

ALEXANDER KOFOD-JENSEN

**ERINDRINGSARBEJDETS
POETIK I JULIA
BUTSCHKOWS *APROPOS*
OPA OG CAMILLA
HJØRNHOLM OLSENS
*MØRKEKAMMERET***



TFL 2025:3

DOI: <https://doi.org/10.54797/tfl.v55i3.57219>

ISSN: 2001-094X

Copyright © 2025 Author(s). This is an open access article distributed
under the terms of the Creative Commons CC-BY 4.0 License
(<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

Indledning

I W.G. Sebalds roman *Austerlitz* fra 2001, siger hovedpersonen Jacques Austerlitz til den anonyme fortæller,

at han somme tider sad her [i sin stue] i timevis og lagde disse fotografier, eller nogle andre, som han hentede frem fra sin beholdning, op med bagsiderne opad, ligesom når man lægger kabale, og at han så efterhånden vendte dem om, hver gang på ny forbavset over det, han fik at se, flyttede billederne frem og tilbage og hen over hinanden i en orden, der opstod af familieligheder, eller også trak dem ud af spillet, indtil der ikke var andet tilbage end bordets grå flade, eller indtil han måtte lægge sig på ottomanen, udmattet af tanke- og erindringsarbejdet.¹

Erindringsobjekter som fotografier er som spillekort i en kabale eller brikker i et puslespil, som ændrer deres betydning hver gang, erindringsarbejdet udføres, men som ikke desto mindre forsøges sat sammen, så fortiden fremstår som en så afrundet og meningsgivende fortælling som muligt.² Fortiden findes ikke bare, men skal konstrueres, og for Jacques Austerlitz er det overordnede formål med sit erindringsarbejde at (gen)skabe en identitet og familiehistorie, som blev ødelagt under Anden Verdenskrig. Erindringsarbejdet må mægle mellem faktuelle indsigter i fortiden og nutidens behov og længsler, som kan gøre brug af alt muligt som fikionalisering, spekulation og gætterier til at udfylde de manglede huller.

Artiklen argumenterer for, at et lignende erindringsarbejde finder sted i Julia Butschkows *Apropos Opa* (2009) og Camilla Hjørnholm

Olsens *Mørkekammeret* (2019), hvor de selvbiografiske fortællere kaster sig ud i et erindringsarbejde og indsamler de brikker, som skal bruges til at danne et billede af fortiden som i et puslespil. Fortællerne bruger de remedier, som de har til rådighed for at udfylde hullerne i deres respektive familiehistorier, i forsøget på at reparere de skader, som fortiden har gjort sig skyld i. Som i *Austerlitz* er erindringsarbejdet i de to romaner dybt personligt og ikke bare et distanceret historiefagligt arbejde, og som i *Austerlitz* spiller Anden Verdenskrig en afgørende rolle i *Apropos Opa* og *Mørkekammeret*. Men i modsætning til *Austerlitz*, som blev sendt til England fra Tjekkoslovakiet med *Kindertransport* og mistede begge sine forældre under krigen, er der i begge romaner tale om en søgen tilbage til en ikkeoplevet fortid, da begge fortællere (som de empiriske forfattere) er født mange år efter Anden Verdenskrig. Hvor *Austerlitz* handler om hovedpersonens personlige huller i erindringen og identiteten, som opstår ved at være et offer for nazisternes forbrydelser, tager de to danske romaner udgangspunkt i at have haft en nazist i familien. I *Apropos Opa* drejer det sig om fortællerens tyske bedstefar (*Opa*), hvorimod det i *Mørkekammeret* er fortællerens danske farbror, der er familiens sorte får. At belyse fortiden handler ikke blot om at udpege familiemedlemmernes fortidige forbrydelser, men i lige så høj grad om at forbinde fortiden med nutiden og anvende den som forklaringsmodel for fortællernes nutidige problemer med især ensomhed, fremmedgjorthed og psykiske udfordringer og samtidig hive tabubelagte fortællinger frem i lyset, der i den danske såvel som den tyske efterkrigstid helst skulle efterlades i glemmebogen.

Artiklen undersøger erindringsarbejdet i de to romaner ud fra fokus på, hvordan der prikkes hul på en semibiografisk og skamfuld familiehemmelighed; hvordan romanerne som litterære erindringer først og fremmest er æstetiske repræsentationer og ikke historiefaglige gengivelser, selvom der findes både biografiske og historiefaglige elementer i teksterne; og hvordan erindringsarbejdet først og fremmest handler om fortællernes individuelle problemer og behov, men at det samtidig belyser samfundsmæssige tabubelagte aspekter af Anden Verdenskrig.

Artiklen udfører dette ved at opdele analysen i tre dele: 1. Indføringen i familiehemmeligheden. 2. Konstruktionen af erindringsarbejdet. 3. Stigmatisering og skam.

Julia Butschkows *Apropos Opa* handler om en ung kvindelig fortæller med en vis biografisk forbindelse, som da bedstefaren i romanen anråbes med et ”*Butschkow!*” (59), eller ekstradiegetisk når forfatteren i et interview med *Information* fortæller om, hvordan fortællingen er inspireret af hendes eget liv.³ Fortælleren arbejder i en urmager, hvor tiden sættes i gang igen, mens hendes eget liv er gået i stå. En dag dukker hendes fætter op, som hun ikke har set i mange år, og introducerer hende for den store familiehemmelighed om Opas nazistiske overbevisning og mulige krigsforbrydelser under krigen. Denne introduktion sætter gang i fortællerens erindringsarbejde, som går ud på at opstøve viden om fortiden og konfrontere en far, som hellere vil tie end tale om fortiden. Således bliver fortælleren ikke bare i stand til at udfylde hullerne i sin familiehistorie og se en tabubelagt familiehistorie i øjnene, men også at bearbejde sine personlige udfordringer og på den måde sætte tiden i gang igen.

Camilla Hjørnholm Olsens *Mørkekammeret* præsenterer ligeledes læseren for en kvindelig fortæller med tråde til den empiriske forfatter, som også søger indsigt i sin hullede familiehistorie med henblik på at forstå og løse sine personlige udfordringer.⁴ Her handler det dog ikke om en tysk bedstefar, men om en dansk farbror, der kæmpede for tyskerne under krigen både som soldat og givetvis krigsforbryder på Østfronten og som Frikorpsmand hjemme i Danmark. Efter krigen sad farbroren i fængsel for sit landsforræderi og måtte efterfølgende skabe sig en ny identitet, som fortælleren kun kommer på sporet af, da det sidste familiemedlem med førstehandsviden om krigen vælger at åbne op for fortiden. Som i *Apropos Opa* konfronteres fortiden i *Mørkekammeret* også som et middel til at reparere nutiden.

Begge romaner kan ses i lyset af en større vending mod den nazistiske krigsforbryder i litteraturen, som har fundet sted i løbet af de seneste tredive år.⁵ Denne vending hænger blandt andet sammen med, at førstehandsvidnerne er gået bort og overdraget udforskningen og erindringen om krigen til efterkommerne og nye generationer af forfattere, som ikke på samme måde nødvendigvis er underlagt tidligere tiders tabuer og tavshed, men i højere grad kan åbne op for nuancerne, kontroverserne og det provokerende, og som hellere vil forstå og undersøge end moralisere og tage afstand.⁶ Dette ses ikke mindst i engelsk, tysk og fransksproget litteratur, men også i skandi-

navisk litteratur.⁷ I en dansk sammenhæng handler det ikke mindst om at forstå, hvem de mennesker var, der blev stemplet og udstødt af samfundet, og undersøge, hvorfor de gjorde, som de gjorde, dykke ned i gråzoner og de problematiske sider af retsopgøret og grundfortællingen af krigen.⁸

I det følgende præsenterer artiklen først det teoretiske udgangspunkt for erindringsarbejdet, hvorefter der følger en komparativ analyse af de to romaner *Apropos Opa* og *Mørkekammeret* ud fra de tre analysedele nævnt foroven: Indsamling, konstruktion og stigmatisering og skam. Artiklen afsluttes med en konklusion.

Erindringsarbejdets teoretiske udgangspunkt

Sebalds Jacques Austerlitz demonstrerer, hvordan erindringsarbejdet ikke blot er et distanceret fagligt historisk arbejde, som skal leve op til videnskabelige standarder, men et personligt og affektivt arbejde, som handler lige så meget om nutiden som om at opnå indsigter i fortiden. Erindring bliver grænselandet mellem fakta og fiktion, og derfor er det vigtigt at forstå, hvordan erindringsarbejdet opererer i de to romaner, og hvordan det adskiller sig fra det historiefaglige arbejde.

Erindringsarbejdet konstruerer erindringer ud fra den fortidige menneskelige erfaring og formidles med brug af sprogsystemer og medieformer. Disse er langt fra en direkte gengivelse af de fortidige hændelser, men udspringer, som Andreas Huyssen pointerer om erindringer generelt set, af et brud med fortiden betinget af ”a dimension of betrayal, forgetting, and absence.”⁹ Erindringsarbejdet er dermed ofte præget af usikkerhed og ambivalens og bygger videre på andres versioner af fortiden som lag på lag i en palimpsest. Det inkluderer således en aktiv medskabelse mere end bare gengivelse af noget allerede eksisterende. Dette indebærer blandt andet selektion, genrevalg, perspektiv, narrativisering (for ikke at sige dramatisering), metafiktion, brug af intertekstualitet og ikke mindst fiktionisering. På mange måder er dette også de betingelser, som historieskrivningen stilles over for, men på grund af de forskellige evalueringskrav til henholdsvis erindringsarbejdet og historieskrivningen, findes der i erindringsarbejdet væsentligt større potentiale for at fantasere samt en mere frisluppen og grænseløs kunstnerisk udfoldelse og mulighed

for at eksperimentere med form og æstetik.¹⁰ Dermed betinges erindringer af et andet sandhedsbegreb end det videnskabelige definerede bestående af dokumentation og fakta, dvs. i familie med det litterære eller den fiktive sandhed, hvilket med Lilian Munk Rösings ord vil sige en "eksistentiel sandhed" båret af "æstetisk, kompositorisk logik" og "litterær kvalitet", og hvor kunsten i det hele taget handler om at "åbenbare livsverdener".¹¹ Den sandhed, som erindringsarbejdet afslører om fortiden, er overdragelsen af bestemte menneskelige erfaringer udformet som æstetiske repræsentationer ud fra devisen præsenteret i *Mørkekammeret* om muligheden for, at "sandheden om et menneske [er] kalejdoskopisk".¹²

Både i *Apropos Opa* og *Mørkekammeret* baserer erindringsarbejdet sig i høj grad på begivenheder, som fandt sted, før fortællerne var født. Hvor det er selvkært, at selve de historiske begivenheder kun opleves af dem, som rent faktisk bevidner dem, er det mere kompliceret, når det kommer til erindringerne om dem. Som Maja Zehfuss spørger i forhold til Anden Verdenskrig: "Do I, born several decades after the war, remember?"¹³ Marianne Hirsch har med sit begreb *postmemory* argumenteret for muligheden for en intergenerational overdragelse af erindringer:

"Postmemory" describes the relationship that the "generation after" bears to the personal, collective, and cultural trauma of those who came before – to experiences they "remember" only by means of the stories, images, and behaviors among which they grew up. But these experiences were transmitted to them so deeply and affectively as to *seem* to constitute memories in their own right. Postmemory's connection to the past is thus actually mediated not by recall but by imaginative investment, projection, and creation. To grow up with overwhelming inherited memories, to be dominated by narratives that preceded one's birth or one's consciousness, is to risk having one's own life stories displaced, even evacuated, by our ancestors.¹⁴

Hirsch lægger ikke bare vægt på det affektive, konstruktive og fantasifulde i udformningen af *postmemory*, men gør det også tydeligt, hvordan *postmemory* i høj grad er præget af de kulturelle narrativer og repræsentationer, som allerede eksisterer om fortiden, og bringer

således individuel erindring sammen med de kollektive og kulturelle.¹⁵ Således er det muligt, at ens liv, selvforståelse og handlinger kan være styret af andres oplevelser. *Postmemory* kan siges at være en teoretisk optik, et erindringsarbejde samt det færdige og ofte kunstnerisk udformede resultat.¹⁶

Alt dette giver et indblik i, hvorledes erindringsarbejdet opererer i de to romaner, hvor fortællerne forsøger at stykke en meningsgivende fortælling sammen om deres families fortidige erfaringer ud fra de overlevede fortællinger og objekter og i samspil med deres egne kropslige reaktioner, psykologiske udfordringer og adfærdsmønstre. På denne måde knyttes den fortabte fortid ikke bare sammen med genskabelsen i nutiden, men hænger også uløseligt sammen med de kollektive og kulturelle erindringer og i høj grad de ikkefortalte tabuer i samfundet.

Indføringen i familiehemmeligheden

Katalysatoren for erindringsarbejdet i *Apropos Opa* er fortællers tyske fætter, som pludselig dukker op på hendes arbejdsplads i urmageren på Hovedbanegården i København og prikker hul på familiens hemmelighedsboble.¹⁷ I løbet af de følgende møder med fætteren fortælles det, hvordan Opa i sin tid skrev en doktorafhandling i filosofi, ”hvor han forsvarede ideen om *den rene race*”, som endte med at fange selveste SS-lederen Heinrich Himmlers opmærksomhed og endog for Opa udmønte sig i en udstationering i Łęczycy i Polen med titlen af ”Obersturmbannführer [...] fordi han var så god en organisator”.¹⁸ Til denne information spørger fortælleren fætteren om, hvad Opa lavede i Polen, hvortil fætteren eufemistisk svarer, at Opa ”udskiftede mennesker”, og således imiterer nazisternes egen sprogbrug, som dog ultimativt set betød, at jøderne blev sendt til udryddelseslejren Chełmno.¹⁹ For fortælleren er der tale om det, som Henrik Torjusen kalder ”et anagnoresisk øjeblik”, da det går op for hende, at hun var ”barnebarn af en inkarneret *nazist*”.²⁰ Denne erkendelse bliver drivkraften bag hendes søgen ind i og bearbejdelse af fortiden og de erfaringer, som udgør hendes familiehistorie. Fætteren har fået overdraget familieanekdoter i al fortrolighed fra Oma (bedstemor) om fortiden, som ikke mindst inkluderer et indblik i Opas

følelsesliv, da han sad til fange i kælderens i det ødelagte Berlin og i vågne mareridt oplevede den konkrete kropsliggørelse af de nazistiske forbrydelser:

Nogle af de rædselsbilleder, der hjemsøgte ham, var billeder af nøgne, udsultede, mishandlede kroppe, hegnet ind som kreaturer, det var dem, han før i tiden slet ikke havde betragtet som mennesker, men som dyr, som udyr, utøj, kryb, som snavs, som skidt, som afskyeligt afskum, der for enhver pris måtte udryddes, så alt, hvad der var godt og smukt og stærkt i *Det Tredje Rige*, kunne blive endnu bedre, endnu smukkere og endnu mere stærkt.²¹

At blive konfronteret med ”de hulkindede, tomt stirrende ansigter” fra massegravene nedbrød enhver følelse af overmenneskelighed og had i Opa, og blev erstattet af noget ”langt mere skræmmende og forfærdeligt end had”, nemlig den eneste gang i livet, Opa oplevede ”medfølelse”.²² At der dermed åbnede sig en ”sprække” i hans ideologiske tro på nazismen betød til gengæld et nyfundet ønske om at leve og genfinde sin kone og den nyfødte søn, som alt sammen står i skærende kontrast til den brutale og meget lidt familievenlige Opa, som fortælleren og hendes far selv husker fra deres respektive barndom.²³ Som i Sebalds *Austerlitz* går disse fortidige erfaringer dog igennem en del formidlere – Oma, fætteren og fortælleren – før de når læseren, og den palimpsestagtige erindring skal tolkes som mildest talt usikker og fantasifuld – for ikke at sige relativiserende og muligvis undskyldende. Men det fortalte pointerer dermed, hvor svært eller ligefrem umuligt, det er at finde tilbage til den tabubelagte nazistiske krigsforbryders eget følelsesliv samt dennes motiver for at deltage i nazisternes forbrydelser.

I Camilla Hjørnholm Olsens *Mørkekammeret* er det tabubelagte hul i familieerindringen Skrædderens – fortællerens farbror – tilhørsforhold til nazismen og krigsforbrydelser under Anden Verdenskrig, som fortællerens faster Sophie sætter hende ind i mange år efter, at hovedpersonerne er gået bort. At det er et ømtåleligt emne forstås ud fra, at Sophie ”taler i et sænket stemmeleje” til trods for, at de kun er de to til stede, og hun fortæller kun, fordi fortælleren selv har spurgt ind til emnet, og ”sidder helt stille”, mens Sophie taler, ”så læderso-

faen ikke knirker”.²⁴ FASTER Sophie fortæller, at Skrædderen tilbage i 1941 meldte sig som frivillig til Frikorps Danmark:

Han marcherede på torvet i stationsbyen med stålhelmet, skårem og selvbevidst mine. Han havde taget en beslutning. Hans hånd var handskebeklædt, da han heilede. Mod himlen.²⁵

Skrædderen har dog ikke bare gjort sig bemærket i den mindre stationsby, men deltaget i Anden Verdenskrig i tysk uniform:

Skrædderen drog til Østfronten for sammen med tyskerne at bekæmpe kommunismen. Den tapre skrædder begav sig på vej ud i den vide verden, fordi han mente, at værkstedet var for småt til ham. Han længtes efter højere til loftet. Frihed, personlig frihed.²⁶

Her motiveres – eller relativiseres – Skrædderens valg om at kæmpe for Nazityskland ud fra ønsket om at bekæmpe Stalins Sovjetunionen og ud fra sine eventyragtige og heroiske karaktertræk og undlader dermed at tale om ideologi og personlig overbevisning.²⁷ FASTEREN går ikke i detaljer med Ruslandseventyret, men hun kan fortælle, at Skrædderen efterfølgende befandt sig i Gestapos hovedkvarter i Shellhuset i København, hvor han havde det relativt ukontroversielle ansvarsområde at sørge for uniformerne. Præcis hvor den følgende beskrivelse stammer fra, er svært at bestemme: ”Skrædderen var ved Østfronten og skød og lemlæstede russiske mænd, voldtog russiske kvinder og drak vodka”.²⁸ Beskrivelsen kommer ikke i umiddelbar forlængelse af Sophies indføring i Ruslandseventyret, hvorfor den pludselige og voldsomme beskrivelse kan tolkes som fortællerens historisk forankrede men også fantasifulde efterrationalisering i forsøget på at udfylde hullet i familieerindringen. Et lignende forhold findes i sammenhæng med beskrivelsen af, at efter krigen afsonede Skrædderen en straf for landsforræderi i Vestre Fængsel i København, og at fortælleren ”følger Skrædderens spor, jeg forsøger at forstå ham, men jeg kan ikke komme ind i fængslet”.²⁹ Ikke desto mindre findes en beskrivelse af Skrædderens følelsesliv fra tiden, da han sad i fængsel:

Når han endelig faldt i søvn, var han tilbage på slagmarken. Han stred sig frem i de tilsoledede læderstøvler og uniformen, der blev holdt på plads af

et læderbælte. På bæltespændet var en ørn og et hagekors omkranset af inskriptionen: *Gott mit uns*. På Østfronten havde han kunnet distancere sig og se sig selv og blodbadet udefra, så det ikke føltes, som om det var ham, der angreb Den Røde Hær. Han havde ikke følt, han var i fare. Men i sengen om natten kunne han ikke slippe ud af sin egen krop, der i drømme blev ramt af skud, så han blødte som et svin, der blev slågtet.³⁰

Det er svært at tolke det som andet end fortællerens egen fantasifulde forestilling. På samme måde som i *Apropos Opa* pointeres det her, at erindringen af disse erfaringer må ske på bekostning af historisk faktualitet, hvorimod fiktionen er i stand til at udfylde hullet i familieerindringen.

Konstruktionen af erindringsarbejdet

Konstruktionen af erindringsarbejdet til en narrativ helhed vil overordnet sige organiseringen af fortællinger og objekter i samspil med historieskrivning, metafiktion og intertekstuelle elementer.

Handlingen i *Apropos Opa* er konstrueret ud af en række korte tekstfragmenter uden underoverskrifter og ofte uden en klar rød tråd til at forbinde dem. Dette skal illustrere erindringsglimt, sådan som de opstår spontant og uden en præcis narrativ orden, hvorfor det til en vis grad er op til læseren selv at sætte dem sammen til en helstøbt fortælling. En sådan forståelse af, hvordan erindringer fungerer, minder om Benjamin Wilkormiskis forståelse af sine (fiktive) barn-domserindringer som brudstykker: ”De er ofte noget kaotisk spredt, kun sjældent kan de ordnes kronologisk; brudstykker der stædigt modsætter sig den ordnede vilje hos den, der er blevet voksen, og som undslipper logikkens love”.³¹ Opas fortid og den nutidige sporing er dog handlingens to overordnede narrative spor, som bevidst krydses for at indikere fortiden og nutidens påvirkning af hinanden, men også for at understrege, at erindringsarbejdet ikke følger en overordnet forudbestemt agenda. Den cirkulære konstruktion, der tager sin begyndelse og afsluttes med Opas død, peger ikke bare på en helstøbt narrativ, men også tematisk på, at handlingen lukker sig om Opa og på denne måde signalerer hans uomgængelige betydning i familien. På samme måde spejler en hel del elementer hinanden i romanen, som det ses i farens forsøg på at gå i den stik modsatte retning af sin

fascistiske far, som dog resulterer i, at han selv bliver så antiautoritær og rodløs, at fortællerens mor ligefrem gør en sammenligning mellem den radikale far og søn. Således opblødes distinktionen mellem fortid / nutid og god / ond.

I *Apropos Opa* inkluderer erindringsarbejdet faglig information, som placerer familiehistorien i en større historisk ramme, og som blandt andet fører fortælleren ind i en boghandel: "Tanken om at læse en bog om krigen er aldrig før faldet mig ind, nu tager jeg pludselig syv forskellige bøger ned fra hylden, lægger dem på disken og siger, at jeg tager dem alle sammen".³² Hun læser op på udryddelseslejren Chelmno og finder oplysninger, som muligvis relaterer sig til Opas forbrydelser, og som en yderligere historisk dimension af erindringsarbejdet dramatiseres historiske begivenheder, som Hitlers sidste tid i Førerbunkeren i Berlin. Der findes endda et metafiktivt islæt i form af indsættelsen af et hyperlink til en hjemmeside med historisk information, som anvendes i handlingen.

At erindringsarbejdet i højere grad konstruerer end gengiver fortiden gøres allerede klart i karakteriseringen af fætteren som en intertekstuel og tematisk skikkelse mere end mimetisk karakter.³³ Gennem sit kunstneriske virke udlever fætteren en performativ version af Franz Kafkas sultekunstner, der i sammenhæng med, at han også er fortællerens Virgil, der fører hende tilbage til Opas nazistiske forbrydelser under krigen, associeres sultekunstneren med "en fange i en koncentrationslejr".³⁴ Fætteren kommer således til at repræsentere en identificering med ofrene for de nazistiske forbrydelser som en kunstnerisk måde at gøre bod på forældrenes og bedsteforældrenes forbrydelser under krigen.³⁵ Hirsch påpeger, at "[e]ven the most intimate familial transmission of the past is, it seems, mediated by public images and narratives", og erindringsarbejdet i *Apropos Opa* sammenkæder netop den familiære fortid med kulturelle intertekstuelle referencer.³⁶ På sin flyvetur til Berlin sætter fortælleren for eksempel gang i en større associationsrække fra Leni Riefenstahls *Triumph des Willens*, hvor Hitler svæver ned fra himlen, til spillefilmen *Der Himmel über Berlin* med skuespilleren Bruno Ganz og videre til Ganzs rolle som Hitler i *Der Untergang*, som slutteligt kobles til hendes egen familiehistorie: "Under filmen kom jeg til at tænke på Opa, der før i tiden mindede uhyggelig meget om *der Führer*, i den film".³⁷ Erindringsarbejdet trækker dermed tråde mellem fortid og nutidig og

mellem familiær og kulturel erindring i skabelsen af en fragmenteret narrativ, der mægler mellem fakta og fiktion.

Selvom *Mørkekammeret* også består af mindre tekstfragmenter som i *Apropos Opa*, findes der til gengæld en overordnet rød tråd, da romanen er delt op i tre dele: Ophav, Opvækst, Ophør, som følger fortællerens livshistorie. Det er dog springene frem og tilbage i tiden, som skaber en fragmenteret narrativ, som ikke altid følger en klar handling eller kronologi. Tekstfragmenterne skal som i *Apropos Opa* forstås som fotografiske erindringsglimt, hvor "[f]ortiden manifesterer sig", som "i de fotoalbum, der stod gemt i reolen på min fars kontor".³⁸ Titlen *Mørkekammeret* signalerer fremkaldelsen af disse erindringsglimt, men handlingens søgen efter familiens tabubelagte fortid og melankolske stemning taget i betragtning, konnoterer mørkekammer også et skjult og hemmeligt erindringsarbejde. På ekfrastisk vis er romanen verbaliseringen og narrativiseringen af disse umiddelbart visuelle erindringsglimt. *Mørkekammeret* er i høj grad metafiktiv og fremviser dermed sin egen skabelse som erindringsarbejde, som ikke mindst kredser om at udfylde hullerne i familiehistorien om Skrædderen. Hul er en gennemgående metafor i romanen for hemmelighederne, undvigelserne, det usagte og ubevidste, som alt sammen bryder forbindelsen mellem fortid og nutid. Erindringsarbejdet handler derfor om at reetablere denne forbindelse, som det blandt andet diskuteres i forbindelse med forældrenes kobberbryllup, hvor nogle af gæsterne taler om Skrædderen: "Jeg opsnappede ord og brudstykker af sætninger, som jeg forsøgte at sætte sammen til en helhed, som når min søster og mig gik i gang med at samle et stort puslespil med femhundrede eller flere brikker for første gang".³⁹ Med puslespillet som metafor gives en form for poetik for erindringsarbejdet:

Vi kender ikke motivet og har ikke noget begreb om størrelsesforholdet.
Vi prøver at finde kantbrikkerne, hjørnestenene, så vi kan lave en ramme.
Vi sorterer stumperne på bordet i bunker: Noget mørkt som skygger og
noget hvidt som papir uden skrift. En mand gemmer sig i stykkerne. Han
er i stykker.⁴⁰

Derfor er der brug for at gå til arbejdet ud fra flere perspektiver og tilgange, som ikke mindst inkluderer brugen af fantasi og fiktion, som diskuteret foroven, og ud fra, at forskningen "i falske minder har vist,

at erindring og fantasi er forbundne”.⁴¹ Fortælleren tager på sig at blive en medskaber i erindringsarbejdet, eftersom ”fravær og pludselig død skaber myter”, og ”[m]yter er spundet af fantasi”.⁴² Derfor bliver hun ”ved med at skrive, fylder hullerne ud, selvom jeg ikke holder mig for god til at brodere og pynte på sandheden i min iver efter at skabe sammenhæng og mening og mønstre”.⁴³ Erindringsarbejdet er således et litterært arbejde, som fortælleren selv kategoriserer som en ”roman”, som hun gerne så filmatiseret med den svenske skuespiller Ola Rapace i rollen som Skrædderen.⁴⁴

Dette gælder ikke bare i forhold til at udfylde hullerne i erindringen om Skrædderen, men også om fortællerens egen far, der var modstandsmand, og som hun forestiller sig i gang med forskellige former for modstandsarbejde, men som i sidste ende udspringer mere af kulturelle repræsentationer end den faktiske fortid:

Mine forestillinger er afledt af film som *Drengene fra Sankt Petri*, *Flammen* og *Citronen* og *Hvidsten Gruppen*. Det er ren fiktion. Jeg ved ikke, hvad han lavede i modstandsbevægelsen. Jeg fik aldrig spurgt ham. Jeg turde ikke spørge ham. Turde ikke høre svaret, hvis han ville svare, hvis han ville svare ærligt. Nu er det for sent at få et svar.⁴⁵

Hvor virkeligheden sætter et punktum, for hvad, man kan få at vide, står fantasien og den kulturelle erindring altid klar til at udfylde hullerne.

Stigmatisering og skam

Den norske forfatter Ida Jackson skriver i sin selvbiografiske *Morfar, Hitler og jeg* fra 2014, at hun ”var født med et kainsmerke i pannen”, hvorfor hun følte,

at skjebnen havde merket familien min på en måde som gjorde at vi aldri kom til å passe inn, at det var umulig for oss å ha det bra. Vi var forfulgte, vi var utstøtte, vi var annerledes enn alle andre.⁴⁶

Stigmatiseringen og skammen, som følger af at have en nazist som familiemedlem, gælder helt frem til børnebørnene, som det også gør

sig gældende i *Apropos Opa* og *Mørkekammeret*.⁴⁷ Det er følelsen af at stå udenfor fællesskabet med den ensomhed, som følger, og erindringsarbejdet handler derfor ikke bare om at opklare fortiden som en gåde, men om en personlig, emotionel og identitetsskabende familiær form for *Vergangenheitsbewältigung*.

Erindringsarbejdet bryder med den "Berlinmur af tavshed", som fortælleren i *Apropos Opa* er vokset op med, da hendes far "aldrig [har] brudt sig om at tale om krigen".⁴⁸ Denne tavshed i familien spejler fra et historisk perspektiv en kollektiv tavshed i efterkrigens Tyskland som forklaret af Moritz Schramm: "De første mange år efter Anden Verdenskrig var kendetegnet ved en tavsheds- og fortrængningskultur, hvor de fleste forsøgte at undgå enhver tale om tysk skyld eller ansvar".⁴⁹ Opfattelsen var, at tyskerne selv var ofre i en dobbelt forstand, da de både var blevet forført af Hitler og efter krigen ofre for de allieredes besættelse af Tyskland.⁵⁰ Eller, som det beskrives af fætteren i *Apropos Opa*, hvordan krigens afslutning "markerede begyndelsen på en kollektiv tavshed om landets nazistiske fortid".⁵¹ Til trods for at fortællerens far tilhører 68'er-generationen, der gik kritisk til fortiden og ikke mindst stillede deres fædre til ansvar, som det blandt andet fandt sted i den tyske litterære genre kaldet *Väterliteratur*, forholder han sig tavs og uden noget ønske om at bringe fortiden frem i lyset.⁵² Han er derimod flyttet til Danmark som en måde at bryde med sin tyske arv og skabe sig en ny identitet fri for fortidens synder i forsøget på at blive "den perfekte dansker".⁵³ Men tavsheden er ikke uden omkostninger, og fortælleren indser på et tidspunkt, "hvor meget usagt der stadig er mellem os, hvor meget min far har fortiet gennem alle årene".⁵⁴ Der findes en kobling mellem fortællerens problemer med ensomhed, fremmedgørelse, depression og angst, som til tider både kræver medicinering og sygemelding, og det usagte i familien, som kan føres tilbage til krigen. Koblingen kommer til udtryk rent affektivt og kropsligt og ikke kognitivt – altså som en form for traumatisk *postmemory* – hvilket også er årsagen til, at det først er med erindringsarbejdet, at fortælleren indser roden til sine problemer. Da fætteren dukker op, har fortælleren endnu ikke indset denne kobling, men er blot påvirket af en følelse af at stå udenfor tiden:

Min fætter vil vide, hvorfor jeg begyndte at arbejde i urmageren, men jeg har ikke lyst til at fortælle ham, at mit liv, ligesom det gamle guldur, der ligger til reparation i en skuffe ude i baglokalet, er gået i stå.⁵⁵

Urmageren er et tidløst helle på en hovedbanegård, der ellers summer af liv og bevægelse, men fortælleren deltager ikke længere i det, men er en beskuer, som bare ”ser på”.⁵⁶

Indsigten i Opas nazistiske fortid taler direkte ind i fortællerens usikkerhed i forhold til sin dansk-tyske identitet og giver hende for alvor et selvudnævnt kainsmærke i panden, som blandt andet kommer til udtryk i forhold til en skam på vegne af hypotetiske kunder i urmageren, som kunne være ældre kvinder gift med modstandsfolk: ”Hvis de vidste, jeg er barnebarn af en *nazist* [...] Jeg sidder og ser ud i luften, fuld af skam. / Over at være min farfars barnebarn. / At bære Opas efternavn”.⁵⁷ Splittelsen i hendes dansk-tyske identitet betyder, at hun både tilhører de gode og de onde, og den medfølgende kognitive dissonans er en del af årsagerne til hendes problemer.⁵⁸ Hvor Opa og Oma måtte kæmpe for deres overlevelse, da det Tredje Rige var ved at bryde sammen, så livet for bedsteforældrene på morens side væsentligt anderledes ud: ”Det er underligt at tænke på, at mine danske bedsteforældre på samme tid har siddet og drukket morgenkaffe i deres havestue i Himmerland og spekuleret på, om de burde have taget kartoflerne, i kassen uden for bagdøren, ind”.⁵⁹ Især morfarens tyskerforagt, da denne blev såret i frihedskampen under krigen, har flasket fortælleren op med følelser af splittelse og af at være anderledes og forkert:

Trods mine fem år ved jeg, at blodet i mine årer har et eller andet med krigen at gøre, fordi min far er *tysker*.

På en eller anden måde, som jeg ikke helt forstår, men helt klart fornemmer, bærer jeg en del af skylden for min morfars lammede ben.⁶⁰

Fortælleren er også påvirket af det intergenerationelle misrøgt, der trækker tråde helt tilbage til Opas krigstraumer, og som betyder, at faren, som reaktion på sin egen forfærdelige barndom giver fortælleren en grusom barndom blandt andet præget af at finde sin far med en flaske whisky i hånden ”stirrende blindt ud i luften” eller med en

brødkniv i hånden talende om, at Opa burde have slået ham ihjel og ”sparet ham for det lorteliv, der fulgte efter en så rådden opvækst”.⁶¹ Fortælleren reagerer med hjertet oppe i halsen, som ”værkede og voksede, så det var ved at kvæle mig”, og hun ”gik altid rundt i kronisk anspændthed”.⁶² Resultatet blev, at ”[I]gesom min far frygtede Opa, var jeg bange for min far”.⁶³

Som en del af erindringsarbejdet i *Mørkeammeret* opsøger fortælleren Fængselsmuseet, hvor der findes reminiscenser og en fængselscelle fra retsopgøret, som fortælleren går igennem, men, som hun konstaterer: ”De danske nazister er ikke noget, man ligefrem reklamerer med”.⁶⁴ Skrædderen befandt sig på det som rent historisk kan kaldes ”forrædersiden”, og det var årsagen til, at faster Sophie fortalte hans historie ”i et sænket stemmeleje”.⁶⁵ Der findes altså en forbindelse mellem Skrædderens fortid og et større nationalt tabu om dem, som befandt sig på den forkerte side og derfor ikke passede ind i grundfortællingen om et samlet nationalt modstandsarbejde. En grundfortælling som tog form efter de umiddelbare samfundsmæssige problemer med magtspørgsmålet og retsopgøret efter krigen, og som ikke bare har haft stor betydning, men ligefrem opnået mytologisk status i den forsimplede fortælling om krigen og den sort-hvide forestilling om ”det godes sejr over det onde”.⁶⁶ Danskere, som befandt sig på den forkerte side af denne afgrund, blev opfattet som en slags anomali og derfor straffet og marginaliseret efter krigen.⁶⁷ Som Claus Bryld og Anette Warring skriver, blev landsforræderne anset som ”udanske”, ”unationale” og ”en afvigelse”, hvorfor man ikke behøvede at lytte til dem, og de få som udtalte sig, blev afvist som utroværdige.⁶⁸

I lyset af denne historiske kontekst giver det god mening, hvorfor det flere gange beskrives i *Mørkeammeret*, at Skrædderen er forbundet med noget skamfuldt (8, 21, 44), og hvorfor der ikke findes noget ”fotografi af optrinnet i familiealbummet”, hvor Skrædderen marcherer i hjemstavnsbyen i tysk uniform.⁶⁹ Efter hans løsladelse ville søskendeflokken ikke have noget at gøre med ham, og han måtte skabe sig en ny identitet uden spor af den nazistiske baggrund. Senere finder de dog sammen igen. Skrædderen synes da også at lægge sin nazistiske overbevisning bag sig, da han finder sammen med en enke til et holocaustoffer og opfører sig godt over for hendes børn, og som

fortælleren tolker som en slags ”syndsforladelse”.⁷⁰ En dag bliver han dog bedt om at forlade hjemmet, og fortælleren spekulerer i, hvorvidt det havde noget at gøre med, at fortiden alligevel havde indhentet ham. Resten af sit liv lever Skrædderen et omflakkende alkoholiseret liv, og det forstås, at denne rodløshed hænger sammen med den kontroversielle fortid.

At familierelationen til Skrædderen ikke desto mindre kainsmærker fortælleren, reflekterer hun selv over i erindringer om først at have set ”en dokumentarfilm om jødeforfølgelserne og koncentrationslejre” i skolen, hvor hun indså, ”at Helvede er her på jorden, og jeg måtte grådkvalt forlade klasseværelset. Jeg kan aldrig få billederne af de uskyldige mennesker ud af mit hoved”.⁷¹ På en senere studietur til Berlin, som inkluderer et besøg på Det Jødiske Museum, reagerer fortælleren på oplevelsen: ”Jeg kan stadig genkalde mig den skam, jeg følte over mit ophav, da jeg stod i Holocausttårnet”.⁷² Som i *Apropos Opa* findes en form for kognitiv dissonans i form af både at være på de ondes og godes side i forhold til Anden Verdenskrig på grund af Skrædderens forræderi og på den anden side farens modstandsarbejde, som betød, at fortælleren ”fik lov at tage hans frihedskæmperarmbind med i skole og stolt vise det frem. Jeg kunne mærke, at mine klassekammerater var misundelige, og at læreren blev imponeret”.⁷³ I modsætning til modstandsmorfaren i *Apropos Opa* kendetegnes fortællerens far i *Mørkekammeret* af en reflekteret og nuanceret tilgang til fortiden, som betyder, at han har blik for gråzonerne, som ikke var en del af grundfortællingen om krigen. Derfor tændtes der ikke lys i vinduet i barndomshjemmet om aftenen 4. maj, og fortælleren spekulerer over årsagen bag: ”Jeg tror, at han [faren] tænkte på likvideringerne af nazisterne og kronragningerne af tyskertøserne, der fulgte i kølvandet på befrielsen. Det var ikke noget, han havde lyst til at fejre”.⁷⁴ Faren havde altså blik for de modhistorier, som blev fejret til side for at lade den mere entydige fortælling om krigens helte og danskernes modstand stå i centrum, og på den måde repræsenterer han den mindre fordømmende og mere forstående tilgang til krigen. En tilgang, som er taget til de seneste årtier i både faglige såvel som kulturelle regi i takt med, at selve de historiske begivenheder er kommet på afstand, og vidnerne døet bort, og hvor der gås mere i dybden med de udstødte forrædergrupper som tyskerpigerne, Frikorps

Danmark, værnemagerne og de frivillige i Waffen-SS. Efter farens død finder fortælleren og dennes søster et frihedskæmperarmbind og et fotografi af farens modstandsgruppe og reflekterer: "Vi gemmer ofte de ting, vi gerne vil huskes for".⁷⁵ Hvorimod det i forbindelse med det, som kan tolkes som at høre til Skrådderen, hedder: "Vi kan ikke glemme det, vi helst vil glemme".⁷⁶ Familieerindringen bliver på én gang noget uønsket og ønsket, noget som fører fortælleren frem i livet og samtidig bremser hende.

Konklusion

Ligesom Jacques Austerlitz i Sebalds roman forsøger at samle brikkerne til sin tabte identitet og ødelagte familiehistorie, som blev udslettet på grund af nazisternes forbrydelser, prøver fortællerne i *Apropos Opa* og *Mørkekammeret* at rekonstruere deres forbryderfamiliemedlemmers tabuiserede og derfor hemmeligholdte fortid, som de ikke selv har oplevet, men som ikke desto mindre har sat dybe spor i deres liv. I begge romaner er erindringsarbejdet en affektiv og kunstnerisk proces, hvor manglen på fakta og førstehåndsviden må opvejes med brug af fantasi og intertekstualitet. Gennem det fragmenterede og metafiktive formsprog udstiller værkerne både muligheden og umuligheden i at forstå og videreformidle familiernes nazistiske arv. Men ved at bringe de tabubelagte fortællinger om gerningsmandens efterkommere frem i lyset, bidrager romanerne til at udvide den kulturelle erindring om Anden Verdenskrig. Ligesom hos Sebald handler det om at give form til det, der ellers risikerede at forsvinde i glemslen; ikke for at fastslå en endelig sandhed, men for at insistere på, at det er nødvendigt at huske, selv når erindringen er brudt, smertefuld og ufuldstændig.

Noter

- 1 W.G. Sebald *Austerlitz*, Niels Brunse oversæt. (København: Tiderne skifter, 2003), 156.
- 2 I en anden sammenhæng skriver jeg, at "[f]otografierne fungerer som en slags fortællingskatalysatorer, der kan bringe fortiden frem i nutidens lys", Alexander Kofod-Jensen, "Erindringsarkæologi i W.G. Sebalds *Austerlitz* (2001)", i *Europæiske romaner efter årtusindeskiftet*, Benjamin Boysen, Moritz Schramm og Peter Simonsen red. (Odense: Syddansk Universitetsforlag, 2017), 35.

- 3 Se Karen Syberg, "Kulturens groteske last", *Information*, 2009-02-25, <https://www.information.dk/kultur/2009/02/kulturens-groteske-last>.
- 4 Den biografiske kobling ses blandt andet i forlagets egen beskrivelse af værket: "Camilla Hjørnholm Olsen har skrevet en roman, som bygger på hendes egen familiehistorie", *Turbine*, hentet 2025-07-24, <https://turbine.dk/produkt/moer-kekammeret/>.
- 5 Richard Crownshaw formulerer det som "a turn toward the figure of the perpetrator". Richard Crownshaw, "Perpetrator Fictions and Transcultural Memory", *Parallax*, vol. 17 (2011: 4): 75, <https://doi.org/10.1080/13534645.2011.605582>. Robert Eaglestone beskriver det som "a boom in the last twenty years or so across Europe and America of work that deals with or focuses on the perpetrators". Robert Eaglestone, *The Broken Voice: Reading Post-Holocaust Literature* (Oxford: Oxford University Press, 2017), 48. Afslutningsvis skriver Joanne Pettitt: "In recent years, there has been a surge of interest in Holocaust perpetrators, with authors of fiction directing increasing attention to the topic". Joanne Pettitt, *Perpetrators in Holocaust Narratives: Encountering the Nazi Beast* (Cham: Springer, 2017), 1, <https://doi.org/10.1007/978-3-319-52575-4>. Se også Alexander Kofod-Jensen. "Det normale i det unormale": Holocaust fortalt fra nazistens perspektiv i Aleksa Okanovics Natterædsel eller Mennesker er dyr, der handler med hinanden (2023)", *Edda* vol. 112 (2025: 2), 43-45, <https://doi.org/10.18261/edda.112.2.3>.
- 6 For indføringer i denne slags litteratur se for eksempel Unni Langås og Henrik Torjusen red., *Krigsforbrytere i dagens estetiske minnekultur* (Oslo: Cappelen Damm Akademisk, 2024), <https://doi.org/10.23865/cdf.232.ch1>. Erin McGlothlin, *The Mind of the Holocaust Perpetrator in Fiction and Nonfiction* (Detroit: Wayne State University Press, 2021). Joanne Pettitt, *Perpetrators in Holocaust Narratives*, Petra Rau, *Our Nazis: Representations of Fascism in Contemporary Literature and Film* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013). Unni Langås skriver: "Barnebarna er mer opptatt av å gjøre undersøkelser, få visshet før det er for sent, unngå anklager og heller undre og spørre, samt å vektlegge den estetisk skapende prosessen mer enn resultatet". Unni Langås, "Krigsforbryter i familien. Litterære oppgjør fra etterkommernes perspektiv", i *Krigsforbrytere i dagens estetiske minnekultur*, Unni Langås og Henrik Torjusen red. (Oslo: Cappelen Damm Akademisk, 2024), 80. Fra et historisk perspektiv finnes en god introduktion til forskningen i de nazistiske gerningspersoner i Kjetil Bruat Simonsen, "Ideologi, situasjon og personlighet: Om forskningen på nazismens gjerningspersoner", *Historisk tidsskrift*, vol. 101 (2022: 1), 51-66, <https://doi.org/10.18261/ht.101.1.5>.
- 7 Her er det værd at nævne Rachel Seifferts *The Dark Room* (2001), Marcell Beyers *Spione* (2000), Laurent Binets *HHhH* (2010), Julie Lindahls *The Pendulum* (2019), Bjørn Westlies *Fars krig* (2008) og Ida Jacksons *Morfar, Hitler og jeg* (2014).
- 8 Her tænkes ikke mindst på Kirsten Thorups *Indtil vanvid, indtil døden* (2020) og *Mørket bag dig* (2023), Birgithe Kosovics *Den inderste fare I & II* (2016 og 2019), Knud Romers *Den som blinker er bange for døden* (2006) og længere tilbage med Gynther Hansens værker og i en mere ren biografisk dur findes også Claus Brylds *Fædrene åd sure druer* (2024) og Matthias Dressler-Bredsdorffs *Efter faldet* (2025). Et tidligt eksempel er Peter Lilles (pseudonym) satiriske roman *Manden, der forraadte* (1949). En del danske film har på det seneste også sat

fokus på gråzonerne i besættelsestiden, som i *Når befrielsen kommer* (2023, instrueret af Anders Walter), *De forbandede år I og II* (2020 og 2022, instrueret af Anders Refn), *Skyggen i mit øje* (2021, instrueret af Ole Bornedal), *Under sandet* (2015, instrueret af Martin Zandvliet). Den kulturelle interesse for Anden Verdenskrigs gerningspersoner og andre former for udstødte personer hænger historiefagligt sammen med nuanceringen af den ellers hegemoniske danske grundfortælling om krigen, som utvetydigt placerede den generelle danske attitude over for den tyske besættelse som båret af afstandtagen og forskellige grader af modstand, hvorimod de personer, som på forskellig vis var velvillige over for tyskerne, blev karakteriseret som onde, forræderiske og udanske. Dette diskuteres også løbende i analysen. I perioden fra Butchkows roman udkom i 2009 og frem til i dag, er der udkommet en omfattende mængde historiefaglige værker om personerne på "den forkerte side", hvis skæbner hidtil ofte har befundet sig i periferien af den kollektive og kulturelle erindring om krigen. Eksempelvis Dennis Larsens *Fortrængt grusomhed: Danske SS-vagter 1941-1945* (2010), Henrik Lundtoftes *Håndlangerne. Schalburgkorpsets efterretningstjeneste og Hipokorpset 1943-1945* (2014), Terkel Stræde og Dennis Larsens *En skole i vold: Bobruisk 1941-44* (2014), Claus Bundgård Christensens *Følg Wilfred! Radikalisering. Revolution. Nazistisk subkultur* (2022), Martin Q. Magnussens *Den sidste forbrydelse: De danske gerningsmænd bag massakrerne i Østrig* (2022) og *Den falske løjtnant: Den sande historie om storstikkeren Sven Hazel* (2023) og Sofie Lene Baks *Trods og tragedie. En biografi om Olga Eggers* (2025). At udføre historiske undersøgelser på en mere forstående og nuanceret måde frem for at være rent fordømmende er ikke længere en kontroversiel tilgang, som det tidligere har været, og som blandt andet vakte stærke følelser, da Anette Warring udgav sin *Tyskerpiger: Under besættelse og retsopgør* (1994).

- 9 Andreas Huyssen, *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory* (Stanford, California: Stanford University Press, 2003), 4. Forståelsen af erindring er her baseret på det omfattende teoretiske felt *memory studies*, defineret her som: "Memory studies is a broad convergence field, with contributions from cultural history, social psychology, media archaeology, political philosophy, and comparative literature". Astrid Erll, "Traumatic Pasts, Literary Afterlives, and Transcultural Memory: New Directions of Literary and Media Memory Studies", *Journal of Aesthetics & Culture* vol. 3 (2011: 1), 1, <https://doi.org/10.3402/jac.v3i0.7186>. Erindring er dog et begreb, som er svært at definere klart, som Huysen også understreger: "Of course, memory is one of those elusive topics we all think we have a handle on. But as soon as we try to define it, it starts slipping and sliding, eluding attempts to grasp it either culturally, sociologically, or scientifically". Huyssen, *Present Pasts*, 3.
- 10 At historieskrivningen deler en masse elementer i skabelsen af en narrativ med skønlitteraturen og andre fortælleformer, er ikke mindst diskuteret i forbindelse med Hayden Whites arbejde. En mellemstation kan være den typiske historiske roman, men erindringsarbejdet synes også mere frisluppen end denne.
- 11 Lilian Munk Rösing, "Fiktionens sandhed", *Spring* vol. 28 (2010), 25, 26 og 31. Se også Martin Heidegger, *Kunstværkets oprindelse*, Jakob Malling Lambert oversæt., (København: Samlerens Bogklub, 1994). Her er der tale om store begreber, som kan defineres på forskellig vis, og som der ikke er plads til at udfolde i større stil i denne sammenhæng, hvorfor faktualitet defineres ud fra følgende citat: "In an ontological/realist perspective, 'facts are part of the inventory of what

there is,' [...] or states of affairs that obtain in the world. They exist independently of language or of other kinds of representation, and it is the purpose of science to discover previously unknown facts". Monika Fludernik og Marie-Laure Ryan, "Factual Narrative: An Introduction", i *Narrative Factuality. A Handbook*, Monika Fludernik og Marie-Laure Ryan red. (Boston og Berlin: De Gruyter, 2020), 3. Eller som Michael Bregnsbo skriver, så er den professionelle historikers rolle: "to endeavour to give as correct and reliable a description of the past as possible through critical evaluation and interpretation of all relevant and available sources and never go beyond what there is positive evidence or at least overwhelming likelihood for" Michael Bregnsbo, "Historians Approaches to Feature Film Analysis. Some Reflections", i *Fact, fiction and Faction*, Jørgen Dines Johansen og Leif Søndergaard red. (Odense: University Press of Southern Denmark), 48. Derfor er det vigtigt at sondre mellem at skabe en fiktiv verden (*poiesis*) og at spejle verden (*noesis*), se Lubomír Doležel, *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1998). Se også: "History is memory seen through and criticized with the aid of documents of many kinds – written, aural, visual. Memory is history seen through affect. And since affect is subjective, it is difficult to examine the claims of memory in the same way as we examine the claims of history". Jay Winter, "The Performance of the Past: Memory, History, Identity", i *Performing the Past: Memory, History, and Identity in Modern Europe*, Karen Tilmans, Frank van Vree, og Jay Winter red. (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010), 12.

- 12 Camilla Hjørnholt Olsen, *Mørkekammeret* (Aarhus: Turbine, 2019), 147.
- 13 Maja Zehfuss, *Wounds of Memory: The Politics of War in Germany* (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), xii.
- 14 Marianne Hirsch, *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust* (New York: Columbia University Press, 2012), 5. Hirsch spørger således i tråd med Zuhfuss: "How are we implicated in the aftermath of crimes we did not ourselves witness?" (Hirsch, *The Generation of Postmemory*, 2). På lignende vis pointerer historikeren Mary Fulbrook, at det politiske erindringslandskab er veloptegnet, hvorimod "the personal legacies" hos dem som gennemlevede begivenhederne er mindre velkendte: "We know far less about the historical variations in the ways in which people reflected on their experiences, spoke or did not speak about their past, and transmitted the consequences of this past-through habits, anxieties, attitudes, and behaviors of not actual stories – to members of the next generation" Mary Fulbrook, *Reckonings: Legacies of Nazi Persecution and the Quest for Justice* (Oxford: Oxford University Press, [2018] 2020), 6. Unni Langås skriver: "Spørgsmål som står i centrum for de følgende analysene, er hvordan etterkommerne vurderer forfedrenes ugjerninger når disse ligger langt tilbake i tid, og hvordan deres egen identitet er preget av relasjonen". Langås, "Krigsforbryter i familien", 79.
- 15 Hirsch, *Postmemory*, 33. Jacob Lund Pedersen skriver: "Postholocaust holocaust-repræsentationer er med andre ord ofte i lige så høj grad repræsentationer af forholdet til fortiden, som det er repræsentationer af selve fortiden". Jacob Lund Pedersen, "At give erindringen form – om repræsentationen af Auschwitz", *Passage* vol. 22 (2007:58), 41. De teoretiske distinktioner mellem individuel, kollektiv og kulturel erindring bliver stort et begrebsapparat at gå i detaljer med i denne sammenhæng. På sin vis opererer erindringsarbejdet med alle erindringsniveauer på én gang, som også indirekte pointeret af Hirsch.

- 16 At dette ikke mindst gør sig gældende i konteksten af Anden Verdenskrig beskriver Fulbrook: "Like a mushroom cloud, the initial explosion of Nazi violence not only produced devastation at the time but has also spread an ever-broadening shadow contaminating later generations and affecting those living well beyond the initial epicenter of death" Fulbrook, *Reckonings*, 5–6. Som i Austerlitz forstås tid i begge romaner som fragmentarisk og opbrudt hellere end som en kontinuerlig lige linje, hvorfor erindringer er som glimt og ikke helheder. Se også Kofod-Jensen, *Erindringsarkæologi*, 38.
- 17 Julia Butschkow, *Apropos Opa* (København: Samleren, 2009), 31.
- 18 Butschkow, *Apropos Opa*, 132, 84.
- 19 Butschkow, *Apropos Opa*, 84. Nazisternes sprogbrug er ikke mindst undersøgt af Victor Klemperer. Her understreger Klemperer blandt andet, at nazisternes mest nyttige propagandaværktøj ikke var Hitlers og Goebbels taler eller deres pamfletter eller plakater, men "Instead Nazism permeated the flesh and blood of the people through single words, idioms and sentence structures which were imposed on them in a million repetitions and taken on board mechanically and unconsciously" Victor Klemperer, *The Language of the Third Reich. LTI: Lingua Tertii Imperii. A Philologist's Notebook*, Martin Brady oversat. (London og New York: Bloomsbury, [2000] 2013), 15.
- 20 Henrik Torjusen, "At leve med tabernes fortælling. Fortidsbearbejdning i Peter F. Strassengers *Om stein og jord*", i *Krigsforbrytere i dagens estetiske minnekultur*, Unni Langås og Henrik Torjusen red. (Oslo: Cappelen Damm Akademisk, 2024), 99, <http://doi.org/10.23865/cdf.232.ch5>. Butschkow, *Apropos Opa*, 65. Se også Henrik Torjusen "Genkendelse og ønsket om at glemme. Anagnorisis i Morten Borgersens *Jeg har arvet en mørk skog* (2012) og Wencke Mühleisens *Kanskje det ennå finns en åpen plass i verden* (2015)", *European Journal of Scandinavian Studies* vol 53 (2023: 1), 23–41.
- 21 Butschkow, *Apropos Opa*, 78f.
- 22 Butschkow, *Apropos Opa*, 79.
- 23 Butschkow, *Apropos Opa*, 79.
- 24 Olsen, *Mørkekammeret*, 8. Fra et historisk perspektiv var det sådan, at "i efterkrigstidens Danmark var det at have gjort tysk krigstjeneste en skam som i mange tilfælde blev holdt hemmeligt for selv den nærmeste familie" Claus Bundgård Christensen, Niels Bo Poulsen og Peter Scharff Smith, *Under hagekors og Dannebrog. Danskere i Waffen-SS*, 2. udgave (København: Aschehoug, [1998] 2004), 15. Se også Anne-Marie Christensen, *Landsforrædernes børn. Skam og fortrængning – besættelsen 1940-1945* (Aarhus: Etnovator, 2018).
- 25 Olsen, *Mørkekammeret*, 8.
- 26 Olsen, *Mørkekammeret*, 8–9.
- 27 Dette er også en problemstilling, som gør sig gældende i Kirsten Thorups *Indtil vanvid, indtil døden og Mørket bag dig*. At der rent historisk var tale om en ideologisk krig fra Nazitysklands side, gøres klart af Bundgård Christensen et al.: "Krigen på østfronten blev nemlig fra tysk side planlagt og gennemført som en ideologisk begrundet udryddelses- og erobningskrig" Christensen et al., *Under hagekors*, 13.
- 28 Olsen, *Mørkekammeret*, 10.
- 29 Olsen, *Mørkekammeret*, 40. Dette stemmer overens med historieskrivningen: "Da krigen tog sin afslutning, blev de frivilliges i øvrigt lovlige krigsdeltagelse ulovliggjort med tilbagevirkende kraft. De over 3.000 tilbagevendende tidlige-

- re frivillige blev typisk dømt 2 års fængsel for at have kæmpet i tyske tjeneste” Christensen, et al., *Under hagekors*, 12. Eller som Hans Kirchhoff beskriver det: ”Frikorps Danmark blev set som det officielle Danmarks alibi for at undgå at sende tropper til østfronten. Men det gav ikke frikorpsoldaterne rabat under retsopgøret efter krigen” Hans Kirchhoff, *At handle med ondskaben. Samarbejdspolitikken under besættelsen* (København: Gyldendal, 2015), 18.
- 30 Olsen, *Mørkekammeret*, 38.
 - 31 Benjamin Wilkomirski, *Brudstykker. Af en barndom 1939-1948*, oversat. Henning Vangsgaard (København: Forum, 1996), 8. Benjamin Wilkomirski – eller Bruno Grosjean, som han var født – er blevet berømt eller berygtet for at demonstrere, hvor svært det kan være at se forskellen på levende og fiktive holocausterfaringer, da hans barndomserindringer viste sig at være ren fiktion.
 - 32 Butschkow, *Apropos Opa*, 134.
 - 33 Litteraturteoretisk kan der her refereres til James Phelans karakteropdeling i mimetisk, tematisk og syntetisk, som en måde at påpege, at karakterer generelt set er multidimensionelle, men samtidig at visse aspekter af karakteriseringen prioriteres forskellige steder i løbet af en fortælling, se James Phelan, *Reading People, Reading Plots: Character, Progression, and the Interpretation of Narrative* (Chicago og London: The University of Chicago Press, 1989).
 - 34 Butschkow, *Apropos Opa*, 65.
 - 35 Om fascinationen af alt jødisk og holocaust hos visse tyskere i Berlin i tiden efter murens fald som at stå timevis i lange køer for at lære hebraisk, se Erna Paris, *Long Shadows: Truth, Lies and History* (London: Bloomsbury, [2000] 2002), 21. At dette er et paradoksalt fænomen udspringer af, at mange af disse tyskere aldrig har mødt en jøde og af at bagom fascinationen af alt jødisk og holocaust fortsat findes et tabu.
 - 36 Hirsch, *Postmemory*, 30.
 - 37 Butschkow, *Apropos Opa*, 189.
 - 38 Olsen, *Mørkekammeret*, 123.
 - 39 Olsen, *Mørkekammeret*, 121f.
 - 40 Olsen, *Mørkekammeret*, 122.
 - 41 Olsen, *Mørkekammeret*, 147.
 - 42 Olsen, *Mørkekammeret*, 12.
 - 43 Olsen, *Mørkekammeret*, 163.
 - 44 Olsen, *Mørkekammeret*, 44.
 - 45 Olsen, *Mørkekammeret*, 8.
 - 46 Ida Jackson, *Morfar, Hitler og jeg* (Oslo: Aschehoug [2014] 2015), 22. Se også Langås, ”Krigsforbryter i familien”, 86. Eller fra et fiktivt standpunkt som når Kirsten Thorup skriver om danske Harriet, der indhentes af sin mands deltagelse i krigen i tysk uniform: ”Du er allerede brændemærket. Sat i bås og låst fast”, hvilket betyder, at der ikke længere findes en plads til hende i samfundet, Kirsten Thorup, *Mørket bag dig* (København: Gyldendal, 2023), 25.
 - 47 Fra et historisk perspektiv skriver Fulbrook om, hvordan ”the past pervaded family relationships, with significant emotional legacies for those who came after – including the children and grandchildren of perpetrators, as well as the families of survivors, growing up in the shadow of the past”. Fulbrook, *Reckonings*, 7. Hvorfor den ikkeoplevede fortid ikke bare var ”history” (ibid. 8).
 - 48 Butschkow, *Apropos Opa*, 178, 7.
 - 49 Moritz Schramm, ”Efterskrift”, i *Skyldspørgsmålet – om Tysklands politiske ansvar*, af Karl Jaspers, Morten Jensen oversat. (Aarhus: Klim, 2023), 93. Sebald

skriver ”Menneskers evne til at glemme, hvad de ikke vil vide, til at vende blikket bort fra det, der er lige foran dem, blev sjældent stillet på en vanskeligere prøve end dengang i Tyskland. Man beslutter sig, først i panik, for at fortsætte, som om intet var sket. W.G. Sebald, *Luftkrig og litteratur*, Judyta Preis og Jørgen Herman Monrad oversæt., (København: Tiderne skifter, 2014), 49.

- 50 Schramm, *Efterskrift*, 103.
- 51 Butschkow, *Apropos Opa*, 77.
- 52 Erna Paris skriver: ”It was not until the ’68ers (as the younger generation called themselves) moved into position of prominence that the process of restoring memory of the Nazi years began in earnest”. Paris, *Long Shadows*, 26. Se også Ernestine Schlant, *The Language of Silence: West German Literature and the Holocaust* (New York og London: Routledge, 1999), 85. Tavsheden generationerne imellem er også en problematik, der behandles litterært i Rachel Seiffert novelle ”Micha”.
- 53 Butschkow, *Apropos Opa*, 32.
- 54 Butschkow, *Apropos Opa*, 178.
- 55 Butschkow, *Apropos Opa*, 43.
- 56 Butschkow, *Apropos Opa*, 43.
- 57 Butschkow, *Apropos Opa*, 177.
- 58 En lignede fortælling om, hvordan tyskerhadet nedarves, findes i Knud Romers *Den som blinker er bange for døden* (2006).
- 59 Butschkow, *Apropos Opa*, 60.
- 60 Butschkow, *Apropos Opa*, 64.
- 61 Butschkow, *Apropos Opa*, 125, 131.
- 62 Butschkow, *Apropos Opa*, 131.
- 63 Butschkow, *Apropos Opa*, 131.
- 64 Olsen, *Mørkekammeret*, 40.
- 65 Christensen et al., *Under hagekors*, 11; Olsen, *Mørkekammeret*, 8.
- 66 Claus Bryld og Anette Warring, *Besættelsestiden som kollektiv erindring. Historie- og traditionsforvaltning af krig og besættelse 1945-1997* (Roskilde: Roskilde Universitetsforlag, 1998), 65, 39. Se også Christensen et al., *Danmark besat. Krig og hverdag 1940-45*, 5. udgave (København: Informations forlag, [2005] 2020), 729f. Kirchhoff skriver: ”Den nationale fortælling om danskerne under besættelsen er en konsensushistorie, der har fokus på det, der bandt os sammen, og underspiller det der splittede: Vi stod alle i samlet front imod både den ydre og den indre fjende, imod tyskerne og imod deres danske medløbere”. Kirchhoff, *At handle med ondskaben*, 59. Men: ”Fortællingen er mere end skæv, og den har forvansket billedet af historien igennem årtier”. Kirchhoff, *At handle med ondskaben*, 59.
- 67 Et tidligt dansk litterært eksempel er det ovennævnte Peter Lilles (pseudonym) *Manden, der forraadte* (1949).
- 68 Bryld og Warring, *Besættelsestiden*, 67, 68, 115.
- 69 Olsen, *Mørkekammeret*, 8.
- 70 Olsen, *Mørkekammeret*, 47.
- 71 Olsen, *Mørkekammeret*, 101.
- 72 Olsen, *Mørkekammeret*, 102.
- 73 Olsen, *Mørkekammeret*, 101.
- 74 Olsen, *Mørkekammeret*, 37.
- 75 Olsen, *Mørkekammeret*, 12.
- 76 Olsen, *Mørkekammeret*, 37.