

Hilde Aase

**“Honest to God, we had a painting of a
cockatoo in the library”**

Autentiseringsstrategier i Alison Bechdels

Fun Home: A Family Tragicomic

Masteroppgave 2017

Master i bibliotek- og informasjonsvitenskap

Høgskolen i Oslo og Akershus, Institutt for arkiv- bibliotek- og informasjonsfag

Sammendrag

I denne oppgaven foretar jeg en analyse av Alison Bechdel's tegneseriememoar *Fun Home: A Family Tragicomic* (2006), med fokus på hvordan verkets autentisitet formidles til leseren gjennom ulike strategier. Jeg ser også *Fun Homes* mottakelse i lys av utviklingen i det amerikanske tegneseriemarkedet fra 1930-tallet til i dag, og peker på de sentrale faktorene som har bidratt til at tegneseriemediet har fått økt legitimitet.

Abstract

In this thesis I perform an analysis of Alison Bechdel's graphic memoir *Fun Home: A Family Tragicomic* (2006), focusing on how the narrative's authenticity is communicated to the reader through a range of strategies. I also consider the reception of *Fun Home* in the context of the development in the American comics market from the 1930s to present day, accentuating the central factors that have contributed to the increased legitimacy of comics medium.

Forord

Arbeidet med denne masteroppgaven har både vært givende og interessant, men det har til tider også vært en krevende prosess. Jeg har heldigvis hatt gode støttespillere underveis, som alle fortjener en takk i dette forordet.

Først og fremst vil jeg takke veilederen min, Tonje Vold, som gjennom hele prosjektet har bidratt med konstruktive tilbakemeldinger og oppmuntring.

Jeg vil også takke familien min og alle venner som har heiet fra sidelinjen. En spesiell takk til mamma som alltid tok meg med på biblioteket som barn, og til pappa som introduserte meg for tegneserien gjennom svært engasjert høytlesning fra Donaldblader.

Mest av alt vil jeg takke Dan. Dette hadde jeg ikke fått til uten deg.

Innholdsfortegnelse

1 Innledning.....	5
2 Disposisjon	7
3 Om Alison Bechdel og Fun Home	7
3.1 Alison Bechdel	7
3.2 Fun Home: A Family Tragicomic	8
4 Tegneseriens utvikling i USA – fra marginalisering mot legitimering	11
4.1 Sensur	11
4.2 Undergrunnstegneserien	15
4.3 Den alternative tegneserien	20
4.4 Legitimering	24
4.4.1 Fun Home	30
5 Selvfremstillende litteratur	36
6 Autentiseringsstrategier i selvbiografiske tegneserier	42
6.1 Etablering av sjangertilhørighet	44
6.2 Ironisk autentisering	48
6.3 Visuelt stiluttrykk	51
6.4 Visuell selvfremstilling	54
6.5 Direkte tale	56
6.6 Dokumentariske bevis	59
7 Autentiseringsstrategier i Fun Home	65
7.1 Etablering av sjangertilhørighet	69
7.2 Ironisk autentisering	75
7.3 Visuelt stiluttrykk	80
7.4 Visuell selvfremstilling	83
7.5 Direkte tale	87
7.6 Dokumentariske bevis	90
7.6.2 Fotografier	93
8 Avslutning	100
9 Litteraturliste	101
10 Vedlegg	112

1 Innledning

Lynda Barrys tegneserie *One! Hundred! Demons!* innledes med følgende refleksjon: “Is it autobiography if parts of it are not true? Is it fiction if parts of it are?”. Forfatteren retter dermed søkelyset mot det som er et av de sentrale spørsmålene for både forfattere og lesere av selvframstillende litteratur. Selvbiografien og memoaret er etablerte litterære sjangre som i stor grad er basert på en lovnad om at teksten leseren møter er forankret i virkeligheten, og at den er en autentisk - eller sann og ekte - gjengivelse. Problematismen av autenticitet og referensialitet i selvbiografisk og såkalt virkelighetsnær litteratur er ikke ny, men er stadig aktuell i en tid hvor forfattere i økende grad bruker (eller blir beskyldt for å bruke) hendelser fra egne liv som utgangspunkt for både fiksjon og sakprosa.

Tegneserien har utviklet seg til å bli et viktig medium for selvframstilling, og i likhet med øvrige forfattere har serieskaperne i økende omfang vendt blikket innover. En grafisk tilnærming til selvbiografiske sjangre åpner for en interessant diskusjon om hvordan man kan overbevise leseren om verkets autenticitet gjennom et medium som tradisjonelt er forbundet med fiktive historier beregnet på barn. Det er nettopp denne diskusjonen jeg har valgt som utgangspunkt for min oppgave.

Jeg vil derfor drøfte de mest sentrale autentiseringsstrategiene som kommer til uttrykk i selvbiografiske tegneserier. Drøftingen vil danne grunnlaget for min lesning av Alison Bechdels tegneseriememoar *Fun Home: A Family Tragicomic* (2006), som utgjør oppgavens hovedfokus. Mitt prosjekt er ikke å undersøke *hva* som er autentisk eller inautentisk i *Fun Home*, men snarere *hvordan* autenticitet formidles i verket og dets paratekster, som intervjuer og anmeldelser.

Oppsummert kan problemstillingen min dermed formuleres slik: Hvordan formidles *Fun Homes* autentisitet til leseren?

Det er flere årsaker til at jeg har valgt nettopp *Fun Home* som utgangspunkt for denne analysen. Dels er dette et verk som i svært stor grad benytter ulike strategier for å formidle autentisitet, men som også problematiserer selve forestillingen om at det er mulig å gi en autentisk fremstilling av virkeligheten. *Fun Home* er dermed et svært godt utgangspunkt for en diskusjon om hvordan autentiseringsstrategier kan aktualiseres i en selvbiografisk tegneserie. I tillegg er *Fun Home* et verk som i stor grad legitimeres som litteratur på lik linje med tradisjonelle, tekstbaserte bøker, noe som tyder på at det har skjedd en endring i den litterære institusjonens holdning til tegneserien. Jeg mener derfor at det også er interessant å se resepsjonen av *Fun Home* i lys av utviklingen i det amerikanske tegneseriemarkedet fra 1930-tallet og fram mot i dag, med særlig fokus på hvilke faktorer som har bidratt til at mediet i stadig økende grad blir anerkjent som litteratur. Fra mitt perspektiv som bibliotekar er det spesielt interessant å undersøke hvordan holdningene til tegneserien har endret seg i bibliotekmiljøet.

2 Disposisjon

Oppgaven innledes med presentasjoner av Alison Bechdel og *Fun Home*. Jeg vil deretter drøfte utviklingen i det amerikanske tegneseriemarkedet fra 1930-tallet og frem mot i dag, og vise til ulike faktorer som har medvirket til at tegneseriemediet har fått økt status og legitimitet. Jeg vil også se resepsjonen og legitimeringen av *Fun Home* i lys av denne utviklingen.

Deretter vil jeg diskuteres ulike teoretiske perspektiver på selvframstilling, før jeg gir en innføring i de mest sentrale autentiseringsstrategiene som kommer til uttrykk i selvbiografiske tegneserier. Dette vil utgjøre grunnlaget for min analyse av *Fun Homes* formidling av autentisitet.

3 Om Alison Bechdel og *Fun Home*

3.1 Alison Bechdel

Alison Bechdel er en amerikansk tegneserieskaper født i 1960. Før utgivelsen av *Fun Home* i 2006 var forfatteren mest kjent for den politiske og feministiske stripeserien *Dykes to Watch Out For* som ble utgitt i en rekke aviser mellom 1983-2008. En *Dykes to Watch Out For*-stripe fra 1985 var utgangspunkt for den såkalte Bechdel-testen, som er et verktøy for å vurdere fremstillingen av kvinner i filmer og andre fiksjonsverk.

I 2012 utga Alison Bechdel *Are You My Mother?: A Comic Drama* som kan leses som en oppfølger eller kommentar til *Fun Home*. Boka omhandler Bechdels forhold til moren, men bygger også videre på tematikk fra *Fun Home*, som identitetsdannelse, kjønnsroller og

legning. *Are You My Mother?* kan også betegnes som en metabok, ettersom den i stor grad også handler om arbeidsprosessen knyttet til både denne boken og *Fun Home*.

En musikaladaptasjon av *Fun Home* skrevet av Lisa Kron og Jeanine Tesori hadde premiere i 2013. Stykket høstet gode kritikker og en rekke priser og nominasjoner, og var mellom annet nominert til Pulitzerprisen for drama i 2014. *Fun Home*-stykket ble satt opp på Broadway i 2015 og vant samme år fem Tony Awards, deriblant prisen for beste musikal.

Som en følge av anerkjennelsen hun fremfor alt har fått som følge av *Fun Home*, ble Alison Bechdel i 2014 tildelt et stipend fra prestisjetunge MacArthur Foundation som andre tegneserieskaper noensinne. Dette er en tydelig indikasjon på at tegneseriemediet har fått økt legitimitet i senere år.

3.2 Fun Home: A Family Tragicomic

Fun Home: A Family Tragicomic (2006) er et memoar i tegneserieformat som omhandler forfatterens barne- og ungdomsår fra oppveksten i småbyen Beech Creek, Pennsylvania til årene på college. *Fun Home* kan imidlertid sies å operere i grenselandet mellom det biografiske og det selvbiografiske, ettersom den i stor grad er sentrert rundt det kompliserte og anstrengte forholdet til faren, Bruce Bechdel. Bruce Bechdel arbeidet som begravellesagent og engelsklærer, og tittelen *Fun Home* spiller på familiens kallenavn på begravellesbyrået (funeral home). I tillegg refererer tittelen ironisk til forfatterens barndomshjem, som i narrativet fremstilles som alt annet enn gøy å vokse opp i. Faren var nærmest manisk opptatt av å restaurere familiens viktorianske hus, ofte på bekostning av de øvrige familiemedlemmenes ønsker. Undertittelens “Tragicomic” er en omskrivning av

tragicomedy, og henviser både til bokas form - comic - og til det tragikomiske innholdet. Selv om *Fun Home* har et humoristisk tilsnitt, er den også i stor grad sentrert rundt forfatterens traumer.

Seksuell legning, kjønnsroller og kjønnsidentitet er sentrale temaer i *Fun Home*. Da Alison innser at hun er lesbisk og erkjenner dette for familien, får hun vite at faren har levd et dobbeltliv og hatt hemmelige forhold til andre menn og - enda mer problematisk - unge gutter. Faren blir påkjørt av en lastebil og dør få måneder etter Alison har stått frem, en hendelse som det er uklart om er resultatet av en ulykke eller en bevisst handling. I narrativet, som er tematisk heller enn kronologisk strukturert, vender forfatteren stadig tilbake til sentrale og ofte nettopp traumatiske hendelser, som farens påkjørsel og den omveltende telefonsamtalen hvor hun får vite om hans skjulte dobbeltliv.

Litteratur spiller en sentral rolle i *Fun Home*. For faren er litteraturen et skjulested, mens den representerer en vei til selverkjennelse og identitetsdannelse for Alison. Bechdel beskriver øyeblikket der hun som 19-åring innser at hun er lesbisk som “a revelation not of the flesh, but of the mind” (s. 74). Erkjennelsen oppstår ikke gjennom kroppslig handling eller erfaring, men gjennom møtet med boka *Word is Out*, som inneholder transkriberte intervjuer med lesbiske og homofile fra dokumentarfilmen med samme navn. Den grafiske gjengivelsen av øyeblikket i bokhandelen understreker den følelsesmessige omveltningen: ved å la Alisons snakkeboble fylles av et enslig, markert utropstegn illustreres ordløsheten i møtet med nye, identitetsendrende ord og begreper. *Word is Out* bidrar til å gi en ny definisjon av og dimensjon til ordet “lesbian”, som Alison hadde kommet over i ordboka som 13-åring, og erstatter usikkerhet med forståelse.

Gjennom litteraturen får Alison også innsikt i homofiles utsatte og marginaliserte rolle under farens ungdomstid, noe som tvinger frem refleksjoner om samfunnsnormenes innvirkning på menneskers mulighet og frihet til å leve ut legningen sin: “Would I have had the guts to be one of those Eisenhower-era butches? Or would I have married and sought succor from my high school students?” (s. 108).

Ved å trekke inn samfunnsmessige forhold i narrativet setter Alison Bechdel farens og sin egen “ut av skapet”-historie inn i en større, historisk kontekst. I *Fun Home* refereres det blant annet til det såkalte Stonewall-opprøret 28. juni 1969 i New York, som regnes som starten på kampen for homofiles rettigheter. Opprøret ble utløst av en politirazzia på utestedet The Stonewall Inn kvelden før, og varte i tre dager (Gaulin 2013). Bechdel knytter denne hendelsen til deres historie ved å vise familiens tur til New York noen uker etter opprøret:

And while I acknowledge the absurdity of claiming a connection to that mythologized flashpoint... Might not a lingering vibration, a quantum particle of rebellion, still have hung in the humectant air? At the very least, this afternoon is a curious watershed between my parents’ young adulthood in the city a decade earlier, and my own a decade later (s.104-105).

At Alison og faren hadde sin ungdomstid på hver sin side av det vannskillet Stonewall-opprøret representerer, gjør at de forholder seg til legningen sin på ulike måter. Alison kommer ut i en tid preget av økende aksept for homofile, mens faren vokste opp i en tid der homofili både brøt med sosiale normer og offentlige lover og kanskje nettopp derfor valgte å holde sin legning skjult.

Det var gjennom litteratur - og korte øyeblikk, legningen - far og datter kunne møtes da han var i live. I *Fun Home* vender Alison Bechdel seg derfor til også litteraturen for å forsøke å skape en ny lesning og forståelse av farens og sitt eget liv, gjennom referanser til og diskusjoner om et utall verk som *Ulysses*, *Remembrance of Things Past* og *The Great Gatsby*. Hvert av de syv kapitlenes titler refererer til et litterært verk, som på ulike måter flettes inn i Alison Bechdels personlige narrativ. Som jeg vil diskutere senere i oppgaven er verkets tilnærming til høylitterære, kanoniserte bøker en sentral årsak til at *Fun Home* får legitimitet som nettopp litteratur.

Tegneserien blir imidlertid tradisjonelt ansett som et lavkulturelt uttrykk, og har både vært gjenstand for opprivende debatter, sensurering og aktiv motstand fra mellom andre bibliotekarer. At et verk i tegneserieformat blir regnet som litteratur er derfor ingen selvfølge, men et resultat av en rekke ulike faktorer. I den følgende delen av oppgaven vil jeg gi et overblikk over tegneseriens utvikling i det amerikanske markedet fra 1930-tallet og fram mot i dag, og peke på de mest sentrale årsakene til at tegneserien i økende grad har fått legitimitet som litteratur. Jeg vil også se legitimeringen av *Fun Home* i lys av denne utviklingen.

4 Tegneseriens utvikling i USA – fra marginalisering mot legitimering

4.1 Sensur

Tegneseriebøkene, som i begynnelsen nesten utelukkende var beregnet på barn og unge, fikk stadig større utbredelse på det amerikanske markedet fra 1930- og 40-tallet. Salget økte drastisk fra 17 millioner eksemplarer per måned i 1940 til mellom 70-100 millioner i 1953.

Dette året ble det kjøpt tegneserier for én milliard dollar, og om lag 90 % av barn og unge leste dem. Det var et bredt utvalg tegneserier i ulike sjangre på markedet, som eventyr- og superheltsier beregnet for gutter og romantikkserier for jenter (Kukkonen 2013 s. 107). Som Amy Kiste Nyberg påpeker ble imidlertid fremveksten av denne nye barnelitteratursjangeren også møtt med kritikk:

Controversy over comic books surfaced shortly [after] their debut in the 1930s. The first group to object to comics was educators, who saw comics as a bad influence on students' reading abilities and literary tastes. They filled professional journals with suggestions on how to wean their pupils from superhero tales. Comic books also represented a threat to their authority – for the first time, children could select their own leisure reading material. (udatert).

I likhet med lærerne stilte også bibliotekarene seg tidlig kritiske til tegneseriens påvirkning på barns leseferdigheter og litteratursmak. Litteraturanmelderen i *Chicago Daily News*, Sterling North, skrev i 1940 en lederartikkel hvor han gikk hardt ut mot tegneserien og dens negative effekt. I artikkelen, som også ble trykket i et stort antall andre aviser og tidsskrifter, fremhevet North biblioteket som et sted hvor “motgiften” til tegneseriene kunne finnes:

Badly drawn, badly written and badly printed – a strain on young eyes and young nervous systems – the effect of these pulp-paper nightmares is that of a violent stimulant. [...] But the antidote to the ‘comic’ magazine poison can be found in any library or good bookstore. The parent who does not acquire that antidote for his child is guilty of criminal negligence (1940).

Bibliotekarenes syn på mediet samsvarte i stor grad med Norths, og man anså derfor at bibliotekets oppgave måtte være å tilby et alternativ til tegneserien i form av mer passende og oppbyggelig litteratur. I fagtidsskriftene for bibliotekbransjen ble det også skrevet en rekke artikler om hvordan man kunne få barn til å velge bort tegneseriene til fordel for den kvalitetssikrede litteraturen bibliotekene kunne tilby. Den foreslåtte løsningen på denne problemstillingen var todelt: man måtte først kartlegge hvorfor tegneseriene appellerte til barn og finne litteratur som kunne dekke dette behovet, og deretter lære barna å utvise en større kritisk sans i valg av lesemateriale (Nyberg 2010 s. 28-29).

Som Nyberg skriver var bibliotekarer og lærere “among the first critics of comics because they were on the ‘front lines’ of guiding children’s reading.” (s. 28). Barnebøker ble i hovedsak kjøpt inn av bibliotekene heller enn av foreldre og barna selv, og bibliotekene kunne derfor i stor grad kontrollere hvilken litteratur barna ble utsatt for. Tegneseriene utfordret denne autoriteten, ettersom disse gjerne ble valgt ut og kjøpt på egenhånd av barna. Siden tegneseriene også ble utvekslet og byttelånt, kunne foreldre i liten grad hindre at barna fikk tilgang til dette materialet. Til tross for iherdige forsøk fikk hverken lærere eller bibliotekarer større innflytelse på barns konsum av tegneserier, og mediets popularitet fortsatte å øke (s. 28-29).

De populære krim- og skrekksjangerne som bredde om seg på slutten av 40-tallet og begynnelsen av 50-tallet var imidlertid med på å utløse en ny debatt om tegneseriens potensielt skadelige effekt, som skulle vise seg å få stor innvirkning på tegneseriemarkedet. Debatten ble ledet an av barnepsykologen Fredric Wertham, som betegnet tegneseriene som et virus som spredde umoral og fordervet barn og unge. Wertham ga våren 1954 ut en bok

titulert *Seduction of the Innocent*, hvor han gjennom henvisninger til egne studier fremhevet lesingen av denne typen tegneserier som en medvirkende og sentral årsak til ungdomskriminalitet. Som Karin Kukkonen peker på kan ikke Fredric Wertham alene holdes ansvarlig for den tiltagende kritikken mot tegneserien i denne perioden: “Larger social currents like the parents’ aim to control emergent youth culture and the rise of cultural criticism in the United States carried the move against comics.” (2013 s. 110). Werthams bok fikk imidlertid svært mye offentlig oppmerksomhet, og var en utløsende faktor til at problemstillingen ble tatt opp i senathøringer som gikk over tre dager i april og juni 1954 i New York. Senathøringene hadde som formål å kartlegge om forbindelsen mellom tegneserier og ungdomskriminalitet var reell, og om staten dermed burde gripe inn og regulere tegneseriebransjen. En rekke personer, deriblant Fredric Wertham og ulike representanter for tegneseriebransjen, avga vitnemål under de TV-sendte høringene, som også ble gjenstand for stor oppmerksomhet i øvrige medier. Det var tidvis svært høy temperatur under vitneutspørringene, noe Werthams berømmelige sitat er et godt eksempel på: “I think Hitler was a beginner compared to the comic-book industry. They get the children much younger. They teach them race hatred at the age of four before they can read.” (Beaty 2005 s. 157).

Etter høringene ble det imidlertid konkludert med at koblingen mellom tegneserier og ungdomskriminalitet ikke var tydelig nok til at man kunne rettferdiggjøre å innføre en statlig sensur av tegneserier, men tegneseriebransjens omdømme hadde fått en solid ripe i lakken (Kukkonen 2013 s. 111). De så seg derfor nødt til å selv legge restriksjoner på utgivelsene sine for å demme opp for all den negative oppmerksomheten de hadde blitt gjenstand for. I oktober 1954 samlet utgiverne seg og stiftet The Comics Magazine Association of America (CMAA), og formulerte samme år et sett regler og standarder for tegneseriene kjent som “The Comics Code”. Reglene ble håndhevet av The Comics Code Authority, et organ underlagt

CMAA. som kontrollerte tegneseriene og satte sitt merke på dem om de var i tråd med regelverket. For å bli godkjent var det også et krav at tegneserien måtte være passende også for de yngste leserne (Nyberg udatert). The Comics Code forbød mellom annet skrekkrelatert tematikk, nakenhet, overdreven vold og forherligelse av kriminalitet. I tillegg la regelverket også føringer for hvilke typer reklame tegneseriebøkene kunne inneholde.

Ettersom ingen forhandlere ville selge tegneserier som manglet godkjenning, fikk The Comics Code store konsekvenser for utgiverne av tegneserier som brøt med regelverket (Kukkonen 2013 s. 111). Senathøringene og medieoppmerksomheten disse medførte fikk alvorlige følger for den amerikanske tegneseriebransjen. Som et resultat av den strenge selvsensuren sank antall utgitte titler sank drastisk fra om lag 650 i 1954 til om lag 250 i 1956, og mot slutten av 50-tallet hadde over 800 mennesker som arbeidet i industrien mistet jobben (Hajdu 2008 s. 326, 329).

4.2 Undergrunnstegneserien

Et vesentlig aspekt ved The Comics Code er de sterke begrensningene den la på tegnerens kunstneriske frihet. Motreaksjonen på bransjens selvknepning kom med undergrunnstegneseriene, såkalte “comix”, på 1960- og 70-tallet. Materialet ble ofte utgitt og distribuert av tegnerne selv, eller av små, uavhengige forlag. Såkalte “head shops”, som blant annet solgte brukerstyr for røyking av cannabis og tobakk ble også viktige for distribusjonen av undergrunnstegneserier, ettersom disse ikke fikk innpass hos de tradisjonelle forhandlerne av aviser og magasiner. Tegneserieskaperne ville både bryte ut av de snevre rammene de kommersielle tegneseriene måtte operere innenfor, og samtidig markere avstand fra

tegnserien som barne- og ungdomslitteratur (Vågnes 2014 s. 25). Undergrunnstegneseriene sprang også ut av motkulturen og ungdomsopprøret som ble utløst av de store sosiale omveltningene i samfunnet på denne tiden (Hatfield 2005 s. ix). Seriene tok gjerne opp kontroversielle temaer som sex, vold, narkotika og politikk, samtidig som de ironiserte over mainstreamsjangrene.

Den kanskje mest markante skikkelsen innen denne bevegelsen er Robert Crumb, som med sin utgivelse *Zap Comix* ble en viktig inspirasjon og modell for andre serieskapere. En av Crumbs mest kjente figurer fra denne perioden er Fritz the Cat, en antropomorfisert katt med et utsvevende seksualliv. Serien er en tydelig parodi på “Funny animal”-sjangeren, som tradisjonelt var rettet mot barn med karakterer som Mikke Mus og Felix the Cat. En lignende parodiering av denne sjangeren ser man i Art Spiegelmans *Maus* og svenske Martin Kellermans selvbiografiske serie *Rocky*, som tydelig er inspirert av Crumb. Spiegelman var selv aktiv i undergrunnsmiljøet, og er en viktig overgangsfigur mellom denne perioden og utviklingen av de alternative tegneseriene fra 80-tallet og utover (Vågnes 2014 s. 25).

Undergrunnstegneseriene ble en viktig arena for identitetsdanning og selvutfoldelse, ettersom tegnerne ikke var bundet av det kommersielle markedets krav til form og innhold. Som en forlengelse av dette ble også seriene et medium for selvframstilling. Fra 70-tallet vendes blikket innover, og tegnerne begynte å lage serier om sine egne liv. Også her var Crumb en sentral aktør. Sammen med kona og tegneserieskaperen Aline Kominsky-Crumb ga han blant annet ut serien *Dirty Laundry* som utleverte ekteskapet deres i pinlig og intim detalj. Harvey Pekar selvbiografiske og hverdagsrealistiske *American Splendor* er et viktig overgangsverk fra denne perioden, som ble utgitt med ujevne mellomrom fra 1976-2008. Pekar skrev

manuset til serien som har blitt fremstilt av flere ulike tegnere, deriblant Crumb og Alison Bechdel. Justin Green er en forløper og inspirasjonskilde for både Crumb og Pekar, og hans undergrunnsserie *Binky Brown Meets the Holy Virgin Mary* fra 1972 regnes som den første selvfremstillende tegneserien. Dette verket fremholdes derfor ofte som selve utspringet for sjangeren. I den 40 sider lange serien brettes Greens sjeleliv ut, og han utforsker “in harrowing detail the collision of Catholic doctrine and his own neurotic, guilt-driven personality.” (Hatfield 2005 s. 131).

Som Trina Robbins peker på i *From Girls to Grrrlz: A History of Comics from Teens to Zines* skjedde fremveksten av undergrunnsmiljøet for tegneserier parallelt med den feministiske bevegelsen på 60- og 70-tallet (1999 s. 83). Tegneseriefeltet som helhet var en svært mannsdominert arena, og særlig undergrunnsseriene var nesten utelukkende laget av menn for menn. Fremstillingen av kvinner i disse seriene var i stor grad preget av misogyni, objektifisering og sexisme, og da kvinnebevegelsen begynte å få moment svarte mange serieskapere på denne opplevde trusselen med å tegne serier som skildret seksuell og fysisk vold mot kvinner. Et eksempel på en slik tegneserie er Robert Crumbs “R. Crumb versus the Sisterhood” fra 1973 (1996), hvor han gjør narr av kvinnegrupper og skildrer nedverdiggende overgrep. Slik markerte de avstand til kritikerne og feministene, og stengte samtidig døren for kvinnelige serieskapere (s. 85). I tillegg var redaktørene og utgiverne av undergrunnsserier med få unntak uinteresserte i serier av kvinner, og viste motvilje mot å inkludere dem i utgivelsene deres. Selv om undergrunnsmiljøet åpnet for grenseoverskridelser og nyskapning var det også en lukket arena, ettersom kunstnerne og utgiverne i hovedsak var venner og bekjente av hverandre. Det var derfor vanskelig for utenforstående - og især kvinner - å få innpass (Green 2014 s. 865).

De kvinnelige serieskaperne søkte seg derfor til hverandre, og samlet seg i tråd med tidsånden i kollektiver for å skape og gi ut serier. Trina Robbins var en av foregangskvinnene fra denne perioden, og var i 1970 medredaktør for den første antologien som utelukkende inneholdt serier av kvinner, kalt *It Ain't Me, Babe: Women's Liberation* (Robbins 1999 s. 87).

I 1972 ble det utgitt to nye løpende tegneserieantologier laget av kvinner. Den første, utgitt av Joyce Farmer og Lyn Chevely på eget forlag, fikk den kontroversielle tittelen *Tits 'n' Clits*. Det ble gitt 7 nummer av bladet mellom 1972 og 1987. Én utgave av bladet utkom imidlertid med den noe mer subtile tittelen *Pandoras Box* [sic] i 1973, etter at eierne av bokhandelen som solgte det ble arrestert for å selge pornografisk materiale. *Tits 'n' Clits* var den andre tegneserieantologien av kvinner, og den første løpende publikasjonen (s. 88-89).

Bare tre uker etter utgivelsen av *Tits 'n' Clits* kom *Wimmen's Comix* for salg, og var i likhet med det førstnevnte skapt av et kvinnelig tegneseriekollektiv fra California. Også her var Trina Robbins bidragsyter, sammen med blant andre Aline Kominsky-Crumb (s. 90-91). Som Paul Lopes skriver banet disse kvinnene veien for andre kvinnelige tegnere som ønsket å skape serier med et feministisk perspektiv både på kvinners hverdag og sentrale politiske spørsmål knyttet til kvinners frihet og rettigheter (2009 s.83).

Sammenfallet mellom fremveksten av undergrunnsseriene og den feministiske bevegelsen gjorde nettopp tegneserien til et sentralt uttrykksmedium for kvinner. Utgivelser som *Tits 'n' Clits* og *Wimmen's Comix* var dels motivert av å være en motvekt til de mannlige serietegnerens sexistiske kvinneframstillinger, dels av å skape et rom for å utforske forestillinger om identitet, feminisme og kjønn. Kvinnelig seksualitet, kropp og tabubelagte

emner som menstruasjon og abort er alle eksempler på tematikk i disse seriene tar opp, svært ofte med et politisk tilsnitt. Farmer og Chevely ga kort tid etter legaliseringen av abort i USA, som fulgte etter Roe v. Wade-dommen, ut det frittstående heftet *Abortion Eve* (1973). Det banebrytende heftet skildrer historiene til 5 kvinner med ulik sosial og etnisk bakgrunn som av ulike grunner ønsker å avslutte svangerskapene sine, og hadde som hensikt å spre informasjon om og bryte ned tabuene rundt abort, samt å fremme kvinners selvbestemmelsesrett over egen kropp.

Seksuell legning og homofobi er også marginaliserte temaer som ble behandlet i kvinnelige undergrunnsserier. “Sandy Comes Out” av Trina Robbins fra det første nummeret av *Wimmen’s Comix* var den første serien om en lesbisk kvinne, men fikk kritikk for å være skrevet fra et heteroseksuelt ståsted. Mary Wings var blant kritikerne av Robbins’ fremstilling av lesbisk seksualitet, og ga derfor ut *Come Out Comix* i 1973, det første serieheftet som i sin helhet omhandlet dette temaet (Robbins 1999 s. 91-92). Adrienne Shaw hevder at “[...] by creating texts that portray a group rarely made visible, lesbian comic artists can both represent and define lesbian identity and community. They provide a history with which lesbians can identify.” (2010 s. 85).

Å skrive om seg selv og sine egne opplevelser var som i undergrunnsmiljøet generelt også sentralt for de kvinnelige serieskaperne fra 70-tallet og utover. Aline Kominsky-Crumb’s “Goldie: A Neurotic Woman” fra første nummer av *Wimmen’s Comix* i 1973 er en av de første selvbiografiske seriene, og trolig den første av en kvinnelig serieskaper. Denne serien var banebrytende både gjennom sin eksplisitte skildring av seksuelle handlinger som

kvinnelig onani, og gjennom Kominskys kvinnefremstilling som var svært langt fra mainstreamserienes slanke og glattpolerte idealbilde (Boslaugh 2014 s.1307).

Ved å frigjøre seg fra mainstreammarkedets begrensende krav til form og innhold fikk tegnerne kunstnerisk frihet til å eksperimentere med tematikk og visuelt uttrykk.

Undergrunnsmiljøet ga dermed tegneserieskaperne rom for å utforske og utfordre konvensjonene for mediet. Dette er en medvirkende årsak til fremveksten av de *alternative tegneseriene*, som har hatt stor betydning for legitimeringen av tegneserien som litteratur.

4.3 Den alternative tegneserien

Den alternative tegneserien kan sees som en forlengelse eller videreutvikling av undergrunnsserien, som den har sitt utspring i. I *Alternative Comics: An Emerging Literature* peker Charles Hatfield på at også endringer i distribusjonen av tegneserier hadde betydning for fremveksten av den alternative tegneserien (2005 s. 20). Mot slutten av 70-tallet oppsto det egne spesialforretninger for tegneserier, såkalte “comic book shops”, hvor både mainstreamserier og undergrunnsserier fikk innpass:

Within this specialized environment, the collision of ‘underground’ distribution with mainstream comic book publishing resulted in the growth of a hermetic yet economically advantageous market, one that catered to mainstream comic book fans but sustained, at its margins, the fevered sense of artistic possibility ignited by comic. ‘Alternative’ comics, responding to that spirit, sprang up within the specialty market during the 1970s, and more vitally and self-consciously from the early 1980s onward (s. ix- x).

De alternative tegneseriene var også uavhengige, men var ikke like sterkt preget av undergrunnens motkulturelle strømninger og fokus på overskridelse av tabuer. Man var mer opptatt av å dyrke frem tegneserien som en kunstform, både gjennom å forkaste de kommersielle serienes formelpreg, utforske nye grafiske fremstillingsmåter og hente impulser fra tegneserier utenfor det engelskspråklige markedet. I tillegg begynte man å tilnærme seg litterære sjangrer som tidligere ikke hadde vært fremstilt gjennom tegneseriemediet:

Alternative comics [...] have enlarged the comic book's thematic repertoire by urging the exploration of genres heretofore neglected in comics, such as autobiography, reportage, and historical fiction. Autobiography, especially, has been central to alternative comics (s. x).

Som Hatfield understreker har selvframstilling en vesentlig rolle innen alternative tegneserier, og innfallsvinklene til skildringer av eget liv er svært varierte. Spennet strekker seg fra de mer navlebeskuende, som Joe Matts beskrivelser av egen onani- og pornoavhengighet i *Peep Show*, til selvbiografiske verk som setter enkeltmennesket inn i en større historisk og samfunnsmessig sammenheng, slik Marjane Satrapis *Persepolis* gjengir hennes oppvekst i Iran under den islamske revolusjonen. Fra 80-tallet og utover har kvinner produsert et relativt stort antall tegneserier, fremfor alt innenfor det alternative tegneseriemarkedet. Paul Lopes peker på at de kvinnelige tegneserieskaperne "presented an assertion of previously absent identities, perspectives, tastes, and representations in the world of comic books" (2009 s. 136). De alternative seriene ga også rom for å utfordre konvensjoner for kvinnelige karakterer og kvinneframstilling i mainstreamseriene (s. 136). Trina Robbins hevder at selvbiografiske serier siden den gang har blitt stående som en sentral sjanger for kvinnelige serieskaperne

(1999 s. 91). Elizabeth El Refaie fremhever også selvbiografiske serier som et felt der kvinner spesielt utmerker seg: “Unlike other comic genres, where female artists tend to be in a tiny minority, women continue to be influential in the field of autobiographical comics, creating some of the most striking and enduring work of this kind.” (2012 s. 39).

Den alternative tegneseriens tilnærming til litterære sjangre som selvbiografi har vært en medvirkende årsak til at mediet har fått anerkjennelse som nettopp litteratur. En annen sentral årsak er at de alternative tegneseriene begynte å gis ut som helhetlige narrativ i bokformat, fremfor som føljetonger i seriehefter. Endringen til bokformat skilte de alternative seriene fra de tradisjonelle tegneserieheftene som var forbundet med lavkultur. At tegneseriene fikk samme format som tradisjonell litteratur ble avgjørende for at de fikk aksept utenfor tegneseriemarkedet, som Charles Hatfield påpeker: “the graphic novel in particular has become comics’ passport to recognition as a form of literature.” (2005 s. ix).

Begrepet “graphic novel” eller “grafisk roman” må imidlertid drøftes. Dette er i stor grad et omdiskutert og problematisk begrep ettersom det betegner en sjanger, men også i svært stor grad brukes som en formatbeskrivelse. Graphic novel har blitt en sekkebetegnelse for alle grafiske verk i lengre format, som gjerne brukes for å indikere at verket skiller seg kvalitets- og formatmessig fra tegneseriehefter. Karin Kukkonen peker på at

The component ‘novel’ in the term ‘graphic novel’ connects comics explicitly to the larger category of literature. ‘Literature’ is often understood as denoting an example of high culture. When comics came increasingly to be considered valuable cultural products, the connection to literature was a welcome one, and publishers and distributors of comics therefore quickly adopted the term ‘graphic novel’. (2013 s. 85).

Graphic novel impliserer at imidlertid at verket er fiksjon, og det er dermed ikke et godt eller dekkende begrep for ikke-fiksjonelle tegneseriesjangre. En selvbiografisk tegneserie har som premiss at den er forankret i virkeligheten, og om man bruker betegnelsen om denne typen verk kan den virke undergravende på verkets påstand om autentisitet. Gillian Whitlock foreslår derfor *autographics* (autografier) som et mer betegnende begrep for denne typen verk (2006 s. 966). Jeg vil imidlertid komme tilbake til begrepet graphic novel senere i oppgaven.

Charles Hatfield fremhever at alternative serieskapere har

overstepped the limits of formula fiction, plunging into piercingly frank self-examination and powerful sociopolitical argument. Increasingly, cartoonists are staking claim to comics, especially long-form comics, as a literary art, one capable of supporting ambitious, disarmingly original and questioning work. In defiance of decades of stultifying convention, alternative comics have expanded the possibilities of the form, reminding us of what a challenging, unpredictable, and tension –filled experience reading comics can be (2005 s. 163)

Kontroversen rundt tegneserien på som kulminerte med senathøringene i 1954 var også et uttrykk for den utbredte oppfatningen av tegneserien som et lav- og populærkulturelt medium av lavere kvalitet enn tradisjonell, tekstbasert litteratur. Med fremveksten av den alternative tegneserien i bokformat, og dens tilnærming til høylitterære sjangre og fokus på kunstnerisk og litterær kvalitet begynner imidlertid et gradvis skifte mot å akseptere tegneserien som nettopp litteratur.

4.4 Legitimering

Ved begynnelsen av 1970-tallet hadde lærerne og bibliotekarenes holdninger til tegneserien utviklet seg fra aktiv motstand til en nølende anerkjennelse av at mediet kunne ha en nytteverdi som et verktøy for å styrke barns leseferdigheter:

Indeed the seventies saw a groundswell of interest in comics as instructional tools, a development summed up in 1983 with the book titled *Cartoons and Comics in the Classroom*: [...] *A Reference for Teachers and Librarians*. [...] Articles of the sort collected in *Cartoons and Comics in the Classroom* register a tentative enthusiasm for comic art and share a common argument: the familiarity, accessibility and, in some cases, easy vocabulary of comics make them ideal tools for teaching reading, provided that teachers ‘focus the students’ attention on the words, not the pictures’. (Hatfield 2005 s. 35).

Man regnet altså fremdeles ikke tegneserien som litteratur, eller anerkjente at den tegnede fremstillingen er en like vesentlig del av narrativet som tekstinnholdet. Å lese tegneserier hadde i seg selv ingen verdi, men var ganske enkelt et steg på veien mot å gjøre barna i stand til å lese “ordentlig” litteratur.

I artikkelen “About Face: Comic Books in Library Literature” peker Allan Ellis og Doug Highsmith på flere faktorer som bidro til å at tegneserien i økende grad ble akseptert og innlemmet i biblioteksamlingene. Et viktig moment er at bibliotekene med tiden “embraced a more democratic, less elitist ethic” (2000 s. 39). The Library Bill of Rights ble innført i 1939 av the American Library Association, som stadfestet “the right of every American citizen to decide for himself what he will read and what judgments he will form” (s. 39). Denne ble i 1951 utvidet til å omfatte andre typer materiale enn bøker, men det skulle ta lenger tid før

også tegneseriene ble inkludert. I de neste tiårene ble imidlertid statusen til populærkulturelle uttrykk hevet, blant annet som følge av et økt fokus fra ulike forskningsmiljøer som mente at det var nødvendig å gjennomføre seriøse studier av denne typen materiale. Med dette fulgte også argumenter om at populærkulturelt materiale måtte få innpass i biblioteksamlingene - herunder tegneserier (s. 39).

Det har blitt hevdet at motstanden mot tegneserien i biblioteksektoren kan delvis knyttes til kjønn, ettersom bibliotekaryrket tradisjonelt har vært kvinnedominert og tegneserielesere historisk sett i hovedsak har vært mannlige. Manglende kunnskap om og interesse for mediet kan dermed ansees å være en medvirkende årsak til at bibliotekarene lenge motsatte seg å inkludere tegneseriene som en del av samlingene (Nyberg 2010 s. 33 ; Ellis & Highsmith 2000 s. 39). Imidlertid er kanskje generasjon et viktigere aspekt enn kjønn for å forstå endringene i bibliotekarenes holdninger til tegneserien. De fleste nyutdannede bibliotekarene som begynte sin yrkespraksis i 1970-80-årene var for unge til å ha vært direkte berørt av korstoget mot tegneseriene på 50-tallet, og var dermed ikke like forutinntatte mot mediet som eldre bibliotekarer. Mange av dem hadde selv vokst opp med å lese tegneserier, og var dermed både kjente med og tilhengere av mediet. Ellis og Highsmith peker på at “these ‘librarians/fans’ certainly were instrumental in increasing the profession’s overall level of awareness of the value of comic books as a storytelling medium, particularly in the 1970s and 1980s.” (2000 s. 40).

Ellis og Highsmith hevder at den viktigste årsaken til at tegneserien har vunnet anerkjennelse i bibliotekene er fremveksten av den grafiske romanen, som her må forstås som en format- fremfor sjangerbetegnelse:

The rise of the graphic novel starting in the mid-1980s is certainly the single most important such change insofar as enhancing the status of comic books as appropriate for inclusion in library collections, by making them appear to be more like 'real' books (s. 40)

Som Amy Kiste Nyberg understreker har dette sammenheng med at den grafiske romanen fikk økt aksept i bokbransjen generelt. Tradisjonelle forlag og bokhandler begynte henholdsvis å utgi og selge denne typen bøker og medvirket slik til å legitimere tegneserien som litteratur (2010 s. 32). Endringen i publiseringsformat fra føljetonger i tegneseriehefter til frittstående, innbundne bøker har dermed vært sentral i å heve tegneseriens status. At tegneseriene fikk innpass i vanlige bokhandler og ikke lenger kun ble solgt av spesialforretninger sørget også for at tegneseriene nådde ut til et nytt og større publikum (Baetens & Frey 2015 s. 14-15).

Særlig fra 90-tallet og utover endret debatten i bibliotekmiljøet seg fra å fokusere på om tegneserier i det hele tatt burde finnes i bibliotekene, til mer praktiske diskusjoner om hvordan man best kunne velge ut og integrere grafiske romaner i boksamlingene. Selv om man i økende grad ble bevisst på at ikke alle grafiske verk var passende for barn, peker Nyberg på at to hovedaspekter fra de tidligere debattene om tegneserien også fulgte med inn i 2000-tallet:

The first is that graphic novels have an intrinsic appeal to children and young-adult readers; and second, comics are particularly valuable in targeting the 'reluctant reader.' The first demonstrates that despite evidence to the contrary, it remains firmly entrenched in the minds of many librarians that children are the primary audience for

graphic novels, especially given the dominance of the superhero genre. The second reveals that while librarians may accept graphic novels, even today most feel that eventually young readers will ‘grow up’ in their reading taste and selection. In addition, it perpetuates the idea that reading the comics format is easier because the pictures are secondary and merely illustrate the text, therefore making them an appropriate choice for poor readers (2010 s. 34).

Dette fremgår i stor grad i fagtidsskriftene for bibliotekbransjen i denne perioden, hvor kjerneargumentet for å inkludere grafiske romaner i samlingen var at det ville lokke unge lesere til biblioteket, og dermed øke besøkstallene. Økte besøkstall ville i sin tur føre til økte utlånstall, ettersom barn og unge som låner tegneserier gjerne også vil plukke med seg andre typer litteratur. Lesning av grafiske romaner sees dermed stadig som en inngangsport til antatt mer seriøse og avanserte former for litteratur (s. 34). Nyberg understreker imidlertid at denne holdningen endrer seg fra midten av 2000-tallet:

In the last half of the decade, however, practitioners began to recognize that reading comics involved more than deciphering text embedded in word balloons. The burgeoning field of comics scholarship contributed to the understanding of the grammar and language of comics, and expanded ‘visual literacy’ beyond film and television studies to include sequential art (s. 35).

Inkluderingen av grafiske verk i bibliotekene har i stor grad bidratt til å legitimere tegneseriemediet som litteratur. Fra å stå i frontlinjen i kampen mot “tegnserieviruset” på 1930-tallet, har biblioteket blitt en av de viktigste forkjemperne for mediet, og en vesentlig økonomisk støttespiller. I 2007 sto bibliotekene for ti prosent av alle solgte grafiske romaner, noe som utgjorde om lag tretti millioner dollar (s. 27). I dag vil man finne grafiske verk fra et

bredt antall ulike sjangre i samlingene til de fleste skolebibliotek, folkebibliotek og akademiske bibliotek. Bibliotekene spiller dermed en sentral rolle i å tilgjengeliggjøre og formidle tegneserier til nye lesergrupper, et ansvar som også i stor grad anerkjennes i faglitteraturen (s. 37-38).

Fra 1980-tallet og utover har tegneserien i også økende grad fått innpass i academia, noe som har medvirket til å heve mediets status og legitimere tegneserien som litteratur. Stadig flere universiteter inkluderer grafiske verk som en del av pensum for ulike studier, i tillegg til at tegneseriestudier har vokst frem som et selvstendig fagområde:

The aim [of Comics Studies] is to research, analyze, and debate the nature of this underexplored medium. The past few years have seen a rise in scholarship in the form of publications, university courses, and conferences that have an interdisciplinary focus that, in turn, reflects the range of disciplines that have embraced the study of comics. [...] Comics Studies has tackled its subject matter from a range of formal, critical, aesthetic, and theoretical perspectives. The field is nurturing an active critical discourse about what constitutes the form of the medium, its language, the ways it engages its readers, and its cultural, social, and historical impact (Ndalianis 2011 s. 115-116).

En faktor som har vært viktig for fremveksten av tegneseriestudier er at universitetsforlagene begynte å gi ut akademiske bøker om mediet. The University Press of Mississippi hadde en ledende rolle på dette området på 1990-tallet, og har blant annet gitt ut Scott McClouds metategneserie *Understanding Comics: The Invisible Art* som har blitt stående som en sentral formidler av kunnskap om mediet. Senere har også andre universitets- og kommersielle forlag gitt ut en rekke fagbøker om grafiske verk (s. 115-116).

En annen sentral faktor som har bidratt til å legitimere tegneseriestudier er at det fremfor alt i løpet av det siste tiåret har blitt stiftet en rekke fagfelleverderte tidsskrifter med ulike innfallsvinkler til fagfeltet, som *The Comics Journal* og *The Journal of Graphic Novels and Comics*. Angela Ndaliansis peker på at

These publications, and in particular the fact that they are published by academic and university presses, has granted legitimacy to the field of Comics Studies and opened the door to comics being taught at an advanced level. (s. 116).

At tegneserien blir viet oppmerksomhet i akademia, og at tegneseriestudier har blitt et eget fagområde er en tydelig indikasjon på at mediet i økende grad anerkjennes som litteratur av denne institusjonen, noe som bidrar til å legitimere tegneserien.

Tegneseriene legitimeres også gjennom tildeling av litteraturpriser, og gjennom at grafiske verk har blitt et større fokusområde for litteraturkritikere. At Art Spiegelman ble tildelt en Pulitzer-pris for *Maus* i 1992 blir av mange ansett som et vendepunkt for anerkjennelsen av tegneseriemediet, og senere har også andre grafiske verk blitt tildelt høythengende litterære priser. Aviser og litteraturtidsskrifter har begynt å inkludere omtaler og anmeldelser av grafiske verk, noe som også har vært medvirkende i å løfte mediets status utenfor tegneseriebransjen, og kan bidra til at disse verkene når ut til nye lesergrupper.

I løpet av det siste århundret har tegneseriemediet på mange måter gjort en kulturell klassereise. Fra å ha blitt ansett som et virus som både svekket barns litteratursmak, leseevner

og moral, har tegneserien i økende grad fått innpass i den litterære institusjonen. Denne utviklingen kan ledes tilbake til undergrunnstegneseriene, som utvidet rammene for mediet gjennom en økonomisk og kunstnerisk frigjøring fra mainstreammarkedet. De alternative seriene som oppsto i kjølvannet av undergrunnsbevegelsen videreførte dette gjennom et økt fokus på kunstnerisk og litterær kvalitet, og det er særlig utviklingen av det grafiske roman-formatet som har hatt betydning for at mediet blir anerkjent som litteratur. I det følgende vil jeg se på hvordan denne utviklingen reflekteres i Alison Bechdels *Fun Home* og i mottagelsen av verket.

4.4.1 Fun Home

Fun Home ble utgitt for første gang i 2006, på et tidspunkt hvor holdningene til grafiske narrativer hos mellom andre bibliotekarer, litteraturkritikere og akademikere hadde endret seg fra motstand til i større grad å anerkjenne mediet som litteratur. Verket må derfor sees i kontekst av den rivende utviklingen av mediet og dets anseelse som jeg har forsøkt å gi et overblikk over. Her vil jeg særlig trekke fram de kvinnelige undergrunnsseriesskaperne, som skapte et rom for å utforske forestillinger om identitet, feminisme, kjønn, seksualitet og legning i tegneserieformat. I tillegg vil jeg hevde at den alternative bevegelsens mål om å etablere tegneserien både som en kunstform og som litteratur i stor grad reflekteres og aktualiseres i *Fun Home*.

Dette blir særlig tydelig i mottagelsen av verket, som både ble kritikerrost og fikk svært gode salgstall. *Fun Home* fikk bred omtale i litteraturtidsskrifter og aviser, hvor nettopp den kunstneriske og litterære kvaliteten ved verket i stor grad blir fremhevet. *Fun Home* ble blant

annet anmeldt i toneangivende *The New York Times Book Review*, hvor anmelderen betegnet verket som “a pioneering work, pushing two genres (comics and memoir) in multiple new directions.” (Wilsey 2006). Boken lå i tillegg på *The New York Times*’ bestselgerliste i to uker, noe som er svært uvanlig og betydningsfullt for et grafisk verk.

Fun Home har også blitt inkludert i en rekke litteraturkåring, blant annet i *The New York Times*, *Publishers Weekly* og *The Guardian*. I *Time Magazine* ble *Fun Home* i 2006 kåret til årets beste bok. Det er spesielt signifikant at *Fun Home* sammenstilles med tradisjonelle, tekstbaserte bøker i kåringene, ettersom dette tydelig gir verket legitimitet som litteratur på lik linje med disse.

Verket har blitt nominert til en rekke priser, som The National Book Critics Circle Award, og vant mellom annet prisen for beste virkelighetsbaserte verk under Eisner Awards i 2007, den amerikanske tegneseriebransjens mest prestisjetunge utdeling (Bechdel udatert).

Fun Home har også fått innpass i academia. Verket blir ofte inkludert som pensum for ulike fag ved amerikanske universiteter, særlig innenfor litteraturvitenskap og kjønnsstudier. I tillegg har det blitt publisert en betydelig mengde forskning om verket, både i form av avhandlinger og vitenskapelige artikler.

Fun Home har imidlertid også vært gjenstand for en rekke kontroverser og forsøk på sensur, fremfor alt som følge av bokens skildringer av homofil seksualitet. I 2008 inkluderte University of Utah *Fun Home* på pensumlisten i et engelskfag, og ble møtt av protester fra en

student som opplevde innholdet som støtende. Studenten fikk støtte fra gruppen “No More Pornography”, som startet en nettkampanje mot verket. Studenten ble tilbudt å erstatte *Fun Home* med et annet verk, men universitetet avviste å fjerne boken fra pensum (Dallop 2008).

To lignende saker oppsto i 2015. Ved Crafton Hills College, California krevde en student og foreldrene hennes å få fjernet *Fun Home* samt tre andre grafiske noveller fra pensumet i et engelskfag. Hun hevdet at studentene burde blitt advart mot innholdet i bøkene ved kursets oppstart, og uttalte at hun hadde forventet “Batman and Robin, not pornography” (Emerson 2015). Crafton Hills College gikk først med på å inkludere en slik advarsel i fremtidige kurs, men trakk beslutningen tilbake etter å ha mottatt sterk kritikk fra The National Coalition Against Censorship og The Comic Book Legal Defense Fund (Williams 2015). Ved Duke University, North Carolina stilte en gruppe studenter seg kritiske til at boken var en del av den frivillige sommerleselisten for nye studenter. Flere mente at innholdet i *Fun Home* var i strid med de personlige og religiøse overbevisningene deres, og nektet derfor å lese verket (Ballentine 2015).

Den mest omfattende kontroversen rundt *Fun Home* oppsto i 2014, da the College of Charleston, South Carolina opplevde å få støtten fra delstatsforsamlingen kuttet med 52.000 dollar - samme beløp som var budsjettet for skolens sommerleseprogram. Kuttet kom som en direkte følge av at skolen hadde inkludert *Fun Home* på leselisten året før, noe som hadde skapt debatt og misnøye blant konservative grupperinger. Kuttvedtaket førte til sterke protester både fra College of Charleston og organisasjoner som NCAC og CBLDF. Det ble til slutt besluttet å tilbakeføre støtten til skolen, men pengene ble imidlertid ironisk nok øremerket bøker som omhandler USAs grunnlov (Williams udatert).

I 2006 ble et folkebibliotek i Missouri bedt om å fjerne *Fun Home* og Craig Thompsons *Blankets* fra samlingen fordi en av lånerne mente at bøkene hadde pornografisk innhold. Det ble videre uttrykt bekymring for at bøkernes tegneserieformat kunne appellere til barn, og slik utsette dem for upassende innhold (Sims 2006a). Biblioteket vedtok å fjerne bøkene fra hyllene i perioden det tok dem å utarbeide en policy for innkjøp av materiale til samlingen (Sims 2006b). Det ble deretter slått fast at bøkene møtte flere av de fastsatte kriteriene for innkjøp, som kvalitet og samfunnsmessig betydning og aktualitet. Både *Blankets* og *Fun Home* ble dermed innlemmet i samlingen igjen, i henholdsvis ungdoms- og voksenavdelingen (Harper 2007a ; Harper 2007b).

Denne motstanden mot *Fun Home* er et uttrykk for at tegneserien fremdeles er et kontroversielt og misforstått medium. At et av argumentene som ble brukt for å få boken fjernet fra biblioteket i Missouri var at den var upassende for barn, indikerer at forestillingen om at tegneseriemediet primært er barnelitteratur fremdeles er utbredt. Dette peker også Alison Bechdel selv på i et intervju:

I think it had everything to do with the fact that it was illustrated. I'm sure that library's got all kinds of gay material in it. But if they're just regular books with no cartoon illustrations, there's not the same kind of concern about it. (Emmert 2007).

At hverken biblioteket eller universitetene ga etter for kravene om å sensurere *Fun Home* viser allikevel at holdningene til tegneseriene har endret seg drastisk i disse institusjonene siden 1930-tallet.

Et viktig aspekt ved *Fun Home* er den sentrale rollen litteratur spiller i narrativet. Alison Bechdel refererer gjennom hele verket til et bredt spekter av kanoniserte, høylitterære bøker, som James Joyces *Ulysses* og Marcel Prousts *Remembrance of Things Past*. Hillary Chute hevder at “one of the reasons that *Fun Home* may have been so quickly accepted as serious literature is that it is explicitly ‘literary’: it discusses, and cites, many famous, mostly modernist, works of literature at length.” (2010 s. 185). Dette er også noe Ariela Freedman peker på i artikkelen “Drawing on Modernism in Alison Bechdel’s *Fun Home*”:

Bechdel makes [a] play for high literature status by larding her book with the influence of canonical modernist literature, not only through frequent and explicit citation and reference but also by subtler formal, thematic and textual gestures. In telling her story, Bechdel explicitly places the graphic narrative in irreverent, iconoclastic dialogue with literary modernism. In repeatedly citing, revising and challenging writers including Joyce, Fitzgerald and Proust, she is inviting to read her book alongside theirs and making a space for herself on the shelf of modernist literature (2009 s. 126).

Det kan derfor hevdes at *Fun Home* i stor grad legitimerer seg selv som litteratur gjennom å integrere og diskutere disse verkene i narrativet. Dette grepet bidrar også til å markere avstand mellom *Fun Home* og tegneserien som barnelitteratur, ettersom verket kan sies å primært henvende seg til en voksen og kompetent leser gjennom både tematikk og graden av kompleksitet i språk og visuelt stiluttrykk.

Fun Home var det første grafiske verket utgitt av Houghton Mifflin, som regnes som en tungvekt i den amerikanske forlagsbransjen (Chute 2010 s. 176). At verket er utgitt av et velrenommert, tradisjonelt forlag er et tydelig signal om at *Fun Home* har en grunnleggende

litterær kvalitet. En viktig milepæl for mediet i amerikansk sammenheng er inkluderingen av tegneserier i Houghton Mifflins anerkjente *Best American*-serie. Siden 1915 har forlaget gitt ut årlige antologier som samler de beste amerikanske utgivelsene fra ulike litterære sjangre, og i 2006 ble *Best American Comics* utgitt for første gang (Lopes 2009 s. 162). I forordet til den første utgaven peker medredaktør Anne Elizabeth Moore på betydningen av dette:

Perhaps more significantly, the collection is a new addition to the esteemed line of distinguished titles in the Best American series that's been helping define literature since 1915. That such an honor would be bestowed upon the traditionally low-brow medium of comics is a direct violation of the laws of both comics history and literature. I just hope we can get it done before Houghton Mifflin figures it out" (2006 s. x).

At Houghton Mifflin valgte å opprette en egen antologi for tegneserien hadde sammenheng med mediets økende status generelt, men kan også sies å være resultat av *Fun Homes* betydelige leser- og kritikkersuksess (Chute 2010, s. 176). Det kan derfor hevdes at *Fun Home* har vært medvirkende i å styrke det grafiske narrativets legitimitet som litteratur.

I artikkelen "Autobiography as Authenticity" hevder Bart Beaty at

In the field of contemporary comic book production, autobiography holds a promise to elevate the legitimacy of both the medium and the artist. [...] autobiography in comics holds the possibility of giving the author birth for the first time (2009 s. 230).

En vesentlig andel av de grafiske verkene som har bidratt til å gi tegneserien innpass i den litterære institusjonen er nettopp selvbiografiske, som Art Spiegelmans *Maus* og Alison Bechdels *Fun Home*. Selvbiografien og memoaret er etablerte litterære sjangre som i stor grad er basert på en lovnad om at teksten leseren møter er forankret i virkeligheten. En grafisk tilnærming til disse sjangrene åpner for en diskusjon om hvordan man kan formidle autentisitet gjennom et medium som tradisjonelt er forbundet med fiktive historier. I den følgende delen av oppgaven er det nettopp denne diskusjonen jeg har som mitt utgangspunkt.

5 Selvfremstillende litteratur

Selvbiografiske verk hører inn under sakprosasjangeren, noe som legger føringer for hvordan leseren møter et slikt verk. Philippe Lejeunes begrep *den selvbiografiske pakt* peker på nettopp dette. Gjennom dette begrepet forsøker Lejeune å skape en definisjon av selvbiografien som klart kan skille den fra biografien og romanen. Han hevder at hovedkriteriet for at et verk skal kunne regnes som selvbiografisk er at forfatteren, fortelleren og protagonisten er identiske. Forfatterens navn må også referere til en virkelig person (1989 s. 4-5). I såkalt virkelighetsnær litteratur kan forfatteren og protagonisten ha likhetstrekk, men dette vil ikke være tilstrekkelig for å definere verket som selvbiografisk. Lejeune trekker altså et skille mellom *likhet* og *identitet*.

Den selvbiografiske pakten innebærer derfor en implisitt kontrakt mellom forfatter og leser som skal forsikre leseren om at forfatter, forteller og hovedperson er den samme. Verkets *paratekster* er viktige bestanddeler i denne kontrakten, et begrep jeg vil beskrive mer inngående senere i oppgaven. *Peritekstene*, som forfatternavnet og tittelen på boken, skal

befeste at det dreier seg om en selvbiografi. Philippe Lejeune peker på at forfatter-leser-kontakten former leserens holdning til verket. Leseren av et verk som utgir seg for å være fiksjon vil derfor se etter likheter mellom forfatter og protagonist, mens leseren av et selvbiografisk verk vil se etter ulikheter, feil og brudd på kontrakten. Selvbiografien er en referensiell tekst, som i motsetning til romanen hevder å kunne verifiseres. Derfor er selvbiografien også bundet av en referensiell pakt eller virkelighetskontrakt, der forfatteren lover leseren å være ærlig. Den referensielle pakten innebærer imidlertid vanligvis visse forbehold:

[...] it is a supplementary proof of honesty to restrict it to the *possible* (the truth such as it appears to me, inasmuch as I can know it, etc., making allowances for lapses of memory, errors, involuntary distortions, etc.), and to indicate explicitly the field to which this oath applies (the truth about such and such aspect of my life, not committing myself in any way about some other aspect) (s. 22).

Forfatteren lover altså å være ærlig *så langt det er mulig*. Selvbiografien forteller oss “what it alone can tell us” (s. 22), mens sannhetsgehalten i et biografisk narrativ enklere kan vurderes ved å studere kildene det bygger på. Det viktigste skillet mellom disse sjangrene, hevder Lejeune, er imidlertid at nøyaktighetsgraden i det selvbiografiske narrativet spiller en mindre rolle:

In autobiography, it is indispensable that the referential pact be *drawn up*, and that it be *kept*, but it is not necessary that the result be on the order of strict resemblance. The referential pact can be, according to the criteria of the reader, badly kept, without the referential value of the text disappearing (on the contrary) - this is not the case for historical and journalistic texts (s. 22-23).

Poul Behrendt (2006) bruker begrepet “dobbelkontrakt” for å betegne det han ser som en utvisking av skillet mellom fiksjon og fakta i litteraturen i nyere tid. Forfatteren inngår tradisjonelt én av to mulige kontrakter med leseren: at alt som står i boken er sant, eller at alt som står i boken er oppdiktet. Dette er også det tradisjonelle skillet mellom sakprosa og fiksjon. Behrendt peker imidlertid på at dette skillet ikke lenger ligger fast, og at det er en tendens i nyere litteratur at man beveger seg over disse skillelinjene. Dobbeltheten i den selvbiografiske litteraturen ligger i at forfatterne både lover leseren at de gir en sann beskrivelse av seg selv og virkeligheten, samtidig som de fiksjonaliserer begge deler. Disse bøkene opererer med en dobbel kontrakt, som innebærer at verket både er fakta og fiksjon. Dette kan gjøre det vanskelig for leseren å avgjøre om noe er sant eller oppdiktet, og forfatter-leser-kontrakten brytes ned.

Arne Melberg mener imidlertid at dette ikke nødvendigvis er problematisk. Han velger å bruke *selvfremstilling* som et samlebegrep for memoarer, selvbiografier og andre selvskriftsjangre, fremfor å fokusere på å trekke rigide skiller mellom dem. Melberg ønsker dermed å vende seg bort fra Lejeunes *enten-eller*-tankegang om litteraturen, som sier at den er enten sann eller falsk, enten fiksjon eller sakprosa. Selvfremstillingen begrenser seg ikke til enten-eller, den er *både-og*: både litterær og saklig virkelighetsbeskrivelse (2007 s. 9). Melberg viser til Michel de Montaigne når han også peker på at

Selvskrivningen innebærer at jeget fordobles til en instans som skriver om og reflekterer over det jeg som lever og har levd. Det selvbiografiske prosjektet utmåler distanse til det selv som skal biograferes, og det skaper samtidig det selv som, med

Montaignes ord [...], er ‘uendelig dyp’ og besitter et ‘uendelig, skiftende mangfold’.
(s. 14-15).

Forholdet mellom det skrivende jeget og det beskrevne jeget kan anta ulike former, eksempelvis av en åpen dialog eller en mangedobling av jeget (s. 15). Melberg skiller også mellom det *uferdige selvet* og det *ferdige selvet*, men heller ikke her ønsker han å begrense seg til enten-eller:

De fleste selvframstillinger *oscillerer* mellom den ferdige posisjonen og den uferdige slik at det koordineres med jegets fordobling. Det skrivende jeget er som oftest det ferdige jeget, mens det beskrevne jeget er det uferdige; men beskrivelsen leder til oppdagelser, forandringer, tolkningsproblemer, justeringer av alle forhåndsbilder og alle fortellinger vi har om oss selv. (s. 16)

Ideen om jegets fordobling er særlig interessant i diskusjonen om selvbiografiske tegneserier, hvor forfatterens igjen og igjen fremstiller seg selv både verbalt og visuelt. Elisabeth El Refaie refererer til denne multipliseringen av jeget i selvbiografiske tegneserier som “pictorial embodiment”, og peker på at forfattere av slike verk kan fremstille “their physical identities in ways that reflect their innermost sense of self” (2012 s. 51). Multipliseringen av jeget i selvbiografiske tegneserier åpner slik for å utforske og fremstille de ulike og skiftende aspektene ved forfatterens identitet over tid.

El Refaies tankegang kan i likhet med Melbergs sies å problematisere Lejeunes idé om forfatter, forteller og protagonist som identiske, ettersom dette forutsetter at selvet er en “coherent and unified entity, which remains more or less stable over the course of a lifetime”

(s. 53). El Refaie mener som Erving Goffmann at identitet må forstås som kombinasjonen av de mange rollene vi trer inn i i ulike sammenhenger, og at selvet derfor ikke er enhetlig og konstant. Dermed er heller ikke selvet i selvbiografiske tegneserier enhetlig, men “tacitly - or sometimes quite blatantly - plural.” (s. 52). Dette er ofte eksplisitt tydelig i selvbiografiske tegneserier, hvor protagonisten gjerne endrer utseende i løpet av narrativet. I tillegg kan Lejeunes krav til likhet diskuteres i et medium hvor jeget i hovedsak fremstilles på en stilisert eller direkte karikert måte, og hvor portrettlikhet ikke nødvendigvis er et krav som må oppfylles for at verket skal fremstå som autentisk.

Selv om aspekter ved Philippe Lejeunes teori kan problematiseres, mener jeg i likhet med Michael A. Johnson at den allikevel kan overføres til selvbiografiske tegneserier (2016 s. 194). Lejeunes konsepter er særlig interessante for min diskusjon av formidlingen av et verks sjangertilhørighet og det dette impliserer om verkets autenticitet.

Begrepet selvbiografisk eller selvframstillende litteratur favner om flere ulike undersjangre, som selvbiografien og memoaret. Hva som skiller disse kan virke uklart, tilsynelatende både for forlag, forfattere, kritikere og lesere, som ofte behandler disse som utbyttbare sjangerbetegnelser. Selvbiografien er et retrospektivt, kronologisk fortalt narrativ som omhandler forfatterens liv så langt. Memoaret fokuserer derimot på utvalgte hendelser fra forfatterens liv, og setter ofte disse i sammenheng med større samfunnsmessige begivenheter. Det er også vanlig at memoarets narrativ er tematisk heller enn kronologisk gjengitt. Hovedvekten av selvbiografiske tegneserier (herunder *Fun Home*) hører inn under memoarsjangeren, på tross av at de ofte feilaktig betegnes som selvbiografier eller grafiske romaner. For enkelhets skyld vil derfor jeg hovedsakelig omtale disse under det overordnede

begrepet selvbiografiske tegneserier, med mindre verkets sjangertilhørighet er relevant for det som diskuteres.

Et kjennetegn ved selvbiografiske tegneserier er at de i stor grad er selvrefleksive og selvproblematiserende med hensyn til egen fremstillingsform. Tegningene, som er subjektive av natur, understreker sjangerens *både-og* forhold til fakta og fiksjon (Vågnes 2013 s.32). Den selvbiografiske tegneserien er dobbelt selv fremstillende, ettersom forfatteren skaper seg selv gjennom både tekst og tegninger. Den grafiske fremstillingen av protagonisten blir derfor et direkte uttrykk for hvordan tegneren ser seg selv, men også for hvordan hun vil bli sett. Det er imidlertid et viktig poeng at dette ikke nødvendigvis innebærer at man forsøker å fremstille seg selv i et mest mulig flatterende lys, tvert imot velger svært mange serieskapere å fremstille eget utseende og karaktertrekk på en utpreget selvironisk måte. Gjennom å se seg selv utenfra og objektifisere seg selv, får tegneren mulighet til å kontrollere og velge sin identitet. Å tegne seg selv blir derfor en måte for tegneren å gjenkjenne og uttrykke sin subjektivitet (Hatfield 2005 s. 114-115). Hatfield mener at

[...] ‘truth’ in autobiography has to be earned, not just taken for granted. This truth is a matter not of verifiability but of trustworthiness, not so much a constant quality as the result of a continual renegotiation between the artist, his materials and his audience (s. 150-151).

I tillegg til at leseren vil se etter tegn på autenticitet eller inautenticitet i selve teksten, er også verkets paratekster eller “terskeltekster” sentrale for å formidle autenticitet. Dette vil jeg utdype i kapittelet om etablering av sjangertilhørighet

På tross av at selvbiografien som sjanger impliserer autenticitet, vil det alltid forekomme elementer av overdrivelse, utelatelse og forvrengelse. Dette blir særlig tydelig i selvbiografiske tegneserier, hvor et saklig og intimt førstepersonsnarrativ gjerne brytes mot en karikert grafisk fremstilling. Som Elisabeth El Refaie påpeker fører denne dobbelte selvframstillingen til at spørsmålet om autenticitet i selvbiografiske tegneserier ikke bare omfatter det tekstlige nivået, men også stilen og innholdet i det visuelle nivået (2012 s. 142). Forfatterens utfordring blir derfor å overbevise leseren om verkets autenticitet på begge disse nivåene. Den selvbiografiske tegneserien som litterær sjanger har sine egne normer og strategier for formidling av autenticitet som anerkjenner denne dobbeltheten.

Av hensyn til oppgavens omfang vil jeg ikke forsøke å gi en fullstendig oversikt over disse, men velger i stedet å ta utgangspunkt i strategiene Elisabeth El Refaie fremhever som mest sentrale i hennes *Autobiographical Comics: Life Writing in Pictures* (2012). For å illustrere autentiseringsstrategiene vil jeg trekke inn eksempler fra et utvalg selvbiografiske tegneserier. Jeg vil hovedsakelig benytte Art Spiegelmans *Maus*, ettersom dette verket i svært stor grad benytter ulike strategier for å formidle autenticitet, og dermed er spesielt godt egnet som eksempel i denne sammenhengen. Denne innledende diskusjonen vil danne bakgrunnen for min lesning av Alison Bechdels *Fun Home: A Family Tragicomic*, hvor jeg vil analysere hvordan verkets autenticitet formidles gjennom disse strategiene.

6 Autentiseringsstrategier i selvbiografiske tegneserier

Elisabeth El Refaie låner begreper fra den kanadiske sosiologen Erving Goffman når hun

velger en dramaturgisk tilnærming til spørsmålet om autenticitet i selvbiografiske tegneserier.

Goffman forklarer menneskelig samhandling gjennom en teatermetafor som illustrerer hvordan vi spiller ulike roller for å passe inn i en sosial situasjon og slik kan forme oppfatningen andre får av oss (1992 s .9). Eller sagt på en annen måte: man uttrykker seg selv for at andre skal få et inntrykk av en. Disse uttrykkene deler Goffman inn i de uttrykk man *gir* (expressions given) og de uttrykk man *avgir* (expressions given off). Førstnevnte begrep omfatter det han kaller kommunikasjon i tradisjonell forstand, altså gjennom verbale eller tilsvarende symboler som i direkte tale. De uttrykk man avgir omfatter på sin side mer eller mindre ubevisste former for nonverbal kommunikasjon, som kroppsspråk, stemmeleie og ansiktsuttrykk (s. 12-13). De uttrykk man gir er dermed eksplisitte, mens de man avgir er implisitte,

Goffman skiller også mellom det han kaller fasade-området (frontstage) der en bestemt rolle fremføres, og bakside-området (backstage) der man trer ut av denne rollen. Bakside-området er også forbundet til opptreden fordi det er i dette rommet rollen konstrueres, men hvor det som foregår strider mot inntrykket man vil gi i fasade-området (s. 113-114). Forskjellen mellom disse områdene kan illustreres med en servitør i en restaurant. Restauranten er fasade-området hvor servitøren spiller ut sin rolle i samhandling med gjestene, mens kjøkkenet derimot er bakside-området hvor han kan la masken falle.

I denne sammenhengen kan den grafiske selvbiografiens tekst sies å være et slikt fasade-område, der forfatteren gjennom protagonisten spiller en rolle for leseren og velger hvilket inntrykk hun vil gi. I likhet med Goffman anser Elisabeth El Refaie at vi ikler oss ulike roller i ulike sosiale sammenhenger, og mener derfor at å være autentisk ikke handler om å være “as true as possible to a coherent and stable inner self; rather, it is something that is performed

more or less convincingly and either accepted or rejected by an audience.” (2012 s. 138).

Hun peker også på at et verk kan fremstå som mer autentisk om leseren gis innsyn i tekstens bakside-område, for eksempel ved at deler av tilblivelsesprosessen vises (s. 143-144).

Det er et viktig poeng at eksplisitte påstander om et verks autenticitet kan virke mot sin hensikt. Disse uttrykkene er gitte og vil virke mindre overbevisende på leseren enn de avgitte, som fremstår som mer troverdige fordi de tilsynelatende er mindre kalkulerte. Eksplisitte påstander om autenticitet kan derfor gjøre leseren oppmerksom på muligheten for at forfatteren er uærlig. Denne typen påstander brukes derfor oftest i begrenset grad i selvbiografiske tegneserier, fremfor alt i selve teksten (s. 144).

6.1 Etablering av sjangertilhørighet

En utstrakt måte å signalisere en selvbiografisk tegneseries autenticitet på er imidlertid å eksplisitt etablere hvilken sjanger verket tilhører. Et verks sjangertilhørighet fremgår ofte av verkets tittel eller undertittel, men kan også formidles gjennom andre grep slik Lejeune hevder i sin teori om kontraktinngåelser mellom forfatter og leser. Selv om forfatteren dermed selv kan legge føringer for hvorvidt leseren oppfatter et verk som fiktivt eller ikke-fiktivt, vil også ytre kilder ha innvirkning: “genre classification [...] represents an avowal of truthfulness and factuality backed up and ‘authorized’ by the public endorsements of editors, publishers, the book industry, critics and academics” (El Refaie 2012 s. 144). Verkets *paratekster* spiller dermed også en sentral rolle i å etablere sjangertilhørighet.

Gerard Genette (1997) bruker paratekstbegrepet for å betegne det som omkranser og viser til selve teksten, men som er adskilt fra den. Genette omtaler også parateksten som en terskel eller vestibyle, en “udefinert sone” mellom innsiden og utsiden av teksten som tilbyr oss muligheten til å tre inn i den eller å snu. Parateksten inndeles i *peritekst* og *epitekst*, som henholdsvis viser til det som befinner seg innenfor et verks fysiske rammer, og det som befinner seg utenfor. Peritekster kan eksempelvis være forfatterens navn, verkets tittel, omslagsillustrasjon, forord, baksidetekst og såkalte *blurber*. Epitekstene kan ha form av intervjuer (både i tekst-, radio- og TV-format), anmeldelser, omtaler og lignende (s. 1-5). Skillet mellom peri- og epitekster er ikke absolutt, men flytende og dynamisk. Blurbene som ofte inkluderes på et bokomslag er gjerne hentet fra ulike anmeldelser, og viser dermed hvordan epitekster kan bli en del av verkets peritekster. Motsatt brukes ofte bokens forside som illustrasjon i anmeldelser og omtaler av et verk. Paratekstene kan ha som formål å styre leseren mot en bestemt lese måte eller oppfatning av verket, for eksempel ved å presisere at det dreier seg om en selvbiografi med de forpliktelser det medfører i henhold til forfatter-leser-kontrakten (s. 10-11).

Det er imidlertid ikke alle forfattere av selvbiografiske tegneserier som ser disse sjangermerkelappene som uproblematisk, som Lynda Barry. Hennes selvbiografiske verk *One! Hundred! Demons!* (2002) er en samling historier som hovedsakelig skildrer halvt filippinske Barrys oppvekst i en amerikansk småby. *One! Hundred! Demons!* innledes med en refleksjon over selvbiografien som sjanger: “Is it autobiography if parts of it are not true? Is it fiction if parts of it are?”. Barry fremhever dermed et av de sentrale problemene ved sjangeren, og inviterer leseren til å ta stilling til disse spørsmålene. Tegneren vises ved arbeidsbordet, og foran henne ligger skissen til ruten som leses. Slik understrekes det for

leseren at det hun leser er en konstruert fremstilling. Dette er et grep som styrker forfatterens troverdighet gjennom åpenhet ved at leseren får tilgang til tekstens bakside-område.

I stedet for å velge mellom merkelappene “autobiography” eller “fiction” skaper Barry sitt eget begrep: *autobifictionalography*. Dette begrepet befester det Arne Melberg hevder er selvfremstillingens kjennetegn: den er ikke enten sann eller falsk, fiksjon eller sakprosa - men både-og (2007 s. 9). Forfatteren har valgt å sette inn et avkrysningsspørsmål ved innholdsfortegnelsen: “are these stories true or false?”. Begge alternativene er haket av, og illustrerer dermed ytterligere Barrys motvilje mot å trekke et tydelig skille mellom sjangrene. Barry henvender seg også direkte til leseren på bokens versoside: “Please note: this is a work of autobifictionalography”. Slik er periteksten med på å legge føringer for hvordan leseren møter verket.

At forfatteren, protagonisten og fortelleren deler navn er også en eksplisitt autentiseringsstrategi for selvbiografiske verk, og som tidligere diskutert hevder Philippe Lejeune at dette er selve kjernen i den selvbiografiske pakten mellom forfatter og leser. Craig Thompsons *Blankets* (2003) er et eksempel på et grafisk verk som oppfyller dette kriteriet, men som gjennom peritekstene signaliserer at det allikevel ikke er villig til å skrive under på denne kontrakten. På verkets omslag slår undertittelen fast at verket er en “illustrated novel”, og på versosiden opplyses leseren om at “this graphic novel is based on personal experiences, though the names have been changed, and certain characters, places and incidents have been modified in the service of the story”. Leseren oppfordres dermed til å ikke lese *Blankets* som en ren selvbiografi, på tross av at den tydelig inneholder selvbiografiske elementer.

Etablering av sjangertilhørighet er imidlertid en autentiseringsstrategi som ikke fullt ut kan kontrolleres av forfatteren selv. Som jeg har diskutert tidligere er det er utbredt å bruke fellesbetegnelsen “graphic novel” ved sjangerbestemmelse av tegneserieverk i lengre format, uavhengig om det dreier seg om en selvbiografi eller en roman. Dette kan være særlig problematisk med hensyn til selvbiografiske tegneserier. Etersom “novel” indikerer at verket er fiksjon kan begrepet derfor medvirke til å så tvil om narrativets autenticitet. Leserens oppfatning av et verks sjangertilhørighet kan styres av ulike faktorer som forlagets markedsføring, bibliografisk klassifikasjon, fysisk plassering i bokhandler, anmeldelser, og som i tilfellet med Art Spiegelmans *Maus*, bestselgerlister. Bind II av dette verket kom i primo desember 1991 med på *The New York Times*' liste over bestselgende bøker, men var til forfatterens overraskelse plassert i “fiction”-kategorien. I et brev til redaktøren skriver Spiegelman mellom annet:

If your list were divided into literature and nonliterature, I could gracefully accept the compliment as intended, but to the extent that "fiction" indicates that a work isn't factual, I feel a bit queasy. [...] It's just that I shudder to think how David Duke [høyreekstrem, amerikansk politiker] -- if he could read -- would respond to seeing a carefully researched work based closely on my father's memories of life in Hitler's Europe and in the death camps classified as fiction. I know that by delineating people with animal heads I've raised problems of taxonomy for you. Could you consider adding a special "nonfiction/ mice" category to your list? (1991)

Spiegelman stilte seg altså svært kritisk til avisas klassifikasjon av *Maus* og det dette signaliserte om verkets autenticitet, fremfor alt med hensyn til Holocausttematikken. Påfølgende uke ble *Maus* flyttet til “nonfiction”-kategorien, og avgjørelsen ble interessant nok

begrunnet av redaktøren med en henvisning til hvordan verket var klassifisert av forlaget og The Library of Congress, som begge hadde vurdert at det tilhørte denne sjangeren.

Dette er et godt eksempel på at epitekster også spiller en viktig rolle i å etablere et verks sjangertilhørighet. Omtaler, anmeldelser og lignende kan slik både bidra til å underbygge eller undergrave et verks intenderte sjangertilhørighet.

6.2 Ironisk autentisering

En utstrakt brukt strategi for formidling av autentisitet i selvbiografiske tegneserier er paradoksalt nok å gå leseren i møte ved å nettopp peke på det kunstige og subjektive i fremstillingen. I stedet for å glatte over sprekker og fiksjonalisering i narrativet, retter man søkelyset på dem og anerkjenner leserens tilstedeværelse. Elisabeth El Refaie viser til Charles Hatfield, som kaller denne strategien *ironisk autentisering*: “the implicit reinforcement of truth claims by their explicit rejection. [...] ironic authentication makes a show of honesty by denying the very possibility of being honest” (2005 s. 125-126). Ved å åpent erkjenne det uærlige fremstår forfatteren som ærlig, og slik styrkes også leserens oppfatning av verkets troverdighet og autentisitet.

Hatfield poengterer videre at ironisk autentisering gir forfatteren mulighet til å komme den kritiske leseren i møte: “Ironic authentication gives authors a way of anticipating, answering and taking advantage of their own (and their readers’) skepticism” [...] ironic authentication makes the autobiographical comic reenact or ‘speak to’ its own making” (s. 131). Gjennom å

eksplisitt eller implisitt gjøre leseren oppmerksom på det som kan oppleves som svakheter ved narrativet forutser forfatteren kritikken og kommer den i forkjøpet, noe som ytterligere styrker troverdigheten.

Dette kan eksemplifiseres med Art Spiegelmans *Maus: A Survivor's Tale*, som befinner seg i skjæringspunktet mellom biografi og selvbiografi. Boken omhandler farens traumatiske opphold i Auschwitz, men tar samtidig opp det anstrengte forholdet mellom far og sønn. Spiegelman viser også sine egne motstridende følelser overfor prosjektet. I en sekvens i *Maus* sitter protagonisten, Art, og kona Françoise i bilen og diskuterer det problematiske ved å skulle skildre farens opplevelser Auschwitz, og i tillegg gjøre det i tegneserieformat:

I feel so inadequate trying to reconstruct a reality that was worse than my darkest dreams. [...] There's so much I'll never be able to understand or visualize. I mean, reality is too **complex** for comics... So much has to be left out or distorted (1997 s. 176).

I sitatet overfor kommenterer Spiegelman tegneserieformatets begrensninger, og kommer slik kritikerne i forkjøpet. Spiegelman gjør utstrakt bruk av ironisk autentisering i *Maus* gjennom å være åpen og ærlig om manglene, utelatelsene og forvrengningene i historien, og fremstår dermed med større troverdighet overfor leseren.

Spiegelman går også den kritiske leseren i møte ved å fremheve biografens utfordring og det umulige i å skape en objektivt "sann" fremstilling av hendelser man selv ikke har erfart. Spiegelmans prosjekt kompliseres ytterligere av at farens historie flettes sammen med et av de

mest groteske kapitlene i menneskehetens historie: nazistenes systematiske jødeutryddelse i konsentrasjonsleirene under andre verdenskrig. *Maus* kan derfor ikke kun eksistere som et frittstående verk om Spiegelman og faren Vladek, men blir en del av vitnesbyrdlitteraturen som kom i kjølvannet av krigens slutt.

Tegneserieformatet blir som diskutert tidligere tradisjonelt forbundet med lavkultur, barnelitteratur og superhelter. I *Maus* blir karakterene hovedsakelig tegnet med dyrehoder, et grep som skaper assosiasjoner til “funny animals”-sjangeren og tegneserier for barn. Ved å sammenstille denne fremstillingsformen med en overlevelseshistorie fra Auschwitz bryter Spiegelman med sjangerforventningene til både tegneserien og vitnesbyrdhistorien, og skaper en spenning mellom form og innhold. Som Hatfield sier skaper Spiegelmans dyrefigurer også en underliggjøringseffekt som lar leseren se Holocausthistorien med et nytt blikk: “By defamiliarizing the already familiar details of the Holocaust, Spiegelman’s “funny animal” drawings reacquaint us with the horrors of genocide in the most offhand and intimate of ways” (2005 s. 140). Hatfield peker imidlertid også på at Spiegelman gjennomgående retter søkelyset mot svakhetene ved å la ulike dyr representere kulturell og religiøs bakgrunn. Metaforen kompliseres ytterligere ved Spiegelmans bruk av masker, og ved at virkelige dyr også forekommer i historien - som når de kattehodete nazistene har schæferhunder i bånd (s. 139). Å stadig gjøre leseren oppmerksom på det problematiske ved dette er nok et eksempel på Spiegelmans ironiske autentisering, sier Hatfield: “*Maus*’s animal metaphor authenticates Spiegelman’s account of the Holocaust by calling attention to its own artificiality” (s. 140).

Spiegelman setter også fokus på det kompliserte forholdet mellom autentisitet, hukommelse og representasjon i sekvensen hvor han og faren diskuterer orkesteret i Auschwitz (1997 s.

214). I den første ruten vises fangene som marsjerer gjennom porten foran orkesteret. Protagonisten spør faren om orkesteret, og sier at han nylig har lest om det. Faren avviser imidlertid dette: “From the gate the guards took us over to the workshop. How could there be an orchestra?” . Sønnen svarer “I dunno, but it’s very well documented...”. Ruten med de marsjerende fangene gjentas, men denne gangen kan orkesterets instrumenter bare så vidt skimtes bak fangenes hoder. Dette grepet eksemplifiserer konflikten mellom å skulle gjengi farens historie slik han husker den, og samtidig forsøke å gi en historisk korrekt fremstilling av hendelsene. Ved å fjerne orkesteret fra forgrunnen, men allikevel beholde det i tegningen får Spiegelman siste ord i diskusjonen. Forfatteren gjør samtidig leseren oppmerksom på hukommelsens upålitelighet, noe som problematiserer idéen om at man kan gi en objektiv, sann fremstilling av virkeligheten.

6.3 Visuelt stiluttrykk

Elisabeth El Refaie hevder at de selvbiografiske tegneseriens grafiske formspråk kan fungere som en autentiseringsstrategi. Det er altså ikke bare *hva* som er avbildet som er av betydning, men også *hvordan* det er avbildet. Den selvbiografiske tegneseriens visuelle stil er i stor grad styrt av tegneren selv, men El Refaie mener at den allikevel vil oppfattes som et avgitt heller enn et gitt uttrykk av leseren. Det visuelle uttrykket vil dermed også kunne tolkes som et mer troverdig signal om autenticitet enn mer eksplisitte påstander (2012 s. 150). Å bevisst velge en “realistisk” tegnestil som avviker fra de tradisjonelle serienes forenklete og karikerte utforming kan bidra til å understreke det autentiske ved det selvbiografiske narrative. Et utbredt grep innen sjangeren er å inkludere fotografier i narrative, enten som faktiske bilder, eller som tegnede gjengivelser i fotorealistisk stil. Fotografier står i en særstilling hva

autentisitet angår, ettersom det er en utbredt oppfattelse at disse er i stand til å gi en sann, en-til-en-gjengivelse av virkeligheten. Innlemmelsen av fotografier i selvbiografiske tegneserier fungerer derfor også som en autentiseringsstrategi nettopp på grunn av dette mediets status, noe jeg vil komme nærmere inn på i når jeg diskuterer bruk av dokumentariske bevis (s. 138).

Man kan derfor tenke at en realistisk tegnestil i større grad vil kunne bidra til å overbevise leseren om at det som er gjengitt er forankret i virkeligheten, mens en lavere grad av realisme vil indikere at historien er mindre autentisk eller helt fiktiv. Som El Refaie understreker samsvarer imidlertid ikke nødvendigvis graden av realisme i den tegnede gjengivelsen med den opplevde autentisiteten av et verk:

[...] in the case of autobiographical comics, stylistic realism is not the most common cue to authentic intention. Although the visual style of a comics artist *is* an important authentication strategy, it often draws its power less from its iconic resemblance to reality than from the indexical clues it seems to offer about the artist's genuine characteristics and intentions (s. 155).

Enkelte forfattere velger bevisst en overdrevent enkel, naiv eller barnslig tegnestil for å gi den selvbiografiske tegneserien et autentisk preg:

Indeed, paradoxically, comics creators sometimes try to enhance the perceived genuineness of their accounts by adopting an ostentatiously *naïve* cartoonish drawing style or by employing deliberately incongruous elements and thereby drawing attention to the artistic forms and narrative techniques they employ (s. 138-139).

Stilgrepet kan både gi narrativet et spontant og ufiltrert inntrykk, signalisere nærhet til det tematiserte - som forfatterens barndom - og understreke tegningenes håndlagde og dermed personlige kvalitet (s. 155-156). Dette er en strategi Lynda Barry aktivt tar i bruk i *One! Hundred! Demons!* (2002), hvor tegningene er utført i en utpreget naivistisk stil. I tillegg innledes hvert kapittel med brokete collager bestående av ulike elementer som pressede blomster, ord skrevet med glitterpenn, stoffbiter og origamifigurer, noe som videre underbygger det barnslige uttrykket. Fremstillingsformen står imidlertid i kontrast til innholdet, som ofte tematiserer traumatiske hendelser, overgrep og narkotikabruk. Barrys tegnestil og bokens grafiske utforming bidrar dermed til å gi barndomshistoriene hennes et mer direkte og autentisk inntrykk, ved å nærmest komprimere tidsavstanden mellom forfatteren og protagonisten.

I noen selvbiografiske tegneserier velger forfatteren å variere tegnestilen i ulike deler av narrativet. Dette grepet kan eksempelvis brukes for å signalisere ulike grader av referensialitet i det fremstilte, eller for å trekke et skille mellom det "ekte" i narrativet og det som er fantasi, som når forfatteren gjengir sekvenser fra drømmer (El Refaie 2012 s. 156). Som tidligere påpekt er imidlertid forholdet mellom tegnestil og autentisitet i selvbiografiske tegneserier ofte mer komplekst enn dette. I David B.s *Epileptisk* (2007) skildrer forfatteren oppveksten sin, og hvordan det preget både ham og den øvrige familien at storebroren utviklet epilepsi som 11-åring. Epilepsianfallene blir stadig forverret på tross av foreldrenes mange forsøk på å finne en fungerende behandling, og i takt med at den utvikler seg blir også skildringen av sykdommen stadig mer abstrakt og metaforpreget. Epilepsien blir legemliggjort i form av en grotesk, slangelignende figur som tar over brorens kropp, og skillet mellom de virkelige hendelsene og forfatterens forestilling om dem viskes ut. Som Nancy Pedri peker på bryter imidlertid ikke disse stilistiske grepene ned *Epileptisks* virkelighetskontrakt:

On the contrary, they provide an accurate account of David's experience, if we understand this to mean that readers accept the metaphorical images as adequately expressive of the emotions and emotional responses as the memorist/protagonist understands them to have been. [...] The metaphorical images, born from David's imagination, unite real world experience with interpretive distortion and, consequently, persuade readers as to the accuracy of his point of view. The fidelity constraint is thus left intact (2015 s. 146-147).

Det visuelle stiluttrykket spiller dermed en viktig rolle for å formidle autentisitet i selvbiografiske tegneserier. Etersom den opplevde autentisiteten gjerne avhenger mer av hvordan stilen er i stand til å gjengi forfatterens intensjoner enn av at den må være så virkelighetsnær som mulig, gis selvbiografiske serieskapere stort rom for å eksperimentere med forskjellige stiluttrykk.

6.4 Visuell selvframstilling

Selv om forfatteren i utgangspunktet står fritt til å velge hvordan han eller hun framstiller seg selv gjennom den selvbiografiske tegneseriens protagonist, vil leseren gjerne forvente en viss grad av likhet mellom disse. Bokens omslag eller øvrige peritekst inkluderer ofte et fotografi av forfatteren som leseren kan bruke som referanse, i tillegg til at forfatterportrett er en vanlig bestanddel i intervjuer og en rekke andre paratekster. Markante avvik mellom forfatterens og protagonistens utseende vil kunne signalisere et brudd i den referensielle kontrakten som er inngått med leseren. "Likhet" betyr imidlertid ikke nødvendigvis at protagonisten må gjengis

så fotorealitisk som mulig for å formidle autentisitet, som El Refaie skriver: “graphic memoirists are typically concerned less with trying to capture their outer appearances as accurately as possible and more with expressing character traits and shifting states and emotions.” (2012 s. 147).

Et tydelig eksempel på dette fremtrer i Art Spiegelmans *Maus* (1997), hvor forfatteren har valgt å tegne karakterene med dyrehoder for å markere deres nasjonalitet og/eller religiøse tilknytning. Spiegelmans protagonist er tegnet med et stilisert musehode, og leseren trenger åpenbart ikke et referansebilde for å forstå at det ikke er slik forfatteren ser ut. Det interessante er at *Maus*' protagonist allikevel kan sies å fremstå som en autentisk representasjon av Spiegelman, nettopp på grunn av måten protagonistens karaktertrekk og sinnstilstander formidles.

Mens kunstnere og fotografer gjerne forsøker å fremstå på en mest mulig flatterende måte i konvensjonelle selvportretter, er tegneserieskapernes selvframstilling ofte preget av selvironi. Enkelte forfattere velger også å fremstille seg selv på en tydelig karikert måte, som franske Lewis Trondheim som tegner sin selvbiografiske protagonist som en antropomorf kakadue. Både Trondheim og Spiegelman bryter dermed tydelig med de tradisjonelle selvportrettene realistiske konvensjoner, og kan slik utfordre leserens forestilling om at det kreves en fotorealitisk likhet mellom protagonist og forfatter for at en grafisk selvbiografi skal oppfattes som autentisk. El Refaie hevder at tegneserieselvportrettet i mange tilfeller faktisk kan gi et mer autentisk inntrykk enn realistiske selvportretter, som nok kan virke ulogisk (s. 148). Det kan imidlertid hevdes at ettersom den grafiske selvbiografien gir rom for å uttrykke aspekter og særtrekk ved personligheten som normalt ikke er synlige for det blotte øyet, kan

selvfremstilling i dette formatet dermed også fremstå som mer “ekte” og nyansert enn andre former for selvportrett.

6.5 Direkte tale

Direkte tale er ofte en vesentlig del av det tekstlige nivået i en grafisk selvbiografi, siden bruk av snakkebobler for å gjengi sitater er en innarbeidet konvensjon for mediet. Som El Refaie understreker forandres språk når det settes inn i en ny kontekst, slik at selv en ordrett gjengivelse av et utsagn i et narrativ aldri vil være identisk med det som ble faktisk ytret (s. 148). I tillegg vil det sjelden - om noen gang - være tilfellet at alt som presenteres som direkte sitater i teksten i realiteten er det. Selvbiografiske tegneserier tematiserer ofte forfatterens barndom, og det må derfor kunne hevdes at det er svært usannsynlig at man klarer å gjengi dialoger fra flere tiår tilbake på en fullstendig måte. På tross av den er konstruert, kan direkte tale allikevel bidra til å gi teksten et mer autentisk inntrykk: “reported speech appears genuine and [...] it may be taken by readers as a sign of authenticity ‘given off’ rather than ‘given’ deliberately.” (s. 148-149).

I tillegg til at bruk av direkte tale i seg selv kan fungere som en autentiseringsstrategi i selvbiografiske tegneserier, kan forfatteren også gjennom ulike grep få sitatene til å fremstå som mer realistiske. Teksten i selvbiografiske tegneserier - og i tegneserier forøvrig - er i all hovedsak håndtegnet, noe som gjør det mulig for forfatteren å etterligne den muntlige talens uregelmessigheter i toneleie, trykk og volum gjennom den visuelle utformingen av ordene og snakkeboblene. Eksempelvis kan fet skrift illustrere vektlegging av ord, og versaler eller overdimensjonert skrift illustrere utrop. Forfatteren kan også fremheve samtalenes autentisitet ved å inkludere andre elementer som kjennetegnetegner muntlig språk, som forkortelser og

slanguttrykk, og onomatopoetiske eller lydhermende ord. Bruken av disse grepene kan bidra til å overbevise leseren om at samtalene som gjengis ikke er konstruerte eller oppdiktete, men faktisk har funnet sted (s. 149). Bruk av såkalte tankebobler for å gjengi protagonistenes tanker er svært vanlig i tegneserier, også innen de selvbiografiske sjangrene. Etersom slike indre monologer kan sies å fremstå som mindre referensielle enn dialoger, vil jeg derfor hevde at bruk av tankebobler heller ikke fungerer som autentiseringsstrategi i samme grad som snakkebobler i den selvbiografiske tegneserien.

I *Understanding Comics: The Invisible Art* peker Scott McCloud på at snakkeboblen er et de viktigste redskapene tegneserieforfattere har til å formidle lyd i det som er et utelukkende visuelt medium (1994 s. 134). Snakkeboblenes utforming brukes for å illustrere både volumet, tonen og meningen i teksten som står i dem, og det finnes et utall forskjellige varianter. En innarbeidet konvensjon er eksempelvis å bruke en takkete snakkeboble for å symbolisere roping. Snakkeboblen er dermed også ofte en sentral bestanddel i bruken av direkte tale som autentiseringsstrategi i selvbiografiske tegneserier.

Art Spiegelmans *Maus* (1997) er et godt eksempel på et verk som gjør utstrakt bruk av direkte tale som autentiseringsstrategi, og hvor flere av grepene som er diskutert overfor er benyttet for å etterligne muntlig tale. Spiegelman formidler også den direkte talens autenticitet gjennom måten han fremstiller samtalene med faren, Vladek. Han velger eksempelvis å inkludere Vladeks mange avsporinger underveis i gjenfortellingen av opplevelsene sine under andre verdenskrig, slik man kan forestille seg at en dynamisk samtale faktisk utspiller seg. I tillegg viser han den distinkte måten Vladek snakker engelsk med polsk aksent på gjennom farens syntaksfeil:

Better you *shouldn't* smoke: for **you** it's terrible, and for **me**, with my shortness of breath, it's also no good to be **near**... But if ANYWAY you're smoking, please don't use from me my **wooden** matches. I don't have left so many, and already to make **coffee** you used one. (s. 180)

Spiegelman understreker også at disse gjengitte samtalene faktisk har funnet sted ved å vise at protagonisten noterer det faren sier eller tar opp samtalene deres på lydbånd. I en sekvens avbryter protagonisten samtalen for å hente en blyant: "I've just **gotta** write this conversation down before I forget it!" (s. 135). På flere steder i narrativet vises også protagonisten under arbeid med dette råmateriale, hvor han eksempelvis spiller av tidligere lydopptak. I et av disse tilfellene (s. 280-281) peker lydopptaket tilbake til en episode som er gjengitt tidligere i narrativet (s. 111), hvor Vladeks svigerinne tar livet av sønnen hans, sine egne to barn og seg selv for å unnsnippe gasskamrene i Auschwitz. Selv om meningsinnholdet er det samme, er ikke ytringene i den gjengitte episoden identiske med det faren sier i opptaket. Slik viser Spiegelman at disse direkte sitatene bearbeides og omgjøres som en del av den kunstneriske prosessen, og fremhever det konstruerte ved narrativet. Dette er dermed også et eksempel på *ironisk autentisering*.

I hennes andre tegneseriememoar *Are You My Mother? A Comic Drama* (2012) viser Alison Bechdel protagonisten i telefonsamtale med moren, hvor hun noterer ned det moren sier underveis:

I must confess I have taken to transcribing what she says. I don't think she knows I'm doing it, which makes it a bit unethical. But I want to capture her voice, her precise

wording, her deadpan humor. I don't think I could possibly re-create it on my own. (s. 11-12)

Her ønsker forfatteren tydelig å signalisere til leseren at det moren sier i verket ikke er oppdiktet, men “ekte”, ettersom Bechdel hevder at hun ikke ville være stand til å gjenskape morens måte å uttrykke seg på. De direkte sitatene i teksten blir dermed tydelig brukt som en autentiseringsstrategi av forfatteren.

6.6 Dokumentariske bevis

Svært mange selvbiografiske tegneserier inkluderer ulike former for “dokumentariske bevis” i narrativet, enten som tegnede gjengivelser eller i sin “opprinnelige” form. Disse dokumentariske bevisene er ofte i form av fotografier, kart, brev og lignende typer materiale. Elisabeth El Refaie hevder at den utstrakte bruken av slike gjenstander innen sjangeren tyder på at disse har en sentral rolle i å formidle et verks autentisitet til leseren (2012 s. 158). Felles for disse ulike gjenstandene er at de er referensielle, og understreker tekstens forankring i virkeligheten.

I selvbiografiske tegneserier brukes ofte kart for å forbinde stedene i narrativet med faktiske steder i verden. Jeff Adams skriver at “[...] maps, with their particular conventions that signify the authority derived from empiricism, invest the image with connotations of ‘accuracy’ and ‘truthfulness’.” (2008 s. 40). I *Maus* (1997) inkluderer Art Spiegelman flere kart i selve teksten og i periteksten, som knytter farens historie både geografisk og historisk til virkelige steder og hendelser. På to steder sammenstilles også kart over Polen og konsentrasjonsleirene

med kart over New York. På omslagets bakside vises et historisk, politisk kart over Polen og de omkringliggende landene, med grensene som var gjeldende under andre verdenskrig. De største byene i landet er avmerket, i tillegg til konsentrasjonsleirene som både er navngitte og markerte med dødninghoder i form av et stilisert musehode og to krysslagte knokler. Over dette kartet er det satt inn et utsnitt av et kart over Rego Park, New York, som er nabolaget i bydelen Queens hvor protagonisten vokste opp. Huset er tegnet inn i nedre kant av utsnittet, med en pil som peker mot en markering som viser hvor på kartet det er plassert. I tillegg til disse kartene er far og sønn tegnet inn, tydelig i en setting hvor faren forteller protagonisten om opplevelsene som er gjengitt i teksten. Kartene forbinder begges narrativ til virkelige steder, og formidler dermed verkets autentisitet til leseren. En lignende sammenstilling finnes på side 166, hvor et oversiktskart over bygningene i Auschwitz II-Birkenau vises sammen med et kart over staten New York og en tegning av faren i fangedrakt. På kartet over New York er både Rego Park og farens feriested i Catskills-fjellene markert, begge steder hvor store deler av rammefortellingen utspiller seg. Også her fungerer kartene som en autentiseringsstrategi ved at forfatteren understreker det referensielle forholdet mellom verket og virkeligheten. Ved å jevnføre disse to sammenstillingene trer også et symbolsk aspekt frem, et eksempel på det Marianne Hirsch kaller *postmemory*:

Postmemory describes the relationship of the second generation to powerful, often traumatic, experiences that preceded their births but that were nevertheless transmitted to them so deeply as to seem to constitute memories in their own right. [...] To grow up with such overwhelming inherited memories, to be dominated by narratives that preceded one's birth or one's consciousness, is to risk having one's own stories and experiences displaced, even evacuated, by those of a previous generation (2008 s. 103, s. 107).

Kartet over Rego Park med sine husrekker minner om brakkene i konsentrasjonsleiren, og illustrerer dermed tydelig at farens holocausttraumer også preger sønnen.

Det er imidlertid fotografiet som er det mest utbredte og kanskje viktigste dokumentariske beviset som brukes for å formidle autentisitet i selvbiografiske tegneserier. Ved å innlemme fotografier kan forfatteren tydeliggjøre overfor leseren at protagonisten og/eller øvrige karakterer er virkelige personer som også eksisterer utenfor teksten. Fotografiets særstilling som autentisitetsformidler er knyttet til den vedvarende forestillingen om at dette mediet kan gi en objektiv gjengivelse av virkeligheten. Fotografiets referensielle funksjon er imidlertid kompleks. Fotografen kan i stor grad kontrollere bildets uttrykk, både gjennom iscenesettelse og stilistiske grep som valg av utsnitt, fokus, vinkling og avstand. I tillegg blir fotografier ofte i større og mindre grad redigerte i etterkant. Med moderne teknologi har det også blitt mulig å skape fotorealistiske bilder i ulike dataprogrammer, som dermed ikke refererer til noe i den virkelige verden (El Refaie 2012 s. 159). På tross av disse problematiske aspektene ser fotografiets rolle som sannhetsvitne ut til å holde stand, som Linda Haverty Rugg skriver:

Since its invention, photography has been understood as *truer* than other representative images [...]. This sense of photographic honesty is grounded in the immediacy of photographic representation [...]. While we know on one level that photographs are the products of human consciousness, they also can (have been, are, will) be taken as 'natural' signs, the results of a wholly mechanical and objective process, in which the human holding the camera plays an incidental role in recording the 'truth' (1997 s. 12, s. 5).

Noen forfattere av selvbiografiske tegneserier inkluderer faktiske fotografier i narrativet og/eller i periteksten, men tegnede reproduksjoner av fotografier er tilsynelatende mest utbredt. Ettersom tegninger ikke er forbundet med den samme umiddelbarheten og referensialiteten som fotografier, vil, som El Refaie påpeker, en tegnet gjengivelse derfor også fremstå som mindre autentisk:

When photographic images are redrawn by hand, some of the aura of authenticity associated with photography is likely to be maintained, but this will be weakened by the loss of indexicality involved in the translation from one medium to another. The crucial difference between analog photography and all forms of mark-making, [...] is that the former lays claim to indexicality, whereas the latter involve adding to the likeness an explicit element of transformation (2012 s. 165).

En viktig forskjell mellom fotografiet og tegneserien er at den sistnevnte vanligvis er åpen om at det fremstilte er tegnerens fortolkning av virkeligheten og ikke en direkte kopi. Ofte gjøres leseren oppmerksom på at ulike aspekter bevisst er overdrevet, endret eller oppdiktet, noe som kan bidra til å utfordre forestillingen om fotografiet som en objektiv sannhetsformidler (s. 165). Slik kan inkludering av tegnede fotografier også fungere som en ironisk autentiseringsstrategi i selvbiografiske tegneserier.

I enkelte tilfeller inkluderes fotografier i selvbiografiske tegneserier ganske enkelt for å signalisere verkets sjangertilhørighet, ettersom fotografier kan sies å være en etablert bestanddel i mer tradisjonelle, tekstbaserte selvbiografiske bøker. Fotografier av forfatteren og/eller familiemedlemmer inkluderes ofte i periteksten, men kan også integreres i teksten (s.

162). Som Linda Haverty Rugg skriver er en annen viktig funksjon ved fotografier at de bringer fortiden inn i nåtiden:

Another function of photographs, both actual and metaphorical, is their reference to remembering, which is a bringing of the past into the present moment. All photographs (even Polaroids) represent past time and stand in the present as a link to the past. (1997 s. 21).

Nettopp dette er en viktig grunn til at fotografier ofte inkluderes i selvbiografiske tegneserier, ettersom forbindelsen fotografiene etablerer mellom fortid og nåtid kan bidra til å underbygge og autentisere forfatterens narrativ overfor leseren.

I *Maus* (1997) bruker Art Spiegelman både faktiske fotografier og tegnede gjengivelser. De tegnede fotografiene er utført i samme stil som tegningene i teksten forøvrig, og personene i bildene er også her avbildet med musehoder. Bildene er tilsynelatende basert på virkelige fotografier, på tross av at ansiktene åpenbart ikke er fotorealistisk gjengitt. Enkelte av disse tegnede fotografiene er integrerte i billedrutene, men de fleste er plassert over rutene. På side 275 er en stor mengde familiebilder tegnet inn nederst på siden, slik at de krysser over i bunnmargen og forsvinner videre ut av siden. Dette grepet kaller Scott McCloud *bleeding*, noe som viser til måten tegningene går utover de vanligvis fastsatte grensene sine og “renner” ut av siden. Tegningene er dermed heller ikke tidsmessig avgrenset slik de er innenfor rutenes rammer, men blør over i vår verden og forsvinner ut i et “tidløst rom” (1994 s. 103). Ved å ta i bruk dette grepet kan Spiegelman understreke overfor leseren at disse bildene også eksisterer utenfor teksten, og at de er referensielle selv om de ikke er realistisk gjengitte.

Spiegelman har som nevnt også valgt inkludert to faktiske portrettfotografier i *Maus*. I periteksten til verkets andre del er det satt inn et bilde av Spiegelmans storebror, Richieu, sammen med en dedisering til ham og de to søskenbarna som også døde under krigen (s. 165). I tillegg er et portrett av Vladek, Spiegelmans far, ikledd en stripet fangedrakt inkludert på side 294. Disse fotografiene er stilistiske brudd som står i tydelig kontrast til de enklere, karikerte personfremstillingene i det øvrige narrative. Slik kan leseren “vekket” og gjøres oppmerksom på at figurene med dyrehoder referer til virkelige mennesker og virkelige lidelser. Dette er som tidligere nevnt en utstrakt måte å bruke fotografier som autentiseringsstrategi på i selvbiografiske tegneserier.

Bildet av Vladek kan imidlertid også leses som en kommentar til forestillingen om at tegninger og fotografier befinner seg på hver sin ende av autensitetsskalaen, som Elisabeth El Refaie påpeker (2012 s. 170-171). I *Maus* forklarer Vladek at dette fotografiet ble tatt etter løslatelsen fra Auschwitz, i Belsen hvor han dro for å få bekreftet om konen, Anja, også hadde overlevd konsentrasjonsleiren. En dag kom han over en fotograf som hadde en ny, ren fangedrakt som ble brukt til å ta suvenirbilder, og sammen med et brev sendte han fotografiet til Anja som et bevis på at han fremdeles virkelig var i live (s. 290-294). Dette er dermed en konstruert fremstilling av faren, og ikke et dokumentarisk bevis som reflekterer hvordan han var preget av lidelsene han gjennomgikk ikledd sin egen fangedrakt i Auschwitz. Spiegelman gjør dermed leseren oppmerksom på at fotografiet hverken er mer eller mindre autentisk enn de tegnede fremstillingene av faren i narrative (El Refaie 2012 s. 171).

7 Autentiseringsstrategier i *Fun Home*

Jeg vil nå bruke den foregående diskusjonen om hvordan ulike autentiseringsstrategier

aktualiseres i selvbiografiske tegneserier som utgangspunkt for min analyse av *Fun Home*. I denne analysen vil jeg skille mellom forfatter, forteller og protagonist ved å referere til dem som henholdsvis Alison Bechdel, Bechdel og Alison.

Ettersom en del av analysen omhandler verkets peritekster, må det bemerkes at eksemplaret jeg tar utgangspunkt i ikke er den amerikanske førsteutgaven av *Fun Home* utgitt av Houghton Mifflin, men en engelsk førsteutgave fra 2006 utgitt av Jonathan Cape.

Som Elisabeth El Refaie påpeker, kan eksplisitte påstander om et verks autentisitet i teksten virke mot sin hensikt. Om leseren til stadighet blir møtt av uttalte forsikringer om at det hun leser er sant, vil dette i stedet kunne gjøre henne oppmerksom på muligheten for at forfatteren uærlig (2012 s. 144). Autentisering gjennom gitte uttrykk blir derfor vanligvis sparsomt brukt i selvbiografiske tegneserier.

I *Fun Home* har Alison Bechdel begrenset seg til to påstander av denne typen, begge i form av innskutte kommentarer i parentes fra fortelleren. Den første påstanden dukker opp på side 59, i en av de mange sekvensene hvor forfatteren vender tilbake til øyeblikket hvor faren blir påkjørt av en lastebil og dør (Vedlegg 1). I denne ruten har faren på krysset veien og er vendt mot oss, bærende på et lass greiner fra hagen han holdt på å rydde dagen han døde. Bak ham vises siden på en lastebil, dekket av logoen til brødmerket "Sunbeam Bread" som har en lyshåret, brødspisende jente som sitt symbol. Over lastebilen er det satt inn en tekstboks som henvender seg direkte til leseren: "(Yes, it really was a Sunbeam bread truck)". Lastebilen har

her passert faren uten å treffe ham, og illustrerer fortellerens tenkte scenario: “If I had not felt compelled to share my little sexual discovery, perhaps the semi would have passed without incident four months later”. Bechdel ser altså en sammenheng mellom offentliggjøringen av den seksuelle legningen hennes og farens antatte selvmord: hadde hun ikke fortalt det, ville han kanskje ikke ha dødd den dagen. Faren ble imidlertid truffet av en lastebil, og fortelleren forsikrer leseren om at det faktisk var en lastebil lik den som er gjengitt. Flere steder i narrativet fungerer Sunbeam-logoen som et symbol på dette traumatiske øyeblikket - som et slags ironisk *memento mori* (Emmert 2007). Ved å stadig inkludere logoen i narrativet forsterkes også fortellerens eksplisitte påstand om at det “really was a Sunbeam bread truck” som kjørte på Bruce Bechdel.

Den andre eksplisitte autentisitetspåstanden finnes på side 83, hvor Alison, kjæresten hennes Joan og moren er i biblioteket i barndomshjemmet (Vedlegg 2). Moren ber Joan om å ta en bok fra samlingen, og hun velger en diktsamling av Wallace Stevens. Stevens’ “Sunday Morning” er morens favoritt dikt, og hun leser et utdrag fra det “...And the green freedom of a cockatoo upon a rug mingle to dissipate the holy hush of ancient sacrifice.” Bechdel forklarer at diktet handler om korsfestelsen, og en tekstboks med en pil gjør leseren oppmerksom på maleriet i bakgrunnen: “(Honest to God, we had a painting of a cockatoo in the library)”. Fortelleren understreker dermed at maleriet ikke er inkludert i narrativet fordi det passer inn i historien, men at det faktisk hang et slikt bilde der. Å sverge ved Gud forsterker denne påstanden, samtidig som det er en forlengelse av den bibelske tematikken i sekvensen. Kakaduen er avbildet med spredte vinger, nærmest som korsfestet. Dette øyeblikket peker tilbake på en tidligere framstilling av faren, hvor han bærer en utskjært bjelke i en positur som tydelig alluderer til Jesus som bærer korset (s. 7 ; Vedlegg 2). Gjennom den eksplisitte påstanden om maleriets referensialitet fremstilles fortelleren som pålitelig overfor leseren. I

Robyn Warhols artikkel “The Space Between: A Narrative Approach to Alison Bechdel’s *Fun Home*” noterer imidlertid forfatteren:

Asked about the authenticity claim she attached to the cockatoo painting, Bechdel admitted that the original painting did not show the cockatoo in the phoenix-cross pose and that it was on another wall of the library from the one in her drawing (2011 s. 14).

Om leseren kommer over denne parateksten kan fortellerens eksplisitte påstand om autentisitet trekkes i tvil, og dermed miste noe av sin verdi.

I *Fun Home* fremstilles far og datter som klare motsetninger: “I was spartan to my father’s athenian. Modern to his victorian. Butch to his Nelly. Utilitarian to his aesthete” (s. 15). Som et humoristisk ekko av denne uttalelsen kjøper Alison senere i narrativet en lommekniv som leseren får opplyst er en “spartan model” (s. 78). Protagonistens “spartanskhet” og fokus på utilitarisme fremfor estetikk brukes særlig for å fremheve den ulike måten far og datter forholder seg til sannheten. Gjennom narrativet vises leseren at Bruce Bechdel i stor grad har levd et liv basert på løgner, og måten han nærmest manisk utsmykker og restaurerer familiens hjem brukes som et bilde på dette:

I developed a contempt for useless ornament. What function was served by the scrolls, tassels, and bric-a-brac that infested our house? If anything, they obscured function. They were embellishments in the worst sense. They were lies (s. 16).

Bechdel knytter dermed ornamentering til løgner, og stiller dette i kontrast til sin egen “decided preference for the unadorned and purely functional” (s. 14). Slik fremheves fortelleren implisitt som pålitelig overfor leseren. Fortelleren beskriver også måten farens ornamentale løgner ble brukt for å skjule hans egen skamfølelse:

His shame inhabited our house as pervasively and invisibly as the aromatic musk of aging mahogany. In fact, the meticulous, period interiors were expressly designed to conceal it. Mirrors, distracting bronzes, multiple doorways. Visitors often got lost upstairs (s. 20)

Dette sitatet gir også en ny dimensjon til verkets tittel. Et “fun house” er et vanlig innslag på tivoli, og inneholder ofte speil som på ulike måter forvrenger virkeligheten. På samme måte skaper farens labyrintiske interiørdekor et vrengebilde som skjuler sannheten, noe som illustrerer hans “preference of a fiction to reality” (s. 84).

Fortellerens påståtte “contempt for useless ornament” kan imidlertid problematiseres. *Fun Homes* grafiske uttrykk er svært detaljrikt og utsmykket i forhold til mange andre selvbiografiske tegneserier, eksempelvis *Persepolis* (2003) hvor Marjane Satrapi har valgt en langt enklere og mer nedstrippet stil i sort-hvitt. I tillegg er Bechdels språk både avansert og til tider nærmest blomstrende i sin narrasjon. Denne ornamenteringen av både tekst- og bildenivået i teksten kan derfor oppfattes som en selvmotsigelse av leseren, og som en forlengelse av dette - som løgn. På den andre siden kan det høye detaljnivået i verket også oppfattes som et tegn på *Fun Homes* referensialitet, som særlig formidles gjennom den utstrakte bruken av dokumentariske bevis. Dette poengteres ofte av Alison Bechdel og ulike intervjuere i *Fun Homes* paratekster, noe jeg blant annet vil ta opp i det følgende kapittelet.

7.1 Etablering av sjangertilhørighet

Som tidligere diskutert hevder Philippe Lejeune at hovedkriteriet for at et verk skal kunne regnes som selvbiografisk er at forfatteren, fortelleren og protagonisten deler identitet (1989 s. 5). Et verk som oppfyller dette kriteriet inngår en selvbiografisk pakt eller kontrakt med leseren, og legger føringer for hvordan hun møter teksten. I tillegg inngås det en referensiell kontrakt med leseren, som skal forsikre om at innholdet i verket refererer til en “virkelighet” utenfor teksten og at forfatteren er ærlig så langt det er mulig (s. 22).

I *Fun Homes* tilfelle er forfatteren Alison Bechdel tilsynelatende identisk med fortellerens jeg-stemme og protagonisten Alison. Den selvbiografiske pakten inngås dermed med leseren, som inviteres til å lese verket som en “sann” historie snarere enn fiksjon. Dette er en eksplisitt måte å formidle verkets autenticitet på. Svært mange selvbiografiske verk - også i tegneserieformat - formidler også verkets sjangertilhørighet eksplisitt via tittelen. Alison Bechdel har imidlertid valgt å kalle sitt verk *Fun Home: A Family Tragicomic*, en tittel som ikke indikerer at det dreier seg om et memoar. Leseren må derfor vende seg til verkets øvrige peritekster, som forlagsteksten og blurbene på omslaget, for å få en indikasjon på hvilken sjanger verket skal plasseres i. I forlagsteksten presenteres boken slik: “*Fun Home* is a fresh and brilliantly told memoir [...]. Like Marjane Satrapi’s *Persepolis* it’s a story exhilaratingly suited to graphic memoir form”. Her understrekes det altså tydelig at *Fun Home* tilhører memoarsjangeren, og enda mer spesifikt at det er et grafisk memoar. Ved å sammenstille *Fun Home* med Satrapis *Persepolis*, et annet verk innen samme sjanger som er svært anerkjent og kritikerrost, antydes det for den innvidde leseren at også at *Fun Home* kan forventes å holde samme standard.

Fem av de fire blurbene som er inkludert på omslaget inneholder også kommentarer om *Fun Homes* sjangertilhørighet. Terminologien som brukes er imidlertid noe sprikende, noe jeg tidligere har pekt på som et problematisk aspekt ved omtaler av denne typen verk. I et sitat fra *The New York Times Book Review* som står alene på fremsiden av omslaget kalles *Fun Home* “A pioneering work pushing two genres - comics and memoir - in multiple new directions”. Som i forlagsteksten plasseres verket i memoarsjangeren, samtidig som det understrekes at det er utført i tegneserieformat. I tillegg vektlegges den nyskapende kvaliteten ved verkets tilnærming til disse sjangrene. I det gjengitte sitatet fra *Time* omtales *Fun Home* som “A brilliant, bleakly hilarious memoir in comic-book form”, noe som igjen bidrar til å forsikre leseren om at verket skal forstås som referensielt og ikke som fiksjonelt. I *Kirkus Reviews*-sitatet brukes imidlertid termen “graphic narrative” om verket, noe som er mindre forklarende og spesifikt enn “graphic memoir”. “Narrative” indikerer ikke hverken referensialitet eller fiksjonalitet, og er således et nøytralt - om unyansert - begrep. Mer problematisk er derimot sitatet som er hentet fra *Booklist*, et tidsskrift med bokanmeldelser som utgis av American Library Association. Her omtales *Fun Home* som “One of the best graphic novels ever.”. Som diskutert tidligere brukes ofte “graphic novel” om alle typer tegneserieverk i lengre format, uavhengig av om det dreier seg om fiksjon eller sakprosa. “Novel” indikerer at verket er skjønnlitterært, og det er dermed ikke et dekkende begrep for verk som *Fun Home*. Å inkludere dette sitatet i *Fun Homes* peritekst vil dermed kunne skape forvirring og tvil hos leseren som bruker disse terskeltekstene til å etablere en forforståelse av verket. Denne tvilen kan forsterkes av utgiverens prisantydning som er plassert nederst på omslagets bakside, hvor verket også kalles en “Graphic Novel”.

I motsetning til Craig Thompson i *Blankets* (2003) har ikke Alison Bechdel inkludert en ansvarsfraskrivelse i *Fun Homes* peritekst som signaliserer at innholdet er fiksjonalisert. Hun

har imidlertid valgt å sette inn en dedikasjon på bokens versoside, hvor hun takker moren og de to brødrene sine: “For Mom, Christian and John. We did have a lot of fun, in spite of everything”. Ved å dedisere boken til disse personene gjøres det tydelig for leseren at de også eksisterer utenfor teksten. “We did have a lot of fun, in spite of everything” kan leses som en understreking av tittelens henspeiling på tragikomedien. Forfatteren takker også disse familiemedlemmene på bokens sluttside: “Thanks to Helen, Christian and John Bechdel for not trying to stop me from writing this book”. Igjen er dette en måte å vise leseren at de tegnede gjengivelsene refererer til virkelige mennesker, i tillegg til at selve narrativets autenticitet underbygges. At familien kunne hatt et ønske om å stoppe Alison Bechdel i å skrive *Fun Home* indikerer overfor leseren at det som kommer frem i verket er virkelig har skjedd, og at teksten inneholder avsløringer av en privat og intim karakter. Det er vanskelig å tenke seg at forfatteren ville inkludert en lignende frase i et fiksjonsbasert verk. Dermed fungerer denne takksigelsen som et bevis på forfatterens påstand om ærlighet, og signaliserer at den referensielle kontrakten inngås med leseren.

Epitextene, form av intervjuer, anmeldelser og lignende, kan også bidra til å forme leserens forforståelse og lesning av teksten. Som Anna Kristine Høyem (2010) også skriver, er et fellestrekk ved Alison Bechdels intervjuer at hun i stor grad understreker *Fun Homes* referensielle forhold til virkeligheten. I et intervju peker forfatteren selv på at begrepet “graphic novel” ikke er dekkende for *Fun Home*: “the term ‘graphic novel’ is problematic, of course, because my book is nonfiction. It’s a true story — that’s the whole point of it” (Emmert 2007). I et annet intervju sier hun at også bokhandlenes oppstilling av boken ofte preges av sjangerforvirring:

I'm a complete shelving conundrum. [...] My graphic memoir "Fun Home" could be anywhere from the LGBT [lesbian, gay, bisexual, transgender] shelf to "Lesbian Fiction" (even though it's all true) to "Memoir" to "Biography" to "Graphic Novels." Once I stopped in a bookstore to sign copies, and the clerk found it in "Lesbian Mystery," which was a mystery indeed (Garner 2007).

Denne kommentaren understreker at også ytre faktorer, som i hvilken kontekst verket plasseres i hos bokhandlene, kan påvirke leserens oppfatning av verkets sjangertilhørighet. Som Alison Bechdel antyder kan *Fun Homes* plassering i "Lesbian fiction"-seksjonen i noen grad undergrave forfatterens påstand om verkets autenticitet, mens en plassering i "Memoir"-seksjonen vil kunne underbygge denne påstanden.

I *The New York Times Book Review* kommenterer anmelderen Sean Wilsey (2006) også at det er problematisk å omtale *Fun Home* som en grafisk roman: "It's odd that this memoir, a work of meticulous personal reportage, is referred to as a 'graphic novel'". I anmeldelsen bidrar Wilsey til å underbygge *Fun Homes* autenticitetspåstand ved å hevde at "the emotion and depth of *Fun Home*, as with all honest memoirs, come entirely of watching Bechdel try to make sense of the confusing facts of her own life and history. If it were fiction (or fictionalized) it would be meaningless". *Fun Home* er et verk som i svært stor grad gjør bruk av dokumentariske bevis i narrativet nettopp for å signalisere referensialitet og etterprøvbarhet. Wilsey dro selv til Beech Creek for å undersøke verkets sannhetsverdi, og hevder at Alison Bechdel har gjengitt detaljer og i særdeleshet kart i den grad at det er "a memoir you can navigate by!". Anmeldelsen styrker slik bildet av *Fun Home* som et virkelighetsforankret verk.

I flere av intervjuene fremstiller Alison Bechdel seg selv som nærmest ute av stand til å fabrikkere historier: “I can't make things up. I have no imagination [...]. But I can take real life and put it in a box.” (Harrison 2006). Dette kan bidra til å understøtte leserens inntrykk av at *Fun Home* er en autentisk tekst; forfatteren har ikke diktet opp handlingen, men gjengitt virkeligheten slik den er. En lignende uttalelse finnes i også Alison Bechdels andre memoar, *Are You My Mother: A Comic Drama* (2013), som i stor grad omhandler arbeidet hennes med *Fun Home*:

I can't make things up, or rather, I can only make things up about things that have already happened. [...] Once my mother told me she wished I had written the book about my father [*Fun Home*] as fiction. On the theory that it would not have exposed our family in the way memoir did. I explained that the whole point of the book was that it was true, and that even if I had fictionalized it, people would assume it was autobiographical (s. 28).

Bildet av Alison Bechdel skaper av seg selv som en objektiv sannhetsformidler forsterkes med utsagn som at hun har et “compulsive truth-telling syndrome” (Emmert 2007). Hun ikke bare kan, men *må* fortelle sannheten. I et intervju sammenligner forfatteren memoarskrivingen med det katolske skriftemålet, og understreker slik at *Fun Home* på samme måte er en ærlig, intim bekjennelse:

I remember how intoxicating it was to go confess my sins and feel freed of them. It made me so happy. It was a really ecstatic experience. I think that's my template for memoir writing. It's a way of confessing and cleansing myself. There's something transcendent about it for me (Dueben 2009).

De over gjengitte utsagnene er eksempler på gitte eller eksplisitte påstander om autentisitet, som bidrar til å fremme *Fun Home* som et selvbiografisk og dermed referensielt verk. *Fun Homes* autentisitet blir også formidlet i intervjuene ved å vise til Alison Bechdels detaljfokus og utstrakte bruk av dokumentariske bevis. Hun kaller seg selv en “method cartoonist” (Polgreen 2015), og ofte fremmes det nitide arbeidet hun har utført ved å researche og gjengi alt fra matvareetiketter, kart, brev, dagbøker og fotografier i verket som bevis på verkets referensialitet (Chute 2006; Emmert 2007 ; Harrison 2006). Som jeg vil komme nærmere inn på senere, bruker Alison Bechdel dagboken sin til å problematisere selvbiografiske teksters autentisitet i *Fun Home*. Det er derfor interessant at hun i flere intervjuer fremholder nettopp dagboken som et sannhetsvitne, som i det følgende sitatet:

I do think my childhood diaries are a pretty accurate record, though. I can remember discrete events quite clearly — the time Dad almost went to jail, the summer Mom played Lady Bracknell in *The Importance of Being Earnest*, Nixon's resignation, my first period, the plague of locusts that descended on us, the storm that blew all our trees down. But I was stunned to learn, upon consulting my diary, that all these things happened at the same time. You really can't make that stuff up (Houghton Mifflin 2006).

I enkelte intervjuer nyanserer imidlertid Alison Bechdel bildet av *Fun Home* som et objektivt speil av virkeligheten. Til *Seven Days* innrømmer hun å ha fylt i noen hull i historien med sin egen fantasi, av og til utilsiktet. Hun påpeker likevel at “what I found was that [the evidence] was often much more interesting than anything I could possibly fabricate” (Harrison 2006), og fastholder dermed at narrativet er forankret i virkeligheten. I *The Comics Journal* er hun derimot mer direkte. Her møter hun intervjuerens påstand om at *Fun Home* er sannere enn mange andre selvbiografiske verker med følgende svar:

Well, mine's full of lies, too. [...] I think it's important in any autobiographical effort to acknowledge the limitations of your methodology, of your ability to tell the truth, and I feel like I did do that in *Fun Home* (Emmert 2007).

Her refererer Alison Bechdel til det som er en særlig utbredt autentiseringsstrategi i selvbiografiske tegneserier: ironisk autentisering. I det følgende kapittelet vil jeg analysere nettopp hvordan denne strategien kommer til uttrykk i *Fun Home*.

7.2 Ironisk autentisering

Charles Hatfield kaller som nevnt tidligere ironisk autentisering “the implicit reinforcement of truth claims by their explicit rejection” (2005 s. 125). Forfattere av selvbiografiske tegneserier fremmer altså paradoksalt nok verkets autenticitet ved å gjøre leseren oppmerksom på det som er konstruert og/eller problematisk i fremstillingen. I *Fun Home* benytter Alison Bechdel denne strategien på flere ulike måter. Et eksempel er hvordan farens død omtales i narrativet:

There's no proof, actually, that my father killed himself. No one knew it wasn't an accident. His death was quite possibly his consummate artifice, his masterstroke. There's no proof, but there are some suggestive circumstances. [...] Maybe he didn't notice the truck coming because he was preoccupied with the divorce. People often have accidents when they are distraught. (s. 27-28).

Her tydeliggjøres det for leseren at det faktisk ikke finnes håndfaste bevis på at faren tok sitt eget liv ved å kaste seg foran lastebilen. At hendelsen presenteres som et selvmord i *Fun Home* er derfor hennes subjektive fortolkning, og ikke en etablert sannhet. Ved å erkjenne dette for leseren fremstår fortelleren som åpen og ærlig. Hun *vet* ikke at faren bevisst valgte å ta livet sitt, men det er hennes personlige overbevisning, hennes emosjonelle sannhet. Bechdel stiller imidlertid spørsmål ved denne overbevisningen ved å både vise til tegn som understøtter og undergraver den. At moren nylig hadde bedt om skilsmisse, og at faren leste Albert Camus' *A Happy Death* i tiden før han døde kan tolkes som bekreftelser på teorien om at han planla et selvmord. På den andre siden hadde han også fem dager før påkjørselen notert en observasjon av en rødsidetovi i en fuglebok. "Do people contemplating suicide get excited about spotting rufous-sided towhees?" (s. 28) spør Bechdel seg selv og leseren. De mulige motforestillingene endrer imidlertid ikke oppfatningen hennes: "But these are just quibbles. I don't believe it was an accident" (s. 28). At Bechdel er åpen om at dette er en subjektiv tolkning gjør også at leseren kan godta de mange gjengivelsene av hendelsen som referensielle, i den forstand at de er fremstillinger av hennes emosjonelle sannhet.

Den samme åpenheten om fortellerens begrensede innsikt i farens liv kommer også til uttrykk andre steder i narrativet. Bechdel omtaler blant annet en hendelse fra barndommen, hvor faren ble dømt for å ha kjøpt alkohol til en mindreårig gutt. Politirapporten og rettskjennelsen (s. 161, s. 184) inkluderes i narrativet som dokumentariske bevis på hendelsen, men her er Bechdel mer opptatt av det hun hevder *ikke* sies i disse dokumentene. "The real accusation dared not speak its name" (s. 175), sier fortelleren, og sikter til at farens egentlige forbrytelse var av seksuell art. Hun mener også at "a whiff of the sexual aroma of the true offense could be detected in the sentence" (s. 180), ettersom faren ble dømt til seks måneder med samtaler hos en psykiater. Dette er imidlertid Bechdels antagelse, og i likhet med farens påståtte

selvmord kan heller ikke denne verifiseres. For å komme den kritiske leseren i forkjøpet erkjenner derfor fortelleren at hun bare kan “speculate on the exact nature of his relations with the brothers in the next valley” (s. 175). På tross av at gjengivelsen av hendelsen i stor grad er bygget på spekulasjoner, vil den ironiske autentiseringen virke betryggende på leseren nettopp fordi den erkjenner fortellerens subjektivitet. Det samme er tilfellet når Bechdel problematiserer sin egen trang til å sette en merkelapp på farens seksuelle legning:

Erotic truth is a rather sweeping concept. I shouldn't pretend to know what my father's was. Perhaps my eagerness to claim him as 'gay' in the way I am 'gay', as opposed to bisexual or some other category, is just a way of keeping him to myself - a sort of inverted oedipal complex (s. 230).

Her innrømmer fortelleren altså at hun ikke kan påberope seg å vite hva faren var, og fremstår derfor som sannferdig overfor leseren ved å påpeke dette.

I en sekvens i kapittel fem lytter Alison og søsknene til bestemorens historie om postmannen som reddet faren fra et gjørmete jorde da han var liten. Postmannen i historien er imidlertid framstilt i en hvit melkemann-uniform i *Fun Home*. Bechdel forklarer det manglende samsvaret mellom tekst- og bildenivået slik: “(I know Mort was a mailman, but I always pictured him as a milkman, all in white -- A reverse Grim Reaper.)” (s. 41). Fortelleren tydeliggjør dermed at fremstillingen av postmannen er fiksjonalisert. Hun var ikke selv vitne til hendelsen, og gjengir den derfor slik hun forestiller seg den. Ved å åpent erkjenne at denne gjengivelsen ikke er referensiell, opprettholdes påstanden om *Fun Homes* autentisitet og fortellerens pålitelighet.

Det kanskje mest interessante eksempelet på ironisk autentisering i *Fun Home* er imidlertid måten dagboken brukes til å problematisere selvbiografiske teksters autentisitetsspåstunder, og om det i det hele tatt er mulig å skape en sann fremstilling av virkeligheten. I kapittel fem skildrer Bechdel også perioden da hun som barn utviklet tvangsnevroser, og hvordan disse i stadig økende grad hemmet henne. Klær måtte tas på og av i bestemte rekkefølger, og stadig flere ting måtte telles for at hun skulle kunne bevare en følelse av kontroll. I denne perioden begynte hun også å skrive dagbok. Bechdel skriver at hun har en “compulsive propensity to autobiography” (s. 140), en uttalelse jeg tidligere har pekt på at forfatteren ofte gjentar i intervjuer. I intervjuene brukes gjerne dette tvangspreget for å fremme Alison Bechdels ærlighet, men i *Fun Home* fremstilles dette på en mer nyansert måte.

Den første dagboken hennes er en veggkalender hun får av faren, som først erstattes av en almanakk fra et forsikringsselskap, og senere av klassiske dagbøker med lås. Et utvalg sider fra disse dagbøkene er reprodusert av forfatteren og inkludert som dokumentariske bevis i *Fun Home*. I begynnelsen er innførslene i dagboken kortfattede, enkle beskrivelser av Alisons daglige gjøremål. Noen måneder senere begynner imidlertid små tegn på tvil å manifestere seg på sidene (Vedlegg 3). Bak setningene, som tilsynelatende er uproblematiske skildringer av hverdagslige hendelser som “I made popcorn”, begynner hun å sette inn forbeholdet “I think” (s. 140,). Bechdel beskriver dette som et uttrykk for en indre, epistemologisk krise:

How did I know that the things I was writing were absolutely, objectively true? All I could speak for was my own perceptions, and perhaps not even those. My simple, declarative sentences began to strike me as hubristic at best, utter lies at worst (s. 141).

Fortellerens uttrykte tvil om dagbokens sannhetsgehalt kan også leses som en problematisering av *Fun Homes* referensialitet. Hvordan kan Alison Bechdel - og leseren - vite at det hun skriver er absolutt, objektivt sant? Som i dagboken kan forfatteren kun gjengi sin egen, subjektive fortolkning av hendelsene. Dette sitatet fungerer dermed også som en ironisk autentisering av verket ved at fortelleren, som Charles Hatfield skriver, “makes a show of honesty by denying the very possibility of being honest” (2005 s. 126).

Besatt av å fortelle sannheten i dagboken bruker Alison uttrykket “I think” som en måte å gardere seg mot muligheten for at hun farer med utilsiktede løgner. For å spare tid utvikler hun etter hvert et symbol som representerer uttrykket, en buet sirkumfleks eller møne (Vedlegg 4). Sirkumfleksen blir satt over navn og pronomen, som “a sort of amulet, warding off evil from my subjects” (s. 142). Snart finner hun ut at hun også kan dekke hele innførselen med symbolet, og dagboksiden blir stadig mer uleselige. Om man leser Alison Bechdels bruk av dagboken som en ironisk autentiseringsstrategi kan det være interessant å merke seg at en lignende cirkumfleks også dukker opp i *Fun Homes* peritekst. På verkets tittelside er et utsnitt av den øverste delen av familiehjemmets fasade inkludert, med takmønnet sentrert i front (Vedlegg 5). Dette takmønnet kan leses som en cirkumfleks, et “I think” som rammer inn verket og ytterligere understreker Alison Bechdels forbehold om at *Fun Home* er en subjektiv fremstilling.

7.3 Visuelt stiluttrykk

Den selvbiografiske tegneseriens billedspråk eller visuelle stiluttrykk kan på flere ulike måter bidra til å formidle verkets autentisitet. El Refaie hevder at verkets visuelle stil vil oppfattes som et implisitt og avgitt uttrykk for autentisitet av leseren, og at den dermed også formidler autentisitet på en mer troverdighet måte enn mer eksplisitte påstander (2012 s. 150). En høy grad av detaljer og realisme i en selvbiografisk tegneserie kan i seg selv være et signal om autentisitet og referensialitet, men som tidligere påpekt er det ikke nødvendigvis et samsvar mellom realismenivå og den opplevde autentisiteten av et verk. Ofte er den visuelle stilens implisitte formidling av tegneserieskaperens oppriktighet en viktigere autentisitetsmarkør enn at gjengivelsene er virkelighetsnære (s. 155). Som Scott McCloud poengterer: “a simple **style** doesn’t necessitate [a] simple **story**” (1994 s. 45).

I *Fun Home* opererer Alison Bechdel med to ulike grader av realisme på det visuelle nivået (Vedlegg 6). Det meste av verket er utført i en tegnestil som er detaljrik, men relativt abstrahert. Tegnestilen følger også vanlige konvensjoner for mediet, med hensyn til fremstilling av elementer som bevegelse, lyder og ansiktsuttrykk. Alison Bechdel inkluderer imidlertid også et antall tegnede gjengivelser av fotografier i verket, både integrert i selve narrativet og som en del av kapittelforsidene. Fotografiene fungerer som stilistiske brudd i *Fun Home*, ettersom disse er tegnet i en mer realistisk stil. Her gjør tegneren eksempelvis utstrakt bruk av krysskraving for å formgi fotografiene og gjengi lys og skygge, noe som gir dem et naturalistisk preg. Mens de øvrige tegningene er fargelagt med en dus, grønnlig tone er fotografiene i hovedsak gjengitt i sort-hvitt, noe som ytterligere markerer skillet mellom stilnivåene. Fargebruken i *Fun Home* er også interessant i seg selv. I en sekvens i kapittel fem vises syvårige Alisons forsøk på å skrive et dikt, og hvordan faren i stedet for å berømme henne føyer til sin egen strofe. “Limp with admiration” (s. 129) skriver hun strofen inn på

arket, og illustrerer diktet med en akvarell av en solnedgang. Bechdel kommenterer: “I never wrote another poem. And soon, I abandoned color too.” (s. 130). At hun også sluttet å bruke farger illustreres med en hendelse hvor faren nok en gang overstyrer Alisons kunstneriske prosess. Hun er i ferd med å fargelegge en side i *The Wind in the Willows*-maleboken sin, men har valgt å bruke en mørkeblå fargestift - hennes favorittfarge - på Paddas kanarigule vogn. Da faren ser dette griper han inn og tar over fargeleggingen, noe Bechdel humoristisk betegner som “a crayonic tour de force” (s. 131). At Alison Bechdel allikevel har valgt å bruke farge i *Fun Home*, fremfor å kun bruke sort-hvitt slik Spiegelman og Satrapi gjør, kan derfor leses som en måte å frigjøre seg fra farens undertrykkelse av og kontroll over det kunstneriske uttrykket hennes.

Stilbruddene i teksten kan fungere som en vekker som minner leseren på verkets referensielle forankring og autenticitet. Som jeg har pekt på tidligere, blir fotografier svært ofte inkludert i selvbiografiske tegneserier nettopp fordi fotografiet ansees å være et særlig autentisk medium. I *Fun Home* blir fotografiene brukt som dokumentariske bevis, som understreker at de mer karikerte personene i det øvrige narrative refererer til virkelige mennesker som eksisterer utenfor teksten. I dette tilfellet kan man hevde at den høyere graden av realisme i fotografiene også signaliserer en høyere grad av autenticitet. Jeg vil imidlertid vende tilbake til diskusjonen om hvordan fotografier brukes som dokumentariske bevis i *Fun Home* senere.

I *Fun Home* fungerer også detaljrikdommen i den øvrige tegnede gjengivelsen som en strategi for å overbevise leseren om verkets autenticitet. Dette understreker Alison Bechdel i et intervju med *The Comics Journal*: “I feel like if I want people to believe my story, I need to make it as vivid as I can, and that means for me including all these background details and

trying to draw emotions accurately” (Emmert 2007). Ved å detaljert gjengi alt fra interiør til matvareetiketter, utdrag fra bøker, avisforsider og husfasader i New York signaliserer forfatteren at hun vil vise hendelsene og omgivelsene slik de virkelig så ut. De mange detaljene i *Fun Home* fungerer derfor implisitt som en autentiseringsstrategi som understreker verkets referensialitet.

I tillegg til å signalisere referensialitet har disse detaljene også ofte en symbolsk verdi som tilfører teksten nye meningslag. Et godt eksempel på dette er Sunbeam-brødet, en detalj som dukker opp flere steder i narrativet. Som tidligere omtalt er Sunbeam-logoen tett forbundet med Bruce Bechdels død i *Fun Home*, ettersom han ble påkjørt av en lastebil som bar dette merket. Sunbeam-brødet fungerer derfor som et symbol som viser til denne hendelsen, en manifestering av traumat. På side 21 ligger eksempelvis et Sunbeam-brød på kjøkkendisken i en rute hvor faren kaster en tallerken i gulvet foran Alison og brødrenes bekymrede ansikter. En tekstboks som peker på gulvet forteller at skårene har laget et “permanent linoleum scar”, som også er et bilde på de varige arrene traumat har påført Alison (Vedlegg 7).

I tillegg inkluderes Sunbeam-logoen flere ganger i situasjoner hvor ett av verkets hovedtemaer, kjønnsroller, mer eller mindre direkte tas opp. På side 96 vises eksempelvis Alison i bilen ved en bensinstasjon, hvor hun observerer to stereotyp maskuline menn utføre ulike arbeidsoppgaver: “I measured my father against the the grimy deer hunters at the gas station uptown, with their yellow workboots and shorn-sheep haircuts.” I bakgrunnen sees en reklameplakat for Stroehmann’s Sunbeam Bread i vinduet på bensinstasjonen (Vedlegg 7). Plakaten har en illustrasjon av merkets maskot, Little Miss Subeam, en kjolekledd jente med lyst, krøllete hår i sløyfe. Faren mangler de maskuline kvalitetene Alison ser hos mennene på

bensinstasjonen, og Alison er ikke feminin og yndig som Little Miss Sunbeam. Far og datter beskrives som innersjener av hverandre: “While I was trying to compensate for something unmanly in him... He was attempting to express something feminine through me” (s. 98). I dette tilfellet fungerer Sunbeam-brødet derfor også som et symbol på at hverken Bruce eller Alison oppfyller kravene som stilles til de konvensjonelle, heteronormative kjønnsrollene.

Det høye detaljnivået i *Fun Home* stiller også høye krav til leseren, og det kan derfor også sees som et grep Alison Bechdel bevisst tar i bruk for å distansere verket fra den fortsatt utbredte forestillingen om tegneserien som et enkelt, ukomplisert og fremfor alt fiksjonelt medium beregnet på barn. Som El Refaie peker på velger ofte skapere av selvbiografiske tegneserier et visuelt uttrykk som skiller seg fra stilene man tradisjonelt assosierer med eksempelvis fantasy- og superheltsjangeren, noe som bidrar til å understreke autentisiteten ved disse narrativene (2012 s.138).

Den visuelle fremstillingen av protagonisten er også en viktig autentisitetsmarkør i selvbiografiske tegneserier. I det følgende kapittelet vil jeg se nærmere på hvordan protagonisten kan sies å formidle autentisitet i *Fun Home*.

7.4 Visuell selvrepresentasjon

I den selvbiografiske tegneserien kan forfatterens selvrepresentasjon signalisere autentisitet overfor leseren, som gjerne vil forvente en viss grad av likhet mellom protagonisten og forfatteren den refererer til. Svært mange forfattere gjengir imidlertid sin protagonist på en

stilisert eller direkte karikert og selvironisk måte, uten at dette nødvendigvis må medføre et brudd på den referensielle kontrakten som er inngått med leseren. I selvbiografiske tegneserier er ikke “likhet” entydig med fotorealistisk likhet, ettersom forfatteren gjerne vil være mer opptatt av uttrykke karaktertrekk og endringer i protagonistens tilstand og følelser enn å gjengi ytre trekk mest mulig realistisk (El Refaie, 2012 s. 147). At forfatterens selvframstilling oppfattes som autentisk av leseren er dermed ofte mindre avhengig av billedlighet enn av hvordan forfatterens indre kommer til uttrykk. El Refaie peker på at

The autobiographical comics genre offers artists the opportunity to represent their innermost sense of self, often by using a range of symbolic elements and rhetorical tropes to add further layers of meaning to their self portraits (s. 51).

Hun velger å betegne den selvbiografiske tegneserieskaperens prosess med å forkroppsliggjøre selvet gjennom gjentatte selvportretter som “pictorial embodiment”. Som diskutert tidligere er El Refaie i likhet med Melberg kritisk til Lejeunes selvbiografiske pakt, ettersom denne forutsetter at forfatter, forteller og protagonist er identiske og enhetlige. At dette er problematisk blir særlig tydelig i selvbiografiske tegneserier, mener El Refaie, ettersom selvframstilling i dette mediet både er verbal og visuell (s. 51-53).

El Refaie bruker nettopp *Fun Home* som et eksempel på et verk hvor den selvbiografiske pakten tilsynelatende opprettholdes, men hevder at dette viser seg å være en illusjon ved nærmere undersøkelse:

The living, breathing person who created *Fun Home*, [...] is clearly not identical with the narrator, the timeless, disembodied “voice” telling the story. The autobiographical protagonist is also a literary construct, which is made up of several earlier incarnations of the author’s self, including [...] young Alison [who] clearly lacks the knowledge and benefit of hindsight the narrator enjoys (s. 52).

Hun hevder derfor at forfatterens selv i selvbiografiske tegneserier må karakteriseres som “plural” eller flertallig, noe som tidligere nevnt er i tråd med Arne Melbergs påstand om at selvet fordobles - eller mangedobles - i selvframstillende litteratur.

I *Fun Home* fremstilles protagonisten Alison i ulike aldre fra barn til ung voksen, noe som kan sees som visuelle representasjoner av jegets mangfoldighet. Som nevnt tidligere er narrativet tematisk og ikke kronologisk oppbygget, og derfor vises heller ikke protagonistens utvikling og aldring kronologisk. I stedet veksler historien mellom ulike framstillinger av Alison, hvor elementer som hårfrisyre og den fysiske fremtoningen hennes førøvrig bidrar til å signalisere sprang i tid. Den visuelle framstillingen av protagonistens fysiske utseende er stilisert, men kan sies å ha en høyere grad av realisme enn Marjane Satrapis og fremfor alt Art Spiegelmans tegnede jeg.

Mange selvbiografiske tegneserieverk inkluderer et faktisk fotografi av forfatteren i periteksten, noe som gir leseren mulighet til å sammenligne dette med den tegnede selvframstillingen. Dette er imidlertid ikke inkludert i utgaven av *Fun Home* som jeg baserer min analyse på, men enkelte av de tegnede fotografiene Alison Bechdel gjengir i verket kan sies å fungere som slike referansebilder for leseren. Eksempelvis er det på side 35 satt inn et skoleportrett (Vedlegg 8), som her primært brukes for å illustrere hvordan hun som barn

hadde problemer med å skille sin egen familie fra Charles Addams' *The Addams Family*, en satirisk og tidvis makaber tegneserie i enruterformat. I tillegg kan leseren sammenligne dette fotografiet med protagonisten, som flere steder i narrativet er tegnet med samme frisyre og hårklemme, som på side 133 (Vedlegg 8). Fotografiet gjør det også mulig å plassere denne protagonisten tidsmessig, ettersom fortelleren opplyser at portrettet er tatt i første klasse. Det er også tydelig at gjengivelsene av protagonisten på side 23 refererer til fotografiet på forsiden av kapittel 7, ettersom protagonisten er tegnet med samme badedrakt og hårfrisyre (Vedlegg 9).

Fotografiene er tegnet i en mer detaljert og realistisk stil enn det øvrige narrativet, og vil derfor også kunne fremstå som mer virkelighetsnære fremstillinger av forfatteren. Leserens dermed mulighet til å sammenligne protagonistens forenklete utseende med de mer detaljerte fotografiske gjengivelsene av den "virkelige" Alison Bechdel som denne protagonisten refererer til. Fotografiene kan slik bidra til å forsikre leseren om at det på tross av stiliseringen finnes en viss grad av likhet mellom forfatteren og protagonisten, noe som signaliserer autenticitet og ærlighet.

Selv om denne likheten styrker inntrykket av autenticitet i *Fun Home*, er kanskje protagonistens uttrykk av større betydning enn utseendet. På tross av at protagonisten er gjengitt med forenklete trekk, formidles Alisons følelser og sinnstilstand tydelig gjennom ansiktsmimikk og kroppsspråk, ofte i kontrast med det som uttrykkes verbalt.

Et godt eksempel på dette er sekvensen hvor Alison og faren sitter på en lunsjkafé i Philadelphia, og det kommer inn en kvinne som tydelig bryter med normene for det man kan

kalle et stereotypet kvinnelig kjønnsuttrykk: hun er lastebilsjåfør, har kort hår og en maskulin klesstil. Bechdel forklarer at Alison på dette tidspunktet ikke visste at det fantes kvinner som så ut på denne måten, men at synet av lastebilsjåføren vekket en følelse av gjenkjennelse i henne. Tidligere i narrativet har leseren blitt presentert for de gjentatte kampene mellom faren, som ønsker å kontrollere Alisons kjønnsuttrykk ved å kle henne i kjoler, og Alison, som dras mot det maskuline og dermed motsetter seg farens feminisering av henne. Dette er konteksten for farens anklagende spørsmål til datteren: “Is **that** what you want to look like?” (s. 118). Alison svarer “No.” (s. 119), men gjennom protagonistens ansiktsuttrykk formidles det sanne, motsatte svaret (Vedlegg 10).

7.5 Direkte tale

Som diskutert i kapittel 4.5 er bruk av snakkebobler for å gjengi sitater som direkte tale en innarbeidet konvensjon for tegneseriemediet som helhet, og en utbredt autentiseringsstrategi i selvbiografiske tegneserier. Selv om den direkte talen er konstruert av forfatteren, vil den allikevel fremstå som autentisk for leseren, som gjerne vil oppfatte dette som et avgitt, implisitt uttrykk for autenticitet (El Refaie 2012 s. 148-149). Ofte vil forfatteren forsøke å forsterke inntrykket av autenticitet ved hjelp av ulike grep, som å etterligne den muntlige talens svingninger i toneleie og trykk gjennom tekstens visuelle utforming, eller ved å inkludere pauseord, slang og forkortelser. Snakkeboblens utforming kan også varieres for å illustrere et uttrykks lydnivå, tone og lignende.

I *Fun Home* gjør Alison Bechdel utstrakt bruk av direkte tale i narrativet. For å forsterke leserens inntrykk av at sitatene som gjengis er autentiske, bruker forfatteren flere ulike

virkemidler for å etterligne uregelmessighetene som kjennetegner muntlig tale. Vektlegging av ord i utsagn markeres eksempelvis ved hjelp av fet skrift: “But I **hate** pink! I **hate** flowers!” (s. 7). I tillegg inkluderes ofte såkalte pauseord og fyllord, som er vanlige trekk ved muntlige utsagn: “Uhh... I dunno. I guess because it has, like, bad stereotypes.” (s. 218). Onomatopoetika som “Oof!” (s. 3) og “Snort!” (s. 219) brukes også for å illustrere lydene karakterene lager. Lyddord brukes også for å formidle lyder i omgivelsene, som dryppingen fra en kran (s. 142) og klirringen av krystallprismer (s. 16), noe som er en utbredt konvensjon i tegneserier.

Gjentagelse av ord er vanlig i muntlige taleuttrykk, og brukes i *Fun Home* både for å illustrere opprømtet og utilpasshet. Etter at Alison og brødrene har sett en slange ved elven nær familiens hytte, forteller de ivrig historien til moren: “It was -- It was drinking!” (s. 116). Da Alison etter lang tids hemmelighold forteller moren at hun har fått menstruasjon, fremstår gjentakelsene i morens respons derimot som et tegn på nøling og usikkerhet: “Do you... do you have cramps or anything?” (s. 185).

Forkortelser av ord og uttrykk er også utbredt i muntlig dialog, og brukes flere steder i *Fun Home* for å underbygge utsagnenes autentisitet, som når Alison roper på broren sin: “John! C’mere!” (s. 113), eller når hun ber broren om å “Get your stinkin’ feet away from me.” (s. 14). I sistnevnte sitat har også meningsinnholdet i ytringen et autentisk preg, ettersom dette kan hevdes å fremstå som et realistisk og gjenkjennelig tilfelle av kjekling mellom søsken.

Snakkeboblenes utforming brukes imidlertid i svært liten grad for å uttrykke variasjoner i stemmeleie i *Fun Home*. Snakkeboblene har i hovedsak et uniformt utseende, ovale med en

lett buet spiss. Unntaket er direkte tale via telefon og lydopptak, hvor avstanden og den metalliske klangen illustreres ved hjelp av firkantede snakkebobler med taggete hjørner og en sikksakkformet spiss (s. 45, s. 132). For gjengitt tale fra TV brukes helt firkantede snakkebobler med en sikksakkformet spiss. Fra et autentisitetperspektiv spiller ikke sitater fra TV-programmer en like sentral rolle som den øvrige direkte talen, men disse brukes ofte for å underbygge tematikken i de gjengitte hendelsene i *Fun Home*. Eksempelvis brukes *It's a Wonderful Life* for å kontrastere familieidyllen i filmen med Bruce Bechdels tyranniske fremferd overfor barna sine (s. 11-12).

Den direkte talen i *Fun Home* brukes også for å plassere narrativet geografisk. Bestemoren forteller som nevnt tidligere en historie om da faren som barn ble stående fast i gjørme på et jorde for Alison og brødrene. Alison Bechdel har valgt gjengi hennes stemme med en tydelig Pennsylvania Dutch-dialekt: "Wunst upon a time, when your daddy was a little boy, he wandered off." (s. 40). Dette bidrar til å understreke at handlingen i *Fun Home* i stor grad utspiller seg i Beech Creek, en småby i midten av staten Pennsylvania, samtidig som det fremstår som en autentisk gjengivelse av bestemorens talemåte. Historien om faren blir også et bilde på at han også som voksen ble stående fast i Beech Creek, med de begrensningene det kan ha lagt på hans mulighet til å leve ut legningen sin. Dette fremheves i en senere sekvens, hvor Alison lytter til et lydopptak faren hadde spilt inn. Farens gjengitte tale bærer ikke preg av dialekt, men dette formidles av fortelleren:

Listening to the museum-tour tape, I'm surprised by his thick Pennsylvania accent. Despite the refined subject matter, he sounds bumpkinish. I hadn't remembered this about him. By the time he died, I had nearly succeeded in scrubbing those elongated vowels from my own speech. (s. 144-145).

Bechdel distanserer seg dermed fra Beech Creek og det stedet representerer ved å peke på at hun selv har forsøkt å fjerne denne dialekten fra talen sin. Dette beskrives nærmest som en renselse: språket hennes skrubbes rent fra den symbolske gjørmen faren aldri klarte å frigjøre seg fra. Bechdel betegner også denne prosessen som “deracination”: hun rykker altså seg selv opp med roten. Renselsen er imidlertid ikke fullstendig, noe som tydeliggjøres når en studievenninne gjør narr av hennes måte å uttale “dad” som “day-ud” (s. 145). At nettopp dette ordet fremheves peker på at forbindelsen til faren heller ikke brytes på tross av den billedlige og fysiske avstanden mellom dem. Gjengivelse av dialekt i den direkte talen i *Fun Home* virker dermed både autentiserende, som i tilfellet med bestemoren, og bidrar også til å fremheve større tematiske linjer i narrativet.

7.6 Dokumentariske bevis

Som diskutert tidligere er inkludering av dokumentariske bevis utbredt i selvbiografiske tegneserier. De dokumentariske bevisene har en referensiell verdi, og fungerer dermed ofte som en autentiseringsstrategi i denne typen verk.

I *Fun Home* gjør Alison Bechdel svært utstrakt bruk av dokumentariske bevis i et utall ulike former, som brev, avisutklipp, dagbøker, fotografier, pass, rettsdokumenter og kart. Samlet utgjør disse gjenstandene det mellom andre Valerie Rohy betegner som et arkiv i artikkelen “In the Queer Archive: *Fun Home*” (2010). Rohy skriver at “If every memoir is in some sense a research project, Alison Bechdel’s *Fun Home* is a case of documentary obsession.” (s. 341). Alison Bechdels “besatthet” manifesteres gjennom den nitide, tegnede gjengivelsen av de

dokumentariske bevisene. Som Rohy peker på er forfatterens detaljfokus med på å styrke det autentiske inntrykket gjenstandene tilfører teksten:

Rendered in detail, often in close-up, are small marks of authenticity: the scrapbook corners on the chapter-head photographs, the precise reproduction of printed words' original fonts, or the "photographic" cropping of the right and lower edges of a passport. (s. 342).

De dokumentariske bevisene kan bidra til å overbevise leseren om at *Fun Homes* narrativ er verifiserbart, og at verket referer til virkelige steder, personer og hendelser.

I den følgende analysen har jeg valgt å fokusere på det jeg vil hevde er to av de mest betydningsfulle kategoriene av dokumentariske bevis som inkluderes i *Fun Home*, kart og fotografier.

7.6.1 Kart

I *Fun Home* har kartene flere ulike funksjoner. Én av disse funksjonene er tydeliggjøre for leseren at Beech Creek, stedet forfatteren vokste opp og hvor store deler av handlingen i verket utspiller seg, faktisk eksisterer. Ved å vise stedets plassering på kart, fremheves det at småbyen Beech Creek i narrativet referer til et virkelig sted som også finnes utenfor verket. Plasseringen av Alison Bechdels barndomshjem, som spiller en sentral og ofte symboltung rolle i *Fun Home*, vises også på ulike kart. Dette er igjen en måte å understreke for leseren at også huset eksisterer utenfor teksten. Kartene signaliserer dermed verifiserbarhet i *Fun Home*.

To av de inkluderte kartene illustrerer farens forankring i Beech Creek, og viser at stedene hvor Bruce Bechdel ble født, levde, døde og ble begravet får plass innenfor et svært lite geografisk område (Vedlegg 11). Den geografiske avgrensningen av farens liv er også et bilde på at sted spiller en viktig rolle i hans mulighet til å leve ut legningen sin:

When I think about how my father's story might have turned out differently, a geographical relocation is usually involved. If only he'd been able to escape the gravitational tug of Beech Creek, I tell myself, his particular might not have set in so precipitate a manner (s. 125).

At faren ble boende i Beech Creek, mener Bechdel derfor at er en medvirkende årsak til at faren forble i skapet og, slik hun hevder, tok sitt eget liv: "the anonymity of a city might have saved my fathers life." (s. 144). Dette uttrykkes også gjennom protagonisten, som under minneseremonien faren tenker "I'd kill myself too if I had to live here" (s. 125). Slik fremheves det at sted er en sentral faktor som har betydning for måten far og datter forholder seg til sin seksuelle legning.

Det topografiske kartet over området Beech Creek ligger i, viser fjellformasjonene som "historically discouraged cultural exchange" (s. 44), og blir et bilde på at farens vei ut av Beech Creek var preget av større hindringer enn datterens. Dette tydeliggjøres gjennom kartet over motorveien som ble bygget da Alison Bechdel var barn, og som gjorde det mulig å kjøre rett gjennom fjellene (s. 127). Kartet viser barndomshjemmets plassering i forhold til denne motorveien, og fortelleren kommenterer: "On its way from Christopher Street to The Castro,

it [Interstate 80] passed only four miles from our house” . Ved å peke på at motorveien forbinder Christopher Street i New York med The Castro i San Fransisco, som begge er kjent som viktige områder for det homoseksuelle miljøet i USA, blir kartet også et bilde på at far og datter vokste opp på hver sin side av et historisk vannskille. Christopher Street er stedet hvor de såkalte Stonewall-opprørene fant sted i 1969, noe som ble et viktig vendepunkt i kampen for homofiles rettigheter. At Alison Bechdel vokste opp i etterkant av Stonewall og motorveitbyggingen illustrerer dermed at far og datter også hadde ulike forutsetninger for å kunne leve ut legningene sine. I tillegg til å signalisere referensialitet bidrar også kartene i *Fun Home* til å underbygge denne tematikken i verket, og setter dermed Alison Bechdels narrativ inn i en større samfunnsmessig kontekst.

7.6.2 Fotografier

Som pekt på tidligere i oppgaven brukes også fotografier som dokumentariske bevis i *Fun Home*. Hvert av de syv kapitlene innledes med et avtegnet fotografi gjengitt med en høyere grad av realisme enn det øvrige narrative, i tillegg til at flere fotografier også inkluderes som en del av teksten. Med unntak av ett er alle fotografiene som innleder kapitlene er gjengitt med såkalte fotohjørner, som brukes for å lime inn bilder i album. Dette forsterker inntrykket av at fotografiene er autentiske og hentet fra Alison Bechdels private familiealbum, samtidig som de gir preg av at *Fun Home* i seg selv også er et slikt album. Disse fotografiene bygger opp om tematikken i kapitlene som følger dem, og kan slik leses som dokumentariske bevis på at det som gjengis har en forankring i virkeligheten. Kapittelforsidene er peritekster, og fotografiene og titlene som inngår på disse vil skape forventninger hos leseren som kan innfris eller avvises i den følgende teksten. Et mulig eksempel på det sistnevnte er forsiden til

kapittel fire, hvor tittelen “In the shadow of young girls in flower” er en intertekstuell referanse til en bok ved samme navn som inngår i Marcel Prousts syvbindsverk *Remembrance of Things Past*. Det medfølgende fotografiet viser en person ikledd badedrakt som poserer på en feminin måte (Vedlegg 12). Samlet kan tittelen og fotografiet gi leseren inntrykk av at personen på bildet er en kvinne, og at det kan være et gjengitt fotografi av Alison Bechdels mor eller henne selv. På siste side i kapittelet får imidlertid leseren se bildet på nytt, og denne gangen forklarer fortelleren at den avbildede personen er Bruce Bechdel, og altså ikke en kvinne (s. 120). Dette kan bidra til å utfordre leserens forståelse av utseendets og påkledningens betydning for å uttrykke kjønn, noe som gjentatte ganger blir tematisert i *Fun Home*.

Som diskutert tidligere fungerer de gjengitte fotografiene i *Fun Home* som påminnelser til leseren om at de mer stiliserte persongjengivelsene i det øvrige narrative referer til virkelige mennesker som også eksisterer utenfor verket. I denne forstanden kan fotografiene sees som dokumentariske bevis som bidrar til å forsikre leseren om verkets autenticitet. Linda Haverty Rugg peker på at fotografiet gjerne blir oppfattet som et medium som i svært stor grad er i stand til å formidle sannheten objektivt (1997, s. 5). Fotografiene i *Fun Home* er gjengitt i tegnet format, noe som ikke gir det samme inntrykket av umiddelbarhet som er en vesentlig del av fotografiets verdi som sannhetsvitne. Elisabeth El Refaie hevder imidlertid at nettopp “by filtering photographs through her own unique vision, Alison Bechdel seems to be drawing attention to the complex relationship between photography and the ‘truth’.” (2012, s. 165).

En sekvens i *Fun Home* kan også leses som en problematisering av den referensielle verdien til fotografiske fremstillinger. På side 16 vises Alison, moren og brødrene hennes oppstilt ved

familiehusets inngangsparti mens faren tar bilde av dem. Alle er kledd i pent tøy, og moren kommenterer utålmodig at de er sent ute til kirken. Fortellerens kommentar til dette øyeblikket er at faren “used his skillful artifice not to make things, but to make things appear to be what they were not. That is to say, impeccable.” Fotografiet faren er i ferd med å ta er et eksempel på et slikt kunstgrep, som skaper et perfekt bilde av familien som ikke er en entydig, sann representasjon av virkeligheten. Dette fotografiet er gjengitt på baksiden av omslaget, men er ikke tegnet i den mer realistiske stilen de øvrige fotografiene i verket har. Slik viser forfatteren at fotografier i likhet med tegninger er konstruerte fremstillinger av virkeligheten, og at fotografier dermed ikke nødvendigvis er mer eller mindre autentiske enn tegninger.

Et av de kanskje mest interessante gjengitte fotografiene i *Fun Home* er bildet av Roy, familiens barnevakt som faren hadde et seksuelt forhold til (s. [100-101]). Bildet ble tatt av faren under en ferietur hvor også Alison og brødrene var med, og viser Roy liggende henslengt på en seng kun ikledd underbukse (Vedlegg 13). Posituren til Roys halvnakne kropp i det dunkelt belyste hotellrommet gir bildet et erotisk og privat preg som skiller det tydelig fra de øvrige feriefotografiene. Bildet fungerer slik som et dokumentarisk bevis på farens skjulte liv og legning, på hvordan han “juggled his public appearance and his private reality”. Ann Cvetkovich peker også på at negativrullen (s. 102), som illustrerer kontrasten mellom bildet av Roy og de solfylte bildene av Alison og brødrene som leker på stranden, “offers evidence of her father’s capacity to inhabit two worlds simultaneously” (2008 s. 116).

Måten fotografiet av Roy presenteres for leseren er også betydningsfull. Fotografiet holdes av en hånd man kan anta er Alisons, og er plassert på en dobbeltside i midten av verket. Den

overdimensjonerte hånden er plassert slik at leserens hånd vil legge seg over den når hun holder boken. Julia Watson påpeker at dette visuelle grepet “reminds us of our complicity as viewers in this intimate glimpse, as our hand overlaps hers” (2008 s. 41). Leseren blir altså bevisstgjort på sin egen rolle som “kikker”, noe Robyn Warhol hevder ytterligere forsterkes gjennom bruken av såkalt bleeding (2011 s. 7). Dette er som tidligere nevnt et begrep Scott McCloud bruker om tegninger som beveger seg ut av avgrensningene tegneseriens ruter vanligvis utgjør, og som dermed “blør” ut av boksiden og over i vår verden (2006 s. 162-163). Dobbeltsiden med fotografiet av Roy er i motsetning til de øvrige sidene i verket uten marger og billedruter, og hånden samt den øverste venstre kanten av fotografiet forsvinner ut av siden. Denne formen for bleeding, hvor tegningen fyller hele siden og forsvinner ut av den, mener McCloud at kan skape en åpning inn i verket. Tegneseriens ruter kan sees som vinduer man kikker inn i, “and if a window frame has passed beyond our peripheral vision, it usually means we’re through it” (s. 163-164). Dermed kan man si at grensene mellom verk og leser brytes ned ved å ta i bruk dette virkemiddelet - tegningen glir over i leserens verden, og leseren trer inn i verket ved å selv nærmest holde i fotografiet. Ved å presentere bildet av Roy på denne måten formidles følelsen av å komme over en privat og avslørende hemmelighet til leseren.

Bruken av bleeding i *Fun Home* representerer også et stilistisk brudd som markerer bildets signifikans som dokumentarisk bevis, og fungerer som en vekker for leseren. Fotografiets sentrale rolle i narrativet understrekes av dobbeltsidens plassering i verket, noe Alison Bechdel selv påpeker i et intervju: “It’s literally the core of the book, the centerfold.” (Chute 2006 s. 1006). “Centerfold” gir assosiasjoner til Playboy og lignende magasiner, som gjerne inneholder erotiske nakenbilder av såkalte midtsidepiker. I *Fun Home* er imidlertid

midtsidepiken en gutt som sees og beundres av en lesbisk kvinne, noe som er et eksempel på måten forfatteren problematiserer kjønnsroller og det mannlige blikket.

Midtsiden inneholder flere tekstbokser hvor fortelleren gjengir konteksten rundt fotografiet og funnet av det etter farens død. I tillegg reflekterer Bechdel over sin egen konfliktfylte reaksjon på bildet:

The blurriness of the picture gives it an ethereal, painterly quality. Roy is gilded with morning seaside light. His hair is an aureole. In fact, the picture is beautiful. But would I be assessing its aesthetic merits so calmly if it were of a seventeen-year-old girl? Why am I not properly outraged? Perhaps I identify too well with my father's illicit awe.

Fotografiet skaper en forbindelse mellom far og datter, som Bechdel tidligere har pekt på at fant felles grunn i deres "shared reverence for masculine beauty" (s. 99). Denne forbindelsen tydeliggjøres i de to gjengivelsene av øyeblikket i bokhandelen hvor Alison erkjenner at hun er lesbisk. På side 74 vises Alison foran en bokhylle mens hun holder *Word is Out*, boken som utløste erkjennelsen (Vedlegg 14). Bak Alison skimtes en mørk kontur av en gutt med krøllete hår sett i profil. På side 203 vises hendelsen på nytt, denne gangen i et mindre utsnitt (Vedlegg 14). Gutten er også her satt inn bak Alison, og det blir nå åpenbart at gutten har de samme trekkene som Roy, som kan sies å representere en legemliggjøring av farens skjulte begjær. Ved å sette inn Roy i dette øyeblikket anerkjennes båndet legning utgjør mellom far og datter, samtidig som det er et bilde på den ulike måten de tilnærmer seg den. Mens Alison står åpent i lyset, forblir Roy og dermed faren i skyggen.

Alison Bechdel har imidlertid også tidligere gjengitt historien om øyeblikket det gikk opp for henne at hun var lesbisk, i en kort selvbiografisk serie fra 1993 kalt “Coming Out Story”. Fra et autentisitetperspektiv er det interessant å merke seg at denne historien avviker fra *Fun Homes* gjengivelse på flere punkter. Som i *Fun Home* er det *Word is Out* som blir nøkkelen til erkjennelse i “Coming Out story”. Alison vises i bokhandelen mens hun leser den: “One of the books I chanced to flip through on that particular gray afternoon was ‘about homosexuals’, as I later noted in my journal”. Reaksjonen på boka skildres derimot ulikt: det umiddelbare erkjennelsesøyeblikket oppstår ikke i “Coming Out Story” (Vedlegg 15). Her er Alisons uttrykk mer lukket og avventende, og det er først da hun går fra bokhandelen og krysser en park at endringen inntreffer:

It was as if I’d crossed some invisible boundary. On the other side, things would never be the same. [...] By the time I emerged from the park, my entire confusing life had passed before my eyes and reconfigured itself around a startling new realization.

Funnet av *Word is Out* i bokhandelen er tilsynelatende tilfeldig, men oppdagelsen fører til en mer målrettet jakt på relaterte titler. Etter noen dager kjøper hun *Lesbian/Woman* av Del Martin og Phyllis Leon, et sentralt verk innen lesbisk feminisme. Også denne hendelsen skildres ulikt i *Fun Home* og “Coming Out Story”. I “Coming Out Story” forklares kjøpet med at Alison var for nervøs til å lese en så avslørende bok offentlig. Dette understrekes av Alisons utilpasse uttrykk og holdning, lett fremoverlent med én hånd på disken i det hun betaler for boka. Den innskutte tekstboksen som peker på brystet hennes med teksten “Pulse well above maximum recommended rate” styrker også inntrykket av nervøsitet. Etter å ha lest boka river Alison av omslaget og gjemmer sidene i en brun papirpose under madrassen - slik man ville ha skjult et pornografisk blad. I *Fun Home* inntar Alison en mer avslappet positur

mens hun står ved kassen, med hendene foldet foran seg og med et mer avmålt uttrykk (s. 75). Selv om fortelleren formidler at hun måtte ta mot til seg for å kjøpe boka, presenteres ikke øyeblikket like dramatisk og omveltende som i “Coming Out Story”. Det er også interessant at Alison Bechdel mot slutten av “Coming Out Story” lar protagonisten si “[...] I’ve told the true story. My own humble contribution to that epic tale of collective self-revelation that my sisters and brothers have been telling for generations.”. Både *Fun Home* og “Coming Out Story” hevder dermed å gi en sann fremstilling av hendelsen, noe som kan skape tvil hos leseren som har kjennskap til begge tekstene.

Bruken av dokumentariske bevis i *Fun Home* signaliserer narrativets forankring i virkeligheten, ved å forsikre leseren om at både personene, stedene og hendelsene det refereres til også eksisterer utenfor teksten. Som jeg har vist problematiseres imidlertid også forståelsen av de dokumentariske bevisene som autentiske av forfatteren. Ved å presentere dokumentene som tegnede gjengivelser understrekes det at *Fun Home* er en subjektiv fremstilling, som et ekko av dagboken: “All I could speak for was my own perceptions, and perhaps not even those.” (s. 141)

8 Avslutning

Med fremveksten av den alternative tegneserien har mediet for alvor begynt å bli anerkjent som litteratur. Selvbiografiske tegneserier har vist seg å være en av de mest sentrale sjangrene i så måte. Gjennom verk som *Fun Home* og *Maus* viser serieskaperne at det er mulig å både tilnærme seg det personlige, det politiske, et traumatisk og det høylitterære i tegneserieformat. Resepsjonen av *Fun Home* illustrerer tydelig at holdningene til tegneserien har endret seg drastisk siden 1930-årene, selv om sensursakene også avdekker at det fremdeles eksisterer fordommer og manglende kunnskap om mediet.

Etableringen av tegneserier som et viktig uttrykksmedium for selvframstillinger har også ført til at man har utviklet en rekke strategier for å formidle verkets autentisitet til leseren. Som jeg har vist i analysen realiseres en rekke av disse strategiene gjennom *Fun Home*. Like viktig som de eksplisitte og implisitte påstandene om referensialitet og pålitelighet er imidlertid den ironiske autentiseringen. Gjennom denne strategien uttrykkes selvrefleksiviteten og selvproblematismen som er gjennomgående i verket, og som utfordrer leserens forestillinger om autentisitet. *Fun Home* går dermed i dialog med leseren, og inviterer til en refleksjon over sjangerens premisser.

9 Litteraturliste

Adams, J. (2008). The Pedagogy of the Image Text: Nakazawa, Sebald and Spiegelman Recount Social Traumas. *Discourse: Studies in the Cultural Politics of Education*, 29(1), 35-49.

B, D. (2007). *Epileptisk*. Oslo: No Comprendo Press.

Baetens, J. & Frey, H. (2015). *The Graphic Novel: An Introduction*. New York: Cambridge University Press.

Ballentine, C. (2015, 21. august). Freshmen skipping 'Fun Home' for moral reasons. *The Duke Chronicle*. Hentet fra <http://www.dukechronicle.com/>

Barry, L. (2002). *One! Hundred! Demons!*. Seattle: Sasquatch Books.

Beaty, B. (2009). Autobiography as Authenticity. I Jeet Heer & Kent Worcester (Red.), *A Comic Studies Reader* (s. 226-235). Jackson: University Press of Mississippi.

Beatty, B. (2005). *Fredric Wertham and the Critique of Mass Culture*. Jackson: University Press of Mississippi.

Bechdel, A. (2013). *Are You My Mother?: A comic drama*. Boston: Houghton Mifflin Harcourt

Bechdel, A. (1993). Coming Out Story. Hentet fra <http://www.oberlinlgbt.org/personal-histories/bechdel/>

Bechdel, A. (2006). *Fun Home: A Family Tragicomic*. London: Jonathan Cape.

Bechdel, A. (udatert). *News and Reviews*. Hentet 20. februar 2016 fra <http://dykestowatchoutfor.com/news>

Behrendt, P. (2006). *Dobbeltkontrakten: En æstetisk nydannelse*. København: Gyldendal.

Boslaugh, S. (2014). Wimmen's Comix. I M. Keith Booker (Red.), *Comics through Time: A History of Icons, Idols, and Ideas. Vol. 3 1980-1995* (s. 1307-1308). Santa Barbara: Greenwood.

Chevely, L. & Farmer, J. (1973). *Abortion Eve*. Hentet 14.05.2016 fra

<http://www.ep.tc/eve/index.html>

Chute, H. (2006). An Interview with Alison Bechdel. *Modern Fiction Studies*, 52(4),
1005-1013.

Chute, H. L. (2010). *Graphic Women: Life Narrative and Contemporary Comics*. New York:
Columbia University Press.

Crumb, R. (1996). *R. Crumb's Carload O' Comics*. Northampton: Kitchen Sink Press

Cvetkovich, A. (2008). Drawing the Archive in Alison Bechdel's *Fun Home*. *Women's
Studies Quarterly*, 36(1 & 2), 111-128.

Dallof, S. (2008, 27. mars). Students protesting book used in English class. *KSL*.

Hentet fra <http://www.ksl.com/>

Dueben, A. (2009). Bechdel on the Essential Dykes to Watch Out For. *Comic Book
Resources*. Hentet fra <http://www.cbr.com>

Ellis, A. & Highsmith, D. (2000). About Face: Comic Books in Library Literature. *Serials Review*, 26(2), 21-43. <http://dx.doi.org/10.1080/00987913.2000.10764580>

El Refaie, E. (2012). *Autobiographical Comics: Life Writing in Pictures*. Jackson: University Press of Mississippi.

Emerson, S. (2015, 11. juni). Crafton Hills College student, parents protest material in graphic novels English course. *Redland Daily Facts*. Hentet fra <http://www.redlandsdailyfacts.com/>

Emmert, L. (2007). The Alison Bechdel Interview. *The Comics Journal*. Hentet 10.11.2016 fra <http://www.tcj.com/the-alison-bechdel-interview/>

Freedman, A. (2009). Drawing on Modernism in Alison Bechdel's *Fun Home*. *Journal of Modern Literature*, 32(4), 125-140.

Garner, D. (2007, 20. juli). Stray Questions for: Alison Bechdel. *The New York Times*. *Artsbeat*. Hentet fra <http://artsbeat.blogs.nytimes.com/>

Gaulin, G. (2013). Historien om Stonewall. *Blikk*. Hentet fra <http://www.blikk.no/>

Genette, G. (1997). *Paratexts: Thresholds of interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.

Goffman, E. (1992). *Vårt rollespill til daglig: En studie i hverdagslivets dramatikk*. Oslo: Pax.

Green, D. (2014). Women Artists in Comics. I M. Keith Booker (Red.), *Comics through Time: A History of Icons, Idols, and Ideas. Vol. 2 1960-1980* (s. 865-868). Santa Barbara: Greenwood.

Hajdu, D. (2008). *The Ten-Cent Plague: The Great Comic-Book Scare and How It Changed America*. New York: Farrar, Straus and Giroux.

Harper, R. (2007a, 8. februar). Library policy has first reading. *Marshall Democrat-News*.

Hentet fra <http://www.marshallnews.com/>

Harper, R. (2007b, 15. mars). Library board approves new policy/Material selection policy created, controversial books returned to shelves. *Marshall Democrat-News*. Hentet fra

<http://www.marshallnews.com/>

Harrison, M. (2006, 30. mai). Life Drawing. *Seven Days*. Hentet fra

<http://www.sevendaysvt.com/>

Hatfield, C. (2005). *Alternative Comics: An Emerging Literature*. Jackson: University Press of Mississippi.

Hirsch, M. (2008). The Generation of Postmemory. *Poetics Today*, 29(1), 103-128.

Houghton Mifflin (2006). Press Release: Fun Home by Alison Bechdel. Hentet 01.11.2016 fra

http://www.houghtonmifflinbooks.com/booksellers/press_release/bechdel/

Høyem, A. K. (2010). *Masken og ansiktet: En lesning av Alison Bechdels Fun Home*

(Masteroppgave). Hentet fra <http://urn.nb.no/URN:NBN:no-25801>

Johnson, M. A. (2016). Autobiographical Comics. I Frank Bramlett, Roy T. Cook & Aaron

Meskin (Red), *The Routledge Companion to Comics*. New York: Routledge.

Kukkonen, K. (2013). *Studying Comics and Graphic Novels*. Chichester: Wiley-Blackwell.

Lejeune, P. & Eakin, P.J. (Eds.). (1989). *On Autobiography*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Lopes, P. (2009). *Demanding Respect: The Evolution of the American Comic Book*. Philadelphia: Temple University Press.

McCloud, S. (2006). *Making Comics: Storytelling Secrets of Comics, Manga and Graphic Novels*. New York: Harper.

McCloud, S. (1994). *Understanding Comics: The Invisible Art*. New York: Harper.

Moore, A.E. (2006) Preface. In Harvey Pekar & Anne Elizabeth Moore (Eds.), *The Best American Comics 2006*. (s. ix-xiv). New York: Houghton Mifflin.

Ndalianis, A. (2011). Why Comic Studies?. *Cinema Journal*, 50(3), 113-117.

North, S. (1940). A National Disgrace and a Challenge to American Parents. *Childhood Education*, 17(2), 56. <http://dx.doi.org/10.1080/00094056.1940.10724519>

Nyberg, A. K. (udatert). Comics Code History: The Seal of Approval. *Comic Book Legal*

Defense Fund. Hentet fra <http://cblidf.org/comics-code-history-the-seal-of-approval/>

Nyberg, A.K. (2010). How Librarians Learned to Love the Graphic Novel. I Robert G.

Weiner (Red.), *Graphic Novels and Comics in Libraries and Archives: Essays on*

Readers, Research, History and Cataloging (s. 26-40). Jefferson: McFarland &

Company.

Pedri, N. (2015). Graphic Memoir: Neither Fact nor Fiction. I: D. Stein & J.- N. Thon (Red.),

From Comic Strips to Graphic Novels: Contributions to the Theory and History of

Graphic Narrative (2.utg.) (s. 127-153). Berlin/Boston: De Gruyter.

Polgreen, L. (2015, 13. mai). Alison Bechdel Misses Feeling Special. *The New York Times*

Magazine. Hentet fra <http://www.nytimes.com/>

Robbins, T. (1999). *From Girls to Grrrlz: A history of [Women's] Comics from Teens to*

Zines. San Francisco: Chronicle Books.

Rohy, V. (2010). In the Queer Archive: *Fun Home*. *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay*

Studies, 16(3), 341-361.

Rugg, L. H. (1997). *Picturing Ourselves: Photography and Autobiography*. Chicago: University of Chicago Press.

Satrapi, M. (2003). *Persepolis: The Story of a Childhood*. New York: Pantheon.

Shaw, A. (2010). Women on Women: Lesbian Identity, Lesbian Community, and Lesbian Comics. I Sarah E. Cooper (Red), *Lesbian Images in International Popular Culture* (s. 84-93). London: Routledge.

Sims, Z. (2006a, 5. oktober). Library board hears complaints about books/Decision scheduled for

Oct. 11 meeting. *Marshall Democrat-News*. Hentet fra

<http://www.marshallnews.com/>

Sims, Z. (2006b, 12. oktober). Library board votes to remove 2 books while policy for acquisitions developed. *Marshall Democrat-News*. Hentet fra

http://www.marshallnews.com

Spiegelman, A. (1991, 29. desember). A Problem of Taxonomy. *The New York Times*. Hentet fra <http://www.nytimes.com/>

Spiegelman, A. (1997). *Maus: A Survivor's Tale*. New York: Pantheon.

Thompson, C. (2003). *Blankets: An illustrated novel*. Marietta, Ga: Top Shelf.

Vågnes, Ø. (2014). *Den dokumentariske teikneserien: Teikneserien, animasjonsfilmen og det verkelege*. Oslo: Universitetsforlaget.

Warhol, R. (2011). The Space Between: A Narrative Approach to Alison Bechdel's *Fun Home*. *College Literature*, 38(3), 1-20

Watson, J. (2008). Autographic Disclosures and Genealogies of Desire in Alison Bechdel's *Fun Home*. *Biography*, 31(1), 27-58.

Whitlock, G. (2006). Autographics: The Seeing "I" of the Comics. *Modern Fiction Studies*, 52(4), 965-979.

Williams, M. (udatert). *Case Study: Fun Home*. Hentet 28.02.2016 fra <http://cblidf.org/>

Williams, M. (2015, 7. juli) *VICTORY in CA: Crafton Hills College Will Not Require*

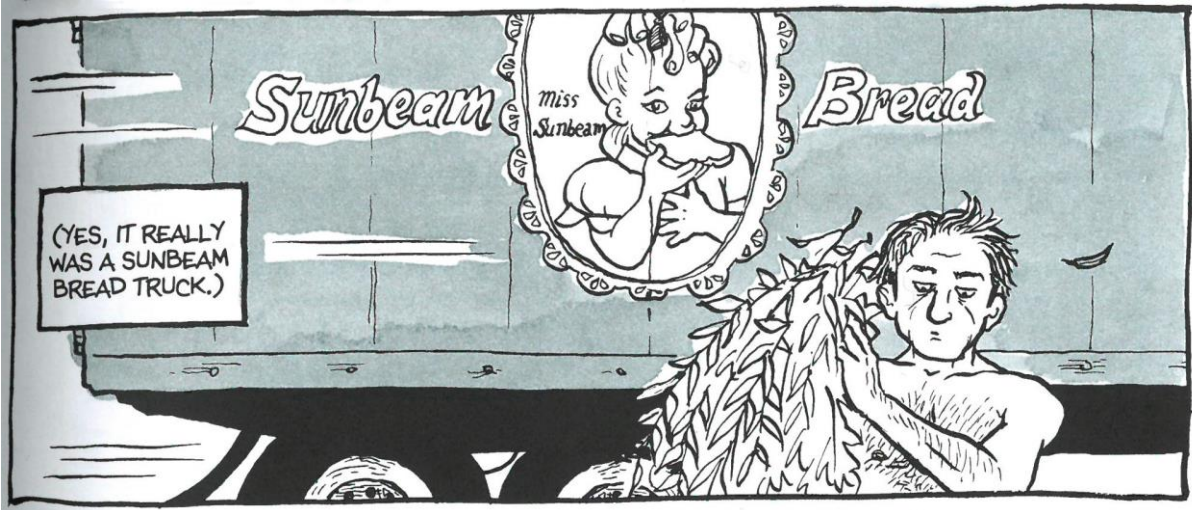
Disclaimer on Graphic Novel Course. Hentet 28.02.2016 fra <http://cblfd.org/>

Wilsey, S. (2006, 18. juni). The Things They Buried. *The New York Times Book Review*.

Hentet fra <http://www.nytimes.com/2006/06/18/books/review/18wilsey.html>

10 Vedlegg

Vedlegg 1



Vedlegg 2



IT WAS HIS PASSION. AND I MEAN PASSION IN EVERY SENSE OF THE WORD.



THE ENTRIES PROCEED BLANDLY ENOUGH. SOON I SWITCHED TO A DATE BOOK FROM AN INSURANCE AGENCY, WHICH AFFORDED MORE SPACE.

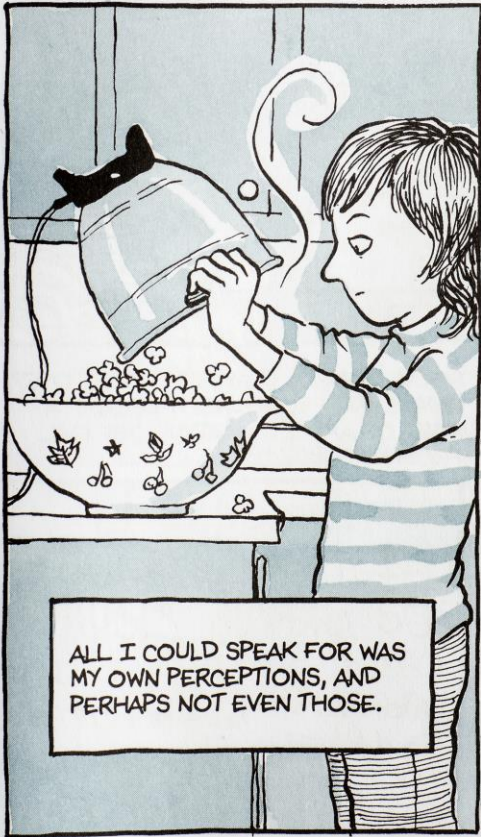
Friday MARCH 26

It was pretty warm out. I got out a Hardy Boy Book. Christian threw sand in John's face. He started to cry. I took him in. We went

BUT IN APRIL, THE MINUTELY-LETTERED PHRASE I THINK BEGINS TO CROP UP BETWEEN MY COMMENTS.

I finished ~~it~~ "The Cabin Island Mystery." Dad ordered 10 reams of paper! I think We watched The Brady Bunch. I made popcorn. I think There is popcorn left over

IT WAS A SORT OF EPISTEMOLOGICAL CRISIS. HOW DID I KNOW THAT THE THINGS I WAS WRITING WERE ABSOLUTELY, OBJECTIVELY TRUE?



MY SIMPLE, DECLARATIVE SENTENCES BEGAN TO STRIKE ME AS HUBRISTIC AT BEST, UTTER LIES AT WORST.



THE MOST STURDY NOUNS FADED TO FAINT APPROXIMATIONS UNDER MY PEN.



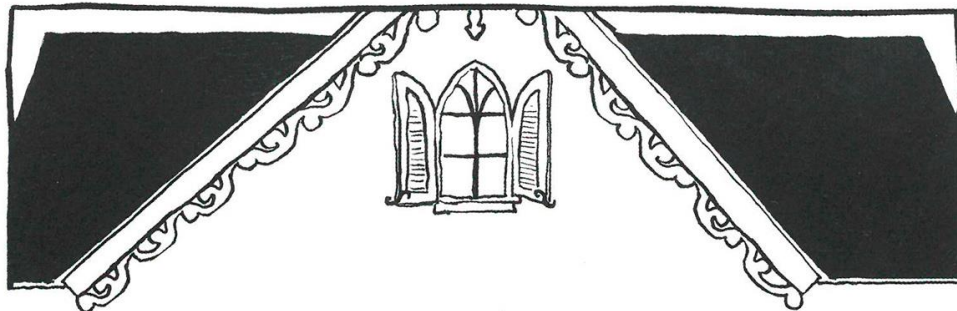
Vedlegg 4

MATTERS WORSENERED IN MY DIARY. TO SAVE TIME I CREATED A SHORTHAND VERSION OF I THINK, A CURVY CIRCUMFLEX.

SOON I BEGAN DRAWING IT RIGHT OVER NAMES AND PRONOUNS. IT BECAME A SORT OF AMULET, WARDING OFF EVIL FROM MY SUBJECTS.

SCHOOL. Tammi came down. We played casket with an old box. Dad wanted me to sweep the patio. He said I

Sun. JUNE 13
~~Mother~~ + I went to church. Molly came home with us. We went swimming. Dad + I brought up the cushions for the



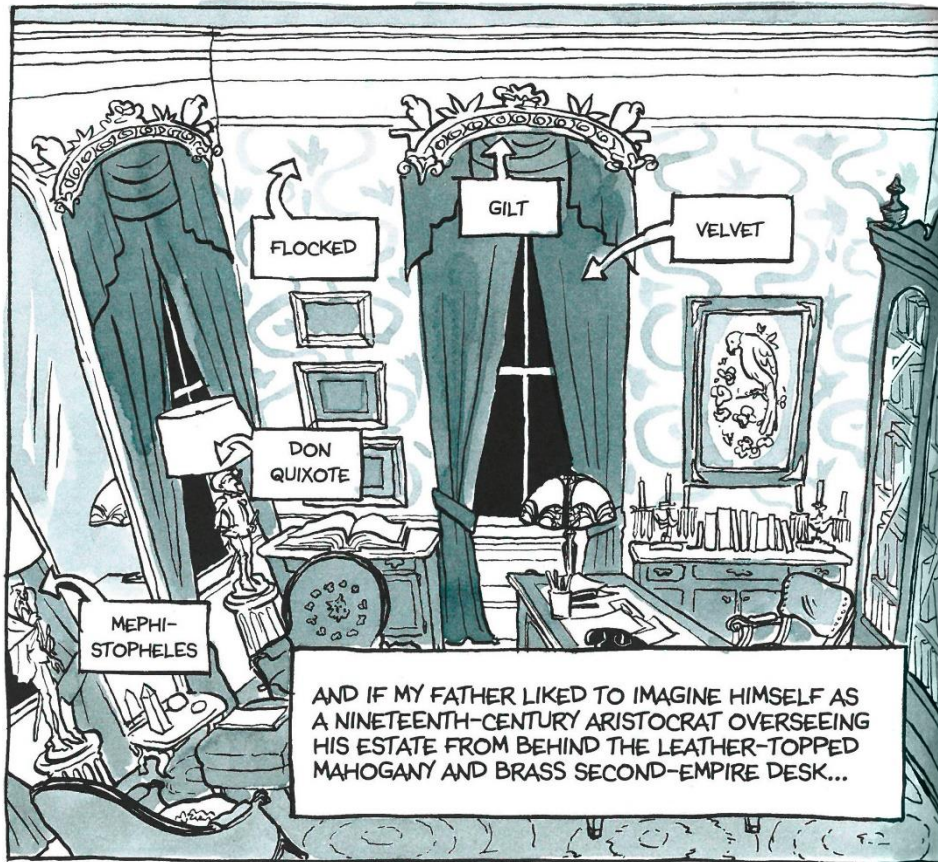
Fun Home

A FAMILY TRAGICOMIC

ALISON BECHDEL



Jonathan Cape
London



CHAPTER 1



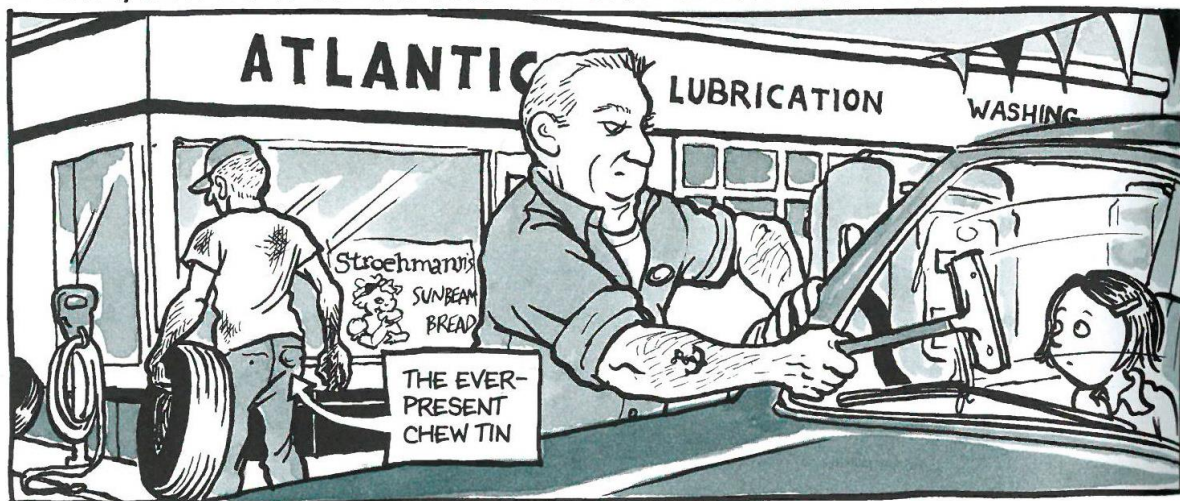
OLD FATHER, OLD ARTIFICER

Vedlegg 7

MY MOTHER, MY BROTHERS, AND I KNEW OUR WAY AROUND WELL ENOUGH, BUT IT WAS IMPOSSIBLE TO TELL IF THE MINOTAUR LAY BEYOND THE NEXT CORNER.



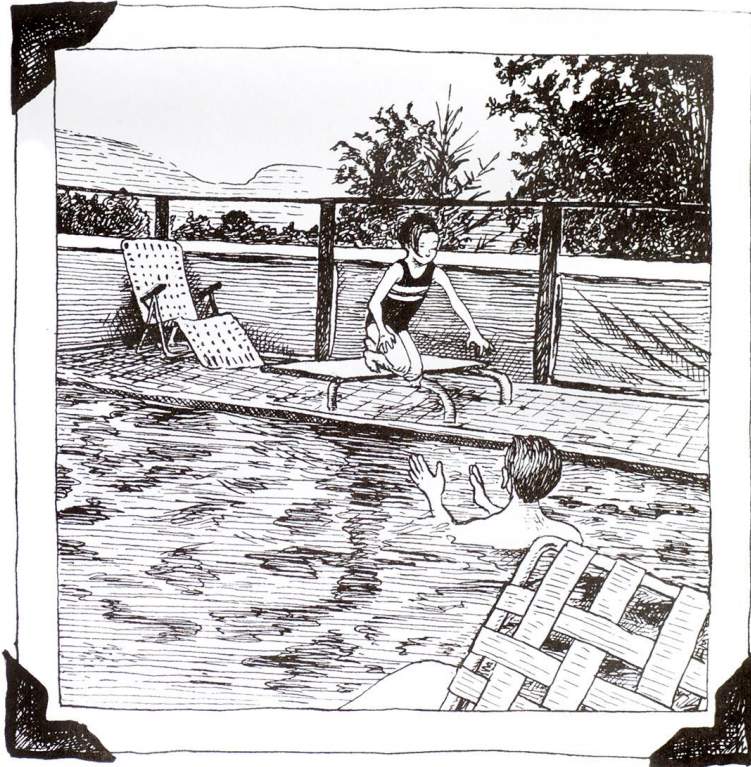
I MEASURED MY FATHER AGAINST THE GRIMY DEER HUNTERS AT THE GAS STATION UPTOWN, WITH THEIR YELLOW WORKBOOTS AND SHORN-SHEEP HAIRCUTS.



Vedlegg 8



CHAPTER 7



THE ANTIHERO'S JOURNEY



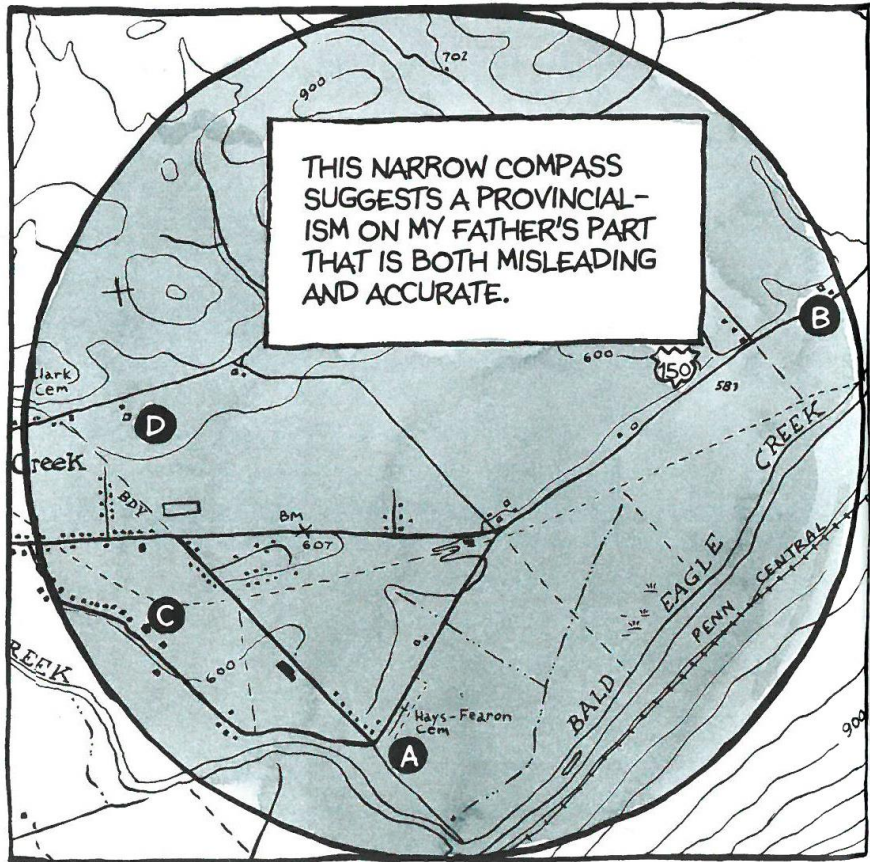
WHAT ELSE COULD I SAY?



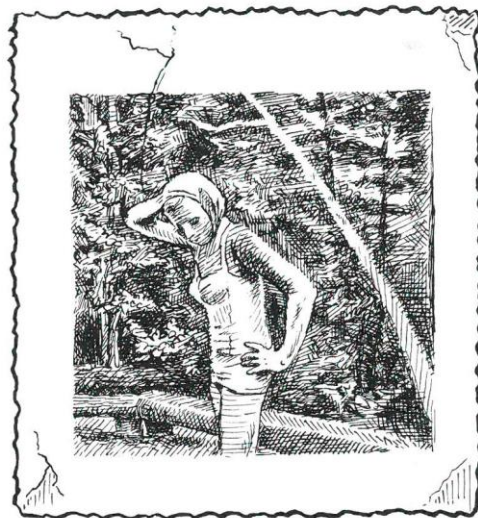
Vedlegg 11

ON A MAP OF MY HOMETOWN, A CIRCLE A MILE AND A HALF IN DIAMETER CIRCUMSCRIBES:

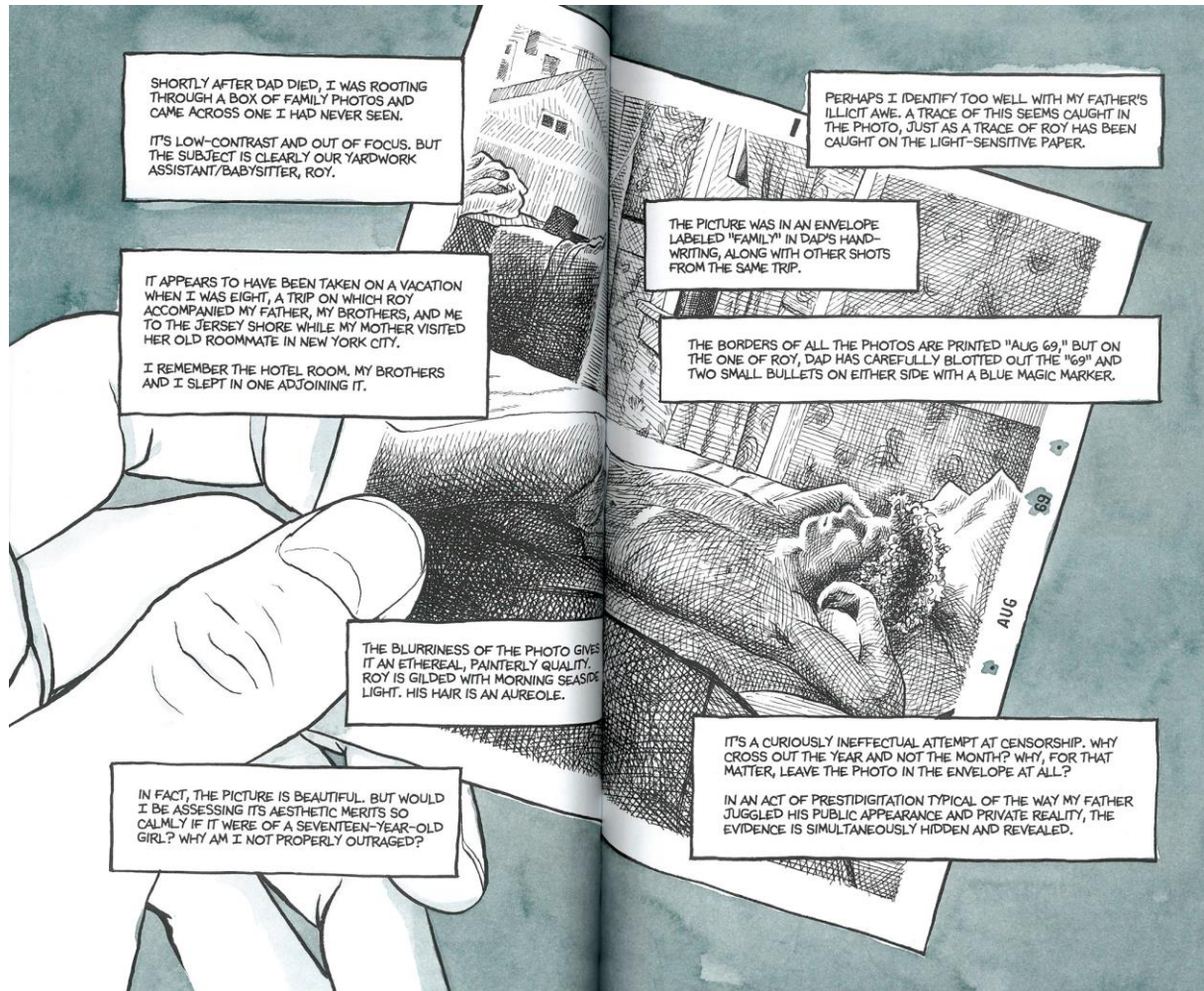
- (A) DAD'S GRAVE,
- (B) THE SPOT ON ROUTE 150 WHERE HE DIED, NEAR AN OLD FARMHOUSE HE WAS RESTORING,
- (C) THE HOUSE WHERE HE AND MY MOTHER RAISED OUR FAMILY, AND
- (D) THE FARM WHERE HE WAS BORN.



CHAPTER 4



**IN THE SHADOW
OF YOUNG GIRLS
IN FLOWER**



SHORTLY AFTER DAD DIED, I WAS ROOTING THROUGH A BOX OF FAMILY PHOTOS AND CAME ACROSS ONE I HAD NEVER SEEN.
IT'S LOW-CONTRAST AND OUT OF FOCUS, BUT THE SUBJECT IS CLEARLY OUR YARDWORK ASSISTANT/BABYSITTER, ROY.

IT APPEARS TO HAVE BEEN TAKEN ON A VACATION WHEN I WAS EIGHT, A TRIP ON WHICH ROY ACCOMPANIED MY FATHER, MY BROTHERS, AND ME TO THE JERSEY SHORE WHILE MY MOTHER VISITED HER OLD ROOMMATE IN NEW YORK CITY.
I REMEMBER THE HOTEL ROOM, MY BROTHERS AND I SLEPT IN ONE ADJOINING IT.

THE BLURRINESS OF THE PHOTO GIVES IT AN ETHEREAL, PAINTERLY QUALITY. ROY IS GILDED WITH MORNING SEASIDE LIGHT. HIS HAIR IS AN AUREOLE.

IN FACT, THE PICTURE IS BEAUTIFUL. BUT WOULD I BE ASSESSING ITS AESTHETIC MERITS SO CALMLY IF IT WERE OF A SEVENTEEN-YEAR-OLD GIRL? WHY AM I NOT PROPERLY OUTRAGED?

PERHAPS I IDENTIFY TOO WELL WITH MY FATHER'S ILLICIT AWE. A TRACE OF THIS SEEMS CAUGHT IN THE PHOTO, JUST AS A TRACE OF ROY HAS BEEN CAUGHT ON THE LIGHT-SENSITIVE PAPER.

THE PICTURE WAS IN AN ENVELOPE LABELED "FAMILY" IN DAD'S HAND-WRITING, ALONG WITH OTHER SHOTS FROM THE SAME TRIP.

THE BORDERS OF ALL THE PHOTOS ARE PRINTED "AUG 69," BUT ON THE ONE OF ROY, DAD HAS CAREFULLY BLOTTED OUT THE "69" AND TWO SMALL BULLETS ON EITHER SIDE WITH A BLUE MAGIC MARKER.

IT'S A CURIOUSLY INEFFECTUAL ATTEMPT AT CENSORSHIP. WHY CROSS OUT THE YEAR AND NOT THE MONTH? WHY, FOR THAT MATTER, LEAVE THE PHOTO IN THE ENVELOPE AT ALL?
IN AN ACT OF PRESTIDIGITATION TYPICAL OF THE WAY MY FATHER JUGGLED HIS PUBLIC APPEARANCE AND PRIVATE REALITY, THE EVIDENCE IS SIMULTANEOUSLY HIDDEN AND REVEALED.



Vedlegg 15

ONE OF THE BOOKS I CHANCED TO FLIP THROUGH THAT PARTICULAR GRAY AFTERNOON WAS "ABOUT HOMOSEXUALS," AS I LATER NOTED IN MY JOURNAL.



VARIOUS PEOPLE WERE INTERVIEWED ABOUT HOW THEY HAD COME TO REALIZE THEY WERE GAY, AND WHAT THEIR LIVES WERE LIKE.



I READ FOR A WHILE, THEN AT MY USUAL TIME I LEFT THE BOOKSTORE AND HEADED BACK TO MY DORM.



