

Hva kan arves? Om skyld, vold og seksualitet i to nordiske krigsminneromaner

Unni Langås
Universitetet i Agder

The Inherited War: On Guilt, Violence, and Sexuality in Two Scandinavian Postmemory Novels

Abstract: During the last two decades, an increasing focus on perpetrators has emerged in Scandinavian literature. This so called perpetrator fiction, with an explicit intention of understanding evil, has portrayed the Nazis and their henchmen in detail. These are frequently described in familial relationships, and their stories are told from a second or third generational point of view. Interestingly, the perpetrators are regularly depicted as perverse persons and their deviant sexuality as part of the problem. In this article, I discuss two Scandinavian novels with the family as a narrative structure and the perpetrator as its main character. The novels *Jeg har arvet en mørk skog* (2012) by Morten Borgersen and *Stormen. En berättelse* (2016) by Steve Sem-Sandberg deal with wartime events seen from a present-day I-narrator's point of view. Both novels incorporate mythology and perverse sexuality, and they ask provocative questions about the causes of wartime violence.

Tenk om hendelser i fortiden plutselig dukker opp og setter nye rammer for ditt liv. Tenk om de også handler om ugjerninger som gir deg skyldfølelse selv om du ikke har gjort noe galt. *Det* er en situasjon som erindringsbøker og romaner i nyere nordisk litteratur ikke så sjelden forteller om, og som oftest er det andre verdenskrig som utgjør den historiske konteksten. Nå er de primære vitnene så å si alle borte, og barn og barnebarn får innsikt i forhold som ingen har snakket om og få har visst noe om. Fortidens synder er i mange tilfeller blitt holdt hemmelige, og avsløringen kan skje både med og mot tidsvitnenes vilje. Noen av dem forsøker å ta med seg sin stumme skyld i graven, mens andre legger den

Memory and Remembrance in Scandinavian Cultures: Recollecting History. Edited by Atėnė Mendelytė and Ieva Steponavičiūtė Aleksiejūnienė. (Scandinavistica Vilnensis 17:3). Vilnius University Press, 2024.

<https://doi.org/10.15388/ScandinavisticaVilnensis.2023.20>

igjen som en posthum bekjennelse til sine etterkommere. Uansett vil oppdagelsen gi anstøt til både smertefulle selvransakelser og brutale re-vurderinger av personer man har et intimt forhold til.

Morten Borgersen er en norsk forfatter, skuespiller og regissør som nettopp fikk en slik opplevelse da hans far døde. I romanen *Jeg har arvet en mørk skog* (2012) skildrer han den sjokkerende oppdagelsen på følgende måte: «Jeg åpner øynene, mappen ligger like forbannet rett foran meg. Var han nazist? Han kan ikke ha vært det. Jeg har aldri hørt om dette» (Borgersen 2012, 13). Farens etterlatte papirer er bevis nok, men det virkelig eksistensielle sjokket består i at dette angår ham selv på en grunnleggende måte. Og det skaper umiddelbart både angst og sinne: «Vi er da ikke like. Overhodet ikke. Vi er så forskjellige som det er mulig å være. Øyeblikkelig kommer tvilen, kanskje jeg tar feil [...] Faen ta alt sammen!» (13). Fra dette utgangspunktet utvikler romanen seg til en biografi over faren og samtidig en nærgående refleksjon over sønnens eget liv. De to livshistoriene vikler seg inn i hverandre, og det ømme punktet er nettopp spørsmålet om skyld, og om hvorvidt farens ideer og handlinger kan ha blitt overført til sønnen som en ubevisst arv.

En liknende problematikk skriver den svenske forfatteren Steve Sem-Sandberg om i romanen *Stormen. En berättelse* (2016), som også tar hendelser under krigen som utgangspunkt for en fiksjonell tematisering av hva som kan arves. I hans tilfelle er de personlige relasjonene fjernere, men familien som narrativ struktur og portrettet av en nazistisk farsfigur er et felles trekk. Sem-Sandbergs roman er lagt til ei øy i Oslofjorden, og selv har han barndomsopplevelser fra Nesøya fordi hans besteforeldre bodde der.¹ Der bodde også nazisten Eivind Blehr (1881–1957), som var medlem av Quislings regjering, og som trolig er modell for romanens godseier Kaufmann. Romanen åpner med at hovedpersonen og jegfortelleren Andreas vender tilbake til øya når hans stefar Johannes er død, og dette utløser oppskriftsmessig en trang til erindring.² Slik blir fortidens hendelser brukt til å kaste lys over, men også mystifisere, øysamfunnets gåtefulle og smertefulle historie.

Morten Borgersens *Jeg har arvet en mørk skog* og Steve Sem-Sandbergs *Stormen. En berättelse* stiller provoserende spørsmål rundt ideen om nedarvet voldelighet, og de spiller begge på mytologi og avvikende

1 Sem-Sandberg i intervju med *Dagsavisen* (Pedersen 2016).

2 Å rydde i et dødsbo kan sies å være en konvensjonell åpning i romaner om fortid og minner.

seksualitet. I denne artikkelen vil jeg undersøke hvordan arv og arvelighet forstås i disse romanene, og hvordan familiestrukturen blir brukt til å utforske en fryktet sammenheng mellom seksualitet og vold. Teorier om etterminner (*postmemory*) og overgriperlitteratur (*perpetrator fiction*) skal i det følgende kontekstualisere og underbygge en lesning der romanenes minneprosesser blir uttrykk for aktuelle kriser. Begge romanene har et subjektivt fokus og søker svar i familien og fortiden, men de peker også ut over sine individuelle rammer. Deres karakteristiske trekk som krigsminneromaner er at de vender seg bort fra et rasjonelt og forklarende paradigme til en mer usikker, rådløs og affektivt ladet respons på truende opplevelser.

Etterminner og overgriperlitteratur

I forskning som tar for seg den litterære minnekulturen rundt andre verdenskrig, har teorier om familier og generasjoner fått en viktig funksjon. Begrepet *postmemory* («etterminne»), som Marianne Hirsch (2008; 2012) kan krediteres for, tar sitt utgangspunkt i familien. Hirsch bruker sine egne erfaringer med å vokse opp som barn av overlevende fra andre verdenskrig, til å utvikle en teori om etterminnet. Slik hun definerer det, refererer begrepet ikke til en persons egne erfaringer, men til andres. Etterkommerne har minner som ikke er deres egne, men som er blitt overført til dem ved hjelp av fortellingene, bildene og atferden til dem de vokste opp med. Dermed løses det individuelle minnet fra den direkte erfaringen, noe som unektelig utvider minnebegrepet på utfordrende vis.

Hirsch erkjenner dette problemet, men påpeker at andre generasjons familiemedlemmer selv bruker begrepet «minne» i stor utstrekning fordi de føler seg dypt emosjonelt involvert i slektningenes skjebner. Dessuten viser det seg at personer faktisk *kan* ha minner om hendelser som de ikke har deltatt i selv, noe for eksempel psykoanalysen bekrefter.³ Etterminner er derfor en forbindelse til fortiden som ikke er basert på hukommelse, men på forestilling, projeksjon og skapelse. Det betyr at etterkommeren utvikler en evne til å forestille seg hva andre har opplevd, overføre det til sitt eget liv og skape et uttrykk for det. Dette kaller

3 I forlengelse av Freuds arbeider utviklet psykoanalytikerne Nicolas Abraham og Maria Torok på 1960- og 70-tallet ideen om fantomet som en transgenerasjonell overføring av ubevisste minner (Abraham 1994). De blir ofte referert til i minneteorier om hjemsøkelse, se Nielsen 2020 og Torjusen 2021.

Hirsch en struktur for transgenerasjonell overføring av traumatisk kunnskap og erfaring (Hirsch 2008, 107).

Etterminner er altså i utgangspunktet knyttet til transgenerasjonell minneoverføring, det vil si formidling av erfaringer fra eldre til yngre generasjoner. Etter hvert har begrepet imidlertid blitt utvidet til å karakterisere ikke bare andre eller senere generasjoners minner, men også en overføring internt i en generasjon og dessuten en posisjon som kunstnere og forfattere kan innta og tale ut fra. Å huske noe fra denne posisjonen handler om å sette seg inn i andres erfaringer og utvikle empati og forståelse for deres opplevelser. Med et slikt utvidet minnebegrep faller riktignok svært mange kulturelle uttrykk inn under begrepet etterminner, men Hirsch argumenterer for å begrense definisjonen til kulturelle uttrykk som ivaretar den affektive forbindelsen mellom fortidens hendelser og nåtidens bearbeiding. Etterminnets kulturelle uttrykk skal derfor ikke forstås som en hvilken som helst nåtidig representasjon av fortidige hendelser, men som et forsøk på å reaktivere (*reactivate*) og kroppsliggjøre (*reembody*) sosiale og kulturelle minnestrukturer ved å tilføre dem familiære og individuelle måter å huske på (Hirsch 2008, 111).

I begrepet «etterminne» ligger også en erkjennelse av at erindringer blir overført ved hjelp av representasjoner og medier. Dermed inkluderes litteratur der forfatteren ikke selv har verken første- eller annenhåndskunnskap, men i stedet inntar en estetisk posisjon i sitt engasjement med fortiden. Dette fører til en utstrakt bruk av intertekstualitet, det vil si gjenbruk av motiver og konvensjoner, og dessuten til en bevissthet om at minner kan «reise» (Erl 2014). Litteratur har alltid vært et viktig medium for å bevare og formidle erfaringer internt og på tvers av kulturer, men litteratur fungerer også som en produsent. Den kan dikte frem minner som ikke har noen historisk forankring. Etterminnets litteratur krever derfor en kritisk tilnærming til den spenningsfylte forbindelsen mellom erfaringer, erindringer og mediert representasjon.

Marianne Hirsch skriver først og fremst om ofrene for holocaust, men siden hun forstår etterminnets som en struktur for overføring av minner mellom personer og generasjoner, er begrepet derfor like relevant som betegnelse for minner om gjerningspersoner. Både erindringsbøker og fiksjon kan falle inn under denne kategorien litteratur, som internasjonalt betegnes *perpetrator fiction* (overgriperlitteratur). Den har med mer eller mindre uttalt intensjon om å forstå ondskapens og forbrytelsens beveggrunner, fremstilt nazister og deres handlingere med til dels stor detaljrikdom. Når den store utbredelsen av denne typen litteratur

er en relativt ny trend, har det blitt tolket som en tilbakeholdenhet hos forfatterne fordi fiksjon kan skape identifikasjon. For eksempel skriver Susan Suleiman (2012) at det ligger en motstand i det å sette seg inn i en voldsforbryters indre liv. Hun mener det krever en form for empati både hos forfatteren og hos leseren, for selv om hovedpersonen er grusom og avskyelig, må han eller hun fremstilles med menneskelige trekk og være i en viss grad gjenkjennelig. I dette perspektivet drøfter Suleiman den moderne klassikeren på feltet, Jonathan Littells *Les Bienveillantes* (2006), som er skrevet fra den nazistiske gjerningsmannens synsvinkel.

Joanne Pettitt (2017) diskuterer mer spesifikt sjangeren *holocaust perpetrator fiction*, som undersøker de sosiale, politiske og psykologiske motivasjonene hos holocaustforbrytere. Slike romaner stiller en rekke spørsmål om muligheten for rettferdig oppgjør i etterkant av folkemordet, og i stedet for å forenkle og karikere, forsøker de å forstå vilkårene for ekstreme handlinger og ekstrem skyld. Pettitt identifiserer den drivende kraften bak denne litteraturen til behovet for å strekke seg ut over dikotomien god versus ond og i stedet erkjenne at forbrytelsene er begått av gjenkjennbare mennesker innenfor bestemte vilkår. Dette åpner for en bredere tilnærming til spørsmål om roller og ansvar, og det utfordrer også leseren til å vurdere sin egen risiko for å trå feil, mener hun.

Et utbredt fenomen i romaner om krigsforbrytere er at disse ofte fremstilles som seksuelt perverse personer eller at seksuelle voldshandlinger så å si inngår i deres repertoar. Pettitt lister opp følgende romaner som inkluderer seksuelle abnormaliteter: *The Nazi and the Barber* (Hilsenrath, 1971, norsk: *Nazisten og frisøren*, 2018), *Der Vorleser* (Schlink 1995, norsk: *Høytleseren* 1997) og *Les Bienveillantes* (Littell 2006, norsk: *De velvillige*, 2008). Dessuten nevner hun følgende romaner som skildrer voldtekts-scener: *The Hooligan* (Nassauer, 1960), *Night of the Aurochs* (Trumbo, 1979), *Ostland* (Thomas, 2013). I disse tilfellene tolker hun det seksuelle motivet som en del av romanens måte å skape avstand til leseren på. Dermed svekkes faren for identifikasjon, mens forbryterens menneskelighet opprettholdes. I tillegg til de to romanene jeg skal ta for meg i det følgende, kan jeg som nordiske eksempler nevne Sofi Oksanens *Puhdistus* (2008, norsk: *Utrenskning*, 2010), Steve Sem-Sandbergs *De fattiga i Łódź* (2009, norsk: *De fattige i Łódź*, 2010), Simon Strangers *Leksikon om lys og mørke* (2018) og Kirsten Thorups *Indtil vanvid, indtil døden* (2020).

Robert Eaglestone (2011) mener at det seksuelle motivet styrer oppmerksomheten vekk fra spørsmålet om krigsforbrytelsene. Han er blant annet kritisk til Steve Sem-Sandbergs roman *De fattiga i Łódź*, som

har den jødiske gettolederen Chaim Rumkowski som hovedperson. Rumkowski står i et konstant krysspress, et tvungent samarbeid med nazistene, og må hele tiden treffe avgjørelser som handler om liv og død for gettobefolkningen. Eaglestones kritikk går ut på at Rumkowski er tegnet ensidig negativt, og at denne karakteristikken blir toppet av en pervers seksualitet. Romanfiguren Rumkowski er ikke bare korrump, svak og forfengelig, men også en kvinnemishandler og pedofil voldtektsmann. Som om det ikke er nok å gjøre ham ansvarlig for deportasjonen av tusenvis av jøder, mener Eaglestone, må forfatteren i tillegg utstyre ham med forbrytelser som harmonerer med det tjuelførste århundrets «zeitgeist» (Eaglestone 2009, 19), nemlig seksuelle overgrep.

Forfatternes motivasjon for å gjøre krigsforbryterne seksuelt perverse, kan med andre ord være forskjellig, og den springer ikke nødvendigvis ut av ønsket om å gjengi fortiden korrekt. Både Pettitt og Eaglestone går ut fra at det er nåtidsblikket på det forgangne som styrer valget, og at perversiteten i det første tilfellet skal forhindre identifikasjon, og i det andre tilfellet passe inn i den rådende kulturen, der fokuset på seksualisert vold er blitt vesentlig styrket. Dette kan forklares blant annet ved den økte oppmerksomheten mot bruken av voldtekt som våpen og den internasjonale anerkjennelsen av seksuelle overgrep som krigsstrategi. Krigen i Bosnia på 1990-tallet forårsaket en radikal oppvåkning og endring i offentlighetens og forskningens interesse for problematikken (Skjelsbæk 2012).

De seksuelt perverse krigsforbryterne har en så utbredt eksistens i litteraturen at de må leses som en viktig del av forfatternes høyst ulike måter å forstå sadistiske drap og voldsutøvelser på. Noen er overfladiske og utgjør bare enkle grep for å skape fascinasjon, mens andre er integrert i komplekse narrativer og krever avansert fortolkning. Dessuten må vi også her regne med en form for intertekstualitet, med andre ord at det seksuelt perverse er blitt en del av den kulturelle konvensjonen for skildringer av krigsforbrytere. De to romanene jeg nå skal se nærmere på, bærer alle disse kjennetegnene.

Morten Borgersen:

Jeg har arvet en mørk skog

Tittelen på Borgersens roman inneholder ordet «arvet» og setter dermed fingeren på det som etterminnelitteraturen stadig kretser rundt, nemlig relasjonen mellom foreldre og barn. Men hva er det tittelens «jeg» har arvet? Med metaforen «mørk skog» skaper Borgersen mystikk rundt

dette, og leseren må forvente at arven og den mørke skogen rommer en kompleks problematikk. Ganske raskt får vi avklart at det handler om en far som var nazist, men samtidig legges det ut noen ledetråder som også peker i retning av både traumer og hemmelig begjær.⁴

Romanen veksler mellom aural og personal forteller, og den portretterer både sønnen, som er fortellingens navnløse «jeg», og faren, som er fortellingens «han», Martin Meyer. Dobbelt er også leserkontrakten, som inngås med undertittelen «roman» på den ene siden og den følgende virkelighetspåberopelsen på den andre: «Denne boken er basert på en sann historie» (unummerert side etter kolofonsiden). Forfatteren ber altså om at leseren tror på det som blir fortalt, samtidig som han gir beskjed om at det fortalte er fiksjon. Hvorvidt den sanne historien er forfatterens egen, altså om Morten Borgersens far var medlem av NS, går ikke frem av de opplysningene leseren får. I romanteksten får vi blant annet vite at jegpersonen har samme initialer som faren sin, MM, men det passer bare halvveis på Borgersen, som har initialene MB.⁵

Vekslingen mellom fortellerposisjoner og fokalinstanser (jeg eller han) innebærer også skiftende tidsforhold. Mens jegfortelleren i nåtiden oppholder seg noen timer på farens kontor etter hans død, består det meste av handlingen av tilbakeblikk på farens og delvis også sønnens fortid. Fortellingen om faren, som starter med hans barndom, utvikler seg på denne måten til en biografi, skrevet ut fra sønnens mer eller mindre uttalte ambisjon om å forstå – både sin far og seg selv. I arbeidet med å rekonstruere farens liv blir identifikasjonsmekanismer et hovedanliggende, og sønnens konfrontasjon med faren og hans fortid tar preg av sammenlikning.

4 Romanens tittel er hentet fra et prosadikt av Tomas Tranströmer, «Madrigal» fra samlingen *För levande och döda* (1964). Det er gjengitt i norsk oversettelse som en epigraf. Originalen lyder slik: «Jag ärvde en mörk skog dit jag sällan går. Men det kommer en dag när de döda och levande byter plats. Då sätter sig skogen i rörelse. Vi är inte utan hopp. De svåraste brotten förblir ouppklarade trots insats av många poliser. På samma sätt finns någonstans i våra liv en stor uoppklarad kärlek. Jag ärvde en mörk skog men i dag går jag i en annan skog, den ljusa. Allt levande som sjunger slingrar viftar och kryper! Det är vår och luften är mycket stark. Jag har examen från glömskans universitet och är lika tomhänt som skjortan på tvättstrecket» (Tranströmer 2002, 274).

5 At faren faktisk var NS-medlem, forteller Borgersen til VG: «Faren min hadde vært NS-medlem, senere dømt, satt i fengsel. Det var helt fremmed. Et utrolig sjokk. Jeg ble sint, lei meg, følte meg sveket, minnes Morten hjemme på kjøkenet i leiligheten i Oslo» (Storvand 2012).

Identifikasjon blir etablert som et tema med tvetydig innhold allerede i det første kapitlet når jegfortelleren hevder at han og faren har identiske initialer i navnet (10). Videre ser jeget seg selv i gjenskinnet fra vindusrutene og vurderer det han ser: «Ingen tvil om likheten» (13). Men like raskt negeres denne konstateringen: «Vi er da ikke like» (13). Likhet eller ikke: Spørsmålet gnager gjennom hele romanen og blir belyst gjennom en prosess som berører mange temaer og spenningsmomenter i forholdet mellom de to. En scene jeget husker, er at han som barn står sammen med faren mens han barberer seg. Sønnen hermer etter far, som av og til skjærer seg med kniven og stopper blodet med en «blodstiller» (12). Denne scenen blir gjentatt utover i romanen slik at den former en rød tråd som understreker intimiteten mellom dem – ikke bare som et minne om å barbere seg, men som et minne om å skjære seg til blods. Som for å forsterke denne betydningen, kaster jeget i romanens nåtid mappen med opplysninger om farens nazifortid i veggen, velter en bokhylle og skjærer seg til blods på kanten av hylla.

Dermed er også blodet introdusert som et omdreiningspunkt i sønnens refleksjoner. Det vender stadig tilbake som et sentralt element i ulike scener, som ikke bare har tilknytning til spørsmålet om biologisk arv, men som også konnoterer den «Blut und Boden»-ideologien som nazistene propaganderte. Den ulmende problemstillingen som ikke formuleres eksplisitt, men som kan leses ut av minnene om farens liv, handler derfor om hvorvidt hans nazifeiltrinn var et resultat av en medfødt personlighet, og om denne kan gå i arv. Noe entydig svar på dette kommer naturlig nok ikke, og oppgjøret handler følgelig mest om å klare å legge temaet til side. Men effekten av spørsmålet er at fortellingen drives fremover av både angst for og en mystisk dragning mot noen felles smertepunkter. Den siste scenen i romanen skildrer hvordan sønnen etter å ha forlatt farens kontor, kjører forbi gården der faren vokste opp, og oppsøker et brønnhus. Scenen er en gjentakelse av en tidligere fortalt hendelse der faren i barndommen var på randen av selvmord fordi han følte skyld for at lillesøsteren hans omkom i en brann. Nå setter sønnen seg på kanten av brønnen med føttene i det kalde vannet og forsoner seg med sin far. Brønnen fungerer med andre ord både som metafor for dragningen mot død i farens tilfelle og som en impuls til å overvinne den destruktive dragningen i sønnens.

Til denne blodets og voldens metaforikk hører også alle knivene som inngår i ulike relasjoner og sammenhenger. Det første sønnen finner på farens kontor, er en kniv med hakekors på. Dette utløser et minne om

en episode i barndommen, der far smeller igjen en skrivebordsskuff over sønnens hånd for at han ikke skal oppdage en kniv han gjemmer der. Nå ser han sammenheng, og kniven blir ikke bare et bevis på nazisypatiene, men også en metaforisk øyeåpner og forbindelseslinje til fortiden. Et annet minne fremhever faren som en fantasifull historieforteller. Til sin lille sønn forteller han en drøm der han får en liten sølvkniv av en mørk skikkelse ved navn Løvenskiold. «Det var han som eide all jorda, skogene og slottet» (15). Mannen er åpenbart godseier Carl Otto Løvenskiold (1898-1969), som deltok i møter med den fascistiske organisasjonen Nordisk Folkereisning. Den ble stiftet i 1931 av Vidkun Quisling og var en forløper for NS.⁶ Igjen blir kniven knyttet til nazi-ideologi, men i dette tilfellet også til en gave, en ting som ifølge giveren vil bringe lykke.

Nazifortiden fremstilles som en ukjent historie for jegfortelleren helt inntil han står i den døde farens kontor med en gulnet mappe foran seg. «Jeg husker ikke at han var opptatt av krigen, han snakket aldri om den» (11). Men han skjønner hva mappen inneholder og føler en fysisk avsky for å åpne den. Han vil ikke vite. «Vil bare forsvinne, gli inn i fantasiene og drømmene» (12). Først nå innser han at farens hang til å skjerme seg fra den ytre verdenen har sine grunner, og at huset bærer på hemmeligheter som han selv ufrivillig er en del av. I motsetning til etterminner hos etterkommere som vokser opp med foreldrenes fortellinger om traumatiske erfaringer, har vi her en far som ikke har noe å fortelle, og som har lagt lokk på sin fortid som nazisympatisør. Det sønnen da spør seg, er *om* og eventuelt *hvordan* farens historie likevel har påvirket ham.

I minnet ser han sin far stå bak persiennene og se ned i hagen, og han projiserer seg selv inn i den gjensidige forstillingen: «Han trodde at jeg ikke så ham. Jeg trodde ikke han så meg» (14). Persiennene skjuler og synliggjør på én og samme tid, og både far og sønn omfattes av tvetydigheten. Spørsmålet er om det bare er nazifortiden som skal stilles frem i lyset, eller om det også finnes andre hemmeligheter som preger portrettet av faren og knytter far og sønn sammen. Svaret er ja, og hemmeligheten er seksualitet. En annen persiennescene rammer inn et seksuelt møte som jegfortelleren har med en tilfeldig mann i New York. Lyset gjennom trepersiennene, sirenene fra en utrykningsbil og lukten fra Hudson River utgjør den sterke sansemessige påvirkningen som styrer begjæret, og som jeget setter i sammenheng med tanker om hvorvidt

6 Løvenskiolds deltakelse her er beskrevet av Lars Borgersrud (2018, 154–155).

hans far ønsket å ha kontroll. Han vet ikke svaret, men selv er han blitt «avhengig» av «disse møtene med ukjente» (104). Tankene på hvordan far var, koples med andre ord intuitivt til en scene som konnoterer avhengighet, begjær og skjulte møter.

Det seksuelle sporet angår også faren. Hans nazisympatier forklares riktignok pragmatisk med at han mister posten som lærer på en privat pensjonatskole og må melde seg inn i NS for å få ny jobb og inntekt. Men han er fascinert av ideene og beundrer systematikken i den tyske bevegelsen, og han gir forvirrende kommentarer når samtalen berører okkupasjonen. De nærmeste forstår seg ikke på ham, og selv føler han seg som en fremmed og utenforstående. Samtidig er biografien hans spekket med seksuelle scener og hentydninger slik at alle spørsmålene som reises om hvem han var og hva han stod for, kan assosieres med et uavklart og ukontrollert begjær. Det er i alle fall slik han portretteres i den personale fortellerens projiserende erindring og i den autorale fortellerens beskrivelser av ytre hendelser og indre liv.

Ett moment i denne historien om begjæret er at den fjorten år gamle Martin forføres av en eldre, gift kvinne, Emilie, og har sex med henne flere ganger gjennom livet. Dessuten er han en kikker (*voyeur*) når farens tjenestegutter bader nakne, og onani beskrives som en «besettelse» (19). Som lærer blir han tiltrukket av en av elevene, Didrik, men avviser hans tilnærminger fordi forelskelse er «en form for svakhet» (183), og som reaksjon på det voldsomme nazioppbudet i begravelsen til broren Inge, som også viser seg å være nazist, får han utløp for et mentalt kaos ved å voldta hushjelpen. Som prest gifter han seg deretter med sin brors enke, sønnens mor, men lever et dobbeltliv med sin gamle elskerinne.

I sønnens fortolkende erindring står faren frem som en ekstremt motsigelsesfull person når det gjelder holdninger og atferd, og ved å legge dominerende vekt på det seksuelle, prøver han å sondere i et terreng som befinner seg i det han kaller «en mørk skog». Den omfatter både nazistiske holdninger og seksuelle drifter, og det uuttalte spørsmålet – og skrekken – er om disse trekkene henger sammen. At de faktisk *kan* henge sammen, får vi demonstrert gjennom Martins lærerkollega Steffensen, som blir en konkret representant for denne tanken. Han er tegnet mindre motsetningsfull og mer karikert enn faren, men han er en mann med en symptomatisk sammenkopling av seksualitet og nazisme. Han havner i slåsskamp med elevene fordi han har vist film og bedt dem om å onanere til bilder av nakne speiderjenter. Elevene kaller ham «pervers» (64), mens han på sin side kaller Didrik for «jævla jødesvin»

(65). Steffensen har utvetydig nazistiske holdninger og bryter normer for profesjonell atferd, mens Martin havner i en dobbeltrolle. Han referer sin kollega, men nyter resultatet av kampen. Med Didriks blodige lommetørkle i pyjamaslommen tenker han før han sovner at blodet har laget et vakkert mønster og lukter godt.

Skogmetaforen har mange konnotasjoner, og den formuleres også flere ganger som ekfraser, det vil si beskrivelser av bilder eller kunstverk. Dette skaper en distanse til noe som kanskje er for virkelig til å skildres direkte, eller som det ikke finnes entydige ord for. Den dype, mørke skogen betegner for det første et sted som skjuler, og som Martin kan «forsvinne inn i og bli borte» (21). Denne skogen observerer han på et maleri hos den eldre kvinnen, Emilie, som han som ung får sine første seksuelle erfaringer med. Mer indirekte er skogen for det andre også knyttet til et mannlig vennskap, slik det antydes i jegfortellerens ekfrase av et fotografi han finner i farens etterlatenskaper: «Jansen og meg i Nordmarka» (48). Men for det tredje er den mørke skogen en metafor både for jegfortellerens selvforståelse og for hans følelsesmessige respons på oppdagelsen av farens nazifortid. Denne skogen er både farlig, tiltrekkende og traumatisk.

Dette blir tydelig i et avsnitt der jegfortelleren skildrer seg selv i fortellingens nåtid og en drøm han har når han befinner seg på badet i foreldrenes bolig. I drømmen går han innover i en skog og må forsere busker og kratt før han kommer til en lysning. Der står «en liten skulptur, og det er meg, iført mørkeblå matrosdress» (108). En stemme ber ham om å kle av seg. «Jeg gjør som statuen sier. Tar av plagg for plagg» (108). Så forstår han at statuen er far, og at det er fars stemme han hører. Identifikasjonen i drømmen forsterkes ved at han i nåtiden sitter på badekarkanten i farens slåbrok og begynner å barbere kroppen sin med farens høvel: «Fullstendig naken, glatt og ren. En slags renselse. Men flere ganger har jeg skåret meg, særlig rundt kjønnnet. Kanskje har han en sånn stift ennå, en blodstiller?» (108).

Scenen tar form av gjenkjennelse (*anagnorisis*) og reaksjonen beskrives som renselse (*katarsis*). I drømmens og metaforikkens språk formulerer jeget her et barndomstraume knyttet til et seksuelt overgrep. Dette kan settes i sammenheng med den voksne sønnens gjentatte oppmerksomhet mot kropp og seksualitet. Også i hans fortelling går nemlig sårene og skyldfølelsen igjen som dominerende innslag i livet. Til og med profesjonen som skuespiller blir tenkt sammen med en tillært trang til skalkeskjul og forstilling, og han vurderer om yrkesvalget er en følge av behovet for å

snu seg vekk fra realitetene. Med referanse til Osvald i Ibsens *Gjengangere* blir skuespilleren, sønnen, den antatt nedarvede kjønns sykdommen og døden ført sammen i en rolle som jegfortelleren lett kan identifisere seg med og forstår «mer enn noen andre jeg har spilt» (189). Arven er «en mørk skog», og med romanens fortelling om nazisten og hans sønn tar denne arven form av et mystisk, mektig og mangeartet begjær.

Morten Borgersens roman står ikke direkte frem som hans egen fortelling, slik som for eksempel Ida Jacksons bok *Morfar, Hitler og jeg* (2014). Borgersens roman-jeg er ikke identisk med ham selv og bærer i større grad preg av fiksjon, men de to bøkene har likevel noen interessante trekk felles fordi de handler om generasjonelle traumer og en presserende identitetsproblematikk. Begge forfatterne bruker motivet med den nazifiserte slektningen, henholdsvis faren og morfaren, til å gjennomtenke omstendighetene og drivkreftene bak de gamles valg. Men i minst like høy grad reflekterer de rundt spørsmålet om identitet, og i særlig grad spørsmålet om blodsband og arv, og det er de personlige, ikke de nasjonale, konsekvensene av krigen som står i forgrunnen.

Henrik Torjusen har analysert Jacksons bok og skriver at hun spiller seg i morfaren og tenker at hun selv kunne ha gjort det samme som ham. Jackson finner en form for ekstremisme i familien, som er av både religiøs og politisk art, og hun gjenkjenner hos seg selv tendensen til å ha radikale synspunkter. Hun bruker til og med det samme språket som SS- og nazi-ideologene i deres «race- og blodtænkning, hvor karaktertræk nedarves og fastholdes inden for den specifikke gruppe» (Torjusen 2021). I Torjusens analyse befinner Jackson seg i en gråsoner der politisk avvisning og positiv identifikasjon med morfaren skaper en uløselig indre konflikt, og han mener at hun ser kroppen sin som et sted der disse motsetningene møtes. Kroppen er en «skæbne gennem den psykiske arv, der har formet hendes affektive struktur og hendes sensibilitet, men det har også givet hende mulighed for at forstå, hvad der er på spil i morfarens ekstremisme» (Torjusen 2021).

Også Borgersen setter kroppen i sentrum for sønnens pinefulle handlinger med faren, og identifikasjonspunktene strekker seg fra fysiske og psykiske likhetstrekk til normoverskridende seksualitet. Men der kroppen i Torjusens lesning av Jackson blir en mulighet til å forstå, virker den i Borgersens tilfelle mer som en arvet byrde som han til tross for den rituelle forsoningen fortsetter å hjemsokes av. Kroppen som bærer av traumatisk erindring får med oppdagelsen av farens nazifortid tilført et nytt fantom som ikke uten videre kan drives ut. Romanens spenning

mellom hemmelighold og synliggjøring kan i siste instans leses som en formell funksjon av denne uløselige konflikten.⁷

Steve Sem-Sandberg:

Stormen. En berättelse

«Jag borde inte ha återvänt til ön men gjorde det ändå», bekjenner Andreas, fortelleren, i åpningen av Steve Sem-Sandbergs roman *Stormen. En berättelse* (Sem-Sandberg 2016, 7). I etterpåklokskapens lys innser han at konfrontasjonen med fortiden og erindringen ikke bidro til noen positiv erkjennelse, men i stedet satte i gang prosesser som skal vise seg å bli destruktive. Øya han nevner, er barndommens sted – den er slett ikke noe paradisi, men tvert om et arnested for ondskap og vold. På ett plan har den en reell referanse til ei øy omkranset av andre øyer i Indre Oslofjord, men samtidig er den et mytisk sted, både på grunn av allusjonene til Shakespeares *Stormen* (*The Tempest*), og på grunn av fortellerens hang til mystifisering. Talende nok ligger tåken tykk over landskapet når Andreas i voksen alder vender tilbake for å rydde i huset, «Gula villan», som han har arvet etter sin fosterfar Johannes, likesom han på dens siste side ror bort i disen og «driver redlöst över det mörknande vattnet som över öppet hav» (274).

Øya brukes i Sem-Sandbergs roman som et litterært *topos* med muligheter til å forene et historisk stoff knyttet til den tyske okkupasjonen av Norge, og en psykisk tematikk omkring intime relasjoner og traumatiske erfaringer. Fellesnevneren for de to perspektivene er spørsmålet om menneskelig ondskap og skyld og hvilke ugjerninger individer, inklusive fortelleren selv, er i stand til å begå. Svaret ligger i fortiden, men det får ingen dypere politisk eller ideologisk belysning. I stedet søker Sem-Sandberg mot de affektive og seksuelle drivkreftene som i hans beretning bidrar til å avstumpe menneskene. Vold ser ut til å avle vold, og innenfor den retrospektive strukturen som den minnebaserte fortellingen konstruerer, aner vi en deterministisk logikk.

7 Romanen fikk flere gode anmeldelser, men de interne spenningene blir enten oversett eller avfeid. I *Dagbladet* skriver Erle Marie Sørheim en begeistret anmeldelse, men lesningen hennes tar ikke voldstematikken helt på alvor: «Hans eget og farens forhold til sex og forelskelser blir også ærlig formidlet, med pinligheter og floskler på trygg avstand. De store spørsmålene som tas opp; har man egentlig overhodet en fri vilje, eller er man fanget i tilfeldighetenes skjebnespill, gis det aldri noe bombastisk svar på, heller ikke om farens skyld eller uskyld» (Sørheim 2012).

Øyas mektige godsherre er Jan-Heinz Kaufmann. Han er en engasjert naturvitenskapsmann og tilsynelatende velgjører som blir medlem av NS og Quislings regjering. Kaufmann driver medisinske eksperimenter på både voksne og barn, delvis motivert av sin kunnskapstørst og delvis av sin sorg over datteren Helga, som er født med artrose. Johannes er hans sjåfør og blir av lokalbefolkningen oppfattet som en nazistisk medløper. Det fortsatt levende hatet mot ham kommer i romanens nåtid til uttrykk ved at noen ungdommer sprayer garasjeveggen hans med hakekors og ordet «*Nazijävel*» (214).

Fra naziveldets praksiser i et norsk lokalsamfunn føres forbindelseslinjene til andre former for voldsbruk da og nå, og til både destruktive og selvdestruktive handlinger. De to barna som vokser opp på øya, jegfortelleren Andreas og hans søster Minna, er begge aktive i voldshandlinger. Minna er den som pålegger den yngre broren å drepe godsherren fordi han er «ond», som hun sier (59). Hvorvidt Kaufmann har utnyttet Minna på noen måte, forblir uklart, men noen tegn peker i den retning. En episode i romanen skildrer hvordan han tar henne med til en hemmelig plass der de får se to rever som parrer seg (100). Det er Minna som forteller historien til Andreas, men spørsmålet er om hun dissosierer og dikter opp en historie som egentlig handler om henne selv. Det er denne episoden som ser ut til å være årsaken til at hun insisterende ber Andreas om å ta livet av Kaufmann.

Andreas er oppslukt av å gjøre som søsteren ber ham om, og prøver, men uten hell, å slå i hjel Kaufmann med en stein. Senere, i romanens nåtid, begår han et annet mord, idet han kaldblodig setter fyr på og dreper en av de unge mennene som vandaliserer huset til Johannes. Minna dreper sin egen hest Boxer med arsenikk, og hun tar etter all sannsynlighet sitt eget liv etter å ha forsøkt å bryte alle bånd til øya. Tegn kan tyde på at hun ikke bare har vært utsatt for seksuelle overgrep, men også er et resultat av det, for begge barna er «på något sätt osunda» (71), slik folk på øya ser det. Øya er preget av innavl, forteller Andreas (197, 258), og ifølge herr Carsten, godsherrens forvalter, kan hele denne perverse kulturen føres tilbake til Kaufmanns medisinske eksperimenter.

Herr Carsten er kroppslig skadet på grunn av polio i barndommen og beskrives av Andreas som «en hel människa reducerad till en uppsättning obscena ljud» (70). Denne karakteristikken er tilskyndet av at herr Carsten kaller Andreas både «bastard» (123) og «horunge» (125), noe som viser seg å henge sammen med at han er sønnen til herr Carstens kone, Katarina Guddal, men har en annen far. Denne forsmedelsen, enten befruktningen er begått med eller mot Katarinas vilje, har utløst

et sterkt hat mot gutten. På Andreas virker herr Carsten derfor med god grunn skremmende, og i romanens nåtid utstyrer Andreas seg med et gevær for å forsvare seg mot ham. Men i stedet for å angripe Andreas, begår herr Carsten selvmord.

Nåtidens øyboere – etterminnets generasjoner – har tilsynelatende arvet hatet mot godseierfamilien og lar det gå ut over Andreas ved å gjøre hærverk på «Gula villan». Det går en linje fra Kaufmann, som pleide å sitte i sidevogna til Johannes sin motorsykkkel, til Johannes, som på sine gamle dager sitter på loftet i den samme vogna og drikker seg full, til Andreas, som sitter på samme sted og leser i Kaufmanns bøker, og til den unge Skakland, avisbudet og vandalisten, som forulykker i sin bil, og som Andreas bærer opp på loftet, plasserer i vogna og tenner på. Terroren forplanter seg med andre ord i et handlingsmønster drevet av inngrodd, brennende hat, og med ubønnhørlig kausalitet.

Som jeg forteller fra et nåtidsperspektiv er Andreas meget veloverveid med hensyn til hvilken informasjon han gir leseren, men også for ham fremstår fortiden stadig vekk særdeles gåtefull. Han er en usikker og spørrende forteller, og han beretter med de reservasjonene som følger med at det fortalte er basert på erindringer, både hans egne og andres. Deler av erindringene hans er heller ikke noe han husker, men noe han forestiller seg, og de blir tydelig skapt av den affektive tilstanden han vedgår å befinne seg i. Denne emosjonelle situasjonen, som styrer beretningen hans, er at han er sterkt knyttet til Minna, som ikke bare er hans søster, eller trolig heller halvsøster, men også hans primære begjærsobjekt. Den intime relasjonen til henne legger føringer for hvordan Andreas velger ut og tolker sine egne minner, noe som bidrar til at voldstematikken konsekvent blir seksualisert.

Navnet «Minna» lest metaforisk er tegnet på at Andreas har en måte å erindre på som er preget av en gjennomsyrende kombinasjon av seksualitet og vold. Etter hvert som trådene samles, fremstår dette ikke som noen overraskelse, men som en brutal konsekvens av hans mystiske opphav, som til slutt viser seg sannsynligvis å være selveste Jan-Heinz Kaufmann, nazisten med de medisinske eksperimentene, og Katarina Guddal, herr Carstens kone, som kanskje er blitt voldtatt, men i alle fall er blitt sinnssyk på grunn av den behandlingen hun er blitt utsatt for. At Andreas etter hvert innser eller tror dette, støttes av at han mot slutten av sin beretning omtaler Kaufmannvillaen som «den plats varifrån jag egentligen kommer» (259). Han forestiller seg også, på romanens nåtidsplan, at herr Carsten forteller Minna at han er hennes far, og at fru Guddal, hans kone, er hennes mor.

Familie- og generasjonsforholdene i romanen er med andre ord ikke bare til dels diffuse og uavklarte, men også antydningssvis infigert av incest og overgrep. De utgjør derfor den viktigste strukturen for romanens sammenstilling av vold og seksualitet. Et tilløp til sosiologisk analyse ligger i de klassemotsetningene som fins på øya, men primært er det den psykiske problematikken som sørger for at voldshandlingene blir overført fra en generasjon til den neste. Mystifiseringen kan kanskje leses som en indikasjon på at ondskapen er uutgrunnelig, men samtidig reduserer den også krigsforbrytertematikken mer eller mindre til en historisk kulisse.

Allusjonene til Shakespeares *Stormen* forbinder en akutt nåtidig problematikk med lange litterære tradisjoner, men får samtidig ikke en helt overbevisende funksjon. Anmeldelsene svarer på dette med to typer respons. På den ene siden velger kritikerne å lese referansen til Shakespeare som en dimensjon ved romanen som poetisk verk. *Expressens* anmelder Hanna Nordenhök er svært positiv og finner mening i sammenstillingen av felles motiver og karakterer. Hun mener at dette understreker verkenes gåtefulle poetikk, men skriver samtidig at romanen er en slags «mellanstation» – også det i positiv forstand (Nordenhök 2016). På den andre siden sier kritikerne rett ut at intertekstualiteten er vanskelig å forstå. Sven Anders Johansson i *Aftonbladet* er kritisk og får de ulike dimensjonene ved fortellingen ikke til å henge sammen: «Medan Shakespeare-referenserna blir mer gåtfulla än öppnande, framstår verklighetsbakgrunden nästan som ett hinder för romanens egna krafter» (Johansson 2016). Disse vanskene ved romanens tilgjengelighet er kanskje også noe av grunnen til at *Stormen. En berättelse* heller ikke er kommet i norsk oversettelse.

Avslutning

Borgersens og Sem-Sandbergs romaner er interessante eksempler på nyere nordisk etterminnelitteratur fordi de så tydelig griper fatt i krigens konsekvenser i dag. Fortellerne i de to romanene er ikke bare – og kanskje heller ikke først og fremst – opptatt av fortidens hendelser og forfedrenes ugjerninger, men av hvordan de selv blir berørt av denne historikken. Som traumefortellingene kunne man tenke seg at de ville la seg informere av psykoanalysen og dens teorier om hjem søkende minner, men spørsmålet om hva som kan arves, søkes ikke der. De sterke tendensene til metaforisering (den mørke skogen) og mytologisering (den gåtefulle øya) demonstrerer snarere andre forståelsesmåter enn de rasjonelle. Følelsen av skyld presser seg på, og en felles erkjennelse

er at skylden må konfronteres og aksepteres som en nedfelt arv. Hos Borgersen tar den preg av seksuelle disposisjoner og ulmende angst for transgenerasjonell overføring av (selv)destruktiv vold, mens den hos Sem-Sandberg blir iscenesatt som konkrete voldshandlinger i et repetitivt og tilsynelatende ustoppelig mønster. I begge tilfellene fremfører fortellerne, slik jeg har vist, en usikker, rådløs og affektivt ladet respons på truende opplevelser og frykten for at skylden ligger i blodet.

Bibliografi

- Abraham, Nicolas. 1994. «Notes on the Phantom: A Complement to Freud's Metapsychology» [1975]. I *The Shell and the Kernel. Renewals of Psychoanalysis* av Nicolas Abraham og Maria Torok, 171–186. Chicago og London: The University of Chicago Press.
- Borgersen, Morten. 2012. *Jeg har arvet en mørk skog*, roman. Oslo: Piratforlaget.
- Borgersrud, Lars. 2018. «Vi er jo et militært parti»: *Den norske militærfascismens historie 1930–1945*. 2. reviderte utgave. Oslo: Scandinavian Academic Press / Spartacus forlag AS.
- Eaglestone, Robert. 2011. «Avoiding Evil in Perpetrator Fiction». *Holocaust Studies* 17 (2–3): 13–26. <https://doi.org/10.1080/17504902.2011.11087280>.
- Erl, Astrid. 2014. «Generation in Literary History: Three Constellations of Generationality, Genealogy, and Memory.» *New Literary History* 45 (3): 385–409. doi:10.1353/nlh.2014.0027.
- Hilsenrath, Edgar. 1971. *The Nazi and the Barber* (norsk: *Nazisten og frisøren*, 2018). New York: Doubleday.
- Hirsch, Marianne. 2008. «The Generation of Postmemory». *Poetics Today* 29 (1): 103–128. <https://doi.org/10.1215/03335372-2007-019>.
- . 2012. *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York: Columbia University Press.
- Jackson, Ida. 2014. *Morfar, Hitler og jeg*. Oslo: Aschehoug.
- Johansson, Sven Anders. 2016. Berättelserna blir till skärvor. *Aftonbladet*, 15. september. <https://www.aftonbladet.se/kultur/bokrecensioner/a/7lyzBw/berattelserna-blir-till-skarvor>.
- Littell, Jonathan. 2006. *Les Bienveillantes* (norsk: *De velvillige*, 2008). Paris: Gallimard.
- Nassauer, Rudolf. 1960. *The Hooligan*. London: Peter Owen Publishers.
- Nielsen, Ann-Katrine S. 2020. «Hjemstøgt af krig. En hauntologisk

- undersøgelse af veteranfiguren i danske medier og samtidskunst fra 1992 til 2020». Ph.d.-avhandling, Aarhus universitet.
- Nordenhök, Hanna. 2016. «Sandbergs <Stormen> är ett litet mästerverk». *Expressen*, 16. september. <https://www.expressen.se/kultur/sandbergs-stormen-ar-ett-litet-masterverk/>.
- Oksanen, Sofi. 2008. *Puhdistus* (norsk: *Utrekskning*, 2010). Helsinki: WSOY.
- Pedersen, Bernt Erik. 2016. Skriver om sin norske oppvekst. *Dagsavisen*, 28. desember. <https://www.dagsavisen.no/kultur/2016/12/28/skriver-om-sin-norske-oppvekst/>.
- Pettitt, Joanne. 2017. *Perpetrators in Holocaust Narratives: Encountering the Nazi Beast*. London: Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1007/978-3-319-52575-4>.
- Schlink, Bernhard. 1995. *Der Vorleser* (norsk: *Høytleseren*, 1997). Zürich: Diogenes.
- Sem-Sandberg, Steve. 2009. *De fattiga i Łódź* (norsk: *De fattige i Łódź*, 2010). Stockholm: Albert Bonniers Förlag.
- . 2016. *Stormen. En berättelse*. Stockholm: Albert Bonniers Förlag.
- Skjelsbæk, Inger. 2012. *The Political Psychology of War Rape. Studies from Bosnia and Herzegovina*. London and New York: Routledge.
- Storvand, Lena. 2012. «Regissør Morten Borgersen oppdaget farens mørke fortid». *VG*, 10. mars. <https://www.vg.no/rampelys/bok/i/joao10/regissoer-morten-borgersen-oppdaget-farens-moerke-fortid>.
- Stranger, Simon. 2018. *Leksikon om lys og mørke*. Oslo: Aschehoug.
- Suleiman, Susan Rubin. 2012. «Performing a Perpetrator as Witness: Jonathan Littell's *Les Bienveillantes*». I *After Testimony. The Ethics and Aesthetics of Holocaust Narrative for the Future*, redigert av Jakob Lothe, Susan Rubin Suleiman og James Phelan. Columbus: The Ohio State University Press.
- Sørheim, Erle Marie. 2012. «Sidene blar seg nærmest videre av seg selv». *Dagbladet*, 20. mai. <https://www.dagbladet.no/kultur/sidene-blar-seg-naermest-videre-av-seg-selv/63310987>.
- Thomas, Davis. 2013. *Ostland*. London: Quercus Publishing.
- Thorup, Kirsten. 2020. *Indtil vanvid, indtil døden* (norsk: *Til vanvidd, til døden*, 2021). København: Gyldendal.
- Torjusen, Henrik. 2021. «Blodets lokkende sange. Ida Jacksons *Morfar, Hitler og jeg* og perpetrator postmemory». *Edda* 108 (3): 190–203.
- Tranströmer, Tomas. 2002. *Samlade dikter 1954–1996*. Stockholm: Bonnier.
- Trumbo, David. 1979. *Night of the Aurochs*. New York: Viking Press.