fotograferte og fotografiets presentasjon. En utfordring er at fotografienes kronologi er ukjent fordi fotografiene ble skilt fra selve albumet. Hvem som har tatt alle fotografiene, lar seg heller ikke finne ut. Da Weber selv figurerer på mange av bildene, må noen andre ha tatt disse fotografiene. Det kan heller ikke utelukkes at han kan ha fått enkelte fotografier fra andre. Likevel må han ha betraktet dem som essensielle fordi fotografiene var tiltenkt sin plass i hans minnealbum over «1944–45 in Norwegen». Å gå i detaljer for alle fotografiene, vil bli for omfattende innenfor rammen av dette kapittelet.

For det fjerde kan fotografiene forsøksvis ordnes i tid ved hjelp av ulike årstider. Noen bilder er på grunn av snømengdene tydelig tatt på vinteren. Da Weber var på Falstad i tidsrommet fra mai 1944 til februar 1945, må disse fotografiene være tatt under siste del av Webers opphold. Noen av fotografiene er tydeligvis tatt under snøsmelting og/eller med snøklede fjell i bakgrunnen, noe som tyder på at de er tatt i første del, sannsynligvis i løpet av den første måneden, av oppholdet. Andre fotografier kan igjen plasseres temporalt ut fra den fotograferte hendelsen (f.eks. svømming i fjorden, adventskrans), de avfotograferte byggene (det ble i løpet av 1944 oppført/ferdigstilt flere nye bygg i leiren og dette på ulike tidspunkt) eller hvilke andre personer som er avfotografert, fordi det er kjent i hvilket tidsrom vedkommende befant seg på Falstad.

Særlig tre aspekter fremstår som sentrale i den fotografiske iscenesettelsen av Webers tilværelse «1944–45 in Norwegen»:

I *SS-mannen som turist*: Om lag to tredjedeler av fotografiene konstruerer en nærmest turistisk tilværelse der natur og sightseeing tydeligvis spiller en stor rolle. Disse fotografiene er tatt for eksempel i og ved Falstad fangeleir, på Ekne, på tur til Åsen, på utflukter langs fjorden, på Middagsåsen på Ekne med Falstad fangeleir og fjorden i bakgrunnen og under besøk i Oslo. Fotografiet han har tatt av leirkommandant Georg Bauer med leiren i bakgrunnen, er en fotografisk iscenesettelse på typisk turistvis der en person stiller seg opp ved en spesiell utsikt eller et viktig bygg. Samtidig er fotografiet, for ettertiden, et viktig dokument over utvidelsen av fangeleiren. Noen av stedsfotografiene er tatt innad i leiren av ulike steder som gartneriet, vaktbrakkka, gårdsrommet samt i ulike rom i kommandantboligen.

II *SS-mannen som en helt vanlig person*: Albumet består av fotografiske minner over Webers tid i leiren: gode stunder sammen med SS-kolleger og familiebesøk (hans bror var tilordnet Luftwaffe i Trondheim og besøkte ham på Falstad), for eksempel kortspill og avslapping foran vaktbrakkka, Weber som poserer med hund i ulike situasjoner innendørs og utendørs, Weber som rir, er på tur med hest og slede, går på ski, poserer med bil, ser på utsikten og er på gårdsbesøk. Ulike fotografier fra selve kommandantboligen viser Weber foran radioanlegget, mens han leser, slapper av, blander sprit på kjøkkenet, og under selskapeligheter sammen med SS-kolleger, familie eller andre sivile (kvinnelige) besøkende, inkludert advents- og/eller julefeiring. Slik konstruerer Weber et hverdagsliv som i virkeligheten er iscenesettelse av makt, både i form av opptreden og funksjon og i form

av hans blikk på fangeleiren og den øvrige omverdenen. På en del av bildene hvor Weber bærer sivile klær, kan det være vanskelig å gjette seg til at bildene er tatt i en nazistisk fangeleir av og/eller med en SS-mann hvis man ikke gjenkjenner omgivelsene. På de bildene hvor han eller andre bærer uniform, står det hverdagslige motivet i skarp kontrast til uniformenes symbolske uttrykk. På to fotografier er dessuten SS-runer avbildet; på ett fotografi er de malte SS-runene i bestestuen i kommandantboligen synlig, på et fotografi fra den andre dagligstuen står SS-runer i metall oppstilt på rommets peis. Uniformbruken, men særlig de to fotografiene med SS-runer, bidrar som påminnere om den ideologiske og militærpolitiske konteksten for at Weber befant seg i Norge.

III *Den dyrekjære og jordbruksinteresserte SS-mannen*: Påfallende mange av fotografiene (26 stykker) i albumet inkluderer dyr. De viser Weber som poserer med eller leker med en av leirens schäferhunder, poserer med eller på en hest, eller de har rene dyremotiv, som rev eller gårdsdyr. To av fotografiene er av en purke med mange små grisunger, ett annet er av et føll. Ett fotografi viser Weber på en brygge ved fjorden sammen med en schäferhund (sannsynligvis tatt sommeren 1944), et annet Weber sammen med en schäferhund på ski (sannsynligvis tatt vinteren 1944–1945). Fotografiene med dyr skaper inntrykk av Weber som en dyrekjær person og som en person som er opptatt av naturen, både natur- og kulturlandskapene. Interessen for gårdsliv og jordbruk kan knyttes til nazistenes grunntanke om «Blut und Boden», den rasistiske og antisemittiske forestillingen om den fastboende bonden av arisk opprinnelse i kontrast til nazistenes adaptasjon av den eldgamle antisemittiske forestillingen om den nomadiske jøden (Kahmann 2016).

Et markant trekk ved albumets fotografiske iscenesettelse av livet på Falstad er fraværet av fanger. I motsetning til Lily Jacob-albumet kan Weber-albumet ikke brukes som dokumentasjon på de krigsforbrytelsene som fant sted i Falstad fangeleir eller rettersted. Men i likhet med Höcker-albumet dokumenterer det (deler av) SS-personalet på Falstad og deres sivile gjester i den gitte perioden. Fotografier av Weber og SS-kollegaene samt de mange landskaps- og dyrebildene dominerer albumet. Kun seks fotografier viser fanger, og disse forekommer i to situasjoner. Tre av fotografiene viser marsjerende fanger i gårdsrommet til hovedbygningen som observeres av to vaktmenn samt fotografen. Disse tre fotografiene er tatt fra ulike vinkler. På munnen til de fotograferte fangene kan det se ut som om de synger, og

de er sannsynligvis på vei til tvangsarbeid på en av gårdene i nærheten. På de tre andre fangefotografiene er motivet en fange som kjører traktor med to hengere. Ett fotografi viser fangen på traktoren med tomme hengere på vei ut av det ytre leirområdet i retning porten, hovedbygningen sees i bakgrunnen. To fotografier viser fangen som henter jord sannsynligvis et sted på Ekne. Det finnes dessuten ett fotografi der Weber kjører – eller i alle fall sitter bak rattet på traktoren – og der hengerne er ferdig lastet med jord. Fangen ser ut til å smile på fotografiene.

Hvis man ikke visste at disse fotografiene stammet fra Weber-albumet og er relatert til Falstad – og ignorerer at Weber bærer uniform der han sitter på traktoren – kunne man tro at det er fotografier av ordinært gårdsarbeid. Som helhet iscenesetter disse fire fotografiene med traktoren i sentrum et forskjønnert landbruksmotiv som dekker over det asymmetriske maktforholdet mellom SS-mannen Weber og fangen. Fotografiet av Weber på traktoren forsterker inntrykket av «Blut und Boden»-ideologiens relevans for den fotografiske iscenesettelsen i Webers album. Den belgiske kriminologen Christophe Busch, én av utgiverne av den kritiske utgaven av Höcker-albumet, mener at Höcker-albumet er kjennetegnet av gjerningspersonenes kameraderi, overhøyhet og dominans samt av at ofrene er ekskludert fra gjerningspersonenes moralske verden (Busch 2018, 79).

Dette gjelder også for Weber-albumet. Herrefolksmentalitet og mangel på medlidenhet med fangene i gårdsrommet signaliserer at fangene tilskrives en annen, lavere moralsk kategori. Traktorbildene viser riktignok en form for samspill mellom en fange og Weber som forsøksvis skjuler det asymmetriske maktforholdet mellom dem, men bildene fra gårdsrommet tydeliggjør det hierarkiske forholdet mellom vakter og fanger. Fotografen er en voyeuristisk representant for herrefolket og fotograferer dem fra ulike vinkler. Falstad-fangene er dessuten indirekte til stede i ytterligere to fotografier som viser ulike gjenstander produsert av fanger i leirens snekkerverksted og potteri. Disse gjenstandene, først og fremst en utskåret elg samt keramikkglass og -krus, figurerer dessuten på fotografier tatt av ulike situasjoner i kommandantboligen. Gjenstandene vitner om den parallelle virkeligheten som fangene på Falstad levde i, og hvor de satt urettmessig i fangenskap, måtte produsere gjenstander for leirledelse og fangevoktere, og hvor det fantes et rettersted med tilhørende massegraver i skogen like ved.

I likhet med Höcker-albumet er ingen eksplisitte krigsforbrytelser avbildet blant fotografiene til Weber. Dessuten var henrettelsene i Falstadskogen etter alt å dømme blitt stanset før Weber kom til leiren. Et fotografi fungerer

som et «imaginatively performative space» (Lowe 2012, 15), noe Höcker-albumet viser svært tydelig: Fotografiene i albumet står i skarp kontrast til det vi vet foregikk i tilintetgjøringsleiren. Det er nettopp fraværet av Auschwitz-brutaliteten som skaper den egentlige betydningen til albumet. Tilintetgjøring vises ikke i et album som konstruerer en virkelighet bestående av hverdagslykke og ferieidyll. Falstad var ikke Auschwitz, men likevel er det en skrikende motsetning mellom den hverdagsidyllen som Weber-albumet konstruerer, og sulten, skitten, uvissheten og frykten som Falstad-fangene levde med, og som ikke minst omga retterstedet og massegravene i Falstadskogen.

Fotografier av grusomheter omfatter ikke bare fotografier der selve volden eller ugjerningene blir begått, eller ofrene for grusomheter, men også dem som viser omstendighetene rundt grusomheten eller nettopp fraværet av synlig vold (Lowe 2012, 14). Eugénie Shinkle (2004) lanserte begrepet «the aesthetics of the banal» for å vise hvordan fotografier av hverdagslige situasjoner eller personer i virkeligheten er fotografier av grusomheter og/eller deres utøvere. Som Höcker-albumet inneholder også Weber-albumet mange eksempler på «estetikkens banalitet» gjennom iscenesettelsen av tilværelsen på Falstad som en hverdagslig tilværelse preget av anstendighet, ro, natur, jordbruksidyll og lystige lag med gode venner og kollegaer.

Susan Sontag poengterer at interessen for fotografi og fotografering utviklet seg parallelt med oppblomstringen av den moderne turismen. Fotografering ble en måte å samle visuelle suvenirer på fra en reise man hadde glede av (Sontag 1977, 9). Slik kan det for ettertiden virke morbid at minnealbumet til Weber ikke er laget av en ferierende i Norge og Trøndelag, men av en representant for en okkupasjonsmakt, SS-ansatt og medlem av ledelsen i en fangeleir. Slik formidler Webers fotografiske iscenesettelse nettopp den selvforståelsen som ifølge forfatteren Ebba Drolshagen har kjennetegnet tidligere Wehrmacht-soldaters forståelse av sin tid i det okkuperte Norge. De oppfatter seg selv som «en vennlig fiende» der krigs- og okkupasjonssituasjonen blendes ut og tiden tolkes som «de beste årene i mitt liv» (Drolshagen 2012, 45, 185; Sæveraas 2021, 423f.). Weber-albumet ser ut til å skulle fungere som en suvenir fra hans tid i Norge. Samtidig skaper vikingmotivet på albumomslaget, de voyeuristiske fotografiene av fangene i gårdsrommet og «Blut und Boden»-trekkene ved flere av fotografiene et inntrykk av at albumet også fungerte som ideologisk trofé over en tid i Norge som Weber håpet eller trodde skulle ende med nazismens seier.

Albumets iscenesettelse av Weber som en velkledd, maskulin, autoritær og disiplinert representant for naziregimet samsvarer med nazistenes egen propaganda og eget verdensbilde (se også Bjorli 2011, 15)³. Den fotografiske iscenesettelsen av naturskjønne omgivelser, blomstrende landbruk og rolig idyll på og rundt Falstad 1944–1945 står i skarp kontrast til de oppløsningstendensene som var naziregimets realitet i det siste krigsåret. De siste bildene i Webers album tas vinteren 1944–1945, av advents- og julefestligheter i kommandantboligen og av Weber på skitur sammen med Karl Denk som skulle bli Falstads siste kommandant. På samme tid sto allierte tropper på tysk jord og Øst-Preussen var oppgitt. Albumet iscenesetter et rolig og konformt hverdagsliv i det som var en ekstrem unntakssituasjon, og formidler myten om at tyske militære representanter og soldater hadde oppført seg anstendig. Dette var en utbredt holdning blant tyskere og i vesttysk offentlighet i de første tiårene etter andre verdenskrigs slutt. Det var myten om den militære anstendigheten som ble filleristet med Wehrmacht-utstillingen. Weber selv ble arrestert i Trondheim 9. mai 1945, avhørt av britiske etterretningsoffiserer, sendt ut av Norge i januar 1946 og tre måneder senere overgitt til sovjetiske militærmyndigheter. Han ble løslatt fra krigsfangenskap under det store generalamnestiet senvinteren 1956.

Weber-albumet på utstilling

SS-ledelsens kommandantbolig ble tegnet og bygget av Falstad-fanger på ordre fra leirledelsen 1943–1944. Det toetasjes huset rommer i dag utstillingen «Maktens ansikter» i kjelleren, og i hovedetasjen er det innredet et «Demokratisk verksted», undervisnings- og seminarrom som også kan brukes i utstillingsøyemed, tekjøkken og bibliotek. Kommandantboligen som helhet (både utstillingen «Maktens ansikter» og «Demokratisk verksted» samt selve bygget) kan forstås som et estetisk, minnepolitisk og didaktisk bidrag til en overordnet diskusjon om makt, avmakt og motmakt, jf. Falstadsenterets mandat som ett av Norges syv freds- og menneskerettighetsentre. Bruken av Weber-albumet kan dessuten forstås som del av en diskurs om hvordan nazismens ugjerninger og nazistiske maktutøvere skal fortolkes og representeres. Mens minnesteder som Falstadsenteret har en

3 17 av 121 fotografier fra Webers album ble vist i den temporære utstillingen *Med egne øyne* på Falstadsenteret i 2011 sammen med fotografier tatt av fanger og naboer. I utstillingens katalog feildaterer Bjorli Weber-albumet til «vinteren 1944» (2011, 10).

særlig forpliktelse til å formidle fangenes historie, jf. mandatet om «krigens fangehistorie», så har trenden i de siste 15–20 årene vært at de også setter søkelyset på gjerningspersonene. Tematiseringen av gjerningspersoner skjer under helt andre forutsetninger enn tematiseringen av ofrene. Den har naturligvis ikke til formål å minnes, dette er ene og alene en forpliktelse overfor ofrene, men å forstå hvordan og hvorfor nazistenes forbrytelser skjedde, og hvem det var som sto bak dem, og som utførte dem.

Kommandantboligen er, per oktober 2024, den første og eneste såkalte gjerningspersonutstillingen i en tidligere gjerningspersonbolig i Norge. Under utformingen av konseptet gikk Falstadsenteret bort fra det biografiske grunnkonseptet som kjennetegner de tilsvarende utstillingene i Ravensbrück, Neuengamme og Sachsenhausen. Målet var å løfte diskusjonen om makt til et mer overordnet nivå og samtidig gi en kompleks forståelse av nazismens gjerningspersoner (Falstadsenteret 2020). Konseptet tok utgangspunkt i folkemordforskeren Timothy Williams' modell for «complexity of evil» (Williams 2020). Dette er en tverrfaglig og empirisk fundert modell for å gi en heterogen og kompleks forklaring på hvorfor folkemord skjer, og hvorfor personer blir deltakere i folkemord. Modellen vises i sin helhet i kjellerutstillingen.

For å undersøke Weber-albumets estetiske og minnepolitiske iscenesettelse i Kommandantboligen er det for det første nødvendig å analysere hvilke fotografier fra Weber-albumet som brukes, hvor og til hvilket formål de brukes, samt hvilke fotografier som ikke er implementert. For det andre er det viktig å undersøke hvilken forestilling om Weber og de øvrige gjerningspersonene på Falstad bruken av albumet i utstillingen konstruerer. Og for det tredje må det rettes et kritisk blikk på hvilke estetiske og pedagogiske strategier utstillingen bruker i sin henvendelse til publikum.

De utvalgte fotografiene, både i «Maktens ansikter» og «Demokratisk verksted», omfatter per oktober 2024 kun fotografier med SS-personale som motiv, fortrinnsvis i og utenfor kommandantboligen. Dermed fokuserer bildeutvalget på det historiske stedet hvor bildene skal brukes, samt på de personene som hadde tilknytning til stedet, altså SS-ledelsen på Falstad og i kommandantboligen. Utelatelsen av de mange jordbruksfotografiene gjør at albumets ideologiske «Blut und Boden»-dimensjon ikke tematiseres i utstillingen.

I kjellerutstillingen «Maktens ansikter» er fotografier fra albumet benyttet i det rommet som rommer «Maktleksikonet» – et fysisk oppslagsverk over begreper, personer og institusjoner som er relevante for å diskutere

makt, avmakt og motmakt i Falstad fangeleir, blant annet krigsforbrytelser begått av personer som er avbildet i Webers album. «Maktleksikonet» er plassert i et stort tremøbel i det rommet som tidligere var offisersmesse, med barområde og i enden av en lang kjegle- og skytebane. Tremøbelet inneholder små glassmontre, og det utskårne trealbumet er plassert i en av dem. På veggene er det montert 200 metallknagger som skal symbolisere kulene for de henrettede i Falstadskogen. På noen av disse knaggene er det hengt opp fotografier. De fleste av disse er hentet fra Webers album og viser Weber og andre fra SS-personalet under hverdagslige situasjoner eller festligheter i eller utenfor kommandantboligen eller på tur i nærområdet. Webers biografi er å finne i «Maktleksikonet», og her finnes også historien om fotoalbumet. For å finne sammenhengen mellom fotografiene på veggen, tre-albumet i leksikonmøbelet og Webers biografi må besøkende bla i oppslagene på bokstaven W i leksikonet og finne frem til Webers biografi.

I kommandantboligens hovedetasje, i «Det demokratiske verkstedet», er de benyttede fotografiene først og fremst valgt som illustrasjon på hvordan de respektive rommene så ut da leirledelsen holdt til der. Utstrakt etterkrigsbruk medførte vesentlige endringer av huset. Til tross for at en rekke tilbakeføringer til det opprinnelige er forsøkt, ser huset i dag annerledes ut enn det gjorde 1944–1945. I de enkelte rommene er det derfor plassert bildeklosser med fotografier fra Weber-albumet og en forklarende tekst på baksiden, slik at besøkende kan se hvordan de originale rommene så ut, samt få et inntrykk av hvordan rommene ble brukt, og av hvem. I det som var kommandantens peisestue er det dessuten gjort forsøk på å fysisk rekonstruere interiøret i rommet, mens SS-runene som var påmalt peisen, ikke er avdekket eller rekonstruert.

Når vi stiller ut krigsforbryternes egne bilder, som heroiserer og glorifiserer deres tilværelser og konstruerer en idyllisk hverdag midt i umenneskelige lidelser, risikerer vi å reprodusere glorifiseringen og å bidra til ytterligere dehumanisering av ofrene. Marianne Hirsch understreker: «When we confront perpetrator images, we cannot look independently of the look of the perpetrator» (Hirsch 2001, 24–25). I omgangen med Webers album kan vi ikke la oss forføre av hans performative uttrykk, både det han ønsker å skape som fotograf og den performative iscenesettelsen han står for som fotografert aktør. Problemet ved å bruke gjerningspersonenes fotografier er at en risikerer å tolke hendelsene eller personene som er fotografert, i tråd med gjerningspersonens perspektiv, å se ofrene slik

som nazistene så dem og/eller å akseptere gjerningspersonenes realitetsfortolkning (Koppermann 2019, 102). Det betyr ikke at gjerningspersonenes fotografier ikke kan brukes, men at de må brukes på en måte som gjør det mulig for publikum å kritisk konfrontere subjektposisjonen til dem som på ulike måter deltok i masse mordet.

Selv om fotografiene på veggen i «Maktleksikon»-rommet kan fascinere og fremheve den brutale motsetningen mellom SS-personalets fritidsysler og knaggene som minner om ofrene i Falstadskogen, er de i kjellerutstillingen omgitt av en rekke motstemmer som formidles gjennom ulike media. Selve «Maktleksikonet» representerer en faglig og vitenskapelig fundert motstemme. I utstillingen finnes også en rekke lydspor fra intervjuer med tidligere Falstad-fanger og utdrag fra skriftlige beretninger skrevet av tidligere fanger, hvor de beretter mellom annet om frykten for å bli henrettet og om seksuell vold. På denne måten blir Webers fotografiske og forskjønnende nasjonalsosialistiske virkelighet konfrontert og motsagt av tidligere fangers personlige erfaringer og dermed avslørt som løgn.

I «Det demokratiske verkstedet» er ideen at undervisningen for videregående skoler og biblioteksamlingen med krigsforbrytelser, folkemord og gjerningspersoner som tematisk tyngdepunkt skal tjene som motstemmer. Et demokratisk og interaktivt element som ligger til grunn for både Weber-bildene på veggen i kjelleren, og bildeklossene som er plassert i rommene i hovedetasjen, er at de kan flyttes rundt på og snus av de besøkende. Dermed kan publikum påvirke hvor og hvordan bildene er plassert og eventuelt også velge å snu dem, hvis man ikke vil forholde seg til gjerningspersonenes blikk og perspektiv.

I ett av rommene, den tidligere peisestuen til kommandanten, er det valgt en immersiv («innlevende» og «oppslukende»), estetisk utforming gjennom å kombinere bruk av fotografi med utstrakt fysisk rekonstruksjon av interiøret (på fotografiene). Utgangspunktet er fotografier av en advents- og julefest i kommandantens bestestue i desember 1944 som viser Weber, daværende leirkommandant Karl Denk, Webers bror og hans forlovede samt en ukjent kvinne og en schäferhund. Kombinasjonen av bildeklossene med fotografiene av feiringen og den utstrakte fysiske rekonstruksjonen av interiøret skaper et element av dramatisering og fiksjonalisering som bryter med den ellers gjennomførte fremmedgjøringseffekten i huset. Dramatiseringen, til tross for at personene, kransen og SS-runene på peisen mangler, kan skape forvirring blant besøkende om hva som er originalt og ikke. Dette rokker ved stedets dokumentariske funksjon fordi konseptet

tilfører et fiksjonselement som ikke nødvendigvis gjenkjennes av alle. Den fysiske rekonstruksjonen av kommandantens peisestue bidrar til å styrke fotografiernes evokative kraft og til å suggerere en forbindelse mellom de besøkende og den historiske tiden da huset var i bruk, som om de besøkende kan tre inn i fotografiet av festen i kommandantboligen på Falstad i desember 1944.

Til tross for at Kommandantboligen er et nyskapende forsøk på å overkomme de begrensningene som hefter ved det sterke personfokuset til de tradisjonelt biografisk-orienterte gjerningspersonutstillingene, viser nettopp fotobruken og bildeutvalget at Kommandantboligenes ikonografi likevel tenderer til et personfokus om «herskapet fra helvete». At Weber-albumet også inneholder en klar fotografisk iscenesettelse av nasjonalsozialistenes forestilling om «Blut und Boden», som kunne muliggjort en konfrontasjon med gjerningspersonenes ideologiske forestillinger, fremstår som et urealisert potensial for arbeidet med Webers minnealbum i Kommandantboligen.

Oppsummering: «Herskapet fra helvete»?

Ikonografien for nazistenes forbrytelser er i de siste 30 årene utvidet til også å omfatte gjennomføringen av ugjerningene samt gjerningspersonene som utførte dem. Det er også en større bevissthet om at også fotografier som ikke viser direkte overgrep, men heller er preget av fraværet av slike, likevel kan være «images of atrocities» (Lowe 2012). Fotografier som brukes hyppig, blir ikoniske deler av vår bildehukommelse av andre verdenskrig og vår forestilling om gjerningspersoner.

I mediasaker som omhandler Weber-albumet og/eller kommandantboligen, som i *Aftenposten Historie* i 2021 (Larsen 2021) og NRKs rapport fra albumets oppdagelse ti år tidligere (Mathisen og Ravnstad 2011), er det først og fremst fotografiene av selskapeligheter i kommandantboligen, og fortrinnsvis fotografier med SS-runen i bakgrunnen, som benyttes. Slik kan de visuelle valgene betraktes som et tilbakeslag og en forflatning av ønsket om å gi et komplekst perspektiv på gjerningspersoner og spørsmålet om makt. Ifølge Christophe Busch er det typisk for Höcker-albumet og tilsvarende album at de ofte leses som bevis på fotografiernes og de avbildete personenes ondskap og perversitet fordi albumene gir inntrykk av at de levde et hverdagsliv med festligheter og hundelek parallelt med leirverdenen og med folkemord som bigeskjeft (Busch 2018, 56f.). Slik Busch ser det, er en

slik lesning for ensidig og fører til at fotografienes mangfoldige betydninger eller funksjoner blir oversett. Fotoalbumene oppsto gjennom nazistenes ideologiske linse og må nærleses for å kunne dekonstruere hvilke visuelle narrativer de formidler. Leirene og personene som arbeidet i dem, var formet av årelang «kumulativ radikaliserings» (Mommsen 1976, 789).

Dette kan overføres til Weber-albumet og spørsmålet om bruken av det i utstillinger, publikasjoner og pedagogisk arbeid. Weber-albumet iscenesetter på den ene siden en bekymringsløs og konform virkelighet ved hjelp av «banalitetens estetikk» (Shinkle 2004), og på den andre siden er det gjennomsyret av «Blut und Boden»-ideologi og autoritær herrefolksmentalitet. Et ensidig fokus på fotografier av Webers og det øvrige SS-personalets fritidssysler og festligheter resulterer i en avideologisering av albumet og en ensidig kontrastering av SS-personalets og fangenes verden. At deres virkeligheter var diametralt forskjellige, fremstår som åpenbart på et sted som Falstadsenteret. Et ensidig fokus på denne dimensjonen ved albumet kan styrke risikoen for å henfalle til gjerningspersonenes blikkvinkel og la seg fascinere av det. I tillegg står man i fare for å formidle et ensidig gjerningspersonperspektiv om «herskapet fra helvete». I en tid der antisemittisme, nasjonalisme og høyreekstreme krefter er på fremmarsj, fremstår det som enda viktigere å ikke overse Weber-albumets ideologiske grunnholdning som nettopp kan resultere i en trivialisering av de enorme forbrytelsene som Weber bidro til.

Forfatterbiografi

Anette Homlong Storeide, ph.d., er forsker ved Falstadsenteret og Senter for studier av Holocaust og livssynsminoriteter (HL-senteret). Hun har tidligere utgitt *Tidsvitner – Fortellinger fra Auschwitz og Sachsenhausen* (2006, sammen med Jakob Lothe), *Arven etter Hitler – Tysklands oppgjør med naziregimet* (2010) og *Norske krigsprofitører – Nazi-Tysklands velvillige medløpere* (2014) samt publisert en rekke artikler og bokkapitler om tidsvitner, andre verdenskrig og minnekulturelle problemstillinger på norsk, engelsk og tysk.

Referanser

- Bjorli, Trond. 2011. «Minnebilder fra Falstad». I *Med egne øyne. Falstad fangeleir fotografert av fanger, lokalbefolkning og tysk personell*, redigert av Ingeborg Hjorth, Arne Langås og Åshild Karevold, 6–20. Ekne: Falstadsenteret.

- Brink, Cornelia. 1998. *Ikonen der Vernichtung. Öffentlicher Gebrauch von Fotografien aus nationalsozialistischen Konzentrationslagern nach 1945* [«Tilintetgjøringens ikoner. Offentlig bruk av fotografier av nasjonalsosialistiske konsentrasjonsleirer etter 1945»]. Berlin: Akademie Verlag.
- Browning, Christopher. 1992. *Ordinary Men: Reserve Police Battalion 101 and the Final Solution in Poland*. New York et al.: Harper Perennial.
- Bruttman, Tal, Stefan Hördler og Christoph Kreutzmüller (red.). 2019. *Die fotografische Inszenierung des Verbrechens. Ein Album aus Auschwitz. Bildanalyse des Lili-Jacob-Albums* [«Forbrytelsens fotografiske iscenesettelse. Et album fra Auschwitz. Billedanalyse av Lily-Jacob-albumet»]. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Busch, Christophe. 2018. «Bonding Images: Photography and Film as Acts of Perpetration». *Genocide Studies and Prevention* 12 (2): 54–83.
- Busch, Christophe, Stefan Hördler og Robert Jan van Pelt (red.). 2020. *Das Höcker-Album: Auschwitz durch die Linse der SS* [«Höcker-albumet: Auschwitz gjennom linsen til SS»]. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Drolshagen, Ebba. 2012. *Den vennlige fienden. Wehrmachtssoldater i det okkuperte Norge*. Oslo: Spartacus.
- Falstadsenteret. 2020. «Utkast til dreiebok for Maktens Ansikter». Upublisert og ufullstendig.
- Hirsch, Marianne. 2001. «Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory». *The Yale Journal of Criticism* 14 (1): 5–37. <http://doi.org/10.1353/yale.2001.0008>
- Hördler, Stefan, Christoph Kreutzmüller og Tal Bruttman. 2015. «Auschwitz im Bild: Zur kritischen Analyse der Auschwitz-Alben» [«Auschwitz på bildet: Om den kritiske analysen av Auschwitz-albumene»]. *Zeitschrift für Geschichtswissenschaft* [«Historievitenskapelig tidsskrift»] 63 (7–8): 609–632.
- Kahmann, Bodo. 2016. *Feindbild Jude, Feindbild Großstadt. Antisemitismus und Großstadtfeindschaft im völkischen Denken* [«Jøden som fiendebilde, storbyen som fiendebilde. Antisemittisme og storbyfiendskap i rasistisk-nasjonalistisk tenkning»]. Göttingen: Universität Göttingen.
- Karevold, Åshild. 2011. *Foto – historie – virkelighet: en analyse av utstillingen «Med egne øyne»*. Trondheim: NTNU.
- Kleinmann, Sarah. 2017. *Nationalsozialistische Täterinnen und Täter. Eine Analyse in Deutschland und Österreich* [«Nasjonalsosialistiske gjerningspersoner. En analyse i Tysland og Østerrike»]. Tübingen: EKW-Verlag.
- Knoch, Habbo. 2001. *Die Tat als Bild. Fotografien des Holocaust in der deutschen Erinnerungskultur* [«Handlingen som bilde. Fotografier av Holocaust i den tyske minnekulturen»]. Hamburg: Hamburger Edition.
- Koppermann, Ulrike. 2019. «Challenging the Perpetrators' Narrative: A Critical Reading of the Photo Album 'Resettlement of the Jews from Hungary'». *Journal of Perpetrator Research* 2 (2): 101–129. <http://doi.org/10.21039/jpr.2.2.38>
- Kreutzmüller, Christoph. 2019. «Werkzeug und Waffe: Faktoren des Fotografierens im Nationalsozialismus» [«Verktøy og våpen: Fotograferingens faktorer i nasjonalsosialismen»]. *Informationen. Wissenschaftliche Zeitschrift des Studienkreises Deutscher Widerstand* [«Informasjoner. Studiekretsen for tysk motstandskamps vitenskapelige tidsskrift»] 90 (44): 3–6.
- Kreutzmüller, Christoph og Julia Werner. 2012. *Fixiert: Fotografische Quellen zur Verfolgung und Ermordung der Juden in Europa* [«Fiksert: Fotografiske kilder til forfølgelsen og tilintetgjøringen av jøder i Europa»]. Berlin og Leipzig: Hentrich und Hentrich.
- Larsen, Fredrik. 2021. «På Falstad hersket herskapet fra helvete». *Aftenposten Historie*, 25. oktober 2021. Hentet 2. april 2024. <https://www.aftenposten.no/historie/i/v5nELp/falstad-fangeleir-ny-innsikt-i-ss-kommandantenes-liv-i-norge>

- Lowe, Paul. 2012. «Picturing the Perpetrator». I *Picturing Atrocity; Photography in Crisis*, redigert av Geoffrey Batchen et al. Hentet 2. april 2024. https://ualresearchonline.arts.ac.uk/id/eprint/3189/1/Picturing_the_Perpetrator.pdf
- Mathisen, Ella Berit og Jan Rye Ravnestad. 2011. «Unike bilder fra SS-leiren Falstad». NRK nett, 9. mars 2011. Hentet 2. april 2024. <https://www.nrk.no/trondelag/unike-bilder-fra-ss-leiren-falstad-1.7540919>
- Mommsen, Hans. 1976. «Der Nationalsozialismus. Kumulative Radikalisierung und Selbsterstörung des Regimes» [«Nasjonalsosialismen. Kumulativ radikalisering og regimets selvutsettelse»]. *Meyer's Encyclopädisches Wörterbuch* [«Meyers leksikalske ordbok»]. Bind 16, 785–790. München: Meyer.
- Mösken, Anna Lena. 2007. «Die Täter im Blickpunkt». Neue Erinnerungsräume in den Bildern der Wehrmachtsausstellung» [«Gierningspersonene i søkelyset». Nye muligheter for erindring gjennom Wehrmacht-utstillingens bilder». I *NachBilder des Holocausts* [«Holocausts etterbilder»], redigert av Inge Stephan og Alexandra Tacke, 235–253. Köln et al.: Böhlau Verlag.
- Reitan, Jon. 2016. *Møter med Holocaust. Norske perspektiver på tilintetgjørelsens historiekultur*. Trondheim: NTNU.
- Riksarkivet. Forsvarets Overkommando II. Mappe for Erich Weber, jf. RA/RAFA-3915/Db0035/0001.
- Shinkle, Eugénie. 2004. «Boredom, Repetition, Inertia: Contemporary Photography and the Aesthetics of the Banal». *Mosaic* 37 (4): 165–184.
- Sontag, Susan. 1977. *On Photography*. New York: Penguin Books.
- Storeide, Anette H. 2010. *Arven etter Hitler: Tysklands omgang med nazifortiden*. Oslo: Gyldendal.
- Storeide, Anette H. 2019. «Local and National Memories of WWII in a Transnational Age: the Case of Norway». *International Journal of Politics, Culture, and Society* 32 (3): 439–458. <https://doi.org/10.1007/s10767-019-09332-9>
- Strauß, Lydia. 2007. «Onkel Rudi (1965) macht Geschichte. Untersuchungen zu einem Portrait Gerhard Richters» [«Onkel Rudi (1965) lager historie. Undersøkelser av et portrett ved Gerhard Richter»]. I *NachBilder des Holocausts*, redigert av Inge Stephan og Alexandra Tacke, 254–270. Köln et al.: Böhlau Verlag.
- Sæveraas, Torgeir E. 2021. *Wehrmacht i Norge. På vakt i krigens skjebnesone*. Oslo: Pax.
- Williams, Timothy. 2020. *The Complexity of Evil: Perpetration and Genocide*. New Brunswick: Rutgers University Press.

KAPITTEL 12

Kunst i krigsforbryrernes hus. Etterminnearbeid og medvirkning i kommandantboligen på Falstad

Ingvild Hagen Kjørholt Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet og Falstadsenteret

Abstract: This chapter delves into the motif of the camp commander's house in the art exhibition *Perpetrator Perspectives*, showcased in the camp commander's house at the Falstad Memorial and Human Rights Centre (2022–2023). Through the lens of cultural memory studies and theories of complicity (Sanyal 2015) and implication (Rothberg 2019), I conduct a literary analysis of the exhibition, viewing it as an exemplar of postmemorial work (Hirsch 2008). The analysis examines how the camp commander's house motif serves to highlight various intricate concepts of the house as a home, a crime scene, and a trauma site memorial, and how these notions are interconnected with the personae of the perpetrator and the museum visitor.

Keywords: *complicity*, Falstad, perpetrator, *implicated subject*, postmemorial work, *postmemory*, trauma site

Sitering: Kjørholt, Ingvild Hagen. 2024. «Kunst i krigsforbryrernes hus. Etterminnearbeid og medvirkning i kommandantboligen på Falstad». I *Krigsforbrytere i dagens estetiske minnekultur*, redigert av Unni Langås og Henrik Torjusen, 247–269. Oslo: Cappelen Damm Akademisk. <https://doi.org/10.23865/cdf.232.ch12>

Lisens: CC-BY 4,0

Introduksjon

Kunstutstillingen *Perpetrator Perspectives* ble produsert til og vist i den tidligere kommandantboligen til SS-leiren Falstad fra juli 2022 til juni 2023. Den består av fire videoinstallasjoner signert den tyske fotografen Jakob Ganslmeier (f. 1990) og to skjønnlitterære tekster (utstilt som video-prosjeksjoner, lydfiler og trykte hefter) skrevet av den norske forfatteren Simon Stranger (f. 1976). Verkene utforsker minnet om andre verdenskrigs gjerningspersoner bearbeidet på tre generasjoners avstand. De to kunstnerne møter fortiden dels som et kulturelt minne om andre verdenskrigs gjerningspersoner, og dels som et minne innvevd i deres egen familiehistorie: Ganslmeier fordi han vokste opp på 1990- og 2000-tallet i umiddelbar nærhet til den tidligere konsentrasjonsleiren Dachau, Stranger ved å ha giftet seg inn i en norsk-jødisk familie som ble direkte rammet av folkemordet. I fire av verkene kommer et kommandantboligmotiv til uttrykk. Fremstillingene av krigsforbryternes hus både speiler og speiles av de fysiske utstillingslokalene, og gjennom et flermedialt samspill mellom skrift, bilde, lyd og rom skapes det estetiske uttrykket i interaksjonen mellom verkene og utstillingsarenaen. Tilskuerens meningsskaping er dermed påvirket både av teksten og konteksten.

Kunstutstillingen kan betraktes som det Marianne Hirsch (2008) har kalt *postmemorial work*, og nærmere bestemt som et etterminnearbeid som utforsker et etisk begrep om medvirkning i fortidens forbrytelser. Ulike former for medvirkning både tematiseres og utøves på flere nivåer i utstillingen: i verkene reflekser om delaktighet i og etisk ansvar for krigsforbrytelser, i de arkitektoniske og narrative grepene gjort i renoveringen av Falstads kommandantbolig som et minneste, og i tilskuerens medskapingsprosess. Gjennom en tekstnær litteraturvitenskapelig analyse av utstillingen vil jeg i dette kapittelet vise hvordan et kommandantboligmotiv på tre ulike måter former minnet om andre verdenskrigs gjerningspersoner rundt spørsmål om medvirkning: For det første i fremstillingene av huset som et hjem, assosiert med hverdagsliv og familiesfærens trygghet, intimitet og affektivitet, for det andre ved å representere kommandantboligen som et åsted assosiert med ekstremitet, vold og overgrep, og for det tredje ved å behandle huset som et minneste, som både et autentisk vitnesbyrd om og en performativ iscenesettelse av fortidens forbrytelser.¹

1 En bearbeidet versjon av analysen i dette kapittelet finnes i min artikkel «The Nazi Camp Commandant's House as a Space of Complicity. Understanding Art at Atrocity Sites – the Case of Falstad, Norway» i *Journal of Perpetrator Research* (under utgivelse).

Perpetrator Perspectives og kommandantboligen på Falstad – en kort presentasjon

Perpetrator Perspectives var et bestillingsverk, laget på oppdrag fra og kuratert i samarbeid med Falstadsenteret. Senteret ligger på Ekne i Levanger kommune på tomten der SS Straffefangenenlager Falstad fra 1941 til 1945 var en av nazistenes største fangeleirer på norsk jord. Leiren og den tilgrensende Falstadskogen var åsted for flere brutale krigsforbrytelser i løpet av krigsårene, deriblant henrettelsen av over 200 mennesker. Falstadsenteret er i dag et minnested og et «nasjonalt opplærings- og dokumentasjons-senter [som] skal utvikle og formidle kunnskap om krigens fangehistorie og menneskerettighetene gjennom dokumentasjon, forskning og pedagogisk virksomhet» (Falstadsenteret 2000). I fortolkningen av dette mandatet har senteret helt siden opprettelsen hatt en dialog med kunstfeltet, og flere kunstnere har vært invitert til å lage og stille ut kunst i senterets lokaler. *Perpetrator Perspectives* inngår slik i en lengre strategisk satsing på å bruke kunst i minnearbeid og historiefremføring. Utstillingen skiller seg imidlertid fra øvrige kunstsamarbeid, hvor fangenes historier og offerperspektivet har stått i sentrum. Her var bestillingen til kunstnerne å utforske krigens gjerningspersoner, og prosjektet var en del av prosessen med å utvikle den tidligere leirens kommandantbolig som ny formidlingsarena dedikert til historien og minnet om SS-offiserene som holdt hus her.²

Falstadsenteret inviterte Ganslmeier og Stranger til å utvikle utstillingen på bakgrunn av deres interesse for andre verdenskrig, minnesteder ved tidligere fangeleirer og gjerningspersonsfiguren. Stranger publiserte i 2018 den bestselgende romanen *Leksikon om lys og mørke*, hvor både stedet Falstad og en av Norges mest kjente krigsforbrytere, Henry Oliver Rinnan, spiller sentrale roller.³ Ganslmeiers kunstnerskap har et uttalt politisk og ideologikritisk formål, nemlig å dekonstruere visuelle representasjoner av radikale ideologier og utforske hvordan visuell kunst kan motvirke politisk

2 Utstillingen ble laget som en del av det internasjonale kultursamarbeidsprosjektet «Houses of Darkness. Images of a Contested European Memory» (2020–2023), som var støttet av EUs rammeprogram for kultur, Kreativt Europa. Verkene er digitalt tilgjengelige på nettsiden <https://housesofdarkness.eu>. Prosjektet handlet om å samarbeide med kunstnere om å utforske gjerningspersonenes hus og rom ved minnesteder etter nazistenes fangeleirer, og det ble gjennomført i samarbeid med blant andre minstedene Herinneringscentrum Kamp Westerbork (Nederland) og Gedenkstätte Bergen-Belsen (Tyskland). Jeg var ansatt av Falstadsenteret som prosjektleder, og jeg tok del i den kollektive kreative prosessen med å utvikle både enkelte av kunstverkene og utstillingen som helhet som redaktør, kurator og delvis oppdragsgiver.

3 For minneteoretiske analyser av *Leksikon om lys og mørke*, se Drozdowska 2023 og Langås 2023.

ekstremisme og øke sosial bevissthet (Ganslmeier 2024). Han har blant annet skapt den dokumentariske fotoserien «Haut, Stein» (2019) i samarbeid med de tyske minnestedene Mittelbau-Dora og Buchenwald og organisasjonen EXIT Deutschland, som arbeider for å avradikalisere tidligere nynazister og hjelpe dem tilbake til et liv utenfor et ekstremistisk ideologisk fellesskap. «Haut, Stein» består av portretter og bygningsfotografier som viser spor av nazistiske symboler innskrevet – som tittelen indikerer – på hud og stein, som tatoveringer på kropp og som rester av naziregimets arkitektoniske ornamenter som fortsatt er synlige i det tyske offentlige rom.⁴ Stranger og Ganslmeier hadde altså begge utforsket gjerningspersonstematikken før, men med to ganske ulike innfallsvinkler. Mens Stranger med *Leksikon om lys og mørke* skriver seg inn i *perpetrator fiction* som en litterær tradisjon som bruker litterære virkemidler for å fremstille gjerningspersonenes tanker og følelser, er Ganslmeiers «Haut, Stein» dokumentarisk og rettet mot ekstreme voldelige ideologiers materialitet.

I arbeidet med verkene til *Perpetrator Perspectives* gjennomførte kunstnerne et felles arkiv- og feltopphold ved Falstad høsten 2021. I utviklingsfasen var begge inspirerte av den amerikanske minneforskeren Michael Rothbergs begrep «the implicated subject» (2019), som kort oppsummert betegner en subjektposisjon hvor man forstås som strukturelt involvert i vold, urett og utbytting selv om ugjerningene foregår på et helt annet sted eller i en annen tid enn der man selv befinner seg. Som tittelen bærer bud om, er andre verdenskrigs gjerningspersoner både fokalisator og fokaliseringsobjekt i *Perpetrator Perspectives*. Verkene utforsker med andre ord perspektiver på krigsforbryterne så vel som krigsforbryrernes egne perspektiver. Utstillingen spenner opp et bredt tematisk lerret, hvor linjer trekkes mellom høyreekstreme ideologier før og nå, politisk propaganda i vårt globaliserte mediasamfunn, og tilskuerens berøring med vold og urett som et «implicated subject». Etter mitt syn bidro Rothbergs begrep til å utvikle utstillingens sentrale temakompleks: Den stiller etiske spørsmål til minnet om andre verdenskrigs gjerningspersoner ved å tematisere skyld og medvirkning på tvers av tid og rom. Og den gjør det gjennom å utforske spesielt ett historisk og materielt rom – kommandantboligen på Falstad. Med kommandantboligmotivet etablerer utstillingen en forbindelse til de materielle omgivelsene den er utstilt i, og utstillingsarenaen blir slik en viktig del av dens estetiske artikulasjon.

4 For en analyse av «Haut, Stein», se Schwaderer 2021.

Kommandantboligen på Falstad er en enetasjes enebolig med kjeller som ligger like utenfor det som var indre leiområde.⁵ Fanger i SS-leiren tegnet og bygget huset i 1943 på oppdrag fra leirens daværende kommandant, og det skulle fungere som kommandantens privatbolig og administrasjonskontor.



Figur 1. Falstad fangeleir, mai 1945. Kommandantboligen ses bak leirens hovedbygning ca. midt i bildet. Foto: Oskar A. Johansen / Falstadsenteret. Gjengitt med tillatelse fra Falstadsenteret. Alle rettigheter forbeholdt.

Boligen rommet blant annet tre stuer, kjøkken og flere soverom i første etasje, samt peisestue, bar, badstue og kjele- og skytebane i kjelleren. Fangeleirens tre siste kommandanter bodde der sammen med noen av leiroffiserene. Etter krigen hadde huset ulike funksjoner i tilknytning til institusjonene som overtok fangeleirens bygninger, Innherad landssvikleir (1945–1949) og spesialskolen på Ekne (som var i drift under ulike navn fra tidlig på 1950-tallet til midten av 1990-tallet). Fra slutten av 1990-tallet var huset i privat eie frem til Statsbygg kjøpte det i 2012. Ved overtakelse bar bygningen preg av flere oppussingsrunder i løpet av etterkrigstiden, og fra

5 Opplysningene om kommandantboligens historie og Falstadsenterets utviklingsarbeid er hentet fra Falstadsenterets nettsider og Ryen (2022).

2012 til 2020 samarbeidet Statsbygg og Falstadsenteret om å sette i stand bygget til formidlingsformål. Prosjektet omfattet blant annet renovering av interiøret i første etasje og et nytt påbygg i glass tegnet av Jensen og Skodvin arkitekter. Kommandantboligen på Falstad åpnet i 2021 og fungerer i dag både som undervisnings- og formidlingsarena, som museum (kjelleretasjen er fylt av den faste historiske utstillingen *Maktens ansikter*) og som visningsrom for kunst. I tilretteleggingen av huset som formidlingsarena har Falstadsenteret vektlagt at huset skal ha en dobbeltfunksjon: Det skal både være «ein stad ein har lyst til å vere, ein stad der du kan føle ei ro og ha tid til refleksjon og samtalar» (Ryen 2022, 19), og opplyse og påminne om livet til husets første beboere, SS-offiserene, og naziregimet de var en del av.

Den renoverte kommandantboligen på Falstad fremstår som et blandingsrom som representerer både hverdagsliv og politisk vold, og det inviterer til praksiser som forholder seg aktivt til hendelser i og minner om fortiden. Huset kan karakteriseres som et traumatisk minnested (*trauma site*), en av de sentrale kulturelle formene i vår tids estetiske minnekultur både nasjonalt og internasjonalt (se for eksempel Assmann 2016; Kjørholt et al. 2022; Violi 2012). Et traumatisk minnested er et sted hvor vi offentlig minnes massevold og -drap som har foregått der på et gitt tidspunkt i fortiden, og det er slik en formidlingskanal mellom fortid og nåtid. Patrizia Violi hevder at traumatiske minnestedsmuseer (*trauma site museums*) er kulturelle tegn hvis viktigste semiotiske trekk er «indeksikalitet». Stedene er materielle vitnesbyrd over en gitt fortid, og gjennom den spatiale nærheten har de en direkte kausal forbindelse til traumet. Det materielle stedet formidler slik en kontinuitetsrelasjon mellom fortid og nåtid, som ifølge Violi er fundamental for meningsskapingen som foregår i museet (2012, 39). Aleida Assmann har, med referanse til tyske minnesteder på nazistenes tidligere fangeleirer, på den annen side påpekt diskontinuitet og betydningsmangfold som minnestedenes viktigste trekk. Dersom besøkende skal oppfatte minnesteder som autentiske vitnesbyrd, må sporene etter fortiden formes og tilrettelegges ved hjelp av informasjonsskilt, utstillinger, plaketter, guidebøker, rekonstruerte modeller og så videre. Et minnested er dermed alltid iscenesatt, det har en paradoksal «performativ autenticitet». Meningsskapning på et minnested, hevder hun, består altså ikke av at stedet formidler kontakt mellom én spesifikk fortid og nåtiden. Snarere konstituerer det traumatiske minnestedet et mangfold av tidslag, medier, stemmer og perspektiver slik at det dermed er grunnleggende

«palimpsestisk» (Assmann 2016, 189–193). I min analyse vil jeg vise at kommandantboligmotivet både tematiserer stedets indeksikalitet og dets palimpsestiske karakter.

Etterminnearbeid og medvirkning – teoretiske perspektiver

Kunstutstillingen *Perpetrator Perspectives* og den nyrenoverte kommandantboligen på Falstad behandler minnet om andre verdenskrigs gjerningspersoner på tre generasjoners avstand. Både utstillingen og tilretteleggingen av det tidligere SS-huset som minnested og formidlingsarena er laget ut fra et overordnet spørsmål om hvordan dette minnet angår oss i dag, i en tid hvor tidsvitnene så å si er borte, og minnet om andre verdenskrig medieres fra ettergenerasjonenes ståsted og ved hjelp av ulike kulturuttrykk. For å perspektivere analysen og den påfølgende diskusjonen, vil jeg utdype de to sentrale minneteoretiske begrepene som denne undersøkelsen hviler på: etterminnearbeid og medvirkning.

«Postmemory», etterminne, er et grunnbegrep i nyere kulturelle minnestudier. I snever forstand betegner det hvordan barn av holocaustoverlevende affektivt relaterer seg til og «husker» forfedrenes traumer, hendelser og erfaringer som de ikke selv har opplevd, men som de er sosialisert inn i som mottakere for foreldrenes fortellinger, bilder og adferd (Hirsch 2012, 5).⁶ I en videre betydning betegner etterminne på et større kulturelt nivå senere generasjoners affektive forbindelser til traumatiske kulturelle minner gjennom det som Hirsch har kalt «etterminnearbeid»:

Postmemorial work [...] strives to reactivate and reembody more distant social/national and archival/cultural memorial structures by reinvesting them with resonant individual and familial forms of mediation and aesthetic expression. Thus less-directly affected participants can become engaged in the generation of post-memory, which can thus persist even after all participants and even their familial descendants are gone. (Hirsch 2008, 110)

Etterminnearbeid dreier seg altså ikke bare om overleverte familieminner, men om hvordan kulturelle minner om traumer overføres og (om)formes

6 Oversettelsen «etterminnearbeid» har jeg lånt fra Unni Langås, som oversetter Hirschs term *postmemory* til «etterminne» (Langås 2023, 20).

på tvers av generasjoner. I denne prosessen reinvesteres de med estetiske uttrykksformer assosiert med familiesfæren – med affektivitet, kroppslighet og intimitet. Det særegne med etterminnearbeidet, sammenlignet med andre former for kulturelt minnearbeid, er nettopp den hverdagsestetikken minnet slik kommer til uttrykk gjennom.

Etterminne og etterminnearbeid er gjerne begreper som implisitt knyttes til offerperspektivet. Men de er i tillegg sentrale for å forstå hvordan også minnet om gjerningspersonene kan formes i vår tids kulturuttrykk. Kunstutstillingens etterminnearbeid kan forstås i lys av Debarati Sanyals etiske og estetiske begrep om medvirkning (*complicity*). I en studie av fransk etterkrigs litteratur argumenterer hun for at det franske holocaustminnet allerede fra de tidlige etterkrigsårene ble formet i tett forbindelse med et postkolonialt minne, og at tekstene ikke først og fremst kretser rundt offerets lidelser, men tar opp spørsmål om medvirkning i krigsforbrytelsene, *complicity*. Sanyal (2015, 10) undersøker fire betydningsnyanser av begrepet «complicity» i sine lesninger av franske etterkrigsromaner: På et overordnet nivå betyr *complicity* «delaktighet», «medvirkning» og «medskyld» i en forbrytelse, som er de norske oversettelsene av det engelske substantivet. Men å være *complicit* kan også bety å være «komplisert», det vil si «mangesidig» eller «innviklet». For det tredje kan det franske *complicité* bety «samforståelse» eller «fortrolighet», og slik betegne en form for intim relasjon, mens – og for det fjerde – det latinske *complicare* betyr «å folde sammen», altså å samle noe som ikke nødvendigvis er ensartet. Sanyals begrep er fruktbart for min analyse særlig fordi hun løfter frem at «complicity» kan være knyttet til intimsfæren og hverdagslivet, og slik til etterminnearbeidets affektive og familiemessige dimensjoner.

Michael Rothberg bygger på Sanyals begrep «complicity» i boken *The Implicated Subject* (2019). Lik Sanyal forsøker han å komme forbi en unyansert og statisk offer/gjerningsperson-dikotomi, og utvide forståelsen av hva det vil si å være forbundet med og historisk ansvarlig for vold og urett. Mens «complicity» omfatter en skylddimensjon, argumenterer Rothberg for at han med det impliserte subjektet ønsker å vende fokus vekk fra en skylddiskurs og i stedet diskutere medvirkning som historisk og politisk ansvar (Rothberg 2019, 20). Og der Sanyal retter oppmerksomheten mot intimitet og affektivitet, er Rothbergs søkelys rettet mot det politiske: «[T]o be an implicated subject is to occupy a particular type of *subject position* in a history of injustice or structure of inequality – a history or structure one

may enter» (Rothberg 2019, 48, kursiv i original). Adjektivet *implicated* har ikke et klart norsk synonym. Det oversettes med å være «delaktig i» eller «innblandet i». Å være et implisert subjekt i Rothbergs betydning av ordet kan både innebære å være aktivt deltakende og mer ubevisst dratt inn i og forbundet med vold og urett. Begrepet tufter på teorien om kulturelle minner som multidireksjonelle, det vil si at minner om ulike historiske hendelser kan kobles sammen og inngå i uventede meningssammenhenger på tvers av tid og rom (Rothberg 2009). Gjennom vår felles smertefulle kulturarv er vi forbundet med urett som er fjernt fra oss i tid, slik som krigsforbrytelsene under andre verdenskrig, og ved indirekte å profitere på for eksempel norsk våpeneksport, har vi et ansvar for vold og urett som skjer geografisk langt unna oss.

Kommandantboligmotivet i *Perpetrator Perspectives* – en analyse

Kommandantboligmotivet kommer til uttrykk i fire av utstillingens verker: I begge Strangers tekster («Reiser til gråsonen» og «Forsøk på å forstå den siste kommandanten på Falstad») og i to av Ganslmeiers videoinstallasjoner («Where Dreams Come Home» (06:06 min.) og «A New Beginning» (04:36 min.)). Det er disse fire verkene som er kapittelets analysegjenstand.

Strangers «Reiser til gråsonen» er en kort, nærmest leksikalsk, meditasjon over begrepet «gråsonen» som et uttrykk for hvordan vi alle er innvevd i både fortidens og nåtidens urettferdighet og utbytting. Skriften projiseres ord for ord på veggen i et nakent rom, tidligere soverom, som er blendet og fylt av blått lys. Både stilen og det kontingente struktureringsprinsippet minner om *Leksikon om lys og mørke*. Tilsynelatende villkårlig ordnede tekstfragmenter gir ulike definisjoner av gråsonen gjennom å lokalisere den – i løgner og fakter, i T-skjorter og gummisåler, klokker og kaffekopper, telefoner og datamaskiner, i konspirasjonsteorier og våpensystemer – og å vise hvordan medvirkning, ansvar og skyld er kollektivt fordelt. Teksten både åpner og avslutter med å slå fast at gråsonen «finnes i meg. / Den finnes i deg. / Den ligger gjemt i de hvite løgnene vi forteller oss selv, de ørsmå forskyvningene og det uopphørlige behovet for glemsel» (Stranger 2022a, 1 og 12). Fra premisset om at gråsonen er internalisert i oss som en ubehagelig sannhet vi prøver å fordekke, fortrenge og glemme, setter teksten seg fore å avdekke og vise at gråsonen angår meg og deg som vestlige privilegerte subjekter. Vi profiterer på den globale kles-, mineral- og krigsindustrien og

medvirker slik i utbyttingene og lidelsene som industriene bygger på. Vi er innvevde i politikk, ideologi og språkbruk som legitimerer ulikhet og urett.

Vår ansvarlighet for verdens vold og urett gis i ett av fragmentene en form for historisk dybde. I dette fragmentet lokaliseres gråsonen i kommandantboligen til Falstad fangeleir:

Gråsonen befinner seg i den velkjente unnskyldningen: / Hvis ikke jeg hadde gjort det, ville det uansett blitt gjort av en annen. / Den høres i klakkingen av planker til kommandantboligen, og i klunkene fra melkeflasker som en bonde selger til fangeleiren for å få penger. (Stranger 2022a, 4–5)

Fragmentet skiller seg fra de øvrige både ved at gråsonen her fremstilles som et lydlig sanseintrykk, og ved at den eksplisitt identifiseres i fortiden. Kommandantboligen fremstilles nærmere bestemt som et minne, en slags etterklang fra krigsårene som høres i nåtid. Lyden av planker leder tilskuerens oppmerksomhet mot bygningens materialitet og mot byggeprosessen under krigen, som også er løftet frem og iscenesatt i den renoverte kommandantboligen gjennom synliggjøringen av innervegger og gulv som autentiske spor fra byggeåret 1943. Slik skaper tekstfragmentet en eksplisitt forbindelse mellom verket, kommandantboligen bygningshistorie og det arkitektoniske uttrykket i det renoverte huset. Ved å synliggjøre et bestemt materielt spor fra fortiden, husets autentiske trestruktur, bidrar motivet til å skape det Violi kaller indeksikalitet – en kausal forbindelse mellom tilskuerens nåtid og hendelsene i fortiden. I lys av teksten som helhet tilbyr motivet en fortolkningsmåte: SS-kommandantens hus ble bygget fordi noen lokale aktører medvirket, de leverte nødvendige materialer og varer til fangeleirens drift. Melkebonden var implisert i det nazistiske regimet slik du og jeg er impliserte i utbyttingen av fattige arbeidere når vi drikker kaffe eller kjøper elektronikk.

Mens «Reiser i gråsonen» er fragmentarisk og episodisk, har «Forsøk på å forstå den siste kommandanten på Falstad» en klarere narrativ struktur. Verket vises på en videoskjerm på veggen i det som en gang var kommandantens stue. Rommet inneholder i dag den samme peisen og er møblert med en sofagruppe som ligner stuemøblementet som er dokumentert i historiske fotografier av husets interiør i årene 1944–1945. Teksten består av to indre monologer: Forfatteren befinner seg i kommandantens hus nesten 80 år etter krigens slutt, hvorfra han forestiller seg den tidligere beboerens tanker og motivasjoner. Den siste kommandanten på Falstad

sitter alene i lenestolen sin og drikker en sen vårkveld like før krigens slutt, mens han husker, forklarer og rettfærdiggjør sin deltakelse i krigsforbrytelser. Vekslingen mellom monologene er synliggjort typografisk ved veksling mellom normaltekst og kursiv, og auditivt gjennom to innlesere (Stranger og en skuespiller).

Hendelsene som begge monologene spinner rundt, er hentet fra Falstadarkivet og er et nærmest ikonisk minne i den lokale minnekulturen: historien om Karl Denk, kommandant ved Falstad fangeleir fra november 1944 til freden kom, som deltok i en aksjon tidlig i mai 1945 der levninger etter dødsofre i Falstadskogen ble gravd opp for å slette sporene fra krigsforbrytelsene. Levningene deres er aldri siden funnet. Denk fingerte sitt eget selvmord og rømte fra Falstad i maidagene for å slippe å bli stilt til rettslig ansvar for sine krigsforbrytelser. Blant kroppene som ble gravd opp og dumpet i Trondheimsfjorden, var de ti såkalte sonofrene som ble henrettet under unntakstilstanden i Midt-Norge i oktober 1942 (Reitan og Risto Nilsen 2008, 98–103). Et av sonofrene var Hirsch Komissar, oldefaren til Strangers kone og tippoldefar til deres to barn. Historien om Denk og likrovet er dermed ikke bare et kollektivt minne i den lokale og nasjonale minnekulturen, men også et familieminne for forfatteren, intimt forbundet med hans private hverdagsliv.

Forfattermonologen åpner med spørsmålet «Hva slags menneske var han, den siste kommandanten som levde her?» (Stranger 2022b, 1). Forfatteren omtaler kommandanten gjennomgående i tredjeperson, som «han» eller «kommandanten», og uten å nevne hans navn. Til tross for at teksten er tostemt, er det dermed ikke egentlig en dialog – det skrivende jeget tiltaler aldri sin samtalepartner som et «du», og det er lang avstand i tid mellom de to fortellersituasjonene. Kommandantboligmotivet skaper imidlertid en forbindelse mellom stemmene. For det første fordi huset er fortellingens strukturerende prinsipp: Forfatterens og kommandantens indre refleksjoner er situert i dette huset, som slik både binder de to fortellerstemmene og -situasjonene sammen og etablerer en spatial kontinuitet mellom fortid og nåtid til tross for den manglende dialogen. Narrativets romlige struktur skaper en resonans – et felles klangrom – for de to stemmene. For det andre har kommandantboligen en medierende funksjon på handlingsnivået: Boligen er en formidlingskanal som hjelper forfatteren til å komme i kontakt med fortiden.

«Forsøk på å forstå den siste kommandanten på Falstad» både begynner, bygger opp mot og avsluttes med en erindringsscene der forfatteren

forsøker å bruke sin egen romlige tilstedeværelse i den renoverte kommandantboligen som et medium for å oppnå nærhet til kommandanten:

Jeg går gjennom gangene i kommandantboligen og forsøker å se ham for meg i de forskjellige rommene mens han lager mat, hører på musikk, sover eller skriver brev. Forsøker å høre lyden av skrittene hans, latteren, eller klirringen av tallerkener på kjøkkenet. [...]. Likte han å sitte i en slik lenestol som nå står utstilt og røyke [...]. Jeg ser ham for meg der han sitter på kvelden med et glass brennevin i den ene hånden, etter en lang dag i fangeleiren, og med ett er det som han virkelig sitter der [...]. Jeg ser ham for meg, full, stavrende gjennom gangene mot kjøkkenet [...]. Jeg forestiller meg kommandanten ved vinduet i stua på kvelden, tenker meg at han ser refleksjonen av fjeset sitt i glasset. (Stranger 2022b, 2, 4, 10)

I disse erindrings-scenene er det ikke krigsforbryterens hode (McGlothlin 2021) forfatteren forsøker å sette seg inn i. Snarere bruker han forestillingsevnen til fysisk å plassere ham i de samme rommene hvor han selv befinner seg på forteltetidspunktet. De affektivt ladede situasjonene tegner et kroppsliggjort bilde av kommandanten der normale og intime hverdagsaktiviteter – matlaging, søvn, drikking og musikklytting – definerer hvem han er, og gjør det mulig for forfatteren å identifisere seg med ham. Identifikasjonen inntreffer i slutten av monologen, hvor forfatteren møter sitt eget speilbilde i vindusglasset. Ved hjelp av kommandantboligmotivet skapes en intim nærhet, en samforståelse eller *complicité*, som Sanyal kaller det, mellom jeg-fortelleren og krigsforbryteren.

Samforståelsen er fundert i at kommandantboligen fremstilles som et hjem, et sted for fredelig hverdagsliv avsondret fra krig og urett. De samme hverdagsaktivitetene og -rommene repeteres i kommandantens monolog, i situasjoner som speiler forfattermonologen:

En siste drink. Det har jeg fader meg fortjent etter en dag som det her, tenker jeg, og synker ned i lenestolen. Jeg tar en slurk av brennevinet og blunker vekk bildene fra dagens arbeid i skogen: oppsmuldrede lik, med jord og møkk som falt av de råtnende fjesene. (Stranger 2022b, 3, kursiv i original)

Kommandantens narrativ fokaliseres imidlertid tydelig, som dette tekststedet illustrerer, gjennom hans hode – hans indre refleksjoner og assosiasjoner. Og gjennom kommandantens blikk er ikke stuen bare et sted for hverdagsliv, men «smittes» av hans minnebilder fra de ekstreme voldshandlingene han har deltatt i. Her assosieres huset ikke først og fremst

med hjemmet, men med et åsted for brutale krigsforbrytelser. Slik fremstår huset som mer kompleks og ambivalent. Den intime samforståelsen mellom forfatteren og kommandanten kompliseres, også relasjonen mellom dem blir befengt av likrovet.

«Forsøk på å forstå den siste kommandanten» bruker både kommandantboligens rom og skriften som medier for å komme i kontakt med fortidens krigsforbryter. Teksten avslutter med at forfatterens erindringsforsøk erstattes av et faktisk møte i huset i nåtid: «Jeg går gjennom glassfasaden til kommandantboligen igjen, og ser den tyske fotografen vente på meg i mørket» (Stranger 2022b, 12). Her etableres en direkte intratekstuell forbindelse til Ganslmeiers verk og utstillingens tilblivelseskontekst – de to kunstnerne feltopphold i Falstads kommandantbolig høsten 2021. Deler av kunstnerne opphold er dokumentert i Ganslmeiers videoinstallasjon «A New Beginning». Dette verket er montert i den andre stuen, i det største stuevinduet med utsikt vekk fra leiren mot fjorden og kulturlandskapet.



Figur 2. «A New Beginning» montert i det største stuevinduet, med utsikt vekk fra leirområdet, i kommandantboligen på Falstad. Foto: Jakob Ganslmeier (2022). Gjengitt med tillatelse fra Jakob Ganslmeier. Alle rettigheter forbeholdt.

Videoen er en dokumentarisk *road trip* gjennom et regntungt høstlandskap på steder som var en del av fangeleirens infrastruktur. Veien og kjøreturen gjennom folketomme landskap filmes, med korte stopp ved hus og gårdsbygninger, åkrer, en togstasjon og forlatte biler. I lange partier styres kameraet fra passasjeret i bilen, fokaliseringen veksler mellom å zoome inn på den våte frontruten og zoome ut på landskapet utenfor bilen. Noen av bildene er uten denne ruten som et ekstra filter mellom betrakteren og motivet. Bildene akkompagneres av mollstemt fiolinmusikk og en undertekst hvor en jeg-forteller forgjeves leter etter spor fra fortiden i landskapet og eksplisitt henvender seg til tilskueren i sin fruktesløse søken.

«A New Beginning» inneholder ingen visuelle bilder av kommandantboligen. Huset er derimot et sentralt motiv i fortellerens tekst. Filmen åpner med en sort skjerm med gul skrift plassert midt i bildet, hvor tilskueren påkalles i et apostroferende imperativ: «Imagine transforming a former Nazi commander's house into a welcoming place. / Imagine it having a glass façade. / Bright, / transparent, / to make you feel at home» (Ganslmeier 2022a, 00:05–00:33). Deretter beveger filmen seg gjennom rurale landskap i nærheten av Falstad. Etter hvert utvides perspektivet, og vi kan gjenkjenne bygninger assosiert med Trondheims krigshistorie: fasaden til Hotell Phoenix, ubåtbunkeren på Dora og – for den særlig informerte og lokalkjente tilskuer – en annen krigsforbryterbolig, huset til Gerhard Flesch, sjef for det tyske SD i Trondheim og øverste leder for SS-leiren Falstad. Samtidig med at kameraet glir over Trondheimshusene og etter hvert tilbake til kulturlandskapet rundt Falstad, hentes kommandantbolig-motivet – og nærmere bestemt glassfasaden – igjen opp, nå som undertekst til landskapsbildene:

How could a glass entrance confront you with the atrocities that happened here? / Make you understand? / Bring you any closer? / Once again we have found something beautiful in the horrible. / Kept the wound from healing. / As if we could study trauma through an X-ray machine. (Ganslmeier 2022a, 01:43–02:18)

I videoen er kommandantboligen fremstilt metonymisk og synekdochisk gjennom glassfasaden. Det vil si at huset representeres av en liten del av det, tilbygget som nylig er føyet til. Til tross for at den innledende henvendelsen ber tilskueren om å forestille seg kommandantboligen som et hjem, er boligen her fremstilt som et traumatisk minnested. Den nye og vakre fasaden fungerer både som bevis og symbol på det som er fortellerens kritiske konklusjon: at vår tids minnekultur forskjønner fortiden, og slik feiler i å

konfrontere de grusomhetene som en gang fant sted. Glassfasaden skjuler traumet og forhindrer en helingsprosess. Den performative iscenesettelsen av minnestedet, som man kan hevde at glassfasaden er et uttrykk for, blir slik et materielt symbol på forfeilet og uansvarlig kulturminneforvaltning, som verken skaper forståelse eller bringer oss nærmere fortidens forbrytere. Til slutt i den siterte sekvensen sammenlignes glassfasadens forhold til «the atrocities that happened here» med et røntgenapparat – begge deler uegnet til å få øye på et traume. Men fortelleren finner heller ikke traumet på sin egen søken i det øvrige trønderske landskapet. Fortiden er ikke til stede her, konkluderer han, og slår fast, samtidig som han igjen spør tilskueren retorisk: «We are all implicated in this past. / Do we care? / Do we really care?» (Ganslmeier 2022a, 03:24–03:42). Videoen slutter altså med en moralsk påstand om et samtidens «vi» som er implisert i fortidens voldshendelser uten å bry oss.

Videoverket «Where Dreams Come Home» (06:06 min.) er plassert nettopp i glasstilbygget, som fungerer som foajé i den nyrenoverte kommandantboligen. Det er slik det første verket tilskueren møter.



Figur 3. «Where Dreams Come Home» plassert i den påbyggede glassfoajeen, inngangspartiet i kommandantboligen. Bak i bildet er den originale opprinnelig indre bindingsverkmuren som ble bygget av falstadfanger. Øvrige gulv og veggflater er en blanding av originalt fra krigsårene og nyere deler. Foto: Jakob Ganslmeier (2022). Gjengitt med tillatelse fra Jakob Ganslmeier. Alle rettigheter forbeholdt.

Verket er en fiktiv boligannonsevideo, en virtuell fremstilling av et hus til salgs i Falstadvegen 59 på Ekne. Kameraet beveger seg ikke lenger i et realistisk trønderlandskap, men viser et 3D-modellert virtuelt hus og rom stylet med generiske møbler og gjenstander i tråd med det moderne boligmarkedets estetikk. Boligvisningen guides av eiendomsmegleren «Ingrid», spilt av en kjent nederlandsk skuespiller. Hun er delvis synlig som klippet inn i forgrunnen av filmen, delvis hører vi bare hennes stemme som med entusiasme og en karikert meglerretorikk lovpriser husets kvaliteter.

Lik Strangers «Forsøk på å forstå den siste kommandanten på Falstad» henter også dette verket sitt materiale fra Falstadarkivet. Men som i «A New Beginning» er ikke Ganslmeier opptatt av husets krigshistorie, snarere av hvordan det har blitt forvaltet i etterkrigstiden: Den virtuelle boligannonse er nemlig en parodisk adaptasjon av den faktiske salgsoppgaven og boligannonse til den tidligere kommandantboligen på Falstad, som ble lagt ut for salg på det åpne boligmarkedet i 2011. Huset og rommene i videoen er gjenskapt i samsvar med salgsoppgaven. Videoen viser huset fra ulike vinkler: i fugleperspektiv, fra hagen og fra innsiden i de ulike rommene. Både inne- og uterommene fremstår plettfriske og generiske. Med boligannonseens form fremstilles altså kommandantboligen som et plettfritt hjem hvor kjøperens drøm kan gå i oppfyllelse.

Lik enhver moderne boligannonse inneholder videoen tegn på hverdagslivets vellykkede hygge, renhet og intimitet, som et lyst kjøkken, innbydende barnerom, luksuriøst bad og en stue med velassortert barutvalg. Bildene og assosiasjonene de er ment å skape, er fjernt fra krigens «oppsmuldrede lik» og «råtnende fjes» (Stranger 2022b, 3), men husets første beboere er likevel metonymisk til stede i små detaljer som henter om tilblivelseshistorien til dette hjemmet, om enn kun for den opplyste tilskuer: Megleren skryter av at «Even if you just make a brown cheese sandwich, you will feel like Constanze Manziarly [som var kjent som Hitlers kokke], only sexier» (Ganslmeier 2022b, 02:10–02:17). På barnerommet (03:15–03:36) bidrar en stor Playmobilfigur samt en plakett av Albert Einstein til å knytte rommet til Tysklands krigsindustri og folkemordet på Europas jøder, mens et gevær hengt på veggen, et IKEA-bilde av en schæferhund og et rikholdig utvalg av sprit på stuebordet og skjenken i spisestuen kan leses som tegn på henrettelsene i Falstadskogen. Disse detaljene har det samme estetiske uttrykket som iscenesatte blomsterbuketter eller pynteputer, som i en boligannonse er kjente tegn på intimitet og hygge i ellers upersonlige og pregløse rom.

Interiøret i videoen er altså først og fremst gjenkjennelig som generisk hverdageestetikk – som ting vi omgir oss med og forbinder med hverdagsliv. Men nettopp gjennom meglersens få hint om at dette drømmehjemmet er lokalisert i en faktisk geografi nær Trondheimsfjorden (Falstadvegen 59 på Ekne), på en tomt som «just so happens to be a memorial preserve, a hidden spot on earth surrounded by nature» (Ganslmeier 2022b, 02:56–03:05), inviteres tilskueren til å forstå detaljene også som representative for en voldelig historisk fortid. Den opplyste tilskuer kan koble dem til Nazi-Tysklands estetikk, ideologi og historie. En slik fortolkning styrkes selvsagt ved at verket er plassert i den historiske kommandantboligen. Ved at nettopp dette huset er utstillingsarenaen, og verket og utstillingslokalet slik speiler hverandre, kan tilskueren umulig unngå å få øye på likhetene mellom den virtuelle og den fysiske boligen. Slik er det nærliggende å forstå verket som en kommentar til fortidens naziforbrytere.

Medvirkning i etterminnearbeid – oppsummerende refleksjoner

Kulturelle minner som representerer hendelser som er fjernt fra oss i tid eller rom, eller er assosiert med aktører og handlinger som vi ikke ønsker å identifisere oss med, kan oppleves som uvedkommende. I etterminnearbeid kan kulturelle minner vi av ulike grunner er distanserte fra, gjøres nærværende gjennom estetiske uttrykksformer og medieringspraksiser som vi forbinder med privatsfæren og familielivet (Hirsch 2008, 110). Etterminnearbeidets blanding av det kulturelle og det personlige minnet er et eksempel på at minner er multidireksjonelle, de formes og omformes ved å forbinde seg med hverandre på tvers av kulturer i en dynamisk og produktiv relasjon av «ongoing negotiation, cross-referencing, and borrowing» (Rothberg 2009, 3). Ideen om minnearbeid som dynamisk og multidireksjonelt innebærer at vi må revurdere ikke bare forståelsen av minner som statiske, men også våre dikotomiske forestillinger om fortidens ofre og gjerningspersoner og av vår egen subjektposisjon som aktører i en samtidig minnekultur.

Perpetrator Perspectives, som er et etterminnearbeid på tre generasjoners avstand fra hendelsene, og der gjerningspersonene står i sentrum, kretser særlig rundt kunstnerens nåtid. Utstillingen kan forstås som en metakommentar til minnearbeid som en form for involvering, eller med Sanyals begrep «complicity», i fortidens forbrytelser. Som vist ovenfor

konnoterer begrepet både medvirkning, kompleksitet, intimitet og sammenfolding. Sanyal hevder «complicity» kan ha motstridende virkninger: «It might illuminate convergences between self and other, past and present, here and elsewhere. But it can also convert difference into sameness or conflate the extreme and the everyday» (Sanyal 2015, 10). I denne avsluttende refleksjonen vil jeg trekke noen oppsummerende linjer der jeg ønsker å vise at utstillingen både belyser forbindelser mellom ulike subjektposisjoner, tider og steder, og visker ut forskjellen mellom det ekstreme og det hverdagslige. Belysningen av det mangefasetterte vektlegger og spiller på minstedets palimpsestiske karakter. Fokuset skaper en etisk forankret estetikk som får tilskueren til å rette blikket mot kommandantboligens ulike historiske lag og husets skiftende rolle i historien. Utviskingen av forskjell er derimot mer etisk problematisk og kan fremme både en ukritisk empatisk tilskuerposisjon og en forenklet forståelse av traumatiske minnesteder som kulturell form.

Kommandantboligmotivets betydninger skapes både gjennom de intratekstuelle forbindelsene på tvers av verkene og i samspillet mellom verkene og rommet som de er stilt ut i. Den nyrenoverte kommandantboligen er beskrevet som «ei delvis restaurering og tilbakeføring, delvis nybygg og ombygging» (Ryen 2022, 14). En særegen blanding av enkelte autentiske materielle spor etter byggeåret 1943 (den indre fasadeveggen i mur, deler av gulvet og deler av innerveggen i stuene), oppussede og rekonstruerte bygningselementer (som peisene og parketten på stuegulvene) og den iøynefallende nybyggede glassfoajeen i det som nå er husets nye hovedinngang, gjør at kommandantboligen som utstillingsrom er langt fra kunstgalleriets nøytrale «hvite kube». Tvert imot: *Perpetrator Perspectives* stilles ut i omgivelser ladet med meningsbærende spor fra fortiden. Som skissert ovenfor, er huset i dag et traumatisk minneste med en indeksikalsk forbindelse til fortidens krigsforbrytelser (Violi 2012) og en palimpsestisk kvalitet skapt av ettertidens mange arkitektoniske og konseptuelle endringer og bearbejdinger av huset (Assmann 2016).

Både det indeksikalske og det palimpsestiske inngår som elementer i verkene kommandantboligmotiv. Strangers «Forsøk på å forstå den siste kommandanten på Falstad» spiller tydeligst på husets indeksikale forbindelse til fortidens forbrytelser. Kommandantboligen fremstilles som en formidlingskanal som spenner en bro mellom forfatteren og kommandanten, og slik mellom fortid og nåtid. I den siste setningen svarer forfatteren på sitt eget spørsmål om hvorfor han har gjort det minnearbeidet som det er å forestille

seg kommandanten: «Fordi fortiden ikke er borte, og aldri har vært det» (Stranger 2022b, 10). Han dikter videre på dokumentasjonen om Karl Denk fra Falstadarkivet og bruker huset for å menneskeliggjøre ham. I Ganslmeiers mer dokumentariske videoverk «A New Beginning» fremstilles fortiden tvert imot som fraværende i nåtidslandskapet. Ganslmeiers verk motsier med andre ord at steder kan ha en indeksikalitet. Det nye tilbygget, glassfasaden, blir en trope som gjentas og kritiseres. Slik retter kommandantboligmotivet tilskuerens oppmerksomhet ikke mot krigsforbryterens private hjem og derigjennom mot forestillinger om hans menneskelighet og normalitet, men mot hvordan ettertidens offentlighet har forvaltet og omformet huset og dermed sporene etter krigens gjerningspersoner. Imidlertid kommenteres ikke de palimpsestiske kvalitetene til Falstads nyrenoverte kommandantbolig. Ganslmeiers videoinstallasjon fremstiller kommandantboligen gjennom å insistere på et absolutt brudd mellom fortidens sted og nåtidens sted.

Den personlige fortelleren, kunstnerens alter ego i «A New Beginning», er distansert fra kommandantboligen som traumatisk minnested. Distansen er både biografisk forankret (kunstneren er som tysker kulturelt distansert fra den lokale og nasjonale minnekulturen som Falstad er en del av) og den kommer til uttrykk i verket gjennom en kritikk av minnepolitikken som glassfasaden er et uttrykk for. Heller ikke i «Where Dreams Come Home» representeres kommandantboligen som en spatial kontinuitet. Men her er det ikke et brudd mellom fortid og nåtid. I den fiktive boligannonse fremstilles huset snarere som en fremtidsutopi eller en idyll – et sted der historien så å si ikke finnes. Fortelleren er, lik fortelleren i «A New Beginning», distansert fra huset. Som eiendomsmegler har hun ingen personlige bånd til boligen, i hennes fortelling er den blitt til en markedsvare der sporene av subjektivitet er (nesten) fjernet. Her fremstilles hjemmets affektive og intime kvaliteter som iscenesatte og falske, men også, gjennom den parodiske omformingen av boligannonse, med humor. Det parodiske elementet gjør at dette verkets distanserte omgang med minnet om gjerningspersonene fremstår adskillig mer lekent og åpent. Her fremstår på den ene siden skillet mellom hverdag og ekstrem vold totalt utvisket. Men på den andre siden er utviskingen karikert. Tilskueren blir ikke ledet til å identifisere seg med nazi-offiserens hverdagsliv, men snarere til å merke seg det bisarre i at kommandantboligen fremstilles som et drømmehjem.

Perpetrator Perspectives bruker ulike narrative teknikker for å sette andre verdenskrigs gjerningspersoner sammen med et «vi» som omfatter både

kunstnerne og tilskuerne. Både de to videoinstallasjonene og Strangers «Reiser til gråsonen» tiltaler tilskuerne eksplisitt. De italesetter et implisert «vi» som vever tilskueren inn som en aktør i narrativet som fremstilles. Inspirasjonen fra Rothbergs begrep om det impliserte subjektet (2019) er eksplisitt til stede i to av dem: Strangers «gråsoner» males frem nærmest som en litterær tolkning av Rothbergs begrep, hvor særlig vår multidireksjonelle implikasjon i nåtidens globale handelsmarked løftes frem, mens *road tripen* i «A New Beginning» oppsummeres med en moralsk lekse om at vi alle er impliserte i fortidens forbrytelser tilsynelatende uten å bry oss. De to verkene tenderer med andre ord mot å være nokså eksplisitt og entydig moraliserende, og det er verdt å stille spørsmål ved om deres kunstneriske kommentarer til Rothberg egentlig lykkes. Med henvisning til Rothbergs begrep er det som om kunstnerne posisjonerer seg som noen slags politiske kommentatorer som ønsker å si noe om at forbindelseslinjene mellom nåtidens utbyttinger og fortidens forbrytelser er strukturelle og politiske. Jeg har imidlertid, ved hjelp av Sanyal, forsøkt å vise at verkene tematisering av det intime og affektive – av hverdagslivet og av praksiser og emosjoner som assosieres med familie og privatliv – er mer interessante i verkene.

Som nevnt ovenfor har Sanyal (2015) vist at et fokus på «complicity» i lesningen av etterkrigslitteratur synliggjør en tendens til å utviske grensene mellom det hverdagslige og det ekstreme, mellom normalitet og brutal vold. En slik «utviskingens estetikk» i fremstillingen av minnet om gjerningspersoner kan være etisk problematisk. I fremstillingen av kommandanten i «Forsøk på å forstå den siste kommandanten» er det en tendens til sentimentaliserings og annetgjøring av gjerningspersonen ved at han i kommandantmonologen iscenesettes som en kynisk krigsforbryter som bagatelliserer og rasjonaliserer sin deltakelse i likrov. Samtidig, ved at han er situert i sin egen stue en sen vårkveld, hvor han både minnes familien og fremtrer i sin sårbarhet, og ved at han både er forteller og – til en viss grad fokalisator – er han også tydelig menneskeligjort og «normalisert». En slik kombinasjon av en *ordinary man* og brutalt monster er typisk for representasjoner av krigsforbrytere, særlig etter rettssaken mot Adolf Eichmann og Arendts begrep om ondskapens banalitet (Popescu 2022, 324–325). Det etisk problematiske i denne teksten ligger både i utviskingen av grenser mellom det ekstreme og det hverdagslige, og i at kommandanten fremstilles som sjablongaktig. Han fremstår ikke som en troverdig og sammensatt karakter. De to sammenstilte monologene fører slik ikke til noe egentlig

møte mellom de to subjektene, forfatteren og kommandanten. I den innleste versjonen av teksten fremstår imidlertid dette mer komplekst. Her er det to innlesere, som på ulik måte affektivt lader og kroppsliggjør stemmene til henholdsvis forfatteren og kommandanten. Her kommer også kommandantens subjektivitet tydeligere til uttrykk, og lydsporet innbyr i større grad til tilskuerens affektive påkobling. Den affektive ladingen som stemmene bidrar til, forsterkes av det iscenesatte utstillingsrommet, som inviterer til følelsen av å befinne seg i kommandantens stue. Når lydsporet og utstillingsrommet gjøres til en del av opplevelsen av verket, får teksten flere modaliteter. Den multimodale uttrykksformen bidrar både til å nyansere portrettet av kommandanten, men også til å gjøre det lettere for tilskueren – som kanskje befinner seg i kommandantens lenestol – å leve seg inn i og normalisere krigsforbryterens perspektiv.

Strangers og Ganslmeiers bestillingsverk er resultatet av deres både felles og individuelle minnearbeid. Selv om de tok utgangspunkt i det samme materialet og jobbet ut fra den samme rammen, et oppdrag fra Falstadsenteret og et feltarbeid i kommandantboligen, inntar verkene deres ulike syn på hva minnearbeid er, og hvilken rolle huset spiller. Mens Stranger utforsker kontakt, forbindelse og spatial nærhet gjennom det personlige minnet, særlig i «Forsøk på å forstå den siste kommandanten», er Ganslmeiers verk primært en kritikk av en offentlig minnekultur. Alle verkene er imidlertid affektivt ladet, og jeg har i denne lesningen forsøkt å vise at denne affektiviteten er tett knyttet til kommandantboligmotivet, som retter søkelyset mot hverdagslivets materialitet og de emosjonelle betydningene til rommene og tingene vi omgir oss med når vi er hjemme. Sentralt for akkurat dette etterminnearbeidet er tilskuerens aktive rolle, hennes *medvirkning*.

Alle verkene i *Perpetrator Perspectives* er flermediale installasjoner som interagerer med utstillingsarenaen. I tilskuerens fortolkning av vekselvirkningene mellom utstillingsarenaen og det estetisk fremstilte huset i verkene føyes nye betydningslag til den tidligere kommandantboligen på Falstad. Det er denne uavsluttede prosessen mellom verkene og det materielle huset, og dermed mellom verkene og tilskueren som besøkende i kommandantboligen, jeg har forsøkt å vise frem ved å rette blikket nettopp mot kommandantboligmotivet. Krigsforbryternes *hus* står i sentrum for Ganslmeiers og Strangers utforskninger av fortidens urett og bestialitet. Verkene er uttrykk for etterminnearbeid som nettopp tar utgangspunkt i at gjerningspersonenes indre – deres tanker, følelser og

hemmeligheter – ikke er direkte tilgjengelig for oss i ettertiden, men at våre forestillinger om krigsforbrytere blant annet er assosiert med husene og rommene de bodde i.

Forfatterbiografi

Ingvild Hagen Kjørholt er litteraturviter og professor i litteraturdidaktikk ved Institutt for lærerutdanning, Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet (NTNU). Fra 2014 til 2020 arbeidet hun som forsker og faglig leder ved Falstadsenteret. Kjørholt har tidligere skrevet om andre verdenskrig i minnekulturen i tre artikler: «The Problem of Empathy. Reading the Wilkomirski Affair in the Light of the History of Literature» (i Simonsen og Kjærgård (red.), *Discursive Framings of Human Rights*, 2016), «Det medierte minnesteedet. En studie av *Falstad digital rekonstruksjon*» (sammen med Ingeborg Hjorth, Insa Müller og Anette Homlong Storeide, publisert i Eliassen, Ogundipe og Prytz (red.), *Eстетiske praksiser i den digitale produksjonens tidsalder*, 2022) og «Reading Museum Narratives: A Narratological Approach to the Holocaust Exhibitions at the Jewish Museum Trondheim and the Oslo Jewish Museum» (i Barndt og Jaeger (red.), *Museums, Narratives, and Critical Histories*, 2024).

Referanser

- Assmann, Aleida. 2016. *Shadows of Trauma. Memory and the Politics of Postwar Identity*. Oversatt fra tysk av S. Clift. New York: Fordham University Press.
- Drozdowska, Karolina. 2023. «Å utsette den andre døden: Snublesteiner i norsk litteratur». *Scandinavistica Vilnensis* 17 (3): 447–464. <http://dx.doi.org/10.15388/ScandinavisticaVilnensis.2023.22>
- Falstadsenteret. 2000. «Vedtekter for Stiftelsen Falstadsenteret». Hentet 29. februar 2024. <https://falstadsenteret.no/wp-content/uploads/2019/08/Vedtekter-for-Stiftelsen-Falstadsenteret.pdf>
- Ganslmeier, Jakob. 2022a. A New Beginning. [videoinstallasjon]
- Ganslmeier, Jakob. 2022b. Where Dreams Come Home. [videoinstallasjon]
- Ganslmeier, Jakob. 2024. «jakob ganslmeier» [hjemmeside]. Hentet 29. februar 2024. <https://www.jakobganslmeier.com/>
- Hirsch, Marianne. 2008. «The Generation of Postmemory». *Poetics Today* 29 (1): 103–128. <https://doi.org/10.1215/03335372-2007-019>
- Hirsch, Marianne. 2012. *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York: Columbia University Press.
- Kjørholt, Ingvild Hagen. Under utgivelse. «The Nazi Camp Commandant's House as a Space of Complicity. Understanding Art at Atrocity Sites – the Case of Falstad, Norway». *Journal of Perpetrator Research*.
- Kjørholt, Ingvild Hagen, Ingeborg Hjorth, Insa Müller og Anette Storeide. 2022. «Det medierte minnesteedet. En studie av *Falstad digital rekonstruksjon*». I *Eстетiske praksiser i den digitale*

- produksjonens tidsalder*, redigert av Knut Ove Eliassen, Anne Ogundipe og Øyvind Prytz, 289–318. Oslo: Fagbokforlaget.
- Langås, Unni. 2023. *Krigsminner i samtidslitteraturen*. Bergen: Fagbokforlaget.
- McGlothlin, Erin. H. 2021. *The Mind of the Holocaust Perpetrator in Fiction and Nonfiction*. Detroit, Michigan: Wayne State University Press.
- Popescu, Diana. 2020. «Representing Infamous Others. Perpetrator Imagery in Visual Arts». I *The Routledge International Handbook of Perpetrator Studies*, redigert av Susanne Knittel & Zachary Goldberg, 321–331. Oxford: Routledge.
- Reitan, Jon & Trond Risto Nilssen. 2008. *Falstad. Nazileir og landssvikfengsel*. Trondheim: Tapir akademisk forlag.
- Rothberg, Michael. 2009. *Multidirectional Memory. Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Stanford, California: Stanford University Press.
- Rothberg, Michael. 2019. *The Implicated Subject. Beyond Victims and Perpetrators*. Stanford, California: Stanford University Press.
- Ryen, Morten. 2022. «Minnestad i maktbustaden». *Åpent rom* 1: 9–19. Statsbygg.
- Sanyal, Debarati. 2015. *Memory and Complicity. Migrations of Holocaust Remembrance*. New York, NY: Fordham University Press.
- Schwaderer, Isabella. 2021. «Religion und Kunst als Boundary Work. Die Ausstellung Haut | Stein von Jakob Ganslmeier in Weimar April-Mai 2021». *Zeitschrift für junge Religionswissenschaft*, 16. <https://doi.org/10.4000/zjr.1720>
- Stranger, Simon. 2022a. Reiser til gråsonen. [trykt hefte]
- Stranger, Simon. 2022b. Forsøk på å forstå den siste kommandanten på Falstad. [trykt hefte]
- Violi, Patrizia. 2012. Trauma Site Museums and Politics of Memory: Tuol Sleng, Villa Grimaldi and the Bologna Ustica Museum. *Theory, Culture & Society* 29 (1): 36–75. <https://doi.org/10.1177/0263276411423035>

KAPITTEL 13

Palimpsestiske strategier og impliserte subjekter i Rose Lagercrantz' Holocaust-litteratur

Joachim Schiedermaier Ludwig-Maximilians-Universität, München

Abstract: In his much-debated book *The Implicated Subject: Beyond Victims and Perpetrators* (2019) Michael Rothberg argues that in cases of mass violence, the binary model of victim and perpetrator should be supplemented by the category of the implicated subject. 'Implication' offers a new umbrella term that includes bystanders, profiteers, accomplices, heirs, and others. It encompasses all the subject positions of those who participate in injustice, but in indirect ways. The term 'implicated subject' has already been used in literary studies on various occasions but these studies concentrate primarily on the content of their fictional texts and do not inquire much into their specific literary strategies. This chapter attempts to reconstruct the palimpsest as one such strategy, with which literary texts negotiate implicitness in aesthetically complex ways. This strategy is not developed abstractly, but in dialogue with two Holocaust texts by the Swedish-Jewish author Rose Lagercrantz.

Keywords: palimpsest, implicated subject, trauma, vampires, Holocaust, Rose Lagercrantz

Introduksjon

Siden 1990-årene (Bird 2020, 302) har representasjonen av overgripere i skjønnlitterær Holocaust-litteratur blitt intensivt diskutert. Noen snakker til og med om «the perpetrator turn – which designates a shift of attention from the victim’s perspective to the perpetrator’s perspective» (Khapaeva 2021, 66). Det er særlig to problemområder som har utkrystallisert seg de siste årene. For det første står litteraturen som gir en stemme til overgriperne, overfor en dobbel utfordring (Adams 2013; Crownshaw 2011; Jinks 2016, 1–25). På den ene siden ser man faren for å diskulpere utøverne av massevold når deres motiver og drivkrefter fortelles på en psykologisk forståelig måte, når de fremstår som «mennesker som deg og meg» med egne begjær og engstelser. På den annen side kritiseres også den motsatte narrative strategien, som går ut på å opphøye gjerningsmennene til monstre; på denne måten tilskrives de en status som «unntak». Men bare «by ripping off the masks that disguise perpetrators [...] as monsters» (Waller 2007, 17–18), kan man lære å forstå hvordan vanlige mennesker blir gjerningsmenn for massevold. Diskusjonen om representasjonen av gjerningsmenn pendler altså mellom frykten for en renvaskende banalisering og frykten for en demonisering. Erin McGlothlin argumenterer derfor for en fortelling som kjennetegnes av et perspektivbrudd. «The reader [...] of such a story] finds herself at some moments empathetically aligned with the perpetrator’s perspective and self-understanding [...] and at other times distanced from it, which creates a space for critical ethical reflection» (McGlothlin 2016, 270–71).

Mens det første forskningskomplekset dreier seg om litterære representasjonsteknikker og deres etiske hensiktsmessighet, er det andre komplekset viet problemet med hvordan man i det hele tatt skal definere hva en gjerningsperson er. Michael Rothbergs studie *The Implicated Subject. Beyond Victims and Perpetrators* (2019) står sentralt i denne diskusjonen:

In place of a primarily binary design – perpetrators versus victims or similar terms – and in place of the weak triadic model that sometimes supplements it with the category of «bystanders,» I expand the conceptual field by joining those who are theorizing figures such as beneficiaries and accomplices. I offer the new umbrella category of the implicated subject, the one who participates in injustice, but in indirect ways. (Rothberg 2019, 19–20)

Når Rothberg velger begrepet «implication», som kommer av det latinske verbet «implicare» (å innhulle, vikle inn i noe), understreker han det

antropologiske faktum at ingen handler helt fritt, men at handling alltid er innbakt i strukturer og i relasjon til andre. Den enkeltes handling er synkront involvert i et nettverk av samtidige intensjoner, men som arv, ettermæle, etterminne også diakront i historiske sammenhenger som den enkelte ikke bærer noen skyld for, men likevel har ansvar for.¹ Konseptet om det impliserte subjektet «draws attention to responsibilities for violence and injustice greater than most of us want to embrace» (Rothberg 2019, 20).

Selv om de to problemområdene som er skissert ovenfor, den litterære representasjonen og rekonstruksjonen av ulike former for impliserthet, ligger tett opp til hverandre, synes det meg likevel å være relativt lite forskning som bringer de to spørsmålene sammen.² Hvordan kan begrepet «det impliserte subjektet» konseptualiseres i litteraturvitenskapen? Hvilke litterære strategier og hvilke litteraturvitenskapelige begreper kan være til hjelp når man skal diskutere estetisk komplekse former for impliserthet? I det følgende vil jeg ikke nærme meg disse spørsmålene abstrakt, men i dialog med to Holocaust-tekster av den svensk-jødiske forfatteren Rose Lagercrantz (f. 1947), barneboken *Två av allt* (2020) og memoarboken *Om man ännu finns. En familjekrönika* (2012). I begge bøkene tar forfatteren for seg fortellingens performative kraft som et av de sentrale problemene som både Holocaust-overlevende og deres etterkommere konfronteres med. I memoarboken *Om man ännu finns* formulerer hun det slik: «Det gäller att man inte pratar om saken. Man behöver bara berätta om den en eller ett par gånger för att det inträffade ska permanentas» (Lagercrantz 2012, 201). Det traumatiske dilemmaet mellom begjæret etter å fortie og begjæret etter å fortelle, som mye av Holocaust-litteraturen kretser rundt (Langås 2016, 27–30), er også relevant for fremstillingen av gjerningsmennene. Hvordan skildrer man overgripere hvis man helst ikke vil skrive om dem? Lagercrantz forteller ikke om SS-offiserer eller konsentrasjonsleirvakter, heller ikke om medløpere eller profitører av jødeutryddelsen. I stedet velger hun omveier for å skildre gjerningspersonene: Under den lesbare skriften som tilsynelatende bare handler om offeret, blir en annen figur synlig, en figur som avslører gjerningspersonene i all sin brutalitet uten å gi dem en konkret form. I en nærlesning av *Två av allt* forsøker jeg å rekonstruere strategien for så å teste dens effektivitet på *Om man ännu finns*.

1 Rothberg refererer her til Hannah Arendts begreper (Williams 2022).

2 Prade-Weiss 2020 gir et svært tidlig litteraturvitenskapelig bidrag med en skarpsindig kritikk. Et helt ferskt eksempel som tester en litteraturvitenskapelig tilnærming til Rothbergs konsept, er Noji 2024. Gjennom Noji ble jeg også oppmerksom på følgende studier: Jones 2022, Meretoja 2018, Mihai 2022, men alle disse «focus on literary content (story) rather than form (discourse)», som Noji (24) treffende skriver. Dette gjør dem mindre interessante for min problemstilling.

Tankenens traumatiske selvrådighet

Mange av Lagercrantz' bøker utspiller seg i et jødisk miljø og gjenspeiler hennes slektningers opplevelser før, under og etter Shoah.³ Dette gjelder også for *Två av allt*. Historien handler om et vennskap mellom to jødiske barn, gutten Eli, som er forteller, og jenta Luli. Handlingen utspiller seg i Sigeth, en liten by i Transsylvania, der Lagercrantz' mor kommer fra. På 1930-tallet bor Eli og Luli der under fattige kår, begge har mistet en av foreldrene. De blir snart uatskillelige, og når Eli blir alvorlig syk, tilbringer Luli hver dag ved hans sykeseng. Vennskapet får en midlertidig slutt fordi Lulis familie emigrerer til Amerika. Når hun reiser, lover hun å sende Eli en transittbillett så snart som mulig, slik at han kan komme etter. Tiden går, ingen brev kommer, Eli blir en ung mann. Så begynner de tunge årene. Alle jødene i landsbyen blir deportert til Auschwitz; Eli blir senere overført til Bergen-Belsen; så blir han syk av tyfus i konsentrasjonsleiren, og tatt med til Stockholm av Røde Kors etter frigjøringen. Men så skjer det et mirakel i fiksjonsverdenen: Etter alle disse årene får Eli faktisk et brev der Luli inviterer ham til Amerika. De to møtes i New York, gifter seg, åpner et jødisk bakeri og får to barn. Boken avsluttes med barnas ønske om at Eli skal fortelle dem mer om sin og Lulis felles barndom i Sigeth, og *Två av allt* viser seg til slutt å være denne beretningen for barna.

Elis livshistorie går altså gjennom de mørkeste etappene av Shoah, gjennom Auschwitz og Bergen-Belsen. Den vanskelige tiden med økende ydmykelse, umyndiggjøring og til slutt utslettelse av jødene tar imidlertid svært liten plass i *Två av allt*. I sin svenske originalutgave består boken av bare 105 sider, og skriften er så stor at bare noen få setninger får plass på én side. I tillegg tar illustrasjonene omtrent en tredjedel av plassen. Av disse 105 sidene er det bare 11 sider (tre av dem med bare en eller to linjer tekst) som omhandler perioden med rasistisk trakassering og konsentrasjonsleirer. Alt som sies om selve konsentrasjonsleiren, er: «Vi hade kommit till ett dödsläger, Auschwitz, där en del människor sändes raka vägen i döden medan andra fick leva så länge de förmådde» (Lagercrantz 2020, 71). Ingen historier om brutalitet eller sadisme, om ydmykelse eller dødsangst, om gassing eller tvangsarbeid; ingen gjerningsmenn som gjør ondt; soldater nevnes bare tre ganger; resten fortelles i passiv, det vil si en grammatisk form som ikke navngir aktøren. Lagercrantz regner tydeligvis med at selv

3 Jeg henviser (synonymt) både til Holocaust og til Shoah siden begge begrepene blir brukt i tekstene jeg diskuterer.

barneleserne hennes vet nok om Shoah til at selv de få hentydningene inneholder nok skrekpotensial.

Teksten forteller altså ikke om vold og overgripere – på overflaten. Men det gjøres klart fra begynnelsen av at det som fortelles, er multidireksjonelt; at det alltid fortelles om én ting, men at leseren, i bearbeidelsen av det som leses, aldri bare leser det ene som står der; at lesningen snarere er en prosess der de tegnene som leses, stråler i ulike retninger. Det første kapittelet begynner slik: «Ibland frågar jag mig vem som bestämmer över mina tankar? Är det jag själv? // Så klart det är. // Ändå händer det att de drar iväg vart de vill, flyger ända bort till Transsylvanien, där jag bodde när jag var liten ...» (Lagercrantz 2020, 9). Tankene har derfor en egen drivkraft. De kan ikke styres fullt og helt av bevisstheten, de dukker opp, binder bevisstheten og fører den i retninger den ikke ønsker å gå. Og dette gjelder både fortellerens og leserens tanker – som vi skal se.

Den fremtredende plasseringen helt i begynnelsen av teksten tillegger tankenes selvrådighet en styrende funksjon for leseren. Dette underbygges ytterligere av at fortelleren vender tilbake til tankenes selvstyrte kraft på fire andre steder i fortellingen. Og disse passasjene forklarer i hvilken retning tankene fører fortelleren mot hans vilje: I det nest siste kapittelet har fortellingen innhentet den narrative nåtiden. Der sies det eksplisitt at det er minnene om Shoah som gang på gang invaderer Elis bevissthet.

Jag är så lycklig för att jag lever. Bara jag inte pratar om vad jag har varit med om, så går allt bra. // Inte ett ord om mina upplevelser låter jag komma över mina läppar. Genom att inte tala om dem, hoppas jag att minnena ska blekna. // Men ibland vaknar jag om nätterna av mardrömmar. (Lagercrantz 2020, 93)

Det vil si at tankenes selvrådighet som omtales på første side, karakteriseres på slutten av boken som en overlevendes traume. Dermed blir alt som fortelles, stemplet som innholdet i en bevissthet som også bærer Shoah i seg. Fortellingen beskriver dermed det samme fenomenet som fikk Marianne Hirsch til å definere begrepet Holocaust-fotografi svært vidt:

In the broad category of «Holocaust photograph», I include [...] those pictures which are connected for us to total death and to public mourning – pictures of horror and also ordinary snapshots and portraits, family pictures connected to the Holocaust by their context and not by their content. [...] The] horror of looking is not necessarily *in* the image but in the story the viewer provides to fill in what has been omitted. (Hirsch 1997, 20–21)

På samme måte som fredelige familiefotografier fra 1930-tallet blir Holocaust-fotografier, fordi vi vet at den avbildede familien er jødisk og vil bli utsatt for tilintetgjøring noen år senere, blir alle historiene Eli forteller om sin barndom, Holocaust-fortellinger, ikke på grunn av sitt innhold, men på grunn av kunnskapen om den nært forestående fremtiden. Vi leser altså Elis barndomsminner, det vil si teksten i *Två av allt*, gjennom andre minner, gjennom en annen, skyggeaktig tekst. I litteratur- og kulturvitenskapen har metaforen «palimpsest» etablert seg som begrep for en tekst som ved siden av et synlig lag også omfatter en slik skygetekst (Osthues 2017, 21–84): Opprinnelig kommer ordet «palimpsest» fra kodikologien. Der refererte det til en middelaldersk håndskriftside, som vanligvis ble renset for tekst ved at skriften ble skrapet av (gammeligresk $\pi\acute{\alpha}\lambda\iota\nu$ /palin = igjen og $\psi\eta\sigma\tau\acute{o}\varsigma$ /psestos = skrapet av) for deretter å bli skrevet på igjen, noe som kunne føre til at bokstavene i den første teksten lett kunne skinne gjennom under den nye teksten. Allerede på midten av 1800-tallet ble palimpsesten brukt som en metaforisk modell for å beskrive den menneskelige fantasiens funksjonsmåte og logikken i kreative prosesser. Imaginasjonen blir betraktet som en ufrivillig og ukontrollert kombinasjon og sammensmelting av allerede eksisterende minner, mentale bilder og spor, en idé som siden ble særlig fremtredende i Sigmund Freuds kulturteori, for eksempel da han i 1930 skrev i *Das Unbehagen in der Kultur (Ubehaget i kulturen)*:

Ettersom vi nå anser som en feilslutning at det vi til enhver tid glemmer, betyr en ødeleggelse av hukommelsessporene, altså en ren utslettelse, er vi mer tilbøyelig til den motsatte oppfatning, nemlig at ingenting av det som dannes i sjelelivet forsvinner helt, men at alt blir bevart på en eller annen måte, og kan bli bragt fram i dagen igjen i gitte tilfeller. (Freud 1992, 10)⁴

Uttrykket Freud bruker her, nemlig at spor av erindring unnslipper utslettelsen (*Vernichtung*), har en uhyggelig klang når det som erindres, selv er en utslettelse, Holocaust.

Freuds traumeteori bygger altså på en metafor som opprinnelig var ment å illustrere kreativitetens virkemåte. Palimpsesten kan dermed både bli en metafor for det å bli overveldet av et traume, og en metafor for en

4 «Seitdem wir den Irrtum überwunden haben, daß das uns geläufige Vergessen eine Zerstörung der Gedächtnisspur, also eine Vernichtung bedeutet, neigen wir zu der entgegengesetzten Annahme, daß im Seelenleben nichts, was einmal gebildet wurde, untergehen kann, daß alles irgendwie erhalten bleibt und unter geeigneten Umständen [...] wieder zum Vorschein gebracht werden kann» (Freud 2010, 35–36).

helbredende bearbeiding gjennom kreativ overskriving. Den tredje gangen temaet selvrådige erindringer tas opp i *Två av allt*, introduseres palimpsesten nettopp som en slik kreativ metode: Mot slutten av boken legger Luli papir og penn foran sin mann Eli og oppfordrer ham til å skrive: «[...] Skriv lite om hur dina tankar går ...' // 'Mina tankar går precis som de vill', suckade jag. 'Jag försöker bestämma över dem, men ...' // 'Du ska inte prata nu!' avbröt Luli. 'Du ska skriva!'" (Lagercrantz 2020, 98) De minnene som ikke lar seg skyve bort, blir dermed anledningen til terapeutisk skriving. Men hvordan kan skrivingen hjelpe som terapi når den gir form til minnesporene, det vil si gjør dem mer og ikke mindre virkelige? Dori Laub formulerer dette erindringspsykologiske dilemmaet på følgende måte: «The act of telling might itself become severely traumatizing, if the price of speaking is *re-living*» (Laub 1992, 67). Det siste sitatet fra *Två av allt* inneholder allerede et mulig svar. Eli sier at tankene kommer og går, «precis som *de vill*» (min kursivering). Når Eli skriver dem ned, forsvinner de riktignok ikke, men han har overtatt handlekraften (*agency*) i skriveøyeblikket; nå er det han som kaller dem frem. Et annet svar på skrivingens terapeutiske kraft kan ligge i at fikseringen av alle invaderende minner på papiret, altså på et medium som er intersubjektivt tilgjengelig, gjør det håndgripelig og dermed bevisst at også andre minner har den samme påtrengende kraften og dermed en like sterk virkelighet som traumatet. Det er i hvert fall det *Två av allt* antyder: For Eli forteller oss at det finnes en annen type minner i hans liv som heller ikke lar seg kontrollere, og disse minnesporene er til og med eldre enn Holocaust; de går tilbake til barndommen og dukker opp fra det øyeblikket da Luli forlater Sigeth og reiser til Amerika. Dette er den fjerde passasjen der tankens selvrådighet tematiseres: «Det dröjde länge innan jag gav upp och förbjöd mig själv att tänka på Luli mer. // Men vad gör tankar? // Presis som de vill» (Lagercrantz 2020, 61).

***Två av allt* – en palimpsestisk tittel**

Formuleringen på første side – «[tankarna] drar iväg vart de vill» (Lagercrantz 2020, 9) – underbygges altså av to ulike sett med minner som, uten å være motstridende, intonerer to vidt forskjellige stemninger. Denne dobbeltheten gis en større ramme av tittelen *Två av allt*: Eli understreker gjentatte ganger at det finnes to av alt i livet hans. For eksempel her: «I den staden [= Sigeth] fanns allt man kunde önska sig. Vissa saker fanns det till och med två av. [...] Så hade vi inte bara en huvudgata utan två! Och två

begravingsplatser, en kristen och en judisk» (Lagercrantz 2020, 26); eller her: «Staden med två av allt, till och med två språk: ungersk och rumänska» (Lagercrantz 2020, 33); eller her: «I mitt liv finns det två av allt, till och med två liv. // Ett liv före kriget och ett nytt liv efteråt med Luli och barnen» (Lagercrantz 2020, 93). Eller i de siste linjene i boken, som også inneholder den siste formuleringen om de selvrådige tankene:

Och här är den nu, historien om oss.
 Vad vore livet utan Luli? Hon som alltid kom till mig när jag var sjuk.
 Om hon blir sjuk någon gång, tänker jag, fast jag har förbjudit mig själv att tänka så.
 Men vad bryr sig tankar om det?
 Nej, nu blev det fel.
 Jag tar det en gång till.
 Så här ska det stå: Om det skulle hända att Luli blir sjuk - måtte det aldrig ske ...
 Men *om*, då är det jag som sitter hos henne. Dag och natt. Det måste också stå i historien om oss.
 För i mitt liv finns det två av allt, men bara en Luli ... (Lagercrantz 2020, 100–101)

I dette avsnittet blir det tydelig at dobbeltheten ikke bare er en fortolkning av *fortiden*, som i tilfellet med de to hovedgatene eller livet før og etter krigen. Men at tolkningen også er en strategi for å beherske blikket inn i fremtiden og vinne handlekraften over sine tanker.

Slik sett kan tittelen *Två av allt* gjenkjennes som et tegn for en palimpsestisk strategi. Når jeg bruker ordet strategi, mener jeg at palimpsest i dette tilfellet ikke må forstås som et tekstfenomen, altså ikke som noe som allerede eksisterer; i motsetning til den avskrapede skriften som fortsatt er til stede som en skygge på en kodeks, og som man bare må *gjenkjenne*, er palimpsesten som strategi en leseveiledning, en invitasjon til et tolkningsarbeid som aktivt *søker* å finne en annen tekst under den første. Det usynlige laget i en palimpsest ligger ikke under teksten, men blir først produsert i en tolkningsakt.

Denne aktive fordoblingen har en trøstende funksjon fordi den er etisk begrunnet: Som barn i Sigeth elsker Luli å se på når Elis mor baker Challotene, to gjærbrød som bakes på fredager til sabbaten, spiller en viktig rolle. «'Varför alltid två av allt?' // 'För att ingen ska vara ensam, sa mamma, 'inte ens ett bröd!'» (Lagercrantz 2020, 29). Denne formuleringen forklarer også hvorfor boken avsluttes med den allerede siterte setningen om at det bare finns én Luli; Luli er ikke noe unntak fra regelen, for det andre elementet i paret er selvfølgelig Eli selv. Setningen fra Elis mor, «För att ingen ska

vara ensam», og dens oppfyllelse i kjærligheten mellom Eli og Luli minner om den begrunnelsen Gud ifølge 1. Mosebok gir for skapelsen av Eva: «Det er ikke godt for mennesket å være alene. Jeg vil lage en hjelper av samme slag.»⁵ Tittelen *Två av allt* viser altså til en tanke i den jødisk-kristne skapelsesberetningen, og det er viktig for meg å påpeke at det antropologiske prinsippet i sin bibelske form har kvalitet av et etisk premiss: «Det er ikke godt for mennesket å være alene.» Denne setningen er ikke en beskrivelse, men et bud som aktivt må iverksettes; i en viss forstand formaner Gud seg selv og iverksetter budet i skapelsen av Eva. Det samme gjør Elis mor. Siden ingen noen gang eksisterer for seg selv, men alltid i samspill med andre, blir også brødene alltid bakt parvis som et symbol på dette eksistensvilkåret.

Overgriperen som palimpsest

Etter denne lange, men nødvendige argumentasjonsbuen vender jeg tilbake til spørsmålet om fremstillingen av gjerningspersonene. Jeg sa ovenfor at tilintetgjøringen nesten ikke verbaliseres i Lagercrantz' bok, men – vil jeg nå tilføye – den er likevel et tema: Det er nemlig med den palimpsestiske strategien – altså et genuint litterært grep som jeg nettopp har rekonstruert ved hjelp av utvalgte sitater – at Lagercrantz lykkes i å skape en kompleks forståelse av gjerningsmennene som ligner Rothbergs «impliserte subjekter». I tillegg til problemet med de selvrådige minnene, plasserer Lagercrantz også et annet motiv på de første sidene og gir det gjennom dets eksponerte posisjon funksjon som ledetråd for leseren: Den lille byen Sigeth ligger i Transsylvania.

Där som Dracula hade bott också, vampyren som bet människor och drack deras blod. Så berättade min storebror Adam. [...] Jag fick för mig att det fortfarande kunde gå omkring vampyrer i vår stad. Men Adam försäkrade mig att så var det inte. Det skulle vi i så fall ha märkt. Vampyrer är lätta att känna igen eftersom de har huggtänder. «Om du ser någon med huggtänder», sa han, «vänder du bara tvärt och springer din väg det fortaste du kan.»

Och jag började öva mig på att springa. (Lagercrantz 2020, 10–11)

Også disse setningene må leses som en del av en fortelling som har sin bakgrunn i bearbeidelsen av minnene fra Shoah. Med andre ord ligger

5 Genesis 2, 18: <https://bibel.no/nettbibelen/les/nb-2011/GEN/GEN.2>

palimpsesten om jødeutryddelsen også under denne passasjen. Det er derfor nærliggende å tenke seg at vampyrene blir tegn for gjerningsmennene bak Holocaust. Leseren blir gjort oppmerksom på dette to steder – *ex negativo*, men ikke mindre tydelig av den grunn – nettopp der formelen «vampyr = nazistisk gjerningsmann» blir motsagt. I etterordet skriver Lagercrantz at det fortsatt finnes antisemitter. «Också här i Sverige. De känns inte igen på några huggtänder som vampyrerna utan på sina åsikter» (Lagercrantz 2020, 104). Den andre passasjen knytter vampyrer sammen med antisemittisme på en mye mer subtil måte. Den forteller om øyeblikket da de tyske soldatene driver de jødiske innbyggerne i Sigeth sammen på gaten. «Grannarna tittade ut från sina fönster och jag ville helst springa min väg. Men om jag gjorde det skulle jag skjutas på fläcken» (Lagercrantz 2020, 66). Siden leserne på de første sidene har fått vite at løpetreningen er motivert av frykten for vampyrene, det vil si de antisemittiske gjerningsmennene («Om du ser någon med huggtänder [...] springer [du bara] din väg»), aktualiserer frasen «jag ville helst springa min väg» på dette punktet den koblingen mellom antisemitt og vampyr som ble etablert innledningsvis.

Men hvem er disse gjerningsmennene som stemples som vampyrer? I det siste sitatet utvides gruppen av tyske soldater til også å omfatte tilskuerne, det vil si en type utenforstående som Rothberg sammenfatter i begrepet implisert subjekt. For de «vampyrene» som Eli i den siterte formuleringen frykter, er også «[g]rannarna» som betrakter nazistenes ugjerning fra sine vinduer. Men tekstens palimpsestiske strategi sørger for at en langt mer kompleks type implisithet kommer til syne. For å dechiffrere de svært subtile tegnene, er det nyttig først å registrere hvilke elementer av populærkulturell kunnskap om vampyrer som aktualiseres i *Två av allt*. Det sies ingenting om at vampyrer ikke har noe speilbilde, at de avskyr hvitløk og kors, at de tilhører overklassen og er utstyrt med seksuelle konnotasjoner. I stedet kjennetegnes vampyren av følgende elementer:

«Det värsta var att de som blev bitna, själva förvandlades till blodtörstiga vampyrer», sa han [brodern Adam] också.

Jag lyssnade skräckslagen.

«Men du, Eli, behöver inte vara rädd», lungnade han mig. ‘Dracula lever inte längre. De stötte en påle i hjärtat på honom. Det är visst det enda sättet att göra slut på vampyrer. Fast en del påstår att han förvandlades till en fladdermus.»

«Men de som hade blivit bitna då?» frågade jag. «Och de som blev bitna sen av dem som hade blivit bitna? Tänk om de lever?» (Lagercrantz 2020, 10–11)

Frykten næres altså først og fremst av at vampyrenes ofre selv blir vampyrer, at de reproducerer seg, og at de derfor fortsatt er til stede som en trussel, selv om de ikke kan sees – akkurat som antisemittismen. Relevansen som dette ene elementet har for fortellingen i sin helhet, bør ikke undervurderes. I en tekst som *Två av allt*, som er fortalt på en ekstremt kortfattet måte, er det gjort en enorm fortellerinnsats for å bringe overføringsaspektet inn i leserens bevissthet: På det mest eksponerte punktet man kan tenke seg, helt i begynnelsen av fortellingen, før plottet kommer i gang, og før vi får vite noe om fortelleren eller Luli eller noe som helst, blir vi gjort oppmerksomme på smittefaren. Da må man selvsagt spørre seg hvorfor denne narrative anstrengelsen gjøres. Og her dukker det opp en tolkning som er ytterst diskret, bare til stede som en skygge, så å si, men ikke desto mindre forstyrrende:

Vampyrens potensial for frykt, som det siste sitatet tar opp, ligger i dens evne til å reproducere seg. Så selv om Dracula er eliminert, er ikke faren borte; i overført betydning, selv om de tyske antisemittene på 1930- og 1940-tallet er beseiret, betyr ikke det slutten på antisemittismen. Men det ligger en mye mer uhyggelig trussel i vampyrens imaginære figur – særlig hvis man forstår ham som en analogi til gjerningsmennene i forbindelse med massevolden under andre verdenskrig. For vampyrene formerer seg jo ikke med andre vampyrer; fortelleren påpeker eksplisitt at det verste er «att de som blev bitna, själva förvandlades till blodtörstiga vampyrer». Det største skrekspotensialet ligger altså i muligheten for at ofrene for massevolden selv blir overgripere – og jeg vil gjerne uttrykke meg veldig forsiktig ved å legge til et modalverb: muligheten for at ofrene for massevolden selv kunne bli overgripere nettopp fordi de har vært utsatt for vold.

Hvis man tolker den palimpsestiske strukturen som et lag med Holocaust under vampyrskikkelsen, åpner det seg den skremmende muligheten at opplevelsen eller omstendighetene rundt umenneskelig-gjøringen i konsentrasjonsleiren også kan ha påført fortelleren noe vampyraktig. Vi får ikke vite noe slikt ut fra Elis fortelling, men antydningen på de første sidene i *Två av allt* er nok til å reise spørsmålet, til å kaste en skygge over Elis traume: Traumatiseringen kan ikke bare stamme fra hans offerstatus, men også fra hans innvikling i sammenhenger som fikk Primo Levi til å introdusere begrepet gråsonen (*la zona grigia*) i Holocaust-diskursen. I sitt berømte essay i samlingen *De druknede og de bergede (I sommersi e i salvati)* fra 1986 forklarer han at det ikke fantes noe udelt

fellesskap av lidende i konsentrasjonsleirene. Snarere var det slik at systemet, gjennom grader av privilegier eller ren og skjær vilje til å overleve hos ofrene, sørget for maktmisbruk og vold fra de svake mot de svakere, også blant fangene.

[N]ettverket av menneskelige relasjoner inne i leirene var ikke enkelt: Det lot seg ikke redusere til to blokker, ofre og plageånder. [...] Det som gjorde ankomsten til leiren så sjokkerende, var derimot den voldsomme overraskelsen den var forbundet med. [...] F]jenden var overalt omkring oss, men også på innsiden, det fantes ikke lenger noe klart definert 'oss.' (Levi 2020, 40–41)

Rothberg oppsummerer dette faktum i den treffende formelen: «The camps were set up to make victims complicit in their own victimization» (Rothberg 2019, 39). Jeg gjentar, for ikke å bli misforstått: Lagercrantz' barnebok *Två av allt* gir ingen indikasjoner på at fortelleren Eli selv ble skyldig som følge av sin dehumanisering, eller at han overlevde fordi han ble en gjerningsmann på en eller annen måte. Men leser man vampyren som et lag i en palimpsestisk struktur, kan man allerede i opsjonen «det onde som ble gjort mot meg, overføres til meg» gjenkjenne en traumatiserende faktor: «Har jeg – eller har andre som var prisgitt de samme gjerningsmennene som meg – blitt medskyldige på en eller annen måte?». Ved hjelp av en palimpsestisk fortellerstrategi har Rose Lagercrantz inkorporert en tematikk i en barnebok som ikke kunne vært mer kompleks, vanskelig eller ømtålig.

Om man ännu finns

Rekonstruksjonen av et implisert subjekt i barneboken *Två av allt* kan bidra til at vi gjenkjenner de narrative strategiene i gjerningsmannrepresentasjonen i memoarboken *Om man ännu finns* (2012). For det første kan det konstateres at viktige hjørnesteiner i fortellersituasjonen er de samme i begge tekstene: Den narrative anledningen for «familjekrönikan» er morens dødsleie, som tvinger fortelleren Rose Lagercrantz til selvrefleksjon. Slik blir gjenfortellingen av familiehistorier også en utforskning av selvet. Det siste kapittelet har nettopp tittelen «Bara jag, Rose». Med tanke på at de Holocaust-overlevendes liv har skrevet seg inn i hennes eget liv, lurar fortelleren Rose på hvor mye av henne selv som blir igjen når foreldregenerasjonen går bort:

Jag har många nojor som ingen känner till. Det finns duschar, fästa i taket, som jag inte kan använda. Det finns ortnamn som plötsligt får mig att känna mig sjuk, namn som Drancy, Dachau och Treblinka. Ibland räcker det med att jag hamnar i en biokö som långsamt rör sig framåt eller vilken som helst folkträngsel för att jag ska gripas av panik. (Lagercrantz 2012, 228)

Hun, som er født og oppvokst i tryggheten i etterkrigstidens Stockholm – «mama skonades och när det var min tur att leva var det över» (Lagercrantz 2012, 202), bærer også traumene fra foreldregenerasjonen i seg. Enkelte dusjer gir henne følelsen av å stå i et gasskammer, og hun reagerer fysisk på navnene på fangeleirene eller konsentrasjonsleirstedene. Det er vanskelig å tenke seg et mer treffende eksempel på det fenomenet som Marianne Hirsch (1997) har kalt etterminner (*postmemory*). Foreldregenerasjonens liv er vevd inn i Roses liv. Og dette forklarer tittelen *Om man ännu finns*; de siste linjene i boken lyder slik: «[J]ag är inte någons liv längre. Och jag kommer på mig själv med att tänka: finns jag än? // Jag kan inte fatta att jag ännu finns» (Lagercrantz 2012, 231).

For det andre gjør slike passasjer det tydelig at også antropologien i *Om man ännu finns* sammenfaller med antropologien i *Två av allt*. Mennesket er i sin eksistens involvert i andres liv. Og denne delaktigheten i skjebnene til mennesker som overlevde Holocaust, er utgangspunktet for skrivingen også i denne boken: Rose, i likhet med Eli fra *Två av allt*, sliter med det doble behovet for å ville fortelle og samtidig være taus. «I valet mellom hatet och glömskan är jag också anhängare av det senare, men det är inte så enkelt jämt. Det gäller att man inte pratar om saken. Man behöver bara berätta om den en eller ett par gånger för att det inträffade ska permanentas» (Lagercrantz 2012, 201). Hvis utgangspunktet for fortellingen er identisk i begge tekstene, er det nærliggende å spørre om Rose Lagercrantz også i sine memoarer benytter seg av en palimpsestisk strategi for å tilfredsstillе begge ønskene – om taushet og tale – når det gjelder å fremstille gjerningsmennene.

Tre gåter

Spenningen i boken kommer av at fortelleren, Rose, gang på gang vender tilbake til tre gåter som hjemsøker henne gjennom livet. Den første gåten blir nevnt allerede i bokens tredje setning: «Nu måste jag skynda mig att berätta innan allt är borta. // Jag minns fortfarande det mesta. Den

oförklarliga glädjen jag kände om dagarna. Den smygande rädslan om kvällarna för vad som utspelade sig i vår kolkällare» (Lagercrantz 2012, 9). Sju sider senere får leseren vite mer om betydningen av kullkjelleren:

[U]nder allt detta ljusa lugn rådde en obestämt och aldrig uttalad oro som växte om kvällarna när jag måtte ligga i min egen seng.

Det var då det nakne og gråtande barnet i kolkällaren oppenbarade sig. Man kunde se in i den genom en ruta oppifrån gatan. Kolet låg skyfflat i høgar og längst bort skymtade elden i husets varmepanna. Där brukade ett barn spärras in, en flicka som med sitt långa tjocka hår såg ut som min jämnåriga sysling Adeline.

Denna Adeline levde egentligen långt borta [...] i Paris.] Vi hade mötts i treårsaldern när mamma [...] var där på besök med mig. (Lagercrantz 2012, 16)

Bildet har åpenbart et lag av virkelighet: Rose forteller at et bestemt barn hun kjente fordi hun bodde i samme blokk, gjentatte ganger ble låst inne i kullkjelleren som straff. Men alene det faktum at jenta i skrekvisjonen er naken, kan ikke stamme fra et minne om en konkret situasjon. I sitatet står det ikke: «Jeg har sett barnet innesperret som straff», men det mentale bildet refererer til noe som Rose vet: «Där brukade ett barn spärras in.» Arrangementet med et nakent barn med en haug med kull og et flammende bål i kjelen kommer åpenbart fra et annet lag. Konklusjonen ligger nær at denne konstallasjonen er et etterminnespor. Det nakne barnet foran en flammende ovn gir assosiasjoner til gassing og påfølgende forbrenning i en konsentrasjonsleir. Men det finnes et tredje lag, og det er eksistensen av dette laget som forundrer fortelleren: Hvorfor dukker kusinen opp i denne Holocaust-scenen? Jo, jenta fra det første laget ligner Adeline «med sitt långa tjocka hår». Men likheten er åpenbart ikke forklaring nok; ellers ville ikke fortelleren formulert spørsmålet om hva Adeline gjør i dette bildet.

Hvilken effekt har denne gåten på bokens første sider på leseprosessen? Det er åpenbart at leseren skal koble alt som sies om Adeline i resten av boken, med nazistenes forbrytelser. Igjen er palimpsesten en hensiktsmessig modell for å beskrive denne prosessen: Den lesbare teksten i en middelaldersk håndskrift har innholdsmessig ingenting å gjøre med den bortskrapede teksten, men likevel kan man ikke lese den nye teksten uten også å legge merke til den gamle. På samme måte har Adelines skjebne – et barn i etterkrigstidens Frankrike – ikke noe direkte med Shoah å gjøre. Likevel aktiverer minnet om Adeline Holocaust-diskursen i en tekst som i utgangspunktet ikke snakker om den.

Den andre gåten dreier seg om den uforståelige historien om familiens grunnleggelse, som særlig Adelines far Sollie Klein forteller om og om igjen. Den betyr åpenbart mer for ham enn for noen andre i storfamilien. Rose hører den for første gang fra hans lepper når hun besøker sin kusine Adeline: Roses oldemor og Sollies farmor Gitl ble som 14-åring gift med skogeieren Elias Salpeter i Karpatene, og allerede som 21-åring var hun enke med fem barn, som hun flyttet til Sigeth med. Sollie forteller historien om Gitl som et familiemirakel. Elias hadde gått i skogen med forvalteren, og da han kom tilbake til gården om kvelden, hadde han store smerter og døde. Forvalteren tror at vannet Elias drakk i skogen sannsynligvis var forurenset med tyfus. Umiddelbart etter ektemannens død drar Gitl av gårde for å oppsøke en mirakelrabbiner. Etter en bønn forsikrer han Gitl om at alt vil ordne seg. Da Gitl kommer tilbake til barna sine ved daggry, kommer forvalteren henne i møte.

Och sedan – nu kommer det; sedan böjde han knä för henne, kysste hennes kjortelfäll och bad henne om förlåtelse. Han hade haft en ond dröm ...

Sollie Klein tystnar. Adeline suckar. Jag förblir sittande och väntar på fortsättningen.

Jag förstår inte riktigt. Varför bad förvaltaren om förlåtelse? Vad hade han gjort?

Men mer blir det inte. Det är allt Sollie har att berätta om undret som hände i vår familj. (Lagercrantz 2012, 62)

Etter det skremmende synet av jenta i kullkjelleren med sine Holocaust-assosiasjoner og den gåtefulle rollen Adeline spiller i det, stiller denne historien Rose overfor en ny gåte. Hvorfor var oldefaren død, på hvilken måte var alt i orden, som rabbineren sa, og hva var egentlig mirakelet i denne historien?

Inte så sällan grubblade jag på den där historien som jag förstod måste ha en existentiell innebörd eftersom den hade gjort ett sådant intryck på mammas kusin Sollie Klein.

Men varför knipsade han alltid av den efter att förvaltaren hade bett om förlåtelse?

Det var allt han visste, var det ständiga svaret när jag bad att få veta mer.

Vad var det han höll inne med? (Lagercrantz 2012, 72)

I et senere kapittel finner Rose en forklaring på historien. Hun tror at forvalteren forgiftet oldefaren, fordi det vanligvis tar mye lengre tid før døden inntreffer ved tyfoidefeber. Denne varianten av historien forklarer hvorfor forvalteren ber sin døde sjefs kone om tilgivelse. Og den oppklarer noen gåtefulle sammenhenger, om ikke annet fordi den utelater

mirakelrabbineren. Men én gåte gjenstår: Hvorfor insisterer Sollie på mirakelhistorien når han som apoteker burde vite at tyfus ikke forårsaker plutselig død?

Og til slutt tar boken for seg en tredje gåte. *Om man ännu finns* forteller Adelines ubehagelige livshistorie i flere kapitler. Rose er ikke overrasket over at kusinen har et negativt selvbilde som har spist seg inn i livet i en slik grad at ethvert forsøk på et vellykket liv er umulig. For faren Sollie har vært nedlatende mot henne siden barndommen, han har aldri sagt et godt ord til henne og alltid fortalt henne at hun ikke duger til noe. Blandingen av selvhat og hat mot faren fører henne til et punkt der hun i en periode lever et liv som løsgjenger. Men når hun arver farens rike gods, gifter hun seg overraskende nok med en ung mann. Plutselig er hun død og blir begravet uten at det blir foretatt noen obduksjon. Var årsaken til hennes død arvesvindel og drap?

Den tredje gåten er imidlertid ikke Adelines død, men det faktum at den egentlige årsaken til hennes ruinerte liv fortsatt er skjult. Adeline oppsøker sin kusine Rose gjentatte ganger og holder henne fanget i flere timer i en strøm av monologer der hun kaster alle sitt livs urettferdigheter for hennes føtter. Hun forlanger at Rose skal skrive en bok om hennes ulykke – noe Rose Lagercrantz gjør, og den kommer ut i 1992 under tittelen *Adeline eller Resten av min ungdom*. Men Adeline er skuffet. Det var noe som manglet i boken. «Jag förstod inte. Jag tyckte att jag hade tagit med allt hon hade dukat upp för mig» (Lagercrantz, 2012, 154). At denne ene tingen mangler, ser ut til å devaluere hele boken for Adeline. Men hva var det som manglet?

Et svar og dets palimpsester

Hvorfor dukker Adeline opp i konsentrasjonsleirvisjonen av kullkjelleren? Hvorfor er historien om mirakelrabbineren så viktig for Sollie, selv om den virker tilsynelatende poengløs? Og hvilket element mangler i Adelines historie, som etter hennes mening ville ha forklart sentrum i hennes mislykkede liv? Dette er de tre gåtene Rose forfølger gjennom hele boken, og som hjemsøker henne gjennom hele livet. Bare den tredje blir eksplisitt besvart. Men dette svaret løser også de to andre gåtene. For alle tre er vevd sammen gjennom Adelines skjebne.

Det tog lång tid innan jag förstod var jag hade gått vilse i historien om min syssling.
Det blev inte uppenbart förrän några år efter hennes död. Jag hade lyssnat på henne

i timmar och dagar och tagit allt hon sa ad notam. Det var det som var mitt misstag. [...] Lydigt hade jag fortsatt att anteckna utan att fråga mig vad hon inte berättade. (Lagercrantz 2012, 222)

Først flere år etter Adelines død går det opp for Rose at det blant de mange andre ydmykelseshistoriene som Adeline kan fortelle, finnes et lag, en episode som er skrappt bort, men som hun likevel forventer at Rose skal kunne tyde. Adeline anser altså sine egne fortellinger som palimpsester. Fem sider før slutten av *Om man ännu finns* forteller Rose hvordan hun har fått vite av Adelines tante at Adeline ble misbrukt seksuelt som barn av sin far Sollie fra hun var tre år gammel.

Min första tanke är: men det har jag ju vetat hela tiden! Ända sedan jag var liten! Jag har vetat allt! Och inte förstätt vad jag visste. [...] Min andra tanke: hur kunde en mann som ägnade sig åt att dra upp så glödande rosor i sin trädgård förgå sig mot sitt enda barn? (Lagercrantz 2012, 226)

Med andre ord, nå som det skjulte laget på palimpsesten er identifisert, gir Adelines livshistorie mening på en måte som gjør at Rose kan si at hun alltid har kjent til hemmeligheten. I Adeline fortettes altså tematikken om det traumatiserte menneskets samtidige ønske om å tie og å fortelle, og i tillegg kan vi gjenkjenne den strategien Adeline bruker (uten å lykkes) for å tilfredsstille begge behovene. Strategien kan kalles palimpsestisk tale eller palimpsestisk taushet. Begge begrepene er like passende.

Siden gåten om Adeline blir løst på de siste sidene, gir det mening å relatere den til gåten som introduseres på de første sidene i boken. Når Rose i det siste sitatet sier at kunnskapen om misbruket allerede var der hele tiden, må dette relateres til bildet av den forlatte, nakne jenta i kullkjelleren, som bærer Adelines kjennetegn. Men siden dette bildet samtidig overlages på drapene i konsentrasjonsleirene, blir Sollie også retrospektivt identifisert med gjerningsmennene bak Holocaust. Dette underbygges også av at en setning i det siste sitatet lett kan parafraseres til et topos som er hyppig brukt i Holocaust-litteraturen: «Hvordan kunne en mann som vokste opp i dikternes og tenkernes land, delta i en forbrytelse som Shoah?» Nok en gang lykkes Lagercrantz med å fortelle om gjerningsmennene uten å nevne dem med et eneste ord.

Og den tredje gåten? Hvorfor er historien om mirakelrabbineren så viktig for Sollie, selv om den tilsynelatende er poengløs? Eller som det ble sagt i en tidligere sitert passasje: «Vad var det han höll inne med?» (Lagercrantz

2012, 72) Igjen løses gåten når man ser på mirakelhistorien som en palimpsest som motiverer både talen og fortielsen, men denne gangen er det Sollie som taler og tier på samme tid: Han forteller om en forbrytelse – drapet på Gitls ektemann – og bak Sollies fortelling om denne forbrytelsen dukker misbruken av datteren opp som en palimpsestisk skygge. I denne fortellingen forkynner rabbineren at alt skal komme i orden igjen – denne gjenopprettelsen av orden karakteriseres som et mirakel. Men så innfris ikke dette løftet, det sies ingenting om selve gjenopprettelsen – hvis man da ikke forstår nøyaktig det man leser, som den etterlengtede gjenopprettelsen. Man leser: «Och sedan – nu kommer det; sedan böjde han knä för henne, kysste hennes kjortelfäll och bad henne om förlåtelse. Han hade haft en ond dröm ...» (Lagercrantz 2012, 62) Hva om det fra Sollie sitt perspektiv var nettopp dette knefallet som var mirakelet: at gjerningsmannen ba om tilgivelse? Ville ikke en slik oppførsel virkelig være et uforklarlig mirakel? Og er det ikke nettopp derfor Sollie bryter av på dette punktet, når gjerningsmannen ber om tilgivelse, fordi han (nazisten, forvalteren, Sollie) ikke kan forlange den andre delen av miraklet, tilgivelsen? For det er slik teksten fortsetter:

Och sedan – nu kommer det; sedan böjde han knä för henne, kysste hennes kjortelfäll och bad henne om förlåtelse. Han hade haft en ond dröm ...

Sollie Klein tystnar. Adeline suckar. Jag förblir sittande och väntar på fortsättningen. (Lagercrantz 2012, 62)

Også Sollie taler og tier på samme tid. Med hans forbrytelse under historien om mirakelrabbineren kan hans palimpsestiske tale og den plutselige avbrytelsen av historien tolkes som en bønn om tilgivelse, som han retter til sin datter, en bønn som hun muligvis forstår, men som hun ikke kan innfri: «Sollie Klein tystnar. Adeline suckar.»

Jeg har forsøkt å vise at *Om man ännu finns* også kan leses som en tekst som tar for seg gjerningsmennene bak Holocaust uten å snakke om dem. Og jeg har argumentert for at der vi leser om Sollies forbrytelser, bør vi også gjenkjenne gjerningsmennene bak Holocaust. Den siste gåten fører til en konstellasjon der spørsmålet om hvorvidt gjerningsmennene kan tilgis, blir reist. Og jeg understreker: Teksten gir ikke noe svar. Hvordan skulle den kunne svare på det? Hvordan skal Rose kunne tilgi gjerningsmannen og gjerningsmennene som har krenket kusinen og foreldregenerasjonen?

Impliserthetens narratologi

Dette kapittelet startet med observasjonen om at Michael Rothbergs begrep «det impliserte subjektet» i liten grad er blitt omsatt til litterær terminologi. Hvilke spesifikke litterære strategier bruker forfattere for å diskutere impliserthet? Mine refleksjoner rundt Rose Lagercrantz' bøker tar sikte på å rekonstruere en av disse strategiene. Avslutningsvis vil jeg derfor knytte det nå testede palimpsestbegrepet tilbake til Rothbergs begrep «det impliserte subjektet».

Flere steder i boken kaller Rothberg sitt begrep «implicated subject» for en figur: «An implicated subject is a figure insofar as it [...] serves as a trope for describing a contingent, shifting, and socially constituted position» (Rothberg 2019, 199). Han bruker begreper (figur, trope) som tradisjonelt hører hjemme i litteraturvitenskapen, eller mer presist i retorisk analyse. Med mitt litterære eksempel vil jeg imidlertid hevde at begrepet «implisert subjekt» er bedre tjent med å få en narratologisk vri. På første side i sin bok beskriver Rothberg sitt nøkkelbegrep på følgende måte:

An implicated subject is neither a victim nor a perpetrator, but rather a participant in histories and social formations that generate the position of victim and perpetrator, and yet in which most people do not occupy such clear-cut roles. (Rothberg 2019, 1)

Jeg vil gjerne rette oppmerksomheten mot formuleringen om at et implisitt subjekt er «a participant in histories», og at disse historiene «generate» posisjoner som offer og overgriper. Hva kan dette bety? Historiene handler om vold, overgrep og krenkelser. Vår rettferdighetssans krever at vi kan skille klart mellom gjerningspersoner og ofre i disse historiene. Men siden det impliserte subjektet ikke er «deltaker i én historie», men «a participant in histories» – flertall! – multipliserer skyldtilskrivelsene seg jo flere historier som overlapper hverandre. Subjektets implikasjon er et resultat av historienes forviklinger: I den ene historien faller skylden på en person som kanskje er offer i den andre historien. Med andre ord er det bare hvis man lar den ene historien skinne gjennom de andre, at man gjenkjenner implikasjonen og forviklingene. Litteraturvitenskapen har en etablert *terminus technicus* for denne skyggefulle tilstedeværelsen av en tekst bak en annen: palimpsest.

Forfatterbiografi

Joachim Schiedermaier er professor i nordisk filologi ved Ludwig-Maximilians-Universität München (LMU). Han er for tiden del av det norske forskningsprosjektet *Uferdig fortid. Norge og andre verdenskrig i samtidens estetiske minnekultur* og forskerutdanningsgruppen *Family Matters. Figuren der Ent-Bindung* ved LMU. Hans forskning fokuserer på skandinavisk litteratur fra 1800-tallet og fremover, litteraturvitenskap som kulturstudier, «the pictorial turn», tegneserier og grafiske romaner, samtidslitteratur, og sekularisering som fortelling. Hans seneste bokutgivelser er: *Säkularisierung erzählen. Entwürfe skandinavischer Literatur um 1900* (2023, redigert med Angelika Gröger og Franziska Schlichtkrull) og *Skandinavistische Literaturwissenschaft. Einführung* (2024, med Hanna Eglinger, Annegret Heitmann og Patrick Ledderose).

Referanser

- Adams, Jenni. 2013. Introduction. I *Representing Perpetrators in Holocaust Literature and Film*, redigert av Jenni Adams og Sue Vice, 1–9. London & Portland: Vallentine Mitchell.
- Bird, Stephanie. 2020. «Perpetrators and Perpetrator in Literature». I *The Routledge International Handbook of Perpetrator Studies*, redigert av Susanne C. Knittel og Zachary J. Goldberg, 301–310. London & New York: Routledge.
- Crownshaw, Richard. 2011. «Perpetrator Fictions and Transcultural Memory». *Parallax* 17 (4): 75–89. <https://doi.org/10.1080/13534645.2011.605582>
- Freud, Sigmund. 1992. *Ubehaget i kulturen*. Oslo: Cappelen.
- Freud, Sigmund. 2010. «Das Unbehagen in der Kultur [1930]». I *Das Unbehagen in der Kultur und andere kulturtheoretische Schriften*, 29–108. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Hirsch, Marianne. 1997. *Family Frames. Photography, Narrative, and Postmemory*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Jinks, Rebecca. 2016. *Representing Genocide: The Holocaust as Paradigm?* London: Bloombury.
- Jones, Oliver T. 2022. «Reading Implication: Moral Injury in Heinrich Böll's 'Billard um halb zehn' and Vasilii Grossman's 'Vse techet'». *Forum for Modern Language Studies* 58 (2): 153–71. <https://doi.org/10.1093/fmls/cqac025>
- Khapaeva, Dina. 2021. «Trendy Monster: The Nazis, the Perpetrator Turn, and Popular Culture». *New German Critique* 144 (3): 65–98. <https://doi.org/10.1215/0094033X-9305512>
- Lagercrantz, Rose. 2012. *Om man ännu finns*. Stockholm: Atlantis.
- Lagercrantz, Rose. 2020. *Två av allt*. Stockholm: Bonnier Carlsen.
- Langås, Unni. 2016. *Traumets betydning i norsk samtidslitteratur*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Laub, Dori. 1992. «Bearing Witness, or the Vicissitudes of Listening». I *Testimony. Crisis of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, redigert av Shoshana Felman og Dori Laub, 57–74. New York: Routledge.
- Levi, Primo. 2020. *De druknede og de bergede*. Oslo: Dreyers.
- McGlothlin, Erin. 2016. «Empathetic Identification and the Mind of the Holocaust Perpetrator in Fiction: A Proposed Taxonomy of Response». *Narrative* 24 (3): 251–276. <https://doi.org/10.1353/nar.2016.0016>

- Meretoja, Hanna. 2018. *The Ethics of Storytelling: Narrative Hermeneutics, History, and the Possible*. Oxford: Oxford University Press.
- Mihal, Mihaela. 2022. *Political Memory and the Aesthetics of Care: The Art of Complicity and Resistance*. Redwood City: Stanford University Press.
- Noji, Jennifer. 2024. «The Implicated Reader: Second-Person Address in Novels of US Imperialism». *Narrative* 32 (1): 21–40. <https://doi.org/10.1353/nar.2024.a916603>
- Osthues, Julian. 2017. *Literatur als Palimpsest. Postkoloniale Ästhetik in deutschsprachigen Romanen der Gegenwart*. Bielefeld: transcript.
- Prade-Weiss, Juliane. 2020. «Guilt-tripping the 'Implicated Subject': Widening Rothberg's Concept of Implication in Reading Herta Müller's *The Hunger Angel*». *Journal of Perpetrator Research* 3 (1): 1–25. <https://doi.org/10.21039/jpr.3.1.64>
- Rothberg, Michael. 2019. *The Implicated Subject. Beyond Victims and Perpetrators*. Stanford: Stanford University Press.
- Waller, James. 2007. *Becoming Evil: How Ordinary People Commit Genocide and Mass Killing*. Oxford: Oxford University Press.
- Williams, Garrath. 2022. «Verantwortung». I *Arendt Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. 2., aktual. o. utvidet oppl., redigert av Wolfgang Heuer, Bernd Heiter og Stefanie Rosenmüller, 413–416. Stuttgart: Metzler.

KAPITTEL 14

Forbryterens fravær. Gaute Heivolls litterære fremstillinger av nazisten Rudolf Kerner

Charles I. Armstrong Universitetet i Agder

Abstract: The author Gaute Heivoll has written two literary texts featuring Rudolf Kerner, a Gestapo leader in the southern Norwegian city of Kristiansand during World War II. Both the novel *Himmelarkivet* (2008) and the play *Jeg kommer tilbake i kveld* (2012) focus on the death of the resistance figure, Louis Hogganvik, at the local Gestapo headquarters led by Kerner. This article argues that Kerner's impact in these two texts is primarily mediated through his absence. In the novel, the narrator (a representation of Heivoll himself) only manages to write Hogganvik's story when he takes the place of a doll representing Kerner at his desk in a museum exhibit. In the play, Hogganvik's widow does not find Kerner at home when she travels to Germany after the war to confront him, but instead discovers a shared sense of suffering and dispossession with Kerner's wife and daughter. Both texts have a focus on the postmemory of the war, reflected in the persistent and traumatic impact on family relations and the fraught negotiation of symbolic power.

Keywords: postmemory, symbolic power, violence, war history, trauma

Introduksjon

Rudolf Kerner ledet det tyske sikkerhetspolitiet i Kristiansand fra 5. september 1941 til krigens ende. Under hans ledelse ble Arkivet i Kristiansand, som var hovedkvarteret for det tyske sikkerhetspolitiet og sikkerhetstjenesten på Sørlandet under krigen, kjent som «Skrekkens hus», og mange ble fengslet og utsatt for tortur på stedet. I ettertid har historikere omtalt Kerner i sterke ordelag. I *Kristiansands historie* beskriver Johan Nicolay Tønnessen ham som «denne personifiserte ondskap» (Tønnessen 1974, 482). En annen historiker, Kristen Taraldsen, observerer at Kerner i løpet av krigen fikk «ry for brutalitet og råskap», og var «fryktet av alle» (Taraldsen 2001, 33, 34). Dette kapittelet har fokus på fremstillingen av Kerner i det litterære forfatterskapet til Gaute Heivoll. Heivolls tekster har dokumentariske innslag, men får likevel et annet preg enn det man finner i historiebøkene. Ved å skildre lidelsene som Kerner forårsaket, gjør Heivoll familien til et sentralt motiv, samtidig som han dveler ved den kunstneriske sammenhengen mellom vold og kreativitet.

Kerner spiller en sentral rolle i to verk av Heivoll: romanen *Himmelarkivet*, fra 2008, og skuespillet *Jeg kommer tilbake i kveld*, som ble publisert i 2012 og urfremført på Kilden i Kristiansand 12. september 2014. Heivolls to tekster er nært beslektede innholdsmessig. Begge kretser rundt historien til Louis Hogganvik (1883–1945), en norsk motstandsmann som var aktiv kommunist under andre verdenskrig, og som begikk selvmord etter å ha vært utsatt for tortur på Arkivet. I *Himmelarkivet* oppsummeres omstendighetene rundt Hogganviks skjebne på følgende kortfattede, nærmest journalistiske måte:

Klokka seks om morgenen den 10. januar 1945 ble Louis Severin Hogganvik arrestert av Gestapo i huset sitt på Sjølingstad og ført til Mandal hjelpefengsel, dagen etter videre til Gestapos hovedkvarter på Statsarkivet i Kristiansand, hvor han ni dager seinere – som følge av store pinsler – tok sitt liv i desperasjon, fullstendig sjelelig for mørket. (Heivoll 2008, 13)

De ni dagene på Arkivet danner et viktig bakteppe for handlingen i både romanen og dramaet. Men tekstene skiller seg fra hverandre med hensyn til hvordan de nærmer seg stoffet. I *Himmelarkivet* deltar forfatteren selv både som forteller og karakter. Mye av romanen handler om hvordan Gaute Heivoll innhenter informasjon til romanen og bearbeider dette stoffet i sin skriveprosess, tidvis avbrutt av korte digresjoner som ofte handler om familielivet hans. Teksten har også et dokumentarisk preg: Vi møter forfatteren underveis i den vanskelige skriveprosessen, samt mens

han gjør «research» og innhenter informasjon fra Hogganviks etterlatte og historiske kilder. I tillegg inneholder teksten fiksjonaliserte sekvenser der Hogganviks enke, Theodora, enten erindrer samlivet deres eller forestiller seg at ektemannen snart kommer hjem. I romanen er Kerner viktig, men ofte presenteres han sammen med andre nazister som arbeidet på Arkivet, som for eksempel Hans Lipicki og Ole Wehus.

Jeg kommer tilbake i kveld er genremessig en mer tradisjonell tekst. Det er et kort, noe minimalistisk skuespill som tar utgangspunkt i en liten detalj som nevnes i forbifarten i *Himmelarkivet*: Theodora skaffet seg et reisepass i 1953, «samme år som Rudolf Kerner ble utvist fra Norge og ble gjenforent med kone og barn i Heidelberg etter åtte år i norsk fangenskap» (Heivoll 2008, 231). Med utgangspunkt i dette dikter Heivoll fritt. I stykket har Theodora reist til Tyskland for uanmeldt å konfrontere Kerner. Hele handlingen finner sted mens hun, sammen med Kerners kone og datter, venter på at Kerner skal komme hjem. Når Kerners ugjerninger på Arkivet avsløres, omtales ikke andre nazister ved navn.

I begge tekstene til Heivoll er Hogganviks fravær viktig. I *Himmelarkivet* kommer det frem at liket hans aldri kom til rette, og at det ikke var vitner til hans død. Det tomrommet dette skaper for familien, kompenseres det implisitt for, gjennom Heivolls fiktive rekonstruksjon av dødsfallet. Også i *Jeg kommer tilbake i kveld* er Hogganviks død viktig. Theodora er sterkt merket av dødsfallet og sitter fast i en ufullendt sørgeprosess.

I dette kapittelet vil jeg argumentere for at ikke bare Hogganviks fravær, men også *Kerners* fravær spiller en sentral rolle. Mens en viktig symbolsk handling finner sted i *Himmelarkivet* når fortelleren setter til side en museal representasjon (i form av en dukke) av tyskeren, finner hele handlingen i skuespillet sted i påvente av at Kerner skal komme hjem. I analysen av de to tekstene vil jeg fremheve hvordan Kerners fravær ikke bare står sentralt, men også leder til et sterkt søkelys på familienes lidelser. I tillegg til å fremstilles som en familiefar, gis Kerner også en rolle som en maktfigur når det gjelder språk og evnen til å kommunisere. Kunstens estetiske dimensjon blir tematisert ved at tekstene forholder seg kritisk til den formen for symbolsk makt og vold som Kerner representerer.

På Kerners kontor i *Himmelarkivet*

Vi har i dag mye kjennskap til Kerners liv, både den tiden han var på Arkivet og årene før og etter oppholdet i Norge. Han ble født i 1910 i Saarbrücken,

og i 20-årsalderen ble han et aktivt medlem av den nazistiske bevegelsen. En kuriøs detalj er at han hadde «erfaring frå skobrandsjen» (Tveiten og Tveiten 2004, 140). Som Heivoll bemerker, er dette yrket noe som forbin-der Kerner med Hogganvik: «Han utdannet seg altså og arbeidet i samme bransje som Louis Hogganvik. I det sivile liv ville de ha vært kolleger. Begge kunne de såle en sko» (Heivoll 2008, 137). Men selv om Arkivet brukte likheter og forskjeller mellom Kerner og motstandsmannen Arne Laudal som utgangspunktet for en utstilling i 2018, er ikke dette fellestrekket mellom Hogganvik og Kerner et poeng som Heivoll dveler ved i *Himmelarkivet*. Parallellene blir imidlertid, som vi skal se til slutt i dette kapittelet, tydeligere i *Jeg kommer tilbake i kveld*. Viktig for begge tekstene er Kerners skjebne etter krigens slutt. Som mange andre nazister viste Kerner til sin egen status som underordnet da han ble konfrontert med sine handlinger. Sammen med en annen gestapist, Glomb, forsvarte han for eksempel sine henrettelser av russere med at «de hadde bare handlet etter ordre», noe som Tønnessen påpeker var «den generelle forklaring fra alle de tyske krigsforbryterne» (Tønnessen 1974, 573). Slike unnskyldninger førte imidlertid ikke frem med det første. Men etter at han først, 14. juni 1947, fikk en dødsdom for forbrytelser mot norske patrioter, ble dommen mot Kerner omgjort til livsvarig fengsel i 1948. Han ble satt fri og dro hjem til Tyskland i 1953. Etter alle solemerker levde han et udramatisk liv i Tyskland og gjenopptok skomakeryrket i Heidelberg, hvor han forble frem til sin død i 1998.

Med unntak av noen få sitater fra hans vitneforklaring under rettssaken etter krigen blir Kerners perspektiv og ord ikke gjengitt i *Himmelarkivet*. Fortelleren kommer tidlig over et foto av Kerner og hans kolleger på Arkivet, og konkluderer at «Kerners ansikt røpet ingenting. Verken da eller siden» (Heivoll 2008, 29). Her er det altså et affektivt fravær: Fortelleren kommer ikke innpå Kerner. Kanskje er dette fraværet også en medvirkende årsak til at romanen stort sett presenterer informasjon om Kerner på en nøktern måte som ikke står i stil med tonen til de tidligere siterte historikerne. Dette er for eksempel merkbart i en sekvens midt i *Himmelarkivet*, hvor det riktige nok gjentas (for å understreke alvoret) at «367 mennesker» ble «torturert i Arkivets kjeller» (Heivoll 2008, 138), men diskursen ellers er oppramsende og journalistisk. Samtidig er fraværet av affekt typisk for deler av romanen, som varierer mellom nettopp det nøkternt dokumentariske og mer personlig ladete situasjoner.

Spesielt når det gjelder nazistenes jødeutryddelse, har det vært diskusjon om hvordan skjønnlitterære forfattere fremstiller krigsforbrytere.

Robert Eaglestone har vært kritisk til hvordan fiksjonelle fremstillinger mislykkes i å fange ondskaperen til de involverte, og identifiserer det han kaller en «swerve» bort fra deres indre liv og motivasjon (se Eaglestone 2017). Denne kritikken har imidlertid blitt imøtegått av Erin McGlothlin. Hun hevder at både fiksjonelle og ikke-fiksjonelle tekster om involverte i Holocaust ikke nødvendigvis har et fokus på ondskap i seg selv (som uansett er en lite håndgripelig størrelse), og at disse tekstene forholder seg på en kompleks måte til overgripere. Samtidig som det åpnes for identifikasjon med disse historiske aktørene, gjennomfører tekstene også en motsatt manøver:

The self-conscious filtering strategies produced in each of the texts function as buffering mechanisms to alternately compel and foreclose identification, drawing the reader directly into the perpetrators' experience and at the same time retarding or attenuating her affective and cognitive connection by inhibiting access to the perpetrators' consciousness. (McGlothlin 2021, 15)

Spesielt McGlothlins tolkning av hvordan ikke-fiktive tekster håndterer dette, er relevant for Heivolls roman. I slike tekster, skriver hun, blir informasjon om overgriperen typisk filtrert av «the mediating figure of the interviewer/interpreter, who functions as a discursive buffer between the reader/viewer and the perpetrator under consideration» (McGlothlin 2021, 15). Dette er utvilsomt tilfellet med *Himmelarkivet*, hvor Heivoll-figuren i teksten både intervjuer andre og fortolker det historiske materialet.

I tillegg medierer Heivoll via en erfaring av steder. Om den tidligere nevnte episoden med fotografiet viser at Heivoll-karakteren føler seg avskåret fra Kerners tanke- og følelsesliv, er likevel Arkivet et sted som er ladet med sistnevntes nærvær. I romanen blir Arkivets rekonstruksjon av Kerners kontor behørig beskrevet:

I rommet ved siden av torturkammeret lå Rudolf Kerners kontor gjenspektet bak en glassvegg; Kerners skrivemaskin, Kerners kontorpult, skrivebordslampe, et stempehjul, bildet av Føreren med et rødt, ulmende lys bak, to landskapsbilder, en stumtjener med hatten og frakken hengende klar, og til sist Rudolf Kerners radio, som var beryktet fordi den ble brukt til å overdøve fangenenes skrik for folk som gikk forbi ute på Vesterveien.

Rudolf Kerner selv satt der i form av en utstillingsdukke ikledd SS-uniform og briller. På veggen hang paradedolken hans, og bak ham et automatvåpen, en Schmeisser. (Heivoll 2008, 40)

Kerner er ikke alene i dette kontoret. Han deler det med utstillingsdukker som fremstiller henholdsvis en uidentifisert fange og den notoriske lokale gestapisten Ole Wehus. Tidligere i romanen blir andre utstillingsdukker beskrevet på en måte som drar veksler på Freuds begrep om *das Unheimliche*. De beveger seg, selv om fortelleren vet at dette egentlig ikke burde være mulig. En lignende, nervøs stemning hersker hele tiden han befinner seg i Kerners kontor, og han føler seg for eksempel «nesten overbevist om at de andre i rommet ville få liv hvis jeg berørte Kerner» (Heivoll 2008, 136). Freud forbinder *das Unheimliche* med fortrenge psykiske fenomener koblet til familien, og som vi skal se, ligger det også et familiedrama latent i Heivolls fremstilling (se Freud 2003).

Et avgjørende vendepunkt inntreffer når fortelleren setter seg i stolen til Kerner. Til Arkivets direktør, Aslak Brekke, sier han: «Hvis dette skal bli fullført, må jeg skrive Hogganviks historie på Rudolf Kerners kontor. Jeg må sitte ved hans skrivebord. I hans stol» (Heivoll 2008, 84). Selv om direktøren umiddelbart bekrefter at ønsket innvilges, angir ikke fortelleren noen årsak til at han vil dette. I teksten som går forut for denne erklæringen, presiserer han at «heretter handler dette ikke lenger om min forbrytelse, heretter handler det om Louis. Heretter handler det om Theodora, og til syvende og siste handler det om Birgit» (Heivoll 2008, 84). Her nevnes altså Kerner ikke i det hele tatt. En form for iscenesettelse av seg selv i Kerners posisjon skal medføre en transcendens av fortellerens egen subjektivitet, med en tilhørende tilrettelegging av en form for sympati for (eller tilgang til) posisjonene til Hogganvik, hans kone og hans datter. For at det «ikke lenger» skal handle om Heivoll selv, trenger han altså et annet ståsted. Dette ståstedet er en sitteplass som også er en skriveplass: Kerners kontorpult, som har en «skrivemaskin» (Heivoll 2008, 40) og der «den ene hånda hans [svever] like over protokollen» (Heivoll 2008, 81) som han holder på å skrive.

Kerners posisjon forbindes altså med makt over ordet: over den symbolske orden. Implisitt i henvisningen til «protokollen» er også juridisk makt. Den tette koblingen mellom evnen til å skrive og nazistens posisjon i Heivolls tekst skaper også et implisitt ekko av Roland Barthes, som har hevdet at «the performance of a language [...] is quite simply fascist» (Barthes 1979, 5). Språk er makt, kan man si, og hvis man understreker vilkårligheten i språkets maktutøvelse, er det nærliggende å koble dette med den rå volden som vi forbinder med fascisme og nazisme. Samtidig kan psykoanalysen, og da spesielt skriftene til Jacques Lacan, hjelpe oss til

å se at språkets makt her er tett forbundet med familien. Lacan identifiserer språklig, symbolsk makt med farsrollen: «It is in the *name of the father* that we must recognize the support of the symbolic function which, from the dawn of history, has identified his person with the figure of the law» (Lacan 1977, 67).

Koblingen mellom språk og makt blir ikke gjort eksplisitt i Heivolls roman. En annen ting som ikke artikuleres, er hvordan en form for identifikasjon med en krigsforbryter skal føre til en slags frigjøring, eller et skifte av perspektiv, fra det som omtales som «min forbrytelse». Sistnevnte er et motiv som introduseres ikke lenge før i romanen, i sammenheng med et barndomsminne som også skaper en implisitt forbindelse i teksten mellom Kerner og Heivolls egen familie. Fortelleren husker hvordan «broren min og jeg lekte krig hjemme hos besteforeldrene våre» (Heivoll 2008, 78). Farmoren avbrøt leken og refset fortelleren på rolig, men myndig vis: «*Tenk om bestefar så dette, han som har opplevd krigen. Tenk om han så dette*» (Heivoll 2008, 78). Selv når han skriver om dette i ettertid, kjenner fortelleren skammen fysisk på kroppen. Minnet blir så projisert inn i fortellerens lesning av vitneavhør knyttet til Hogganvik-saken, som så leder til en innskytning av at «[d]ette er en forbrytelse» (Heivoll 2008, 79).

En av anmelderne av boka reagerte nettopp på dette motivet: Hilde Stubhaug kommenterte i *Morgenbladet* at «når den nevnte skammen overføres, gjenskapes og forsterkes ved at forfatteren stadig gjentar at skrivingen er en forbrytelse – fordi han ripper opp i skjebner og minner selv om han aldri kan nå sannheten – da blir det for pompøst» (Stubhaug 2008). At dette virker som en overdrivelse, kan tolkes som at nettopp dette motivet er viktig i romanen: Heivoll må ha det med, selv om det kan virke søkt og urealistisk. Unni Langås har påpekt at *Himmelarkivet* handler om «en hendelse og en historie som forfatteren gang på gang hevder han står overfor fylt av skam» (Langås 2012, 68). Fortellerens egen oppdagelse og gjengivelse av saksforholdene fra krigen fortolkes som et slags skambelagt overtramp, på linje med hvordan barndommens lek respektløst iscenesatte krigens vold. Han fornemmer et slags tabu, der både det å vitne og det å skrive blir implisert i en form for skyld. Dette er i tråd med hans tidligere følelse av skam over å ha tenkt på historien rundt Hogganvik som noe gåtefullt (Heivoll 2008, 76) – det er som om han frastøtes av sine egne projiseringer rundt de historiske hendelsene, som helst skal undersøkes med en form for distansert klarhet.

Det er karakteristisk for Heivolls forfatterskap at en ganske allmenn, prinsipiell problemstilling – i dette tilfellet, problemet med potensielt å forlenge og gjenta overgrep ved å rippe dem opp igjen – forbindes med omstendigheter knyttet til hans personlige liv. Senere romaner som *Før jeg brenner ned* (2010) og *Sang for sekstiåtte forrædere* (2018) har tatt utgangspunkt i historiske hendelser som skjedde i hjembygda hans på Sørlandet, Finsland. Det er selvfølgelig ikke åpenbart hvordan det personlige problemkomplekset i *Himmelarkivet*, med bakgrunn i barndommen hans, enkelt kan tilsidesettes eller sublimeres gjennom en identifikasjon med Kerner. Som nevnt kan denne identifikasjonen tolkes som en måte å oppnå symbolsk makt på, som overskrider Heivolls eget personlige ståsted. Samtidig vil et psykoanalytisk perspektiv tilsi at et overtramp mot én farsfigur (dvs. morfaren) her erstattes av en identifikasjon med en annen farsfigur, hvis symbolske autoritet (koblet til språk, makt og loven) er langt mer problematisk. Det er nettopp i koblingen med Kerner at beskrivelsen av selve skriveakten som en «forbrytelse» kan motiveres. Hvordan kan det å innta en forbryters synsvinkel sies å forløse fortellerens egen «forbrytelse»? Generelt tematiserer *Himmelarkivet* viktigheten av en gitt, subjektiv posisjonering. Ved å skrive såpass selvbiografisk som han gjør, avskjærer Heivoll nettopp den depersonaliserte synsvinkelen vi har blitt vant til å assosiere med fiksjon og mye moderne kunst. Identifikasjonen med Kerners ståsted blir en slags erstatningsmanøver: Uten litterær autonomi må alternative former for depersonalisering etterstrebnes. Men det spesielle blir jo da at det er nettopp forbryterens eget kontor og egen skrivepult som anvendes. Implisitt ligger det en form for ironi her, idet fortellerens transcendens av sin egen lille «forbrytelse» og skam inntreffer ved at han assosierer seg selv med perspektivet til noen som har begått en langt større og mer graverende forbrytelse. I stedet for å tilby noen løsning, vikler identifikasjonen fortelleren mer inn i den skammen han angivelig vil sette til side.

Men kanskje oppveies dette problemet med andre fordeler. For fortellerens identifikasjon med Kerner er vel så forbundet med stedsproblematikk som subjektivitet. Vi får, tross alt, ikke presentert noen eksempler på at han lever seg inn i de tankene Kerner måtte ha hatt, da han for eksempel skrudde opp radioen på kontoret sitt for å overdøve lyden av fanger som ble torturert. I *Himmelarkivet* har fortelleren tidligere gitt et skrivekurs på Arkivet, hvor han har bedt tiendeklassinger om å skrive «en fortelling, et dikt, et brev til fremtida, eller bare en setning» på basis av opplevelsen av Arkivet som et autentisk sted for viktige hendelser i andre verdenskrig

(Heivoll 2008, 25). Som Nora Simonhjell har påpekt, så «ligner den metode» fortelleren bruker, på «den hans skriveelever skulle bruke» (Simonhjell 2011, 55). Stedet fungerer som en slags katalysator for skriveprosessen i denne sammenhengen, og kanskje også implisitt som en slags garanti for autensitet. Det er ingen tvil om at fortelleren er ekstremt opptatt av Arkivet som en form for det Pierre Nora kaller en «*lieu de mémoire*», et sted der «*memory crystallizes and secretes itself*» (Nora 1995, 632), et traumatisk sted med historisk resonans. Samtidig er det også påtagelig at fortelleren overtar, og spinner videre på, museets iscenesettelse av historien som en slags teatralisk scene, hvor dukker og rekvisitter sammen danner rammene for en repetisjon av fortiden. Hvis museer har blitt kritisert av Nora for å være det motsatte av *lieux de mémoire*, takket være hvordan de bidrar til en «*deritualization of our world*» (Nora 1995, 636), er det som om Heivolls karakter foretar en dramatisert re-ritualisering. Kerners rom er ikke lenger å forstå som del av et standardisert, sterilisert historisk arkiv, men et sted hvor fortiden griper inn i nåtiden på dramatisk vis.

Mellom familien og affiliativt minne i *Himmelarkivet*

Det er ingen tvil om at Heivoll har lyktes i å trekke Hogganviks skjebne frem fra glemselen. Før Heivoll tok for seg dette materialet, var for eksempel skjebnen til Pål Eiken – den andre motstandsmannen som døde på grunn av mishandling på Arkivet – langt mer kjent (Tveiten og Tveiten 2004). *Himmelarkivet* endret på dette. Men den som leser romanen med forventning om å bli fortalt «Hogganviks historie» risikerer å bli skuffet. Trolig skyldes dette delvis at det tilgjengelige kildematerialet er relativt begrenset. Uansett kommer romanen sjelden tett på Hogganvik. Han gis ingen stemme, og utseendet hans beskrives kun overfladisk. Det gjentas for eksempel igjen og igjen at han hadde mørke øyne med trøtte øyelokk (Heivoll 2008, 37, 54, 70, 72, 97, 226, 228). Fortelleren virker i tillegg heller uinteressert i det politiske engasjementet som trolig førte til at Hogganvik ble anholdt av nazistene. Vi blir fortalt at han var kommunist og leste mange bøker, men dette idégrunnlaget blir ikke behandlet nærgående. Romanen forteller da også at hans kone, Theodora, brenner papirene og bøkene hans (Heivoll 2008, 54–56), og i en av de mer drømmeaktige passasjene i romanen bifaller spøkelset til Louis denne handlingen: «Det gjør ingenting. Vi trenger ikke bøkene» (Heivoll 2008, 198). For lesere som

assosierer bokbrenning med nazismen (Langås 2012, 68), er dette en foruroligende handling. Som helhet kan romanen idémessig leses som en gest som i stor grad visker ut Hogganviks ideologiske kamp til fordel for en vektlegging ikke bare av personlige relasjoner, men også av en vag form for kristen religiøsitet, slik tittelen *Himmelarkivet* antyder.

Denne religiøsiteten setter også sitt preg på hvordan skyldspørsmålet behandles i romanen. Selv om det vises til rettsprosessene som kom etter krigen, blir disse presentert på en distansert måte og uten at forfatteren trekker noen konklusjon. I stedet er det påtagelig hvordan et sitat fra en avisartikkel i 1945, hvor det ble skrevet at den nazistiske mandalitten Weiss måtte «svare for en høyere dommer for sin bøddelvirksomhet» (Heivoll 2008, 212), blir gjentatt av fortelleren like etterpå, når han tar for seg den aller siste torturen Hogganvik gjennomgikk før han begikk selvmord:

Hvem var det da som slo?

Det vet jeg ikke. Det har ikke vært mulig å finne ut av. Hvem som slo. Hvem som holdt. Hvem som forsøkte å brette opp kneleddene. Jeg vet det ikke, men de har visst det selv, og de har alle måttet svare for en høyere dommer. (Heivoll 2008, 214)

Kun i himmelen finnes et fullstendig og uttømmende arkiv som muliggjør noen absolutt dom. En slik religiøs innramming av fortellingen finner man også andre steder i romanen. Den preger presentasjonen av Louis Hogganvik – en mann som «mistet [...] sin gud» (Heivoll 2008, 227) og tilsynelatende ikke var opptatt av kristendommen i voksen alder. I stedet for å forfølge Hogganviks eget tankegods, gir fortellingen ham tilbake til hans nærmeste: sørlandske kvinner som oppfatter kommunismen hans som noe skambefengt, og som ideologisk føler seg mer hjemme i kirka. Her utøver Heivoll en form for hermeneutisk vold på Hogganviks historie, i kraft av sin symbolske maktposisjon som forfatter.

Store deler av *Himmelarkivet* er fokalisert via synsvinkelen til Theodora Hogganvik, som erindrer sitt liv og den dagen mannen ble arrestert av Gestapo, og som også går og venter på at han skal vende tilbake. Fokuset rettes i stor grad mot familien og den personlige lidelsen til den etterlatte kona: det tapet krigen påført henne, og hvordan det preger hverdagen hennes. Her er det spesielt viktig at Hogganviks kropp aldri ble funnet. Dette faktum bidrar til at Theodora konstant forestiller seg at han straks skal vise seg igjen ved dørstokken til hjemmet deres, med det resultat at sorgprosessen hennes blir ufullstendig: «Håpet at han levde. Ingen grav å gå til», som

det heter i notatene fortelleren gjør etter det første møtet med etterkommerne (Heivoll 2008, 64). Det er innforstått i romanen at det også har ført til at sorgprosessen for Theodoras datter, Birgit, er ufullbyrdet. Siden hun fortsatt levde da romanen ble skrevet, og romanen er tilegnet henne (Heivoll 2008, 5), blir Birgit en representativ figur for etterkommerne til Hogganvik. Hvis romanen kan forstås som et minnesmerke for Hogganvik (Simonhjell 2011, 57), står opprettelsen av dette minnesmerket i en form for dialog med Hogganviks nærmeste familie og etterkommere.

Her kommer Heivolls posisjon som både forfatter, forteller og karakter i sin egen roman til sin rett. Vi har vært innom at fortelleren selv tematiserer hvordan han kjemper mot sin egen narsissisme, og noen lesere av *Himmelarkivet* har da også reagert negativt på hvordan Heivoll posisjonerer seg selv i romanen. I en kritisk anmeldelse hevder Susanne Christensen: «Den forfatteren vi møter i romanen er en forløser, han kanaliserte sine karakterer, som et annet medium kanaliserte de døde stemmer from beyond» (Christensen 2008). For Olaf Haagensen blir bruken av den «mye omtalte 'virkeligheten i litteraturen' [...] en strategi som samtidig sikrer forfatterens genialitet og unndrar ham kritikk» (Haagensen 2012). Haagensen identifiserer generelt det han ser på som en selvmytologiserende tendens i Heivolls forfatterskap.

Heivolls selvposisjonering kan nok både motiveres og kritiseres på forskjellige vis. Men fra ett perspektiv er forbindelsen med Hogganviks egen familie helt essensiell, og det plasserer romanen i et landskap velkjent fra internasjonal minneforskning knyttet til andre verdenskrig. Med tiden dør flere og flere av de opprinnelige tidsvitnene, og mange av historiene har blitt overlevert til de berørte etterkommere. Spesielt Marianne Hirsch har vektlagt, med sitt begrep om etterminne («postmemory»), at disse etterkommerne er legitime bærere av krigens minner:

«Postmemory» describes the relationship that the «generation after» bears to the personal, collective, and cultural trauma of those who came before – to experiences they «remember» only by means of the stories, images, and behaviors among which they grew up. But these experiences were transmitted to them so deeply and affectively as to *seem* to constitute memories in their own right. Postmemory's connection to the past is thus actually mediated not by recall but by imaginative investment, projection, and creation. (Hirsch 2012, 5)

Fra dette perspektivet blir Birgit Hogganvik og de andre etterkommerne av Louis Hogganvik viktige instanser for å ta vare på ikke bare hans personlige

minne, men også deler av det kulturelle minnet knyttet til Arkivet og krigen på Sørlandet. Samtidig åpner perspektivet til Hirsch for at fiksjon – som nettopp er preget av den typen projeksjon og skaperkraft som Hirsch viser til nederst i sitatet – også kan spille en viktig rolle. Her åpnes et mulighetsrom for forfattere som Heivoll. Samtidig åpnes det også et rom for Heivoll som medierende individ, ved at Hirsch vektlegger at etterminnet transcenderer familiestrukturer. Ved å intervju og inngå et tillitsforhold med Hogganviks familie (som representerer en «familial postmemory»), inntar han den posisjonen som Hirsch omtaler som et «affiliative postmemory» (Hirsch 2012, 36).

Heivolls rolle som medierende instans for Hogganviks etterkommere spiller altså en viktig rolle, og den er med på å gi teksten preg av å være et kulturelt minne som medieres affiliativt av et enkeltindivid. Samtidig har vi allerede sett hvordan Heivoll selv kobler sin rolle til egne familieforhold, via sin morfar og mormor. I tillegg er relasjonen hans til Hogganvik-familien verken å forstå som et utenforstående fundament for teksten eller som noe fastfrosset og klart definert. Tvert imot settes både rolle og relasjon på spill i teksten. Dette vises for eksempel under et tidlig besøk til Hogganviks familie i Mandal. Under dette besøket skriver Heivoll at han føler seg hjemme, trolig fordi disse folkene kommer fra et lignende sørlandsk miljø som han selv: «Mens jeg var der, hadde det slått meg at disse menneskene har jeg kjent lenge, uten å vite om dem. Og slik føltes det snart med Louis Hogganvik også» (Heivoll 2008, 65). Mot slutten av besøket fremheves relasjonen til tidligere nevnte Birgit, datteren til Louis: «Det var noe ved Birgit som gjorde at jeg både kunne og måtte fortsette. Noe med blikket. Øynene. Vennligheten. Måten hun så på meg. Noe sårbart og vennlig. Noe fast og unnvikende. Øynene. Jeg hadde visst om dem lenge» (Heivoll 2008, 65). Som ellers i teksten blir dette skjellsettende møtet fulgt av det som kan virke som trivielle detaljer fra forfatterens hverdag, inkludert en skisse av landskapet og en tekstmelding fra hans kone. Deretter gjør han seg klar å kjøre hjemover:

Jeg satte inn den gamle Orbison-kassetten som jeg av en eller annen grunn kjører rundt med i bilen. *A candy-colored clown they call the sandman, tiptoes to my room every night.* Jeg nynnnet med så langt jeg kunne teksten, deretter sang Orbison alene. *I close my eyes, then I drift away.* På en måte føltes det ikke passende å synge nå, på en annen måte gjorde det nettopp det. Jeg vet ikke. Jeg sang. (Heivoll 2008, 66)

Denne sangen danner bakgrunn for resten av kjøreturen hjem, hvor jegerpersonen fordøyer møtet med Hogganvik-familien. Han passerer kirka hvor Theodora er begravet, og i en av flere passasjer som spiller med tittelen til boka, sier han at det er som om kirka «svevde, at den hadde revet seg løs fra grunnen og var på vei opp over åsen og bebyggelsen». I skumringen slippes fantasien løs, og objekter frigjøres fra deres gitte, konkrete sammenhenger. Dette gjelder også det tidligere nevnte blikket til Birgit: «Det var da jeg tenkte på øynene igjen. At det ikke var hennes øyne som hadde sett på meg. At det var hans. At det var han som så på meg» (Heivoll 2008, 66). Her ser vi altså at Birgit ikke blir stående helt stabilt som en underliggende adressat for Heivolls prosjekt. Selv om vi senere, som tidligere nevnt, blir fortalt at «til syvende og sist handler det om Birgit» (Heivoll 2008, 84), ligger det en slags reversibel struktur under. Hvis Birgit er dagens representant for Louis, så skinner imidlertid Louis' nærvær gjennom når Heivoll saumfarer hva Birgit står for for ham.

Denne mer dynamiske semiotikken ligger også latent i den intertekstuelle referansen til Roy Orbisons gamle slager fra 1963, «In dreams». På overflaten har låten en enkel tekst, som omhandler noen som er sammen med sin elskede i drømmene sine, men som fortvilet oppdager at vedkommende er borte når han eller hun våkner. Dette passer godt til passasjene i *Himmelarkivet* som fokuserer på Theodora Hogganvik, siden hun stadig ønsker – og til tider også drømmer om – ektemannens tilbakekomst. Mer komplisert er relasjonen mellom dette motivet og Heivolls karakter. Han sier jo at han etter hvert synger med, til tross for at han nøler og er usikker på om det er passende. Her er identifikasjon nok en gang forbundet med et implisitt tabu, som Heivoll trosser. Men hva betyr det at han synger med? Siden mye av romanen preges av Theodora og barnas lengsel etter Louis, og et begjær for en slags forsoning med hans død, kan nok dette tolkes som at han som forfatter dikter med, og må leve seg inn i denne lengselen for å kunne kommunisere den kunstnerisk.

Men drømmenes rike – og rekkevidden på lyrikk som Orbisons tekst – er vanskelig å avgrense. For noen av Heivolls lesere vil sangen også assosieres med hvordan den blir brukt i en moderne filmklassiker, *Blue Velvet* (1986), regissert av David Lynch. Som Katherine R. Reed har påpekt, har sangen blitt tilført ny mening gjennom denne bruken (Reed 2016, 5). I Lynchs film lurer marerittet hele tiden under småbydrømmen, og en særegen tolkning av «In dreams» manifesterer dette på fortettet vis. Deler av låten fremføres to ganger i filmen, begge gangene av skurker (og i

sammenheng med en kjøretur): først av Ben (spilt av Dean Stockwell) og deretter av Frank (spilt av Dennis Hopper). Frank synger den til protagonisten, den unge studenten Jeffrey Beaumont (spilt av Kyle MacLachlan), mens sistnevnte holdes fast av Franks medsammensvorne. Frank feminiserer Jeffrey ved å spre leppestift over ansiktet hans mens han synger, og refrenget – med linjen «In dreams you're mine all of the time» – blir uttrykk for et asymmetrisk, voldelig og traumatiserende maktforhold.

I Heivolls roman, som jo gjentatt kretser rundt nazistenes tortur, utgjør dette en relevant intertekst. Heivoll har tidligere i romanen nevnt hvordan man kunne høre slageren «Ich tanze mit dir in den Himmel hinein» på Kerners kontor, som del av Arkivets utstilling (Heivoll 2008, 41). Denne sangen stammer fra 1937 og har følgende refreng: «Komm, lass uns träumen bei leiser Musik / Unser romantisches Märchen vom Glück / Und tanze mit mir in den Himmel hinein, / In den siebenten Himmel der Liebe!» Musikken som ble spilt på Kerners kontor, kunne – som radioen hans – overdøve og kamuflere skrikene da fangene på Arkivet ble torturert. Selv om Heivolls roman erkjenner denne torturen, blir fokuset hans i stor grad forskjøvet mot etterkommernes sorgarbeid. Men torturen ligger altså under og lur, selv når fortelleren slapper av i bilen sin. Selv når han synger det som kan virke som en tilfeldig valgt sang – som når han setter seg i Kerners stol – blir Heivolls utsigelsesposisjon implisitt koblet sammen med nazistens univers. Marerittet ligger og lur under drømmens overflate.

Det utsatte møtet i *Jeg kommer tilbake i kveld*

«Ich tanze mit dir in den Himmel hinein» nevnes også i dramaet *Jeg kommer tilbake i kveld*. I stykket blir vi fortalt at låten ble spilt første gang Rudolf Kerner traff sin kone (Heivoll 2012, 59–60). Mens himmelmotivet fungerer som en slags forsonende ramme i *Himmelarkivet*, der romanens erindringsakt – som i seg selv utgjør et slags alternativt arkiv – skal forløse det avbrutte samlivet mellom Theodora og Louis, er dramaets bruk av motivet mer ironisk. Fru Kerner og hennes mann har absolutt ikke danset inn i himmelen. I stedet virker familiesituasjonen deres låst på grunn av krigens hendelser. Kerner danner et slags medieringspunkt også i denne teksten, hvorfra Heivoll utforsker ofrenes lidelser. Kerners nærvær er alltid utsatt og forskjøvet. Hvis *Himmelarkivet* er strukturert rundt det faktum at Hogganviks lik aldri blir funnet, er skuespillet i stor grad sentrert rundt det faktum at Kerner er ventet, men aldri viser seg i løpet av stykket. Møtet med

Kerner er nært forestående, men mens de venter på ham, møtes i stedet Theodora Hogganvik og Kerners tyske kone og datter.

Der *Himmelarkivet*, som tidligere nevnt, ikke utforsker paralleller mellom Hogganvik og Kerner, etablerer stykket flere ekko mellom skjebnene til Theodora og fru Kerner. Det er åtte år siden Theodora mistet sin mann, og fru Kerner måtte vente like lenge før dødsdommen til hennes mann ble opphevet. Louis Hogganvik døde, men en drept ektemann kunne også blitt skjebnen for Kerners kone, noe Theodora påpeker overfor henne:

Han skulle ha vært død.

Ikke sant?

Han skulle ha vært død.

I åtte år var du gift med en dødsdømt mann. (Heivoll 2012, 56)

Begge har ventet på at mennene deres skulle komme hjem igjen, men bare den ene gjorde faktisk det.

I stykket sier Theodora at hun egentlig ikke vil fortelle om sin historie: «Jeg har sluttet å fortelle. / Jeg er trøtt av å snakke» (Heivoll 2012, 23). Hun ønsker ikke å formidle sin lidelseshistorie. Som hun gjentar flere ganger, er målet i stedet «å se Kerner i øynene. Det er alt» (Heivoll 2012, 50). Dette utsagnet er tvetydig, og det gir nok forskjellige muligheter under en oppsetning. Det kan tolkes som et ønske om å påføre Kerner skam, kanskje ut fra en tanke om at han slapp billig unna i rettsprosessen etter krigen. Hvis så er tilfellet, kan for eksempel Theodoras kommentar om at Kerner-familien «har det hyggelig her» i sitt hjem (Heivoll 2012, 37), tolkes som en ironisk eller bitter observasjon. Men det åpner også for å tolke inn i stykket en slags gradvis *anagnorisis*, hvor Theodora etter hvert skjønner at også Kerner og hans familie har vært utsatt for krigens konsekvenser.

En mer filosofisk, men også mer bokstavelig, måte å lese teksten på, er å tolke den dithen at Theodora faktisk har et fundamentalt ønske om å stå ansikt til ansikt med mannen som hadde ansvaret for hennes ektemanns død. Et slikt ønske kan leses som et behov for en etisk relasjon à la Levinas, der utveksling av informasjon blir sekundært i forhold til selve møtet mellom individer. Som Levinas skriver, innebærer det å være «foran den Annens ansikt» en relasjon der «denne verdens betydning blir forstyrret og skaket av et annet nærvær» (Levinas, 1996a, 59). Kanskje kan Theodoras ønske tolkes som et forsøk på en slags gjenreisning av et likeverdig forhold etter den voldsrelasjonen vi vet tidligere inntraff mellom Kerner og Hogganvik. For Levinas innebærer det etiske et forbud mot å

drepe (Levinas 1996b, 195), og Theodoras ønske kan ses som en insistering på dette forbudet.

Som tidligere nevnt finner ikke møtet mellom Theodora og Kerner sted i selve stykket. I stedet får vi et vanskelig og vondt møte mellom Theodora og Kerners to nærmeste. Mens Kerners kone lenge er avvisende overfor Theodora, slår datteren Elfi fort over fra skepsis til en mer søkende posisjon. Sistnevnte skjønner at den besøkende kan hjelpe henne med å avdekke ting som har vært holdt tilbake fra henne: «Du vet noe, du» (Heivoll 2012, 15). Faren kom hjem året før, og Elfi har generelt fått vite svært lite om krigen. Hun vurderer å forlate foreldrene, men det viser seg at bitterheten hennes balanseres med en sterk nysgjerrighet. I stykket er denne nysgjerrigheten en motor for en gradvis avdekking av konsekvensene av krigen generelt og Kerners handlinger og skjebne spesielt. Før krigen, blir man fortalt, var familien preget av harmoni. Men «[a]lt er forandret» nå (Heivoll 2012, 17).

Det viser seg at Elfi vet svært lite om hva faren var med på under krigen. Det eneste hun vet, er at han «satt i fangenskap i åtte år. Og så kom han hjem i fjor sommer» (Heivoll 2012, 12). Hun aner at han «har gjort noe [...] forferdelig» (Heivoll 2012, 45), og frykter at han er noe mer enn en tilfeldig deltager i krigen. Fra et traumeperspektiv, kan vi si at Elfi begynner å konseptualisere farens status som en gjerningsperson. Stykket skiller seg påtagelig fra romanen ved å ikke fokusere på andre gjerningspersoner enn Kerner, noe som også bidrar til at spørsmålet om skyld blir noe mer fremtredende i dramaet. For å provosere frem en reaksjon fra moren kaster Elfi ut en brannfakkell: «Faren min er en morder» (Heivoll 2012, 45). Men moren prøver i det lengste å unngå alle detaljer.

Der fru Kerner vil fortrenge det som har skjedd, vil Elfi fremprovosere en endring. Sistnevnte får høre at Kerner var dødsdømt, og etter hvert avslører Theodora også hva som skjedde med Louis Hogganvik. Ifølge Theodora var det Kerner «som ga ordre om at Louis skulle senkes i havet» (Heivoll 2012, 72). Men nå er hun mest opptatt av hva konsekvensene var for henne selv og hennes barn: «Han tok ikke livet av Louis. / Han tok livet av meg. / Barna mine har en død mor» (Heivoll 2012, 73). Her virker det som om hun medgir at Kerner ikke var direkte ansvarlig for mannens død (som for så vidt inntraff før han ble senket i havet). Men hun holder ham likevel ansvarlig for de lidelsene hun og familien har hatt i ettertid. Livet hennes har blitt fratatt all mening og fremstår som en form for tom venting: «Livet er ikke noe annet enn et hav av tid» (Heivoll 2012, 73).

Dreiningen av fokuset fra offeret (Louis Hogganvik) og overgriperen (Rudolf Kerner) til deres pårørende står helt sentralt i *Jeg kommer tilbake i kveld*. Louis Hogganvik har dødd for lenge siden, mens Rudolf Kerner ennå ikke har kommet hjem. Mellom fortid og fremtid står Theodora, Elfi og fru Kerner i en smertelig nåtid. Etter at Theodora har fortalt om sin egen tomhet, står det i sceneanvisningene at Fru Kerner er «*Forsonende*» (Heivoll 2012, 73). Hun vil fortsatt heller glemme enn å bli konfrontert med fortiden, men likevel er dette et kritisk punkt i intrigen, hvor de pårørende fra begge sidene oppnår en form for forløsning.

Stykket har ingen intern representant for Heivoll som forfatter, men til gjengjeld får vi vite at fru Kerner er kunstner. Selv om hun maler landskaper, er ikke kunsten hennes utelukkende mimetisk. Som Elfi sier, kan ikke bildene beskrives som «finere», men heller som «mye mer» enn den virkeligheten de tar for seg (Heivoll 2012, 36). Her finner vi et ekko av kunstnerens symbolske makt, som også ble anskueliggjort i *Himmelarkivet*. Men fru Kerner har ikke kunnet male på grunn av mannens skjebne under krigen. For å kunne male igjen, må hun «være helt fri» (Heivoll 2012, 76). Det er først når hun har blottstilt overfor Elfi alt som har skjedd med Kerner under krigen, at hun endelig kan erklære, i stykkets siste ord: «Jeg er fri» (Heivoll 2012, 85). Den forløsningen skjer imidlertid kun når hun har avslørt det faktum at Kerner fikk et barn med en norsk kvinne. Tidligere i stykket har en avsløring av Kerners andre handlinger (og dødsdom) under krigen ikke ført til noen frihetsfølelse. At denne intime detaljen om Kerner utroskap legges frem som den aller siste avsløringen i stykket, og at den har en tyngde som ser ut til å overgå alt som gjelder Kerners aktiviteter på Arkivet, bekrefter en tendens til vektlegging av privatsfæren og ikke minst familien i Heivolls to tekster. På samme måte som han marginaliserer Hogganviks kommunistiske tankegods i romanen, tenderer Heivoll til å redusere konsekvensene av Kerners rolle til et individuelt plan i dramaet. I begge tilfellene kommer familien i fokus. Mens Kerners rolle som symbolsk far (i psykoanalytisk forstand) var implisitt i romanen, er han altså mer eksplisitt til stede som farsfigur i skuespillet. Der Heivoll tilegnet seg hans symbolske makt for å kunne skrive i *Himmelarkivet*, må fru Kerner ta et oppgjør med ham for å kunne utøve sitt kunstneriske virke i *Jeg kommer tilbake i kveld*.

Oppsummering

Som vi har sett, kretser både *Himmelarkivet* og *Jeg kommer tilbake i kveld* rundt nazisten Rudolf Kerner. Riktignok er ikke Kerner hovedpersonen i noen av bøkene, og hans rolle overskygges av den som tillegges hans offer, Louis Hogganvik. Heivoll kommer heller ikke innpå Kerner som karakter, og forsøker ikke å komme til bunns i noen underliggende ondskap. I stedet er oppmerksomheten i stor grad rettet mot den lidelsen som Kerner påførte Hogganviks nærmeste – en lidelse som i *Himmelarkivet* viser seg å vedvare inn i vår egen tid. Det har vært hevdet at Vesten etter hvert har blitt en «victim society» (Jean Baudrillard sitert i Onega 2020, 92), med spesielt fokus på ofre for traumer, og innholdet i disse verkene samsvarer med en slik tendens.

Likevel spiller Kerners karakter en nøkkelfunksjon i begge tekstene. Mens romanen skildrer de historiske omstendighetene rundt Hogganviks opphold ved Arkivet da Kerner var leder der, sirkler skuespillet rundt de samme omstendighetene i påvente av at Kerner skal komme tilbake til sitt hjem i Tyskland. Mer spesifikt spiller Kerners *fravær* en sentral rolle i begge verkene. I *Himmelarkivet* finner ikke fortelleren noen løsning på omstendighetene rundt Hogganviks død i Kerner som individ (fysisk manifestert i et foto), samtidig som det å detronisere Kerner (representert av en museumsdukke) ved hans skrivepult blir en katalysator som muliggjør skriveprosessen. I det etterfølgende skuespillet er Kerners hjem – både forstått som et fysisk sted og som hans familie – merket av at Kerner ikke er til stede.

I Kerners fravær blir en stedstematikk særlig viktig i romanen. Som tittelen *Himmelarkivet* antyder, spiller Arkivet en viktig rolle. Dette stedet blir et minnesmerke i seg selv for grusomhetene som ble påført Hogganvik. Kerners kontor og skrivepult danner ikke bare et slags skrekkens teater, men også en arena for en symbolsk maktoverdragelse. Videre er handlingen i romanen sterkt forankret i regionen hvor den utspiller seg. Dagbladets anmelder Kåre Bulie noterte i en av de første anmeldelsene at romanen var «viktig lokalhistorie på Sørlandet» (Bulie 2008). Utover Arkivet spiller også Hogganvik-familiens forbindelser med Mandal og området rundt en viktig rolle, i likhet med Gaute Heivolls egen forankring på Sørlandet og familieforbindelse med krigserfaringer derfra (se for eksempel beskrivelsen av besteforeldrenes krigsminner i Heivoll 2008, 78–79). Kerner og Hogganvik er skikkelser som først og fremst er av lokalhistorisk interesse, og romanen forankrer dem også i denne konteksten. *Jeg kommer tilbake i*

kveld forlater Sørlandet og plasserer handlingen i Tyskland. Men selv om vi vet at Kerner etablerte seg i Heidelberg etter krigen, er det ingen konkrete henvisninger til byen i teksten. Det faktum at stykket ikke har vært oppført noe annet sted enn i Kristiansand, tyder også på at det er like forankret i en lokalhistorisk ramme som den forutgående romanen.

Heivolls to tekster tar på mange måter for gitt en viss historisk kunnskap om nazistene og den tyske okkupasjonen av Norge. De berører spørsmålet om hvor stort ansvar som kan tillegges en lokal gestapoleder som Kerner. Men til syvende og sist er ikke dette et spørsmål som Heivoll dveler ved i stor grad. Mens Theodora i *Jeg kommer tilbake i kveld* ønsker å se Kerner i øynene, har Heivoll allerede tidlig i *Himmelarkivet* erklært at «Kerners ansikt røpet ingenting» (Heivoll 2008, 29). Forbrytelsen blir heller sett på som et utgangspunkt enn som et mysterium. Det viktige er å forstå den etterfølgende lidelsen i dialog med de som bærer den, og bidra til det nødvendige sorgarbeidet. I Heivolls tekster innebærer dette å fordype seg i familiestrukturer: familiene til Hogganvik, Kerner og Heivoll selv. Med dette familiefokuset medfølger en identifisering av Kerner med farsrollen og dens makt – ikke minst den makta som er knyttet til språk og det å uttrykke seg kunstnerisk. Til syvende og sist går veien til å artikulere lidelsen via en forhandling med denne maktposisjonen. Forbryterens fravær muliggjør det å uttrykke lidelsen – selv om den resulterende prosessen kan være både vanskelig og skambelagt.

Forfatterbiografi

Charles I. Armstrong er professor i engelsk litteratur ved Universitetet i Agder. Han er forfatter av tre monografier, og medredaktør av blant annet essaysamlingen *Terrorizing Images: Trauma and Ekphrasis in Contemporary Literature* (De Gruyter, 2020).

Referanser

- Barthes, Roland. 1979. «Lecture in Inauguration of the Chair of Literary Semiology, Collège de France, January 7, 1977.» *October* 8: 3–16.
- Bulie, Kåre. 2008. «Godt om glemsel.» *Dagbladet*, 1. september. Atekst.
- Christensen, Susanne. 2008. «Virkelige vitner.» *Klassekampen*, 13. september. Atekst.
- Eaglestone, Robert. 2017. *The Broken Voice: Reading Post-Holocaust Literature*. Oxford: Oxford University Press.
- Freud, Sigmund. 2003. *The Uncanny*. Oversatt fra tysk av David McLintock. London: Penguin.
- Heivoll, Gaute. 2008. *Himmelarkivet*. Oslo: Tiden.

- Heivoll, Gaute. 2012. *Jeg kommer tilbake i kveld*. Oslo: Tiden.
- Hirsch, Marianne. 2012. *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York: Columbia University Press.
- Haagenen, Olav. 2012. «Mytografen Heivoll.» *Vagant* 28. mars. <https://www.vagant.no/mytografen-heivoll/>
- Lacan, Jacques. 1977. *Écrits: A Selection*. Oversatt fra fransk av Alan Sheridan. New York: Norton.
- Langås, Unni. 2012. «Om å bære dødens tyngde. Fotografier og visuelle fortellestrategier i Gaute Heivolls roman *Himmelarkivet*.» *Edda* 2: 66–85. <https://www.idunn.no/doi/10.18261/ISSN1500-1989-2012-02-02>
- Levinas, Emmanuel. 1996a. *Den annens humanisme*. Oversatt fra fransk av Asbjørn Aarnes, annen utvidete utgave. Oslo: Aschehoug.
- Levinas, Emmanuel. 1996b. *Totalitet og Uendelighet: Et essay om exterioriteten*. Oversatt fra fransk av Manni Crone. København: Hans Reitzels forlag.
- McGlothlin, Erin. 2021. *The Mind of the Holocaust Perpetrator in Fiction and Nonfiction*. Detroit: Wayne State University Press.
- Nora, Pierre. 1995. «Between Memory and History: *Les Lieux de Mémoire*.» Oversatt fra fransk av Marc Roudebush. I *Histories: French Constructions of the Past*, redigert av Jacques Revel og Lynn Hunt, 631–643. New York: The New Press.
- Onega, Susana. 2020. «Victimhood.» I *The Routledge Companion to Literature and Trauma*, redigert av Colin Davis og Hanna Meretoja, 90–99. London: Routledge.
- Reed, Katherine M. 2016. «‘We Cannot Content Ourselves with Remaining Spectators’: Musical Performance, Audience Interaction, and Nostalgia in the Films of David Lynch.» *Music and the Moving Image* 9 (1): 3–22. <https://doi.org/10.5406/musimovimag.9.1.0003>
- Simonhjell, Nora. 2011. «At skrive fra torturbødlens stol. Om forfatterens valg og metoder i Gaute Heivolls ‘Himmelarkivet’.» *Passage – Tidsskrift for Litteratur og Kritik* 26 (65): 45–64.
- Stubhaug, Hilde. 2008. «Dødens tyngde.» *Morgenbladet*, 5. september. Atekst.
- Taraldsen, Kristen. 2001. «Torturens høyborg.» I *Stemmer fra Arkivet*, redigert av Toralf Tveiten, 33–43. Kristiansand: Stiftelsen Arkivet.
- Tveiten, Toralf og Asbjørn Tveiten. 2004. *Utan svik: Pål Eikens liv*. Kristiansand: Stiftelsen Arkivet og Fædrelandsvennen.
- Tønnessen, Johan Nicolay. 1974. *Kristiansands historie 1914–1945: I krigens århundre*. Kristiansand: Edgar Høgføldt A.S.

Krigsforbrytere har siden krigens slutt vært et vanskelig tema, og interessen har i vår tid ikke avtatt. Betegnelsen «krigsforbryter» har juridisk forankring, men blir også brukt mindre formelt, og ord som «landssviker», «landsforræder», «gjerningsperson» og «overgriper» hører med i diskusjonene som føres. Som bidragene i denne boka viser, er forestillingene om fortidens krigsforbrytere fortsatt levende, og deres aktiviteter blir både vanemessig repetert og stadig tolket på nytt.

I sentrum for mange tematiseringer av krigsforbrytere står dobbeltheten mellom vanlig menneske og brutal overgriper. Ikke minst gjennomsyrrer den vurderinger av hvordan krigsforbrytere og deres handlinger bør og kan framstilles i estetiske uttrykksformer. I møte med fortidens ugjerninger må tilskueren forholde seg til en spenningsladet skala av gråtoner mellom dokumentariske tegn og tydelige fiksjonaliseringer.

De kunstneriske uttrykkene vi undersøker i denne boka – litteratur, film, teater, tv-produksjoner og utstillinger – gir ulike tolkninger av krigsforbrytere og deres etterliv i den kollektive minnekulturen. En viktig tendens er at krigsforbryteren som estetisk figur er mindre karikert og mer sammensatt enn det som ofte har vært tilfellet. Målet for de aktuelle representasjonene er gjerne å forstå uten å tilgi, og samtidig relatere fortidens erfaringer til dagens verdidiskusjoner og politiske utfordringer.

Krigsforbrytere i dagens estetiske minnekultur retter seg mot forskere, studenter og alle med en interesse for den fortsatte betydningen av andre verdenskrig.

Boka er redigert av Unni Langås (professor ved Universitetet i Agder) og Henrik Torjusen (forsker, ph.d.).