

## KAPITTEL 7

# Krigsminner i nye norske romaner

Unni Langås

Universitetet i Agder

**Abstract:** In this article, I analyze three novelistic projects from the last decade, i.e., Jon Michelet's six-volume work *En sjøens helt* (2012–2018), Simon Stranger's *Leksikon om lys og mørke* (2018), and Kjartan Fløgstad's *Due og drone* (2019). The novels address events during the war but have different agendas in contemporary public debate. Michelet's errand is to draw attention to the war sailors' achievements, Stranger's to remind us of the sufferings of the Jews, as well as to try to understand a Norwegian Nazi, and Fløgstad's to underpin a thesis about the corruptive workings of capitalism and today's terrorism's roots in the past. I show how Michelet uses the suspense genre, and how he writes engaging about his seamen, but recirculates an old-fashioned gender matrix. Stranger involves the reader in the questions he asks and tries to evoke empathy and promote insight but tends to use clichés and a pathologizing discourse to understand the perpetrator. Fløgstad has a deconstructive strategy in his plot development since the novel's generational pattern, its hero narratives and its subject constitutions are consistently questioned and dissolved. His style is more self-reflective than the other two, due to a saturating ironic rhetoric and a playful attitude to conventions. Finally, I discuss the noteworthy phenomenon, that they all use sexuality to further their conceptualizations of the past in the present.

**Keywords:** war memories, war fiction, historic novel, Jon Michelet, Simon Stranger, Kjartan Fløgstad

## Innledning

I skjønnlitteratur om krigen er det tette koblinger mellom fortidige hendelser og fiktive fortellinger, men intensjonen om å formidle krigserfaringer på en opplysende måte til vår tids publikum, er som regel en del av sjangeren. Dette gjelder også de tre romanprosjektene jeg vil ta for meg

Sitering av denne artikkelen: Langås, U. (2021). Krigsminner i nye norske romaner. I T. Bjerås, T. V. H. Hagen & G. Aaby (Red.), *Tid for anerkjennelse. Andre verdenskrig i fortid og i nåtid* (Kap. 7, s. 169–191). Cappelen Damm Akademisk. <https://doi.org/10.23865/noasp.148.ch7>  
Lisens: CC-BY-NC 4.0

her, nemlig Jon Michelets seksbindverk *En sjøens helt* (2012–2018), Simon Strangers *Leksikon om lys og mørke* (2018) og Kjartan Fløgstads *Due og drone* (2019). Disse romanene er interessante fordi de alle har fått en stor leserkrets, og de bidrar derfor til å formidle krigsminner fra vår tids perspektiv til et bredt publikum.<sup>1</sup> I denne artikkelen vil jeg undersøke måten dette foregår på, hvilke forestillinger som skapes, og hva dette kan fortelle om bruken av krigshistorie i dag.

Litterære tekster skaper kollektive forståelser av fortidens hendelser og deltar i dynamiske og kontinuerlige reforhandlinger av disse (Rigney, 2005). Dette kan for det første skje i form av inkludering av marginaliserte grupper i de kollektive minnene, slik Jon Michelets romanverk er et eksempel på. Når krigsseilernes historie med disse bøkene har fått fornyet oppmerksomhet i norsk offentlighet, så oppfattes det som en anerkjennelse av at deres innsats hittil har vært tilsidesatt og underbelyst. Til en viss grad gjelder dette også jødernes historie, som er tematisert av Simon Stranger, men hans roman har også et fokus på nazisten Henry Rinnan. Romanen inngår derfor – for det andre – i en trend som retter søkelyset mot overgriperne, deres motivasjoner og handlinger. For det tredje kan reforhandlingene av historien settes inn i en dagsaktuell politisk problematikk, slik Kjartan Fløgstads roman er et eksempel på. Ikke bare skaper han ved hjelp av narratologiske grep en kausal sammenheng mellom krigsprofitører da og kapitalister nå, men også mellom nazistenes systematiske voldsutøvelse og nåtidens terror.

I det følgende vil jeg undersøke bøkene til Michelet, Stranger og Fløgstad med henblikk på måten fortiden er formidlet på, og hvilke ærender og virkninger romanene kan ha i en samtidig kulturell kontekst. Analysen er inspirert av teorier om minnemediering og hvordan denne produserer en intertekstuell komposisjon der den tekstlige gjengivelsen

---

<sup>1</sup> Om Jon Michelets serie skriver forlaget Oktober: «En sjøens helt ble en eventyrlig suksess og har toppet bestselgerlistene helt fra starten i 2012. De fem første bindene er utgitt med et samlet opplag på 759.000 eksemplarer» (Oktober, 2021a). Forlaget skriver også at de to første bindene er de to mestselgende romanene, bortsett fra krim, i Norge i perioden 2010–2019 (Oktober, 2021b). Også Simon Strangers roman *Leksikon om lys og mørke* fikk begeistret mottakelse og mange lesere, og forfatteren ble tildelt Bokhandlerprisen for 2018. Romanen ble også satt opp til gode kritikker på Trøndelag teater høsten 2020 og er blitt oversatt til mange språk. Kjartan Fløgstads utgivelser får regelmessig stor oppmerksomhet, og *Due og drone* ble meget godt mottatt av kritikere. Det foreligger også allerede en vitenskapelig artikkel om boka (Gujord, 2020).

av historiske hendelser blandes opp med kulturelle konvensjoner (Hirsch, 2008). Det overordnede spørsmålet er derfor hvordan framstillingen av erfaringer og hendelser i fortiden er preget av medieringens egne mekanismer, det vil si hvilke narrative mønstre, diskursive stiler og motiviske elementer tekstene preges av, og hvilke konsekvenser dette får – både for fortidsforståelsen og for oppfatningen av nåtidige problemstillinger. Jeg argumenterer for at romanene på hvert sitt vis resirkulerer preetablerte uttrykksformer, og at lesningen ikke bare må engasjere seg i tekstenes historieformidling, men også i deres både kritiske og ukritiske gjenbruk av kulturelle konvensjoner.

## En sjøens helt

Skjønnlitteratur kan ifølge Ann Rigney (2008) fungere som en katalysator (*catalyst*) for å oppdage og rette søkelyset mot temaer som har vært neglisjert i minnekulturen. I slike tilfeller er litteraturen en aktør med egen operativ betydning ved at den peker på sosialt relevante emner som fortjener oppmerksomhet. Selv om krigsseilernes innsats på ingen måte har vært en ukjent del av norsk krigshistorie, har Jon Michelets seksbindsverk *En sjøens helt* (2012–2018) åpenbart fungert som en slik katalysator og bidratt til økt interesse og forståelse. Romanserien har oppnådd stor anerkjennelse og utbredelse, og forfatteren har fått en rekke priser for disse bøkene. Michelets forlag, Oktober, kaller serien et «minnesmerke» og gir den noe av æren for at daværende forsvarsminister Anne-Grete Strøm-Erichsen i 2013 ga krigsseilerne en offentlig beklagelse. Da avisen VG i 2014 kåret de viktigste nordmennene siden 1814 i forbindelse med Grunnlovsjubileet, stemte leserne fram den ukjente krigsseileren som nr. 1 på lista. «Dette hadde nok ikke skjedd uten Michelets bøker», skriver forlaget i sin markedsføring (Oktober, 2021a).

Romanene er blitt lest som troverdige skildringer av norske sjømenns erfaringer under krigen, og de er utvilsomt fulle av korrekt og etterprøvbart informasjon om sitt emne. Både Michelet selv og forlaget har takket historikere for faglig assistanse, og på sin hjemmeside har forfatteren lagt ut et omfattende kilderegister. Han har også gjort rede for feil som er påpekt av leserne og som er blitt korrigert i nye utgaver. Krigsseilerserien

har med andre ord fungert inn i vår tid både som en leksjon i historisk kunnskap om hendelser på havet under andre verdenskrig, og som en påminnelse om at sjømenn i handelsflåten bidro med verdifull innsats.

Romanserien har tre hovedintensjoner og tilsvarende diskursiv stil: den skal bidra med informasjon om krigen på havet; den skal framheve sjømennenes innsats; og den skal underholde. Disse tre intensjonene har hver sin fortellemåte, nemlig en didaktisk fortellemåte, en helteskapende fortellemåte og en populærlitterær fortellemåte. Den første er informativ, den andre er glorifiserende og den tredje er fengende. Resultatet er at når disse blandes sammen, smitter effektene over på hverandre. Det som er skrevet for å glorifisere, kan leses som nøkternt, og det som er skrevet for å fenge, kan leses som sant. Denne typen blanding av intensjoner og stiler er et karakteristisk trekk ved historiske romaner, som nødvendigvis opererer i en dobbel temporalitet, nemlig handlingens da og forfatterens nå.

Teksten har altså for det første et tydelig didaktisk preg. Leseren får vite svært mange detaljer om skipstyper, våpentyper, geografi, politikk, medisin, mat, klær, språk, flora og fauna, samt ikke minst kulturelle forhold i sjømannsmiljøet. Den didaktiske fortellemåten blir gjort romantisk troverdig ved at informasjonen ofte blir gitt til hovedpersonen Halvor Skramstad av eldre, erfarne kolleger, eller ved at han leser i aviser og bøker og lytter til radio. Han er også selv en ualminnelig kunnskapsrik person for sin alder (atten år når han reiser ut), og bringer med seg talløse referanser og mye leksikonkunnskap om alt fra norsk litteratur til global historie inn i sin nye verden som sjømann. Dessuten melder han seg som sekretær for fagforeningen og går på møter for å følge med i det som skjer, og han er innom flere utdanningsinstitusjoner samt både fengsel, sykehus og rekreasjonsanstalt. Alt i alt har Halvor en eventyrlig karriere, selvsagt for at Michelet skal få fortalt om flest mulig sider ved den norske handelsflåtens aktiviteter. Dette gjør hovedpersonen til en svært litterær figur, ja, en mytisk skikkelse som vokser ut over sine realistiske erfaringsgrammer.

For det andre er teksten en heltefortelling. Dette er en egen litterær sjanger med røtter tilbake til mytologi og antikkens litteratur, som for eksempel *Odysean*. På attenhundretallet hevdet den skotske historikeren Thomas Carlyle, blant annet i boka *On Heroes, Hero Worship, and the Heroic in History* (1841), at verdenshistorien blir skapt av store menn

som med sin personlighet forandrer virkeligheten. Denne ideen tillegger individet, og især det hvite, mannlige individet, en avgjørende betydning for historisk forandring. Dermed gjør den denne mannen til hovedaktør for det kollektive minnet. I norsk litteratur om krigsminner finner vi blant annet Max Manus sine bøker, *Det vil helst gå godt* (1945) og *Det blir alvor* (1946), som passer godt til denne beskrivelsen. Til tross for beskjedenhetsretorikken i forordene, skildrer han seg selv som en som skaper norgeshistorie. Denne selviscenesettelsen er også blitt ukritisk gjenfortalt fram til i dag, ikke minst gjennom filmatiseringen av hans bøker, og den bidrar til å konnotere maskulinitet med mot, handlekraft, uselviskheter og nasjonalt ansvar. Jon Michelets prosjekt er å skape en sjøens Max Manus, et prosjekt som gir gutta på skauen konkurranse fra gutta på sjøen. Denne typen fortelling står fortsatt sterkt i blockbuster-film, og NRK har annonsert planer om en serie basert på bøkene til Michelet.<sup>2</sup>

Til slutt kan vi si at teksten i romanserien er underholdningslitteratur. Den spiller på fascinasjon og spenning, og den spiller på sex. De mest fengende partiene er der hvor Halvors skip blir angrepet og han skyter ned fiendens fly med sin kanon, og der han kjemper for livet i en livbåt sammen med andre fra det havarerte skipets besetning. Dette er en ren-dyrket mannsverden. Det er menn som har alle de aktive rollene, og som utfører heltedådene på nasjonens vegne. De risikerer livet i konvoier og blir utsatt for angrep fra ubåter, kryssere og fly, og de seiler med verdifull last for allierte nasjoner. Kvinner som seiler eller har aktive samfunnsfunksjoner, er ytterst få. Det fins én kvinne i en profesjonell stilling om bord, og det fins kvinner i sjømannskirken, i hoteller og pensjonater, i butikker og kafeer, men alle befinner seg i bakgrunnen av begivenhetene.

De fleste kvinnene som skildres, inngår i seksuelle relasjoner til mennene, først og fremst som prostituerte i utenlandske havner. Romanen har en rekke scener der sjømennene oppsøker bordeller og horestrøk, og det er få som nekter seg den sexen som tilbys. De prostituerte kvinnene er gode å ha, men de får ofte nedlatende omtale, både av fortelleren og av kundene. Det samme skjer ikke med dem som kjøper tjenestene, og det

---

2 I januar 2019 meldte NRK at de planlegger en filmatisering av romanene. Innspillingen har visstnok ennå ikke startet opp fordi finansieringen ikke er på plass.

blir klart at romanenes norm er at det er mer respektabelt å kjøpe enn å selge sex. Og mens ektemennene er på havet, eller oppsøker en prostituert i hver havn, sitter de norske kvinnene hjemme og fører et usynlig liv.

I den første romanen, *Skogsmatrosen*, blir Halvor kjent med thailandske jenter som bytter til seg nødtørftige goder fra skipsmannskapet mot seksuelle tjenester. Det framstilles som om de gjør det av godhet og varme følelser for de utenlandske mennene.<sup>3</sup> Denne framstillingen, og kommentarer til den, har nok fått Michelet til å innføre en annen type kvinne i neste bind, *Skytteren*.<sup>4</sup> I alle fall treffer Halvor her den irske Muriel Shannon, som er katolikk og medhjelper i en blomsterbutikk i Liverpool, senere sykepleierelev og sykepleier. Hun blir Halvors store kjærlighet og fungerer som et både aseksuelt ideal og et seksuelt begjærsobjekt for en mann i en mannsdominert verden. Tanken på henne hjelper ham til å holde seg seksuelt avholdende, stort sett, og det ender opp med at de gifter seg og får fire barn, noe som fortelles summarisk i bind seks, *Krigerens hjemkomst*. Men før det har hun klisjéaktig nok fungert som en reddende engel når Halvor er aller lengst nede, nemlig som et traumatisert og alkoholisert vrak i Oslos uteliggermiljø.

«Jeg kommer til å stupe død om her på kaia,» sier Halvor.

«Melodramatisk tullpreik,» sier Marcello. «Jeg føler på meg at du har en reddende engel.»

Marcello gir flaska til Halvor. Men Halvor drikker ikke, for akkurat da får han øye på noe.

Ut av frostrøyken kommer en kvinneskikkelse gående.

Kvinnen har på seg mørkeblå alpelue og lyseblå kåpe.

Drømmer han, eller er det spriten som spøker med ham?

«Muriel,» sier han. «Is it really you?»

«Yes, dear. I found you at last here on the waterfront.» (Michelet, 2019, s. 487–488)

3 Jon Rognlien skriver i *Dagbladet* (12.11.2012) at *Skogsmatrosen* er en slags «guttebok for viderekommende (ja, det er mye mannfolkprat her)», mens Olaf Haagensen i *Morgenbladet* (23.11.2012) er mer kritisk. «I passasjene om mannskapets omgang med prostituerte og kvasi-prostituerte kvinner rundt omkring på kloden, mister guttebok-romantikken som gjennomsyrer *Skogsmatrosen* all sjarm», skriver han og mener boka kan leses som et forsvar for dagens sexturisme.

4 Slik kan vi lese Guri Hjeltnes' oppsummering av endringen i *VG* (18.11.2014): «Michelet gjorde i første bok unna noen manierte sexscener, roet ned i andre bok og lot Halvor forelske seg i Muriel.»

I hele romanserien er Muriel først og fremst en avstandsfigur som på den ene siden er objekt for Halvors dagdrømmer og på den andre siden ikke har noe eget liv som leseren får innblikk i. Hun blir en kysk kontrast til alle de prostituerte som de andre sjømennene oppsøker, og det er lett å se at romanseriens kvinneframstilling totalt sett er designet over den mytologiske motsetningen mellom hore og madonna. Denne kjønnsstrukturen er et sjablongmessig inventar i populærlitteraturen, og det er merkelig at Michelet ikke har prøvd å modernisere teksten sin på dette punktet. Ikke minst er dette problematisk av den grunnen jeg nevnte, nemlig at sannhetsverdien i den informative diskursen smitter over på underholdningsdiskursen, slik at leseren kan tro at når det ene er sant, så er også det andre sant.

Michelet og andre vil kanskje si at slik *var* livet til krigsseilerne, og at en slik ekstremt maskulin kultur *måtte* føre med seg at kvinners kropp ble en seksualisert vare på kjønnsmarkedet. Til det er det to ting å bemerke. For det første kan vi stille spørsmåltegn ved at intensjonen om å oppgradere sjømennene, samtidig skal bety å nedgradere kvinnene, eller i alle fall å usynliggjøre dem som faktisk gjorde en innsats. Selv om Michelet ifølge forlaget anstrengte seg for å «finne» kvinner, er det bemerkelsesverdig få kvinnelige seilere som får plass og betydning i romanene. Historisk forskning, som Michelet hadde tilgang til (Lønnå, 2010), viser at antallet kvinner som seilte, slett ikke var ubetydelig.<sup>5</sup>

For det andre må vi ta i betraktning at beskrivelsen av fortidige hendelser blir valgt og perspektivert ut fra interesser og behov i nåtiden, og at en roman alltid vil fungere som en aktør inn i sin tid. Da er det legitimt å stille spørsmålstegn ved Michelets prioriteringer. For resultatet av forfatterens valg er at forestillingen om mannen som en aktiv, modig, handlekraftig og nasjonalt engasjert person blir styrket. Riktignok er han svak på noen punkter og ligger under for sterk trang til tilfeldig sex og overstadig rusmisbruk, men dette unnskyldes og normaliseres av

5 I *Sjøens kvinner. Ute og hjemme* skriver Elisabeth Lønnå (2010, s. 95–96): «Statistikk utarbeidet av norske myndigheter under krigen har med tall for hvor mange kvinner som seilte i Nortraships flåte, men disse tallene er altfor lave: 15 stewardesser i 1940 og 19 i 1943. [...] I virkeligheten seilte minst 233 kvinner i Nortraships flåte under krigen, 93 norske og 140 utenlandske. At forskjellen er så stor, henger sammen med at kvinner til sjøs ikke ble regnet som 'sjømenn' og at en stor del av dem heller ikke i fredstid var blitt registrert sammen med resten av mannskapet.»

omstendighetene, slik at det i stedet blir et positivt trekk ved maskuliniteten. Denne heroisering av mannen går på bekostning av kvinnen. Hun framstår nemlig som en samfunnsmessig passiv person og figurerer enten som et eterisk objekt for erotiserte dagdrømmer eller som en profesjonell tilbyder av sex. I den grad hun har et oppdrag i denne romanen, så handler det klisjéaktig nok om å yte omsorg for mannen med sin tro, sitt håp og sin kjærlighet.<sup>6</sup>

## Leksikon om lys og mørke

Krigsminnelitteratur har ofte generasjonsforhold som narrativ struktur. Dette henger sammen med at krigsminner gjerne blir formidlet fra første generasjons tidsvitner til de påfølgende generasjonene. Marianne Hirsch (1997) lanserer begrepet «etterminne» (*postmemory*) for å karakterisere det forholdet at et minne ikke refererer 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. 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 uttrykk for det (Hirsch, 2008, s. 107).

Etter hvert har begrepet etterminne 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

---

<sup>6</sup> Her alluderer jeg til *Peer Gynt*, som – talende nok – har en liknende slutt.



mange kulturelle uttrykk inn under begrepet etterminner, men Hirsch argumenterer for å begrense definisjonen til kulturelle uttrykk som ivaretar den affektive (sterkt følelsesladde) 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, s. 111).

Denne estetiske posisjonen passer godt som karakteristikk av Simon Strangers roman. Forfatteren har satt seg fore å fortelle historien til sin kone Rikkens jødiske familie, fra første generasjons tidsvitner til femte generasjons tippoldebarn, det vil si deres egne to barn, Lukas på ti og Olivia på seks. Forbindelsen blir trukket tidlig i romanen når den lille familien står samlet ved snublesteinen etter Hirsch Komissar, som ble drept på Falstad den 7.10.1942. Sønnen stiller det åpenbare, men vanskelige spørsmålet om hvorfor han ble drept, og romanen etablerer slik en problemstilling som den på ulike måter prøver å besvare. Derfor må den ikke bare fortelle familiens historie, men også utarbeide en fortelling om nazisten og terroristen Henry Rinnan. Romanen blir dermed ikke minst også en undersøkelse av hvordan det kunne skje at en gutt fra en skomakerfamilie i Levanger kunne ende opp med å utføre slike forferdelige handlinger.<sup>7</sup> Det er altså to spor som følges i denne romanen, nemlig på den ene siden en opprulling av hendelser knyttet til fem generasjoner i familien Komissar, og på den andre siden et forsøk på å forklare fenomenet Rinnan. Det første sporet handler om ofrene, det andre om gjerningsmannen, men begge er konstruert ved hjelp av litterære konvensjoner og etterminnets preetablerte former.

---

7 Stranger opplyser følgende om sine kilder: «Livet til Rinnan er myteomspunnet, og forskjellige biografier har tiltro til forskjellige historier. Jeg skylder særlig Per Hanssons *Hvem var Henry Rinnan* stor takk, men har også hatt nytte av *Rinnans testamente* av Ola Flyum og Stein Slettebak Wangen, *Nådetid* av Vera Komissar, *Kvinnene i Rinnanbanden* av Idar Lind, *Holocaust i Norge* av Bjarte Bruland, *Mors historie* av Mona Levin og *Det norske folkemord* av Herman Willis. I tillegg har boken *Rinnans sønn* og diverse intervjuer fra arkiver vært viktige i forståelsen av Henry Rinnan» (2018, s. 395–396).

En slik litterær konvensjon i fortellinger om holocaust er taushet.<sup>8</sup> Litterært sett har taushet stor fascinasjonskraft, for den legger premisser for et plott som konsentrerer seg om hva tausheten skjuler. Tausheten er spenningsdrivende og gåtefull, og den egner seg derfor til å skape interesse for en fortid med et ofte traumatisk innhold. I *Strangers* roman er tausheten forbundet med det merkelige faktum at den jødiske familien, Gerson og Ellen med barna Jannicke og Grete, Rikkens mor, etter krigen flytter inn i Bandeklosteret, Rinnanbandens hovedkvarter i Trondheim. Ellen vet på forhånd ikke noe om husets fortid, for Gerson og hans mor Marie unnlater å fortelle om det, og kunnskapen om at familien har bodd der, kommer også helt overraskende på neste generasjon, Rikke og Simon. Huset får dermed et litterært potensial som et mystisk sted for hemmeligheter og hjem søkelse. Her møtes de to sporene i romanen, og her får fortidens forbrytelser funksjon som arnested for etterminner hos holocaustofrenes etterkommere. Dette blir i særlig grad synlig i Ellens tilfelle. Hun har hele tiden slitt med å finne seg til rette i huset, og forfatteren lar denne utilpassheten tilspisse seg i en scene der Ellen ser for seg et gjenferd:

Det er bare tull å tro at det skulle være noen der nede, tenker hun, for det finnes ikke gjenferd. Likevel skjelver hun på hendene da hun løsner klesklypene, og har sånt hastverk at den hvite blusen sklir ned på gulvet, slik at hun blir tvunget til å skyve duken til side og bøye seg ned. Ellen griper tak i plagget og flytter det opp fra gulvet, og så kommer det et lite skrik ut av munnen hennes idet bevegelsen blottlegger det som ligger under. Det er bare et rundt sluk som vannet kan renne ned i, men i et blaff ser Ellen blodet renne ned og hører ordene fra en venninne: Har du hørt om det? De parterte visst tre mennesker i den kjelleren. (Stranger, 2018, s. 196)

8 Eksempler på dette er Merethe Lindstrøms *Dager i stillhetens historie* (2011) og Irene Levins erindringsbok om moren, *Vi snakket ikke om Holocaust* (2020). Tausheten blir også kommentert av Jakob Lothe, som i *Kvinnelige tidsvitner. Fortellinger fra Holocaust*, skriver: «Mens mange tidsvitner forble tause livet ut, er det karakteristisk for vitnesbyrdene i denne boken at forholdet mellom taushet og fortelling framstår som et både og snarere enn et enten eller. Selv om det varierer fra tidsvitne til tidsvitne når de tok til å fortelle, dreier det seg for flere av dem om en periode på mer enn 50 år» (Lothe, 2013, s. 38).

Stemmen i hodet, det imaginære synet av blod og tanken på at kjelleren huser et gjenferd, er litterære uttrykk for en person som er hjemsoekt av fortidens traumer. Ellen har ikke selv blitt utsatt for vold eller overgrep, og det er ikke sine egne minner hun er plaget av, men hun beskrives likevel som en person som er besatt av fortiden. Dette kan relateres til psykoanalytikerne Nicolas Abraham og Maria Torok (1994) sitt begrep om «fantomt». Det beskriver en psykisk tilstand av ubevisst minneoverføring fra tidligere generasjoner til den neste og en sterk opplevelse av å bli hjemsoekt av fortiden. Teorien kan kanskje brukes til å forstå Ellens psykiske problematikk, men viktigst i denne sammenhengen er at hjemsoekelsen er et litterært uttrykk som skal ivareta den affektive forbindelsen mellom fortidens hendelser og nåtidens bearbeiding. Stranger kjenner ikke til hva Ellen faktisk har tenkt og følt, men behovet for å forstå hvordan det kan ha vært å være jøde i terrorens hus, blir dekket av hjemsoekelsens vokabular.

Men hvordan kan en forfatter komme så tett på som mulig til hva en annen person har opplevd? I litteratur om krigen spiller tidsvitners beretninger en viktig rolle som kildemateriale. De blir derfor også ofte sitert og gjenfortalt, og dette finner vi et godt eksempel på i Strangers roman. Vera Komissar var gift med Jacob, den ene av de to sønnene til Hirsch og Marie. Senere, i 2000, giftet hun seg med Julius Paltiel, som var fange på Falstad under krigen. I boka *På tross av alt. Julius Paltiel – norsk jøde i Auschwitz* (1995) forteller Julius til Vera om sine opplevelser, deriblant en hendelse fra Falstad som også Stranger gjengir. Vera Komissar har skapt en jegforteller slik at leseren kan få innblikk i denne fortellerens tanker og følelser. Når det fortalte er lagt i munnen på tidsvitnet selv, kan det fortalte virke mer autentisk enn om forfatteren hadde beskrevet opplevelsene hans utenfra. I hennes framstilling veksler det smidig mellom referat, direkte tale og varierte former for tankegjengivelse, noe som styrker tekstens evne til å skape empati:

– Ser dere bladene som ligger på gårdsplassen? Det ser uryddig ut. Dere skal plukke dem opp!

Jeg ser meg rundt etter raker. Men der tar jeg feil. Dere skal krype. Ned på alle fire og sett i gang! Ikke med hendene. Plukk bladene opp med munnen! Har jeg oppfattet ordren? Med munnen? Joda, slik lyder befalingen. Mens vi

krabber på alle fire, skal ett og ett blad plukkes opp med leppene, og bringes over gårdsplassen. Jeg føler meg som en hund, orker ikke å se på vennene mine i samme situasjon. Vi kryper alle som dyr, ung som gammel. Det gjør vondt i knær og armer, i munnen – og på sin måte, og kanskje aller mest, i hjertet. Rundt oss står SS-vaktene med hevede geværkolber, klare til å slå den stakkaren som ikke krabber hurtig nok med blad i munnen. Mens vi strever på fire, virvler en SS-vakt opp den haugen med høstblad som vi har samlet sammen. Bladene sprer seg på nytt utover gårdsplassen. Vaktene ler. (Komissar, 1995, s. 31)

Simon Stranger har i stedet valgt en tredje persons forteller, og selv om denne fortelleren er allvitende, kommer han ikke like tett på offerets følelser. Dessuten har Stranger konstruert et «du», nemlig Hirsch Komissar, som fortelleren gjennom hele romanen tiltaler. Som vi ser av sitatet, blir denne kombinasjonen av et konstruert «du» og en fortalt hendelse referert utenfra, ikke like affektbetont og uttrykksfull:

Julius Paltiel forteller om en scene fra plassen med bjørketreet i en av bøkene han og Vera Komissar skrev sammen. Det var oktober 1942, like etter at du ble drept, og Julius var ute i luftegården med flere andre fanger da en av de tyske soldatene beordret dem til å fjerne løvet fra bakken. «Finnes det raker?» spurte en av fangene. Da lo den tyske soldaten av dem, tvang dem til å legge seg på alle fire og ga beskjed om at de skulle flytte bladene med munnen. Julius Paltiel måtte krabbe over plassen. Bore ansiktet ned i løvet og kjenne den vamble smaken av halvratne blader mot tungen. Alle med konsentrerte blikk. Bøye hodet og spytte ut bladene. Krabbe tilbake, bøye seg ned og bore hodet ned mot bakken igjen. (Stranger, 2018, s. 95)

Eksemplet illustrerer utfordringen med gjenfortellingen som litterær strategi, for selv om det slett ikke *må* være slik, så er det en risiko for at kvaliteten vil forringes med hver repetisjon. Samtidig ser vi at det er de fiksjonaliserende trekkene som bidrar til å enten svekke eller styrke fortellingens evne til å engasjere og overbevise.

Romanen innledes som nevnt med sønnens spørsmål: «*Hvorfor ble han drept, pappa?*» (Stranger, 2018, s. 9). Den skaper dermed en forventning om at dette spørsmålet skal belyses, og derfor rettes søkelyset ikke bare mot familiehistorien, men også mot Rinnan. Robert Eaglestone (2011) hevder at kjernen i overgriperlitteratur (*perpetrator fiction*) nettopp

handler om å finne ut av hvorfor noen (virkelige eller fiktive) mennesker begår grusomme handlinger. Men dette spørsmålet blir aldri besvart, mener han, og kan kanskje heller aldri bli det. Årsakene er komplekse. For det første kan det være at teksten egentlig ikke mener å stille spørsmålet, men så å si blir tvunget til det på grunn av den litterære formen. Forventningen om et svar på «hvorfor» ligger implisitt i enhver tekst som behandler umenneskelige gjerninger. For det andre kan det være at nazistenes verden er så ugjenkjennelig at et akseptabelt svar for en nazist (jødene blir drept fordi de er jøder), overhodet ikke gir noen mening for andre. For det tredje kan det være at ondskapens natur er umulig å forstå. Hvis ondskapen er overfladisk, klisjéaktig, banal, som Hannah Arendt mente, er det også umulig å komme til bunns i den. Ondskapen har ikke noen dybde.<sup>9</sup> Uansett ligger spørsmålet om «hvorfor» implisitt eller eksplisitt i litteratur om overgripere, men samtidig, hevder Eaglestone, vil den i mange tilfeller vike unna («swerve») og unngå konfrontasjonen med det (2011, s. 16).

Stranger er ikke redd for å svare. Romanen gir faktisk mange svar, men de tilhører alle et repertoar av velkjente forklaringer på at noen mennesker blir sosiale avvikere, og dermed svekkes inntrykket av dybde i framstillingen. Dessuten blir svarene presentert på en måte som gir leseren lite rom for egne vurderinger. I skildringen av Rinnans barndom og ungdom legges det vekt på sosiale og psykologiske faktorer, så som fattigdom, utseende og mobbing. Momenter som trekkes fram, er at Rinnan var kortvokst og en sosial outsider, at han hadde mindreverdighetskomplekser og var en underdog, at han var redd for å virke feig og hadde lett for å bli smigret og barnslig imponert. Delvis blir disse momentene beskrevet på forklarende vis av fortelleren, og delvis blir de lagt inn som personens selvfortolkning. I skildringen av Rinnans reaksjon på avslaget om å få gjøre tjeneste i vinterkrigen, legges kortvokstforklaringen i tankene på hovedpersonen selv: «Ikke egnet for tjeneste. Han kan ikke fatte det, må

9 Arendt skriver: «It is indeed my opinion now that evil is never 'radical,' that it is only extreme, and that it possesses neither depth nor any demonic dimension. It can overgrow and lay waste the whole world precisely because it spreads like a fungus on the surface. It is 'thought-defying,' as I said, because thought tries to reach some depth, to go to the roots, and the moment it concerns itself with evil, it is frustrated because there is nothing. That is its 'banality'» (Arendt, 2007, s. 480).

lese brevet flere ganger før han er sikker på at det virkelig står der, svart på hvitt. Det står at han ikke er egnet for tjeneste. Ingen begrunnelse. Fy faen. *Er det på grunn av høyden?»* (Stranger, 2018, s. 168, min utheving). Den siste setningen er et spørsmål formulert som fri indirekte tanke, altså en kombinasjon av personens tanker og fortellerens stemme. Effekten er at fortelleren sier for mye og oppretter sammenhenger som burde ha vært overlatt til leseren å tolke.<sup>10</sup>

En tendens i samme retning er at spenningspotente scener mister spenningen fordi ordene som blir brukt om emosjonelle opplevelser, er for klisjépregede. Et eksempel er det første erotiske møtet med hans kommende hustru, Klara: «For en lykke det er! Å se henne kneppe opp blusen der, like foran seg. Ikke i fantasien, men på ordentlig. Å endelig få kjenne en kvinnes kropp mot sin, for aller første gang, og oppleve hvordan hvert sted på kroppen kan vekkes til live, gløde og sitre» (s. 124). Og senere, etter at de er gift, lar forfatteren Rinnan tenke: «For en fantastisk og enestående lykke det er: å kunne kysse henne på kinnet, og så gå videre ut døren, på vei til jobben» (s. 125). Men lykken varer ikke lenge, for Klara er fordringsfull, og Henry har for lite penger, og dermed er en ny, tilsynelatende innlysende forklaring brakt på banen: «En helt genial løsning på dette problemet» (s. 127). Løsningen blir ikke lenge hengende i lufta som en utfordring til leseren, men tvert om raskt forklart som underslag i utvetydig enkle formuleringer: «Tar overskuddet med seg hjem» (s. 133). Det er med andre ord kort vei mellom problem og løsning, noe som i teksten blir strukturert som eksplisitte årsaks- og virkningsforhold.

I portrettet av Rinnan hører den seksuelle volden med som en sentral komponent. For eksempel hevner han seg og skylder på Klara når kreditorene har hentet møbler og annet innbo i hjemmet deres. For å få utløp for aggresjonen, begår han voldtekt mot sin egen kone: «Han legger seg over henne, griper om sitt eget kjønn, klemmer det gjennom den tørre åpningen og registrerer bare så vidt at hun vrir ansiktet til side og

---

10 En av de kritiske kommentarene til Strangers roman kommer fra Bernhard Ellefsen i *Morgenbladet* (2021). Han mener at Strangers roman er «tvers gjennom sentimental», at fortelleren har en forklaring på alt, og at romanen ikke overlater noe til leseren. Når samtidslitteraturen tar for seg et historisk stoff som holocaust, må det være til stede «en glipe av tvil, en innrømmelse av uro, et språk som er søkende heller enn *ferdig og fullendt* og stolt av seg selv», skriver han.

blir liggende urørlig» (Stranger, 2018, s. 141). Også i torturscenene spiller seksualitet en rolle og særlig i de tilfellene der offeret er kvinne. Her blir torturen som utføres for å tvinge informasjon ut av offeret, erstattet av en bestialsk lyst til ydmykelse og hevn med kjønnede og seksuelle overtoner. Dette er særlig tydelig i scenen med Rinnans tidligere elskerinne, Marie, som han torturerer og dreper på en måte som i Strangers versjon framhever de perverse motivene som er involvert. I en blanding av seksuelt begjær og sadistisk ondskap kutter Rinnan opp klærne til Marie på rituelt vis før hun henges naken opp i et tau og langsomt dør: «Han fører kniven opp til brystholderen og kutter den av. Så kommer brystene til syne der de flyter vakkert utover med brystvortene mot taket. De han har boret ansiktet inn i, slikket og sugd på» (Stranger, 2018, s. 341). Scenen er lang, detaljert og omstendelig fortalt slik at det ikke skal være noen tvil om gjerningsmannens patologiske seksualitet.

Stranger er langt fra alene om å tildele gjerningsmenn slike perverse tilbøyeligheter. Ett av Eaglestones eksempler er Steve Sem-Sandbergs roman *De fattiga i Łódź* (2009), som har den jødiske gettolederen Chaim Rumkowski som hovedperson. Han 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 av Sem-Sandberg, og at denne karakteristikken blir toppet av en pervers seksualitet. Rumkowski er i denne romanen ikke bare korrump, svak og forfengelig, men også en kvin-nemishandler og pedofil voldtektsmann. Som om det ikke er nok å gjøre ham mer enn moralsk ansvarlig for deportasjonen av tusenvis av jøder, mener Eaglestone, må forfatteren i tillegg utstyre ham med forbrytelser som harmonerer med det tjueførste århundrets «zeitgeist» (2009, s. 19), nemlig seksuelle overgrep.<sup>11</sup>

---

11 Denne tanken om at vår tid er preget av stor oppmerksomhet mot seksuelle overgrep, finner vi også i Fløgstads roman: «Valdsmann, hærtaking, valdtaking. Frigjering. Det likna på sambandet mellom overgripapar og offer» (Fløgstad, 2019, s. 11).

## Due og drone

Fløgstads roman er den mest komplekse og tolkningskrevende av dem jeg tar for meg her. Som krigsminnelitteratur spiller den på sterke nasjonale undertekster, som for eksempel motstandskampen i okkupasjonsårene og velferdsstatens utvikling i etterkrigstiden. Men den bringer også inn motfortellinger, som for eksempel lokalbefolkningens opplevelser under nedbrenningen av Finnmark og en norsk kvinne som får barn med en tysk soldat. Dessuten forfølger den karrieren til en SS-offiser og har dermed også et overgriperperspektiv. Anliggendet er imidlertid ikke å rendyrke skillet mellom rett og galt, nazist og nordmann, men å utvide gråsonene. Heltene blir detronisert og antiheltene nyansert, samtidig som interessen og kritikken ikke retter seg primært mot individer og deres mer eller mindre moralske habitus, men mot ideologienes betydning for menneskers handlinger i et historisk forløp.

Romanen har et mangegreinet generasjonsmønster som strukturelt konsept og med flere familier gjensidig involvert. Men familietilhørighetene er uoversiktlige, og de blander seg tidvis incestuøst sammen. Slektsforholdene er urene og uklare, og biologisk opphav blir mystifisert. Hovedpersonen Olav Ullvik Sima, også kalt Elvakongen, hevder seg å stamme fra «rein Hardanger-adel i rett nedstigande line i minst fjorten slektsledd» (Fløgstad, 2019, s. 16), men det er nettopp denne forståelsen av familiær og arvelig renhet romanen undergraver. Olavs adoptivsonn, Pøyken Nyslott, er det biologiske barnet til Kcenia Nyslåttbuktmø, men hvem som er den biologiske faren, er uklart. Kanskje er det Ottomäx Zuckerandl, den nevnte SS-offiseren, som muligens også har et barn med Evgenja Starkopf, nemlig Oksana Konstantinovna, og som i så fall er halvsøster av Pøyken. Disse to får et barn, Konstantin (Stian) Nyslått, som dermed, i så fall, er produkt av et incestuøst forhold. Til disse mystifiseringene hører ikke minst at både Pøyken og Oksana sies å være barn av «to lik fra Litza», unnfanget den 31.4.1943 (en dato som ikke fins) og født 29.1.1944. «For Stian Nyslott fortonte familien seg som ein labyrint ein går inn i med stor fare for aldri å finne ut av» (Fløgstad, 2019, s. 447), heter det karakteristisk.

Til denne brokete og intransparente historikken knyttes også familien til kapitalisten Thorvald M. B. L. Seyss Jørgensen senior og fraskilte



fru Charlotte Seyss-Jørgensen, også kalt Sjalla, som har barna Thorvald (Torry) Seyss-Jørgensen junior og Kege Hege Bostrup. De blir både økonomisk og seksuelt involvert i Olav Sima og hans klan, blant annet ved at Olav får et forhold til Sjalla, som igjen blir observert av Hege i en seksuell situasjon med Pøyken. Dessuten har Pøykens mor, Kcenia Nyslåttbuktmo, en viktig rolle i det intime nettverket fordi hun ikke bare er muligens seksuelt involvert med Ottomäx Zuckerkandl, men også fordi hun etter frigjøringen av Finnmark lever sammen med Olav Sima på Bjølsen i Oslo før hun begår selvmord. Om noen i denne fortellingen er offer, er det Kcenia, fordi hun først blir gravid med og dernest trolig forrådt av en tysk soldat. Hun representerer derfor ikke bare de fordrevne i Finnmark, men også kvinner som blir enten voldtatt av eller emosjonelt involvert i fienden. Hennes velbegrunnede melankoli blir imidlertid overskygget av en ekstrem perfeksjonisme og derfor også jevnlig ignorert, men munner ut i at hun begår en perfekt rituell handling i iscenesettelsen av sin egen død.

Litterært sett har *Due og drone* mange forbilder og er også full av referanser til annen litteratur.<sup>12</sup> Selv nazisten Zuckerkandl siterer tyske klassikere og vers på latin under avhøret som Sima leder i august 1945. Romanen kan beskrives som en katalog over hendelser med en pikaro eller en slags Forrest Gump i subjektposisjonen. Olav Ullvik Simas liv er nemlig en reise gjennom norgeshistorien fra han er industriarbeider i Indre Ryfylke, motstandsmann under krigen, politimann på Bjølsen og til han blir advokat i firmaet Lorenskjold & Aastad, der han forsvarer klientene i saken mot Oslo-konsortiet.<sup>13</sup> Han beveger seg med andre ord gjennom den politiske skalaen fra venstre til høyre og ender opp med å trenere saker om samarbeid med nazistene. Firmaet går godt på grunn

12 Som om romanen var en etterrettelig faktabok, er den forsynt med fotnoter. Noen henvisninger er reelle, mens andre (ironisk nok) er oppdiktet. Geir Hjorthol henviser til Fløgstads egne referanser når han lister opp litterære forbilder: «I innleiingskapitlet i *Ordlyden* (1983) peikar forfattarens alter ego, Wim Runar Leite (ein av dei oppdikta personane i *Fyr og flamme*), på så ulike litteraturhistoriske føresetnader som barokk, surrealisme, pikareskroman, grotesk realisme og den latin-amerikanske 'magiske realismen', men også, og ikkje minst, den hardkokte kriminalromanen» (Hjorthol, 2019, s. 111).

13 Oslo-konsortiet var en gruppe investorer i norsk næringsliv som gjorde gode forretninger knyttet til Norsk Hydro. Dette skriver Anette Storeide (2014) om i sin bok *Norske krigsprofitører. Nazi-Tysklands velvillige medløpere*, en bok som i romanen bare nevnes i forbifarten som inventar på Simas kontor, men ikke er oppført i noteapparatet.

av omstilling, «Frå gass i Auschwitz til gass i Nordsjøen» (Fløgstad, 2019, s. 290), og sønnen Pøyken kan studere i sus og dus på privat college i Sveits fordi hans bonusmor, Sjalla, er søkkrik etter salget av sine andeler i Oslo-konsortiet. Selv lever Olav Sima til han er godt over hundre år og dør en passe antiheroisk død på trikken i Oslo.

I motsetning til Michelets og Strangers romaner har Fløgstads tekst en sterk selvrefleksjon som hele veien utfordrer leseren og stiller spørsmål ved det som blir fortalt. Side om side med faktabasert informasjon om historiske personer og hendelser løper fantastiske fortellinger som bryter med illusjonen om realistisk forankring. Transgenerasjonell minneoverføring finner sted, men blir også overskredet av tidsvitner som vokser ut over sine naturlige dimensjoner. Her er det ideologier – fascisme, kapitalisme, kommunisme – og ikke traumer som forplanter seg gjennom og på tvers av generasjonene. Gåter og mysterier blir lagt ut og bare delvis oppklart, og der sammenhenger blir antydnet, er det ikke godt å vite om de er til å stole på.<sup>14</sup> Som historieformidling har romanen et didaktisk sikte, for den forsyner leseren med rikelig kunnskap som kan etterprøves, men til grunn for didaktikken ligger forventningen om at leseren er i stand til å tenke selv. De fleste forbindelseslinjene må vi finne ut av uten fortellerens hjelp, og fortelleren er forresten selv en tekstposisjon som det kan være vanskelig å bli klok på. Den gjennomgående ironiske stilen gjør at den politiske kritikken blir formidlet som satire, men satirens effekt kan diskuteres når fortidens hendelser ikke bare blir historisert, men også mystifisert.

Det narrative forløpet med forankring i krigen blir stilt opp mot en nåtidig fortelling om jakten på en rømt terrorist. Disse to forløpene viser seg å henge sammen under romanens overordnede politiske tese om at nåtidens høyreekstremisme har historiske røtter i nordmenns forretningsmessige samarbeid med tyskerne under krigen. Romanen åpner med at en terrorist har rømt fra et presumtivist rømningssikkert fengsel.

---

14 En av gåtene er den påståtte forsvinningen av Olav H. Hauges såkalte «krigsdagbøker», som opptar en relativt stor plass i romanen, og som har fått en god del oppmerksomhet i kritikken. Spekulasjonen om krigsdagbøkene og hva som kan ha stått i dem, henviser til det faktum at Hauges publiserte dagbøker har et opphold i perioden april 1939 til juni 1944. Heming Gujord er kritisk til Fløgstads bruk av dette motivet: «Ingenting tyder på at Hauge gjorde seg skyldig i anna enn *tankefeil* i samband med krig og nazisme» (Gujord, 2020, s. 127).

Gjennom de atten kursiverte avsnittene på bokmål, som er fordelt utover i den nynorske romanteksten, får vi vite at mannen er sporløst forsvunnet, og at de norske myndighetene aldri får tak i ham. De som jakter etter rømlingen, beskrives som uforberedte, hjelpeløse og diletantiske, akkurat slik som det norske forsvaret, ifølge kritikken, var i 1940. Slik romanen framstiller det, er dagens Norge fortsatt okkupert, men nå av amerikanerne. «*Kulturelt var landet ferdigokkupert. Det var bare å se på TV-programmet for morgendagen, hver dag*» (Fløgstad, 2019, s. 457). Som svar på terroristens flukt iverksetter politikerne tiltak som undergraver lover og rettigheter, og som har sin parallell i beredskapslovene under den kalde krigen.

Ironien i disse bokmålstekstene tar mange former. Allerede den første overskriften har en asterisk med en fotnote som forteller at framstillingen av drapsmannens flukt er basert på en samling reportasjer og kommentarer av redaktør Hege Bostrup, «med byline *Kege Hege i VG*, ei dagsavis i Oslo med nær kontakt til dei hemmelege tenestene» (Fløgstad, 2019, s. 7). Dermed har fortelleren skjøvet et annet navn foran seg og opprettet en forfatterinstansens maskerade, samt gitt et spark til Norges nest største avis. Denne Kege Hege viser seg dessuten å tilhøre den borgerlige og kapitalistiske familieklanen det fortelles om, idet hun er datter av Thorvald M. B. L. Seyss Jørgensen, en av de norske forretningsmennene som under krigen visste å «ri to hestar og stå med eitt bein i kvar leir» (Fløgstad, 2019, s. 65). Ordspill og navnelek er gjennomgående retoriske figurer som styrker selvrefleksjonen og underbygger satiren. At navn blir etterliknet,<sup>15</sup> endret,<sup>16</sup> utvidet<sup>17</sup> og forkortet,<sup>18</sup> peker mot en dekonstruktiv strategi som oppløser og omformer subjektinstanser til multiple

15 M.B.L. henviser for eksempel til Magnus Brostrup Landstad.

16 Albert Høse blir til Albert Höse og Albert Hoese etter hvert som karrieren går fra arbeider til nazist til pensjonist i Spania.

17 Pøyken Nyslotts fulle navn er Bastian Werwolf Zuckerkandl, oppkalt etter «den austerriske soldaten Ottomäx Zuckerkandl» (Fløgstad, 2019, s. 152). Werwolf var kallenavnet på en hemmelig organisasjon som ble dannet av SS høsten 1944, og som skulle gjøre sabotasje i områder som var tatt av de allierte. Hvorfor hans mor Kcenia har gitt ham dette merkelige navnet, er gåtefullt, men kanskje henspiller det på at hans mulige far, nazisten, har etterlatt seg et levende tegn bak fiendens linjer, som en slags blodets og geneses infiltrasjon.

18 KN, som har synsvinkelen i de kursiverte tekstene om jakten på terroristen, viser seg å være Konstantin (Stian) Nyslått, som er kommunikasjonsdirektør i Kongsfoss AS Våpen for fred (fusjonen av Kongsberg og Raufoss), sønn av Pøyken Nyslott og Oksana Konstantinovna.

personkonstruksjoner og identitetsutkast. Personene er fleksible stereotypier som utsettes for vedvarende ironisering, og enkeltpersoner vokser ut av normale proporsjoner og viser ut over seg selv i retning nasjonal historie og mytologi.<sup>19</sup>

Ironien ligger dessuten i det faktum at terroristen er sporløst forsvunnet. Han får dermed preg av et spøkelse som blir utsatt for en overdimensjonert oppmerksomhet fra politi, fengselsmyndigheter, etterretning, heimevern og forsvar. «*Ordrer ble gitt om å rykke tilbake til start*» (Fløgstad, 2019, s. 38), heter det når fangen er forduftet idet letemannskapene tror de har ham, som om det hele var et spill à la Monopol. Til og med romanens eget konsept blir offer for ironi når politiet med støtte fra «*akademisk terrorforskning*» begynner å se nærmere på det historiske sporet. «*Var det et sted i fortida drapsmannen hadde gått i dekning? Blant brunskjorter og hirdfolk?*» (Fløgstad, 2019, s. 111). Fortelleren peker ironisk på at krigens spøkelse typisk nok hjemsøker den norske selvforståelsen og selvransakelsen når fellesskapet og nasjonen er truet av nye angrep. Kombinasjonen av terrorangrepet (som åpenbart sikter til 22. juli, 2011) og den omfattende bruken av krigsanalogien i den offentlige responsen, kan i romanens behandling leses som en blanding av kritikk for dens umiddelbare overfladiskhet, og en tilslutning til en mer relevant tilnærming om man dykker dypere ned i forbindelsen mellom høyreekstremisme og kapitalisme.

Sist, men ikke minst er ironien komplett når det meldes (fortsatt med Kege Hege i VG som kilde) at drapsmannen ikke har flyktet likevel, men er tatt ut av cella for «*skjerpet forhør*»<sup>20</sup> av «*våre viktigste allierte*»<sup>21</sup> (Fløgstad, 2019, s. 480). Muligens er han fraktet til en anstalt i Polen, som i sin tid ble opprettet av den tyske sikkerhetstjenesten i kamp mot kommunismen, og som nå fungerer som et «ekstrajudisielt område i kampen

19 Nasjonale karikaturer konstrueres i navngivingen, for eksempel i Olav Sima Ullvik, med tilnavnet Elvakongen, som peker både mot norske kongenavn og forfatternavnet Olav H. Hauge. Den tyske SS-offiseren Ottomax Zuckerkandl har et tysk keisernavn og dessuten navnet til to østerrikske vitenskapsmenn. Brødrene Zuckerkandl, Otto og Emil, som var kjente medisiner i Wien før første verdenskrig, var ikke nazister, men jøder, så her har navnebruken til Fløgstad virkelig skapt en kameleon.

20 Formuleringen er en eufemisme for tortur.

21 Formuleringen er et sitat fra offisielle dokumenter om Norges relasjon til USA.

mot terror» (Fløgstad, 2019, s. 481), altså med klar referanse til Guantanamo. I alle fall kan folk trekke «et lettelsens sukk» (Fløgstad, 2019, s. 481) og slå seg til ro i troen på at terroren og dens politiske begrunnelse er ryddet vekk fra samfunnet for godt. Det romanen gjør, er selvsagt å vise noe annet.

## Avslutning

De tre romanprosjektene har alle et intensjonelt nivå som kan knyttes til historieformidling, og i denne kapasiteten benytter de seg av kilder som i større eller mindre grad blir synliggjort. Blant ulike og sammenvevde teksttyper finner vi i alle romanene en didaktisk diskurs med intensjon om å opplyse leseren om fortidens hendelser og formidle annen kunnskap. Det etiske eller politiske ærendet kan hos Michelet identifiseres til å skape oppmerksomhet rundt krigsseilernes innsats, hos Stranger til å formidle jødernes lidelser og undersøke nazistens beveggrunner, og hos Fløgstad til å underbygge en tese om kapitalismens korrupperende virkninger.

Som romaner har disse bøkene samtidig en svært ulik fortellemåte, og det jeg har vist i analysene, er at de i egenskap av krigsminnelitteratur trekker på etablerte konvensjoner, men forholder seg ulikt til disse. Michelet har spenningsromanen som sjangermodell og empatisk innlevelse som leserstrategi. Han skriver fengende om sine sjømenn, men resirkulerer samtidig foreldete kjønnsstereotyper som det ikke stilles spørsmålsteget ved. Stranger har skapt sitt eget «leksikonkonsept», som skal favne alt, og involverer leseren mer eksplitt i sine problemstillinger. Han forsøker å vekke empati og skape innsikt, men tyr til språklige klisjeer og patologisering av nazisten for å bidra til forståelse. Fløgstad har en dekonstruktiv strategi idet konvensjoner som generasjonsforløp, heltefortellinger og subjektkonstruksjoner blir utprøvd, men oppløst. Hans stil er mer selvrefleksiv enn de andres siden den ironiske retorikken regelmessig minner om at teksten ikke uten videre kan leses som ufortolket virkelighet.

En spesielt interessant side ved alle romanene er at de integrerer seksuelle aspekter på ulikt, men dominerende vis. Hos Michelet er det en

ytterst konvensjonell seksuell struktur som gjennomsyrrer de seks binde-  
dene, idet mannens fantasier og relasjoner bindes opp i forestillingen om  
kvinnen som enten hore eller madonna. Hos *Stranger* er det overgriperen  
som må forklares med en patologisk seksualitet for å tilfredsstillende behovet  
for å forstå kriminaliteten og umenneskeligheten. Hos Fløgstad er seksu-  
aliteten en drivkraft som er både diffus og svært virksom, idet den liksom  
kapitalen skaper gåtefulle allianser og ugjennomsiktige forbindelser.

## Referanser

- Abraham, N. & Torok, M. (1994). *The shell and the kernel. Renewals of psychoanalysis*.  
The University of Chicago Press.
- Arendt, H. (2007). *The Jewish writings* (J. Kohn & R. H. Feldman, Red.). Schocken  
Books.
- Carlyle, T. (1841). *Heroes, hero-worship and the heroic in history*. Chapman and Hall.
- Eaglestone, R. (2011). Avoiding evil in perpetrator fiction. *Holocaust Studies*, 17(2–3),  
13–26. <https://doi.org/10.1080/17504902.2011.11087280>
- Ellefsen, B. (2021, 28. mai). Angår det virkelig dem? *Morgenbladet*. <https://www.morgenbladet.no/boker/bokessay/2021/05/28/angar-det-virkelig-dem/>
- Fløgstad, K. (2019). *Due og drone*. Gyldendal.
- Gujord, H. H. (2020). Due og drone. Kjartan Fløgstad som The Good, the Bad and  
the Ugly. I N. Simonhjell & B. Jager (Red.), *Norsk litterær årbok* (s. 120–146).  
Samlaget.
- Haagensen, O. (2012, 23. november). Havari på kultursidene. *Morgenbladet*. [https://morgenbladet.no/boker/2012/havari\\_pa\\_kultursidene](https://morgenbladet.no/boker/2012/havari_pa_kultursidene)
- Hirsch, M. (1997). *Family frames. Photography, narrative, and postmemory*. Harvard  
University Press.
- Hirsch, M. (2008). The generation of postmemory. *Poetics Today*, 29(1), 103–128.  
<https://doi.org/10.1215/03335372-2007-019>
- Hjeltnes, G. (2014, 18. november). Nok en lesefest fra Jon Michelet! VG. <https://www.vg.no/rampelys/bok/i/82AoQ/bokanmeldelse-jon-michelet-gullgutten>
- Hjorthol, G. (2019). Ein nynorsk roman? Om Kjartan Fløgstads skriftkulturelle  
praksis. I S. J. Helset & E. Brunstad (Red.), *Skriftkulturstudiar i ei brytingstid*  
(s. 105–136). Cappelen Damm Akademisk. <https://doi.org/10.23865/noasp.67>
- Komissar, V. (1995). *På tross av alt. Julius Komissar – norsk jøde i Auschwitz*.  
Aschehoug.
- Lothe, J. (Red.). (2013). *Kvinnelige tidsvitner. Fortellinger fra Holocaust*. Gyldendal.
- Lønnå, E. (2010). *Sjøens kvinner. Ute og hjemme*. Spartacus forlag.
- Manus, M. (1945). *Det vil helst gå godt*. P. F. Steensballes Boghandels Eftg.

- Manus, M. (1946). *Det blir alvor*. P. F. Steensballes Boghandels Eftg.
- Michelet, J. (2018). *En sjøens helt. Skogsmatrosen*. Oktober. (Opprinnelig utgitt 2012)
- Michelet, J. (2016). *En sjøens helt. Skytteren*. Oktober. (Opprinnelig utgitt 2013)
- Michelet, J. (2016). *En sjøens helt. Gullgutten*. Oktober. (Opprinnelig utgitt 2014)
- Michelet, J. (2018). *En sjøens helt. Blodige strender*. Oktober. (Opprinnelig utgitt 2015)
- Michelet, J. (2017). *En sjøens helt. Brennende skip*. Oktober. (Opprinnelig utgitt 2016)
- Michelet, J. (2019). *En sjøens helt. Krigerens hjemkomst*. Oktober. (Opprinnelig utgitt 2018)
- Oktober. (2021a). Jon Michelet. [https://oktober.no/Jon\\_Michelet](https://oktober.no/Jon_Michelet) (lest 9.6.2012).
- Oktober. (2021b). En sjøens helt. <https://oktober.no/en-sjoens-helt> (lest 9.6.2021).
- Rigney, A. (2005). Plenitude, scarcity and the circulation of cultural memory. *Journal of European Studies*, 35(1), 11–28. <https://doi.org/10.1177%2F0047244105051158>
- Rigney, A. (2008). The dynamics of remembrance: Texts between monumentality and morphing. I S. B. Young, A. Nünning & A. Erll (Red.), *Cultural memory studies. An international and interdisciplinary handbook* (s. 345–356). De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110207262.5.345>
- Rognlien, J. (2012, 12. november). Jon Michelets testamente. *Dagbladet*. <https://www.dagbladet.no/kultur/jon-michelets-testamente/63025438>
- Storeide, A. (2014). *Norske krigsprofitører. Nazi-Tysklands norske medløpere*. Gyldendal.
- Stranger, S. (2018). *Leksikon om lys og mørke*. Aschehoug.