

Michael Kallesøe Schmidt og Svend Skriver

DET KOLDE ØJES POETIK

om Kim Leines *Valdemarsdag*

Det er ikke overraskende, at receptionen af Kim Leines forfatterskab domineres af to hovedspor: for det første forholdet mellem fiktion og virkelighed, for det andet repræsentationen af Grønland. Begge tematikker er indbyrdes forbundne i kraft af Leines fortid, som præger værkerne og deres modtagelse i såvel akademisk som mediemæssig sammenhæng. Endvidere har timingen af debuten *Kalak* (2007) som del af den tendens, man kan kalde 'det selvbiografiske gennembrud' i skandinavisk litteratur,¹ præget vinklen på forfatterskabet hos akademikere² og anmeldere (især af *Kalak*), ligesom Leines livtag med grønlandsk samtid og fortid har vakt opsigt og debat.³

Imidlertid er de storsælgende værkers kraftfulde æstetik ikke blevet undersøgt nærmere,⁴ hvilket efterlader os med spørgsmål som: Hvordan skriver Leine? Hvilken effekt har det på læseren? Ganske vist er forfatterens biografi spektakulær og hans reserve af erfaringer fra Grønland pirrende, men foruden værkernes særlige udtryksform ville interessen næppe være så omfattende, som tilfældet er. Med henblik på at udlede en kreativ strategi – en poetik⁵ – vil vi i det følgende stille skarpt på et af Leines lidt oversete værker, *Valdemarsdag* (2008), som til trods for at det udgør en anomali i forfatterskabet, indkapsler Leines poetik i dens brutale klarhed. Kredsende om nøglebegrebet 'det kolde øje', lanceret af Leine selv, vil vi ved hjælp af indsigter fra narratologien og receptionsæstetikken skitsere den fortællemæssige teknik, der præger ikke blot *Valdemarsdag*, men forfatterskabet i det hele taget.

Sygeplejerskens metode

Kim Leine har fortalt om sin skriveproces i mange forskellige sammenhænge. I den forbindelse dukker særligt ét motiv hyppigt op. Det er Leines poetologiske udsagn om *det kolde øje*. Man kan høre ham udlægge motivet flere steder, fx i Charlotte Heje Haases podcast *Forfatterhjørnet – samtaler*

med forfattere i 2017.⁶ Vi ønsker indledningsvis at se nærmere på præcis dette aspekt af den brede skrivebiografiske selvfortælling, der paratekstuelt omkranser forfatterskabet. Det er vores vurdering, at Leines skrivebiografiske tanker udgør en central poetologisk tærskel til værkerne. I forhold til *Valdemarsdag* åbner hans formuleringer mere specifikt op for en flerhed af fortolkningsperspektiver, der er relevante at undersøge. Naturligvis har Leine ikke som forfatter patent på forståelsen af sine værker, men det betyder omvendt ikke, at det er udelukket at tage bestik af hans udsagn.

Leine har gentagne gange fortalt om sine vanskeligheder med at komme i gang som forfatter, eller snarere med at få sine kladder skrevet frem til en form, som et forlag ønskede at udgive. I forhold til sin debut, 'erindringsromanen' *Kalak* (2007), sætter Leine følgende ord på processen:

Jeg havde skrevet mange skitser til det. Og forsøg på at få en indgang til det, og kunne ikke finde ud af det. Og heller ikke da jeg så var blevet fyret fra mit arbejde som sygeplejerske og gik rundt som kontanthjælpsmodtager på Langeland. [Jeg] [...] kunne ikke ligesom finde den der nøgle til at låse den op. Først da jeg så tænkte, nu skal jeg se på det her ligesom en sygeplejerske der ser på en patient, hvor jeg er både sygeplejersken og patienten, og bruge det jeg kalder det kolde øje, ik'? Den der objektivitet. Og så fjerne alle følelser fra det, og så bare skrive det på en nøgtern måde. Det gjorde jeg. Og satte mig ned og skrev det der så blev til det første kapitel af *Kalak*. Og da fungerede det. Det var det der skulle åbne det op.⁷

Lad os først se nærmere på kerneudsagnet, nærmere bestemt metaforen om "det kolde øje". Billeddannelsen rummer to elementer, øjet og kulden. Øjet er måldomænet, mens kulden fungerer som kildedomæne. Det kolde bliver for Leine et billede på et tilstræbt neutralt eller objektivt blik, forfatteren, det vil sige Kim Leine, anlægger på skriveprocessen. Man hæfter sig i forlængelse heraf ved udsagnet om at "fjerne alle følelser fra det, og så bare skrive det på en nøgtern måde". Det er basalt set opskriften på "den nøgterne stil",⁸ der er blevet et stilistisk vandmærke i forfatterskabet. Det er også værd at notere sig, at Leine nævner to aktører, sygeplejersken og patienten. Han åbner altså for en mulighed for mere end en synsvinkel, hvilket også kunne betegnes som en mere bredspektret fokalisering. Den objektive skildring er ikke nødvendigvis knyttet til én karakter i fortællingen.

Det fremgår eksplicit af citatet, at den poetologiske metafor og, kunne man tilføje, den stilistisk-retoriske tilgang, som tankegangen i praksis medfører, ifølge Leine har sin oprindelse i hans fortid i sundhedsvæsenet. Man kan beskrive det som en sundhedsfaglig tankeform og præcisere

karakteristikken af den som en fagligt begrundet stræben efter objektivet og frakobling af emotioner. Man kunne nu spørge, hvorfor en sådan tilgang forekommer nødvendig ud fra en sundhedsfaglig logik. Og for at svare på det kan man passende udvide sin forståelse af baggrunden for tankegangen med hjælp fra et andet interview, hvor Leine fortæller, at ”en sygeplejerske skal se på det værste uden at blive følelsesmæssigt påvirket af det”.⁹ Det er med andre ord en grundpræmis for en læge eller sygeplejerske fx i en akutsituation at kunne fastholde et klinisk blik på patienten for at kunne opretholde livsnødvendige funktioner. Det blik går igen i de rapporter eller dokumenter som sygeplejersken nedfælder til lægen. Leine uddyber:

Jeg havde skrevet hundredvis af sygeplejerskerapporter i det sprog der. Uden det der element af sensualitet. Det er der også i bogen. Men den nøgterne stil, den er jeg meget fortrolig med fra mit arbejde som sygeplejerske, hvor jeg har skrevet de her sygeplejerapporter til lægerne. Så det var sådan velkendt territorium. Og det fungerede også litterært.¹⁰

Den konkrete, professionelle skriveerfaring som sygeplejerske var altså et ”velkendt territorium”, som Leine kunne tage afsæt i. Hermed udvides definitionen af den foretrukne stil: negativt ved at ikke blot følelser, men også sensualitet bandlyses; positivt ved at sygeplejerapporten ganske atypisk bestemmes som den genre, der har inspireret og trænet forfatteren til at skrive skønlitteratur. Det er væsentligt at gøre opmærksom på, at formen bestemt ikke præger samtlige elementer af Leines fortællinger. Han gør i citatet opmærksom på, at bogen (*Kalak*) ikke er fri for sensualitet, og man vil uden tvivl kunne føje adskillige andre aspekter til, som tydeligt afviger fra formen. Det afgørende i nærværende sammenhæng er imidlertid, at det kolde øje dominerer en række afgørende passager ikke blot i *Kalak*, men også i det øvrige forfatterskab. Det er endvidere værd at være opmærksom på, at Leine undervejs i interviewet i *Forfatterhjørnet* beretter, at han også har ladet sig inspirere til tilgangen af Truman Capotes roman *Med koldt blod* (1965/1966). Dette litterære forbillede er bestemt ikke uden betydning for forståelsen af Leines forfatterskab, men vi undlader af pladshensyn at undersøge den del af sagen nærmere i nærværende sammenhæng. Som eksempel på det kolde øjes poetik vil vi i stedet kaste blikket på et af forfatterskabets mindst kommenterede værker, der til gengæld er essentielt for at forstå, dels hvordan Leine benytter sig af autentisk kildemateriale, dels hvordan han køligt beretter om menneskesindets mørkeste egne. Det drejer sig om *Valdemarsdag* fra 2008, som på én gang er en antikrimi og et studie i psykopati, fortalt med et grufuldt distanceret blik.

Kolde øjne i Larsbjørnsstræde

I mange af Leines værker kan man iagttage en nærmest klinisk observerende stil, der hyppigt kommer til udtryk i beskrivelser eller karakteristikker af situationer, der på den ene eller den anden måde potentielt kan virke grænseoverskridende. Hertil kan lægges et bemærkelsesværdigt fravær af introspektion, som efterlader læseren med et indtryk af, at karaktererne kun i begrænset omfang reflekterer over de ofte dramatiske begivenheder. Det finder man to karakteristiske eksempler på i den første del af *Valdemarsdag*. Fortællingen begynder dog ganske tilforladeligt:

Larsbjørnsstræde 24, onsdag den 15. juni, 1938.

Erik vågner i sin svedige seng. Drømmene har jaget ham rundt på lagnet, der har krøllet sig sammen i fodenden, divanens stålfjedre stikker ham i ryggen. Men det er ikke det der har vækket ham. Han ligger og vænner øjnene til lyset, ser loftet tage form. Så ringer dørbjælden nede hos cigarhandleren igen. Klokken må være hen ad syv (7).

Åbningen inviterer til indlevelse. Scenen er, som det første kapitel i øvrigt, fortalt med udgangspunkt i matrosen Eriks erfaring af sine omgivelser. Oplevelsen af at vågne op på nogenlunde tilsvarende vis vil formentlig være velkendt for mange læsere. Under alle omstændigheder er skildringen så kropsligt forankret, at man uden større besvær lever sig ind i hans situation. Teknisk set er kapitlet præget af en heterodiegetisk fortæller med overvejende indre fokalisering. Det er derfor også kendetegnende for fortællingen, at man, med undtagelse af den præcise steds- og tidsangivelse, først får de afgørende informationer, efterhånden som de dukker op i Eriks bevidsthed eller finder sted i omgivelserne omkring ham.

Af romanens første linjer fornemmer man, at Erik sandsynligvis har noget alvorligt på spil. Det varsler den urolige søvn, der fastholdes i den metaforiske skildring af drømmene som jagende aktører. Og det tydeliggøres i et efterfølgende afsnit, hvor han funderer over, at "[h]an har penge på lommen. [...] Halvandet hundrede kroner, en formue. Og kun nogle timer til at bruge dem. Senere er det hele ligegyldigt" (8). Tankestrømmens sidst citerede sætning udgør en prolepsis, som indikerer et før og efter. Samtidig er udsagnet svært at forstå, fordi man som førstegangslæser mangler informationsmæssige forudsætninger. Hvilken begivenhed er der tale om? Når man læser kapitlet til ende, bliver det klart, at begivenheden er et mord. Erik dræber sin kones kæreste Weiche og har derefter til hensigt

at melde sig selv frivilligt til politiet. Så giver sætningen i citatet ovenfor pludselig mening.

Lad os kigge nærmere på selve mordscenen. Erik har aftalt et møde med Weiche i sit værelse i Larsbjørnsstræde. Weiche er, fremgår det af forskellige signaler i fortællingen, ikke begejstret for situationen, men har dog indvilget i at dukke op. Han har sat sig ned inde i værelset, der lydligt domineres af Kaptajn Jespersens i samtiden populære radiotransmitterede gymnastikøvelser, som Erik hører ved en høj volumen. Man forstår siden hen, at de høje lyde fra radioen er en del af Eriks plan. De har til formål at camouflere drabshandlingen med en massiv lydmur, der samtidig potentielt vil kunne få støj fra en eventuel kamp til at fremstå som uskadelige gymnastikøvelser. Ud af det blå angriber Erik så Weiche med et blylod fra et bornholmerur:

Rejs dig op!

Men så ombestemmer han sig og slår til Weiche, mens hans sidder ned. Slaget rammer ham over øjet og får ham til at fare sammen, som om han er blevet ramt af en flad hånd og ikke et halvandet kilos lod. [...]

Weiche klynker, jamrer lavmælt. Hans tårer gør Erik rasende.

Han træder et skridt til side, kanter sig langs bordet, hånden og loddet højt løftet, sigter nøje og får et godt slag ind mod Weiches baghoved. Denne gang er fornemmelsen mere sprød, eftergivende, lyden mere dump, og han ved hvad det betyder. Knoglen har givet efter. Han har rammet en kile ind i Weiche, som nu skriger, men lydløst, med en flækket læbe og en mund der skinner af blodige tænder.

(13-14)

Det er en voldsom scene. Leine skildrer meget detaljeret, hvor systematisk Erik går frem i sin voldelige afstraffelse af Weiche, der kulminerer med døden. Hvilke karakteristika kan vi få øje på? Overordnet kan man betegne passagen som et tydeligt udtryk for Leines førnævnte nøgterne stil. Situationen er sanset af et koldt øje, der i det givne tilfælde manifesterer sig i form af en psykopatisk morders sanseapparat. Der er kun skildret to følelser. Den ene fremgår indirekte af Weiches jamren. Det, man ser beskrevet, er altså ikke selve følelsen, men kun det ikke-verbale udtryk for en følelse, der sandsynligvis er angst og desperation. Den anden følelse er Eriks raseri, der fremgår eksplicit af teksten. Derudover er passagen dedikeret til voldens koreografi. Alt sammen sanset fra Eriks perspektiv. Volden har nærmest karakter af en arbejdsopgave for Erik. Han gør sig umage for at maksimere sin skadevoldende adfærd: Han ”sigter nøje og får et godt slag ind mod Weiches baghoved”.

Man kan nu spørge, i hvilken forstand slaget er ”godt”? Sanset fra Eriks perspektiv er det et vellykket slag, fordi det er effektivt, dvs. hårdt, lam-mende og ekstremt skadevoldende. Det er den vurdering, man får i teksten. Citatet demonstrerer derudover, hvordan Erik systematisk vurderer effekten af sin indsats. Målet er, fremgår det siden, at stoppe Weiches livsfunktioner med stump vold. Det skal i øvrigt bemærkes, at det ovenstående citat kun er et udsnit af den lange og udførlige drabsscene, der tydeligt fremstår som en manifestation af det kolde øjes poetik i romanen. Det må kræve en betydelig beslutsomhed og fatal mangel på empati for et menneske at gennemføre så bizar og grusom en handling. Der er ingen tegn på med-følelse i Eriks bevidsthedsstrøm. Der er kun følelsen af *afsky*, da det hele er *overstået*. Anskuet i det perspektiv fremstår handlingen som psykopatisk. Leine mimer den psykopatiske grusomhed med sin kølige prosaform, der utilsløret gengiver aktørens bevidsthed i gerningsøjeblikket. Et ekstra raffinement er Kaptajn Jespersens løbende formaninger om disciplin i de fysiske udfoldelser, der bogstaveligt talt akkompagnerer voldsakten. Jespersens ord er angivet i kursiv: *”Øv Dem med grundighed og bestemthed for øje. Husk at først når trætheden melder sig, begynder træningen”* (14). Udsagnet fremstår med en grum ironi. For Erik Rasmussen er uhyggeligt grundig og bestemt i sin tildeling af dræbende slag mod Weiche.

Det kolde øjes poetik manifesterer sig som nævnt endnu en gang i den tidlige del af fortællingens forløb. Det sker i den efterfølgende rets-medicinske gennemgang af liget i kapitel fire. Retsmedicineren dr. med. Christian Faber er efter Eriks diskrete og vellykkede flugt ankommet til gerningsstedet med sin assistent Jensbye og noterer sig blandt andet:

Afdøde ligger omtrent lige på Ryggen, drejet en Smule til højre. Omkring Afdødes Hoved og hele Vejen langs med Døren til Trappen findes en betydelig Blodpøl. Blodvæsken er allerede skilt fra Blodkagen. Har De det, Jensbye? Op ad Døren findes enkelte Blodpletter med Udtrækning nedad. [...]

Bag venstre Øre ses flere aflange Kvæstningssaar omgivet af en ophævet, blaaligt farvet Zone, som ogsaa breder sig frem foran Øret. Han holder inde og tager fat i ligets hoved med begge hænder, trykker på det med fingerspidserne, drejer hovedet lidt og bøjer sig frem for at se bedre. Endvidere ses i venstre Side af Baghovedet tre store y-formede Kvæstnings-saar, hvoraf de bageste naaer helt ind til Knoglen (27-28).

Formuleringerne i kursiv og med datidig retskrivning er i narrationen tydeligt markeret som dr. med. Christian Fabers udsagn, der løbende bliver noteret af assistenten. Det, der gengives, er altså assistenten Jensbyes

skriftliggørelse af Fabers talestrøm. Man følger med andre ord den retsmedicinske rapport i tilblivelsen og præsenteres løbende for resultatet af arbejdsprocessen. Samtidig får man i glimt et indtryk af det professionelle kaos, der præger gerningsstedet på det pågældende tidspunkt, nærmere bestemt de forskellige sideløbende arbejdsprocesser, der sættes i gang. Når man læser brudstykkerne af den retsmedicinske rapport med Leines poetologiske udsagn i baghovedet, er det ikke svært at knytte an til hans ord om rapportskrivningen. De citerede passager udgør sammen med de øvrige elementer af den retsmedicinske rapport det kolde øje i sin reneste form. De har imidlertid en anden funktion i plottet end voldshandlingerne, i og med at de eksplicit og umisforståeligt tydeliggør resultatet af voldshandlingerne. Samtidig garneres de med en anden kulde end den psykopatiske, nærmere bestemt den kulde som følger af retsmedicinerens omhyggeligt objektiverende tilgang. Passagerne er også her nærmest klinisk rensset for følelser. Og så alligevel ikke helt. For dr. med. Christian Fabers emotioner dukker op til overfladen i form af et professionelt engagement et sted i gengivelsen af hans tankestrøm: ”Overlagt drab [...] En kold drabsmand. Interessant” (28).

Et af de mest slående aspekter ved disse sekvenser er fraværet af moralske eller emotionelle fortællerkommentarer. Der er meget få eller ingen indikationer i udsigelsen af en etisk eller følelsesmæssig stillingtagen. Volden finder sted i værkets handling. Den registreres detaljeret. Den ekstraordinære kulde, der præger mordscenen og retsmedicinerens efterfølgende arbejde, som ned i mindste detalje angiver effekten af morderens handlinger, rejser af samme grund et antal hermeneutiske spørgsmål for læseren: Hvorfor gør man dette? Hvilket menneske er i stand til at begå et sådant mord? Og hvilke elementer i et livsforløb kan få et menneske til at handle så grusomt? Det er i hvert fald mulige og oplagte tanker. Det er imidlertid karakteristisk for Leines fortælling, at sådanne refleksioner overlades til læseren som en del af den nøgterne eller rensede stil, der kendetegner Leines skønlitterære prosa, og som fremtræder med særlig tydelighed i voldsomme scener som de ovenstående. Det er kombinationen af ekstreme situationer og neutral beskrivelse, der får øjet til at fremstå isnende koldt.

”Det generede ham, at han ikke havde overholdt kronologien”

På baggrund af de analytiske nedslag i de indledende kapitler er det oplagt at zoome ud og anskue værket i et mere overordnet perspektiv. Et af de mest påfaldende træk ved *Valdemarsdag* er romanens hyppige og bemærkel-

sesværdigt nøjagtige tidsangivelser. Der springes frem og tilbage i den fortalte tid, hvorfor læseren naturligt har brug for en vis assistance for at holde orden på kronologien. Den implicitte forfatter ønsker tydeligvis ikke at skabe usikkerhed omkring tid og sted, men daterer næsten alle kapitler ganske præcist. For læseren ville det være tilstrækkeligt med omtrentlige markeringer som ”senere”, ”efter hjemkomsten” el.lign., men i stedet foretrækkes angivelser af dato og ofte også af tidspunkt.

Denne dokumentationsiver indvirker på tre fortolkningsmæssige niveauer: 1) Karakterologisk kan udledes et aspekt af protagonistens psykologi; 2) genreteoretisk kan spores en tilnærmelse mellem fiktion og non-fiktion; 3) narratologisk inviteres til en øget opmærksomhed på forholdet mellem fabula og sjuzet. Sidstnævnte begrebspar hidrører fra en hundrede år gammel teoridannelse, men ikke desto mindre – eller netop derfor – er den i sin formalistiske præcision og konkretion samsvarende med romanens stålsatte hang til facts og objektive konstateringer. Jonathan Culler har på relevant vis kritiseret distinktionen for at bero på et usikkert analyseprodukt: fabulaen, der opfattes som begivenhedernes ’egentlige’ rækkefølge og lægges til grund for fortolkningen, selv om den ikke optræder i teksten og kun eksisterer i kraft af sjuzet’et.¹¹ *Valdemarsdag* er dog så uhyggeligt forhøjet på at relatere sit sujet til en sådan atekstuel fabula, at det er yderst relevant at forklare, hvordan det sker og med hvilken effekt. Vi vil derfor fokusere på dette heuristiske begrebspar og kortvarigt berøre de øvrige ovennævnte niveauer senere.

Med sin overflod af eksplicite tidsangivelser fremlægger romanen så at sige sin egen kronologi og dermed den basale analyse af forholdet mellem fabula og sjuzet. Der hersker derfor ingen tvivl om, hvordan romanens tre spor forholder sig til hinanden temporalt: Eriks færd d. 15. juni 1938 udgør et kronologisk fortættet forløb, som jævnlige afbrydes af hans ligeledes kronologisk ordnede, men mere panoramisk fortalte erindringer fra barndommen og frem til 14. juni, dagen før *Valdemarsdag* 1938. De 11 øjensynligt semi-autentiske dokumenter optræder ikke med helt samme kronologiske stringens, men de eksakte dateringer, som løber fra konen Zenias skilsmissebegæring 18. marts 1938 til meddelelsen om Eriks benådning 19. juni 1948, sikrer, at overblikket fastholdes.¹²

Ved en formalistisk strukturanalyse kan det klargøres, at romanens sjuzet er opbygget omkring kriminalhistorien. Der indledes med et mord og afsluttes med en anholdelse, efterfulgt af en trefoldig coda: først en psykiatrisk redegørelse for Eriks mentale tilstand i månederne efter mordet, siden brevet om hans benådning ti år senere og endelig et metakapitel, fortalt af forfatter-jeg’et i første person. Forløbet fra forbrydelse til pågribelse afviger dog fra flertallet af kriminalromaner ved sin gådeløshed,

sin komprimerede form og sin synsvinkel: Det afsløres fra start, hvem morderen er, efterforskningen varer blot et døgn, og synsvinklen ligger gennemgående hos morderen, mens politiets arbejde næsten udelukkende formidles via en række afhøringsrapporter. Desuden er Erik talrige gange ved at melde sig selv, og spørgsmålet er ikke, hvorvidt han bliver straffet for sin forbrydelse eller ej, men snarere hvornår han overgår til politiets varetægt. Her er altså ingen mordgåde, men et kompakt, begivenhedsfattigt kerneforløb iblandet nøje daterede digressioner til hhv. Eriks fortid og myndighedernes dokumentation af de sagsbehandlinger, der er forårsaget af ham og hans nærmeste. Sjuzet'ets sammenfletning af de tre narrative spor kan da opfattes som en spidsfindig fremstilling af en relativt enkel fabula.

Forlader man formalismen til fordel for et lidt nyere bud på en fortælleteori, kan man gå til Peter Brooks' *Reading for the Plot* (1984), der allerede nu opfattes som en klassiker. Her præsenterer Brooks en særlig variant af Aristoteles' gamle plotbegreb, hvori figuren 'gentagelse' træder i forgrunden. Som grundantagelse hævder Brooks, at alle fortællinger essentielt set fremtræder som gentagelser, da ethvert sjuzet fra starten giver indtryk af at være en rekonstruktion af en allerede afsluttet fabula.¹³ I tilfældet *Valdemarsdag* er dette forhold helt konkret udmøntet i, at handlingsforløbet er baseret på den faktiske forfatters granskning af sin familiehistorie, nærmere bestemt farfarens livsforløb frem til forbrydelsen i 1938. Man kan opfatte denne autentiske begivenhed som romanens problem eller med Brooks ansue den som et traume, der må fortælles for at kunne begribes intellektuelt: I forlængelse af Freud diskuterer Brooks fortællingen som en gunstig mulighed for at håndtere det traumatiske ved at gentage det i en afrundet forløbsstruktur, på samme vis som analysanden repeterer fortidens smertefulde begivenheder verbalt for terapeuten.¹⁴ Den introspektive dimension, der i *Valdemarsdag* glimrer ved sit fravær, kan måske siges at erstattes ved selve romankonstruktionens gentagelse, som i sig selv vidner om et ønske om at gennemtrænge den historiske afstand og klargøre bevæggrundene for det brutale mord.

Brooks' dialog med Freud fører videre til en plotmodel, der gentager Aristoteles' tredeling i begyndelse, midte og slutning. Også her afviger Brooks' udfyldning af begreberne væsentligt fra den antikke forgænger, i og med at begyndelse og slutning fremtræder som tæt sammenvævede, mens midten udlægges som en nødvendig, men lettere tilfældig omvej mellem de to andre. Begyndelsen markerer en pirring, der igangsætter læserens narrative begær, som søger mod tilfredsstillelse i form af en passende slutning.¹⁵ Midten er en serie af indbyrdes forbundne digressioner, som hver især kan pege på mulige slutninger, alt imens læseren "plotter", dvs.

gør sig forestillinger om, hvilke veje fortællingen vil fortsætte ad. Denne elastiske hoveddel af plottet følger også gentagelsens princip, da den vedvarende krydsrefererer og metonymisk knytter den enkelte del af teksten til tidligere punkter i forløbet.¹⁶ Kvantitativt er midten dominerende, men kvalitativt er den underordnet begyndelsen og slutningen.

Det er slående, hvordan Leines skildring af timerne omkring hans farfars overlagte mord følger denne fortællemæssige logik. Eriks færd på morddagen er udspændt mellem hans opvågnen efter en urolig nat i ”Larsbjørnsstræde 24, onsdag den 15. juni, 1938” (romanens første sætning) og hans anholdelse, hvorefter følgende replikudveksling sker mellem betjent Schou og morderen:

Rasmussen, siger Schou senere, da de sidder i patruljevognen. Det var dumt af Dem at forsøge at undvige. Hvorfor gjorde De det?

Jeg ved ikke, svarer den unge fyr og smiler genert, med de lænkede håndled samlet i skødet. Han kigger ud ad vinduet på facaderne, der farer forbi. Jeg ville have meldt mig selv. Det var min plan. Men jeg syntes, det var sådan en dejlig dag (212).

Betjenten er stedfortræder for læseren, hvis nysgerrighed kræver at vide, hvorfor Erik flygter, selv om han har besluttet sig for at tage sin straf. Svaret lyder, oversat til Brooks' terminologi, at fortællingen kræver en midte. De forbipasserende husfacader og det gode vejr inviterer hver især til side- og omveje, der udsætter den forventede forløsning: anholdelsen. Intervallet mellem begyndelse og slutning (efterfulgt af ovennævnte coda) er én lang udsættelse, hvor protagonisten forhaler fuldbyrdelsen af sin ”plan”. Undervejs optræder distraktioner såsom et biografbesøg, en lang cykeltur fra København til Helsingør og en tur i Tivoli, hvorunder minderne fra Eriks barndom og umiddelbare fortid fungerer som rød tråd, omstrøet med myndighedsdokumenterne, hvoraf nogle repræsenterer efterforskningens forløb. Hver især fremtræder Eriks aktiviteter som harmløse og trivielle, men på baggrund af mordet samme morgen, ikklædes de et skær af kynisme. Almindeligheden og tilfældigheden i de gerninger, han udfører, kan virke frustrerende og nølende for den læser, der vil tilbage til begyndelsens hovedspor og dermed slutningen.

Erik trives derimod med den stadige udsættelse: ”Han er taknemlig for at have fået denne sidste aften i frihed, før mørket sænker sig over hans liv” (152-53). På en måde er denne ”sidste aften i frihed” nemlig hans første. Mordet har intensiveret hans livsoplevelse og vakt en ny sanselighed i ham: ”Alle disse mennesker, deres dufte og farver, glansen i deres øjne der møder hans øjne, deres festlige larm. Det er som om han

oplever det for første gang. Der skulle et mord til for at gøre ham levende” (100). Frem for at angre sin gerning eller frygte sin pågribelse føler Erik sig genfødt og mere vital end nogensinde. Igen er fraværet af dybtgående introspektion i den dækkede direkte tankegengivelse chokerende, og den berusende opblussen, Erik fornemmer, understreger blot det kolde øjes amoralske konstatering af det nærværende: For Erik føles det godt at have slået ihjel. Punktum. Kompositorisk danner Eriks revitalisering et subplot omhandlende et nyt liv som morder. Dette præsenteres først i bogens midte, men må retrospektivt udstrækkes til hele dens fabula, hvor nutidsplanet omkring *Valdemarsdag* 1938 står som en farverig kontrast til den genkaldte fortid. Måske er dette plot den egentlige årsag til Eriks flugtforsøg, eftersom anholdelsen naturligt vil være en hæmsko for hans nyfundne hedonisme. ”Det var min plan”, siger Erik om sin hensigt om at melde sig selv, men ”det var sådan en dejlig dag”. Før mordet fremstod udsigten til fængsling formentlig ikke som et større tab, men gerningens berusende effekt har givet ham noget at miste: nydelse. Eriks øje er ikke længere koldt, men det forløb, der har ført til hans livsglæde, kan få enhver til at isne.

Denne vurdering af Eriks kynisme verbaliseres ikke af romanens øvrige karakterer, men må foretages af læseren selv. Det er for så vidt ganske almindeligt, at den psykologiske dybde dimension af litterære karakterer kun præsenteres indirekte,¹⁷ men den indre fokalisering kunne forventeligt tilbyde en særlig adgang til Eriks bevidsthed, som dog begrænses til en undren over fraværet af emotion og refleksion. Til gengæld giver den neutrale fremstilling af brutale begivenheder bogstaveligt talt et indblik i Eriks perception af omverden. Dette kommer grelt til udtryk, da Erik mod romanens slutning gennemløber sin dosmerseddel over forløbet frem til mordet fra ”1. Tømme Lejlighed” over ”3. Købe Cykle” til ”6. Erhverve Vaaben” (179). Enkelte punkter på listen omrokes undervejs, og da Erik skaffer sig et mordvåben, inden han har talt med sin ekskone, ærgrer det ham, at planens rækkefølge er brudt: ”Det generede ham, at han ikke havde overholdt kronologien” (185). Eriks overfladiske irritation er sigende og karakteristisk for romanen. Det kolde øje er også morderens øje, og på den vis er kombinationen af fortællestil og fokaliseringspunkt tættere i *Valdemarsdag* end noget andet sted i Leines forfatterskab. Ingen af de andre romaner har en så afstumpet karakter i hovedrollen, men de er alle berettet med en tilsvarende effektiv tilbageholdelse af følelsesmæssig respons på voldsomme begivenheder, som dog med allerstørst tydelighed optræder i *Valdemarsdag*.

Et receptionshermeneutisk perspektiv

Uden for Eriks bevidsthed optræder det kolde øje først og fremmest i de mange delvis autentiske rapporter og dokumenter, som er inkorporeret i 11 af de 28 kapitler, der udgør *Valdemarsdag*. Spørgsmålet om værkets forhold til den autentiske mordsag og forfatterens farfar vil vi lade ligge her, men selve kompositionen og den neutrale beretnings undladelse af moralsk stillingtagen trækker både tråde tilbage til debuten og frem mod de historiske grønlandsromaner. Indtil videre har vi med udgangspunkt i den empiriske forfatters poetologiske udsagn bestræbt os på at undersøge, hvad den implicitte forfatter *gør* i romanen. Man kan i forlængelse heraf reflektere over, hvad det *betyder* for læseren. I den forbindelse er det relevant at anlægge et receptionshermeneutisk perspektiv på den leineske poetik. I sin berømte tiltrædelsesforelæsning fra 1969, "Tekstens appelstruktur", bemærker litteraturteoretikeren Wolfgang Iser:

Thackeray har engang sagt, at de uskrevne dele af en roman er de egentlig interessante. Tager man denne sætning alvorligt, hævder den, at romanen fortier det grundlag, hvorpå den er konstitueret. Den skrevne tekst vil da kun kunne forstås som en afspejling af dette uformulerede grundlag. Det ville betyde: Tekstens strukturer er således beskafne, at de under læseprocessen til stadighed provokerer læseren til at søge at finde dette grundlag. De vedrører imidlertid ikke kun underordnede aspekter, men derimod selve tekstens centrale intention. Når som helst dette sker, kan man iagttage, hvordan forfatteren mobiliserer læseren stærkere, ikke fordi han ikke selv har kunnet føre sit arbejde til ende, men fordi forøget delagtighed i fuldbyrdelsen af teksten vil tvinge læseren til i højere grad at involvere sin personlighed.¹⁸

Tekststedet er en nøgleformulering i Iser's forelæsning. Man hæfter sig ved ordene "fortier", "provokerer" og "tvinge læseren", der angiver et hermeneutisk spor mellem poetologisk skaben, umiddelbar reception og endelig udlægning eller fortolkning. Man kan diskutere, om Iser's udlægning af Thackerays udsagn er præcis. Det, at noget er uskrevet, implicerer jo ikke nødvendigvis en fortielse. Det kan også være udtryk for en poetologisk strategi, sådan som Iser jo også lægger op til det med sine efterfølgende formuleringer om at tvinge læseren. Anskuer man *Valdemarsdag* i lyset af citatet, så kan man hævde, at den implicitte forfatter med Iser's ord "tvinger" læseren ind i en moralsk forhandling. Den bestialske mordscene er blottet for empati og moralsk vurdering. Den er først og fremmest grusom i al sin detaljerighed. De fleste læsere vil formentlig reagere med en moralsk

afstandtagen, fordi fremstillingen i så høj grad afviger fra almindelige menneskelige normer. En sådan afstandtagen kan imidlertid antage en flæthed af former og udtryk. Under alle omstændigheder kan man i forlængelse af Iers teoretiske tanker hævde, at den implicitte forfatter ”provokerer læseren” med sin manglende fordømmelse og ”mobiliserer læseren stærkere”, fordi vedkommende i tråd med det koldes øjes poetik fremlægger scenen sanset af en psykopatisk bevidsthed, der primært er optaget af at maximere sin skadevirkning på offeret.

Når man læser den første del af *Valdemarsdag*, er en af de mulige og nærliggende reaktioner en forbløffelse over, at nogen kan få sig selv til at handle sådan over for et andet menneske. Det er, kunne man hævde, en af effekterne af det koldes øjes poetik, der som påvist i det forudgående kan aflæses på flere niveauer i romanen. Og den resterende del af romanen gør det i et vist omfang muligt for læseren at danne sig en mening om, hvorfor Erik Rasmussen handler som han gør. Læseren må nødvendigvis ”involvere sin personlighed”. Den implicitte forfatter har nemlig arrangeret romanen som en episk sagsfremstilling, der inviterer til en refleksion over en psykopatisk litterær karakter. Set i et forfatterskabsperspektiv har romanen en særlig status i kraft af sin kombination af et højt antal semi-autentiske dokumenter og det erindrings-twist, der afrunder den og overrumpler førstegangslæseren.

På den led følger Leine op på sin debut: *Valdemarsdag* (2008) lader sig fortolke som en fortsættelse af eller et supplement til erindringssporet i *Kalak* (2007). Hvor man som læser af debuten først og fremmest bliver indigneret over, at hovedpersonen Kim udsættes for incest af sin far, undersøger *Valdemarsdag*, hvor forkvaklet incestudøverens far, nemlig Erik Rasmussen, håndterer problemerne i sin livsverden. Et element af incestudøverens baggrund sættes med andre ord under lup. For at gøre det har Kim Leine med afsæt i det kolde øjes poetik skabt en personalhistorisk fiktionsroman, der peger langt ind i forfatterskabet. I første omgang mod *Tunu* (2009), der er Leines første rene fiktionsroman. Og siden hen mod de historiske fiktionsromaner *Profeterne i Evighedsfjorden* (2012) og ikke mindst *Afgrunden* (2015), der måske er Leines hidtil mest markante manifestation af det kolde øjes poetik. Læseren trænger heller aldrig helt ind i bevæggrundene for hverken Kims eller Morten Falcks handlinger i hhv. *Kalak* og *Profeterne i Evighedsfjorden*, men deres livsforløb fremlægges ligeledes som en art sagsfremstilling, der kan granskes og vurderes af læseren. Set i det lys er *Valdemarsdag* paradigmatiske i sin neutrale præsentation af omstændighederne omkring et overlagt mord, hvor den moralske domsafsigelse overlades til læseren.

Litteratur

- Brooks, Peter: *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*, Harvard University Press, Cambridge, MA/London, 1998.
- Culler, Jonathan: "Fabula and Szuzhet in the Analysis of Narrative: Some American Discussions" i *Poetics Today* 1(3), 1980, 27-37.
- Domsa, Zsófia: "Det selvbiografiske gjenombudd", i Hendrik Hansen, Péter Mádl og Márton Méhes (red.): *Brücke für Europa: Wie Wissenschaft und Kulturdiplomatie die Integration Ungarns in Europa fördern*, Nomos, Baden-Baden, 2017, 93-102.
- Fønsskov, Mikkel: "Forfattermorgen med Kim Leine", i *Forfattermorgen* [podcast], 25.3.2020, senest lokaliseret 16.1.2021, ikke længere tilængelig, <https://gyldendals-bogklub.dk/anbefalinger/forfattermoeder/forfattermorgen/interview-med-kim-leine>.
- Hansen, Per Krogh: *Karakterens rolle: aspekter af en litterær karakterologi*, Medusa, Holte, 2000.
- Haarder, Jon Helt: *Performativ biografisme: en hovedstrømning i det senmodernes skandinaviske litteratur*, Gyldendal, København, 2014.
- Haase, Charlotte Heje: "Kim Leine: Man skal forløse sin kreative sult" i *Forfatterhjørnet* 18 [podcast], 13.6.2017, senest lokaliseret 14.10.2021, <https://www.bareskriv.dk/18-kim-leine-uden-angst-ingen-bger/>.
- Iser, Wolfgang: "Tekstens appelstruktur", i Michel Olsen og Gunver Kelstrup (red.): *Værk og læser: en antologi om receptionsforskning*, Borgen, København, 1996, 102-133.
- Kassebeer, Søren: "Med det kolde øje", *Berlingske Tidende*, 16.3.2012.
- Kjærgaard, Thorkild: "Prisvindende propaganda", *Kristeligt Dagblad*, 9.2.2013.
- Leine, Kim: *Valdemarsdag*, Gyldendal, København, 2008.
- Rifbjerg, Synne: "Det kolde øje" i *Weekendavisen*, 1.2.2013.
- Rørth, Charlotte: "Når det kolde øje bliver varmt", *Nordjyske Stiftstidende*, 17.3.2012.
- Poulsen, Anya Mathilde: "Jeg bruger det kolde øje", *Danmarks Radio*, 9.6.2013, senest lokaliseret 2.8.2022, <https://www.dr.dk/nyheder/kultur/kulturklubber/kim-leine-jeg-bruger-det-kolde-oeje>.
- Schmidt, Michael Kallesøe: *Forfatterpoetik: en genres historie*, Spring, Hellerup, 2018.
- Skriver, Svend: "Bølgen af stilhed. En nærlæsning af Kim Leines *Kalak*", *Spring* 44, 2018, 127-145.
- Svendsen, Erik: *Kampe om virkeligheden: tendenser i dansk prosa 1990-2010*, Samfundslitteratur, Frederiksberg, 2015.
- Thisted, Kirsten: "'Gi'r du en øl, dansker?': Kim Leine og de danske stereotyper om Grønland" i Johan Schimanski, Cathrine Theodorsen og Henning Howlid

Wærp (red.): *Reiser og ekspedisjoner i det litterære Arktis*, Tapir Akademisk, Trondheim, 2011, 263-290.

Noter

- 1 Se Domsa (2017), for hvem det dog er en vigtig pointe, at dette gennembrud i mangt og meget er en gentagelse af velkendte former.
- 2 Se f.eks. Haarder (2014) og Svendsen (2015).
- 3 For en grundig behandling af Leines tidlige værk og dets relation til Grønlands koloniale fortid, se Thisted (2011). I kølvandet af tildelingen af Nordisk Råds Litteraturpris til Leine fremlagde historikeren Thorkild Kjærgaard desuden en kritik af Leines fremstilling af grønlandske forhold i 1700-tallet (Kjærgaard 2013).
- 4 Dog udfoldes en læsning af *Kalak* som roman i Skriver (2018).
- 5 Poetik skal her forstås som forfatterens metoder og principper, som er fremlæst under analyse- og fortolkningsarbejdet. For en begrebsudredning, se Schmidt (2018, 18-20)
- 6 Kim Leines poetologiske metafor om det kolde øje kan genfindes i adskillige interviews med ham. Det har været muligt at spore metaforen tilbage til 2012. Tre tidlige og markante eksempler på brugen af metaforen er Rørth (2012), Kassebeer (2012) og Rifbjerg (2013). Metaforen indgår i overskrifterne på de tre interviews og bliver på den led bærende for den journalistiske formidling af forfatterskabet.
- 7 Haase (2017). Citat begynder 2:34 minutter inde i samtalen. Det skal bemærkes, at formuleringerne er tilpasset skriftsproglige normer.
- 8 Samme sted.
- 9 Fønsskov (2020). Citatet er sakset omtrent 16:10 minutter inde i samtalen. Det skal bemærkes, at interviewet desværre ikke længere er tilgængeligt online. Formuleringerne er tilpasset skriftsproglige normer.
- 10 Haase (2017).
- 11 Culler (1980), 29.
- 12 Kim Leine har oplyst, at der er tale om autentiske dokumenter, der i et vist omfang er manipuleret i fiktionens tjeneste. Jf. samtale med Kim Leine, 24/5 2021.
- 13 Brooks (1998), 97.
- 14 Brooks (1998), 98.
- 15 Brooks (1998), 103.
- 16 Brooks (1998), 108.
- 17 Jf. Per Krogh Hansens 'litterære karakterologi', hvor denne pointe fremhæves (Hansen 2000, 118).
- 18 Iser (1996), 122-123. En fodnotehenvisning er udeladt.