

Forside

Eksamensinformation

HDAK04361E - Speciale - Kontrakt:146337 (Cæcilie Brøns-Hansen)

Besvarelsen afleveres af

Cæcilie Brøns-Hansen
hbm692@alumni.ku.dk

Eksamensadministratorer

NorS Studieadministration
nors-studieadm@hum.ku.dk

Bedømmere

Anders Juhl Rasmussen
Eksaminator
ajr@hum.ku.dk
☎ +4535335416

Rikke Andersen Kraglund
Censor
norrak@cc.au.dk

Besvarelsesinformationer

Titel: Narrativ psykiatri: En narratologisk læsning af psykoseerfaringer i dansk samtidslitteratur.

Titel, engelsk: Experiencing psychosis: A narratological approach to distorted realities in contemporary Danish literature

Antal tegn: 143254

Antal normalsider: 59,69

Tro og love-erklæring: Ja

Indeholder besvarelsen fortroligt materiale: Nej

Må besvarelsen gøres til genstand for udlån: Ja



Narrativ psykiatri

En narratologisk læsning af psykoseerfaringer i dansk samtidslitteratur

Kandidatspeciale

Cæcilie Brøns-Hansen

Vejleder: Anders Juhl Rasmussen

Afleveret den: 20.12.2024

Institutt navn: Institut for Nordiske Studier og Sprogvidenskab

Forfatter: Cæcilie Brøns-Hansen

Titel og undertitel: Narrativ psykiatri: En narratologisk læsning af psykoseerfaringer i dansk samtidslitteratur.

Engelsk titel: Experiencing psychosis: A narratological approach to distorted realities in contemporary Danish literature.

Vejleder: Anders Juhl Rasmussen

Afleveret den: 20.12.2024

Antal tegn: 143.254

Forsideillustration: Af Jakob Falkenberg Hansen (illustreret til dette formål)

Abstract

This master's thesis examines the unique literary spaces that enable written experiences of psychosis situated at "the limits of the utterable" (Richardson 2006, xi). This is explored through the lens of *narrative medicine*: A global field that aims to improve patient care through an intersection of narratological concepts and clinical communication. Drawing on Shoshana Felman's exploration of the relationship between madness and writing, the thesis presents two separate readings of works that both portray experiences of psychotic realities and encounters with psychiatry.

In a reading of *Smerte-hjerte* (2023) by Anna Rieder and Birgit Bundesen, James Phelan's rhetorical participation to the field of narrative medicine is used to explore the narrative dynamics between the patient and the psychiatrist in the work. Phelan investigates the useful perspectives on the patient-doctor relationship that is made possible by incorporating rhetorical terminology, and how such approaches will enhance caregivers' ability to *interpret* their patients, since their narratives often will deviate from clinical structures.

Building on this, the thesis further explores how narratology can help us better engage with psychotic experiences that are situated more directly in these *disorderly* behaviors. Based on the field of *unnatural* or *unruly* narratology, the second reading examines Bjørn Rasmussen's *Pynt* (2013): A novel with a more abstract narrative progression that immerses the reader directly in the thought patterns that are central to narrativizing the experience of psychosis. This analysis highlights parallels between the spectral understanding of anti-mimetic narrative structures, described by scholars like Brian Richardson, and the deviant ways of perceiving and living that characterize many mental illness narratives emerging within contemporary literature.

By combining insights from both rhetorical and unruly narratology with the perspectives of narrative medicine, this thesis sheds light on how literature can serve as a vital space for representing psychosis and improving our understanding of psychiatric experiences.

Tak

Tak til Anders for kompetent vejledning og motiverende samtaler samt for at introducere mig til feltet i første omgang; og til Jakob for at lade mig forsvinde heri og for samtidig også, i ledtog med Robin, at insistere på min deltagelse i virkeligheden (hvor end den befinder sig).

En særlig tak skal dog lyde til Ida; for din altid generøse sparring, opbakning og nærvær – både fagligt og metafysisk.

Indhold

Indledning	6
Psykosens bestanddele	10
<i>Psykoselidelse som klinisk diagnose</i>	10
Skizofrenispektret	10
<i>Det psykotiske som litterært sprog</i>	11
Galskabens sted	14
Del 1: En retorisk narratologisk læsning af relationer i psykiatrien	17
<i>Retorisk narratologi i en medicinsk kontekst</i>	18
Medicin som kunstform	18
Fiktionalitet og virkelighed	21
<i>Smerte-hjerte</i>	24
Selvet i det fraværende – Anna som <i>afsender</i>	28
Psykiatriens narrativ – Anna som <i>modtager</i>	30
Et oversættelsesarbejde	31
Den kliniske samtale	35
Del 2: Litterær ulydighed i det psykotiske narrativ	39
<i>Uregerlig narratologi</i>	40
Transgressive fortælleformer	42
Plottets poetik	45
<i>Pynt</i>	47
Narrative interaktioner	48
Psykosens dramatik	53
En <i>fremkaldt</i> virkelighed	56
Konklusion	60
Litteraturliste	63

Indledning

At beskæftige sig med psykiatrien, med sygdom i skriften, kan føles overvældende. Det kan føles tungt på skuldrene, som et ansvar, man ikke kan leve op til. Hvad betyder det at være en stemme, skal man tale på andres vegne, kan man?

– Anna Rieder og Sidsel Ana Welden, *Hjertet er en fold med heste*, 2022

Hjertet er en fold med heste er en antologi bestående af tekstbidrag fra en række danske forfattere, som alle har en tilknytning til psykiatrien. Værket er redigeret af Anna Rieder og Sidsel Ana Welden på baggrund af en ligeledes fælles erfaring med et psykiatrisk system, de i forordet beskriver som domineret af “lægens sprog” på en måde, der ikke lader psykiatribrugernes egne fortællinger “komme til orde” (Rieder & Welden 2022, 15).

Rieder og Weldens litterære samarbejde opstod allerede i teksterne *Ti gode råd til lægen*, *Magisk tænkning* og *Symptomoversættelse*, der også optræder i antologien, men blev udgivet første gang i 2020 i form af tre selvstændige pjecer, der blandt andet blev placeret på forskellige psykiatriske afdelinger rundt om i landet. I et interview til *Information* udtalte Rieder i den forbindelse, at pjecerne tager del i et aktivistisk projekt, “der bruger ømhed som en form for modstand” netop på baggrund af forfatterens egne “personlige erfaringer med psykiatrien” (Baéré 2020). Ved at gøre patientens perspektiv centralt i et format, hvor kliniske fakta almindeligvis vægtes højere end patientens individuelle oplevelse, blotlægger teksterne dermed en slags kommunikativt hierarki i den psykiatriske kontekst, som Rieder og Welden ønsker at reformere.

Behovet for at bryde med det konforme fremgår også som en betingelse for hele værket, der på første side betegnes som “en udgivelse, hvor forfatterne ikke har skullet føle sig låst af hverken indhold, form eller længde – formatet har været helt frit” (Rieder & Welden 2022). I forlængelse heraf definerer Rieder og Welden selve skriften som en *nødvendighed* i deres arbejde med “at ændre og yde modstand mod et system og et samfund”, der hverken yder optimal behandling eller ligestilling for “mennesker med psykiske sårbarheder” (2022, 16). Når det i det indledende citat beskrives, at forfatterne beskæftiger sig netop med *sygdom i skriften*, er der dermed tale om en forståelse af det skriftlige som værende lige dele handling og genstand; oplevelse og fortælling. Det metaforiske, legende og sanselige, som både er gennemgående i antologiens form og indhold, bidrager dermed til et ønske om at tage psykiatribrugernes “eget sprog tilbage” i en kontekst, hvor muligheden for

legitimt at kunne tale om det oplevede synes at være henført til det effektiviserende, naturvidenskabelige sprog som er knyttet til et klinisk perspektiv (2022, 15).

I Danmark har man også siden 2010'erne set en tendens i litteraturen til at bearbejde psykiatriske problematikker gennem skriften. I disse værker behandles livet med psykiske lidelser på en måde, hvor oplevelser knyttet til psykiatribrunderens møde med systemet kommer til syne, som vi forinden ikke havde ord for. Dermed er det ikke kun en tematisk behandling af psykisk lidelse, der kendetegner denne type af litteratur, men selve skriftliggørelsen af de individuelle erfaringer med psykiatrien, som værkerne udgøres af. (Nexø 2020)

Det er dog ikke alene i litteraturvidenskaben, at den partikulære sygdomserfaring er blevet genstand for undersøgelse. Inden for medicinsk humaniora, som er et globalt voksende, interdisciplinært forskningsfelt, er det netop patienters *egen* oplevelse af sygdom, som behandles, og heri er litteraturen også begyndt at spille en større rolle. I et krydsfelt mellem medicin og narratologi, under betegnelsen narrativ medicin, argumenterer forskere blandt andet for litteraturlæsnings effekt på sundhedsfagligt arbejde netop med udgangspunkt i patientens partikulære oplevelse, som i klassisk forstand står i baggrunden for en fysiologisk, klinisk forståelse i behandlingen af sygdom. Kendskabet til narrativ medicin blev især udbredt i Danmark, da et kursus under samme navn blev gjort obligatorisk på bacheloruddannelsen i medicin på Syddansk Universitet i 2017, hvor de studerende blandt andet trænes i at læse og fortolke skønlitteratur i undervisningen. Feltet er sidenhen kun blevet bredere anerkendt, og et lignende fag bliver fra 2028 også obligatorisk på Københavns Universitet, her for de medicinstuderende på 11. semester.

En af de mest prominente forskere inden for narrativ medicin er den amerikanske læge, professor i intern medicin og ph.d. i litteratur Rita Charon. I 2006 udgav hun det epokegørende værk *Narrative Medicine: Honoring the Stories of Illness*, som i dag er en grundlæggende del af feltets teoridannelse. Heri fremhæves det, hvordan menneskets naturlige trang til at forstå og beskrive det, der sker omkring os, gør, at vi oftest tyr til netop narrativer i forsøget på at danne disse sammenhænge. Ved at inddrage narratologiske metodikker i det kliniske felt, vil man kunne styrke lægers kompetencer i at anerkende, fortolke, optages og bevæges af de *stories of illness*, de møder i deres arbejde, og dermed, ifølge Charon, opnå en mere human, etisk, og måske endda mere effektiv behandling (2006, vii). I forlængelse af blandt andre Charons arbejde, undersøger den amerikanske narratolog James Phelan, i sit nyeste værk *Narrative Medicine. A Rhetorical Rx*, hvordan der

endvidere kan være nye muligheder for forståelse at hente for sundhedsfagligt personale særligt i den måde, man med retorisk narratologi læser og fortolker litteratur (2023).

I begyndelsen af det 21. århundrede opstår også en opmærksomhed på den type litteratur, som kræver noget *andet* af sin læser end det, der omfattes af traditionel litteraturanalyse. Disse litterære nybrud bliver udslagsgivende for det postklassiske narratologiske felt, der i første omgang betegnes som *unnatural narratology*: En unaturlig, eller *uregerlig*, narratologi, der ønsker at blotlægge de afgrænsede kategoriseringer, som klassisk narratologi udgøres af. Især Brian Richardson, som er litteraturprofessor på University of Maryland, spiller en central rolle i arbejdet mod en udvidet forståelse og behandling af netop det antimimetiske og sprogligt dekonstruerende, som feltets forskere finder i især samtidens litteratur.

Ifølge den franske professor og litteraturkritiker Shoshana Felman er det netop i det litterære sprog, at også afvigende virkelighedsopfattelser kan udfolde sig. I bogen *Writing and Madness*, som er en oversat genudgivelse af udvalgte kapitler fra hendes originale værk *La folie et la chose littéraire*, undersøger Felman måden, vi taler *om* galskab på historisk og filosofisk, men også forstået som et sprog i sig selv, som hun særligt forbinder til litteraturen (1978; 1985). På den måde lægger forbindelsen mellem galskab og litteratur også op til en forbindelse mellem de flydende, narrative strukturer, som Richardson blandt andre betegner, og de afvigende måder at (op)leve på, der ligeledes udgør en stor del af de sygdomsfortællinger, der har indtaget den danske, litterære scene.

Min problemformulering lyder derfor: Hvad er det ved litteraturen, som gør det muligt at sprogliggøre disse særlige virkelighedsopfattelser og derigennem skabe rum for det 'umulige'? Og hvordan skal vi beskrive det, der på denne måde befinder sig på grænsen af det udtalte, i et sprog, der synes at omtale frem for at omfatte?

I mit speciale vil jeg undersøge den narrativisering af levede psykiatriske erfaringer, som opstår i litteraturen på en måde, der adskiller sig fra både kliniske og litterære normer. Jeg vil derfor tage udgangspunkt i to værker, der på hver deres måde portrætterer virkelighedsopfattelser, der klinisk betegnes som psykotiske: Først Anna Rieder og Birgit Bundesens *Smerte-hjerte* (2023), der med genrebetegnelsen *kontinuitetsnotat* fremstår som en slags dialogisk perspektiv på en indlæggelse i psykiatrien. Dernæst Bjørn Rasmussens roman *Pynt* (2013), der også tematiserer indlæggelse, men

gennem et sprog, der er lige så kendetegnende for forfatterskabet, som det er eksperimenterende, uforudsigeligt og nærmest voldeligt afvæbnende.

Mit formål med specialet er at arbejde med de rum for det afvigende, som skabes af disse narrativer, og i den forbindelse undersøge hvilke indsigter, de giver os i de situationer, som de tager del i og berører. Derfor vil jeg arbejde ud fra en fænomenologisk forståelse af det psykotiske som et forløb, der ligesom litterære narrativer er forankret i en kontekst af elementer som tid og stemme. Derudover finder jeg det også væsentligt at tilgå litteraturen med en induktiv metode, der har til hensigt at anerkende det indblik, som værkerne giver os i den levede, psykotiske erfaring netop på baggrund af en tilsvarende åbenhed. Da jeg ønsker at fokusere mine læsninger på de særlige måder, disse narrativer formidles på, de steder, de formidles fra, og den litterære form de tager, men også bryder med, vil jeg derfor tilgå fortællingen af det psykotiske i litteraturen gennem både narrativ medicin og, hvad jeg kalder uregerlig narratologi.

De narrative forventninger, vi har til skriften, blev også tydelige i mit eget forsøg på at bevare denne åbenhed i nærværende arbejde. Havde jeg for eksempel sat narrativ medicin og uregerlig narratologi op efter hinanden i et klassisk teoretisk afsnit, ville specialet i sin helhed risikere at udtrykke en vægtning af det ene frem for det andet, samtidig med at værkerne på denne måde også ville komme i anden række – begge dele i direkte modstrid med min intention. Derfor har jeg i stedet valgt at dele mine undersøgelser op i to dele bestående af to respektive teoretiske afsnit, hvis metoder og begreber indgår i hver sin efterfølgende tekstlæsning. I den første del vil jeg redegøre for narrativ medicin som teori og metode, og, med udgangspunkt i Phelans retoriske narratologi, undersøge hvilken forståelse en sådan tilgang kan bidrage med i en læsning af de forhold, som psykiatrisk behandling udgøres af, som det udfoldes narrativt i *Smerte-hjerte*. Derefter vil jeg, i specialets anden del, inddrage uregerlig narratologi som en udvikling af de narratologiske begreber, som narrativ medicin blandt andet gør brug af, for at bidrage til feltet med en tilgang til den litteratur, der også narratologisk underbygger den uregerlighed, som den psykotiske oplevelse defineres ud fra, eksemplificeret i en læsning af *Pynt*.

De to analytiske kapitler skal dermed forstås som to sideordnede og interagerende dele af et indbyrdes forsøg på at bidrage med en bredere forståelse for det afvigende narrativ i en psykiatrisk kontekst gennem de indsigter, som litteraturen kan give os i det psykotiske perspektiv.

Psykosens bestanddele

Gennem tiden har den menneskelige psyke været genstand for undersøgelser på tværs af videnskabelige retninger både klinisk, men også litterært og filosofisk. Som det fremgår af det forrige, må det psykiatriske altså også i høj grad forstås som sprogligt funderet, udgjort af det kliniske og diagnostiske, men samtidig også af det individuelle og interpersonelle. Frem for at forholde mig til psykisk sygdom som faktisk eller biologisk forstået, er mit udgangspunkt altså konteksten af det fortalte. Yderligere tager jeg udgangspunkt i specifikt det psykotiske, både fordi lige denne type af lidelse er et fælles motiv i de udvalgte værker, men også fordi psykosens forankring netop i mødet mellem det perciperede og det fortalte synes at være et fordelagtigt udgangspunkt for en undersøgelse af de samme relationer i narrativ medicin. I forsøget på at forstå de interagerende elementer, som disse narrativer udgøres af, ser jeg derfor først og fremmest en nødvendighed i at belyse dét kliniske sprog, værkerne synes at afvige fra, samt hvordan denne sproglige kontekst adskiller sig fra den litterære. I dette overordnede teoretiske afsnit, vil jeg derfor positionere henholdsvis den litterære og kliniske forståelse af afvigende virkelighedsopfattelser som to bestanddele af et samlet psykosebegreb.

Psykoselidelse som klinisk diagnose

Som Rieder og Welden understreger det, har psykiatrien et særligt klinisk sprog tilknyttet, både i forståelsen af den som en nærmest diskursiv institution (jf. omtalen heraf i bestemt form), såvel som konkret eller internt, da kliniske tilgange og perspektiver er udgangspunktet for personalet og derigennem også er centralt i relation til brugerne.

Da de værker jeg læser både tematisk og strukturelt behandler psykoselidelse, og specifikt skizotypi, i tilknytning til psykiatrien, finder jeg det relevant at redegøre for nogle af de kliniske symptomer, der kobles til skizofrenispektret.

Skizofrenispektret

Skizofrenispektret er en samlebetegnelse, der bruges som en overordnet kategori for de forskellige typer af psykoselidelser. I WHO's ICD-10-kategorisering beskrives skizofreni som den centrale diagnose, der er udgangspunkt for de lignende lidelser under kapitlet "Schizophrenia, schizotypal and

delusional disorders” (WHO 2019). Selvom man skelner mellem forskellige psykoselidelser, anses de på et spektrum af den årsag, at flere af symptomerne går igen i de forskellige diagnoser. Grænserne mellem dem synes derfor utydelige, hvilket fx ses i definitionen af skizotypi, der direkte beskrives som en *grad* af skizofreni: ”En lettere form for skizofreni uden hallucinationer eller i hvert fald kun forbigående hallucinationer. De kan vare fra et par minutter til et par timer” (Psykiatrifonden).

Som det fremgår, forstås psykoser episodisk, og de forskellige typer inddeles derfor ud fra varighed og hyppighed, men også ud fra, hvor *svære* tilfældene er. Eksempelvis skelner man hos Dansk Psykolog Forening mellem vrangforestillinger og hallucinationer alt efter, om det oplevede drejer sig om ”opfattelser, der ikke stemmer overens med virkeligheden, eller som ikke deles af den kultur, man er en del af”, eller om det i højere grad relaterer sig til deciderede sanseoplevelser ”uden ydre påvirkning” (Jansen u.å). Forestillingsevnen tilhører naturligvis ikke kun det psykotiske individ, og det er derfor heller ikke ualmindeligt, at mennesker, der ellers ikke lever op til de diagnostiske krav for psykoselidelse, til tider kan have lignende oplevelser, ligesom at man derudover kan opleve enkeltvise psykoser som en reaktion på et traume eller lignende belastninger (Psykiatrifonden). Samlet set må klinisk diagnosticering af psykoselidelser derfor ses som et gradsspørgsmål ud fra elementer som fx den grad af påvirkning, det oplevede har for det psykotiske individ.

Når jeg vælger aktivt at italesætte min inddragelse af disse kliniske distinktioner, er det, fordi jeg mener, at det understreger netop, hvordan sprog, og især sproglig kategorisering, også på et klinisk plan er 1) konstrueret, og derfor noget, der kan omformes og udvikles, og 2) afgørende og definerende for (behandlingen af) virkelige mennesker og disses generelle liv. Ovenstående psykiatriske koblinger mellem oplevelser (symptomer) og dertilhørende kategorier (diagnoser) skal altså ikke forstås som et forsøg på at fastlægge en terminologi, der kan eller skal bruges som en anvisning til fortolkning, men skal snarere forstås som et forsøg på at opnå en fælles forståelse for netop den kontekst, som værkerne findes i, taler fra og især også reagerer på.

Det psykotiske som litterært sprog

I begyndelsen af den europæiske medicins historie var psykiatri et mere abstrakt område og derfor ikke særlig velanset. Først i starten af det tyvende århundrede blev neurovidenskaben udviklet i en sådan grad, at man nu kunne knytte forskellige symptomer på sindslidelse til særlige kemiske

processer i hjernen, hvilket gjorde, at psykiatri blev mere anerkendt på linje med andre medicinske områder. Sammen med en fremkomst af psykofarmaka vinder en biomedicinsk forståelse og behandling af psykiske lidelser derfor indpas i løbet af 1900-tallet med den effekt, at man i psykiatrien i dag tager udgangspunkt i den positivistiske skelnen mellem det syge og raske, der i høj grad også gennemsyrrer en forståelse af psyken, og især psykiske lidelser, på et samfundsplan. (Rygaard 2024; Rosenberg 2016, 77-88, 215-235)

Sindet har dog også været behandlet gennem filosofi og religion, og det psykiske har i højere grad været anerkendt som genstand for undersøgelse i humanistisk videnskab generelt. For eksempel er angst et motiv, der behandles gennem den danske litteraturhistorie hos forfattere som Emil Aarestrup og Inger Christensen, eller i Søren Kierkegaards værk *Begrebet Angest*, hvor angsten fortolkes som et slags åndeligt grundvilkår for menneskets bevidsthed (1844). Ligesom Kierkegaards angstbegreb er *galskab* generelt blevet diskuteret i forskellige filosofiske strømninger som værende udtryk for noget alment menneskeligt set over for det sygeliggjorte begreb, *sindsyge*. I den forbindelse har en sammenligning mellem det oplevede og sprogliggørelsen heraf været gennemgående, hvilket især har taget udgangspunkt netop i den litteratur, der ytrer disse oplevelser.

Denne sammenhæng behandles blandt andet i bogen *Writing Madness, Writing Normalcy*, hvor den tyske forsker Lisa Spieker undersøger, hvordan begrebet *madness* diskursivt er konstrueret, og hvilken effekt disse “constructions of meaning” har, gennem en læsning af en samling tekster, der beskriver oplevelser med sindslidelse på første hånd (2021, 1). Spieker beskriver indledende, at galskab i en bred forstand bruges i hverdags sproget og derfor også i kontekster, hvor brugen går ud over den kliniske, psykiatriske definition. Men samtidig ser hun en grænse, om end usynlig og flygtig, mellem en sådan, mere udvandet brug af termen, og så en anden, mere gennemgående forståelse af galskab som en slags samlet, højt stigmatiseret, egenskab, relateret til særlige individer, fx de, der er blevet psykiatrisk diagnosticerede, men også relateret til adfærd, der på andre måder fremstår “threateningly transgressive” (Spieker 2021, 1).

I forlængelse af denne stigmatiserende diskurs finder Spieker en kognitiv dobbelthed også i psykisk syge individers oplevelse af sig selv: En selvfølelse, bestående af det normale (eller en idé herom), men også af noget ufuldstændigt eller fejlagtigt. Dette underbygger hun med reference til Erving Goffmans beskrivelse af et samfunds påvirkning på stigmatiserede individer:

However, the obtrusive nature of their condition and “the standards he [the stigmatized person] has incorporated from the wider society equip him *to be intimately alive to* what others see as his failing, inevitably causing him, if only for moments, to agree” that he is indeed not normal.

(Goffman 1963; Spieker 2021, 4; min emfase)

Ligesom Spieker finder jeg Goffmans citat eksemplarisk, især fordi det, gennem udtrykket *to be intimately alive to*, bruger sproget som et selvforstærkende argument for, hvordan en sproglig opmærksomhed ikke kun kan underbygge, men også blotlægge yderligere mening. I et næsten metaforisk sprog bliver beskrivelsen af den dobbelte selvbevidsthed også referentiel i sig selv: For det første rummer adverbiet *intimately to* betydninger: forstået som det, der relaterer sig til det intime og personlige, altså her vedrørende et stigmatiseret individs selvbevidsthed, og samtidig en beskrivelse af netop hvor indgående og detaljeret denne særlige bevidsthed er (Cambridge Dictionary). Endvidere findes en dobbelthed i brugen af frasen *being alive to*, fordi den, udover direkte at betegne det at være bevidst om noget, udtrykker, at denne bevidsthed må forstås *forudsat* af sin relativitet. Samtidig beskrives denne intersubjektivitet på metaforisk vis som et slags livsvilkår, som var bevidstheden en levende, autonom størrelse i sig selv. Goffmans citat giver dermed adgang til dybere grader af forståelse for denne stigmatiserede selvopfattelse samt en anerkendelse af netop sprogets afgørende betydning i den relation.

I forlængelse heraf relaterer spændingen mellem det afvigende og det almindelige sig til en spænding mellem sprog og mening, som Spieker ser udtrykt netop i litteratur. Spieker udpeger hvordan litterære værker gør brug af det, hun kalder tekstlig selvscenesættelse, forstået som en særlig brug af elementer som fx narrative strukturer og tropologisk sprog, der er med til at underbygge de indviklede virkelighedsopfattelser, som værkerne *fortæller*¹. Spiekers sproglige fokus på skriftlige behandlinger af sindslidelser placerer altså disse narrativer i et spændingsfelt, der også har en dobbelt effekt, forstået som muligheden for at kunne repræsentere disse levede oplevelser mere præcist, samtidig med at understrege at sproget har en afgørende betydning, fx i en dikotomisk forståelse af det gale over for det normale (Spieker 2021, 4).

¹ Fremover vil jeg på denne måde bruge *fortælle* i kursiv og uden adverbialer, for at underbygge den særlige spænding, som både Spieker og Felman understreger i litteraturens evne til at omfatte frem for at omtale.

Galskabens sted

Spiekers undersøgelser trækker tråde til de indflydelsesrige pointer, Shoshana Felman som nævnt gjorde sig i slutningen af 1970'erne. I værket *Writing and Madness* indleder hun med et citat af den franske filosof George Bataille, der behandler galskab forstået som en del af mennesket som helhed. De skriftlige vidnesbyrd, der *fortæller* oplevelsen heraf, forstås altså for Bataille som adgangsgivende til forståelsen af det *hele* menneske. Når Nietzsche for eksempel har bidraget med tekster, som vi efterfølgende kan drage viden fra, mener Bataille, at vi må forstå Nietzsches galskab som havende været på vores vegne eller *i vores sted*. Netop denne idé om galskabens stedfortræder, reagerer Felman på i en undren over, hvordan et sådant *sted* da må eller kan karakteriseres: “It can be neither in his madness nor out of it: no more *inside* insanity than *outside* of it. For my part, I can speak neither as mad nor as not mad”. (Felman 1985, 11)

Felman overvejer dermed, hvilket sted vi taler fra, når vi taler om galskab, og hun argumenterer videre for, at det gale ikke så enkelt kan placeres som tilhørende ét særligt sted eller forstået som en afgrænset, iboende del af en menneskelig helhed, men i højere grad må forstås som noget der findes i og af en kontekst. Hun mener derfor, at et arbejde i at behandle galskab filosofisk og teoretisk snarere må undersøge begrebet forstået netop i kraft af dets relationelle og flertydige form. En udvidelse og undersøgelse af netop galskabens *sted*, bliver derfor selve formålet med bogen (1985, 12).

Det flertydige og interagerende forstås dermed også hos Felman som en bevægelse, der er grundlæggende for galskabens beskaffenhed, hvilket hun videre udfolder i det, hun kalder *rationalets illusion* (1985, 36). Her beskrives det, hvordan der opstår en slags rationel forestilling i og omkring forståelsen af galskab, som på samme tid afgrænser og udvisker det gale. For Felman er spørgsmålet om galskab derfor ikke andet end et spørgsmål om bevidsthed i sig selv, og må derfor forstås som dét, der overhovedet gør “tankens essens” til et spørgsmål frem for en universelt forstået sandhed eller vilkår. På den måde konkluderer hun, at forstand og en tilstand af galskab, hvor en sådan forstand forstås som fraværende, hænger uløseligt sammen (ibid.). For Felman bliver det derfor ikke formålet at optegne det normale og det gale som væsensforskellige kategorier, men snarere at behandle en mangel på et sprog, der kan rumme den metabevindstthed, som opstår sammen med ønsket om at definere, hvad det gale består af.

Felman forstår galskab som kulturelt betinget og diskuterer, hvordan det behandles gennem, men også forstås i kraft af tre overordnede domæner: filosofi, litteratur og psykoanalyse. Selvom der er sket en historisk udvikling mod en accept af galskab som et begreb, der nu er relevant og betydningsfuldt, og dermed behandles bredere kulturelt blandt andet i disse felter, mener hun, at der mangler en forståelse for, hvor stor en indvirkning netop litteratur og det litterære sprog har haft på denne reception. Her udpeger hun for eksempel, hvordan Foucault er blevet anerkendt bredt for sin definition af galskab forstået som en mangel på sprog i værket *History of Madness*. Ifølge Felman er det netop en inhabilitet i artikulationen af et sådant sprog, der begrænser os til stadig kun at kunne tale om galskab, frem for at kunne forstå galskaben netop som et sprog i sig selv. (Foucault 1961; Felman 1985, 14-15)

På samme måde som at det gale historisk set har været undertrykt, er litteraturen, ifølge Felman, ligeledes reduceret, eftersom det litterære felt højst anerkendes som det, der omhandler skrift eller tekst, og dermed ses som en slags andetgjort og uvigtig form eller ren æstetik, der begrænser litteraturen til en internhed, som holder dens rækkevidde lukket om sig selv. Alligevel, siger Felman, er det netop litteraturen som formgivning, der på enestående vis har kunne tilbyde en stemme til det gale subjekt gennem tiden, trods denne undertrykkelse både socialt, politisk og filosofisk. Altså er moderne teori på den ene side fascineret af at behandle galskaben i en tro på at kunne sætte den fri, men på den anden side bliver litteraturens funktion som talerør hertil underkendt eller endda afvist, selvom det netop er denne udtryksform, der har givet galskaben mulighed for at "speak in its own name", og som tænkere fx som Bataille og Foucault også vender sig mod i dette forsøg på emancipation. (Felman 1985, 15)

I forlængelse heraf definerer Felman galskab som ontologisk litterært, da det forstås ud fra aforistiske formuleringer, og dermed er funderet i dét legende, stilistiske sprog, som litteraturen består af og rummer, ligesom at det gale paradoksalt også oftest fremstilles som forbundet til det filosofiske, når det optræder i skønlitteraturen, fx hos Shakespeares karakterer (1985, 37). Det gale og det litterære må derfor ikke ses tilfældigt relateret historisk, men forstås i kraft af hinanden som et *kinship*: Begge dele mødes af en modstand, som de dermed kommer til at bestå af, i form af en fælles rummelighed for netop det, der ikke rummes af andet (op.cit., 16). På den måde ser Felman litteraturen som et sted, hvor galskab kan belyses, eller *belyse*, på sin egen præmis, og at en sådan litterær kropsliggørelse af det afvigende også medfører en bevidsthed herom, der netop understreger den fremmedhed, som har præget behandlingen af både galskab og litteratur (op.cit, 17). Felman

ønsker altså at undersøge den særlige dobbelte bevidsthed, der findes i litteraturen, når den behandler de undertrykkende strukturer, den på en måde selv beror på, og som synes så definerende for vores forståelse og sprog.

Som nævnt indledende ser jeg det litterære og det kliniske som to elementer, der hver især har en afgørende betydning for den måde, psykosen fremstilles på, men også for det psykotiske individs måde at være i verden på, at handle og at behandles. Denne strukturelle forståelse af psykosebegrebet skal derfor ikke ses som en påstand om, at det psykotiske er rent sprogligt eller diskursivt, og heller ikke at hverken en litterær eller klinisk forståelse er mere rigtig end den anden. Tværtimod ønsker jeg at understrege, at jeg i nærværende speciale arbejder ud fra en forståelse af det psykotiske som et flerdimensionelt fænomen forankret i de mange fortolkninger, som både begrebet, men også psykosen som oplevelse og virkelighedsopfattelse, er underlagt og påvirket af. Mit formål er dermed ikke at redegøre fuldstændigt for psykoselidelse som et essentielt fænomen, men i stedet, med udgangspunkt netop i denne sammensathed, at undersøge de narrativer, der *fortæller* oplevelsen heraf.

Del 1: En retorisk narratologisk læsning af relationer i psykiatrien

Skellet mellem den kliniske forståelse af psykosen som en *gal* virkelighedsopfattelse, og den individuelle oplevelse af psykosen, som det litterære sprog muliggør, er altså tydeligt forankret både generelt i samfundet og konkret i sundhedsvæsenet².

Når jeg kobler det psykotiske med en særlig sproglighed, er det dog også med henblik på den bevidsthed, der følger med psykoselidelsen, både forstået som et symptom og som en reaktion. Først og fremmest må psykiske lidelser forstås ud fra en generel præmis om, at vi ikke bare er tænkende væsener, men også er bevidste herom og kan formidle det, vi oplever, ud fra det faktum. Ifølge Rita Charon viser disse lag af bevidsthed, hvor dominerende sygdommen bliver for patienter også kognitivt, og at den “telling of pain and suffering”, som vi får adgang til gennem sygdomsfortællinger, netop er afgørende, fordi det giver dem mulighed for at artikulere det, de går igennem, og beherske den kontrol, sygdommen får, gennem en sådan sproglig rammesætning. Uden den narrative handling kan patienter dermed ikke forklare sine oplevelser hverken for sig selv eller andre, og derfor heller ikke forstå sygdommen i sig selv. (Charon 2006, 65-66)

En patients egen forståelse, fx af cellernes forandring i forbindelse med kræftsygdom, er dog (forhåbentlig) aldrig udgangspunktet for selve behandlingen heraf i en klinisk sammenhæng. Men for psykisk lidende er formidlingen også særlig fundamental i behandlingsøjemed. I ønsket om bedring af psykisk lidelse er arbejdet i at sprogliggøre det oplevede dermed helt afgørende, fordi fortolkningen heraf vil få en stor effekt på behandlingen. På den måde er den psykiatriske patients mulighed for at artikulere eller *oversætte* sine oplevelser, til en form for normativt sprog, særlig vigtig, både med henblik på patientens egen selvforståelse – fx i forsøget på at forstå det oplevede som symptomer og sammenligne det med diagnosekriterier – men særligt også i mødet med omgivelserne, ikke bare i ønsket om forståelse eller anerkendelse, men som et vilkår for bedring.

Eftersom symptomerne på psykiatriske diagnoser helt konkret er sprogligt funderede, og fordi formidling er en så afgørende del af arbejdet med psykiatrisk behandling, er kommunikationen mellem læge og patient en uadskillelig del af især psykiatrien. I det følgende vil jeg derfor redegøre for James Phelans retorisk funderede bidrag til narrativ medicin og undersøge, hvilket perspektiv

² Jeg bruger begrebet ‘sundhedsvæsenet’ her, og fremover, af mangel på en samlet betegnelse for det organiske system af fortællinger, begivenheder, interaktioner og relationer på tværs af forskning, fagpersoner, behandling, behandlere, patienter/brugere, pårørende m.m., der findes i det kliniske domæne.

litteraturen kan give os på disse interaktioner, samt hvordan en sådan tilgang kan bruges til at bedre psykiatrisk behandling.

Retorisk narratologi i en medicinsk kontekst

I 2023 tager James Phelan som nævnt del i narrativ medicin med værket *Narrative Medicine. A Rhetorical Rx*. Denne indgang til feltet berettiger han ud fra et argument om, at kunsten allerede er en del af det sundhedsfagligt arbejde: “In reorienting their practices, caregivers can forge new, more productive syntheses between medicine as a science and medicine as an art” (Phelan 2023, 2). Gennem denne interdisciplinære erkendelse, understreger Phelan dermed, at de forhold mellem fortæller, tekst og læser, som vi tilgår litteratur ud fra, også er relevante at være opmærksomme på i det arbejde, en læge for eksempel foretager sig i at *fortolke* sine patienters fortællinger.

Det sundhedsfaglige er ikke udgangspunktet for Phelans narratologiske arbejde generelt, men er et af de specifikke områder, hvor han finder den retoriske narratologi særlig nyttig. I forordet til bogen *Somebody Telling Somebody Else*, beskriver Phelan sin tilgang til narratologi ud fra følgende definition: “Narrative is less about its materials (narrators, characters, events, techniques, and so on) than about how tellers use them to influence their audiences in particular ways” (2017, ix). Phelan fortolker dermed ikke litterære narrativer ud fra disse konkrete strukturer i sig selv, men ser narrativet som en kommunikativ, retorisk handling, der hele tiden har et formål, som er relateret til en læser. Fortolkning af forholdet mellem læser og fortæller er derfor selve eksistensgrundlaget for det projekt, Phelan kalder *rhetoric poetics*, med den hensigt at hjælpe læsere til at opnå rigere møder med narrativer gennem en sådan forståelse. Det er altså tilstedeværelsen af *somebody else* i den narrative handling, som ifølge retorisk narratologi er fundamental for dens form, og som Phelan derfor tager udgangspunkt i. (Phelan 2017, ix-xi)

Medicin som kunstform

I en indledende metatekst i *Narrative Medicine* koges Phelans indgangsvinkel til feltet ned til tre, simple dele: Først en introduktion til narratologiens kernebegreber, dernæst en demonstration af, hvordan man kan bruge disse begreber til fortolkning inden for medicinske narrativer, og endelig en identifikation af hvordan sådanne fortolkninger netop har relevans for interaktionen mellem patient og behandler (2023).

I denne tekst positioneres værket også eksplicit som en direkte henvendelse til sundhedsfaglige studerende og personale, og bogen er altså skrevet til en læser, der ikke har teoretisk erfaring med narratologi og tekstillæsning. På den måde er hensigten tydeligvis også at bevise en narratologisk metodes berettigelse i et klinisk felt med ønsket om at udbrede en sådan eksistensberettigelse inden for sundhedsvæsenet. I undertitlen, der sprogligt leger med idéen om retorik på recept, understreges det endvidere, at ønsket med bogen er at inddrage det retoriske felt i en naturvidenskabelig kontekst, så fagpersoner inden for medicin fremover vil inkorporere en narratologisk bevidsthed i deres praksis og forskning, og derigennem deres metodik, hele tiden med et endeligt mål om at forbedre selve kvaliteten af patientbehandling (Phelan 2023, 2).

Phelan indleder værket ved at påpege, at mødet med sundhedsvæsenet generelt følger en standard, der har det med at kvantificere og effektivisere patientens formidling, hvilket han, ligesom Rieder og Welden, mener kan risikere at underkende vigtigheden af patientens egen historie. Phelan udpeger derfor den retoriske narratologi som en tilgang, der kan give opmærksomhed til patientens fortælling som værende partikulær, samtidig med, netop gennem fortolkning, at re-situere fortællingens vigtigste informationer i en bredere kontekst. Denne fortolkning kan desuden også bidrage til, at relationen mellem læge og patient ikke bliver så instrumental, og dermed gøre, at patienten måske endda vil engagere sig yderligere med behandlingsplanen. (Phelan 2023, 14)

Lægens vurdering af patienten betegnes altså som en fortolkningsopgave, hvori en mimetisk forståelse af patientens karakter skal oversættes til en tematisk forståelse af dennes situerethed som patient i en behandlingssituation, og Phelan finder derfor en kobling mellem det effektive og narrative sprog særligt nyttigt. Selvom narrative begreber som tid og karakter traditionelt anses som mindre relevante i en klinisk sammenhæng, ser Phelan derfor fraværet af disse elementer, fx i patientjournaler, som et udtryk for en manglende forståelse for patientens kontekst. (2023, 17)

Phelans formål med at inddrage narratologien i sundhedsvæsenet er altså at frembringe en relation mellem behandler og patient, som kan gå ud over, men ikke erstatte, den effektive udveksling af information, som i og for sig synes at være målet med relationen til at begynde med (2023, 14). På den måde ser han altså den retorisk narrative læsestrategi som noget, der, med Phelans egne ord, vil få *virkelige* konsekvenser for behandling (2023, 18).

Når Phelan som nævnt udpeger, at kunsten allerede er præsent i det sundhedsfaglige, understøttes det yderligere af hans egen sprogbrug. Metaforen “the Art of Medicine” er for eksempel

rammesættende for værkets første kapitel, og Phelan bruger også lignende troper eksplicit i sine beskrivelser af kliniske kompetencer, fx når han skriver, at læger skal kunne mestre “a large body (!) of scientific and technical knowledge” (2023, 1). Gennem denne legende og emfatiske brug af metaforen, understreger Phelan en bevægelse mellem det kliniske og det narrative, der afslører en slags dikotomi bestående af naturvidenskaben, forstået relateret til det materielle og kropslige, overfor det nærmest rent akademiske, og derunder retoriske, som noget, der på en måde eksisterer i behandlingen heraf. Phelan bruger dermed også sproget til at underbygge det møde mellem humaniora og medicin, som han har som mål at bidrage til, hvilket samtidig understreger, at sproget har en handlekraft i sig selv – og derfor, at vi kan handle *med* det, hvis vi lærer at forstå dets effekt. Ikke mindst må vi her anerkende, at sprog gør sig gældende netop i det *virkelige*, fx i en relation mellem patient og behandler.

Orienteringen mod narrativer som retorik betyder derfor også, at målet med fortolkning går ud over det at identificere et narrativs betydning; det handler i højere grad for Phelan om at udfolde, hvordan forholdet mellem forfatter og læser skaber en flerlags-kommunikation, der appellerer til læserens kognition, affekt og etik, og også til interaktionerne mellem disse lag (2023, 5). Dermed er det ikke det litterære sprogs kvaliteter, eller de muligheder litteraturen tilbyder, der er udgangspunktet for Phelans brug af litteraturanalytiske elementer, men snarere muligheden for at forbedre en klinisk lytte- eller forståelsespraksis samt at bidrage med en tilgang til konkret at analysere selve patienternes nonfiktive narrativer (2023, 10).

Denne kombinerede muliggørelse af indsigt og handling tilgås ud fra en behandling af det, Phelan kalder *author-audience-purpose nexus*: En bearbejdning af narrativets hensigt, der sammen med positionerne *author* og *audience* udgør et *feedback-loop* af narrativ kommunikation. Phelan har også tidligere formuleret denne kommunikative udveksling gennem sin *Author-Resources-Audience-model*, hvor narrative elementer som plot, karakterer og stemme fremgår af en længere liste af variable ressourcer, som altså påvirker relationen mellem læser og fortæller. I et retorisk perspektiv ville en analyse, der fokuserer på brugen af narrative elementer alene, altså fremstå ufærdig, da disse forskelle for Phelan ikke er interessante i sig selv, men kun forstået som variationer af narrative muligheder, der skal få os til at tænke og føle på en særlig måde. Modsat de tekstlige ressourcer, forstås forfatteren som en konstant i modellen, der kun ses som varierende ud fra dikotomien *acutal/IMPLIED* – en skelnen, som Phelan endvidere ser som irrelevant i lige dette formål, eftersom

forfatteren forstås som skaber af tekstens samlede udtryk og derfor som afsender i sidste ende. (Phelan 2017; 2023, 5; 8-9; 20)

Til gengæld dvæler Phelan noget længere ved den del af modellen, der vedrører læseren, ud fra en skelnen mellem den faktiske eller konkrete læser, som han kalder *acutal audience*, og den forventede eller *intenderede* læser, han kalder *authorial audience*, eftersom denne læser fremstilles af forfatteren ud fra en kombination af en viden om faktiske læsere, og hvad det forventes, at en sådan læser skal vide, for at kommunikationen bliver forståelig (2023, 15). Netop de læsere, som læser med intentionen om at forstå forfatterens hensigt med kommunikationen, og dermed søger at tage del i det intenderede publikum, er de læsere, hvis oplevelser vægter højest i en retorisk læsning – og det er denne læserposition, Phelan opfordrer læger og sundhedsfagligt personale til at træde ind i (2023, 22). For at argumentere yderligere for disse intenderede læsers vigtighed, bredder Phelan sin beskrivelse af denne type læsere ud på en måde, som også taler ind i en distinktion mellem fiktion og nonfiktion.

Fiktionalitet og virkelighed

Phelan ser nonfiktion og fiktion og som to typer af kommunikation eller referentialitet, der enten direkte eller indirekte intervenerer med verden. I læsning af fiktion vil en faktisk læsers forsøg på at udfylde rollen som intenderet læser derfor være todelt: Læseren vil stadig fortolke forfatterens hensigt, men samtidig opstår også en interesse for, eller indlevelse i, en fiktiv, intenderet læserrolle, som kan opstå internt i værkets univers, og som tilsigtes ikke af forfatteren men af fortælleren. (2023, 24)

En sådan implicit læser beskrives normalt gennem begrebet *narratee*, hvilket Phelan selv tidligere har defineret som en fiktiv karakter, et narrativ henvender sig til i selve fiktionens univers, men som den faktiske læser formentlig vil leve sig ind i, fordi narrativet fremstår henvendt til dem begge (Phelan 2007). For Phelan er en *narratee* derfor i sidste ende et virkemiddel, som *forfatteren* bruger på sit publikum – her forstået som det intenderede publikum, underforstået at de læser og forstår dette narrative virkemiddel og dets hensigt (2023, 24).

En *narratee* forstås altså som den fiktive fortællers intenderede publikum, hvilket Phelan kalder *the narrative audience*. Dermed opstår en narrativ bevægelse mellem én bevidsthed, der udfoldes i denne narrative læsers evne til at blive berørt af de følelser og dilemmaer, som fiktionen giver dem, som om de var virkelige, og en anden der består i den intenderede læsers viden om, at

dette *er* opfundet, fordi det er fiktion. Phelan understreger også, at en *narratee* kan være enten eksplicit ved tydeligt at være defineret som et narrativt publikum, eller implicit ved ikke at være karakteriseret overhovedet. Sidstnævnte vil derfor have den effekt, at man ikke direkte kan fortolke henvendelsen som rettet mod enten en narrativ eller intenderet læser. Både den intenderede og narrative læserrolle er altså positioner, som den faktiske læser kan indtage, men fordi den intenderede læser er bevidst om denne fikcionalisering, og vil fortolke effekten og hensigten med den, er den narrative læsers bevidsthed på den måde placeret inde i den intenderede læsers³. Denne dobbelthed betegner Phelan som fiktionslæsningens “double consciousness”. (2023, 24-26)

Phelan krediterer litteraturforskeren Peter J. Rabinowitz for først at begrebsliggøre denne sondring mellem en intenderet og narrativ læser og gengiver i den forbindelse Rabinowitz’ pointe om, at graden af realisme i en fiktionstekst i den forstand afhænger af, hvor stort et overlap der er mellem den viden og overbevisning, som netop disse to typer af læsere har. Den retoriske teoretisering af udvekslingen mellem forfatter og læser lægger dermed også op til at differentiere mellem det lag af interaktioner, der foregår internt i teksterne, og det, der rækker ud over dem. (Phelan 2023, 25-26)

Denne forståelse af det realistiske uddybes yderligere i et selvstændigt kapitel om fikcionalitet. Her indleder Phelan med at forklare, at han ser skellet mellem fiktion og nonfiktion som ontologisk: “one deals with things that exist, and the other with things that are invented or imagined. Hence, nonfiction is tethered to the actual world, and fiction is not” (2023, 165). Phelan opererer altså med et begreb om en faktisk verden, hvori fiktion aldrig direkte kan tilknyttes, da han forstår det forestillede som defineret ved *ikke* at findes. Selvom han anerkender, at nonfiktive narrativer også til en vis grad er konstruerede, betegner Phelan disse som værende en “shaping of the actual”, sammenlignet med fiktionen som en “shaping of invented materials” (2023, 25).

Om end ubevidst medfører forståelsen af det faktiske som forankret i noget *virkeligt* et hierarki, der reproduceres ikke kun hos Phelan, men gennemgående sprogligt, fx i brugen af talemåder som “i virkeligheden” om det, der “bevæger sig ud over det tilsyneladende”, eller i brugen af det retoriske spørgsmål “*virkelig?*” som en reaktion på en oplysning, man næsten ikke kan tro (DDO 2023a). Når Phelan fortolker værkers brug af fikcionalitet, er det altså ud fra en essentialistisk idé om

³ Af sproglige hensyn vil jeg fremover referere til disse tre læsertyper, eller *audiences*, som faktiske (*actual*), intenderede (*authorial*) og narrative (*narrative*) læsere og/eller publikum.

Virkeligheden⁴ – et begreb, der endda grammatisk insinuerer, at det måske kan tænkes i flere former, men alligevel altid må forstås referentielt ud fra denne bestemte form. I tråd med dén normative forståelsesramme, som det gale, ifølge Felman, står i relation til, må Virkeligheden her ligeledes forstås som en slags narrativ generalisering.

Phelan arbejder altså med fikcionalitet som et narrativt greb, der overlagt bruger det opfundne til at *skabe* en forestilling om noget ikke-virkeligt, men stadig med hensigten om i sidste ende at påvirke modtagerens forståelse for nogle faktiske forhold. Når et narrativ derigennem forstås som en samlet sum af følelser og reaktioner tilhørende Virkeligheden, bliver mødet med fiktionen altså et oversættelsesarbejde eller et regnskab, der i sidste ende gøres op af den retoriske læser relateret til dét udgangspunkt, som nonfiktion da forstås som direkte forbundet til. (2023, 165-166)

På trods af at dette oversættelsesarbejde tager højde for forskellige typer af situerethed i fortællinger, forstås det stadig som en fortolkningsmæssigt ensrettet bevægelse. Phelan redegør fx ikke for, hvordan vores faktiske forhold kan være forskellige, at det kan være svært for en læser at afgøre, hvad der hører inde- eller udenfor narrativet, eller om der findes tilstande, hvor netop de narrativer, der er præget af fikcionalitet, måske endda er *mere* repræsentative for særlige situationer, og dermed kan fungere bedre som stof for genkendelse eller forståelse end traditionelle, nonfiktive narrativer. Selv i narrativer, som overlagt slører linjerne mellem fikcionalitet og nonfiktionalitet fx i autofiktion, er den fortolkende handling, ifølge Phelan, uændret: Graden af 'sandhed' i den måde, den omtalte begivenhed repræsenteres på, er underordnet, siden pointen med repræsentationen må tolkes som tematisk, her fx med det formål at belyse en forfatterens liv (ibid.). Disse slørede eller transcenderende narrativer ses derfor kun som enten sandheder, eller moderationer af sandhed, i ellers mimetiske plotstrukturer, der opstår ud af forfatterens "shaping of raw material" (2023, 7).

Selvom Phelan forstår fikcionalitet som en indirekte måde at behandle det faktiske på, anerkender han, at denne indirekthed kan tilbyde noget særligt i kommunikation omkring sygdom. Fordi fiktionen netop ikke er begrænset til rammerne for det nonfiktive, ser han det forestillede som et værktøj til at gøre udfordrende samtaler lettere: For eksempel kan en læge bede sin patient om at forholde sig til hypotetiske scenarier relateret til sygdommens fremtidige forløb og derigennem give

⁴ Jeg bruger 'Virkeligheden' (med stort 'V') emphatisk her og i det følgende for at fastholde en bevidsthed om, at en generaliseret forståelse heraf er dominerende, samt for at understrege hvordan man, gennem en ukritisk brug af begrebet, kan risikere at overse de perspektiver, som ikke repræsenteres gennem dette normalitetsbegreb, og dermed også at fortie eller helt afvise de fortællinger, der modsat rummer disse perspektiver.

perspektiv på svære, konkrete behandlingssituationer. I den forbindelse understreger Phelan dog, at en god behandler ikke skal pointere, eller holde overblik over, hvornår en patient er på et virkeligt eller fiktivt domæne i sit narrativ, men hellere fx anerkende den selvindsigt, som kan opstå herigennem, og arbejde ud fra den. Igen bliver det fiktive altså inddraget i narrativ medicin som en tilgang, der i sidste ende bruges i forbindelse med konkrete slutninger relateret til idéen om et fælles, faktisk udgangspunkt forankret i behandlingssituationen. (2023, 183)

Med narrativ medicin anerkendes patientens egen historie altså ikke kun ud fra et etisk ærinde, men også fordi arbejdet med disse narrativer viser sig helt konkret at kunne bidrage til en bedring af klinisk behandling også i et medicinsk perspektiv. Selvom det fiktive og *virkelige* som nævnt er tydeligt adskilt i Phelans tilgang, er det alligevel netop i krydsfeltet mellem den individuelle fortælling og den konkrete behandlingssituation, at dette særlige potentiale opstår. Med udgangspunkt i Phelans retoriske narratologi vil jeg i det følgende undersøge, hvordan *Smerte-hjerte*, gennem det litterære sprog, *fortæller* denne komplekse psykiatriske relation, samt hvilke indsigter vi kan hente ud af en læsning af værket som litteratur, der på den måde taler ind i en klinisk dialog.

Smerte-hjerte

Smerte-hjerte er som nævnt skrevet af Anna Rieder, men også af Birgit Bundesen, der er overlæge på Psykiatrisk Center Amager og stifter af Nationalt Center for Kunst og Mental Sundhed. Bundesen var desuden Rieders psykiater i forbindelse med hendes indlæggelser, hvilket er alment kendt som et udgangspunkt for værket. Også arbejdet med litteraturen som et rum, hvor psykiatriske narrativer kan udfolde sig, bliver mødtested ikke bare for forfatterne, men for værkets to parallelle fortællinger: Undervejs skifter fokaliseringen nemlig mellem fortælleren Anna, der i en dagbogslignende form beskriver sit forløb i psykiatrien, og fortælleren Birgit, der er Annas læge, og derfor beskriver selv samme forløb med en klinisk nøgternhed, der dog slår revner undervejs i forløbet. Gennem overskrifter, der blandt andet betegner den respektive fortæller, samt skift i skrifttype, fremgår det tydeligt, hvornår et afsnit bidrager til enten Anna eller Birgits fortælling, og med kendskab til førnævnte biografiske elementer, taler disse markører også til en kontekst, der rækker ud af det fiktive domæne.

Af forlagets egen beskrivelse, betegnes værket som “digte” omhandlende “hvad det vil sige at være en del af psykiatrien” (Gyldendal). Men selvom teksterne flere steder læner sig ind i både et lyrisk sprog og en dertilhørende form, fremgår betegnelsen ikke af værkets omslag. I stedet optræder begrebet *kontinuitetsnotat* som nævnt, først på forsiden som en selvstændig genre, men også løbende i værket som overskrift for flere af afsnittene. Denne betegnelse bliver en slags intertekstuel reference til begrebet kontinuationsnotat: En type af klinisk dokumentation, der normalt er at finde i en journal og dermed i en ikke-fiktiv kontekst. Værket består altså ikke kun af digte, men også af tekster, der mimer det kliniske. Undervejs i læsningen kommer bevægelsen mellem den strukturerede kliniske tekst og den fritvoksende, individuelle skrivehandling, derfor også til at antyde en insisteren på noget kontinuerligt og dynamisk i litteraturen selv.

Tilsammen udgør teksterne et fælles narrativ, der *fortæller* en psykiatrisk indlæggelse fra perspektivet af psykiater og patient, det kliniske og litterære; men også det virkelige og fiktive; oplevede og fortalte – alt sammen ud fra en afsøgning af det, der opstår, når netop disse elementer nærmer sig hinanden.

Værket indledes ved, at fortælleren Anna i første person beskriver en oplevelse af at være fremmed for sig selv, gennem en bevægelse ind og ud mellem tanker, følelser og betragtninger af alt det, hun på en gang synes både at bestå og omgives af:

Går jeg i bad, vasker en anden mit hår. Som om det ikke var mine hænder [...] Da du var her, som om tingene var levende [...] Det var tydeligt at vi aldrig, vi skulle ikke se hinanden igen. Når jeg er glad, bliver jeg ked af det.
(Rieder & Bundesen 2023, 7)

På grund af de pludselige spring i tid og sted samt en generel mangel på kontekst, fx når et ukendt *du* introduceres, er den narrative sammenhæng uklar og svær at afkode. På den måde synes teksten at være udgjort af fragmenter af mening, som fortælleren forsøger at binde sammen for at forklare sin tilstand, men som for læseren fremstår usammenhængende og abstrakt. Den narrative stil, som Annas oplevelser fortælles gennem, er derfor fremmedgørende på samme måde, som det oplevede er for hende.

Når der over de fire følgende afsnit alligevel opstår et grundlag for en narrativ udvikling i en mere klassisk forstand, er det især gennem den førnævnte dagbogsform. Det kan for eksempel udledes

af overskrifterne, at disse tekster bliver til fra d. 28. februar til d. 2. marts 2021, og at Anna to af dagene befinder sig på “Skadestuen, C2” (Rieder & Bundesen 2023, 14). Det antydes dermed, at hun i løbet af denne tid bliver indlagt på døgnafsnittet C2 på Psykiatrisk Akutmodtagelse Amager, hvilket også sporadisk antydes i teksterne som var det en kendsgerning, ud fra ord som “venteværelset”, “lægen” og “konsultationen” (14-15). Med få ord fungerer den genkendelige form altså samlende for Annas narrativ, der ellers bryder rammerne for en klassisk narrativ udvikling.

Efter disse afsnit skifter fokaliseringen til Birgits perspektiv, som fra begyndelsen er udgjort af et mere genkendeligt indhold:

Birgit Afd. A1 3.3.21 (Anna 27 år, Indledende samtale)

Pt. overflyttet fra skadestuen, er indlagt frivilligt. Er kendt med skizotypisk sindslidelse, multiple indlæggelser, følges i distriktspsykiatrien. [...]

(Rieder & Bundesen 2023, 22)

Både kompositorisk og i brugen af et klinisk, rationaliserende sprog, med formuleringer som “hyperkolesterolæmi” og “pt.”, mimer teksten på autentisk vis en patientjournal. Her fortælles den samme situation derfor udefra set på en måde, der bekræfter de få elementer af konkret handlingsplan, som kunne tolkes af det forudgående. Gennem journalen indvies læseren derudover i Annas indlæggelse på et mere direkte og detaljeret plan, der fx fortæller os, at hun lider af skizotypi og psykotiske episoder, og derfor har været tilknyttet psykiatrien før. Når det yderligere beskrives i afsnittet, at Anna oplever “selvhenførende tænkning” og “flere tankespor samtidig” kan vi derfor fortolke den fremmedgjorthed, som definerede Annas narrativ i de forrige tekster, som et psykosesyndrom (22). Skiftet i fokalisering er altså også med til at gøre Annas tekster lettere at fortolke som et sammenhængende narrativ i en klassisk forstand, fordi den kliniske form tilbyder de konkrete rammer for fx tid og sted, vi som læsere forventer af læsningen. På den måde udgør teksterne her en slags meta-narrativisering af den *læsning*, en læge foretager sig i mødet med en patient, og som netop er udgangspunktet for narrativ medicin.

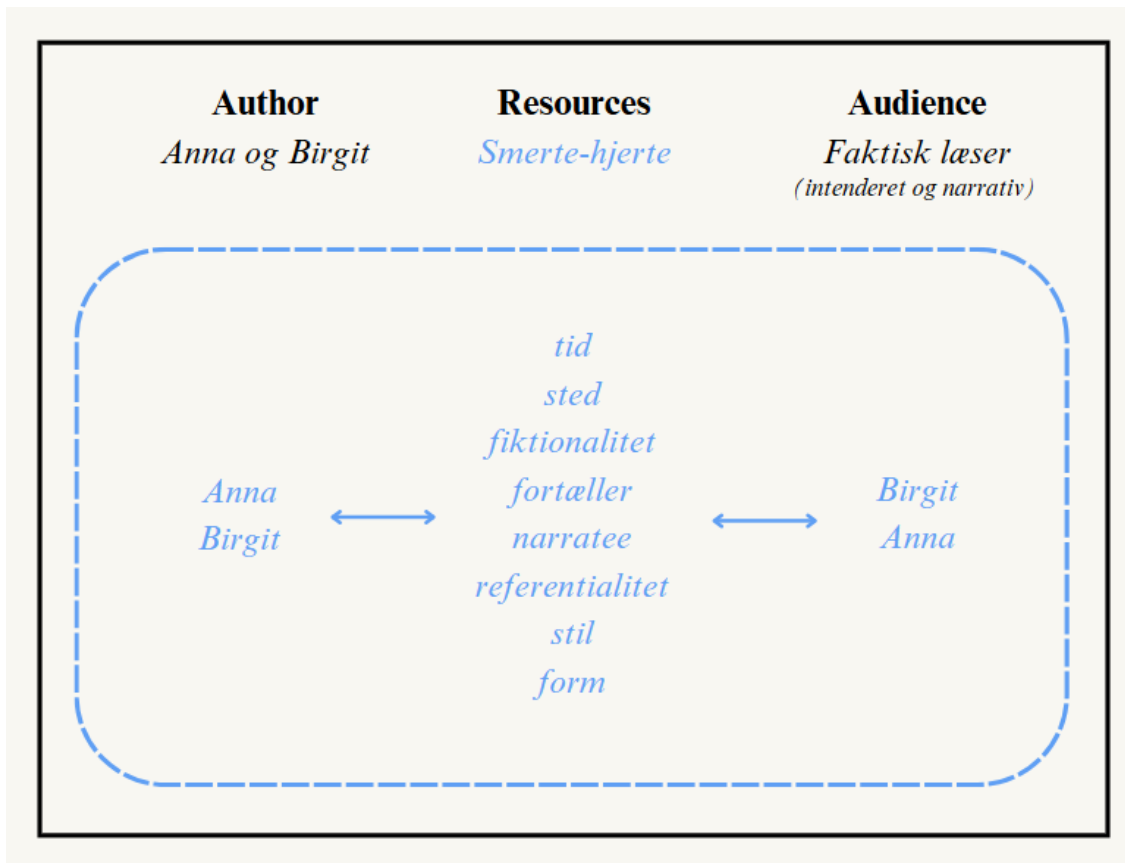
Den interne brug af psykiatrisk fagsprog i en ellers litterær kontekst, understøtter dog også den fremmedgørende følelse, som læseren blev mødt af i det indledende. Både dagbogsformen og journalen bidrager derfor med en narrativ dobbelthed, bestående af en henvendelse til, men også afvisning af, læserens forsøg på fortolkning. Ligeledes opstår en dobbelthed mellem det fortolkende og fortællende på selve det narrative plan, både i Annas forsøg på at finde en mening med sine

oplevelser gennem skriften og i Birgits efterfølgende forsøg på at fortolke dette i en klinisk kontekst. Selvom det respektive patient- og psykiaterperspektiv tager udgangspunkt i hver deres sprog og narrative struktur, tydeliggøres det altså allerede indledningsvis i disse skift, at der også findes overlap imellem dem.

På et konkret handlingsplan indledes *Smerte-hjerte* altså ved at Anna træder ind i psykiatrien, samtidig med at læseren, gennem både form og indhold, også indføres i de narrative processer, som mødet med psykiatrien består af. Undervejs i læsningen kommer den skrivende handling, som er rammen for værket, derfor til at skabe et tredje, fælles narrativ, der *fortæller* dette læge-patient-forhold, og viser hvor afgørende netop det kommunikative er for psykiatrisk behandling.

Ud fra Phelans retoriske narratologi fungerer Anna og Birgit som *afsendere* af narrativet, der *modtages* af en faktisk læser af værket⁵. Men da de internt i værket også læser hinandens tekster, træder de samtidig ind i rollen som intenderede og narrative læsere, som en slags metafiktiv parallel til den *faktiske* læser af selve værket. Ønsker man at gøre brug af Phelans *Author-Resources-Audience*-model for at udrede værkets narrative kommunikationssituation, må vi derfor forstå modellens komponenter på en mere dynamisk måde:

⁵ Jeg vælger at oversætte begrebsparret "Author/Audience" som *afsender/modtager* (eller *afsender/læser*), for netop at understøtte modellens kommunikative formål frem for at indgå i en diskussion af forskellen mellem forfatter og fortæller (Phelan 2023, 9; 19-20). Havde jeg valgt at tilgå værket gennem det autofiktive, ville det dog kun tilføje endnu et lag til den dobbelthed, min fortolkning af modellen viser, eftersom Birgit og Anna i så fald også begge to ville indtage disse roller.



Figur 1: Fortolkning af Phelans Author-Resources-Audience-model

Den stiplede linje i modellen skal her understrege, hvordan det *feedback-loop*, som Phelan udpeger mellem afsender, tekst og læser, også er på spil på et narrativ plan, da værkets handling i det store hele udgøres af den kommunikation, der opstår mellem Anna og Birgit både skriftligt og mundtligt under og efter indlæggelsen. Det konkrete handlingsplan og den fortolkning, som også internt i teksten opstår heraf, fungerer dermed som hvert sit lag af kommunikation, der på et metaplan forenes i det yderligere kommunikationslag, man som retorisk narratologisk læser kan fortolke af disse interaktioner på tværs. I min videre læsning vil jeg derfor, med udgangspunkt i Anna som fortæller og karakter, undersøge de forskellige afsender/modtager-forhold, der opstår mellem værket og vores læsning af det.

Selvet i det fraværende – Anna som afsender

Selvom det fragmenterede som nævnt er gennemgående, er der også mere normative, etablerede tekststykker i Annas narrativ, der gengiver mere konkrete begivenheder. Her fremstår Anna som en betragter, der ofte beskriver det oplevede indefra og ud, som stod hun uden for situationen både konkret og i overført betydning, fx når hendes “udsigt” til den “visne have” beskrives som et *lydløst*

billede (48). Virkeligheden fremstilles på den måde i afstand til Annas egen, men samtidig også som noget tyngende og forpligtende, fx i sætninger som: “Jeg vil hellere dagdrømme end at opleve tingene i virkeligheden” (42). På den måde forstås dét at opleve som en handling, der ligeledes kan finde sted i det indre eller mentale, fx i form af tanker. Denne udvidelse af grænserne for *virkelige* hændelser udfordrer dermed læserens søgen efter konkrete begivenheder i forsøget på at forstå afsnittene i en narrativ sammenhæng.

I et af de mere fragmenterede afsnit konstaterer Anna følgende: “Alt føles mistet. Der findes ikke noget, du kan tage fra mig” (14). Følelsen af at miste *alt* taler ind i førnævnte fremmedgjorthed, men kobles også med en helt konkret mangel på kropslig afgrænsethed. Gennem skriften manifesteres dermed et begær og en stræben efter en særlig, konkret tilstand, hvilket også formmæssigt viser sig fx i placeringen af tekst på en side:

ingen angst.

der findes 1000 verdener.

jeg vil bare gerne være i én.

en krop, et hoved.

forskellige tilstande.

det hele er bare forskellige tilstande. man kan træde ind
og ud af dem, eller, de kan træde ind og ud af én

(Rieder & Bundesen 2023, 23)

Den eksperimenterende form bliver her et forsøg på at *fortælle* det opløste, anakroniske og afvigende, Anna oplever og forstår sig selv ud fra. Fraværet af den komposition, vi normalt forventer i en tekst, understøtter på den måde et fravær af den normalt tilstand, som Anna stræber efter, men ikke kan opnå. Samtidig defineres *det hele* som værende tilstande, hvilket derigennem tilskriver teksten, eller konteksten, en lige så stor handlemulighed som individet. Samtidig kommer den episodiske vekselvirkning mellem denne opløsthed, og en mere klassisk form, også til at mime symptomer på psykose. Gennem en afstand til jeget bliver den afvigende virkelighedsopfattelse dermed en slags autonom størrelse i sig selv.

Annas forsøg på narrativt at samle sin virkelighed bliver dermed udtryk for en sproglig mangel, eftersom det normative sprog ikke engang på et tegnmæssigt plan kan betegne hendes “t i l s t a n d” (11). Hun længes dermed efter et sprog, der ikke bare *kan* repræsentere hende, men helt konkret efter den eksistensberettigelse, som opstår i det sprogligt skabende. Når Anna bryder med rammerne for selve det skriftlige udtryk, kommer sproget altså til at fremstå lige så (u)virkeligt og (u)afgrænset, som hun selv gør. På den måde fungerer hendes narrativ som en handling, der vil sætte både det psykotiske og skriftlige fri af de strukturer, der, som Felman pointerer det, reducerer det gale til et afgrænset sted eller karaktertræk, frem for at anerkende dets egen stemme, form og udfoldelse.

Psykiatriens narrativ – Anna som modtager

Da størstedelen af narrativets konkrete handlingsplan også udspiller sig i psykiatrien, fordi Anna er indlagt, befinder hun sig dermed både narrativt og helt konkret i et system forankret i tid. I forlængelse heraf fortolkes Anna også i relation til det raske, hvilket eksemplificeres gennem en samtale, hvor Birgit siger: “du må ikke ende sådan / du er for klog” (39). Fordi man ikke direkte kan udlede en sådan normativ udvikling i de sproglige og formmæssige nybrud, der karakteriserer Annas oplevelser, kan hun altså kun defineres som noget *andet* i et klinisk perspektiv.

Dette understøttes yderligere i det tidligere refererede journalnotat, hvor Birgit med ord som “uvirkelighedsfølelse” beskriver Annas tilstand som værende i “forværring” (22). Gennem dikotomiske forståelser som værre/bedre eller virkeligt/uvirkeligt, sammenlignes Anna dermed gennemgående ud fra en universel forståelse af Virkeligheden. Den normative virkelighedsopfattelse får derfor en helt særlig status, både som en slags definitiv sandhed, som Anna holdes op mod både i det psykiatriske narrativ og af den faktiske læser, men også som en tilstand, hun selv sammenligner sig med, og stræber efter både konkret og sprogligt. Annas sygdom defineres dermed i et møde mellem psykiatriens narrativisering af hende og hendes egen fortolkning heraf. På den måde er Anna både fortæller, men også modtager og læser af det psykotiske narrativ, der opstår i mødet mellem disse tre kommunikative lag. Fordi alt dette udspiller sig i en kontekst af psykiatrien, fungerer den derfor både som den stedlige kontekst, narrativet er forankret i, men også som en aktør i narrativets kommunikationssituation, der også konstant er i udveksling med disse førnævnte elementer.

Journalen fungerer yderligere som en genre, der, gennem sin mere nøgterne tredjepersonsbeskrivelse, gør, at det kliniske, modsat Annas personlige vidnesbyrd, i højere grad fremstår som afsendt af psykiatrien end af Birgit selv, om end overskriften tilskriver hende

perspektivet. Samtidig er Annas narrativ også med til at karakterisere psykiatrien som en konkret institution, der *afsender* det normative sprog, som ikke rummer Annas væren i verden:

laboranterne beder mig tage skoene af, jeg ligger i sengen, der skal tages blodprøve, ekg. // senere på gangen, de siger, skal du ikke have dine sko på. // jeg bliver i tvivl om hvad de egentlig vil mig.

(16)

Når ledsætningen her sættes før hovedsætningen, bryder Anna med den normative, sproglige orden på en måde, hvor vigtigheden af, at nogen taler til hende, kommer før det, der siges, hvilket igen viser den forkerthedsfølelse, hun får, ved at afvige fra og misforstå den kliniske standard, som psykiatrien udgør. Når behandlerne samtidig beskrives ud fra deres titel, og senere som “de hvidkittede” (17), tegnes altså et billede af psykiatrien som et slags personificeret sundheds*væsen*, der både sprogligt og konkret spiller en stor rolle i Annas forløb. Som en reaktion på den kliniske narrativisering af Anna som patient, generaliserer hun dermed ligeledes den kliniske struktur ved at narrativisere psykiatrien som en konkret karakter.

Et oversættelsesarbejde

Forholdet mellem Annas eget narrativ, og en klinisk fremstilling af det, fremgår også i de af teksterne, som læner sig mere ind i det lyriske:

jeg ønsker mig sommerfuglenettet / så tankerne kan samles / lægen skriver i min journal / pt.
noget usamlet / jeg ved det godt // jeg mislykkes hele tiden med at forklare // oversættelsen
kan være umulig

(24)

Sommerfuglenettet bruges her som metafor for en metode, der helt konkret kan samle Annas tanker. Men denne samle-symbolik bliver også aktiv i den kliniske skriftlige vurdering, når lægen, næsten paradoksalt, beskriver Anna som værende netop det modsatte. Selvom det kliniske her er repræsenteret af et sprog, der refererer mere direkte til et konkret handlingsplan end Annas, fremstilles disse to narrative positioner alligevel interagerende i en slags fælles metaforik. Af dette citat fremgår dermed en generel skelnen mellem både et konkret og overført sprog og handlingsplan, men også en interaktion eller *oversættelse* herimellem, som, ifølge Anna, *kan være* umulig, og derfor også må forstås som mulig. På den måde fremgår Phelans pointe om en aktiv fortolkende handling

igen relevant. Dette bliver også et billede på, at Anna er kendt med den normative struktur, der sprogligt, men også helt generelt forventes af hende, hvilket yderligere bidrager med en slags metabevindstthed om, at hendes narrativ bliver *læst*, og derigennem også bliver holdt op mod en forståelse af Virkeligheden som et alment referentielt punkt.

Anna oplever altså både et behov for og et krav om at forklare sig, og dermed, gennem sproget, at forankres i noget *virkeligt*. Alligevel materialiserer hun sig særligt i netop de tekster, hvor hun *fortæller* denne mislykkethed. Det normative, retoriske sprog, hun umiddelbart har til rådighed, og som det forventes, at hun *findes* igennem, kan altså kun tilbyde et udtryk for den afstand, som det efterlader. Dette understøttes yderligere i citater som: “jeg ved ikke om jeg kan komme det nærmere / men jeg føler mig ved siden af” (20). I tråd med Felman bliver det her klart, at en rationaliserende og normativ forståelse af narrativet kun giver muligheden for at vise alt det, Anna *ikke* er repræsenteret gennem og derfor står ved siden af. Forståelsen opnås altså i en anden form; Anna må, som litteraturen, forstås på sin egen præmis. Her knytter narrativet sig altså netop til Felmans forståelse af litteraturen og galskabens fælles fremmedgjorthed.

Selvom hun tvivler på sine evner til at beskrive den, uddyber Anna følelsen af denne andetgørelse yderligere:

jeg siger ikke noget til lægen / fordi jeg gerne vil formulere mig præcist / ikke sige noget forkert [...] jeg vil sige til lægen // min dunjakke er utæt / efterlader små fjer rundt omkring på kroppen.

(20-21)

Det bliver tydeligt, at Anna også tier af frygt for, at den form, hendes sprog tager, ikke anerkendes som præcis eller god nok. Derudover beskrives det i det tidligere citerede journalnotat, at hun har “sparsom tale” (22), og senere at det er “vanskeligt at få indsigt i patientens tankeverden” (27), og at hun helt “nægter at tale til enkelte” (28). Derfor bliver Annas narrativ generelt forbundet til det tænkte, fx i form af noget, hun *ville* sige, hvis en klinisk kommunikation kunne rumme en bredere narrativ forståelse. Dette viser yderligere hvor enestående og sårbart det indblik er, som vi faktisk får i Annas indre liv, og understreger samtidig, at en sådan adgang til Annas virkelighed næsten kun *kan* opstå i litteraturen som en narrativ form, der på denne måde lader det ufuldstændige og uudtalte være det, det er. På den måde viser bruddet med den reduktive, kliniske form præcis den indsigt, som Phelan

understreger som mulig, når en patients fortælling fortolkes i sin umiddelbare, partikulære form, og omvendt hvilken fortielse der kan opstå, hvis deres egne narrativer ikke anerkendes som gyldige.

“Jeg befinder mig i sammenhængene”, fastslår Anna, og fortsætter lidt efter: “jeg skal koncentrere mig meget / når jeg bevæger mig rundt i verden / så jeg ikke går ind i ting, taber noget” (38-39). Anna definerer altså også sig selv ud fra en skrøbelig relation til det *faktiske*, hvilket kræver nærvær og forsigtighed af hende på en måde, hvor verdens materialitet både er tydeligt afgrænset og overraskende ikke-selvfølgelig for hende. I forlængelse af den dobbelthed, som opstår mellem det konkrete og overførte i det figurative sprog, oplever Anna ligeledes en sløring af grænserne mellem omverdenen og hende selv. Derfor opstår også en bevidsthed hos læseren om den virkelighed, vi forventer, at narrativet tager del af, undervejs som vi omslutes af Annas narrativ netop som bestående af noget *andet*. Det oversættelsesarbejde, som Anna omtaler, bliver herigennem en slags dobbelt kommunikativ handling, både henvendt til Birgit som en slags tekstintern, narrativ læser, og samtidig til den *faktiske* intenderede læser, hvis egne forventninger og diskursive kontekst spejles i ekspliciteringen heraf.

Mødet mellem det kliniske og litterære narrativ understøtter samtidig, at der er en magt forbundet med muligheden for at kunne placere sit narrativ i en kontekst, der dikterer det som objektivt. En autonomi, som Anna også vrængende hentyder til, fx i metakommentaren “himlen er en form for mørk blå. det er ikke en analogi for noget andet” (37). Denne afvæbnende *anti*-metafor udtrykker dermed et ønske om at tage kontrollen over de fortolkninger, der altså også er forankret i psykiatriske vurderinger, om end disse fremstilles som objektive. På samme måde kobles Annas lyst til at skrive i et særligt sprog med et næsten aktivistisk behov for at tage magten over sin egen erfaring, fx ved ikke at give læseren det, de forventer narrativt, og på den måde undlade at fortælle i klassisk forstand. I bruddet hermed blotlægges det normative sprog som en parallel til dét kliniske system, Anna ikke føler sig rummet af og derfor nægter at reproducere, selvom hun lever i konteksten af det. Dette understreges yderligere i flere beskrivelser af ting med udgangspunkt i deres funktion, eller snarere mangel herpå, netop i kraft af, hvad de *ikke* er. Det ses fx i “den røgfri have” (19), som er et tilbagevendende sted, Anna beskriver, eller i formuleringer som “træerne bladløse, bærer ikke frugt” (18). Af disse to eksempler fremgår det også, hvordan en del af vores forståelse både for menneskeskabte, men også *naturlige* rum eller tilstande netop er bestemt ud fra den funktion, de har, eller *ikke* har.

En sådan brug af negationer er gennemgående for værket og bliver også definerende for den leg med vores førnævnte forventning om kronologisk udvikling, der opstår i form af en overordnet inddeling af teksterne med overskrifterne: FØR MARTS, MARTS, IKKE MARTS og MARTS IGEN (59, 59, 105). I det lineære forløb, der kan fortolkes ud fra den kliniske form, fremgår det, at Anna er indlagt fra d. 1. til 26. marts 2021. Men i 'kapitlet' IKKE MARTS afviger teksterne fra denne kronologi, ved slet ikke at gøre brug af datomarkører. Det eneste vi kan udlede af denne overskrift er altså, at disse tekster *ikke* er skrevet i marts, og derfor angiveligt ikke er direkte forbundne til indlæggelsen. Disse overskrifter udgør derfor en slags antitetisk kronologi, der næsten parodierer den forløbsmæssige, psykiatriske norm, og tilfører narrativet en forståelse, som ikke er bundet til tid eller sted på samme måde. Det er altså tydeligt, at det lineære tidsforløb knytter sig til den kliniske orden i teksten, og at de begivenheder, der derimod opstår uden for denne struktur, igen kun kan betegnes ud fra det faktum, at de *ikke* tager del heri.

Brugen af negation skaber dermed en bevidsthed hos læseren om de forhold, vi antager af et narrativ, og som vi ikke nødvendigvis ville være opmærksomme på, hvis strukturen havde passet ind i disse forventninger. Alligevel bliver denne anti-kronologi også med til at repræsentere det afvigende virkelighedssyn, som definerer Annas narrativ. I tråd med Phelan kræver negationerne dermed af os, at vi er opmærksomme på den fortolkende handling, vi implicit gør os, fordi meningen kun opstår i en relation til sin egen modsætning. På den måde er Annas narrativ yderligere et modsvar til den modstand, hun møder, i sprogets manglende evne til at udtrykke andet end den afstand eller fremmedgjorthed, det definerer hende ud fra. På den måde flettes det konkrete og overførte handlingsplan også sammen ved, som i Phelan *double consciousness*, at tegne rammerne for et narrativ, der først taler til vores forventninger, og derefter eksplicit forholder sig til dem på en måde, der yderligere giver rum til det, de ikke omfatter.

Forventningen om en tidsmæssig sammenhæng har også en direkte påvirkning på Anna:

det er svært at svare på hvor længe jeg har haft det sådan her fordi // 1. det skifter hele tiden
// 2. det er svært at huske // det eneste jeg ved er: / halvdelen af tiden føler jeg mig skør / den
anden halvdel af tiden / er jeg bange for at blive det

(25)

Fordi hendes oplevelser er så omskiftelige, bliver skriften en form for bevidst nærvær eller tilstedeværelse, og dermed et vidnesbyrd af den tilstand, som netop er så flygtig og derfor svært

bestemmelig. Alligevel er det dog underliggende at denne tilstand også er påvirket af slørede erfaringer eller erindringer, hvilket også understøttes af vores viden om, at Anna netop oplever psykoser og også medicineres, hvilket også giver os en årvågenhed over for hendes pålidelighed. Derudover gengives det også, at der er begivenheder, der ligger uden for skriften, fx når vi får at vide, at Anna har sendt digte til Birgit (34), eller når oplevelsen af skadestuen, som før blev beskrevet i nutid, pludselig beskrives retrospektivt, og at hun derfor underforstået må være et andet sted, mens dette skrives (20). Der er altså hele tiden en udvikling til stede, der går forud for eller parallelt med det skriftlige arbejde, vi sidder med, og som på denne måde bliver lige dele narrativ og oplevelse. Det nu, som opstår i den skrivende handling, er derfor udgjort af flere sameksisterende og kontinuerlige handlingsplaner, hvilket dermed også slører muligheden for at afgøre værkets grad af fikcionalitet.

Den kliniske samtale

Undervejs i værket udvikler Anna og Birgits forhold sig fra, at de beskriver hinanden som “pt.” (24) og “lægen” (20), til at de direkte henvender sig til hinanden gennem et *du* (30). Når fortællerne på denne måde skiftes til at placere hinanden i rollen som *modtager*, udfordres et afgrænset forhold mellem den intenderede og narrative læserposition altså igen. Gennem denne henvendelse inviteres den faktiske læser dog også ind i en kommunikation mellem patient og behandler, der almindeligvis er forbeholdt det psykiatriske rum. Denne sløring af modtageren gør dermed, at værket også i sin helhed taler til en *faktisk* kontekst, der, i tråd med Phelans *purpose*, skaber endnu et lag af henvendelse.

Den kommunikative dynamik ses også internt i Birgits narrativ, som løbende kommer til at fremstå mere som hendes eget frem for som afsendt af psykiatrien. I takt med en ændring fra “indledende samtale” (22) til det føromtalt “kontinuitetsnotat” (28) udvikles Birgits skrivehandling også fra at producere afgrænsede kliniske slutninger til mere essayistiske tekster, hvilket især ses i den af Birgits tekster, hvis overskrift for første gang kun består af hendes navn og datoen, og ikke en af førnævnte kliniske tekstmarkører. På den måde forstår vi implicit, at teksten ikke affødes af et bestemt klinisk formål, hvilket giver anledning til, at Birgit pludselig selv fortæller om sine egne erfaringer med at gå til psykolog (46-47). I denne tekst gør det personlige og følsomme altså indtog i det kliniske perspektiv på en måde, hvor Birgit pludselig ikke kun er behandler, men også selv kan nærme sig rollen som *modtager* af behandling. Dermed er der også en dobbelthed på spil i Birgits narrativ mellem det generaliserende og partikulære på baggrund af en tvetydighed i hendes karakter,

som på en gang er repræsentant for det kliniske og personlige, og derfor har erfaringer med både det normafvigende og uforklarlige fra begge sider af samtalen.

Den essayistiske stil fortsætter også i et længere afsnit, hvor Birgit gør sig tanker om sin egen rolle i den kliniske samtale både fagligt og personligt. Her introducerer hun en forståelse af “selvet som en form for orkester og skizofrenien som et selv uden en dirigent” (51); en metafor, der stammer fra den tyske læge Emil Kraepelin, som er kendt som en af psykiatriens grundlæggere. Når metaforen på denne måde indgår som en del af selve skizofreniens oprindelige definition, afsløres det, at det litterære sprog også er indlejret i forståelsen af den afvigende mentaltilstand. I samme tekst konstaterer Birgit: ”Den kliniske samtale er altid indrammet af to personer, det er mig, der er lægen, det er også mig, der er Birgit. Du er patienten, du er også dig, Anna. [...] Jeg bruger kitlen som membran, en ekstra hud, der kan tydeliggøre denne adskillelse” (51).

På den måde bruger Birgit også metaforer til at forstå sig selv og sit virke, og i tråd med Phelan, bliver de narrative metoder derfor også relevante for en bedring af lægens egen deltagelse i kommunikationen. Næsten en til en med Phelans pointe, definerer hun også *lægekunsten* som “et frem og tilbage mellem teori og praksis”, og kalder psykiaterens kendskab til “sindets arkitektur” for et sprog (52). Som den optræder i tekstens dynamiske forhold mellem skrift og læsning, kommer denne lægefaglige dynamik dermed til at optræde som en parallel hertil. Når Birgit derefter afslutter teksten ved at “knappe” sin “indre kittel” (53), kommer kompleksiteten af denne kommunikationssituation dermed til at spejle den afsender/modtager-rolle, som hun også selv svæver mellem. Det giver altså Birgit indsigter og sproglige muligheder at være i denne kommunikation, alt imens hun metaagtigt prøver dem af undervejs i den skrivehandling, som bliver udgangspunktet for værket. På den måde mødes Birgit og Anna derfor også i deres fælles bidrag både til værket og den kliniske samtale.

Undervejs får vi, gennem Birgits journalnotater, som nævnt adgang til hendes kliniske vurdering af Anna, og dette baseret på samtaler mellem dem, der gengives i brudstykker i begge narrativer. Disse samtaler kommer til gengæld modsat til at udgøre en stor del af de begivenheder, som det samlede værks *konkrete* handlingsforløb kommer til at bestå af. Den førnævnte åbning af det kliniske format understøttes nemlig af en udvikling i selve den konkrete samtalsituation, der går fra at foregå på hospitalets område, til en “Walk n’ talk på Amager Fælled” (28). I denne session beskriver Birgit også, at hun oplever et “gennembrud i behandlingen” på baggrund af en eksplicit

aftale om at anvende “metaforisk sprogbrug” fremover, eftersom at det synes at blive accepteret af Anna (ibid.).

Indledningsvis får vi at vide, at udgangspunktet for kommunikationen mellem Birgit og Anna er svært, og at Anna som nævnt har sparsom tale. Derfor bliver det et vendepunkt for deres relation, da Birgit pludselig finder et sprog, som de kan tale sammen gennem. Da vi gennem Birgits perspektiv får at vide, at Anna er begyndt at sende digte til hende, bliver det derfor en ligeledes afgørende begivenhed i narrativets udvikling, da Birgit svarer tilbage ved som aftalt at tage metaforerne i brug: “Jeg sender en mail til pt. som en form for svar på hendes tekster: // “Jeg sender en kanin ud efter din krop, der er hoppet ud af samtalen [...]” (35). Hvor Anna i det tidligere har forsøgt at oversætte sit narrativ til den kliniske kontekst, er oversættelsesarbejdet her modsatrettet. Inden i den kliniske form som en ramme, citerer Birgit sig selv i et sprog, der forsøger at møde Anna i det lyriske, og de to domæner interfererer helt konkret. Eftersom litteraturen især generelt er afsender af det metaforiske sprog, men samtidig kan rumme en narrativ form, der springer så direkte mellem journaler og digte, kan mødet mellem disse to virkeligheder altså særligt opstå netop her.

Herfra overgår Birgits narrativ til den mere frie og digteriske form, som Anna har bidraget med både i selve værket og dets fiktive virkelighed. Ved at fortælle gennem denne nye form kommer Birgit derfor gennem skriften til også at træde ind i et sprogligt rum, hvor hende og Anna næsten fysisk kan mødes. På den måde kan Birgit også tolkes som en intenderet læser, der parallelt med læseren af værket lærer at fortolke Annas narrativ litterært, og derigennem udvikler sine egne grænser for forståelse og indsigt, hvilket endda manifesterer sig i hendes eget narrativ helt fysisk gengivet i udviklingen af en ny form. På den måde bliver den narrative udvikling, der sker parallelt mellem værkets form og indhold, et konkret bevis på Phelans pointe.

Anna og Birgit finder dermed hinanden i det lyriske, der også helt konkret tager form af “kaninhullet” som et konkret mødested, hvilket gennemgående bliver en metafor for dette litterære sprog (30). Fordi et af Annas psykosesymptomer også konkret betegnes som “Alice-in-wonderland-kropsdysmorfofi” (31), er kaninhullet også en intertekstuel reference, der i første omgang betegner et sted, Anna kan forsvinde ned i mentalt, men også konkret på den måde, at det begrænser hendes nærvær i samtalerne (31). Det fremmedgørende er derfor ikke bare sprogligt betinget men opleves fysisk for Anna. Ligesom i eventyret synes grænserne mellem det oplevede og fortalte derfor også slørede af det faktum, at Birgit også rent klinisk må tage del i det afvigende og flydende, for at kunne opretholde denne “behandlingsalliance” (32). Mødet i kaninhullet bliver altså meget metaagtigt en

skelsættende begivenhed, eftersom at denne beskrivelse af at finde et fælles sprogligt ståsted er det, der netop skaber et sådant sted. Den overførte betydning får altså større agens i kraft af sin vaklen mellem det konkrete og det mentale, oplevede og fortalte, som en konstant udveksling. Det er netop den konstante udveksling, både Anna og Birgit oplever ved at indtage rollen som både afsender og modtager, men vi som læsere også undergår. På den måde kan det figurative sprog på mange måder netop beskrive og repræsentere både Annas forvirrende tilstand og den dynamiske udveksling, som den kliniske samtale altså består af.

I *Smerte-hjerte* overskrider teksterne deres eget narrativ; på den ene side fiktion, på den anden side faktisk kommunikation. Værkets eksplicite bevægelse mellem Annas oplevelser, hendes egen sprogliggørelse af dem, og Birgits fortolkning heraf, eksemplificerer altså, at Phelans *double consciousness* er på spil både på et narrativt og et tekstligt plan. Forholdet mellem fiktion og Virkelighed fortolkes både af den faktiske læser, men også på et narrativt plan, når graden af fikcionalitet i Annas virkelighedsopfattelse gennemgående fortolkes både af systemet, Birgit og hende selv. På den måde bliver Anna og Birgit også læsere, der parallelt med den faktiske læser gør brug af en sådan bevægelse mellem en narrativ og intenderet position i læsningen af hinandens tekster, som implicit foregår som en del af værkets handlingsforløb. Når en psykiatrisk journal på denne måde optræder i et skønlitterært værk, kommer vi samtidig til at opdage den diskurs eller konstruerethed, som en sådan tekst også består af, og det kliniskes narrative betydning bliver pludselig vægtet højere. Ved at inddrage denne kliniske form i sammenspil med et litterært narrativ, der aktivt tager stilling til den form, der omslutter den, bliver journalens formulering af sig selv som objektiv eller ikke-fiktiv derfor også sat op til fortolkning. Da det dermed også er de fortolkninger, der allerede foregår i psykiatrien, som her vurderes, understreges det gennem værket, at vi, ved at forstå disse *læsninger* narrativt, kan få nye indsigter i relationen mellem patient og behandler.

Del 2: Litterær ulydighed i det psykotiske narrativ

I min læsning af *Smerte-hjerte* fremgår det, hvor stor en vigtighed det relationelle og kommunikative har for psykiatrisk behandling, og ikke mindst hvordan en flersidig forståelse heraf, gennem en narratologisk metode, kan give adgang til en indsigt i netop den kompleksitet, der findes i relationen mellem patient og behandler i psykiatrien, og som en traditionel, klinisk forståelse ikke tager højde for.

Selvom Birgit forsøger at træde med ind i det litterære rum, hvor grænserne kan udfordres på en sådan måde, opstår disse tekster i højere grad som en *fortælling* af hendes eget narrativ end direkte som et professionelt udtryk. Selve de psykiatriske sammenfatninger af Annas oplevelser er dermed hovedsageligt fremstillet i overensstemmelse med den kliniske form. For en intenderet læser fungerer det normative udgangspunkt ligeledes som en forudsætning for fortolkningen af Annas fortælling som et samlet narrativ. Når det i konteksten af denne både kliniske og narratologiske konformitet alligevel er muligt at forstå den sammensathed, som Annas narrativ består af, er det, fordi oversættelsen mellem de to domæner netop fungerer som en eksplicit handling i værket. På den måde fremstår den forventning om et mimetisk begivenhedsforløb, som er forankret i en intenderet læsers forståelse for narrativ udvikling, næsten som en parallel til de kliniske strukturer, Anna oplever som ekskluderende, men som hun alligevel befinder sig i og derfor må tale ud fra.

Ifølge Rita Charon er sygdomsfortællinger netop præget af kompleksitet, fordi den syges situation også er det, og dermed er det komplekse også definerende for den kommunikation, som narrativ medicin agter at udvikle (2006, 3). Når Charon inddrager narratologiske kompetencer i det kliniske, er det altså også ud fra en anerkendelse af, hvor svært det kan være alene at sprogliggøre den smerte, der er forbundet med sygdom, netop ud fra førnævnte oversættelsesarbejde. Der tegner sig dermed en forståelsesmæssig barriere mellem den syge og omverdenen, som Charon udpensles med følgende metafor: "Sometimes, it is as if doctor and patient were alien planets, aware of one another's trajectories only by traces of stray light and strange matter" (2006, xii).

Den distance, der opstår i det udtalte, er til gengæld grundlæggende for den virkelighed, der *fortælles* i Bjørn Rasmussens *Pynt*. Her findes det konforme og kliniske kun i sit fravær, og de afvigelser, som vi i fragmenter stifter bekendtskab med i *Smerte-hjerte*, er derimod rammesættende for hele værket. Hos Rasmussen er det psykotiske ikke et perspektiv – det *er* narrativet. Fordi det afvigende er så væsentlig en præmis for den måde, den psykotiske erfaring både forstås og formidles

på, *fortæller* værket dermed en virkelighed og en bevidsthed, der på paradoksal vis ikke kan beskrives ud fra det mimetiske udgangspunkt, som implicit er grundlæggende for narratologien. Der opstår dermed en litterær ulydighed⁶ over for de strukturer, vi almindeligvis læser narrativer igennem, og værket synes at kalde på en anden tilgang som præmis for læsningen. Men hvordan tilgår vi de narrativer, der ikke tilbyder det næsten kosmiske overblik, Charon definerer, og som, frem for at tage læseren i hånden i bevægelsen fra det konkrete til det komplekse, snarere placerer os midt i den?

Når Charon og Phelan beskriver litteraturen som et eksemplarisk sted for det nuancerede, ambivalente og mangefacetterede, som patienters liv består af, mener jeg, at det vil gavne deres argument at gøre brug af en narratologi, der mere eksplicit sætter ord på netop det – og en sådan sprogliggørelse er præcis det, som er formålet uregerlig narratologi. Ønsker man at forstå og anerkende det psykotiske narrativ som andet end blot en afvigelse, ser jeg altså en læsning med afsæt i uregerlig narratologi som et godt sted at begynde.

I denne anden del af specialet vil jeg derfor tage stilling til den klassisk narratologiske begrebsdannelse, som narrativ medicin implicit tager udgangspunkt i, og, ud fra en læsning af *Pynt*, undersøge hvordan de elementer, der bryder med disse mimetiske grundprincipper, bidrager til den psykotiske fortælling. Dette i forsøget på at finde en tilgang og forståelse, som kan understøtte netop den ulydige tvetydighed, jeg finder særligt fremtrædende i disse litterært narrativiserede psykoseerfaringer.

Uregerlig narratologi

I 2010 beskriver fire af feltets grundlæggere – Jan Alber, Stefan Iversen, Henrik Skov Nielsen og Brian Richardson – unaturlig narratologi som et nyt paradigme inden for narrativ teori. I en fælles artikel, med titlen “Unnatural Narratives, Unnatural Narratology: Beyond Mimetic Models”, påpeger Alber et al., hvordan en mimetisk bias har hersket i narratologien fra Gérard Genettes klassiske, strukturalistiske begrebsdannelse og frem til i dag, hvor narrativer generelt forstås som projektioner af oplevelser fra en *virkelig* verden. Men samtidig ses en fremkomst af litteratur, der på anderledes måder *fortæller* det umulige både i logisk og fysisk forstand, og derfor modsætter sig en sådan

⁶ Med begrebet ‘litterær ulydighed’ ønsker jeg, i forlængelse af Felman, at anerkende, hvordan disse narrative elementer ikke kun er *afvigende*, men et udtryk for en litteratur, der tager magten over sin egen fremmedgørelse, og dermed *afviger* som en bevidst handling.

mimetisk reduktionisme. De tekster, som ellers har været negligeret eller marginaliseret i kraft af disse antimimetiske bestanddele, bliver til gengæld udgangspunktet for unaturlig narratologi, netop fordi de kan fortælle os om det, der udfordrer eller bevæger sig *ud over* den eksisterende viden, vi har om verden (Alber et al. 2010, 113-115; 119-120). Med denne nytænkning af narratologien, ønsker Alber et al. derfor især at fremhæve de måder, som *mærkværdige* og *innovative* narrative udfordrer mimetiske, narrative forståelser på, og de konsekvenser, som disse narrativers eksistens kan få for opfattelsen af, hvad et narrativ er, og hvad det kan gøre (2010, 115).

Allerede i 2006 udpegede Brian Richardson dog, hvordan antimimetiske træk er til stede i litteraturen, da han med bogen *Unnatural Voices* undersøger netop disse egenskabers indvirkning på den fortællende instans. Richardson beskriver disse narrative elementer som “strategier”, der ofte viser sig at være resistente netop over for traditionel narrativ teori. Det er derfor manglen på begreber, der kan beskrive denne litteraturs evne til både at skabe, fragmentere og rekonstruere narrative stemmer, som han vil udbedre med værket, der kan ses som begyndelsen på Richardson store indflydelse på feltet. (Richardson 2006, ix)

Begrebet om det unaturlige har generelt været omdiskuteret, fx i den kritik den tyske litteraturprofessor Monika Fludernik ytrer på baggrund af førnævnte artikel. Eftersom at Fluderniks kognitive tilgang fremgår som et direkte eksempel på den mimetiske selvfølgelighed, der anfægtes her, svarer hun, med sin artikel “How Natural Is ‘Unnatural Narratology’”, ved omvendt at kritisere Alber et al. for selv at reproducere den reduktionisme, de reagerer på, når de fremlægger det unaturlige som det *naturliges* antitese (Fludernik 2012). Ud fra dette og flere kritikpunkter tager Alber et al. derfor også selv definitionen af begrebet op igen (2012, 73-74). Under den eksplicitte overskrift “What Is Unnatural about Unnatural Narratology?: A Response to Monika Fludernik”, understreger de, at det unaturlige skal forstås dialektisk som en del af et spektrum af narrative muligheder, og at begrebet derfor skal ses som refererende til en afvigelse fra en litterær norm snarere end til en idé om en særlig litterær naturlighed (ibid.).

Denne polemik er formentlig årsagen til, at forskerne bag dog synes at bevæge sig væk fra at bruge det unaturlige – i hvert fald som samlende betegnelse. For eksempel introducerer Richardson begrebet *unruly narratives* som undertitlen til sit seneste værk *A Poetics of Plot for the Twenty-First Century* fra 2019. Udover af titlen hverken fremgår eller forklares det uregerlige dog yderligere, alt imens det unaturlige alligevel går igen, dog eksplicit beskrevet som synonymt med det antimimetiske forstået som det, der bryder med en herskende narratologisk norm (Richardson 2019, 3). Jeg vender

tilbage til dette værk senere, men vil, som min overskrift antyder, bruge begrebet om det uregerlige i mit videre arbejde for at sikre, at min reference til feltet forstås i relation til den litterære ulydighed, jeg, ligesom Alber et al., finder i litteraturen, og ikke ud fra idéen om en slags essentiel (u)naturlighed forbundet til narrativer i sig selv.

Transgressive fortælleformer

Hos Richardson er det ikke så meget de spørgsmål, vi stiller en tekst, der er centrale for læsningen, men netop de uregerlige elementer i litteraturen, som skaber nye, narrative forespørgsler (2006, 2). Richardson ser, ligesom Phelan, sin metode som induktiv, men ud fra et udgangspunkt i "the *actual practices of significant authors*" (Richardson 2006, ix; min emfase). Richardson bruger altså ikke det faktiske i relation til Virkeligheden, men til at betegne selve litteraturen som en konkret praksis. Hvor Phelans retoriske indgang til narrativ medicin altså i højere grad er fokuseret på de individuelle sygdomsfortællingers forskellige narrative udtryk som fortolkelige i en medicinsk kontekst, ønsker Richardson at beskrive og teoretisere selve litteraturen som strategisk, og derfor fokuserer han i højere grad på, hvad de forskellige tekster gør, frem for hvad en intenderet læser kan tolke ud fra dem.

I forlængelse heraf udpeger Richardson, at især fiktive narrativer har nogle særpræg i sig selv, og at disse også kan ændre sig. Frem for udelukkende at forstå narrative elementer som en kommunikation, der må tolkes *ud fra* fortællingen, arbejder Richardson med de narrative udvekslinger, der også befinder sig *i* uregerlige narrativer på tværs af fortælleformer og læsertyper, og som gængse narratologiske tilgange ikke omfatter, netop fordi de forudsætter en mere mimetisk forståelse af disse relationer (2006, 14). Frem for at bruge narratologiske modeller, der ser litterære narrativer som gengivelser af hverdagskommunikation, ønsker Richardson altså at undersøge netop de fortællestrukturer, der kan eksistere på grænsen af det *udsigelige* (2006, 3; xi).

Richardson bruger begrebet *transgressive* som et udtryk for de interaktioner, der findes i uregerlige narrativer, hvis anerkendelse han ser glimre ved sit fravær i klassiske læsninger, fordi de overskrider de grænser, som en strukturalistisk narratologi består af (2006, 5). Jeg finder dette ord særligt virkningsfuldt, fordi det etymologisk beskriver en samtidigt overskridende og formgivende bevægelse⁷. Med konnotationer til ord som transport og transformation, bidrager præfikset *trans-* med

⁷ Det engelske verbum *transgress* stammer fra latin, *transgredi*, bestående af morfemerne *trans-* ('over') og *gradi* ('gå') (Oxford Dictionary 2024). Præfikset *trans* bruges ligeledes på dansk om bevægelse i betydningen "på eller til den anden side af", men også bibetydningen "til en ny form eller tilstand" (DDO 2023b).

en forståelse af præcis den aktive befordring, der er særlig ved disse narrativer, og som ikke på samme måde tydeliggøres fx af ord som det 'grænseoverskridende'. Dette viser endvidere, hvordan en paradoksalt sproglig bevidsthed opstår helt ned på et semantisk niveau, når man forsøger at sprogliggøre en forståelse for det, der netop går ud over sprog. I et forsøg på at bevare en opmærksomhed herpå, vil jeg i det følgende bruge *transgressiv* som en direkte oversættelse af begrebet.

I første kapitel af *Unnatural Voices* beskriver Richardson, hvordan den uregerlige litteratur behandler fortælle-mæssige grænsedragninger på en transgressiv måde. Her refererer han bl.a. til Angela Carters dystopiske roman *The Passion of New Eve*, hvori hovedpersonen gennemgår en rent biologisk transformation fra mand til kvinde, hvilket gør, at også fortællerens bevidsthed, sammen med det narrative udtryk, udvikles (2006, 3-4). Selvom tvetydige og uregerlige fortælleformer gennem litteraturhistorien er blevet læst som afvigende fra det realistiske domæne, understreger Richardson at det antimimetiske også kan indgå i en sammenhæng med indholdet, og derfor få en næsten mimetisk egenskab. På den måde kan de alsidige og legende strukturer i den uregerlige litteratur ikke reduceres til rent dekonstruktive formeksperimenter, men formår også at spejle særlige tematikker eller oplevelser. Samtidig vises det her, at Richardson forholder sig til litteraturens egenskaber som et domæne, der er lige så vigtigt eller *virkeligt* som en krop: En form, som kan gennemgå forandring og ligeledes selv skabe indtryk, ikke kun ved læsningen af den, men i kraft af sin egen tekstlighed, både som en autonom størrelse og i sammenhæng med narrativet som helhed.

Ifølge Richardson har litteraturen historisk set også selv udfordret den deterministiske skelnen, som narratologien har forsøgt at indramme den i. Det ses for eksempel i begrebet om den upålidelige, implicite fortæller, der netop opstod i forsøget på at opretholde en grundlæggende forfatter-fortæller-distinktion i modernismen (2006, 4-5). Men som litteraturen udviklede sig, fx i fremkomsten af autofiktive værker, blev begreberne for fortællerinstansen igen udfordret, hvilket fremkaldte endnu flere forsøg på at bestemme disse forhold fuldstændigt. I stedet for fortsat at forsøge at fastholde litteraturen i et sådant kinesisk æskesystem, foreslår Richardson, at vi må forstå narrativ udveksling som variable og uregelmæssige ellipser, der kan sameksistere og berøre hinanden på visse punkter (2006, 126). Ifølge Richardson er det altså snarere et dogmatisk syn på litteraturen som *noget* afsendt af *nogen*, der må gentænkes (2006, 5-6).

Narratologiens klassiske begreber afvises altså ikke direkte af det uregerlige, men optræder snarere som interagerende og relevante netop i bevægelsen ind og ud mellem hinanden på en måde,

der gør læseren aktiv i den fortællende handling. Når læserens bevidsthed er på arbejde hos Richardson, er det dog gennem denne tvetydige sammensathed som et argument for, at relationen mellem både faktiske og narrative fortællere, men også læsere, må forstås på et kontinuum, hvilket igen taler for et fokus på de litterære interaktioner i værkerne selv, og ikke kun fortolket som udtryk for en ensrettet kommunikation. (Richardson 2006, 130-131)

Den afgørende rolle, som forfatterens intentionalitet spiller i Phelans retoriske udgangspunkt, er altså erstattet af en interesse for litteraturens egen narrative handlekraft hos Richardson. Med fokus herpå bruger han begrebet *denarration* til at beskrive de fortællende instanser, som nedbryder eller helt afviser sit eget narrativ eller dele af det, fx ved at modsige eller ændre dele af det fortalte eksplicit undervejs i fortællingen (2006, 79). Men også dette begreb må forstås på et spektrum: *Denarration* kan optræde som små narrative udsving, der højst påvirker fortællerens pålidelighed i en ellers fortsat realistisk fortælling. Men ved gentagne eller mere ekstreme tilfælde af disse afvisninger af en normativ fortællerinstans, vil selve narrativet som helhed begynde at sprække (2006, 88-89).

Når fortællingens *storyworld* på den måde kontinuerligt bygges op og brydes ned, bliver det derfor også vanskeligt at skelne mellem *story* og *discourse*. Netop i de mere ekstreme tilfælde får det den konsekvens, at det til sidst kun er narrativets *discourse*, læseren kan arbejde ud fra, fordi værkets *story* hele tiden er til forhandling (Richardson 2006, 94). I forlængelse heraf bliver brugen af *denarration* dermed også en forhandling af identiteter både individuelt og referentielt, og underforstået også i og udenfor narrativet (*ibid.*).

Når den fortællende instans i uregerlige narrativer netop viser sig at kunne indtage flere positioner samtidig og også udtrykkes af flere sammenflettede elementer, er det altså ikke fyldestgørende at forstå narratologiske begreber som gensidigt udelukkende i en læsning heraf (2006, 15). I en polyfon fortælling, hvor vi fx ikke kan tilskrive én fortæller én handling, er det dermed tvetydigheden, der står tilbage også i læseoplevelsen: Vi kan ikke opnå den velkendte orden, som forventes i en klassisk narratologisk læsning, og må derfor anerkende narrativernes afvisning heraf i stedet. Dette kalder Richardson “defamiliariseringens- og ubestemmelighedens kraft” (2006, 16).

I den litteratur, hvor forholdet mellem fortællere, forfattere og karakterer er mere flydende, opstår der altså en direkte parallel til forholdet mellem det fortalte og det fortællende. Ud fra den dobbelthed eller tvetydighed, som en uregerlig fortællerposition rummer, kan selve læsningen på den måde tolkes som en handling internt i værkerne, og dermed kommer den uregerlige narrative strategi

til at udgøre et slags meta-handlingsplan i interaktionerne mellem den indgribende forfatter og interagerende læser. På den måde bevæger Richardsons behandling af den fortællende instans sig også ind på en diskussion af hele det narrative forløb. (2006, 12)

Plottets poetik

Richardson udpeger selv en rød tråd mellem arbejdet med usædvanlige fortællere og fortællende handlinger i *Unnatural Voices*, til det arbejde med selve det uregerlige narrativ som et forløb, der udfordrer vores normative forståelse for plot og temporalitet, hvilket han udfolder i sit seneste værk *A Poetics of Plot for the Twenty-First Century* (2019, ix-x).

På baggrund af førnævnte dialektiske forståelse beskriver Richardson narrativer, som værende konstant i udvikling og forandring, men også som “legesygge og rekursive” i deres “kannibalisering af omkringliggende diskursive former” på en måde, som afføder nye formater (2019, 169). I relation til denne selvreferentialitet beskriver Richardson det at fortælle begivenheder som en dynamisk aktivitet, der ved både at bygge videre på, men også afvige fra sine egne tidligere former, på en gang transformerer eksisterende genrekonventioner og skaber nye mønstre (ibid.). Derfor foreslår han følgende metodiske tilgang til behandlingen af uregerlige plotstrukturer:

To represent fictional narratives accurately, we need a supple, flexible conceptual framework and correspondingly malleable models. Specifically, I argue for a dual, dialectical model that incorporates both mimetic narratives and the antimimetic narratives that partially negate them. (Richardson 2019, 169-170)

Richardson fremhæver altså ikke det antimimetiske i plottet som en afstand til det mimetiske, men understreger, at begreberne og rammerne for forståelsen af narratologiske begivenheder forankret i et forløb skal være fleksible og formbare, fordi det, de beskriver, er netop det. Igen understreges det, at Richardson ikke bare vil tilføje nye begreber til en allerede afgrænset, narratologisk metodik, men derimod ønsker at ændre betydningen af selve det narrative som koncept (2019, 170).

Richardson beskriver, at en narratologisk forståelse af temporale variationer generelt tager afsæt i Genettes naturalistiske tidsopfattelse, der er baseret på en grundlæggende distinktion mellem *story* og *discourse* sammen med en tredje historisk eller referentiel tid i relation til en faktuel tidslinje, som står uden for narrativet. Ud over denne mere konkrete forståelse for det narrative tidsforløb, tilføjes også en *time of writing*, som betegner selve den skrivende handling forankret i tid. Endelig

tilføjes også *frequency*: Et begreb der omfatter de begivenheder, som fortælles flere gange, og som Richardson dog udvider med sin variant *pseudofrequency* for at understrege, at gentagelsen også kan være så varieret, at den alligevel ikke kan ses som fuldstændig ens med begivenheden, men må fortolkes som sin egen, om end den har tydelige ligheder med det gentagne. (2019, 100-103)

Genettes temporale strukturer er dog ikke altid tilstrækkelige i beskrivelsen af antimimetiske narrativer. Derfor tilføjer Richardson en række forskellige typer af det, han kalder “temporal reconstruction”: Herunder indgår blandt andre cirkulær temporalitet, som omfatter de narrativer, der slutter samme sted tidsmæssigt, som de begynder, eller på anden vis synes at repræsentere en *story*, der gentager sig selv i det uendelige; men også modstridende temporalitet, som betegner en selvmodsigelse eller dobbelthed i værkets *discourse*, der gør det umuligt at bestemme en ensrettet opfattelse af narrativets *story* som forankret i tid. (2019, 104-105; 108-110)

Med disse begreber bidrager Richardson dermed til en forståelse for det temporale som noget, der kan strække sig ud over en lineær kronologi, hvilket lægger sig tæt op ad hans forståelse for plot som et spektrum mellem det aristoteliske og episodiske. Her understreger han, hvordan det er sjældent, at der slet ikke er nogen forbindelse mellem begivenhederne i et narrativ, men at det er forskelligt, hvordan teksterne afhænger af den sammenhæng. På dette spektrum nævner Richardson blandt andet det fragmentariske plot, som i højere grad kræver, at læseren selv samler begivenhederne, eller pseudoplottet, som, i en leg med forventningen om et plot, gør selve denne forventning til udgangspunktet for handlingen. (2019, 62-68)

Mest afgørende bliver Richardsons fokus på de narrative modsigelser, der, i udfordringen af en klassisk plotstruktur og tid, selv kan komme til at fungere som udgangspunkt for hele narrativet (2019, 73-77). Disse *contradictory* eller modsigende plot skaber dermed en bevægelse hos læseren fra forvirring og undren, til nysgerrighed og igen videre til en genkendelse af det mønster, vi forventer af teksten, samt en påskønnelse både af mødet med det nye og af omskrivningen af det allerede kendte: “Our immersion is interrupted, dissolved and largely restored, though in a diminished form; our focus shifts between the characters’ perspective and that of the author as the drama of the *story* alternates with the *story* of its telling” (op.cit, 77).

Denne effekt på læseren taler også ind i en anerkendelse af de narrative forløb, der ikke bare afviger fra, men decideret modarbejder en klassisk plotstruktur, hvilket Richardson betegner som *non-plot-based narrative progressions* (2019, 83). Her beskrives det, at værker kan sekventeres ud

fra mange andre aspekter end plot, fx ud fra intertekstuelle referencer, retoriske argumenter eller æstetiske udtryk eller helt tilfældigt eller fragmentarisk (2019, 84-96). Ifølge Richardson gør en sådan afskrivning af plotmæssige principper ikke disse narrativer mindre narrative, eftersom der stadig opstår en kausalitet mellem begivenhederne, om end denne synes spinkel eller ualmindelig (2019, 96).

Det transgressive i Richardsons uregerlige narratologi må altså forstås som en dobbelt handling: En synliggørelse af grænser, som derfor kan overskrides, og samtidig, i netop denne bevægelse, en facilitering af en ny form, som ikke fastholder distinktioner, men lader disse interagere med hinanden. Richardsons begrebsliggørelse af det uregerlige bidrager derfor med en tilgang, der anerkender, hvordan disse særlige narrativer – ved at overskride distinktioner som fx fortæller/forfatter eller *story/discourse* – formår at behandle herskende strukturer i bred forstand på en ligeledes kritisk og nyskabende måde.

Pynt

Jeg har været meget ængstelig for alt det her – for at give interview og for i det hele taget at findes på den her måde – som en offentlig person [...] Det har overrasket mig, hvor meget forfatteren betyder som person. Det bryder jeg mig ikke så meget om. Jeg føler mig i forvejen rigelig fikcionaliseret som person i verden – og det her skaber ikke ligefrem større jordforbindelse.

– Bjørn Rasmussen, interview til *Information*, 14. januar 2012

På trods af forfatterskabets brede anerkendelse kan det tælles på én hånd, hvor mange gange Bjørn Rasmussen har ladet sig interviewe, siden han i 2011 havde sin litterære debut med romanen *Huden er det elastiske hylster der omgiver hele legemet*. Rasmussens værker fremstår dog langt fra anonyme eller uden afsender. På tværs af digte og romaner findes en gennemgående fascination af især kroppens grænser og en dertilhørende sanselighed og materialitet, som tilsammen udgør en stemme, der synes selvstændigt at overskride rammerne for både værk og forfatter i en indtrængende artikulation af temaer som spiseforstyrrelse, afvigende seksualitet og ikke mindst psykose.

Rasmussens litterære kendetegn er også behandlet akademisk ud fra flere perspektiver. I bogen *Den menneskelige plet*, der ligeledes undersøger mødet mellem den ulydighed, der udtrykkes i samtidslitteraturen, og de begreber, vi går tilgås den med, påpeger Stefan Kjerkegaard blandt andet den autofiktive blottelse af det private, som opstår i Rasmussens førnævnte debut. En selvfrestilling, der især kan forbindes til romanens ekstreme kropslighed, hvilket er udgangspunktet for, at også Tobias Skiveren læser den i sit værk *Kødets Poiesis*, der netop behandler den kropslige erfaring i ny dansk litteratur. Yderligere læses hans roman *Jeg er gråhvid* (2018), også i forlængelse af debuten, blandt andet i Camilla Schwartz' *Take me to neverland*, der undersøger begrebet voksenfobi, og ligeledes tager udgangspunkt i forfatterskabets kropslighed, men også opløsningen heraf, hvilket her tolkes som en forskydning og afmontering af normative rammer for køn og seksualitet⁸. (Kjerkegaard 2017; Skiveren 2020; Schwartz 2021)

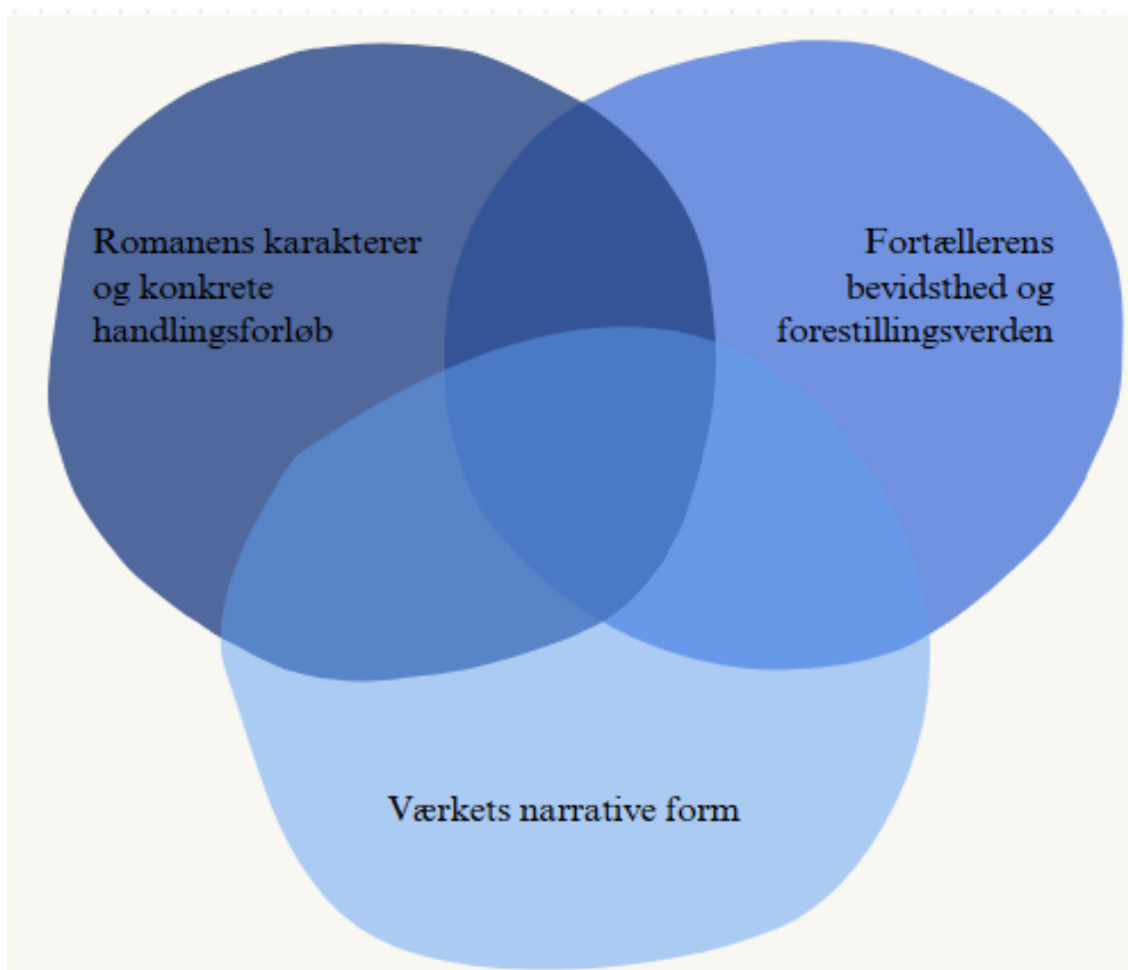
Selvom det psykiatriske og normbrydende også er gennemgående i disse behandlinger, er det dog ikke med fokus på en narratologisk forståelse for den egentlige sygdomsproblematik. På baggrund af Richardsons uregerlige begrebsdannelse, vil jeg læse *Pynt* for at undersøge, hvilke indsigter der yderligere gøres tilgængelige i den psykotiske virkelighedsopfattelse, når en klassisk narratologi udfordres ikke kun i værket, men også i læsningen heraf.

Narrative interaktioner

Pynt fortælles i første person af et jeg, der ved romanens begyndelse er indlagt, og fortællingen tager blandt andet form af de postkort, hun sender til sin lillebror fra hospitalet. Denne skriftlige henvendelse fungerer dermed også som fortællerens forsøg på at række ud i en verden, som hun i skrivende stund er afskåret fra. Dette underbygges af en gennemgående fængselssymbolik, fx ved at hospitalsstuen beskrives som en celle (Rasmussen 2013, 9). I hvad der synes at være en ironisk leg med brevromanen som genre, opstilles derfor et inde/ude motiv, der konkret udfoldes i den afstand, som indlæggelsen skaber, men i overført forstand antyder en skellen både mellem læserens og fiktionens verden, men også internt i teksten mellem den psykotiske fortællers virkelighedsopfattelse og en normativ forståelse, hvilket udfoldes yderligere undervejs i læsningen.

⁸ Rasmussens værker behandles også i andre kandidatspecialer. Blandt andet læses *Pynt* ligeledes med afsæt i Richardsons narratologi i Hannah Nielen-Danøs speciale *Hører I mig? Om psykiatri, oprør og æstetik hos Bjørn Rasmussen og Asta Olivia Nordenhof*, dog her i en tolkning af det psykiatriske i litteraturen som en æstetisk performance i et politisk perspektiv (2024).

Generelt i romanen fremstår forholdet flydende mellem værk, fortæller og læser. For at beskrive den grad af kompleksitet, som opstår i disse transgressive bevægelser, vil jeg forsøge at konkretisere Richardsons idé om en narrativ model, der i form af interagerende ellipser kan repræsentere en forståelse for, hvordan disse narrative elementer netop kan overlape hinanden. Med udgangspunkt i fortællerens relation til broren Victor vil jeg derfor undersøge disse forhold ud fra følgende model:



Figur 2: Narrativ model over *Pynt*

Først og fremmest befinder fortællerens bror sig på det mere konkrete domæne i modellen som værende modtager af den kommunikation, der på et fiktivt plan afsendes i form af postkortet, og derudover som en karakter, der tiltales direkte gennem et *du*, hvilket endvidere positionerer ham som en *narratee* i fortællingen. På værkets første side beskrives henvendelsen som følger: "Jeg har taget dig på ordet, jeg er begyndt at skrive til dig her fra hospitalet, med dig for øje" (Rasmussen 2013, 5). Vi forstår hermed, at skriftliggørelsen begynder ved denne relation, men også at der går noget forud

for værket. Af dette indledende afsnit introduceres også en dagbogsform, og romanen veksler løbende imellem denne og det førnævnte postkort. Dagbogen fungerer ligeledes som en reference til noget forudgående, da fortælleren associerer den med mindet om, hvordan hun som barn tog Victor i at læse i hendes dagbog, hvilket beskrives som en afgørende konflikt i relationen mellem dem, og også narrativt fremstår vigtigt, eftersom det er en begivenhed, der genfortælles flere gange i værket (14).

Denne type af associative spring mellem beretninger og refleksioner er gennemgående for værkets fortælle-mæssige stil, der, udover næsten fysisk at give læseren åndenød, har en fremmedgørende effekt som også ses i kraft af, at bevægelsen mellem dagbogs- og postkortformatet sjældent kan adskilles direkte. I sætninger som fx "Sådan går dagene, postkort nr. 27, postkort nr. 33" kommer postkortet dermed til at fremstå som en slags dagbog og omvendt, selvom et postkorts udadrettethed og kommunikative funktion normalt ville fremstå som en modsætning til dagbogens private funktion (79). Gennem denne sløring af grænser udfordres det dikotomiske inde/ude-motiv, som indledningsvis opstod, ligeledes af den form, som ellers optegnede denne distinktion i første omgang. På den måde tydeliggøres en transgression mellem den føromtalte del af modellen, der udgør karakterernes virkelighed, og den, der forholder sig til teksten som et fiktionsværk og dermed som en narrativ form.

I forlængelse heraf optræder Victor som en karakter, der også tager del i de konkrete begivenheder, der genfortælles, og som udgør en stor del af romanens handlingsforløb. I et forsøg på at definere et konkret handlingsplan kan man opstille en tidslinje, der strækker sig fra at omfatte fortællerens barndom og livet før indlæggelsen, til de begivenheder, der finder sted undervejs i indlæggelsen og frem til, at jeget udskrives ved romanens slutning. De sidstnævnte dele opstår til gengæld løbende med romanens *time of writing*, og den narrative handling kommer derfor også til at udgøre en begivenhed i romanens *story*.

Det, der finder sted i henholdsvis den fortællende og den fortalte tid, fremstår dog også sammensmeltet på en måde, der gør, at den narrative handling synes at tage eksplicit del i det konkrete plot samtidig med at den skaber det. Dette ses for eksempel i beskrivelsen af fortællerens taxatur på vej til hospitalet. Med den indledende formulering "Nu, da jeg sidder i vognen" beskrives denne begivenhed, der finder sted før indlæggelsen, pludselig i nutid, selvom fortælleren allerede er blevet indlagt tidligere i selve værkets forløb (7). I en sproglig og narrativ sammensætning af *nu* og *da*, udfordres en mimetisk tidsopfattelse dermed allerede i første sætning. Som dette forløb begynder, går det også op for fortælleren, "hvor helt forkert det er at tage til hospitalet" (7). Der igangsættes derfor

en tvivl omkring den handling, som ellers er udslagsgivende for hele narrativets konkrete forløb. Dette skaber derfor en spændingskurve, som også yderligere underbygges af endnu et handlingslag: I en sproglig leg beskrives både taxaens fremdrift og fortællingens handling nemlig samtidig med, at en erotisk seance mellem fortælleren og hendes begærede veninde Alfrida, der bliver umulig at afgøre som værende enten *virkelig* sameksisterende med de to andre handlingslag, eller et produkt af fortællerens forestilling. Med ordene “så ankommer jeg, så er jeg ankommet”, afsluttes scenen i et treenigt klimaks, og som læser oplever man både en indlevelse i tekstens *acceleration* og et syret fravær af *retning*.

På kun lidt over ti linjer indføres vi dermed fuldstændigt i det samme opløste grænseland, som hovedpersonen befinder sig i, og den eksplicite skrivehandling kommer dermed til at udgøre sit eget plot gennem en nutid, der konstant er til forhandling, som romanen tager form. Med Richardsons begreber bliver denne modstridende temporalitet derfor med til at understøtte både et fragmentarisk plot, hvor læseren aktivt må forsøge at stykke en *story* sammen ud fra denne forvirrende og fragmentarisk *discourse*, men også et pseudoplot, fordi vores forventning om et plot bliver så eksplicit, at den fremstår direkte som et selvstændigt handlingsplan.

Vi har altså at gøre med en rammefortælling bestående af en dagbogs-brev-hybrid, der rummer endnu et narrativ bestående af de begivenheder, som fortælleren skriftligt beretter om heri. Den fremmedgørelse, læseren oplever, i forsøget på blandt andet at bestemme romanens udsigelsesposition, retter derfor også en tvivl mod fortælleren generelle pålidelighed. På den måde bliver henvendelsesformen i romanen bidragende til det, Richardson omtaler som en *blurring of person* netop i kraft af den svimlende position mellem beskueren og det beskuede, som en 2. personsfortæller kan bidrage med (2006, 6). I det næsten upålidelige forhold mellem fortælleren og den narrative læser, sløres afstanden mellem den faktiske læser og værkets *narratee* dermed også, og interaktionen mellem de tre domæner i modellen tydeliggøres derfor på et niveau, der synes næsten at optage læseren mere end de begivenheder, der foregår internt i narrativet.

Læserens tvivlende forsøg på at bestemme, hvornår noget *faktisk* er sket, understøttes også af det faktum, at fortælleren tilsyneladende er indlagt med symptomer på flere forskellige psykiske lidelser. Fortælleren beskriver fx en oplevelse af, at “jeget” udskiftes gennem en slags antropomorf forståelse af blandt andet “det skizotypiske”, “alkoholismen” og “anoreksiens stemme” (Rasmussen 2013, 80). Derudover er det svært at adskille hendes beskrivelser af det, der sker omkring hende, og af det, hun forestiller sig. I en form for *pseudosequency* gentages følgende sætning undervejs i

romanen: “jeg fremkalder et diasshow, hvert billede står i lige lang tid, det skifter hvert sjette sekund cirka” (16, 69). Denne beskrivelse bliver et slags mantra for fortælleren, der synes at manifestere begivenhederne lige så konkret og visuelt for fortælleren, som teksten fremstår for læseren i en fysisk form.

Ligeledes fremstår skrivehandlingen som fortællerens forsøg på at forankre sig selv i en virkelighed, der kan modarbejde den forhandling af jeget, der findes i romanen fx ud fra konstateringer som “Jeg er ikke død. Jeg er bare ikke så tydelig længere” (13). Gennem teksten som fysisk form synes fortælleren derfor at fremmane den individuelle, narrative identitet, som ellers sløres af det psykotiske, men også i mødet med en mimetisk, narrativ forventning (79). Alligevel er negationerne stadig gennemgående, når fortælleren forsøger at sprogliggøre sin virkelighedsopfattelse: “At se, at det er løgn, at jeg er liggegal og liggesyg, nej, jeg hedder generelle rodfrugter, jeg hedder gingerale og grind” (81). Fremmedgørelsen synes dermed også at gennemsyre fortællerens eget sprog og selvopfattelse, om end hun, i den efterfølgende ordstrøm, aktivt forsøger at kæmpe imod det. På den måde antydes det også, at fortælleren er underlagt den kognitive dobbelthed, som Spieker betegner som afspejlende den stigmatiserende diskurs, der findes både i vores forståelse og sprogliggørelse af det *sindssyge*.

Fortælleren og begivenhedernes metaforankring i både fysisk og forestillet form gør dermed forholdet mellem *story* og *discourse* umuligt at bestemme på samme måde, som det beskrives i Richardsons begreb om *denarration*. Når fortælleren fx oplever, at der “er en pige, der taler med gæs” i radioen på førnævnte taxatur, og at “det lyder, som om det er mig, der taler, min stemme”, kommer fortolkningsmulighederne heraf derfor også til at fremstå lige gyldige: Episoden kan tolkes som selvhenførende vrangforestillinger på baggrund af fortællerens skizotypi, men alligevel kan vi, ud fra narrativets placering netop i en fiktiv kontekst, aldrig fuldstændig afskrive, at det faktisk *er* hendes stemme, der høres (7). På den måde udgør begivenhederne i romanen et kontinuum af det faktiske og det forestillede, hvilket gør, at en kontinuerlig forhandling mellem den virkelige fortælling og den fortalte virkelighed synes at være et plot, der går på tværs af værkets lag af fortælling.

På baggrund af dette må Victor, sammen med fortælleren, forstås som et prisme af det, han gøres til af læsningen, og som derfor hele tiden må revurderes. Dermed udgør dette søskendeforhold en fælles indikator for det modsigende plot, der opstår i de konstante transgressioner mellem modellens tre elementer, og dermed en insisteren på narrativet som interagerende og komplekst. Ud fra denne indledende optegning af de overlappende narrative domæner, opstår derfor en forståelse for

en virkelighed, der befinder sig i et fiktivt univers, men samtidig materialiserer sig i alt det, som fiktionen omsluttet af.

Psykosens dramatik

Brugen af *denarration* er også gennemgående i fortællerens beskrivelser af omgivelserne og skildring af romanens andre karakterer. Det ses for eksempel når lægen, doktor Hestbæk, introduceres gennem sit fravær: “Nu viser det sig, at doktor Hestbæk slet ikke er her” (10). Som vi så det i *Smerte-hjerte*, skaber negationerne en opmærksomhed på det omvendte af, hvad de rent faktisk siger, og igen er det fremmedgørende på paradoksal vis med til at bidrage med de narrative elementer, der får læsningen til at hænge sammen.

Fremmedgørelsen er altså så dominerende i fortællingen om jeget, at den også bliver meget præsent i hendes sprog for sig selv. Det underbygges ligeledes af et gennemgående formelt og gammeldags sprog, der skaber en særlig højstemt atmosfære omkring det perspektiv, vi får på narrativet. For eksempel beskrives lægens førnævnte fravær gennem fortællerens undren over det på følgende måde: “Det forekom mig, at jeg var moden til hans behandling, men han tog sin afsked i høst” (10). Dermed fremstår fortællerens narrativ næsten som en eventyrfortælling, der lægges ned over de *faktiske* begivenheder som en afstand. I dette afsnit introduceres fortællerens “værge” også, der senere betegnes som Walther (24), sammen med hendes “påklæderske” Jakob (10-11). Selvom Jakob senere afsløres at være en kvinde, vil navnet for en læser, der er kendt med forfatterskabet, vække konnotationer til en gennemgående karakter i Rasmussens værker. Udover at bære samme navn, kan denne selvreferentielle genganger i forskellig grad fortolkes som en fiktionisering af Rasmussens *faktiske* partner Jakob, der også takkes i en efterfølgende note i slutningen af værket.

Generelt er der et væld af referencer i værket, både metafiktivt til Rasmussens eget forfatterskab som her nævnt, og i brugen af *pseudofrequency*, men også intertekstuel til andre forfattere og værker. Især Tove Ditlevsen bliver refereret direkte for eksempel i sætninger som “der bor en ung dreng i mig, der ikke vil dø” (80). Men generelt kan hele værket også læses som en slags nyfortolkning af Ditlevsens *Ansigterne* (1968). Narrativet mimer til dels Ditlevsens værk ud fra førnævnte formelle sprog, især gennem brugen af betegnelser som “frøken” og “doktor”, men også handlingsmæssigt, eftersom fortælleren er indlagt på grund af en forvrænget virkelighedsopfattelse, hvilket især tager form gennem hallucinationer og paranoia fremstillet som en dobbelt *virkelighed*, præcis ligesom Lise Mundus oplever det i Ditlevsens roman. Fordi denne reference bliver så tydelig,

men også brydes direkte, fx ved samtidig at optræde i konteksten af udtryk som “lol” (18), er det svært at afgøre, om den skal fortolkes som en pastiche, parodi eller noget derimellem. Ikke desto mindre skaber denne intertekstualitet en bevidsthed om alt det, narrativet udgøres af, men samtidig afviger fra, og igen opstår en opmærksomhed hos læseren på værkets egen narrativitet.

Det referentielle narrative lag er gennemgående og tydeliggøres især også idet karakteren Ragna Svendsen introduceres. Da påklædersken Jakob på et tidspunkt besøger hospitalet, fortæller jeget følgende om navnet Ragna: ”En af sygeplejerskerne bliver ved med at kalde mig for Ragna, siger jeg. Ragna, siger hun. Ja. Ragna Svendsen. Det er kønt, siger hun. [...] Savner du teatret, spørger hun. Jeg ved ikke. Jeg skriver, siger jeg. Åh” (28-29). I en sproglig tydeliggørelse af jegets både pronominale og substantiverede form, igangsættes her ligeledes en bevægelse mellem navnet og fortællerens identifikation med det. Dermed opstår Ragna: En spiseforstyrret skuespillerinde, fortælleren stedvist indtager *rollen* som i resten af værket. På den måde fungerer Ragna-karakteren som en spaltning af jeget, hvilket især uddybes i fortællerens eget forsøg på at rationalisere dette:

Jeg ved ikke, hvorfor personalet kalder mig Ragna Svendsen, men det klinger, synes du ikke. Jeg begynder at forestille mig, hvem hun er, hun dukker frem på den hvide væg over sengen. Jeg forestiller mig en film, der vil give hende stjernestatus. [...] Jeg vil tabe mig, jeg vil forvandle mig til Ragna Svendsen, det vil ikke længere smerte at blive forpustet. Efter tretten år i tjærens vold vil dette tilkomme mig: lugtesans, hukommelse.

(68)

Ragna kan dermed fortolkes som en sprogligt hidkaldt materialisering af fortælleren, der opstår gennem en løbende narrativisering af hende som både konkret og forestillet; en slags spiseforstyrrelsens, men også psykosens, alter ego, som også taler ind i førnævnte møde mellem et hyper-nutidigt og næsten påtaget gammeldags sprog. Men da vi i citatet også bliver bekendt med fortællerens manglende hukommelse og lugtesans, samt det faktum, at også dem omkring hende taler ind i dette narrativ, kan vi ikke være sikre på, at afstanden til Ragna ikke bare et udtryk for jegets egen derealisation og dermed et symptom på psykose. Som Richardson netop pointerer det, bliver brugen af *denarration* dermed også en forhandling af identitet både på et narrativt og et *virkeligt* plan (2019, 94). På den måde opløser værket en definitiv forståelse af grænserne for fikcionalitet på et generelt plan.

Dette underbygges yderligere, når tidligere nævnte *pseudo-frequency* af insisterende navngivning, bruges til først at konstatere, at “Jeg hedder fugleungen” (16), og derefter: “Så hedder jeg da virkelig fugleungen” (22). Her står det tydeligt frem, at fortælleren oplever at være opløst i så høj grad, at hun rent sprogligt må gentage sig selv for at skabe sin egen virkelighed. Når denne frase senere også omformes til at lyde “jeg hedder pt.”, bruges denne insisteren på afgrænsethed samtidig til at vise, at jeget også *fortælles* af systemet (80). Som patientrollen tages med ind i denne gentagne sekvens, får vi også en fornemmelse for psykiatriens definitionsmagt og den fremmedgørelse, der findes i et dertilhørende sprog, som vi fx så helt konkret gengivet i *Smerte-hjerte*.

Da det aldrig bliver muligt at skelne direkte mellem, om Ragna Svendsen er faktisk eller forestillet; hovedperson eller skuespiller, udfordres narrativets fikcionalitetsbegreb på en måde, hvor både det psykotiske og den narrative form bliver en slags selvstændig aktør. En sådan udvikling læner sig ind i det, Richardson kalder en permeabel fortæller: En anden stemme eller bevidsthed, der synes at trænge ind i fortællerens, og udfordrer en narratologisk antagelse om fortælleren som autonom, fordi jeget gennemtrænges af noget eksternt, men at dette eksterne ikke kan defineres (2019, 95-96). Når værket slører både narrativets rammer for det fortalte og det fortællende, bliver læserens position ligeledes kompleks på en måde, hvor arbejdet med at fortolke narrativet næsten opløser grænsen mellem læserens deltagelse i fiktionen og sin egen virkelighed.

Løbende i værket bliver den materialisering af det fortalte, der foregår aktivt i og gennem den skrivende handling, en del af fortællingen i sig selv. Det ses for eksempel i følgende citat: “Jeg har så frygtelige mængder af tid, og der kan ikke stå særlig meget på et postkort, så jeg skriver i min tykke dagbog” (5). I en sammenskrivning af begivenheder oplevet over tid og tilblivelsen af fysisk tekst, formgives det erfarede helt konkret. Samtidig kobles tiden dog også til det frygtelige, hvilket kan tolkes i relation til netop den tilstand af at være afskåret fra sine omgivelser, som fortælleren befinder sig i både konkret på grund af indlæggelsen, men også i en afstand til den Virkelighed, som hun ikke tager del i. På den måde bliver skriften også en form for bearbejdning af det skræmmende åbne og udefinerede. I forlængelse af førnævnte skuespil-metafor, beskrives det også, hvordan fortælleren oplever at stå og tale på gulvet i en “rungende sal”: Som en “søjle af lys” “projicerer filmstumper” på hendes krop fra et hul i loftet over hende, forstås det, at selve metabevindstheden om at blive *læst* og dermed betragtet, netop er udslagsgivende for, at det oplevede *iscenesættes*, som det udtrykkes helt konkret her (161). Dette underbygges også i beskrivelsen af det konkrete rum, vi får

at vide, at narrativet *time of writing* skrives fra: “I min celle: et skab, et spejl, en håndvask. En seng hvorfra jeg skriver dette, den tomme opslagstavle” (9).

Af dette citat fremgår det, hvordan narrativet tager form ud fra et konkret rum, der samtidig er tomt og anonymt. På den måde bliver det også jegets arbejde at fylde denne tomhed med mening, hvilket gør rollen som fortæller autonom, fri og flydende, men ligeledes ensom og gennemsyret af selvbevidsthed. Sammen med førnævnte billede på den bevidste fremstilling i skriften som et skuespil, bliver alle narrativets begivenheder en slags både konkrete og litterære scener, som gør, at fortællingen af det psykotiske ligeledes bliver et arbejde i at *spille* sig selv for fortælleren. På den måde er både litteraturen og det psykotiske i værket fremstillet som et fysisk sted at “stå og tale” fra (ibid.).

En fremkaldt virkelighed

Læserens forsøg på at *oversætte* den fantastiske og abstrakte virkelighed, der opstår af både form og indhold, gør at de få elementer, vi kan koble til vores viden om *virkelige* indlæggelser, træder i baggrunden i narrativets plot. Dette udtrykkes særligt gennem karakteren Alfrida, som blev introduceret allerede i den indledende taxatur til hospitalet. Ligesom at husholdersken Gitte i *Ansigterne* dukker op hos Lise løbende samtidig med de begivenheder, der udgør hendes daglige gang på hospitalet, opstår beskrivelser af Alfrida ofte flettet sammen med de brudstykker af klinisk information, som vi får i løbet af værket. For eksempel genkalder jeget eksplicit, med sætningen “Giv mig Berlin, giv mig Alfrida”, oplevelsen af at drikke vin på Alfridas kollektiv i Berlin. Alligevel bedes vi forholde os til den *anden* situation, der udspiller sig, da Frøken Dam midt i mindet rækker jeget en plastikkop med ordene “så kører bussen”. Ud fra denne reference til præparatet Antabus, der gentages både her og i andre af Rasmussens værker, afgør fortælleren, at hun her må nøjes med “hvidtøl”. I en hengiven fremkaldelse af Alfridas krop bliver den kliniske undersøgelse, fortælleren samtidig tager del i, reduceret til få ord som “blodtryk” og “alkoholabstinenser”, selvom dette nok ville betragtes som den *faktiske* begivenhed i en retorisk læsning. En normativ kronologi er altså kun antydning i en form, som først rigtig fastlægges i læserens fortolkning af den som *afvigende* fra alt det, som værket ellers består af. På den måde er det tydeligt, hvilken *virkelighed*, der vægtes højest i fortællerens narrativ. (12)

Forholdet mellem det, der almindeligvis forstås som henholdsvis afvigende og universelt, er dermed omvendt, og selvom vi kan uddrage en kronologisk udvikling, der strækker sig fra

indlæggelsen til den førnævnte middag, der finder sted efter udskrivelsen, er hverken den kliniske struktur eller normative virkelighedsopfattelse i stand til at rumme det narrativ, der udfolder sig i størstedelen af værket netop ud fra de genkaldelser, der helt fysisk tager form i fortællerens perspektiv. Som tidligere nævnt *fremkalder* fortælleren løbende flere lysbilledshow på sit værelse, der beskrives som en visuel repræsentation af hendes erindringer. Hver gang denne sekvens både konkret og sprogligt gentages, er det efterfulgt af en lang associationsrække af minder fra fortællerens ungdom, barndom og filosofiske overvejelser på baggrund heraf. Effekten af denne begivenhed på forholdet mellem læser og fortæller uddybes især i det afsnit, der begynder som følger:

Jeg fremkalder et diasshow, hvert billede står i lige lang tid, det skifter hvert sjette sekund cirka, nå men her spiller jeg Tove Ditlevsen i en visning på andet-året på elevskolen [...] Her sne på fjernsynet, beroligende flimmer [...] det her er nok taget i oktober pga. æbletræet dér [...]

(69)

Fortælleren fremlægger her en række oplevelser, der går forud for den fortællende handling, næsten som om det forventes, at en *narratee* betragter billederne på væggen sammen med hende. Men i samme opremsning går fortællingen brat videre til også at gengive en replik fra en begivenhed, der angiveligt findes på indlæggelsens handlingsplan: “der står vist mit navn på den der, siger frøken Lisbeth, hver gang hun tager et stykke drømmekage til fredagsfællesmødet eller banankage” (69). Dette afføder blot endnu flere tanker, og først efter næsten en hel side af en sådan associativ strøm, opdager fortælleren kort, at opmærksomheden på lysbillederne er hørt op, før denne narrative bevægelse igen fortsætter: “der er gået langt over seks sekunder, du har misset en helt masse billeder, fordi du ikke kan holde *fokus*: fra latin: ildsted, synonym: brændpunkt, eller indstilling på et optisk apparat, fx kamera” (69).

På et konkret plan kan man tolke denne ihukommelse som en *projektion*⁹ af fortælleren fortid, men også som et gennemgående psykosymptom, fordi vi får at vide, at dette er noget, fortælleren har gjort fra barnsben (76). I en normativ forståelse for narrativets plot, bidrager disse begivenheder mest af alt med en optegning af det, der går forud for romanens *time of writing*, og selve genkaldelserne får altså ikke en stor betydning for forløbet i en sådan læsning. Men omvendt betyder det også, at det er begrænset, hvor mange sider i værket, der i så fald overhovedet bidrager til plottet.

⁹ Bemærk at det overførte plan er så gennemtrængende, at det dukker op selv i en bemærkning, der har til formål kun at udpege det *faktiske*.

Det tydeliggøres derfor virkelig her, at en stor del af narrativet foregår på et domæne, der går ud over det, som kan beskrives med klassisk narratologiske begreber.

I en uregerlig læsning kan vi til gengæld tilgodese, at narrativet udgøres af netop den transgressive behandling af det konkrete handlingsplan, som dette afsnit bliver et eksempel på. Gennem fremkaldelsen materialiserer fortælleren de fortalte erindringer samtidig med sin egen sprogliggørelse af dem. Men fordi der så direkte rettes henvendelse til værkets *narratee*, bliver denne narrative genkaldelse også en konkret handling, vi som læsere forventes at tage del i, og hvor det, at vi sammen med fortælleren mister fokus, også bliver en begivenhed i selve narrativet. På den måde *fremkalder* narrativet også noget, der befinder sig både i fiktionen og i Virkeligheden: en fælles bevidsthed om og oplevelse af psykosen, der ikke gengives eller beskrives, men som sker direkte i skriften som en handling.

Når forholdet mellem læser og fortæller på denne måde sløres, får det yderligere den effekt, at den virkelighedsopfattelse, vi får indsigt i gennem værket, ikke på samme måde patologiseres. Som Richardson påpeger, får vi aldrig trygheden fra de forventede strukturer, fordi en klassisk narratologi ikke kan komme os til undsætning i meningsdannelsen. Ligeledes opnår jeg ikke genkendelse i det kliniske, men oplever derimod at “slettes ud mod sengelinnedet”, så snart hun tager hospitalskjolen på (155). Det er altså hverken de normativt kliniske eller narratologiske, men derimod de *opløste* strukturer og tvetydige handlingsplaner, der skaber indlevelse og forståelse i denne narrative virkelighed.

Fortælleren udfordring i at identificere sig selv taler ind i en gennemgående strøm af tid, sted og bevidsthed, der fletter ind og ud af hinanden sammen med replikker, der næsten ikke angives som værende tale. I forlængelse af førnævnte modstridende temporalitet, er det svært at skelne mellem tider og former, men også at identificere, hvem der *taler*, og om det, der *siges*, skal forstås som direkte henvendelser eller private tanker. Fordi hele omdrejningspunktet for det *fortalte* på den måde virker opløst eller abstrakt, kan værket i klassisk forstand synes at være helt uden plot. Men som en slags metavariation af Richardsons *non-plot-based narrative progressions*, er dette tilsyneladende fravær af handling netop det, der skaber narrativets udvikling som en del af tekstens materialitet. Værket ikke bare mimer, men *udgør* på den måde den (u)virkelighed, som fortælleren lever gennem.

“Nu vil jeg tale, så det driver ned ad væggene”, skrives det indledende (5). Denne ytring bliver et udtryk for den fysiske handlekraft, fortællerens stemme behersker, og ligeledes for den gensidige skabelse, som opstår netop i narrativets transgressive forhold mellem sprog og indhold. Narrativet bevæger sig altså mellem modellens tre dele, men også videre endnu. Med netop Richardsons sprog for de antimimetiske strukturer, tydeliggøres det i denne læsning, hvordan den uregerlige litteratur ikke bare kan portrættere det psykotiske, og dermed vise hvordan det holdes op mod en forventning om en norm eller bedring. Værket er en virkelighed i sig selv.

Konklusion

I forlængelse af disse læsninger synes dén narrativisering af det psykiatriske, som forekommer at være en tendens i samtidslitteraturen, yderligere at være kendetegnet af en gennemgående selvfremstilling og bearbejdning af det oplevede på en måde, hvor disse metarefleksioner kommer til at udgøre narrative begivenheder i sig selv. Fordi fortællernes psykosesyntomer hovedsageligt fremstilles gennem deres egne tanker om dem, men også i konteksten af den afstand, disse får til omverdenen, bliver det erfaredes forankring i både et psykiatrisk og narrativt forløb snarere udgjort af en bevægelse mellem det oplevede og *læsningen* heraf, end af en lineær, kronologisk udvikling i både klinisk og plotmæssig forstand. Det betyder ikke, at mere konkrete begivenheder slet ikke opstår, men snarere at det selvscenesættende, associative og ikke mindst sprogliggørende er langt mere drivende for det *faktiske* plot – hvis altså en sådan definition overhovedet stadig giver mening i relation hertil.

Disse værker insisterer altså gennemgående på et *nu* og *her*, der netop affødes af skrivehandlingens materialisering af den virkelighed, som den levede psykiatriske erfaring tager del i eller udgør. Både på en mere abstrakt vis, som hos Rasmussen, men også på måder, hvor læseren mere tages i hånden, som det ses i *Smerte-hjerte*, er det psykotiske i narrativet dermed ikke henvist til et refleksivt overført betydningslag, men også metaagtigt forankret i tid og sted, og dermed relateret til den verden, det omgives af, både forstået som symptom og virkelighed. På den måde formår denne litteratur at blotlægge de dikotomiske forståelser, der præger vores opfattelse af, og sprog for, forskellige typer af virkelighedsopfattelser, ved netop at forhandle grænserne mellem forfatter/fortæller og læser, og dermed også mellem det syge og raske, virkelige og fiktive.

Når Phelan inddrager retorisk narratologi i narrativ medicin, er det som bekendt ud fra en idé om at læse efter narrativernes *egen* hensigt. Selvom det altså gøres i forsøget på netop at anerkende patientens individuelle oplevelse, bliver det gjort ud fra forestillingen om en fortæller, der bevidst kan vælge det fiktive fra eller til, og derigennem aktivt flytte læseren rundt mellem lag af fiktion og Virkelighed (Phelan 2023, 171). Ligeledes ser Phelan det som lægens opgave at *oversætte* en mimetisk forståelse af patientens karakter i narrativet til en tematisk forståelse af deres *rolle* som patient i en behandlingssituation (2023, 17). Men som det fremgår af de læste værker, kan muligheden for at skelne mellem disse to domæner også opløses, og det vil derfor ikke være muligt at tilskrive narrativet en sådan intentionel fikcionalitet, når den fortællende instans fremstår lige så påvirket af

denne *transgression*, som læseren gør det. For eksempel beskriver både Rasmussen og Rieders fortællere netop, at de føler sig *fiktionaliserede*. På den måde er der noget ved den retoriske læsnings oversættelsesarbejde, der synes alligevel at gøre det erfarede lydløst, i en mangel på erkendelse af det rum, skriften skaber i sig selv, hvor netop disse erfaringer kan tage form.

Felman udpeger som nævnt, at vi mangler et sprog, der kan rumme den bevidsthed, som opstår i forsøget på at anerkende netop den afvigende virkelighedsopfattelse. Som Richardson beskriver det, og som det ligeledes fremgår af begge mine læsninger, kan et sådant sprog altså opnås netop ved at anerkende den *transgressive* bevægelse mellem det mimetiske og antimimetiske, som er så afgørende for oplevelsen af det psykotiske såvel som for de uregerlige narrativer, der *fortæller* den. For at anerkende både den psykotiske fortælling og dens iboende litterære ulydighed, må disse nye begreber derfor inddrages i den kliniske samtale, hvis denne skal kunne rumme og behandle netop det uregerlige i konteksten af den måde, dette opleves både hos individet og i mødet med læserens forventninger.

Mit arbejde med det anti-mimetiske og sprogligt dekonstruerende skal altså ikke forstås som en argumentation for, tro på eller idé om et sprog eller sundhedsvæsen, hvor dikotomiske forståelser helt må ophøre, men tværtimod som en undersøgelse af de muligheder det giver, når vi er bevidste om dem og taler ud fra dem. I forlængelse heraf vil jeg understrege, at min inddragelse af det ulydige heller ikke skal forstås som en modstand over for det kliniske felt eller en underkendelse af den positive indflydelse, som psykiatrisk behandling kan bidrage med.

Personligt har jeg selv været tilknyttet som patient i flere psykiatriske tilbud på baggrund af erfaringer, der klinisk blev fortolket som symptomer på psykoselidelse, og min *tid* her gav mig brugbare samtaler med sundhedsfagligt personale samt terapeutiske værktøjer, som jeg ikke ville være foruden. Men det kliniske ræsonnement for diagnosticeringen, og formidlingen heraf, fremstod fremmed for mig og gør det stadig i dag. Derfor har forløbet også været årsag til en ambivalens, som medførte angst og smerte; og i forlængelse heraf også en tvivl og frygt for, om alle disse følelser i virkeligheden var psykosesymptomer. Ligesom fortællerne hos Rieder og Rasmussen, igangsatte *rollen* som psykiatrisk patient dermed også en fremmedgørelse i og af mig selv og min selvforståelse.

Jeg genkender derfor den konkrete og sproglige dissonans, som disse narrativer udtrykker i og omkring psykiatrien, samt deres behov for et rum, hvor man kan tale frit, og hvor sproget kan virke udviklende frem for begrænsende. Ligesom Felman, såvel som Rieder og Bundesen, ser jeg

litteraturen som et sådant mødested. Et rum for det, der i andre kontekster sjældent får lov at sameksistere, og derfor heller ikke at interagere: Det partikulære og diskursive; det abstrakte og konkrete; det refleksive og kommunikative; det levende og oplevede; det erfarede og det endnu ukendte.

Disse møder finder sted, ikke kun i mine læsninger, men i værkerne selv. Læsning er dermed ikke et oversættelsesarbejde, men et fortolkningsarbejde: Det er et ønske om at tolke for at forstå frem for at sammenskrive med noget, der allerede *er* forstået. Derfor skal min brug af hverken Phelan eller Richardson heller ikke forstås som værende en enten falsificerbar eller udtømmende metode til behandling af hverken psykose eller dertilhørende narrativer, men som forgreninger af narratologi, der udtrykker hver deres belæg for mulige tilgange, som efter min mening tværtimod kan virke gensidigt styrkende i en ny, samlet kontekst, som for eksempel i nærværende speciale.

Litteraturliste

Alber, J., Iversen, S., Nielsen, H. S., & Richardson, B. (2010): "Unnatural Narratives, Unnatural Narratology: Beyond Mimetic Models" i *Narrative*, 18(2), pp. 113–136. The Ohio State University Press.

Alber, J., Iversen, S., Nielsen, H. S., & Richardson, B. (2012): "What Is Unnatural about Unnatural Narratology?: A Response to Monika Fludernik" i *Narrative*, 20(3), pp. 371-382. The Ohio State University Press.

Baéré, M. (2020): "To forfattere vil give ordet til patienten i psykiatrien og kalder det 'ømhedsaktivisme'". *Information*.
<https://www.information.dk/kultur/2020/11/to-forfattere-give-ordet-patienten-psykiatrien-kalder-oemhedsaktivisme>

Cambridge Academic Content Dictionary (u. å.): *intimately, adv.* Cambridge University Press.
<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/intimately>

Charon, R. (2006): *Narrative Medicine: Honoring the Stories of Illness*, Oxford University Press.

Den Danske Ordbog (2023a): *i virkeligheden*. Det Danske Sprog- og Litteraturselskab.
<https://ordnet.dk/ddo/ordbog?mselect=59012158&query=virkeligheden>

Den Danske Ordbog (2023b): *trans-*. Det Danske Sprog- og Litteraturselskab.
<https://ordnet.dk/ddo/ordbog?select=tra-&query=trans>

Ditlevsen, T. (1968): *Ansigterne*. Gyldendal.

Felman, S. (1985): *Writing and madness* (M. N. Evans, overs.). Cornell University Press.
(Originaltitel udgivet 1978).

Gyldendal (u.å.): "Smerte-hjerte". Forlagsbeskrivelse.
<https://www.gyldendal.dk/produkter/smerte-hjerte-9788702382228>.

Jansen, Jens Einar (u.å.): *Hvad er psykose?*. Dansk Psykolog Forenings hjemmeside.
<https://psykologeridanmark.dk/2020/06/hvad-er-psykose/>

- Kjerkegaard, S. (2017): *Den menneskelige plet. Medialiseringen af litteratursystemet*.
Dansk lærerforeningens Forlag.
- Nexø, T. A. (2020): "Her har I os" i *20 før 20. Begivenheder i dansk litteratur 2000-2019*, pp. 285-300. Informations Forlag.
- Nielen-Danø, H. (2024): *Hører I mig? Om psykiatri, oprør og æstetik hos Bjørn Rasmussen og Asta Olivia Nordenhof*. Institut for Nordiske Studier og Sprogvidenskab, Københavns Universitet.
- Oxford Dictionary (2024): *transgress, verb*. Oxford Advanced Learner's Dictionary, Oxford University Press.
<https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/transgress>
- Phelan, J. (2007): "Rhetoric/ethics" i *The Cambridge Companion to Narrative*, pp. 203-216. Cambridge University.
- Phelan, J. (2017): "Preface" i *Somebody Telling Somebody Else. A Rhetorical Poetics of Narrative*, pp. ix-xv. Ohio State University Press.
- Phelan, J. (2023): *Narrative Medicine. A Rhetorical Rx*. Routledge.
- Psykiatrifonden (u.å.): *Skizofreni og andre psykoser*.
<https://psykiatrifonden.dk/diagnoser/skizofreni-andre-psykoser>
- Rasmussen, B. (2013): *Pynt*. Gyldendal.
- Rasmussen, B. (2018): *Jeg er gråhvid*. Gyldendal.
- Richardson, B. (2006): *Unnatural Voices: Extreme Narration in Modern and Contemporary*. The Ohio State University Press.
- Richardson, B. (2019): *A Poetics of Plot for the Twenty-First Century. Theorizing unruly narratives*. The Ohio State University Press.
- Rieder, A. & Welden, S. A. (red.) (2022): *Hjertet er en fold med heste*. Amulet.
- Rieder, A. & Bundesen, B. (2023): *Smerte-hjerte*. Gyldendal.

- Rosenberg, R. (2016): *Psykiatriciens grundlag. Historie, filosofi og videnskab*. Aarhus Universitetsforlag.
- Rygaard, J.; Den Store Danske (2024): “medicinens historie” i *Lex* på lex.dk.
https://lex.dk/medicinens_historie
- Schwartz, C. (2021): *Take me to neverland. Voksenfobi og ungdomsdyrkelse i skandinavisk samtidslitteratur*. Forlaget Spring.
- Skiveren, T. (2020): *Kødets Poiesis. Kropumulige kroppe i ny dansk litteratur*. Forlaget Spring.
- Spieker, L. (2021): *Writing Madness, Writing Normalcy: Self and Stigma in Memoirs of Mental Illness*. McFarland & Company, Incorporated Publishers.
- Sørensen, R. B. (2012): “Et ubestemt sind — i en helt bestemt krop”. *Information*.
<https://www.information.dk/kultur/2012/01/ubestemt-sind-helt-bestemt-krop>
- The Ohio State University Press (u.å.): “Series: Theory and Interpretation of Narrative”.
Forlagsbeskrivelse.
<https://ohiostatepress.org/books/series/tin.htm>
- WHO (2019): “Schizophrenia, schizotypal and delusional disorders (F20-F29)”. *International Statistical Classification of Diseases and Related Health Problems 10th Revision (ICD-10)*.
<https://icd.who.int/browse10/2019/en#/F20-F29>