

# Forside

## Eksamensinformation

HDAK04301E - DAN Litteratur og sundhed: Teoretisk, analytisk og historisk KA - fri hjemmeopgave ind.(16-20) V23

## 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

## Besvarelsesinformationer

**Antal tegn:** 46909

**Antal normalsider:** 19,5

**Tro og love-erklæring:** Ja

## **Litteratur og sundhed: Teoretisk, analytisk og historisk KA**

At mime en uvirkelig virkelighed – en unaturlig læsning af Bjørn Rasmussens *Jeg er gråhvid* (2018)

Fri hjemmeopgave ind.(16-20) V23  
Vintereksamen 2023-24 – Ordinær

hbm692 Cæcilie Brøns-Hansen  
2. januar 2024 kl. 12.00

Eksaminator: Anders Juhl Rasmussen

Normalsideangivelse:  
46.909 tegn eller 19,5 sider

## *Indhold*

Indledning.....	3
Klassisk narratologi.....	4
Unaturlige narrativer.....	6
En unaturlig læsning af Bjørn Rasmussens <i>Jeg er gråhvid</i> (2018) .....	10
En (u)naturlig kronologi .....	11
Det syge og det raske .....	12
Skæbnens metaforik.....	14
<i>Gråhviditet</i> .....	15
Psykotisk (u)pålidelighed.....	18
Anti-mimesis som (anti)narrativ strategi.....	19
Konklusion .....	22
Litteraturliste .....	23

## Indledning

Ifølge en rapport fra Psykiatrifonden, får hver tredje dansker en psykisk sygdom i løbet af deres liv (2021, 4). Men selvom det statistisk set er næsten umuligt at gå gennem sin dag uden at støde på en, som har psykisk sygdom inde på livet, viser en undersøgelse fra organisationen EN AF OS alligevel, at 88 % af danskerne ser det som mere accepteret at have en fysisk sygdom end en psykisk sygdom (ibid., 32).

I de senere år er der imidlertid sket en udvikling, hvor flere og flere litterære værker behandler personlige og sårbare emner på måder, der sjældent før er set i litteraturen. Det ses fx i fremkomsten af moderskabslitteratur, hvor forfattere som Olga Ravn og Dy Plambeck blandt andet skriver om den ensomhed og hårdhed, der også følger med moderens rolle. Men det ses også i en stigende udgivelse af værker, hvor psykisk sygdom og andre sygdomstematikker behandles, fx i Bjørn Rasmussens debut *Huden er det elastiske hylster der omgiver hele legemet*, der kom i 2011 og modtog Montanas Litteraturpris samme år.

Romanen behandler tematikker som overgreb, selvskade og psykiske lidelser, og ifølge Tue Andersen Nexø, der dengang anmeldte den i Information, sprænger Rasmussen alle rammer for både krop, køn, skrift og “fortællingen” (2011). Dette med en sådan voldsomhed, at man, ifølge Nexø, sidder tilbage med spørgsmål som: “Hvad skal vi stille op med det sted, den [romanen] taler fra?” og ikke mindst: “Hvad skal man stille op med sin (forkerte, men naturlige) trang til at give fortælleren en diagnose?” (ibid.).

Netop i denne undren, understreges en trang hos læseren til at systematisere, der taler ind i endnu et aspekt af samtidslitteraturen: En udfordring af, ikke bare hvad der kan skrives om, men også *hvordan* det kan skrives. Det opgør, som Tue Andersen Nexø udpeger i Bjørn Rasmussens debutroman, viser nemlig, hvordan de rammer, vi hidtil har forbundet med litteraturens fortællinger, bliver udfordret på lige fod med emner, som tidligere ikke har været accepteret at skrive om.

Denne udfordring belyses også i nyere litteraturteori, fx af den amerikanske professor Brian Richardson, som, med sit begreb *unnatural narratives*, udfordrer en klassisk narratologisk terminologi, der, ifølge ham, ikke er repræsentativ for læsning især af samtidslitteratur (Richardson 2015, 47). “Every literary law will produce its own violation,” påpeger han i

bogen *A Poetics of Plot for the 21. Century*, her med henblik på en tendens i nyere litteratur, hvor narrativer netop ikke struktureres i overensstemmelse med klassiske narratologiske konventioner, men i stedet på en måde, der snarere yder vold på en mimetisk struktur (Richardson 2019, 69).

Spørgsmålet om diagnostik, både i forhold til psykisk sygdom og narratologi, er også relevant i Bjørn Rasmussens videre forfatterskab. Tematikker som spiseforstyrrelse, psykoser og andre diagnoser behandles i hans værker, og både konkrete og abstrakte grænsedragninger portrætteres og udfordres i en eksperimenterende stil, som også er blevet en gennemgående markør for forfatterskabet. Det ses fx i romanen *Jeg er gråhvid* fra 2018, der på fragmenteret vis fortæller historien om Bjørn, som, bl.a. i form af dagbogsoptegnelser, skriver (om) sine psykotiske episoder, men også behandler overvejelser om forældreskab. Romanen udfordrer sin læser: Der er noget særligt ved den, der gør den vanskelig at kategorisere.

Både hos læsere og litteratur, og endda i litteraturen selv, understreges et behov for fornyelse, når det kommer til de spørgsmål, vi stiller til litteraturen. Men kan en sådan udfordring af vores tilgang til tekster være med til i sig selv at åbne nye rum for forståelse fx for psykisk sygdom?

Gennem en læsning af Bjørn Rasmussens *Jeg er gråhvid*, vil jeg, med udgangspunkt i romanens eksperimenterende form, undersøge, hvordan denne type litteratur kan belyse oplevelsen af at leve med psykisk sygdom.

## Klassisk narratologi

Narratologien, som opstod i forbindelse med strukturalismen, har dannet grundlag for en række analytiske begreber, der siden har hersket i litteraturvidenskaben. Et tidligt eksempel er den russiske strukturalist Vladimir Propps begrebspar *sjuzet* og *fabula*, som betegner det spændingsfelt, der opstår mellem det, der sker, og det, der berettes, i et narrativ. En distinktion, der, ifølge Brian Richardson, er en af de mest anerkendte inden for narrativ teori (Richardson 2015, 29).

I tråd med denne skelnen, udpeger en af narratologiens hovednavne, den franske litteraturteoretiker Gérard Genette, vigtigheden i også at undersøge, *hvor* narrativer udsiges

fra. I bogen *Narrative Discourse: An Essay in Method*, låner Genette bl.a. den amerikanske filmkritiker Seymour Chatmans begreb om *story* overfor *discourse* (Genette 1972, 212) for at påpege at der, i det samlede *narrative*, er et forhold mellem *story*, forstået som det indhold, der læses ud af narrativet, og *storyens narrating*, forstået som en diskursivt situeret fortællerinstans (1972, 27).

Genette beskriver, at der førhen, om end ubevidst, har været en tøven overfor at anerkende den narrative instans' autonomi, eftersom lingvistikken, ifølge Genette, har forudsat, at der er lighedstegn mellem fortæller og forfatter, når det kommer til fiktive narrativer:

[...] a confusion that is perhaps legitimate in the case of a historical narrative or a real autobiography, but not when we are dealing with a narrative of fiction, where the role of narrator is itself fictive, even if assumed directly by the author, and where the supposed narrating situation can be very different from the act of writing (or of dictating) which refers to it.

(Genette 1972, 213-214)

Med reference til Platon, skelner Genette også mellem narrativer, der gør brug af *mimesis* og *diegesis*<sup>1</sup>. Genette beskriver det diegetiske som det, der fremstilles eksplicit narrativt, modsat det mimetiske, der imiterer en begivenhed retorisk gennem narrativet (1972, 30). For at undersøge de forskellige interaktioner, der, ifølge Genette, kan være i forholdet mellem *mimesis* og *diegesis*, og dermed mellem *narrating*, *narrative* og *story*, inddeler han derfor narrativer ud fra de grammatiske kategorier *tense*, *mood* og *voice* (1972, 30-32).

I kapitlet om *voice*, undersøger Genette den kategori af narrativer, der får læseren til at fokusere på fortællerinstansen:

This kind of effect is what we are going to look at under the category of voice: "the mode of action," says Vendryes, "of the verb considered for its relations to the subject"—the subject here being not only the person who carries out or submits to the

---

<sup>1</sup> Som det fremgår af oversætter Jane E. Lewins fodnote (Genette 1972, 27), bruger Genette både begrebet *diegesis* som her, forstået overfor *mimesis*, men andre steder også som synonym for *story*. Jeg vil dog kun bruge begrebet i platonisk forstand i nærværende opgave.

action, but also the person (the same one or another) who reports it, and, if need be, all those people who participate, even though passively, in this narrating activity. (Genette 1972, 212-213)

Genette taler hermed for at undersøge fiktive narrativers stemme eller udsigelse yderligere, fx ved at gøre en dyd ud af at skelne mellem fortæller og forfatter, for ikke at reducere den narrative situation til udelukkende at bestå i selve skrivehandlingen (1972, 214). Her skelner Genette også mellem en homodiegetisk og heterodiegetisk fortæller, defineret ud fra om fortælleren er deltagende i fortællingen eller ej (1972, 244-245). Med Genettes idé om narrativer som sproglige repræsentationer, opstår altså et fokus på fortællerinstansen og den fortællende handling, *narrating*, som en mere kompleks størrelse, end den hidtil var blevet behandlet som (1972, 215).

## Unaturlige narrativer

Siden Genette er denne klassiske narratologi blevet grundlæggende for, hvordan vi analyserer værker i dag, fx når vi skelner mellem fortællertyper, fortælle tid og fortalt tid osv. Men ifølge Brian Richardson er disse klassiske narratologiske begreber, som nævnt, ikke repræsentative for alle værker. Richardson kommer allerede i 2006, i bogen *Unnatural Voices*, ind på, hvordan litteraturen har fået tendens til mærkelige, ualmindelige og endda umulige “speakers”, og at disse er med til at udfordre narratologiens grundlæggende idé om narrativer som mimetiske repræsentationer af “actual speech situations” (2006, 5), hvilket fx er forankret i Genettes voice-begreb.

Ifølge Richardson, så vi et signifikant skifte i litteraturen i sidste halvdel af 1900-tallet, da litteraturen bevægede sig ud over det menneskelige ved at bruge fortællere, der brød med den “mimetiske kontrakt”, som ellers havde styret fiktionen i århundreder (2006, 1). Richardson mener, at den klassiske narratologi altid vil bygge på en grundlæggende mimetisk idé og derigennem en idé om at gengive noget menneskeligt, og at Genette, ved at se på narrativer som kommunikationssituation, dermed slet ikke kan forestille sig en fortæller, som ikke mimer det menneskelige (2015, 33). “It should be readily apparent”, skriver Richardson, “that a model centered on storytelling situations in real life cannot begin to do justice to these narrators who become ever more extravagantly anti-realistic every decade” (2006, 3).

Med sit begreb *Unnatural Narrative*, anfægter Richardson derfor, i bogen af samme navn fra 2015, idéen om litteraturens rendyrkede mimetiske potentiale med det formål at udvikle en ny narratologi, som beskriver narrativer, der ikke lever op til disse konventioner. I bogens andet kapitel dissekerer Richardson de begrænsninger, som ifølge ham er forbundet med den konventionelle narratologi, og han kritiserer Genette, fordi den strukturalistiske narratologiske metode, som meget læsning bygger på i dag, ifølge Richardson, ikke kan rumme den slags tekster, hvor vi fx ikke bare kan udlede én fabula ud fra én sjužet (2015, 31): “A standard story grammar, whether structuralist or in a newer cognitivist form, is not of any use when multiple forks in the narrative path are taken simultaneously” (Richardson 2015, 30).

Selvom Richardson anerkender, at den klassiske narratologis skelnen mellem fortæller og forfatter har bidraget med muligheden for at undersøge implicite forfattere som koncept, så mener han stadig, at mange postmoderne værker også angriber denne distinktion, fx i autofiktive værkers navnelighed mellem forfatteren selv og en karakter i en fiktiv verden (2006, 4-5). Denne logik, hvor forholdet mellem fortæller og karakterer er flydende, er, hvad Richardson gerne vil undersøge (Richardson 2006, 6), hvilket taler ind i hans begreb om *fictionality*, der behandles i *Unnatural Narratives* fjerde kapitel (2015, 67-88). Her understreger Richardson, at der, i arbejdet med unaturlige narrativer, også ligger en implicit undersøgelse af hele fiktionsbegrebets natur (2015, 67). Hvad sker der, hvis vi fiktioniserer non-fiktion, fx ved at introducere tilstedeværelsen af en andens bevidsthed i et ellers selvbiografisk non-fiktionsværk? Gør dette teksten til fiktion, spørger Richardson, eller udfordrer det slet og ret vores definition af fiktion overfor non-fiktion? (2015, 70).

I dette kapitel behandler og afprøver Richardson altså fiktionsgenrens implikationer, også ved at sammenskrive attributter, som før er læst som modsætninger, bl.a. i en dialog med begrebet autofiktion gennem hans eget nye begreb *urfiction*, der beskriver værker, som udgives af flere omgange, fx først som fiktion og senere som nonfiktion (2015, 72-74). Det er dermed ikke kun Genettes idé om story og discourse, men også hele idéen om, hvad der definerer fiktion overfor nonfiktion, som Richardson ser nødvendig at undersøge (Richardson 2015, 83).

Richardsons begreb om unaturlige narrativer betegner altså de værker, som ikke stemmer overens med Genettes mimetiske definition og konventionelle grammatik. Men hvad gør vi så med disse narrativer, hvor en mimetisk tilgang ikke er brugbar? I bogen *A Poetics of Plot*



*for the 21. Century* fra 2019, samler Richardson en poetik (modsat Genettes grammatik) over, hvordan vi kan (og bør) analysere anti-mimetiske plotstrukturer i tråd med disse unaturlige narrativers tendenser.

Plot er, ifølge Richardson, det mest diskuterede aspekt i den narrative teoris historie og endda før det, fx allerede hos Aristoteles, som havde en klar idé om både et plots omfang, og hvilke bestanddele plottet, som han kaldte *mythos*, skulle bestå af (Richardson 2019, 59).

Richardson understreger, at mimetiske plots siden er blevet analyseret meget effektivt, men at andre former næsten ikke er blevet undersøgt (2019, 69). Richardson påpeger også, at der er en nogenlunde bred enighed om, at et plots hovedopgave er “to tie the collection of events together into a seemingly organic whole” (2019, 60-61), og at plot altså ses som den helhed, der sætter rammen for de begivenheder, som narrativt finder sted. Dertil skriver han:

There is often a keen tension between a seemingly wayward or random accumulation of events and the moment at which these events are brought together into an overarching trajectory. But this dialectic of dispersal and merging applies only to those writers who accept the framework of the plot, and, as we will see, many does not.

(Richardson 2019, 61)

Denne skelnen taler ind i en diskussion om forskellen på episodiske narrativer uden kausalitet og så narrativer med reelle plots. Her mener Richardson, at der, i hvert fald i mimetiske narrativers tilfælde, altid vil opstå en form for kausalitet, lige meget om det står eksplicit eller ej, fordi læseren altid vil antage relationer mellem de hændelser, der sker for karaktererne (2019, 61-62). Richardson understreger dertil, at mange postmoderne værker til gengæld afviser eller udfordrer ideen om et samlet plot og må læses ud fra andre kriterier (2019, 62). Derfor er han langt mere interesseret i at skelne mellem klassiske eller mimetiske plots og så mere unaturlige eller anti-mimetiske plots. Disse to typer kommer hos Richardson til at fungere som hver ende af et spektrum, snarere end en reel dikotomi, hvorpå flere forskellige typer af plotstrukturer som bl.a. dobbelte plots og pseudoplots befinder sig (2019, 65-68).

I forlængelse heraf udpeger Richardson også en idé om *plotlessness*, eller som den amerikanske litterat Brian McHale kalder det, “weak narrativity”: Narrativer, der, ifølge McHale, fortælles “dårligt” og med meget irrelevans, for både at fremkalde og underminere

en narrativ sammenhæng på samme tid (Richardson 2019, 68). Richardson foreslår at vi deler plotlessness op i to typer: En, som blot er uinteresseret i at følge traditionelle narrative interesser, og en anden, som ironiserer over de narrative interesser, som den selv genererer. Disse kalder han modernistisk og postmoderne plotløshed (ibid.).

Richardson ser tilbage på de førnævnte varianter af plot og pointerer, at plot er en kontinuerlig bevægelse mod sin egen modsigelse (2019, 81). Der skal altså være en form for iboende modstand i et plot, før det fungerer, og ifølge Richardson, er det værd at være opmærksom på, at denne dobbelthed også kan fremgå af fortællerinstansen:

It has long been understood that there is a dual movement in emplotment: plots work toward their own solution and seem to defer or prevent that resolution. What is interesting to observe is that this dynamic can also appear in the discourse.  
(2019, 82)

Der er altså, ifølge Richardson, mange forsøg på at transcendere de “chains of suspense and surprise” i litteraturen, som, bl.a. ud fra Genettes narratologi, definerer et klassisk plot (2019, 82). Richardson mener derfor, at det er vigtigt, at vi undersøger netop “seemingly plotless narratives, episodic works, and works that employ an antiprobalistic progression of events” (ibid.). “We need to recognize the distinction in order to appreciate its violation” (2015, 87), skriver han i *Unnatural Narrative*, og sådanne brud bliver udgangspunktet for Richardsons forsøg på at skabe nye begreber for netop de narrativer, disse brud tilhører.

På baggrund af ovenstående teoretiske grundlag vil jeg, i min følgende læsning af *Jeg er gråhvid* (2018), fokusere på konventionelle narratologiske elementer som fortælle teknik, plot og komposition, men også undersøge, om Brian Richardsons begreber som anti-mimesis og plotlessness kan bidrage med en mere udvidet forståelse af romanens særlige sprog og struktur. Dette vil jeg gøre med et gennemgående fokus på psykoser som tematik for netop at undersøge, hvilken effekt disse elementer har på værkets belysning af psykisk sygdom.

## En unaturlig læsning af Bjørn Rasmussens *Jeg er gråhvid* (2018)

Allerede på omslaget, hvor den betegnes som roman, og på bogens første sider, udfordrer Bjørn Rasmussens *Jeg er gråhvid* (2018) vores gængse skelnen mellem det, der vedrører narrativet, og det, der vedrører virkeligheden.

Bogen er dedikeret “til Jacob”, efterfulgt af en ny side med et bibelcitater fra Esajas’ Bog, hvor Gud siger til patriarken Jakob: “Frygt ikke. Jeg genløser dig. Jeg kalder dig ved Navn. Du er min” (Rasmussen 2018). Med klassik narratologiske begreber, begynder selve romanens story herefter. Den første side er sat op som et manuskript, der, markeret med fed, tydeligt viser en dialog mellem to personer: Bjørn og Jacob (Rasmussen 2018, 9). Vi forstår hermed af bogens første sider og parateksten, at Jacob både er en af romanens karakterer, der på symbolsk vis deler navn med den bibelske figur Jakob, men at han også er en virkelig person i forfatterens liv qua dedikationen, ligesom at fortæller og forfatter på samme vis deler navnet Bjørn. Den indledende dedikation til Jacob bliver hermed, i forlængelse af den bibelske symbolik, en måde at lege med læserens bevægelse fra en ydre verden med referencer hertil, og ind i en, tilsyneladende mimetisk, fiktiv verden, som forventet af romangenren.

Denne vekselvirkning viser sig at blive et gennemgående træk i romanen på flere planer. Størstedelen af romanen fortælles af en førstepersonsfortæller med en indre fokalisering, men der er også flere steder, hvor fortælleren betragtes mere udefra, fx betegnet som **Bjørn** i dialog med andre karakterer som førnævnt. Romanens komposition består også af fragmentariske skift, fx mellem denne type af dialog og senere fortællerens dagbogsoptegnelser, men også i form af sider med kopier af notesbøger, håndskrevne dagbøger og tekster i bred forstand, som fx et billede af sætningen “touch me, I am everywhere” skrevet på en væg (Rasmussen 2018, 116). Der er også afsnit, hvor fortællerrollen gives til Bjørns mor, Mimi, der, også i første person, henvender sig direkte til Bjørn i form af selvstændige breve (fx 13-17; 49; 111-115; 158-159). Tilmed synes selve fortællerinstansen endda helt opløst til tider, fx i formuleringer som: “Jeg hedder ledning, jeg hedder dressing” (176).

På handlingsplan introduceres det, at romanen foregår i “det 504. skudår siden Kristi fødsel” (9), og ud fra en lidt forsimplet udregning, må vi antage, at der er tale om år 2016 (4 x 504=2016). På trods af, at den fragmentariske komposition og de særlige udsigelsesforhold

allerede her peger romanen i retning af det anti-mimetiske og lidt mere unaturlige, følger den alligevel en lineær kronologi. Dette underbygges i et eksplicit system, som introduceres gennem fortællerens dagbogsnotater, der begynder med “DAG 1”, skrevet d. 27. oktober kl. 18.08 fra “Enkesædet Ellely” (19). Af dette første notat findes også en formodentlig årsag til, at fortælleren eksplicit systematiserer dagene herfra. Det fremgår, at fortælleren, foruden at bruge flere forskellige antidepressive og antipsykotiske præparater og typer af joints, for første gang i lang tid tager Antabus, som bruges mod misbrug af alkohol (19). Vi forstår hermed, at vi har med en fortæller at gøre, der oplever symptomer på bl.a. depression, psykoser og alkoholmisbrug, og senere fremgår det også, at han bl.a. er diagnosticeret med skizotypi. Motivationen for disse dagbogsoptegnelser ligger altså, sandsynligvis, i et ønske om bedring, og dermed om at holde overblik over brugen af medicin i bred forstand, og hertil hørende virkninger og bivirkninger.

### En (u)naturlig kronologi

Dette forsøg på bedring taler også ind i fortællerens relationer, da vi indledende forstår, at fortælleren hedder Bjørn og er gift med Jacob, som altid har drømt om at blive far. Bjørn går derfor med til at de, sammen med veninden Maren, vil prøve at få et barn:

**Jacob** Jeg tror jeg vil fortryde det hvis vi ikke prøver. Jeg tror jeg bliver bitter ellers. Jeg vil hellere være lykkelig.

**Bjørn** Jamen. Så skal I gøre det.

**Jacob** Er det rigtigt?

**Bjørn** Nej. Så skal vi gøre det.

(Rasmussen 2018, 9)

Her fremgår det dog også, at der er en ubalance i ægteskabet, da det først og fremmest er Jacobs drøm, at de skal være forældre. Denne ubalance fremstilles også på andre punkter, fx idet Jacob går på arbejde om morgenen, mens Bjørn skal “i Fakta efter vin” (10). Jacob karakteriseres gennem romanen mest i kraft af alt det, han er, som Bjørn ikke er, fx når han beskrives som “sød og rask” (19), hvilket står i kraftig kontrast til det

“katastrofetankemylder”, som Bjørn oplever, og som romanens sproglige stil i høj grad bærer præg af: “Selvmordstanker, indbrudstanker, rædselsfantasier, drab” (19).

Romanens komposition består i det meste af bogen af dagbogsformen, der strækker sig fra den første dag på Antabus og indtil dag 75, hvorefter dagbogens systematiske kronologi ophører, og et nyt system indtræffer (157). Denne systematik gør det akkurat muligt for læseren at finde hoved og hale i de ellers meget grotesk beskrevne begivenheder, som både er præget af spring i tempus og anden grammatisk og semantisk inkohærens, fx som på side 23, hvor et afsnits sidste sætning aldrig afsluttes, men hænger ufærdig på siden, som hvis personen, der skrev det, var blevet afbrudt midt i skrivningen. Disse brud på den rent sproglige mimesis, understøtter en gennemgående tematisk portrættering af psykoser, der fremstilles uforudsigelige og ustrukturerede og forekommer pludselige både for læseren og for fortælleren selv.

Dagbogsformen fungerer derfor som en slags naturlig orden i det unaturlige, idet den står i kontrast til den intuitive stream of consciousness-stil, som præger romanens indhold og fortælleren indre kaos. Stilistisk bidrager formen også til fortælleren ønske om bedring på handlingsplan, men også til et ønske om at få sine ”unaturlige” oplevelser til at passe ind i en mere naturlig forståelse af virkeligheden. Hvis romanen skulle læses ud fra en konventionel idé om et mimetisk plot, er der til gengæld ikke mange begivenheder at udpege. Det meste af romanens konkrete handling beskriver Bjørns trivielle dagligdag, der består af at være hjemme eller på gåture med hunden Fiske, hvori næsten ingen udvikling forekommer, modsat fortælleren mentale liv, hvor pludselige spring i tid og sted tager ham vidt omkring, fx fra en kedelig formiddag hjemme til en voldelig afstraffelse på Christiansborg i løbet af fem minutter (36).

## Det syge og det raske

Gennem romanen opstår en kontrast mellem de raske og de syges verden, og denne kontrast taler også ind i den gennemgående forhandling af grænserne mellem det indre og ydre, som både portrætteres på form og indholdsplan. I et tekststykke, der optræder indledende, beskrives det første gang, hvordan fortælleren oplever voldsom paranoia:

Pludselig indser jeg at nogen kan høre min stemme. Nogen kan se os dér på stien. Nogen kan læse mine tanker. Jeg bliver overvåget. Jeg bliver forfulgt. Der er en plan med mig. Der er et øje i himlen, og der er et øje på jorden. De korresponderer, øjnene. Der kan stå én bag det træ derovre. Men jeg bliver klarest belyst oppefra. Jeg ser øjet sige: *Enden er nær. Enden er nær.*  
(10-11)

Afsnittets brug af præsens understreger, at den paranoide tilstand stadig er gældende for fortælleren i skrivende stund. Paranoide tendenser er også, ifølge specialpsykolog Jens Einar Jansen, et typisk træk hos diagnosticerede med skizotypi og ses fx i “selvhenførende oplevelser”, hvor den syge kan opleve det, som om der er en “umiddelbar forbindelse mellem en selv og ydre hændelser eller mennesker” (Jansen 2022). Frygten for at blive overvåget, og at der er en plan med det hele, taler altså ind i den psykiske sygdom som tematik, og denne angst er dominerende i romanen, også allerede fra det første dagbogsnotat:

Jeg tror kun der er ét øje som skifter linse og vinkel når det blinker. Jeg kryber langs muren. Jeg har ingen adgang til min plan bag denne mur, jeg kan blot tænke: *Der falder brænde ned.* [...] Det er som om at Gud er vendt tilbage for at prøve mig.  
(19)

Det paranoide bliver her knyttet til en idé om Guds indblanding, og kristendommen er også en gennemgående reference. Som tidligere nævnt citeres Biblen indledende, og derudover bor Bjørn og Jacob i “Enkesædet Ellely” (19), som før tilhørte “enken” (28), underforstået en tidligere præsteenke, dog ikke at forveksle med “den hvide enke” (12) - en løsrevet gren, som Bjørn gentagne gange ser som et af flere angivelige “tegn” (11), hvilket også taler ind i en religiøs retorik. Fortælleren overvejer altså, om de udfordringer, han møder, kan forbindes med en større skæbnebestemt plan.

Men denne skæbnetematik kan også læses som en metareference til narrativet selv. Hele romanen indledes netop med en ydre fokalisering i form af den før citerede dialog mellem Bjørn og Jacob, men skifter så til indre fokalisering fortalt i første person af Bjørn. Bjørns frygt for “det hvide øje” (19), der betragter ham, kan naturligvis tolkes som en manifestation af hans paranoide tendenser, men samtidig bliver læseren, gennem dette motiv, også gjort opmærksom på sin egen funktion som læser. Idet vi betragter Bjørn udefra efterfulgt af en

indsigt i hans indre liv, har vi netop samme evne som det hvide øje til, ved et blink, at skifte vinkel. I beskrivelsen af øjet, som underforstået beskriver os, oplever vi nu, på lige fod med Bjørn, en følelse af at blive betragtet. Den mimetiske illusion afsløres hermed, og vi henføres, på uhyggelig vis, til at anerkende vores distance. Afsnittet bidrager altså både til at karakterisere Bjørns mentale tilstand og at lege med læserens forventninger til romangenren, men også til at give læseren adgang til at opleve fortællerens følelser på egen krop. Selvom vi ikke nødvendigvis kan relatere til at opleve paranoia i vores egne liv, opstår der alligevel en slags genkendelse gennem det fremmedgørende i selve læseoplevelsen.

### Skæbnens metaforik

I det næste tidsinterval af dagbogen, som foregår nogle minutter senere, gentages frygten for den ukendte plan:

Jeg er bange for at der er en plan med mig, og at Jacob går fra mig til sidst. Han er den eneste, det har han altid været, jeg tager aldrig ringen af. Men undskyld udtrykket, der er en mur imellem os, og den vokser.

(20)

Muren som motiv gentages, og der opstår endnu et brud på det forventede, her gennem en sproglig leg med hverdagsmetaforene *at krybe langs muren* og *at have en mur imellem sig*. Muren kan læses som en metafor for fortællerens psykiske udfordringer, som adskiller ham fra Jacob som en mur, udtrykt i dagbogen gennem romanen. Men gentagelsen af muren som motiv får også en anden betydning, idet den repræsenterer et hverdagsprog, som ikke rigtigt understøtter den verden, Bjørn oplever. På paradoksalt vis bliver dagbogen, hvis tilblivelse ellers er et forsøg på at få orden i kaos, dermed også en skildring, der sprogligt viser den afstand, som findes mellem Bjørn og det liv, han ønsker at leve.

En lignende sproglig dissonans er også portrætteret i Bjørns møde med psykiatrien:

06.49

Jeg ville ikke se hende igen, Ulla, hun

07.50

Blod og bæ rinder fra mig. Hun har skåret mig op med sin hvide kniv, men undladt at sy mig sammen igen med den røde berømte tråd, hun har ingen.

(39)

Læst bogstaveligt, er dette afsnit grotesk, men fortolker vi det metaforisk, kan det læses som et udtryk for fortællerens møde med samfundet. Det fortælles på forrige side, at Bjørn har læst højt af dagbogen for sundhedspersonen Ulla, som reagerede ved at sige, at han og Jacob “ikke bør blive forældre” (38). Ud fra citatets voldsmetaforik, kan det tolkes, at Bjørn har delt ud af sit indre, men i sidste ende ikke har følt sig forstået. Men samtidig er metaforen om “den røde tråd” i sin klichéfyldthed også med til at referere til førnævnte metasprog og den skriftsbevidsthed, som er gennemgående i romanen. Denne type af afsnit kan både bidrage til vores tolkning af fortællerens liv og relationer, men også samtidig til at ironisere over vores tendens til at skabe sådanne sammenhænge. Romanen holder hermed læseren ved ilden ved at fodre vores behov for mimetiske tolkningsmuligheder, men samtidig holdes dette behov op for os som et spejl.

### *Gråhviditet*

Den mimetiske dobbelthed i fremstillingen af fortællerens indre liv gennem sproget, understøttes også af en tvetydighed, der findes i romanens plotstruktur. Selvom den indledende dialog lægger op til det, er det ikke selve processen med at få et barn, der er det drivende for værkets egentlige plot. Tværtimod bliver forholdet til Fiske langt mere vigtig for plottets udvikling, fx når en tur på dyrehospitalet fremstilles som et plotmæssigt klimaks og vendepunkt. Der opstår et før og et efter denne begivenhed, da det er den, der igangsætter det førnævnte brud med dagbogens kronologi, som efter indlæggelsen overgår til en ny systematik, blot inddelt af “1.”, “2.”, “3.” osv. (170-183). Begivenhedernes værdimæssige hierarki vender dermed en klassisk plotstruktur på hovedet, og romanens kompositoriske forløb synes at gøre brug af en systematik, for blot at nedbryde den igen kort efter. Dette brud er med til at understrege, at en opløsning af grænser ikke bare er mulig, men nærmest nødvendig i dette narrativ. På denne måde bliver det grænsesøgende og flydende definerende for romanen, understøttet af den *gråhvide* farve, som, udover i titlen, også refereres flere gange (fx på s. 32). Sammen med et ordspil på ordet gravid, bliver farven *gråhvid* et symbolsk billede på den sammensmeltning, som romanen bidrager med i sin alt andet end sort/hvide fremstilling.



Selvom den meningsløshed og stilstand, der præger de episodiske begivenheder, i Richardsons forstand gør at romanen synes plotløs, er den dog ikke uden nogen form for fremdrift. Gennem romanens gentagne metareferencer til den eksplicite skrivehandling, går det op for læseren, at det, der driver narrativet fremad, i højere grad er undfangelsen, ikke af et barn, men af dagbogen selv:

DAG 2

03.05

Jeg kan ikke sove igennem, jeg vågner hele tiden af drømmene. Papirer, noter, tegninger, et helt vildt rod jeg skal forløse, kalkunernes halse og ben. Som en anden vordende mor i mudder. Det er svært at formulere mig, alting var klart i drømmen, levende. En fremtid. Jeg klippede navnestrengen over: triumf. Jeg vågnede op med håb. Ro. Kvalmen, feberen er ikke at spore. Jeg er gået ind til computeren på kontoret hvorfra jeg skriver alt dette.

(22)

Når denne formidlingsproces beskrives, er det, som det fremgår af citatet, ofte med metaforer for moderskab, og forløsningen af at samle og ordne drømme, vrangforestillinger og tanker om både fortid og fremtid bliver beskrevet som en graviditet. Brugen af psykofarmaka knyttes også til denne graviditetsmetaforik. For eksempel forestiller fortælleren sig, hvordan hans mave vil bule ud, når han tager Abilify, og han konkluderer: "Min mave vil vænne sig til barnet" (35). Ligheden mellem en gravid mave og en vægtøgning, forbundet med medicinske bivirkninger, sammenskrives dermed, ligesom fortællerens opgave i at føre dagbog beskrives som et tilblivende moderskab.

Som den "vordende mor", må fortælleren, gennem skriften og arbejdet med at samle disse fragmenter, dermed "føde" dagbogen som et barn. Alt dette ud fra en drøm om, at det uklare og mudrede, som fortællerens indre liv med psykoser består af, og som er fortalt gennem dagbogens groteske begivenheder, vil kunne gøres mere klart og forståeligt, bl.a. også ved hjælp af medicineringen. For Bjørn er tanken om at blive papfar til et "rigtigt" barn til gengæld beskrevet langt mere abstrakt, fx i sætninger som: "Barnet er endnu en tanke" (27). Hvor sprogliggørelsen af det indre fremstilles som en skabelse af liv, og som det, der driver

ham, fremstilles forløbet med familieførøgelsen derimod som endnu en abstrakt tanke i rækken.

Gennem Bjørns egen metaforiske graviditet, opløses grænsen mellem det indre og ydre igen, hvilket også understreges af fødslen som symbol på en bevægelse fra det indre og ud. Dette underbygger også den karambolage, der opstår i Bjørns ønske om både at kunne tage del i en "rask" virkelighed, som fx indbefatter idéen om at stifte familie, men samtidig også, inden for den "syge" virkelighed, at tage styringen, så han kan løsrive sig fra et større plot. Romanen består dermed af en sammensmeltning af fortællerens abstrakte, indre verdensopfattelse og det normative, ydre virkelighedsbillede, og det skriftlige arbejde, som fortælleren metaagtigt både beskriver og begår, kan læses som et plot i sig selv. Hermed gør romanen hele tiden sig selv til genstand for behandling.

Ikke mindst får vi, af romanens slutning, også en formodning om, at Bjørns frygt for at bryde med Jacob i sidste ende bliver en realitet, da værket afsluttes af en side med en enkel sætning, som igen fortælles af en ydre fortællerinstans, der betragter Bjørn: "*Det foregående var det sidste Bjørn skrev inden han flyttede fra Vedøvej*" (187). Vi bliver som læsere altså, på samme måde som Bjørn, i tvivl om, hvad der er fiktion og plot, og hvad der er mimesis af virkelige begivenheders udfoldelse. Af denne slutnings åbenhed forlænges tvivlen dermed udover romanens rammer: Forudså fortælleren virkelig, ved at samle sin historie i romanen, sin egen skæbne?

Det ensformige handlingsplan, overfor fortællerens psykotiske forsøg på at tage styringen over sin egen fortælling, fungerer altså ikke bare som den dekonstruktive, ironiske plotløshed, som Richardson definerer. Plotløsheden synes derimod, paradoksalt nok, at fremstå begivenhedsrig, og det understreger romanens unaturlighed, fordi den netop ikke at kun består af én fabula, som læses ud fra én sjužet (Richardson 2015, 30), men tværtimod simultant åbner mange mulige spor at følge. Dette fremgår eksplicit både af det tematiske forsøg på at håndtere symptomerne på psykisk sygdom gennem skriften, men også i de gentagne referencer til netop denne skriving, og heraf forsøget på at finde genkendelse i et sprog, der synes at repræsentere det modsatte af, hvad Bjørns indre liv består af. Det dermed som om, at det at læse romanen som et intentionelt "dårligt" fortalt narrativ, som Richardson definerer de postmoderne plotløse narrativer ud fra, ikke helt er nok til at anerkende den indsigt, som romanen faktisk giver os i et psykotisk indre liv.

## Psykotisk (u)pålidelighed

Undervejs i læsningen bliver det tydeligt, at romanens særlige fortællerposition, i kraft af Bjørns psykoser, har stor indflydelse på alle andre elementer i romanen. Alligevel har jeg, uden nærmere omtanke, skiftet mellem at beskrive fortælleren og Bjørn som et udtryk for det samme. Fordi fortællerens tanker i stor grad er de begivenheder, som narrativet bygges op af, fungerer fortælleren samtidig som en karakter. Romanen gør det næsten umuligt at skelne mellem beretteren og det berettede, og det lægger op til at diskutere, hvordan vi skelner mellem mimesis og diegesis, når de diegetiske elementer faktisk ender med at være afgørende for, at vi som læsere kan forstå den måde, som Bjørn oplever verden på. Derfor vil jeg slutte, hvor vi begyndte, nemlig med spørgsmålet: Hvad skal vi stille op med det sted, romanen taler fra? (Nexø 2011).

Som læsere skal vi hele tiden forbinde de brudstykker af viden, vi får undervejs i læsningen, hvis vi vil forsøge at skabe en sammenhæng, som ellers føles tilbageholdt for os: Hvem er Ulla for eksempel? Fra en side til en anden beskrives hun uden yderligere introduktion, som om hun er en allerede kendt karakter (23). Sammen med dagbogsgenren bidrager dette til en følelse af en intern autenticitet: Det føles som om, at vi læser i en privat dagbog, som ikke var tiltænkt vores læsning, hvilket i første omgang ville underminere en skelnen mellem fortæller og forfatter.

Alligevel er der utallige referencer til en nærværende læser, hvilket fremgår af min læsning hidtil, men også når læseren tiltales helt konkret i anden person, fx med sætninger som: "Jeg hader at sige farvel til en så god lytter som dig" (141). Dette gør os alligevel opmærksomme på, at fortællerinstansen er intentionelt eksplicit, og at dette er en roman og ikke en privat dagbog. Side efter side får vi også mere viden, og fx kan vi gætte os til, at Ulla nok er en form for kontaktperson, idet hun introduceres i forbindelse med skemaer for medicin og et møde med psykiateren (24). Men intet bliver som sådan afsløret, og det er svært at udlede korrelation mellem fortælleren og hans deltagelse i verden omkring ham, uden at lave nogen former for tolkninger undervejs.

Dette tyder på, at vi har med en type af fortæller at gøre, som den moderne narratolog James Phelan kalder en upålidelig fortæller (Phelan 2007). Phelan skelner også mellem forfatter og fortæller, og undersøger hvordan narrativer kan formuleres, så de inviterer læseren til at

opfatte ting på en særlig måde (Phelan 2007, 204-205). Phelan ser, modsat Richardson, narrativer som fundamentalt retoriske (Phelan 2007, 208), og det er, ifølge ham, fortællerens opgave at berette om begivenheder og karakterer, men også at fortolke disse beretninger, og, gennem rollen som implicit fortæller, enten at godkende beretningerne, hvilket signalerer pålidelighed, eller tage afstand fra dem, hvilket derimod signalerer, at vi har at gøre med en upålidelig fortæller (Phelan 2007, 205). Herfra opstiller han seks forskellige måder, som fortællere kan være upålidelige på, fx underrapportering, hvor fortælleren ikke giver læseren al den viden, der ville være brugbar for fx at forstå begivenhedernes omfang til fulde, eller decideret fejlrapportering, hvor der med vilje gives informationer, som senere afsløres som usande (Phelan 2007, 205).

Flere steder i *Jeg er gråhvid*, fremstår fortælleren som nævnt underrapporterende, men der er også steder, hvor der fejlrapporteres. For eksempel i et dagbogsnotat fra kl. 09.54, som kun består af sætningen: “Jeg lyver (klokken er kun 09.53)” (Rasmussen 2018, 32). Eller når det først bliver beskrevet, at nogen kaster flasker ind i deres have (20) og har dræbt deres kat (27), men fortælleren senere indser “at det er mig der har kastet dem, jeg indser at det ikke er flaskekastedrengene der har dræbt katten, men mig selv” (34). Denne upålidelighed kan læses som et virkemiddel fra den implicite forfatters side, så vi som læsere kan forstå den sindstilstand, som fortælleren befinder sig i. Men det taler også ind i vores hang til at skelne mellem, om værket er en skriftlig vidnesbyrd formuleret af en psykotisk fortæller, eller om psykoserne skrives frem som en autentisk metabegivenhed af en implicit forfatter.

På samme måde, som fortælleren er drevet af at udrede trådene mellem sine fysiske og forestillede begivenheder, bliver vi som læsere dermed også sat på arbejde. Gennem læsningen, får vi igen et meta-perspektiv på vores egen konstante leden efter (mimetisk) mening, hvilket taler sammen med den dualistiske forståelse vi har både af litteratur, men også af verden, der omgiver os. Kan romanens upålidelige fortæller på denne måde faktisk være med til at gøre karakteristikken af Bjørn mere troværdig?

## Anti-mimesis som (anti)narrativ strategi

Det bliver her klart, at enhver konklusion eller tolkning i læsning af romanen, også peger på andre tolkninger og andre lag af forståelse. På en måde bliver bogens tvetydighed og

konstante sammenspil mellem både form- og indholdsmæssige elementer derfor kompromitteret af den dualisme, der, selv med Richardsons forsøg på at udvide terminologien, synes iboende i narratologiens ontologi og dermed i læsninger ud fra disse kategorier. Selvom Richardson vil udvide vores blik på værker, der ikke kan kategoriseres ud fra konventionel narratologi, så berøres han ikke de værker, som ikke kun kræver andre kategorier, men som slet ikke *vil* kategoriseres overhovedet. Han udpeger godt nok en type af tekster, der helt afviser sig selv som tekst, hvilket han kalder for “denarrated texts” (2015, 30), og denne definition er til dels også passende på Rasmussens roman, der eksplicit definerer sig selv som noget andet: “Det er ikke litteratur, det er stensikkert” (Rasmussen 2018, 50). Men Richardson formår ikke at beskrive, hvad det gør, når narrativer ikke længere fungerer i kraft af deres egne definitioner. For selvom Richardson med sit begreb om det unaturlige udpeger, at der også findes værker, der er anti-realistiske (Richardson 2006, 3), kan det anti-realistiske så ikke stadig fungere mimetisk?

Fremfor, som hos Richardson, kun at tolke det anti-mimetiske på den anden side af spektret fra det mimetiske, synes det mere relevant at undersøge det anti-mimetiske som et narrativt virkemiddel i sig selv. Denne strategi beskriver Lisa Zunshine, som er forsker i kognitionsvidenskab og litteratur, og i bogen *Strange Concepts and the Stories They Make Possible* undersøger hun, hvordan groteske eller mærkværdige koncepter i litteraturen kan læses som et kognitivt virkemiddel, der gør noget særligt ved læseren (2008).

I kapitlet “Concepts That Resist Categorization”, beskriver Zunshine et “agreeable feedback loop” som vores læsninger består af i en bevægelse mellem tekst og læser: Læseren kæder den viden, vi får fra teksten, sammen til en større sammenhæng, som skaber mening i vores videre læsning ud fra en mimetisk forventning (Zunshine 2008, 66). Det er, ifølge Zunshine, først når vi læser værker, der gør brug af “strange concepts”, at dette feedback loop stopper og må justeres, fordi de ting, vi antager, pludselig bliver brudt med. Men en sådan justering, siger Zunshine, er ikke rigtig mulig for os kognitivt, fordi vores “intuitive ontological expectations” aldrig helt er “assimilated by any one ontological category” (ibid.).

Med reference til antropologerne Atran og Boyer, låner Zunshine begrebet “counterontological” til at beskrive den effekt, som disse værker har på læseren:

By violating innate ontological commitments—for example, endowing spirits with movement and feelings but no body—processing can never be brought to factual closure, and indeterminately many interpretations can be generated to deal with indefinitely many newly arising situations.

(Zunshine 2008, 67; Atran 2002)

Vi kan dermed ikke placere disse værker i kategorier, vi normalt bruger, og derfor vil narrativet forblive åbent for fortolkning og fastholde vores interesse i og med sin uregerlighed. På den måde bliver det anti-narrative en strategi, som får læseren til at stoppe op og bemærke sin egen kognition, og derfor åbne for nye fortolkninger, der ellers ikke ville have været mulige.

Tidligere pointerede jeg, hvordan bl.a. brugen af metaforer i romanen gav os forståelse for fortælleren og hans relationer, men også ironiserede over at vi leder efter denne form for sammenhæng, hvilket, med Zunshines begreber, kan tolkes som en anti-narrativ strategi. Det helt særlige ved romanen bliver til gengæld, at det, der fremstår *kontra-ontologisk*, i sidste ende er med til igen at skabe forståelse og indlevelse, når det tilsyneladende plotløse, upålidelige og anti-mimetiske på en måde mimer et liv med psykisk sygdom. Men kan vi kalde det mimesis, når den virkelighed, der repræsenteres, langt fra er gældende for normen?

Vi tror ikke på de konkrete handlinger, der beskrives, for det får vi at vide, at vi ikke skal, fx gennem upålidelige afsnit som forhenværende citeret. Fremfor at bidrage til en plotløshed, kunne man modsat udpege, hvordan dette igen understøtter, at Bjørns indre liv er det, der er det reelle plot. “Er det Ullasiggørligt?” spørger fortælleren på legende vis både os og sig selv (Rasmussen 2018, 35). Romanens anti-narrative elementer får os altså også til at stille spørgsmål til vores egen definition af narrative kategorier som fx plot: Er det kun de begivenheder, der knytter sig til det mimetiske eller pålidelige, vi kan godtage som reelle begivenheder? Hvis alle begivenhederne er uladsiggørlige, er der så tale om et plot?

I romanen defineres en iboende smerte, der hæver sig over det partikulære, og gennem det frastødende og fremmedgørende skabes identifikationen i og med det uigenkendelige. Der opstår til gengæld en genkendelighed i romanens fremmedgørende form, og det taler sammen med romanens tematikker. De fleste mennesker kender fx til eksistentiel angst, eller frygten for at miste dem, de elsker, og begge dele er klart tematiske spor, som kan følges gennem

hele romanen, også i kraft af de følelser, der følger med tanken om at stifte familie. Selvom det fremmedgørende i romanen altså bidrager til, at narrativet synes fjernt fra virkeligheden, er det også med til at åbne for en ny forståelse af, hvordan virkeligheden kan se ud for mennesker med psykoser, ved alligevel at trække på universelle tematikker. Det skæve og mærkværdige bliver her en form for mimesis i sin egen uregerlighed: Følelsen af at være fremmed, misforstået, og i sidste ende usprogliggjort, er gennemgående, og den repræsenteres også i vores læseoplevelse. Vores identifikation med fortælleren findes dermed i en bevægelse mellem det genkendelige og uigenkendelige, når romanen flyder ind og ud mellem tematisk indhold og sproglige metalag.

## Konklusion

Kort sagt er *Jeg er gråhvid* et værk, der udfordrer tilgangen til psykisk sygdom som tematik, men også selve rammerne for sprog og litteratur, idet dens narrative opbrud er med til at *mime*, og dermed at skabe forståelse for, den måde mennesker med fx skizotypi oplever verden på. Dette taler ind i Richardsons idé om, at vi først må opdage hvor distinktive vores rammer er, før vi kan anerkende, når disse rammer brydes med (Richardson 2015, 87). Når *Jeg er gråhvid* bryder med narratologiske dikotomier som fortæller/forfatter, story/discourse og fiktion/virkelighed, er den hermed med til at understrege, hvor ensidig vores definition af, hvad der er mimetisk, er, og derigennem også hvor ensrettet vores forståelse af virkeligheden er. Romanen peger altså på, at selv Richardsons definition af det unaturlige også bærer præg af den mimetiske kontrakt, som han selv ønsker at bryde med. Når det psykotiske bliver gennemgående i selve vores læseoplevelse, kan det anti-mimetiske, som en anti-narrativ strategi, dermed i sidste ende skabe en forståelse hos læseren, som måske er mere mimetisk, end et klassisk narrativ ville kunne formå det. Dette lægger altså op til, at selve vores idé om det mimetiske, på tværs af narratologiske forståelser, kræver en ny definition. Vi har nu anerkendt det dialektiske sprog, som litteraturvidenskaben bærer præg af. Næste skridt må derfor være at tilgå sproget på ny.

## Litteraturliste

### *Litteratur*

Genette, Gérard (1972): *Narrative Discourse. An essay in method*, oversat til engelsk af Jane E. Lewin (1980), Cornell University Press.

Phelan, James (2007): "Rhetoric/ethics" kap. 14 i *The Cambridge Companion to Narrative*, pp. 203-216, Cambridge University Press.

Rasmussen, Bjørn (2018): *Jeg er gråhvid*, Gyldendal.

Richardson, Brian (2006): "Introduction. Transgressing self and voice", kap. 1 i *Unnatural Voices*, pp. 1-16, Ohio State University Press.

Richardson, Brian (2015): *Unnatural Narrative*, Ohio State University Press.

Richardson, Brian (2019): "Narrative Middles I. Plot, probability and tellability", kap. 3 i *A Poetics of Plot for the 21. Century*, pp. 59-82, Ohio State University Press.

Zunshine, Lisa (2008): *Strange Concepts and the Stories They Make Possible*, The Johns Hopkins University Press.

### *Websites*

Jansen, Jens Einar (2022): "Hvad er skizotypi?", fra hjemmesiden psykologeridanmark.dk drevet af Dansk Psykolog Forening. Hentet d. 22. december 2023 fra <https://psykologeridanmark.dk/2020/06/hvad-er-skizotypi/>.

Nexø, Tue Andersen (2011): "Et behnhårdt og muterende køn", anmeldelse fra Information. Hentet d. 18. december 2023 fra <https://www.information.dk/kultur/anmeldelse/2011/09/benhardt-muterende-koen>.

Psykiatrifonden (2021): "Tal og fakta om psykisk sygdom i Danmark", rapport fra Psykiatrifonden. Hentet d. 18. december 2023 fra



[https://psykiatrifonden.dk/files/media/document/Rapport\\_Talogfakta\\_PsykisksygdomDK\\_300621.pdf](https://psykiatrifonden.dk/files/media/document/Rapport_Talogfakta_PsykisksygdomDK_300621.pdf).