

# Masken og ansiktet

En lesning av Alison Bechdels *Fun Home*

Anna Kristine Høyem

IT WAS A SORT OF EPISTEMOLOGICAL  
CRISIS. 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.

Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap  
Institutt for litteratur, områdestuder og språk  
Det humanistiske fakultet  
Veiledet av Jon Haarberg

UNIVERSITETET I OSLO  
Vår 2010

# SAMMENDRAG

Oppgaven tar for seg Alison Bechdels tegneseriememoarer *Fun Home. A family tragicomic* (2006) og diskuterer på denne bakgrunn spørsmålet ”Hvordan skal vi lese selvbiografier?”. Spørsmålet aktualiseres av et paradoks som oppstår i møtet mellom Bechdels memoarer og deres paratekster. I paratekstene fremstår *Fun Home* som nøytral og upersonlig historieskriving, mens *Fun Home* selv presenterer fabelen som et sett med subjektive, personlige tolkninger.

*Fun Homes* paratekster fremstiller memoarene som historieskriving ved å fremme én bestemt lese måte. Atle Kittang kaller denne ”sympatisk”, og oppgaven argumenterer for at en slik tilnærming ikke er hensiktsmessig. Grunnen er at paradokset som oppstår i møtet mellom tekst og paratekst vil skape kortslutning hos en sympatisk leser. Deretter argumenteres det for en ”symptomal” lesning av memoarene, fremdeles i kittangsk terminologi, fordi en slik lesning vil kunne ta høyde for den spenningen som skapes når paratekstene og memoarene synes å uttrykke en intensjonsambivalens.

Etter å ha diskutert Kittangs lese måter og hvordan disse kan brukes eller ikke brukes på *Fun Home*, presenterer oppgaven en parallellesning av memoarene og deres paratekster. I kapittel 2 beskrives paratekstenes argumenter for en sympatisk lesning og de retoriske grepene som brukes for å fremme argumentet. I tredje kapittel presenteres det mer nyanserte bildet *Fun Home*-fortelleren fremmer hva gjelder muligheten for å uttrykke noe nøytralt og objektivt sant. Oppgaven konkluderer med at *Fun Home* som helhet skaper hybriditet og spenning i et både–og som ikke bør avvises, men omfavnes.

# INNHOLD

<b>SAMMENDRAG</b> .....	1
<b>TAKK</b> .....	3
<b>PROLOG</b> .....	4
<b>1. LESEMÅTER</b> .....	10
KITTANGS KATEGORIER .....	10
HVORDAN LESE <i>FUN HOME</i> ? .....	15
<b>2. FORVÆRELSET</b> .....	23
FORVÆRELSETS FØRINGER .....	23
PARATEKSTENES RETORIKK .....	38
<b>3. FUN HOME</b> .....	47
TEKSTENS VERDEN .....	47
INTERTEKSTUALITET I <i>FUN HOME</i> .....	59
Hva er intertekstualitet? .....	59
Bruces intertekstuelle legning .....	62
Ambivalens.....	73
Modernistisk epistemologi .....	77
<b>EPILOG</b> .....	83
<b>LITTERATUR</b> .....	87

# TAKK

Oppgavens første og største takk går til Jon Haarberg, for inspirerende, kyndig og rundhåndet veiledning. Han har gitt både ros og daddel, begge deler på en særs konstruktiv, utførlig og pedagogisk måte.

Wenche Tollefsen har vært en uvurderlig hjelp. Hennes gjennomlesninger, gode råd, givende diskusjoner og språklige falkeblikk har hevet og presisert oppgaven, både hva gjelder innhold og form.

Takk også til Birgit Schjerven, for grundig, gjennomarbeidet tilbakemelding i et utenfra-perspektiv.

Takk til venner og kjente på Blindern for en hyggelig og interessant studietid, faglig som sosialt.

Til sist, takk til Øyvind Wiborg for gode råd, gjennomlesninger, tilbakemeldinger og moralsk støtte.

# PROLOG

Vi lever i memoarenes tidsalder.<sup>1</sup> Men hvordan skal vi forholde oss til og lese memoarer så vel som annen selvbiografisk litteratur? Som nøytrale, transparente gjengivelser av faktiske hendelser, eller som subjektive beretninger farget av forfatterens synspunkter? Som historieskriving, fiksjon eller en blanding? Og hvordan påvirker forfatterens føringer dette leservalget? En bevisst lek med og overskridelse av linjene som skiller historieskriving fra skjønnlitteratur, er for mange forfattere fruktbart territorium. Lesere som forventer klare skillelinjer – som anser muligheten til å skjelne mellom selvbiografi og fiksjon som et eksistensielt imperativ<sup>2</sup> – vil forvirres og forferdes av slik litteratur. En slik forvirring kan til slutt lede leseren til å spørre seg om det finnes noen nøytral, objektiv virkelighet i det hele tatt. Og hvis så er tilfelle, om det er mulig å feste den på papir.

Disse to spørsmålene aktualiseres i og rundt amerikanske Alison Bechdels<sup>3</sup> tegneserie-memoarer *Fun Home. A family tragicomic*, som utkom på forlaget Houghton Mifflin i 2006. Mer spesifikt skjer dette ved at Bechdel i paratekstene anbefaler å lese selvbiografien som en transparent gjengivelse av virkeligheten og dermed ta for gitt at forfatter, forteller og protagonist deler identitet. Men hvis leseren godtar dette argumentet, motsier Bechdel seg selv. *Fun Homes* paratekster fremstiller memoarene som upersonlig, nøytral historieskriving. Men i selve memoarene presenteres de samme hendelsene som omtales i paratekstene som rene personlige tolkninger fra fortellerens side, og ikke som nøytrale eller objektive. Denne selvmotsigelsen vil være oppgavens hovedtema.

Før vi går videre, kan det være nyttig kort å presentere *Fun Home*. Bechdels paratekstuelle tilstedeværelse i det offentlige er betydelig – hun blogger, foreleser og intervjues – og i et intervju forteller hun at *Fun Home* har vært en gammel drøm:

Jeg har villet fortelle denne historien helt siden jeg var omtrent 20, fra jeg hadde nok perspektiv på min fars død til å forstå hvilken utmerket historie det var. Lenge trodde jeg at jeg ikke kunne avsløre denne familiehemmeligheten. Men [...] historien forandret seg, det kulturelle klimaet forandret seg, og til slutt virket det ikke som noe så rystende å avsløre, selv for min familie.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> John Paul Eakin, *The ethics of life writing*, (London: Cornell University Press, 2004), 1; Russell Baker og William Zinsser, *Inventing the truth. The art and craft of memoir* (Boston: Houghton Mifflin, 1998), 3; Niyi Afolabi, "Book review. African diaspora and autobiographics. Skeins of self and skin," *Research in African literature* 34 (2003), 218.

<sup>2</sup> John Paul Eakin, *Touching the world*. (Princeton: Princeton University Press, 1992), 30.

<sup>3</sup> Jeg vil i det følgende skille mellom forfatteren, fortelleren og protagonisten ved å kalle dem henholdsvis "Alison Bechdel", "fortelleren" og "Alison".

<sup>4</sup> Margot Harrison, "Life drawing" (*Seven Days. Vermont's Independent Voice*, sist oppdatert 30.05.2006 [siteret 13.09 2009]), tilgjengelig fra <<http://www.7dvt.com/2006/life-drawing>>. Orig.: "I've wanted to tell this story

Familiehemmeligheten Bechdel refererer til, er hennes avdøde fars skaphomofili, et av *Fun Homes* hovedmotiver. Det gis så mye plass at *Fun Home* kan leses som en biografi innbakt i en selvbiografi, eller omvendt. Memoarene er tematisk, ikke kronologisk, oppbygd, og historien om Alison og Bruce, hennes manisk-depressive, skaphomofile og gåtefulle far, får mer kjøtt på bena etter hvert kapittel. Til å begynne med er guttejenta Alison og den fløyelskledde faren hverandres rake motsetninger. Men etter hvert som Alison blir eldre, bindes et usikkert bånd mellom dem ved hjelp av deres felles kjærlighet til litteratur. Den blir deres første møtepunkt. Det andre blir, så vidt, deres legning. Kronologisk sett avsluttes memoarene idet Bruce antageligvis tar sitt eget liv, i 1980. Da er Alison 19 år, og hun har fire måneder i forveien fortalt foreldrene at hun er lesbisk.<sup>5</sup> Fortelleren blir sittende igjen med mange spørsmål, og i ettertid bedriver hun et slags biografisk detektivarbeid for å forsøke å pusle sammen bitene av Bruce.

*Fun Home* er Bechdels første lengre utgivelse. Hennes tidligere arbeider består i hovedsak av den syndikerte stripeserien "Dykes to Watch Out For", som hun tegnet jevnlig fra 1983 til 2008.<sup>6</sup> Den har aldri oppnådd noen bred leserskare, men i hovedsak vært populær innenfor skeive miljøer.<sup>7</sup> Bechdels liv under radaren forsvant imidlertid som dugg for solen etter utgivelsen av *Fun Home*. Houghton Mifflin gjorde omfattende reklame, og memoarenes salgstall økte for alvor etter en håndfull gode anmeldelser i de største amerikanske avisene og et opphold på bestselgerlisten til selveste *The New York Times*. Bechdel vant også en Eisnerpris, en av de mest prestisjetunge tegneserieutmerkelsene som finnes, for "beste virkelighetsbaserte verk".<sup>8</sup> Men ikke alle var like begeistret for Bechdels selvutleverende salgssuksess. Memoarene viser skildringer av både onani og lesbisk sex, og dette ble sterk kost for enkelte. Som et resultat ble boken fjernet fra et bibliotek i Missouri og kritisert av enkelte religiøse

---

since I was about 20, as soon as I had enough perspective on my father's death to see what a really excellent story it was. For a long time I thought I couldn't reveal this family secret. But [...] history changed, the cultural climate changed, and eventually it didn't seem like that earthshaking a thing to reveal, even for my family."

<sup>5</sup> Enkelte vil mene at *Fun Home* formerlig roper etter feministisk eller skeiv teori, men dette har ikke vært mitt fokus. Jeg ignorerer selvsagt ikke disse innfallsvinklene, men de har allerede blitt behandlet i andre tekster om *Fun Home*, og selvbiografi og lesemåter har opptatt meg i mye større grad. Jeg vil imidlertid takke henholdsvis Anne Birgitte Rønning og Rebecca Scherr for gode argumenter for bruken av slik teori.

<sup>6</sup> Alison Bechdel, *DTWOF episode #527* (sist oppdatert 13.05.2008 [sitert 28.04.2010], tilgjengelig fra <<http://dykestowatchoutfor.com/dtwof-episode-527>>).

<sup>7</sup> Jennifer Camper, "Alison Bechdel", *Juicy Mother. Celebration* (New York: Soft Skull Press, 2004), 84.

<sup>8</sup> Comic-Con International, *2007 Eisner Awards Winners*. (sist oppdatert 2007 [sitert 19.08 2009]), tilgjengelig fra <[http://www.comic-con.org/ci/ci\\_eisners\\_07win.shtml](http://www.comic-con.org/ci/ci_eisners_07win.shtml)>. Orig. "best reality-based work".

studenter i Utah, da de fikk det de anså som pornografi på pensum.<sup>9</sup> Denne typen kritikk har imidlertid vært marginal, og mottakelsen har jevnt over vært positiv.

Tegneseriehistorisk sett føyer Bechdels memoarer seg inn i en lang rekke av amerikanske, selvbiografiske tegneserier. I *Alternative Comics. An Emerging Literature* hevder Charles Hatfield at amerikanske tegneserier delte seg i to hovedfelt ved inngangen til 70-tallet; på den ene siden fortsatte *mainstream*-seriene å blomstre, hovedsakelig i form av superheltserier, på den andre oppstod undergrunnstegneserienes ”comix”.<sup>10</sup> Hatfield fremholder at frontfigurene for undergrunnsbevegelsen revolusjonerte mediet ved å gi formen nytt, mer seriøst innhold, og han trekker frem Robert Crumbs *Zap comix* (1968) og Justin Greens selvbiografiske *Binky Brown meets the holy virgin Mary* (1972) som vendepunkter i denne todelingen av mediet. Ifølge Hatfield la de amerikanske undergrunnsseriene grunnlaget for selvbiografiske serier slik vi kjenner dem i dag. De utgjør en sentral del av det Hatfield kaller ”alternative tegneserier”, nåtidens mindre lyssky videreføring av undergrunnsbevegelsen, gjerne i form av såkalte ”grafiske romaner”.<sup>11</sup> *Fun Home* fletter seg dermed inn i en selvbiografisk undergrunnstradisjon som i Nord-Amerika løper fra Robert Crumb og gjennom tegnere som for eksempel Harvey Pekar, Art Spiegelman, Julie Doucet, Joe Matt og Ariel Schrag.<sup>12</sup>

*Fun Homes* resepsjon har som nevnt stort sett vært positiv, også hva gjelder memoarenes sannhetsgehalt. Anmelderne hyller i hovedsak Bechdels ærlighet og uredde åpenhet. Det samme gjelder i stor grad de vitenskapelige artiklene som er skrevet om memoarene. Enkelte av anmeldelsene er gjengitt i *Fun Home* og vil inngå i oppgavens materiale, som en del av *Fun Homes* paratekster. Felles ved så godt som alle disse tekstene er at det ikke stilles spørsmål ved Bechdels troverdighet eller hennes evne til å nøytralt speile virkeligheten. Derimot fremheves at memoarene står i et én-til-én-forhold til virkeligheten, gjerne ved at Bechdel ikke skiller fra fortelleren eller hovedpersonen.

---

<sup>9</sup> David Nelson, ”Anti-porn group challenges gay graphic novel”. (*Q Salt Lake*, sist oppdatert 17.09.2008 [sitert 25.07 2009]), tilgjengelig fra <[http://qsaltlake.com/index.php?option=com\\_content&task=view&id=489&Itemid=35](http://qsaltlake.com/index.php?option=com_content&task=view&id=489&Itemid=35)>; Zach Sims, ”Library trustees to hold hearing on novels,” *The Marshall Democrat-News*, 03.10 2006.

<sup>10</sup> Charles Hatfield, *Alternative comics. An emerging literature* (Jackson: University Press of Mississippi, 2005), 7.

<sup>11</sup> Begrepet ”grafisk roman” er omstridt (sjanger eller salgstriks?), men en definisjon de fleste kan enes om er ”en lengre, tegnet fremstilling”.

<sup>12</sup> Bechdel har til felles med disse tegnerne at heller ikke hun ser ut til å legge bånd på sin selvutlevering. Både Crumb, Doucet, Matt og Schrag er kjent for å skildre svært private hendelser. Joe Matt forteller for eksempel i *Spent* (2007) om personen Joe Matt, som deler de fleste av forfatterens personalia, og dennes avhengighet av porno, hans endeløse onani, seksuelle usikkerhet og psykiske ustabilitet. Ved å skrive seg inn i denne tradisjonen – Bechdel nevner ofte Crumb og Pekar som sine forbilder – er det som om hun fremhever sin vilje til ærlighet, koste hva det koste vil.

I den overordnede diskusjonen rundt selvbiografisjangeren legger paratekstene seg opp mot den franske strukturalisten Philippe Lejeunes tidlige teorier om selvbiografisk litteratur som kontraktbasert. Han forklarer at tekst som presenteres slik at forfatteren, fortelleren og protagonisten deler identitet, *utgir seg* for å være historisk referensiell.<sup>13</sup> Dette kaller Lejeune for ”den selvbiografiske pakt”, fordi den forutsetter at forfatteren inngår en kontrakt med leseren, der forfatteren garanterer for at hun er ærlig og etter beste evne forteller ”sannheten”. En forfatter kan selvsagt fare med løgn – i så fall er hun *mytoman* – men da brytes kontrakten. En slik måte å lese selvbiografisk litteratur på minner ikke bare om Lejeunes *common sense*-utlegning av sjangeren, men det kan også beskrives ved hjelp av det Atle Kittang kaller ”den sympatiske lese måten”.<sup>14</sup> Han beskriver den som en romantisk, ukritisk aksept av det som oppfattes som forfatterens stemme, som i Bechdels paratekstuelle tilfelle uttrykker et ønske om å skrive noe historisk referensielt og objektivt ”sant”. *Fun Homes* paratekster uttrykker altså en oppfordring til leserne om å lese memoarene ”sympatisk”.

Men i en slik lesning vil det oppstå et paradoks. Det kommer av at Bechdel, dersom hennes eget referensialitetspremiss er gyldig, fanges i en selvmotsigelse. Paratekstene og *Fun Home*, slik de to oppfattes av leseren, motsier hverandre. I paratekstene fremheves hvordan Bechdel på en uproblematisk måte sier ”sannheten” i memoarene. Her er det enten–eller: objektiv sannhet eller løgn og subjektive tolkninger. Men fortelleren som kommer til uttrykk i selve tegneserien, stiller seg mer tvilende til muligheten for å si noe ”sant” eller objektivt – *Fun Homes* forteller er tvilende og tvetydig hva gjelder våre epistemologiske evner, språkets potensial og ideen om en objektiv ”virkelighet”. Og dersom Bechdels pakt gjelder, og den sympatiske lese måten følges, er begge disse stemmene hennes egne.

Ett eksempel på diskrepansen mellom paratekstene og memoarene er måten fortelleren i kapittel 5 skildrer Alisons tvangstanker. Alison gjennomgår en slags epistemologisk krise, der hun blir usikker på om det hun skriver i dagboken sin er ”objektivt sant”, og om hun i det hele tatt kan stole på sine egne persepsjoner. Fortelleren ser etterpåkløkt tilbake og diagnostiserer Alisons problem som ”den gapende kløften mellom signifikant og signifikat”.<sup>15</sup> Språket strekker rett og slett ikke til som verktøy for å skildre en opplevelse. I paratekstene, derimot, tas språkets evne til å speile verden for gitt. Slik motsier paratekstene og memoarene hverandre; Bechdel/fortelleren/Alison både kan og kan ikke ”si sannheten”.

---

<sup>13</sup> Philippe Lejeune, *On autobiography*, overs. Katherine Leary, red. John Paul Eakin (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989), 5, 11, 13.

<sup>14</sup> Atle Kittang, *Litteraturkritiske problem. Teori og analyse* (Oslo: Universitetsforlaget, 1976), 19.

<sup>15</sup> Alison Bechdel, *Fun Home. A family tragicomic* (Boston: Houghton Mifflin, 2007 [2006]), 142. Orig.: “that gaping rift between signifier and signified”.



Dette første paradokset leder oss over til det andre problemet som oppstår i møtet mellom en sympatisk leser, paratekster og memoarer: Hva om Bechdel ikke spiller med åpne kort? Dersom den selvbiografiske pakten og den sympatiske lese måten gjelder, hvorfor hevder hun A i paratekstene og B i memoarene? En slik tvil, parret med Bechdels tilsynelatende selvmotsigelse, vil tvinge leseren over i en annen lese måte enn den sympatiske, som ikke bare forutsetter enhet mellom forteller og forfatter, men også at forfatteren har total kontroll over sitt virke og ikke, bevisst eller ubevisst, bedrar leseren. For ikke å kortslutte helt må leseren for det første åpne for at forfatteren kanskje ikke er det eneste meningskonstituerende elementet i en tekst. For det andre må hun være villig til å lese memoarer som fiksjon, og dermed skille mellom forfatter og forteller.<sup>16</sup> I Kittangs terminologi, som jeg vil bruke som rammeverk, tilsvarer dette en ”symptomal” lese måte. Her står skepsis, ikke tillit, sentralt.

På denne bakgrunn vil jeg i oppgavens første kapittel redegjøre for tre ulike lese måter av litteratur, slik Atle Kittang presenterer dem i ”Tre forståingsformer i litteraturforskninga” (1975); den sympatiske, den objektiverende og den symptomale. Dette kapittelet vil utdype og presisere grunnen til at en symptomal lese måte er nødvendig i Bechdels tilfelle. Deretter ønsker jeg å foreta nettopp en symptomal parallelllesning av memoarene og deres paratekster som helhet, for å vise hvordan sannhetsparadokset kommer til uttrykk. En lesning av memoarene og deres paratekster som enhet må til fordi 2000-tallets mediesituasjon gir slik litteratur et sterkere preg av selvscenesettelse enn hva for eksempel Lejeune kunne forestilt seg for bare en generasjon siden. Forfattere som Bechdel kan boltre seg i utallige medier for å garantere for sin selvbiografiske litteraturs sannhetsgehalt. En slik helhetslesning vil gi oppgaven et pragmatisk perspektiv, fordi spørsmålet om vi har med historieskriving eller fiksjon å gjøre vil avgjøres av lese måten.

I oppgavens andre kapittel vil jeg ta for meg paratekstene og vise hvordan Bechdel, anmeldere og forlag legger sterke, retoriske føringer for måten *Fun Home* skal leses på. Paratekstene vil bli undersøkt i lys av Gérard Genettes teori om paratekster, nærmest som en mini-diskursanalyse.<sup>17</sup> Hovedvekten av materialet i denne delen av oppgaven vil være engelsk, fordi de få norske anmelderne av Bechdels memoarer i liten grad har stilt spørsmål

---

<sup>16</sup> Dette er på ingen måte et uproblematisk skille. Se for eksempel debatten mellom Ståle Dingstad og Jakob Lothe i *Norsk litteraturvitenskapelig tidsskrift* (1999), eller Anne Birgitte Rønnings anmeldelse av to narratologiske innføringsbøker (2000), alle referert i litteraturlisten. Men fordi denne oppgaven fokuserer på forskjeller mellom disse to enhetene, finner jeg det formålstjenlig å skjelne mellom dem.

<sup>17</sup> Dette kunne like gjerne dannet grunnlaget for en egen, interessant oppgave. Av plass- og tidshensyn har jeg ikke gjort noen uttømmende eller teoretisk mer avansert diskursanalyse.

ved fremstillingen av forholdet mellom fiksjon og fakta som jeg vil undersøke.<sup>18</sup> I parallellesningens andre del, oppgavens tredje kapittel, undersøker jeg hvordan det referensialitetsargumentet som presenteres i paratekstene modereres og modifiseres i *Fun Home*, med spesiell vekt på memoarenes intertekstualitet. Til sist vil jeg stille spørsmålet: Hvilke konsekvenser får denne ambivalensen for leseren?

---

<sup>18</sup> *Fun Home* ble oversatt til norsk av Johann Grip i 2008, for Egmont. Den norske utgaven fikk tittelen *Husfred. En tragikomisk familiehistorie*. Oversettelsen fikk som nevnt liten oppmerksomhet i norske medier. Grip har i hovedsak levert en god oversettelse, men der ikke annet er oppgitt, er oversettelsene fra *Fun Home* i denne oppgaven mine egne, av presisjonshensyn. Dette gjelder også andre oversettelser.

# 1. LESEMÅTER

## Kittangs kategorier

Forfatterintensjonen er viktig for Alison Bechdel. I paratekstene forsøker hun gjentatte ganger å overbevise leseren om at *Fun Home* står i et én-til-én-forhold til virkeligheten og derfor skal leses sympatisk. For henne innebærer dette en insistering på at hennes memoarer er å betrakte som sakprosa, ikke skjønnlitteratur, historieskriving, ikke fiksjon. Hun er som lykkeligst i bokhandler, forteller hun, når hun ser boken sin presentert som sakprosa i ”nye biografier”-hyllen, og ikke som skjønnlitteratur i hyllene for skeiv litteratur eller grafiske romaner.<sup>19</sup> Dette viser nemlig at bokhandlerne har forstått hennes intensjon, forklarer hun. I Bechdels forståelse virker det som om ordet ”intensjon” korresponderer med det E.D. Hirsch kaller ”meaning”, altså det meningsinnholdet en forfatter har lagt i sin egen tekst.<sup>20</sup> Hirsch skiller mellom ”meaning” og ”significance”, heretter nonchalant oversatt til ”mening” og ”betydning”, der det sistnevnte begrepet har å gjøre med hvilken intensjon *leseren* oppfatter i *teksten*. Selv om jeg i motsetning til Hirsch vil legge meg på en mer pragmatisk linje, vil jeg i det følgende benytte meg av hans skille. Ifølge Bechdel kommer hennes mening med *Fun Home* klart frem i intervjuer og bloggposter – hun har villet skape historisk referensiell litteratur. Og slik hun forutsetter et én-til-én-forhold mellom memoarene og virkeligheten, forutsetter hun at *Fun Homes* mening står i et tilsvarende forhold til dens betydning.

Atle Kittang bruker artikkelen ”Tre forståingsformer i litteraturforskninga” (1975) til å greie ut om tre høyst ulike lesemåter innen litteraturvitenskapen. Disse lesemåtene springer ut av underliggende forståelsesformer, og de innebærer forskjellige ideer om forfatterintensjon og om forholdet mellom liv og verk. Vi kan bruke Kittangs artikkel til å stille oss spørsmålet: Hvordan bør vi lese selvbiografisk litteratur? Her vil jeg kort redegjøre for Kittangs tre kategorier: den sympatiske, den objektiviserende og den symptomale lesemåten. Deretter vil jeg vise hvordan brukere av disse tre lesemåtene vil kunne gripe an Bechdels memoarer. For å belyse og begrunne den lesemåten jeg velger, vil jeg også trekke inn teorier fremsatt av amerikaneren Hayden White (1992) og tsjekkeren Jan Mukařovský (1943).

---

<sup>19</sup> Dwight Garner, ”Stray questions for: Alison Bechdel” (*The New York Times*, sist oppdatert 20.07.2007 [siteret 15.12.2009]), tilgjengelig fra <<http://papercuts.blogs.nytimes.com/2007/07/20/stray-questions-for-alison-bechdel/>>.

<sup>20</sup> E.D. Hirsch Jr., *Validity in interpretation* (New Haven: Yale University Press, 1967), 8.

I ”Tre forståingsformer i litteraturforskninga” behandles den såkalte sympatiske lese måten først. Kittang beskriver hvordan den forutsetter at forfatteren formidler et budskap til leseren ved hjelp av et verk.<sup>21</sup> Talen etableres som prototypen på menneskelig kommunikasjon, og det stilles ikke spørsmål ved leserens evne til å oppfatte dette budskapet. Verket i seg selv fungerer nærmest som en gjennomiktig glassflaske.<sup>22</sup> Det har ingen egenverdi, fordi ”forfatteren, diktarsubjektiviteten blir opphøgd til det grunnleggende meningskonstituerende prinsipp”.<sup>23</sup> Budskapet, eller innholdet i glassflasken, er det viktige. Likeledes er både språk og form uinteressante som betydningsbærende størrelser, fordi de kun er redskaper som uttrykker det primære: den menneskelige talen, den indre ideen. Muligheten for diktning som mimesis – som etterlikning av noe allerede eksisterende – er til stede i den sympatiske lese måten.

Selv om et verk består av et mangfold av betydningselementer, fungerer forfatterens mening som dets stabiliserende kjerne. Og på grunn av sin status som sannsiger, vismann og geni blir forfatteren forskningsobjektet for en sympatisk leser.<sup>24</sup> For lesere og kritikere gjelder det derfor å lese ”medhårs” – altså på forfatterens premisser – for fullt ut å få tilgang til denne størrelsens mening, geni og ånd. Den sympatiske leseren, skriver Kittang, skal utsette seg selv og ”audmjukt [...] motta”.<sup>25</sup> Dikterens budskap er verdt å lytte til, fordi det bærer med seg noe vesentlig og allment, i kraft av å representere en oppriktig og direkte gjenspeiling av vår felles verden. En sympatisk lese måte forutsetter altså en romantisk idé om noe felles-menneskelig som kommer til uttrykk gjennom litteraturen, via diktergeniets sinn. Kittang knytter denne lese måten først og fremst til romantikken, på grunn av dyrkelsen av dikteren som geni, men også til Charles Augustin Sainte-Beuve og dermed den historisk-biografiske metoden. Der studeres liv og diktning som ett: Det Vakre er det Sanne, og ferdig med det. For Sainte-Beuve, som for de sympatiske leserne, ligger nøkkelen til forståelsen av verket i forståelsen av dikteren, enten denne gjenfinnes i eller bak verket. En slik lese måte er eldre enn

---

<sup>21</sup> Kittang skiller senere i artikkelen mellom litteratur som verk og litteratur som tekst. I denne utgreiingen kommer jeg til å følge hans beskrivelse av de forskjellige lese måtene ved å kalle litteratur for verk i beskrivelsen av de to første lese måtene, som ifølge Kittang forutsetter litteratur som verk, og kalle litteratur for tekst i utlegningen av den symptomale lese måten, der tekstbegrepet introduseres og fremmes. Ellers i oppgaven vil jeg holde meg til å beskrive *Fun Home* som tekst, i tråd med at jeg leser symptomalt.

<sup>22</sup> D.F. McKenzie, *Bibliography and the sociology of texts* (Cambridge: Cambridge University Press, 1999), 31.

<sup>23</sup> Kittang, *Litteraturkritiske problem. Teori og analyse*, 19.

<sup>24</sup> Marianne Egeland, *Hvem bestemmer over livet? Biografien som historisk og litterær genre* (Oslo: Universitetsforlaget, 2000), 111–112. Kittang knytter den sympatiske genidyrkelsen hovedsakelig til romantikken, men den har røtter tilbake til antikken. Imidlertid skiller det romantiske geniet seg fra det antikke ved at sistnevnte kun er et medium, inspirert av en muse eller annen guddom, mens det romantiske geniet kan fremstå som mer selvstendig. For en mer utførlig utlegning, se Leo Braudy, *The frenzy of renown. Fame and its history* (New York: Oxford University Press, 1986), 416–433.

<sup>25</sup> Kittang, *Litteraturkritiske problem. Teori og analyse*, 18.

Kittang antyder – den går helt tilbake til filologene i Aleksandria.<sup>26</sup> Det samme gjelder dyrkelsen av dikteren som geni, enten denne anses som fylt av guddommelig inspirasjon eller som et talentfullt overmenneske.

Denne lese måten rådet lenge, men med nykritikkens inntog fikk den seg en knekk.<sup>27</sup> Tendenser og retninger innenfor nykritikken motsetter seg hovedprinsippene bak en sympatisk lesning, selv om det er uklart i hvor stor grad, ifølge Kittang. Også David Newton-de Molina påpeker skillet mellom romantikkens og modernismens tankegang utgjorde et vendepunkt i synet på litterær intensjon.<sup>28</sup> Verket kan ikke forstås kun ut fra dets forhold til utenomlitterære elementer, som for eksempel forfatteren, eller historisk og sosial kontekst, mente nykritikerne. Det må forstås som selvgyldig struktur. Et slikt perspektiv resulterer ifølge Kittang i en ”objektiverende lese måte”. Vekten har altså flyttet seg fra det ene ytterpunktet til det andre – fra forfatteren til leseren/verket. Grunnen er at forfatteren heller fungerer som et slags medium enn en bevisst avsender, ifølge T.S. Eliots impersonalisme. Verket er ikke et ”uttrykk for personlighet, men en flukt fra personlighet”!<sup>29</sup> Dikterens oppgave er å skape såkalte objektive korrelater – ord, objekter, hendelsesforløp eller situasjoner i verket som vekker ”estetiske emosjoner” i leseren – ved å kombinere inntrykk og erfaringer på nye og underliggjørende måter.<sup>30</sup> Her er det altså betydningen, og ikke meningen, som er viktig. Og det Vakre er ikke lenger det Sanne, men i stedet det som utløser bestemte reaksjoner hos leseren.

Nykritikerne Wimsatt og Beardsley illustrerer den tidstypiske motviljen mot å rekonstruere forfatterintensjonen i den berømte – og beryktede – artikkelen ”The intentional fallacy” (1946). De hevder der at en forfatters intensjon, altså hans mening, verken er tilgjengelig eller ønskelig som kriterium når kritikeren skal avgjøre om et verk er vellykket eller ikke. Kritikeren må ikke blande sammen ”personlige og poetiske” studier, som Sainte-Beuve.<sup>31</sup> Liv er ikke lenger synonymt med verk. Det ville vært hendig, hevder Wimsatt og Beardsley, dersom den intensjonale skoles honnørord – ærlighet, autenticitet, ekthet og nøyaktighet – kunne sidestilles med begreper som integritet, relevans, modenhet,

---

<sup>26</sup> Jf. Jon Haarberg, ”Hva var litteraturvitenskap?”, *Norsk Litteraturvitenskapelig Tidsskrift* 2 (2004), 115.

<sup>27</sup> Jakob Lothe kobler dessuten den objektiverende forståelsesformen, slik Kittang presenterer den, til russisk formalisme og tsjekkisk og fransk strukturalisme. Se *Fiksjon og film* (Oslo: Universitetsforlaget, 2003 [1994]), 28.

<sup>28</sup> David Newton-de Molina, *On literary intention. Critical essays* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 1976), viii.

<sup>29</sup> T.S. Eliot, ”Tradition and the individual talent”, *The sacred wood. Essays on poetry and criticism* (London: Methuen, 1960), 58. Orig.: ”[poetry] is not the expression of personality, but an escape from personality”.

<sup>30</sup> Kittang, *Litteraturkritiske problem: Teori og analyse*, 35, 233.

<sup>31</sup> W.K. Wimsatt, Monroe C. Beardsley, *The verbal icon. Studies in the meaning of poetry* (Lexington: University of Kentucky Press, 1954), 10.

skarpsindighet og tilstrekkelighet. Men det ekspressive alene er ikke nødvendigvis synonymt med noen estetisk prestasjon.<sup>32</sup> Denne avsmaken for å regne diktersubjektiviteten som det meningsbærende prinsippet fører til at tanker og holdninger i verket må tillegges tekstens subjekt, eventuelt den implisitte forfatteren, i stedet for den faktiske forfatteren. Verket anses som et estetisk, selvgyldig objekt, hvis verdi ligger i dets indre struktur, og ikke i forfatterens uttrykk. Og verkets verdi kan leseren få tilgang til ved å nærlese.

Den tredje og siste lesemåten Kittang beskriver, kaller han for ”den symptomale lesemåten”. Mens de to foregående lesemåtene baserer seg på en enkel kommunikasjonsmodell, skriver Kittang, forutsetter denne lesemåten en mer kompleks versjon. Her suppleres avsender, budskap og mottaker med blant andre forlag, bokhandlere og trykkere, så vel som økonomisk og sosial konjunktur, sanksjoner, PR og intellektuelt klima.<sup>33</sup> Dette fordi litteratur må leses som *tekst*, som en vev av forskjellige stemmer, ikke som et *verk*, altså et enhetlig, kontrollert dikteruttrykk. En tekst består ikke kun av en sympatisk forfatterintensjon pakket inn i et verk-hylster, eller en objektiv selvgyldig struktur, slik et verk gjør, men av for eksempel betydning, form, forbindelser til andre tekster, språk, sjanger og sosial og historisk kontekst. Alle disse stemmene, eller trådene i veven, utgjør en tekst. Dermed kan det oppstå betydninger i den som ikke beror på forfatteren. Kort sagt skal en som benytter denne lesemåten være åpen for at tekst kan være ”Maske og ikkje Andlet” – at noe kan, og sannsynligvis vil, skjule seg bak det som leseren først oppfatter som budskapet. Mens den sympatiske og objektiverende lesemåten grovt kan beskrives som henholdsvis romantisk og modernistisk, ligger den symptomale nærmere postmodernismen og -strukturalismen, i sin beskrivelse av tekstens ”hybride karakter og komplekse forhold til sin kontekst”.<sup>34</sup>

Ved første øyekast kan det virke som om Kittang ønsker seg inn i hodet på forfatteren for å undersøke det som skjer der, når han skriver at en symptomal lesning må ”legge for dagen [...] kva som styrer eller konstituerer [diktarens] uttrykksvilje”.<sup>35</sup> Men Kittang har allerede trukket frem det han kaller ”mistankens hermeneutikk” som en viktig del av den symptomale lesemåten. Dette innebærer en repetisjon av poenget om at leseren må være oppmerksom på at en tekst, og likeså en forfatter, kan være bærer av en skjult agenda. Altså må det være Hirsch’ betydning Kittang refererer til når han bruker ordet ”intensjon”.

---

<sup>32</sup> Ibid., 9.

<sup>33</sup> Se for eksempel Robert Darnton, ”What is the history of books?”, *Books and society in history. Papers of the Association of college and research libraries rare books and manuscripts preconference*, red. Kenneth E. Carpenter (New York: R.R. Bowker Company, 1983), 108.

<sup>34</sup> Inger Østenstad, *Å gjenkjenne i dråpen på fingeren havet hvor en bader. Forestillingen om kunstens autonomi i Moderne litteraturteori. En antologi.* (Hovedoppgave, Universitetet i Oslo, 2002), 10.

<sup>35</sup> Kittang, *Litteraturkritiske problem. Teori og analyse*, 45.

Dette underbygges av den linjen Kittang trekker til Roland Barthes. Han nevnes ikke blant forløperne til den symptomale lesemåten, men det er all grunn til å tro at hans berømte essay "Forfatterens død" (1968) har bidratt til å utvikle den tilnæringsmåten til subjektet som en slik lesemåte støtter seg på.<sup>36</sup> Grunnen til at en tekst må leses som en vev, fremholder Barthes, er at ingen forfattere er originale. De henter alle, bevisst eller ubevisst, sine ord, uttrykk og skrivemåter fra andre tekster, og det er alle disse ulike skrivemåtene som utgjør tekstveven. Subjektet er dessuten oppløst, og derfor må "forfatteren forstått som *opphavsmann*" dø, hevder Barthes, for å "gi plass til leseren".<sup>37</sup> Barthes har til felles med nykritikerne at hans fokus er på leseren/teksten heller enn forfatteren – det er en teksts betydning, ikke dens mening, som teller. Det er ikke en gang sikkert at forfatteren, som "skriptør", er i stand til å produsere mening. Leseren overtar rollen som betydningskaper. Paradoksalt nok, vil kanskje noen si, for er ikke leseren også et subjekt og dermed oppløst? Kanskje mer praktisk er tekstkritikeren G.T. Tanselles begrunnelse for å ikke lete etter en teksts mening: Forfatteren er ikke den eneste som påvirker teksten før den når ut til leseren. Det gjør også konsulenter, trykkere, grafiske designere og utgivere, og bokproduksjon er således et samarbeidsprosjekt.<sup>38</sup>

Kittang vil altså ikke inn i hodet på forfatteren. Hans bruk av intensjonsbegrepet kan utdypes ved hjelp av strukturalisten Jan Mukařovský. I artikkelen "Intensjonalitet og ikke-intensjonalitet i kunsten" (1943) forklarer han hvordan intensjon etableres *i teksten, av leseren*. Ifølge Mukařovský legger riktignok teksten føringer for leserens oppfattelse av forfatterintensjonen – det Mukařovský kaller "den semantiske gestus", altså det som binder de enkelte delene i et kunstverk sammen til en semantisk enhet – men det er *mottakeren* som skaper denne intensjonen. Dermed kan et kunstverk ha forskjellige intensjoner, avhengig av hvem mottakeren er, og alle disse kan avvike fra intensjonaliteten forfatteren la i det. Dette skillet løper parallelt med E.D. Hirsch' skille mellom mening og betydning.

---

<sup>36</sup> Dette gjelder også Barthes' pamflett "Fra verk til tekst" (1971). For fullstendig referanse, se litteraturlisten.

<sup>37</sup> Roland Barthes, *I tegnets tid. Utvalgte artikler og essays*, overs. Knut Stene-Johansen (Oslo: Pax, 1994), 49–50. Jeg godtar imidlertid ikke Barthes' argument om leseren som eneste betydningsskapende enhet. Mitt synspunkt legger seg nærmere Wolfgang Iser, slik han forklarer det i "Läsprosessen. En fenomenologisk betraktelse". Iser argumenterer riktignok for tekstens "polysemantiske" natur, men han fremsetter ingen påstand om at leseren har all makt til å skape tekstens semantiske gestus. Teksten, skriver Iser, legger føringer for leserens tolkning, men leserens fantasi bidrar til å fylle ut tomrom i teksten (ty. *Leerstellen*). Slik skjer tolkning, som en slags spill mellom tekst og leser. I tillegg kan tekstens føringer tolkes ulikt av ulike lesere. Se Wolfgang Iser, "Läsprosessen – en fenomenologisk betraktelse", overs. Cecilia Hansson, *Modern litteraturteori. Från rysk formalism till dekonstruktion*, red. Claes Entzenberg og Cecilia Hansson (Lund: Studentlitteratur, 1993[1972]), 319–341.

<sup>38</sup> G. Thomas Tanselle, "Textual criticism and literary sociology", *Studies in bibliography* 44 (1991), 83.

Vel så viktig som intensjonaliteten i et kunstverk er ikke-intensjonaliteten, hevder Mukařovský. Denne defineres som elementer som ikke passer inn i leserens semantiske gestus. Men måten leseren reagerer på kommer an på dennes forutsetninger. Indre, semantiske motsetninger i et kunstverk kan i enkelte tilfeller godtas av leseren, dersom denne ikke er aldeles stivbeint.<sup>39</sup> Hva som oppfattes som ikke-intensjonalitet, kommer altså an på hvilke forventninger mottakeren bringer med seg til kunstverket, og hvor stivbeint hun er. Dersom noe i kunstverket skurrer for kraftig, fremmedgjør og forvirrer det. Dermed oppfattes det som ikke-intensjonalitet. Ifølge Mukařovský tvinger kombinasjonen av den behagelige, enhetlige intensjonen og den ubehagelige, sprikende ikke-intensjonen mottakeren til å se kunstverket som både ting og tegn, *res* og *verbum*, altså både som estetisk objekt og som det fysiske produktet av en skriveprosess. Dette er ønskelig, fremholder Mukařovský, fordi det gir kunsten ”estetisk fylde”.<sup>40</sup>

## Hvordan lese *Fun Home* ?

I paratekstene som omgir *Fun Home*, kommer det tydelig frem at Bechdel selv, så vel som anmeldere og intervjuere, i hovedsak legger opp til en sympatisk lesning. Den intensjonale skoles honnørord er også Bechdels honnørord, og det er her vi tydeligst ser hvordan paratekstene insisterer på en sympatisk lesning. Mimesis er mulig, og memoarene skal leses på forfatterens referensialitetspremiss – liv og verk presenteres som ett. Dette er kanskje ikke så rart med tanke på at memoarsjangeren vanligvis forutsetter at det som fortelles, faktisk har skjedd. Men Bechdel problematiserer i liten grad muligheten til å ”si sannheten”. Den sympatiske troen på at hun klarer å formidle noe allment, kommer fra tid til annen frem hos anmelderne. Få steder er dette like tydelig som hos Ellisiv Lindkvist, som føler seg truffet av Bechdels memoarer fordi, som hun hevder, ”det subjektive blir allment [i *Fun Home*]”.<sup>41</sup> Men lite tyder på at Bechdel anser seg selv for å være et romantisk, genialt diktersinn, der verdens makrokosmos omformes til et konsentrert mikrokosmos. Hun virker heller ikke primært interessert i at lesere av *Fun Home* skal studere henne selv som forskningsobjekt, slik Sainte-

---

<sup>39</sup> Jan Mukařovský, ”Intensjonalitet og ikke-intensjonalitet i kunsten”, overs. Jo Eggen, *Moderne litteraturteori. En antologi*, red. Atle Kittang m. fl. (Oslo: Universitetsforlaget, 2003 [1943]), 40.

<sup>40</sup> *Ibid.*, 55.

<sup>41</sup> Ellisiv Lindkvist, ”Liv, litteratur, kjærlighet”, *Klassekampen*, 29.08 2008.



Beuve ville gjort.<sup>42</sup> Det som derimot fremheves, er hennes evne til å speile virkeligheten. En slik begavelse gjør det mulig for henne å opptre som objektiv, ikke subjektiv, og dermed styrke egne nøytralitets- og referensialitetsargumenter. Hennes autoritet som forfatter befestes også av en sympatisk lese måte – det er Bechdel, ikke leseren, som bestemmer hvordan *Fun Home* skal oppfattes. Leseren skal passivt motta.

Men er en sympatisk lese måte egentlig den beste? Er det interessant å holde seg innenfor tekstens rammer uten å stille kritiske spørsmål? Denne typen lesning vil antageligvis bli forutsigbar og kjedelig, fordi den bare vil kunne spekulere i hvordan Bechdel, som enten diktergeni eller mimetisk speil, uttrykker sin livshistorie. Eventuelt vil den studere henne som person. Den vil kunne påpeke forskjellen mellom den forfatterintensjonen som kommer til uttrykk for leseren i paratekstene og i verket, men der vil det stanses for en naiv og selv-utslettende sympatisk leser. Inkonsekvenser vil forvirre og skremme. Eksempelvis fremstiller Bechdel seg selv som sky og tilbakeholden. Men for å sette det på spissen er hun ikke akkurat noen J.D. Salinger-eremitt. Hennes paratekstuelle tilstedeværelse i det offentlige er betydelig. Denne selvmotsigelsen er nok et eksempel på at en sympatisk lese måte kanskje ikke er den mest interessante måten å lese *Fun Home* på. Dessuten vil en sympatisk lesning antageligvis føre til leser-forvirring utenfor tekstens geografiske og kulturelle diskurs. Det som er åpenbart i Pennsylvania er ikke like åpenbart i Oslo.

Hva så med den objektiverende lese måten? Å forsøke den på *Fun Home* kan være givende, fordi en nærlesning av memoarene vil avdekke indre spenninger og undersøke hvordan disse påvirkes av overordnede temaer. Dermed kan man begrunne påstanden om at verket er flertydig hva gjelder muligheten for å ”si sannheten”. Som Kittang selv påpeker, er en slik lese måte dessuten både tradisjonell og velbrukt. Men den objektiverende lese måtens insistering på kun det litterære som forskningsobjekt vil avskjære leseren fra paradokset som oppstår i møtet mellom tekst og paratekst. Den vil heller ikke gi rom for nærlesning og tolkning av paratekstene, slik jeg ønsker å gjøre, fordi de anses for å være utenomlitterære. Jeg tror derfor det vil være fruktbart å beholde nærlesning som metode, men ikke den objektiverende forståelsesformen som overordnet grep.

Imidlertid finnes det en lese måte som både kan ta hensyn til paradokser og utenomlitterære krumpring: den symptomale. Dersom leseren godtar Bechdels paratekstuelle referensialitetspremiss, men samtidig leser memoarene, skapes en brist i *Fun Homes*

---

<sup>42</sup> Charles Augustin Sainte-Beuve, ”Dikterpersonligheten”, overs. Eiliv Eide, *Europeisk litteraturteori. Fra antikken til 1900*, red. Eiliv Eide, Atle Kittang og Asbjørn Aarseth, (Bergen: Universitetsforlaget, 1987 [1851–1870]), 221.

semantiske gestus. I paratekstene understrekes det leseren oppfatter som Bechdels mening – å ”si sannheten”. I selve teksten derimot, i den betydningen som den stivbeinte leseren oppfatter, stilles det spørsmål ved muligheten for å gjøre nettopp dette. Derfor vil en symptomal lesning av *Fun Home* og dens paratekster som *enhet* være interessant, fordi det vil kunne avdekke en ikke-intensjonalitet, en dobbel meningsstruktur, i måten Bechdel/fortelleren fremstår på i de to forskjellige mediene.

Men vil Kittangs ”verk som tekst”-begrep kunne omfatte paratekstene, slik at de inngår i den polyfonien av stemmer han beskriver? Det ser mørkt ut når Kittang forklarer at selv om *teksten* ikke lenger kan oppfattes som autonom, er det viktig at *litteraturen* oppfattes slik. Imidlertid er det verdt å merke seg at Kittang ikke definerer autonomi som isolasjon fra det utenomlitterære, men som studiet av litteraritet og indre oppbygning.<sup>43</sup> Videre utdyper han:

[I]deelt sett er heile det litterære feltet litteraturvitenskapens gjenstandsområde. Ikkje berre estetiske tekstar av høgaste kvalitet, men også alle dei debattane og diskursane og refleksjonane og polemikkane som omgir produksjonen og resepsjonen av litteratur.<sup>44</sup>

Dermed kan det etter mitt syn forsvares å lese paratekstene som en del av debattene, diskursene, refleksjonene og polemikkene som omgir produksjonen og resepsjonen av *Fun Home*. De kan inngå i det en symptomal lesning skal avdekke: ”det komplekse mangfold som eit litterært verk er”, og særskilt det mangfold av ”element [...] som styrer meiningsproduksjonen”.<sup>45</sup> Det er dette mangfoldet jeg vil nøste opp i tilfellet *Fun Home* for å undersøke dens intensjonsambivalens.<sup>46</sup>

En symptomal lesning vil være interessant også fordi den viser det dialektiske forholdet mellom form og innhold innad i teksten, noe en sympatisk lesning ville umuliggjort. Hva sier for eksempel formen om muligheten for å si ”sannheten”? Fungerer tegninger som et nytt skriftnivå som bringer ”sannheten” lenger unna?<sup>47</sup> Eller gjør tegningene teksten mer referensiell, ved at leseren ledes til å *se* det slik som Bechdel gjør det, mens en leser av en mer

---

<sup>43</sup> Atle Kittang, *Diktekunstens relasjonar* (Oslo: Gyldendal, 2009), 34–35. Kittang har vært innoom mange ulike litteraturteoretiske posisjoner i løpet av sin karriere, og det kan derfor være farlig å begrunne en påstand fra 1975 med en definisjon fra 2009, men autonomibegrepet hans ser ut til ha holdt seg uendret. Se f. eks. Atle Kittang, *Sju artiklar om litteraturvitskap. I går, i dag og (kanskje) i morgon* ([Oslo]: Gyldendal, 2001), 23.

<sup>44</sup> Kittang, *Diktekunstens relasjonar*, 49.

<sup>45</sup> Kittang, *Litteraturkritiske problem. Teori og analyse*, 45.

<sup>46</sup> Begrepet ”intensjonsambivalens” er hentet fra Bo G. Janssons *Episkt dubbelspel. Om faktionsberättelser i film, litteratur och tv* (Uppsala: Hallgren & Fallgren, 2006), 43. Begrepet beskriver en prosess der paratekstene og teksten selv så å si forhandler med hverandre om fortellingens fiktive eller ikke-fiktive status.

<sup>47</sup> For dem som gir talen forrang over skriften og anser tegninger som en type skrift. Dette gjelder for biografistene, ifølge Jon Helt Haarders ”Det særlige forhold vi hadde til forfatteren. Mod et begreb om performativ biografisme”, *Norsk Litteraturvitenskapelig Tidsskrift* 8 (2005). Ifølge Derrida gjenlyder nær hele den vestlige filosofien av en slik logo-/fonosentrisme. Se Jacques Derrida, *Of grammatology*, overs. Gayatri Chakravorty Spivak (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976).

homogen tekst visuelt sett kunne forestilt seg noe helt annet enn henne? Denne typen lesning kan dessuten avdekke konflikten mellom sjanger (memoarer, *common sense*) og intensjon (vanskelig å "si sannheten"). I tillegg vil den muliggjøre en mer tradisjonell litterær analyse, der *Fun Homes* intertekstualitet spiller en viktig rolle. Har det noe å si for Bechdels premiss at nær sagt alle de litterære referansene i teksten er skrevet av skeive forfattere? Påvirkes sannhetsgarantien hennes av at allusjonene er hentet fra modernismen, som ofte blir fremstilt som en eneste stor epistemologisk krise? Og reflekteres en slik krise i Joyce, Proust eller Fitzgerald? Slike spørsmål vil en symptomal leser kunne bryne seg på.

Én grunn til at en symptomal lesning ikke bare er interessant, men også nødvendig, finner vi et eksempel på i Bechdels tidligere selvbiografiske serier. Selv om *Fun Home* er Bechdels første lengre arbeid om henne selv, har hun tidligere publisert kortere, tegnede selvbiografiske historier. I 1998 samlet hun noen av disse i *The indelible Alison Bechdel*, som inneholder selvbiografiske essayer og margkommentarer til tidligere serier. Kommentarene skaper et interessant meta-perspektiv. Den delen av *The indelible* som er mest relevant i denne sammenheng, er en fortelling som heter "Coming out story" fra 1993, fordi den overlapper med den ut-av-skapet-historien Bechdel presenterer i *Fun Home*. Interessant nok er forskjellene mellom de to beretningene slående.

I "Coming out story" er det første avviket fra *Fun Home* kanskje det viktigste. Fortelleren beskriver Alisons første tid på college som en endeløs kiking i bokhandler. Også her plukker hun opp *Word is Out*, en samling intervjuer med lesbiske og homofile, men hun får ingen åpenbaring i bokhandelen slik hun gjør i *Fun Home*. Et nærbilde av Alisons ansikt, med et ubestemmelig ansiktsuttrykk, er alt som indikerer noe uvanlig, og den påfølgende fortellerteksten lyder: "Jeg leste en stund, og så gikk jeg fra bokhandelen som jeg pleide og tilbake til studenthybelen".<sup>48</sup> Ikke før på neste side kommer åpenbaringen – Alison er på vei over universitetsområdet da hun plutselig stopper opp og tenker: "Jøss, dette forklarer alt. Jeg er lesbisk".<sup>49</sup> I *Fun Home*, derimot, skjer åpenbaringen i bokhandelen, mens Alison kikker i boka, ikke ute i parken. Hennes endrede selvforståelse i *Fun Home* indikeres kun av en åpen munn og en snakkeboble fylt av en stort utropstegn. Dette gjentar seg hver gang denne hendelsen beskrives.<sup>50</sup>

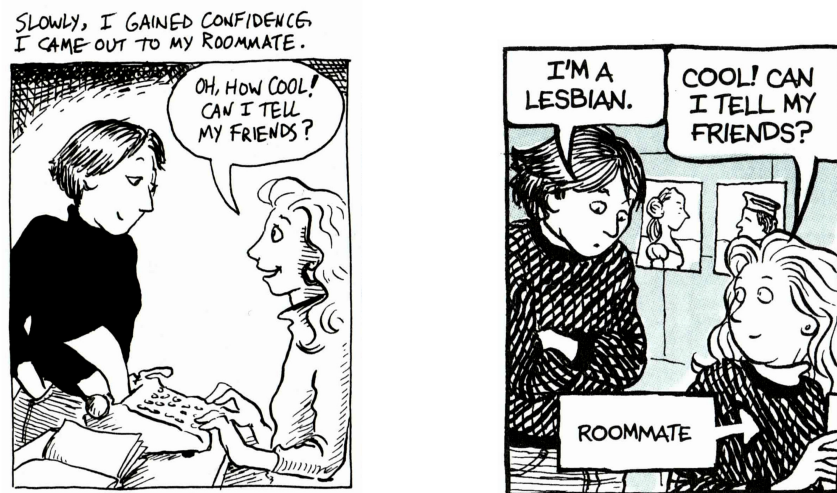
---

<sup>48</sup> Alison Bechdel, *The indelible Alison Bechdel. Confessions, comix, and miscellaneous Dykes to watch out for* (New York: Firebrand books, 1998), 37. Orig.: "I read for a while, and then at my usual time I left the bookstore and headed back to my dorm".

<sup>49</sup> Ibid., 38. Orig.: "Jeez, this explains everything. I'm a lesbian."

<sup>50</sup> Bechdel, *Fun Home. A family tragicomic*, 75, 203.

Også hendelsene etter at Alison forstår at hun er lesbisk avviker fra *Fun Home*. Mens noe er nær ordrett identisk, som for eksempel Alisons tvilende reaksjon på sine nye venner eller romkameratens entusiastiske reaksjon på at Alison kommer ut av skapet, avviker for eksempel bildet som ledsager sistnevnte scene betydelig fra det tilsvarende bildet i *Fun Home*. Mens *Fun Home*-Alison krøker seg sammen med armene i kors over magen og et nesten fryktsomt ansiktsuttrykk, utstråler *The indelible*-Alison selvsikkerhet og ro, med hendene i lommene, brystet skutt frem og et smil om munnen:



I likhet med diskrepansen mellom paratekstene og *Fun Home* skaper disse avvikene forvirring hos en sympatisk leser som snubler borti både *The indelible* og *Fun Home*. For hvis liv og verk er ett, hvilken versjon stemmer egentlig? Glemme den ene kan man ikke.<sup>51</sup> Bechdel presenterer historiene i *The indelible* som selvbiografiske og dermed implisitt som historisk referensielle. Mot fortellingens slutt viser billedrutene en eldre Alison, som beklager at delhistorien om hennes første samleie har vært preget av mye dop og lite romantikk. ”Men,” sier hun, ”jeg har fortalt det slik det var.”<sup>52</sup> Også Bechdels meta-kommentarer understreker forbindelsen mellom liv og litteratur. I margin forteller hun at *The indelible* er det eneste hun har utgitt som hun ikke har vist til moren. Grunnen, hevder hun, er en rute der vi ser Alison masturbere til Hite-rapporten.<sup>53</sup> Mens hun aldri har hatt problemer med å vise moren all den oppdiktete sexen i *Dykes to watch out for*, er dette verre fordi dette er et ”eksempel fra

<sup>51</sup> Helt Haarder, ”Det særlige forhold vi hadde til forfatteren. Mod et begrep om performativ biografisme”, 4, om biografisk irreversibelhet.

<sup>52</sup> Bechdel, *The indelible Alison Bechdel*, 46. Orig.: ”I’ve told the true story”.

<sup>53</sup> Shere Hite var en slags senere, kvinnelig Alfred Kinsey, og Hite-rapporten handlet om kvinners syn på egen seksualitet. Datamaterialet rapporten baserte seg på var intervjuer og spørreskjemaer. Se Shere Hite, *Hite-rapporten. Ei undersøkning av kvinnelig seksualitet*, overs. Eli Oftedal (Oslo: Pax, 1980 [1976]).

virkeligheten”.<sup>54</sup> Det skilles altså ikke mellom Bechdel og hennes tegnede manifestasjon. Slike avvik vil for en sympatisk leser fremstå som en umulig selvmotsigelse, men det vil derimot interessere en symptomal leser.

\*

Muligheten og evnen hos en selvbiograf til å ”si sannheten” utgjør en viktig del av sjangerdiskusjonene på dette feltet. Hos Bechdel er dette alfa og omega. Det eneste nær sagt alle deltakerne i denne diskusjonen kan enes om, er at forholdet mellom fakta og fiksjon er glatt som et såpestykke. Selv en *common sense*-teoretiker som Lejeune påpeker at en selvbiografi som oppfyller den selvbiografiske pakten kun *utgir seg* for å være referensiell. En mytoman forfatter kan allikevel lure leseren og fare med løgn. Genette hevder at nettopp ikke å vite hva som er fiksjon eller ikke, er produktiv.<sup>55</sup> På den andre siden står dekonstruktøren Paul de Man, som fremholder at all kunnskap avhenger av språk, og at selvbiografer dermed kun kan skape språklige, selv-referensielle ”deformerte” bilder av forfatteren.<sup>56</sup> Grunnen er at språket former virkeligheten, og ikke omvendt. Referensialitet er dermed umulig.

I denne oppgaven vil jeg av hensyn til omfang prøve å holde meg utenfor denne debatten. Bare i MLA International bibliography finnes det over 12 000 artikler med selvbiografisk litteratur som tema. Men jeg synes allikevel det er på sin plass å kort avklare mitt syn på teksten *Fun Home* som referensiell historieskriving/fiksjon. For å gjøre dette, vil jeg trekke frem historikeren Hayden White. Som Marianne Egeland påpeker i *Hvem bestemmer over livet?*, har riktignok (selv)biografien og historieskrivingen ulike røtter.<sup>57</sup> Men på Bechdels premiss må vi godta hennes status som en slags historiker, særlig når White skiller mellom historieskriving og fiksjon ved å dele dem opp etter et fiktivt eller et faktisk hendelsesgrunnlag.<sup>58</sup> Bechdel tilhører den siste kategorien, skal vi tro den betydningen leseren oppfatter i paratekstene.

Sett at vi antar at *Fun Home* baserer seg på hendelser som ”faktisk har skjedd”, slik Bechdel hevder i paratekstene, og ikke på fiktive eller imaginære hendelser. Når en historie skal skrives, hevder White, må en historiker samle sammen hendelser som i utgangspunktet ikke henger sammen og lage et sammenhengende narrativ ut av dem, for å gjøre dem mer forståelige og mindre fremmede for leseren. I utgangspunktet kan det virke som om de

---

<sup>54</sup> Bechdel, *The indelible Alison Bechdel*, 41. Orig.: “a real-life example”.

<sup>55</sup> Sitert i Paul de Man, ”Autobiography as de-facement”, *Modern Language Notes* 94 (1979), 921. Å ikke vite er som å være i en svingdør (fr. *tournequet*), hevder Genette.

<sup>56</sup> Ibid., 930. de Man kommenterer syrlig at det å være i en svingdør, neppe kan skape noe annet enn uproduktiv svimmelhet.

<sup>57</sup> Egeland, *Hvem bestemmer over livet? Biografien som historisk og litterær genre*, 74.

<sup>58</sup> Hayden White, *Tropics of desire. Essays in cultural criticism* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1992), 121.

historiske hendelsene glir uforandret gjennom historikeren og ned på papiret, men dette er ikke tilfelle, fremholder White. Allerede beskrivelsene av hendelsene er tolkninger fra historikerens side. Og de verdienne hendelsene tillegges gjennom denne tolkningen, bestemmer hvilken type *mythos*, eller fortelling, historikeren plotter dem inn i: en ironisk fortelling, en satire eller kanskje en tragikomisk familiehistorie.<sup>59</sup> Dette, som White kaller ”emplotment”, gjør historikeren ved hjelp av de samme litterære virkemidlene som en skjønnlitterær forfatter bruker for å strukturere *sin* historie. Sympatiske lesere vil kanskje avfeie en slik posisjon som for pessimistisk, men det er samtidig vanskelig å argumentere *mot* Whites syn på historikerens tolkende og diktende rolle.

For å understreke hvor subjektivt historieskriving er, hevder White at flere historikere kan fremheve og vektlegge ulike deler av nøyaktig samme hendelsesforløp. Dermed blir fortellingene deres ulike. Siden alle beskrivelser er tolkninger, finnes det ikke én, korrekt beskrivelse av noe som helst, og dette gjør historieskriving ”like mye oppfunnet som oppdaget”.<sup>60</sup> Implisitt her ligger påstanden om at det *finnes* faktiske, verifiserbare historiske hendelser, men at de aldri kan formidles gjennom historikeren på objektivt vis. Også derfor vil jeg lese *Fun Home* som fiksjon, i den forstand at den ikke kan falsifiseres, og ikke som Bechdel synes å uttrykke et ønske om i paratekstene. Som et resultat av dette vil jeg beskrive den fortellende instansen i *Fun Home* som nettopp ”fortelleren”, et begrep som markerer fiksjon.<sup>61</sup>

Skillet mellom lesningen av *Fun Home* som historieskriving eller fiksjon speiler skillet mellom en sympatisk og en symptomal lesning. Førstnevnte vil anse Bechdels memoarer som en objektiv fakta-beretning, fordi en transparent virkelighetsgjengivelse er mulig, mens sistnevnte vil vektlegge deres mangel på nettopp objektivitet. Det finnes kanskje en ”sannhet”, men ingen vil kunne beskrive denne på en nøytral måte. Når forfatterens troverdighet mistenkeliggjøres, kan ikke leseren lenger ta Lejeunes selvbiografiske pakt for god fisk, siden den baserer seg på antakelsen om at forfatteren er sannferdig, rasjonell, selvstendig og habil. Kittang beskriver forfatteren som et oppløst subjekt som knapt kan

---

<sup>59</sup> White henter sitt *mythos*-begrep fra Northrop Fryes *Anatomy of Criticism* (1957). Frye klassifiserer historier etter hvilken grunnleggende dikteriske plottstruktur de tilhører: tragedie, komedie, satire eller *romance*. Begrepet ”romance” mangler en god norsk oversettelse; jf. Egeland, *Hvem bestemmer over livet?*, 84.

<sup>60</sup> White, *Tropics of desire. Essays in cultural criticism*, 98. Orig.: ”as much invented as found”. Også de fleste selvbiografi-teoretikere enes om at et liv både må fortelles selektivt og strukturert. Man kan ikke ta med alt, og man må skape flyt og mening i livshistorien. Se for eksempel John Sturrock, *The language of autobiography* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993), 287.

<sup>61</sup> Jf. Jakob Lothes definisjon av ”forteller” i *Litteraturvitenskapelig leksikon*, red. Jakob Lothe, Unni Solberg og Christian Refsum (Oslo: Universitetsforlaget, 1997).

kalles rasjonelt – det styres i stor grad av krefter utenfor seg selv. Og det samme gjelder tekster.

Spørsmålet om *Fun Home* er ”sann” eller ikke, kan altså ikke besvares ut fra teksten selv. Lesemåten blir avgjørende. Skal man lese som historieskriving eller som diktning? Valget avhenger ganske sikkert av det historiske og kulturelle klimaet, og det samme gjør bedømmelsen av hva ”sannhet” er.<sup>62</sup> Ved å velge en symptomal lese måte og de føringene som følger med, avslører jeg meg kanskje som tidstypisk. Men mitt hovedpoeng er at i en symptomal analyse vil en undersøkelse av teksten som objekt nødvendigvis erstattes med et pragmatisk eksperiment, der litteraturens virkning på leseren spiller en større rolle enn dens faktiske status.

---

<sup>62</sup> Leigh Gilmore, “Policing truth. Confession, gender, and autobiographical authority”, *Autobiography and postmodernism*, red. Kathleen Ashley, Leigh Gilmore og Gerald Peters (Amherst: University of Massachusetts press, 1995), 55. Også Julia Kristeva påpeker for eksempel at en forfatter som bruker ord som “naturlig”, ”kunstig”, ”Gud” eller ”rettferdighet”, nødvendigvis vil innlemme i teksten samfunnets uoverenstemmelse rundt disse ordenes betydning (sitert i Graham Allen, *Intertextuality*, (London: Routledge, 2000), 36). I Bechdels tilfelle skjer dette med ”sannhet” og ”fiksjon”.

## 2. FORVÆRELSET

### Forværelsets føringer

Ett av elementene som styrer måten en tekst oppfattes på, er det leseren vet om den i forkant av lesningen. Det er ikke alltid lett å være seg bevisst sine fordommer om en tekst, hevder den franske strukturalisten Gérard Genette, men det er allikevel svært viktig. I *Paratexts* (1987) forteller han hvordan paratekster, altså tekster ”på grensen til” litteraturen, påvirker vår tolkning av den. Med dette ”på grensen til” mener han tekstene som omgir litteraturen, fra forsiden og epigrafen til forfatterintervjuer og korrespondanse. *Paratexts*' originaltittel er *Seuils*, som betyr ”terskler”, så et annet navn på disse tekstene kan kanskje være ”terskeltekster”. Disse tekstene, fremholder Genette, fungerer som tekstens vestibyle. De skaper et forværelse der man enten kan bevege seg videre inn i teksten selv eller snu seg og gå tilbake mot den ytre diskursen rundt det. Dette forværelset kan kanskje virke uviktig, men det kontrollerer i realiteten lesningen og tolkningen av litteratur. For å gi et eksempel spør Genette: Presentert for teksten alene, og uten et sett med veiledende retningslinjer, hvordan ville vi lest Joyces *Ulysses* dersom den ikke het nettopp ”Ulysses”?<sup>63</sup>

I denne parallellesningen av *Fun Home* og dens terskeltekster vil jeg prøve å avdekke noen av de føringene paratekstene legger for leserens tolkning av memoarene. Her vil Genette være til stor hjelp. Han deler inn paratekster i underkategorier – hovedskillet går mellom ”epitekst”, altså konvensjoner utenfor litteraturen, som for eksempel intervjuer og dagbøker, og ”peritekst”, som består av føringer innenfor eller i nærheten av litteraturen, for eksempel tittel og forord. Deretter skiller han mellom de ”offisielle” paratekstene, som verken forfatter eller forlag kan si fra seg ansvaret for, og de ”uoffisielle” paratekstene, som forfatteren kan moderere i ettertid. For eksempel kan ikke Houghton Mifflin nekte for at *Fun Homes* tittel er ”Fun Home”. Alison Bechdel kan derimot hevde at en intervjuer har gjengitt henne uriktig. Disse to kategoriene løper omtrent parallelt med epitekst/peritekst – periteksten er offisiell og epiteksten er uoffisiell. For at noe skal kunne regnes som en paratekst, må enten forfatteren eller forlaget ha vedkjent seg det. På tvers av disse inndelingene går Genettes skille mellom

---

<sup>63</sup> Gérard Genette, *Paratexts. Thresholds of interpretation*, overs. Jane E. Lewin (Cambridge: Cambridge University Press, 1997 [1987]), 53.



”offentlig” og ”privat” paratekst. Den offentlige parateksten er adressert til det offentlige, mens den private parateksten tilsynelatende er ment for bestemte personer.

Paratekstens funksjon, hevder Genette, er å forsikre at teksten får en skjebne som stemmer med forfatterens hensikt.<sup>64</sup> Leseren skal altså lese litteratur på den ”riktige” måten – som et uttrykk for den mening forfatteren har lagt i teksten. Dette intensjonalistiske perspektivet tas ofte for gitt av den vanlige leser, men det er verdt å se nærmere på. For er det forfatteren ønsker, den eneste ”riktige” måten å lese en tekst på? Hva med dens betydning for leseren? På den annen side – er det overhodet mulig å unngå all paratekst og dens føringer? Svaret på disse spørsmålene er ifølge Genette henholdsvis ”jeg bryr meg ikke” og ”nei”. En nysgjerrig lesers oppgave blir derfor å undersøke teksten, paratekstene, samspillet mellom dem og de føringene paratekstene legger for lesningen.

I *Fun Homes* paratekster finner vi gjentatte påstander om forfatterens intensjon og tekstens historiske referensialitet. Dette støttes av den forestillingen som blir skapt hos leseren om Bechdels autentisitet som kilde og forfatter. Hennes argument i paratekstene synes å være at hun er til å stole på, fordi hun alltid forteller ”sannheten”, og at *Fun Home* derfor er historisk referensiell. Liv og litteratur er ett. Både intervjuere, forlagstekster og forfatteren selv bidrar til å bygge opp disse forestillingene. Dette legger igjen føringer for leseren, som i det minste må forsere peritekstene før hun kommer til selve memoarene. Kanskje leser hun epitekster også. I dette kapittelet forutsetter jeg det sistnevnte. Jeg vil først undersøke paratekstene for å påvise hvordan terskeltekstene oppmuntrer leseren til å innta en sympatisk leserrolle. Jeg tar for meg forfatterintervjuer, peritekster og blogginnlegg for å analysere et tverrsnitt av både offisielle/uoffisielle og private/offentlige epi- og peritekster. Deretter vil jeg gå nærmere inn på hvordan Bechdel ved hjelp av retoriske virkemidler styrker referensialitetsargumentets premiss: sin egen troverdighet.

Intervjuene Bechdel har gitt etter *Fun Home*, er utallige, og de representerer et samspill mellom intervjueren og intervjuobjektet der memoarenes historiske referensialitet fremstilles som noe helt selvfølgelig. Aksel Kielland påpeker hvor påfallende hardnakkede paratekstene er på dette området.<sup>65</sup> Ett eksempel er Hillary Chutes samtale med Bechdel, publisert i *Modern Fiction Studies*' spesialnummer om grafiske narrativer. Chutes første spørsmål refererer til en artikkel i *The New York Times*, der journalisten Sean Wilsey forteller om sin reise til Bechdels hjemby Beech Creek. Han overraskes av hvor nøyaktig Bechdels gjengivelse av hjembyen er. For eksempel er det mulig geografisk å sirkle inn

---

<sup>64</sup> Ibid., 407.

<sup>65</sup> Aksel Kielland, ”Huset Bechdels fall”, *Vinduet* 62, nr. 1 (2008), 118.

Bruces fødsel, død og oppvekst med en diameter på 2,4 km, slik fortelleren hevder i *Fun Home*. Bechdel på sin side underbygger Wilseys påstander ved å trekke frem at to andre anmeldere gjorde samme reise, og at de fant ut at Beech Creek er ”et reelt, verifiserbart sted”.<sup>66</sup> Bechdel understreker videre referensialiteten i memoarene ved å gjengi noe Wilsey skal ha sagt til henne i en tidligere samtale: ”[...] dersom [*Fun Home*] hadde vært fiksjon – hvis jeg hadde funnet på denne historien – ville den virkelig vært meningsløs”.<sup>67</sup> Ikke bare fremstilles *Fun Home* som historisk referensiell i dette sitatet, men det gjøres på en subtil måte, ved å trekke frem noe en annen person har sagt. Det er altså ikke bare Bechdel selv som hevder at denne tegneserien ikke er fiksjon, og denne flerstemmigheten gjør påstanden mer troverdig i leserens øyne. Intervjuerne er svært hjelpsomme på dette området – ”det er bare så mye sannhet” i *Fun Home*, skriver for eksempel *The Comics Journals* journalist Lynn Emmert.<sup>68</sup>

Bechdel signaliserer ofte memoarenes status som ”sanne” i intervjuer ved å fortelle at hun er nærmest ”besatt” av å fortelle det hun kaller ”sannhet”. Dette uåndgripelige ordet kan bety så mangt, men i de fleste sammenhenger virker det som Bechdel mener noe er sant når det er referensielt eller historisk etterprøvbart. I begge tilfeller er det sanne noe objektivt og ubesmittet av personlige preferanser, noe som eksisterer uavhengig av måten vi opplever det på. Interessant nok fyrer Bechdel opp under myten om kunstneren som *må* uttrykke seg – det er som om hun ikke har noe valg. For eksempel forteller hun Lynn Emmert i *The Comics Journal* at hun har et ”tvangspreget sannsiger-syndrom”.<sup>69</sup> Hun bare *må* si sannheten, samtidig som hun bare *må* gjøre alt som kreves for å skrive *Fun Home*. New York Times’ Ginia Bellafante får vite at Bechdel viet sitt gamle barndomshjem ”tvangspreget oppmerksomhet” mens hun jobbet med sine memoarer.<sup>70</sup> I en samtale med tegneserietegner Craig Thompson omtaler hun sin egen arbeidsprosess som ”besatt skriving”.<sup>71</sup> Og i et intervju med The Guardians Emma Brockes uttaler Bechdel at hun ikke forstår hvorfor hun føler seg

---

<sup>66</sup> Hillary Chute, ”An interview with Alison Bechdel”, *Modern Fiction Studies* 52 (2006), 1004. Orig.: ”an actual place you can verify”.

<sup>67</sup> Ibid., 1004. Orig.: ”if this book had been fiction – if I had made this story up – it really would be meaningless”.

<sup>68</sup> Lynn Emmert, ”The Alison Bechdel interview”, *The Comics Journal* 282, nr. 1 (2007), 39. Orig.: ”there’s just so much truth”.

<sup>69</sup> Ibid., 38. Orig.: ”compulsive truth-telling syndrome”.

<sup>70</sup> Ginia Bellafante, ”Twenty years later, the walls still talk” (*The New York Times*, sist oppdatert 03.08.2006 [sistert 04.09. 2009]), tilgjengelig fra <<http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9A04EEDA103FF930A3575BC0A9609C8B63&sec=&spon=&pagewanted=all>>. Orig.: ”compulsive attention”.

<sup>71</sup> Dave Weich, ”Alison Bechdel meets Craig Thompson” (*Powell’s Books*, sist oppdatert 15.06.2006 [sistert 26.09 2009]), tilgjengelig fra <<http://www.powells.com/authors/bechdel.html>>. Orig.: ”obsessive writing”.

tvunget til å avsløre sine familiehemmeligheter i all offentlighet, med vekt på ordet *tvunget*.<sup>72</sup> Denne påstanden avslutter et avsnitt, og leseren får ikke mer informasjon enn at Bechdel ikke vet. Det bare skjer, fordi det må skje. I et senere intervju utdyper hun imidlertid denne trangen til å avsløre ved å sammenlikne den med skriftemålet:

Jeg fikk en katolsk oppdragelse og [...] en del av det var å skrive. Jeg husker hvor berusende det var å bekjenne mine synder og føle meg befridd fra dem. Det gjorde meg så lykkelig. Det var en virkelig ekstatiske opplevelse. Jeg tror det er min mal for det å skrive memoarer. Det er en måte å bekjenne og rense meg selv på.<sup>73</sup>

Ved å sammenlikne sine memoarer med skriftemål antyder Bechdel at memoarene hennes bærer preg av ærlighet og dermed historisk referensialitet. Man lyver som kjent ikke når man skriver. Bechdel styrker også denne parallellen i intervjuet med Hillary Chute. ”Penance”, altså botsøvelser, utgjør en stor del av det katolske ritualet. Etter at man har bekjent sine synder skal man angre og gjøre opp for seg. Bechdel forteller at det følte som om hun gjorde bot for noe mens hun tegnet forsatsbladet til den innbundne utgaven. Ordet ”bot” kan ifølge *Oxford English Dictionary* bety ”religiøs disiplin, enten pålagt av kirkelig autoritet eller som en frivillig forpliktelse, som en tegn på anger og som et middel for godtgjørelse for synd”.<sup>74</sup> Bechdels betroelser er altså nærmest pålagt henne – om ikke fra oven, så i hvert fall av noe i henne selv som hun ikke fullt ut kontrollerer. Her fremstår hun faktisk som et typisk symptomalt subjekt, som kontrolleres av noe utenfor seg selv.

I *MFS*-intervjuet forteller Bechdel også om sine tendenser til å arkivere, og hun spøker med at hun er den mest anal-retentive personen hun noen gang har møtt.<sup>75</sup> ”Anal-retentiv” denoterer vanligvis en person som er overdrevent opptatt av ryddighet og systematikk, men begrepet er opprinnelig hentet fra psykoanalysen; ”(en person) som utviser overdreven ordensfølelse og sparsommelighet, tolket av psykoanalytikere som resultatet av fiksering på den anale fasen i barnets utvikling”.<sup>76</sup> Denne referansen bringer leserens tanker over på Freuds teorier om psykoseksuell utvikling, der Freud hevder at barn som ikke kommer forbi den anale fase, fordi de opplever for mye negativ oppmerksomhet rundt pottetreningen, blir

<sup>72</sup> Emma Brockes, ”I don't know why I reveal these things'”, *The Guardian*, 12. mai 2008.

<sup>73</sup> Alex Deuben, ”Bechdel on the Essential dykes to watch out for” (*Comic Book Resources*, sist oppdatert 09.04.2009 [siteret 28.09 2009]), tilgjengelig fra <<http://www.comicbookresources.com/?page=article&id=20752>>. Orig.: ”I was raised Catholic and so that's what you'd do when you were a little kid, you had your first communion. Part of that was going to confession. 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”.

<sup>74</sup> *Oxford English Dictionary*, s.v. ”penance”. Orig.: ”religious discipline, either imposed by ecclesiastical authority or voluntarily undertaken, as a token of repentance and as a means of satisfaction for sin”.

<sup>75</sup> Chute, ”An interview with Alison Bechdel”, 1006.

<sup>76</sup> *Oxford English Dictionary*, s.v. ”anal-retentive”. Orig.: ”(a person) displaying excessive orderliness and parsimony, interpreted by psychoanalysts as the result of fixation at the anal stage of development”.

anal-retentive.<sup>77</sup> Eksempler på slik negativ oppmerksomhet er at foreldrene skjenner på eller gjør narr av barnet i denne fasen. Også referansen til Freud signaliserer altså at Bechdel styres av makter hun ikke kontrollerer – hun *er* anal-retentiv, og dermed *må* hun samle opp, arkivere, systematisere fakta. Imidlertid bruker hun dette bildet av seg selv til å underbygge *Fun Homes* status som sakprosa, fordi det hun samler utgjør materialet hennes. Teorien om negativ oppmerksomhet i alderen to til tre år, altså i den anale fasen, underbygges av Bechdel i samme intervju. Hun kaller foreldrene for ”kritiske mennesker”.<sup>78</sup> Etter lesningen av *Fun Home*, der Alison og broren, i en alder av henholdsvis tre og fire år, får juling fordi faren tror de har flyttet en vase for nær en bordkant, virker teorien om negativ oppmerksomhet sannsynlig for en som leser sympatisk. Bechdels kategorisering av seg selv som anal-retentiv underbygger bildet av henne som tvangspregget nøyaktig og memoarene som ikke-fiksjon. Ikke bare fordi hun er sannferdig, men også fordi hun sitter på mengder med arkivmateriale fra sin egen barndom, begge deler fordi hun *må*.

Bechdel uttrykker enkelte kritiske tanker rundt muligheten for referensialitet i intervjuene, men disse er vage. Hun forteller Lynn Emmert at ”i ethvert forsøk på selvbiografi er det viktig å innse begrensningene ved sin egen metodologi, ved sin evne til å fortelle sannheten, og jeg føler at jeg gjorde det i *Fun Home*”.<sup>79</sup> Hun forteller imidlertid ikke hvordan hun føler at hun har gjort dette, og svaret utdypes ikke. Når det gjelder metodologi, bruker Bechdel interessant nok dagbøkene sine som et slags sannhetsvitne i parateksten. De er ifølge Bechdel nøye nedtegnet i kraft av hennes besatte arkiveringstrang, og de kan supplere og korrigere når forfatterens hukommelse svikter. Men i *Fun Home* vier fortelleren nesten et helt kapittel til å fortelle hvilket komplisert forhold Alison har til dagbøkene sine – først klusser hun i dem fordi hun er redd for ikke å fortelle objektive sannheter, siden dekker hun over viktige hendelser og opptrer upålitelig som forteller. Dette nevner ikke Bechdel i paratekstene.

Ikke bare fremstilles Bechdel som troverdig i intervjuene, hun fremtrer også som objektiv. Hun er et mimetisk speil av virkeligheten. Mange av intervjuerne har latt seg fascinere av Bechdels tegneteknikk, fordi den innebærer å ta referansefotos. Hun har angivelig tatt bilder av seg selv fra forskjellige vinkler, i forskjellige klær, for å stå modell for alle personene i samtlige billedruter. I scenene der foreldrene krangler, har Bechdel stått

---

<sup>77</sup> En slik forklaring støttes ikke av nyere forskning. Se *Store medisinske leksikon*, s.v. ”obsessiv-kompulsiv lidelse”. Men Bechdel refererer ofte til Freud i paratekstene, så det er grunn til å tro at parallellen er gyldig.

<sup>78</sup> Chute, ”An interview with Alison Bechdel”, 1008. Orig.: ”critical, discerning people”.

<sup>79</sup> Emmert, ”The Alison Bechdel interview”, 39. Orig.: ”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*”.

modell for dem begge, ved hjelp av sitt digitale kamera. Dette, forteller hun Hillary Chute, er nå blitt en nødvendighet. ”Nå kan jeg ikke en gang tegne den enkleste stilling uten et referansebilde”, fastholder hun.<sup>80</sup> Denne delen av intervjuet knytter seg til en idé Bechdel ofte fremmer – at hun ikke klarer å fabrikere noe. Altså kan hun ikke lyve, og muligheten for at hun er mytoman svekkes dermed for leseren. Det er med andre ord trygt å innta en sympatisk rolle. ”Jeg kan ikke finne på ting. Jeg eier ikke fantasi [...] men jeg kan ta det virkelige livet og ramme det inn”, hevder hun i den ukentlige avisen *Seven Days*.<sup>81</sup> Og dersom hun hadde kunnet produsere fiksjon, ville hun ha funnet ut at ”[bevisene] ofte var mye mer interessante enn noe jeg kunne ha klart å fabrikere på egen hånd”.<sup>82</sup> Disse utsagnene etablerer Bechdel som et slags speil uten egen fantasi eller kapasitet til på noen måte å forvrengte det hun opplever. Når intervjuere påpeker at *Dykes to watch out for* er fiksjon, parerer Bechdel med at det ikke føles slik for henne. Grunnen er at hun brukte serien til å ta opp så mange dagsaktuelle temaer at personene simpelthen føltes som redskaper til å snakke om ikke-fiksjon.<sup>83</sup>

Denne ideen om kunstneren som speil gjentas og forsterkes når Bechdel bruker PC-metaforer for beskrive sin egen arbeidsprosess. I *MFS*-intervjuet omtaler hun sitt eget hode som en harddisk, og hun forteller at på ett punkt var den så full av stoff fra *Fun Home* at hun ikke en gang klarte å huske samtaler fra dagen i forveien. Bechdel beskriver hjernen sin som en harddisk i ytterligere to intervjuer.<sup>84</sup> Det vi kan merke oss her, er Bechdels sammenlikning av seg selv med noe som mangler kreativitet. En PC gjør ikke noe på egen hånd, den blir instruert. Den kan ikke finne på noe selv, den kan bare prosessere informasjonen den får matet inn av andre. Altså fungerer Bechdel på samme måte – hun kan ikke lyve eller fordreie, bare speile.

*Fun Homes* peritekster, for eksempel baksideteksten, takksigelsene og forfatterbiografien, signaliserer også at familiehistorien både er objektiv, referensiell og historisk etterprøvbart.<sup>85</sup> Det levnes liten tvil om at Bechdel har fortalt sitt liv på en sannferdig og

---

<sup>80</sup> Chute, ”An interview with Alison Bechdel”, 1008. Orig.: “I can't even draw the simplest pose now without a reference shot”.

<sup>81</sup> Harrison, “Life drawing”. Orig.: “‘I can't make things up. I have no imagination,’ says 45-year-old Bechdel. She's perched on an ergonomic chair in her basement studio. ‘But I can take real life and put it in a box’ ”.

<sup>82</sup> Ibid. Orig.: “[the evidence] was often much more interesting than anything I could possibly fabricate”.

<sup>83</sup> Peter Smith, “House of pain. Alison Bechdel on the success of *Fun Home*” (*The Nerve*, sist oppdatert 2007 [sistert 05.11 2009]), tilgjengelig fra <[http://www.nerve.com/screeningroom/books/interview\\_alisonbechdel/](http://www.nerve.com/screeningroom/books/interview_alisonbechdel/)>.

<sup>84</sup> Daniel Robert Epstein, “Talking *Fun Home* with Alison Bechdel” (*Newsarama*, sist oppdatert 05.06.2007 [sistert 15.10 2009]), tilgjengelig fra <<http://forum.newsarama.com/showthread.php?t=115416>>; Brockes, “‘I don't know why I reveal these things’ ”.

<sup>85</sup> Peritekstene er hentet fra den uinnbundne utgaven fra 2007, utgitt som del av Houghton Mifflins ”Mariner Books”-serie, ISBN 0-618-87171-3. Den innbundne førsteutgaven har ingen skrytesider og svært få blurber.

transparent måte. Den kanskje viktigste periteksten er gjemt på baksiden av omslaget, nederst på siden, og den omhandler sjangeren. Forlagets betegnelse ”memoarer/grafisk narrativ” er mer spesifikk enn Bechdels ”tragikomiske familiehistorie”, og det ligger et løfte i førstnevnte som Bechdels kategori ikke nødvendigvis forutsetter. ”Noen sjangre (selvbiografi, historie, memoarer) har, som vi vet, en mer bindende kontraktbasert kraft (”jeg forplikter meg til å fortelle sannheten”) enn andre (roman, essay)”, skriver Genette.<sup>86</sup> Lengre, tegnede serier som *Fun Home* kalles ofte ”grafiske romaner”, noe som indikerer fiksjon, men Houghton Mifflin har unngått dette problemet ved å omdøpe sjangeren til ”grafisk narrativ”, som er mer nøytralt hva gjelder forholdet mellom diktning og referensialitet. Slik bidrar forlaget, gjennom periteksten, til å love oss en historisk referensiell fortelling.

Allerede på forsiden av den heftede utgaven har Houghton Mifflin plassert et sitat fra en anmeldelse i *Entertainment Weekly*: ”En glimrende selvbiografi [...] forfriskende åpen og sjenerøs”. Anmelderens entusiasme er kanskje grunnen til at nettopp dette sitatet pryder bokens forside, men det fungerer også som en understreking av at Bechdels erfaringer og tanker har havnet rett på papiret, slik hun selv ville det. Ordene ”forfriskende åpen” indikerer at anmelderen synes at andre, tidligere selvbiografier har vært lukkede og tilslørende. I *Fun Home*, derimot, legges alle kortene på bordet. Den samme tanken synes å ligge bak ”sjenerøs” – tidligere selvbiografier har i motsetning til *Fun Home* holdt igjen, ikke fortalt ting slik de er, vært for knappe med detaljene.

Det første leseren ser når hun åpner den heftede utgaven av *Fun Home*, er en oransje helside som proklamerer memoarenes utmerkelser. Det finnes ingen komplett oversikt over disse, heller ikke på Bechdels blogg, men i *Fun Home* spesifiseres at memoarene har vært nominert til ”National Book Critics Circle Award for Memoir”, ”the Quill Award in Graphic Narrative”, ”the Lambda Book Award” og den skeive organisasjonen GLAADs ”Media Award” og ”Book Sense Book of the Year”-pris. Baksiden proklamerer dessuten at over 20 aviser har kåret memoarene til ”årets beste bok”, blant dem betydningsfulle The New York Times, USA Today og engelske The Guardian. Den eneste prisen memoarene har vunnet, ifølge peritekstene, er ”The Stonewall Book Award”, som har undertittelen ”Israel Fish Nonfiction Award” (min uth.).<sup>87</sup> Det samme ordet går igjen på neste side, som består av

---

<sup>86</sup> Genette, *Paratexts. Thresholds of interpretation*, 11. Her baserer Genette seg på Philippe Lejeunes idé om selvbiografisk litteratur som en bindende kontrakt mellom forfatter og leser. Orig.: ”some genre indications (autobiography, history, memoir), have, as we know, a more binding contractual force (”I commit myself to telling the truth”) than do others (novel, essay)”.

<sup>87</sup> Som vi så i innledningen, vant Bechdels familiehistorie også en Eisner-pris for ”beste virkelighetsbaserte verk” (”best reality-based work”). Men dette skjedde etter at den heftede utgaven ble gitt ut, og det kom derfor ikke med.

utdrag fra gode anmeldelser, når avisen USA Today skriver at ”2000-tallets store litteratur kan nok finnes i grafiske romaner og sakprosa”.<sup>88</sup> Ved å klassifisere *Fun Home* som sakprosa, altså ikke-fiksjon, indikerer tekstene at familiehistorien er både historisk referensiell og etterprøvbart.

De fleste utdragene på disse tre skrytesidene er imidlertid ikke like bastante. De tar sine forholdsregler ved å for eksempel kalle teksten ”et følelses-røntgenbilde”. Allikevel går enkelte honnørord igjen; sannhet og ærlighet, altså autentisitet. Bechdel hylles for sin ”fascinerende, ”smertefulle” og ”sviende” ærlighet av henholdvis avisene Oregonian og New York Times og motebladet *Elle*. Ærligheten fremstilles som en selvfølge i disse utdragene, og ingen stiller spørsmål ved tekstens referensialitet. Bokas intensjonalitet blir heller ikke betvilt. Adjektivene som beskriver dens inntrykk på anmelderne hva angår forfatterintensjon, er ifølge *NY Magazine* ”hyperkontrollert” og ifølge *Village Voice* ”vellykket”, og Bechdel omtales av anmelder Chip Kidd som ”en kunstner med total kontroll over sitt virke”. Slike påstander står i sterk kontrast til Bechdels tilsynelatende mangel på selvkontroll, uten at dette ser ut til å være noe problem for henne eller anmelderne i terskeltekstene.

I tilegnelsen, en tilsynelatende mer privat peritekst, skriver Bechdel til moren og brødrene at ”vi hadde mye moro, tross alt”. På denne måten forbereder hun leseren på den tragikomedien som skal komme. Ved å referere til disse personenes eksistens utenfor teksten, styrker hun leserens forestilling om at dette ”virkelig skjedde”.<sup>89</sup> Dette benytter også Bechdel seg av på listen over takksigelser, der første linje leser ”[t]akk til Helen, Christian og John Bechdel for å ikke forsøke å hindre meg i å skrive denne boken”.<sup>90</sup> Ordbruken signaliserer at familien har hatt grunner til å prøve å stoppe Bechdels bok. Har de kunnet føle seg krenket av bokens innhold? Eller har de motsatt seg dens avsløring av farens hemmelighet? Begge disse mulighetene indikerer at Bechdel har vært en sannferdig selvbiograf – en som har kastet lys over hittil ukjente, ubehagelige fakta, en som har avslørt løgn. Men hadde Bechdel ment denne beskjeden kun rettet til de nevnte adressatene, kunne hun overlevert den på mer diskret vis. Her er leseren den virkelige mottakeren.<sup>91</sup>

Forfatterens autentisitet understrekes også av det som *ikke* sies i periteksten. Hvis vi sammenlikner *Fun Home* med *Blankets*, amerikanske Craig Thompsons oppvekstmemoarer i tegneserieform, ser vi at Thompson har nærmet seg minefeltet mellom fakta og fiksjon på en helt annen måte enn Bechdel. På kolofonsiden skriver han at *Blankets* er basert på personlige

---

<sup>88</sup> Orig.: “the great writing of the twenty-first century may well be found in graphic novels and nonfiction”.

<sup>89</sup> Chute, ”An interview with Alison Bechdel”, 1004.

<sup>90</sup> Bechdel, *Fun Home. A family tragicomic*, 234.

<sup>91</sup> Genette, *Paratexts. Thresholds of interpretation*, 371.

erfaringer. Men navn har blitt endret, og enkelte personer, steder og hendelser har blitt forandret ”for fortellingens skyld”.<sup>92</sup> Thompson er altså åpen om sine fiksjonaliserende fortellergrep. Bechdels tilsvarende grep skjules for leseren, og vi må dermed anta at hun *ikke* har endret noe.

En mer subtil måte å fremheve *Fun Homes* historiske referensialitet på, finner vi i Bechdels mini-forfatterbiografi på bokas bakside. Her ser vi et fotografi av Bechdel, som likner på det tegnede fotoet av henne på side 120, og vi blir informert om at Bechdel begynte å skrive dagbok da hun var ti år gammel, og at hun siden da har vært en samvittighetsfull arkivar for sitt eget liv. Dagboken det refereres til, utgjør en viktig del av kapittel 5 og 6 i *Fun Home*, og i teksten brukes den delvis som sannhetsvitne når fortelleren sier at: ”Det var mye som skjedde den sommeren. Jeg er glad jeg tok notater. Ellers ville graden av sammenfall virket helt usannsynlig for meg”.<sup>93</sup> Dagboken eksisterer altså utenfor memoarene, skal vi tro forfatteren. Og den kan, på tross av Alisons problematiske forhold til kløften mellom tegn og referent, fortelle noe om hva som ”virkelig skjedde”, både i og utenfor teksten. Hvis Bechdels hukommelse svikter, kan hun altså kontrollere dette ved hjelp av dagboka.<sup>94</sup> Setningen som forteller at Bechdel har arkivert flittig, fungerer som en ytterligere troverdighetsgaranti. Implisitt i den ligger at dersom Bechdel har vært i tvil eller usikker på hvordan noe var, har hun kunnet gå tilbake til arkivet sitt for å undersøke. Forfatterbiografien leder til slutt leseren videre til [www.dykestowatchoutfor.com](http://www.dykestowatchoutfor.com), Alison Bechdels nettside, som igjen lenker videre til Bechdels blogg.

”Alt en forfatter sier eller skriver om sitt liv, om verden rundt ham, om andres verker, kan ha paratekstuell relevans”.<sup>95</sup> Dette kommenterer Genette i et kapittel om offentlig epitekst. Det en leser vet om en forfatter, bestemmer ofte hvordan tekst leses, og dette gjelder særlig for memoarer og andre selvbiografiske tekster. Genette trekker frem *På sporet av den tapte tid* som eksempel – hvordan ville den bli lest dersom leseren ikke visste noe om forfatteren Marcel Prousts legning? Alison Bechdel forteller mye om sitt liv i et bestemt forum – bloggen sin – og jeg tror det kan være interessant å lese denne bloggen som en

---

<sup>92</sup> Craig Thompson, *Blankets* (Marietta: Top Shelf Productions, 2003), 4.

<sup>93</sup> Bechdel, *Fun Home. A family tragicomic*, 154. Orig.: “There was a lot going on that summer. I’m glad I was taking notes. Otherwise, I’d find the degree of synchronicity implausible”.

<sup>94</sup> Hukommelse er et viktig tema i debatten rundt selvbiografi og referensialitet/fiksjon. For hvordan kan en forfatter huske alt av betydning fra sitt eget liv? Og hvordan kan nevnte forfatter være sikker på at hans eller hennes minner er riktige, og ikke ufullstendige eller påvirket av andre? Alt dette er usikkert, og derfor er dagboken så viktig i Bechdels paratekst-tilfelle – den ”garanterer” at minnene hennes er riktige.

<sup>95</sup> Genette, *Paratexts. Thresholds of interpretation*, 346. Orig.: “everything a writer says or writes about his life, about the world around him, about the works of others, may have paratextual relevance”.



offentlig epitekst. Den er en del av et større nettsted, der Bechdel har samlet informasjon om seg selv og sitt arbeid.

Som offentlig epitekst bidrar nettsiden til å underbygge de samme ideene om intensjonalitet, autentisitet og referensialitet i *Fun Home* som vi finner i intervjuene og i periteksten. Nettstedet er helt og holdent Bechdels arena. Her finner leseren en liste over ofte stilte spørsmål, generell informasjon, en blogg og lenker til bestemte anmeldelser og intervjuer. Bloggen har Bechdel oppdatert jevnlig siden 2004, og i den uttrykker hun seg ved hjelp av både tekst, bilde, lyd og video. Den tematiske variasjonen er stor. Noen poster består av videoer av Bechdels katt, andre handler om kompostering, og andre igjen er mer personlige. Denne siste kategorien er kanskje mest interessant for denne analysen, da jeg vil vise hvordan Bechdel direkte og indirekte insisterer på *Fun Homes* referensialitet, blant annet ved å fremheve enkelte av sine egne personlige egenskaper.

Fordi Bechdel er så tydelig til stede i verdensveven, blir personen Alison Bechdel en mindre abstrakt størrelse for leseren enn slik hun fremstår i periteksten. Gjennom videoene og blogginnleggene sine minner Bechdel leseren på at hun er en virkelig person, og at ”disse tingene virkelig skjer”. Miniforfatterbiografien på *Fun Homes* bakside er sparsom med detaljer, men blogginnleggene gir personen Alison Bechdel betydelig mer kjøtt på bena. Leseren får høre om dagligdagse hendelser, som det å plante stiklinger eller det å se ugler i skogen, og i innleggene fra 2006 og 2007 får vi ta del i Bechdels reaksjoner på *Fun Homes* mottakelse. I bloggen publiserer Bechdel videoer av seg selv, og seeren får også høre Bechdels stemme. Alt dette gir den abstrakte, peritekstuelle forfatterstørrelsen ”Alison Bechdel” substans og dermed troverdighet.

Ikke bare bekrefter Bechdel sin eksistens gjennom blogginnleggene, hun refererer også hyppig til personer og hendelser som omtales i *Fun Home*. Hun legger blant annet ut telefonsvarerbeskjeder fra moren, bilder av moren, videoer av broren og bilder av barndomshjemmet.<sup>96</sup> I videoen om den ene broren, viser han frem et modellfly, det samme som leseren ser en av Alisons brødre drive med i *Fun Homes* ”kunstnerkoloni”.<sup>97</sup> Moren Helen er ifølge Bechdel veldig privat – til Oliver Burkeman forklarer Bechdel at moren virkelig synes at ”folk bare burde holde kjæft” – men vi får allikevel se bilder av henne på

---

<sup>96</sup> Alison Bechdel, *mom, voicemail* (sist oppdatert 12.05.2006 [sitert 10.10.2009]), tilgjengelig fra <<http://www.youtube.com/user/abechdel#p/u/97/uzDW-2GhUTw>>; Alison Bechdel, *My own private Pennsylvania* (sist oppdatert 09.12.2006 [sitert 21.09.2009]), tilgjengelig fra <<http://dykestowatchoutfor.com/my-own-private-pennsylvania>>; Alison Bechdel, *Weeding* (sist oppdatert 21.07.2006 [sitert 03.09.2009]), tilgjengelig fra <<http://dykestowatchoutfor.com/weeding>>; Alison Bechdel, *My brother the collector* (sist oppdatert 20.10.2008 [sitert 02.08.2009]), tilgjengelig fra <<http://www.youtube.com/user/abechdel#p/u/24/g5DAy8kpACw>>.

<sup>97</sup> Bechdel, *Fun Home. A family tragicomic*, 134. Billedreferanse i oppgaven på side 78.

Bechdels blogg, iført det hun selv kaller ”viktorsk drag”.<sup>98</sup> Her motsier de to paratekstene hverandre, men Bechdel forteller i blogginnlegget at moren gav henne tillatelse til å legge ut akkurat dette bildet. Hendig nok for Bechdel illustrerer bildet også hvordan moren kan kjøre ”viktorsk dominatrix”-stilen fullt ut, slik hun gjør i *Fun Home*, i rollen som Oscar Wildes Lady Bracknell.

Bechdels blogg har en kommentarfunksjon som gjør at leserne kan skrive korte eller lengre kommentarer til Bechdels poster. Som oftest består disse postene av ros, men enkelte ganger utvikler det seg diskusjoner mellom kommentatorene, gjerne relatert til temaer i bloggpostene. Bechdel deltar selv i ordskiftet og åpner dermed for interaksjon med leserne. I kommentarene til posten ”DTWOF episode 502”, altså episode 502 av *Dykes to watch out for*, lurur én leser på hva som egentlig har skjedd med Bechdels partner Amy Rubin – hvorfor blir hun ikke lenger nevnt i Bechdels blogginnlegg? Spørsmålet blir besvart av de andre kommentatorene, som refererer til et intervju i avisen *The Guardian*, der Bechdel forteller at hun og Rubin ikke lenger er gift. Leserne diskuterer videre – er det ufølsomt å drøfte dette temaet? Upassende? Så bryter en leser kalt ”12bms” inn med en kommentar: Det er vanskelig å tro at noe er for personlig å avsløre for Bechdel, siden, takket være *Fun Home*, de fleste leserne av bloggen både har sett henne ha sex og masturbere.<sup>99</sup> Interessant nok kommenterer Bechdel selv denne posten direkte, med svaret ”touché”. Hun planla egentlig å holde seg utenfor diskusjonen rundt sitt privatliv, skriver hun, for å bevare sin verdighet, men 12bms poeng viser, ifølge Bechdel, at det er en dårlig fundert begrunnelse. Det interessante her er måten Alison, tekstens hovedperson, ikke holdes skilt fra Alison Bechdel, memoarene og bloggens forfatter. De to er lik hverandre, slik Lejeune beskriver. Altså aksepterer 12bms Bechdels føringer, i kommentarene så vel som i paratekstene, og opptrer som en sympatisk leser.

I bloggen refererer Bechdel ofte til intervjuene hun har gjort, og hun gjentar gjerne det hun allerede har sagt i dem. Skulle leseren ha gått glipp av disse poengene i intervjuene, gjentas de i bloggen, og omvendt. Dermed forsterker Bechdel budskapet og med det føringene for leseren. Hun har for eksempel lagt ut en video kalt ”Penance”, om det tapetmønstrede forsatsbladet hun refererer til i *MFS*-intervjuet.<sup>100</sup> Her underbygger hun ideen fra intervjuet om skriftemål, ærlighet og dermed historisk referensialitet. Bechdel forteller også at det er en

---

<sup>98</sup> Oliver Burkeman, ”A life stripped bare”, *The Guardian*, 16. oktober 2006. Orig.: ”She really believes that people should shut up”; Alison Bechdel, *My own private Pennsylvania*.

<sup>99</sup> Alison Bechdel, *DTWOF episode 502* (sist oppdatert 21.01.2007 [siteret 02.11.2009]), tilgjengelig fra <<http://dykestowatchoutfor.com/dtwof-episode-502>>. Kommentaren er publisert 21. januar, kl. 18:24.

<sup>100</sup> Dette forsatsbladet finnes bare i den innbundne utgaven.

slags straff å gjenoppleve ”min barndoms viktorianske detaljer”.<sup>101</sup> En annen video, som refererer til en mer generell problemstilling i Bechdels intervjuer, heter ”Memoarforfatterens klage”. Her forteller Bechdel om hvordan hun har spart på så mye informasjon, på grunn av sin arkiveringsmani, at hun må begynne å kaste. Hun bruker samme PC-metamor som i intervjuene: Hun skal tømme skapene, harddisken og innboksen sin for å kunne bearbeide ny informasjon, rent fysisk, og hun hevder at ”det vil ha en liknende effekt på sinnet”.<sup>102</sup> I en senere video viser Bechdel frem arkivet, som utgjør et helt rom.<sup>103</sup> Enhver tvil leseren måtte ha om at hun ikke tar godt vare på tingene sine, primært papirer, forsvinner når Bechdel i videoen presenterer stedet hun oppbevarer stripeoriginalene sine – en kjempestor, rød, brannsikker safe.

Bechdels videoer støtter også opp under hennes fremstilling av seg selv som tvangsnevrotisk. I sin første video viser hun hvordan hun poserer foran et digitalt kamera for alle personene sine, for å ha referansefotos å tegne etter. Dersom hun skal tegne en person med slips nedenfra, tar hun på seg et slips, tar bilde av seg selv fra riktig vinkel og skisserer deretter opp figuren med kameraskjermen som hjelp.<sup>104</sup> Denne videoen har Bechdel kalt ”OCD”, en forkortelse for ”obsessive-compulsive disorder”, på norsk obsessiv-kompulsiv lidelse eller tvangslidelse. Dette er en samlebetegnelse for et sykdomsbilde som kjennetegnes av langvarige tvangstanker og -handlinger. Det hele kan kanskje virke litt sprøtt, sier Bechdel og ler.<sup>105</sup> Implisitt i denne kommentaren ligger at hun er offer for noe som gjør henne sprø, nærmere bestemt hennes besettelse av å fortelle sannheten – ”det virkelige livet [...] i en rute”. Slik gjentas bildet av Bechdel som tvangsstyrt og besatt av sannhetssøken. Dette bildet blir enda tydeligere når Bechdel på bloggen skriver at Margot Harrisons intervju, der Bechdel fremstår som en slags frenetisk familiehistorie-detektiv, ”stemmer eksepsjonelt godt overens med virkeligheten”.<sup>106</sup>

Selv om paratekstene hovedsakelig fremsetter en påstand om at Alison Bechdel er ærlig og *Fun Home* objektiv sakprosa, finnes enkelte unntak, inkonsekvenser og uklarheter.

---

<sup>101</sup> Alison Bechdel, *Penance* (sist oppdatert 21.07.2007 [sisert 18.10.2009]), tilgjengelig fra <[http://www.youtube.com/user/abechdel#p/u/68/vEk8us06\\_fo](http://www.youtube.com/user/abechdel#p/u/68/vEk8us06_fo)>. Orig.: ”the Victorian minutae of my youth”.

<sup>102</sup> Alison Bechdel, *The memoirist's lament* (sist oppdatert 16.07.2008 [sisert 13.10.2009]), tilgjengelig fra <<http://www.youtube.com/user/abechdel#p/u/39/cCuSglq5IAc>>. Orig.: ”It will have a similar effect on the mind”.

<sup>103</sup> Alison Bechdel, *Sabbatical strip part two* (sist oppdatert 28.05.2008 [sisert 04.09.2009]), tilgjengelig fra <<http://www.youtube.com/user/abechdel#p/u/43/ReYPTs9-6FU>>.

<sup>104</sup> Se side 37 for billedreferanse.

<sup>105</sup> Alison Bechdel, *OCD* (sist oppdatert 18.04.2006 [sisert 12.01.2010]), tilgjengelig fra <[http://www.youtube.com/watch?v=\\_CBdhxVFEGc](http://www.youtube.com/watch?v=_CBdhxVFEGc)>.

<sup>106</sup> Alison Bechdel, *Life drawing* (sist oppdatert 03.06.2006 [sisert 26.09.2009]), tilgjengelig fra <<http://dykestowatchoutfor.com/life-drawing>>. Orig.: ”is exceptionally accurate”.

De er svært få i forhold til den totale mengden paratekst, men de eksisterer. I intervjuet med *The Comics Journals* Lynn Emmert forteller Bechdel om hvor avslørende hun egentlig synes *Fun Home* er, og at hun ikke helt forstår hvorfor hun avslører alt dette for et offentlig publikum. Emmert parerer med at boka ikke virker negativt på henne selv om den er avslørende – heller tvert imot – fordi selvbiografer har en tendens til ikke å fremstille livene sine på en ”sann” måte. Men her svarer faktisk Bechdel at ”[min historie]’ er full av løgner, også”!<sup>107</sup> Dermed går hun direkte mot det bildet hun har bygget opp i de øvrige paratekstene. ”Kunstneriske friheter,” parerer Lynn Emmert. Altså innrømmer både intervjuer og intervjuobjekt at Bechdels familiehistorie *ikke* er helt fri for fiksjon. Emmert er allikevel mer eufemistisk enn Bechdel, når hun kaller løgnene for ”kunstneriske friheter”.

I pressemeldingen fra forlaget hevder også Bechdel at hun ikke er sikker på om hennes memoarer virkelig er ”sanne”. Både hukommelse og ”skriftlige bevis” er upålitelige. Men hun modifierer dette senere, ved å fremholde at dagbøkene hennes er nøyaktige.<sup>108</sup> Hun stoler på dem og deres status som sannhetsvitner. I enkelte intervjuer modererer hun også påstanden om objektivitet, for så å hente seg inn igjen. Til Peter Smith gir hun for eksempel uttrykk for at en av brødrene hennes hadde en helt annen opplevelse av barndommen deres enn hun selv, i den forstand at han ikke opplevde Bruce på en like negativ måte.<sup>109</sup> Dermed impliseres at Bechdels beretning er subjektiv. Men, modererer Bechdel, hun føler at hun har vært rettferdig overfor faren og gjengitt det *slik det var*. Underforstått ligger at hun, og ikke broren, har ”rett” versjon.

Også i periteksten finnes det små hint om at det kan ha sneket seg inn fiksjon i *Fun Home*, men de er ikke like eksplisitte som Bechdels intervju-avvik. Mens forlaget unngår ”grafisk roman” til fordel for ”grafisk narrativ”, er *Fun Home* i Library of Congress klassifisert som en ”grafisk roman”, ifølge kolofonsiden. En slik kategorisering kan indikere fiksjon, men den kan også være en feil-klassifikasjon av en institusjon som ikke har holdt tunga rett i munnen i debatten rundt det omdiskuterte og noe upresise samlebegrepet ”grafisk roman”. Videre omtaler ett av utdragene på de upaginerte sidene *Fun Home* som en ”mesterlig konstruert historie”, noe som kan tyde på at den har blitt lest som konstruert og oppfunnet heller enn som reproduisert.<sup>110</sup> De andre anmelderne som gjengis på disse sidene, holder seg til ”historie [story]” eller ”memoarer”. En historie (story) er ifølge *Oxford English*

---

<sup>107</sup> Emmert, ”The Alison Bechdel interview”, 39. Orig.: ”[my story]’s full of lies”.

<sup>108</sup> Ukjent, ”Fun Home press release” (*Houghton Mifflin*, sist oppdatert 2006 [sisert 12.02.2010]), tilgjengelig fra <[http://www.houghtonmifflinbooks.com/booksellers/press\\_release/bechdel/](http://www.houghtonmifflinbooks.com/booksellers/press_release/bechdel/)>.

<sup>109</sup> Peter Smith, ”House of pain. Alison Bechdel on the success of Fun Home”.

<sup>110</sup> Fra *The Strangers* anmeldelse, min uth.

*Dictionary* enten a) en detaljert redegjørelse av hendelser som har eller skal ha skjedd, b) en fortelling om virkelige eller, oftere, fiktive hendelser, ment for å for underholde en leser eller en tilhører; en rekke tradisjonelle eller imaginære hendelser som utgjør stoffet i et slikt handlingsforløp, eller c) en hendelse, virkelig eller fiktiv, gjengitt i samtale eller i skreven diskurs for å more eller interessere.<sup>111</sup> Ordet “story” kan altså ha med både fakta og fiksjon å gjøre, så her støter leseren på en uventet tvetydighet hva gjelder memoarenes historiske referensialitet. Det kan også argumenteres for at Bechdel, ved å kalle sine memoarer en ”tragikomisk” historie, demonstrerer et tilfelle av Whites ”emplotment”.

Siden 2006 har Bechdel forelest om *Fun Home* på flere universiteter, og mange av disse forelesningene har blitt filmet og publisert på nett. En av forelesningene Bechdel refererer til i posten “Ithaca: archival kisses, drunken birds, firebrand”, ble gitt ved Cornell-universitetet i 2008. I videoopptaket av forelesningen sier Bechdel at ”[n]oen påpekte at [Bruce] ikke smiler i det hele tatt i boka, noe som er veldig uheldig, fordi han smilte faktisk... mye. Han kunne være veldig fjollete noen ganger, så... Jeg klarte ikke å fange den delen av ham. Men jeg vet ikke... det gjorde ikke... hvem... ikke sant, memoarer er fiksjon. [ler] Så jeg måtte dikte det opp, jeg måtte få det til å passe inn i... historien min”.<sup>112</sup> Denne eksplisitte innrømmelsen av at teksten inneholder fiksjon, produsert for å fortelle en god historie, er en direkte motsigelse av ideen om objektiv sakprosa Bechdel og forlaget har bygget opp i paratekstene.

Slike motsigelser finner vi også andre steder. De mye omtalte referansefotoene Bechdel brukte for å tegne *Fun Home*, skal ifølge Bechdel også være med på å gjøre memoarene autentiske og objektive. Vi, som lesere, skal vite akkurat hvordan Bruce så ut nedenfra, med slips og dressjakke. Derfor står hun modell som ham, slik hun nedenfor demonstrerer i *The Comics Journal*-intervjuet. Men dette poenget, som ifølge Bechdel skal sikre memoarenes referensialitet, kan også tolkes i stikk motsatt retning. Er det ikke heller slik at ved å stå modell for billedrutene og stille seg selv i rollen som Bruce eller Helen, demonstrerer Bechdel indirekte hvor subjektive disse referansebildene er?

---

<sup>111</sup> *Oxford English Dictionary*, s.v. “story”.

<sup>112</sup> Cornell University, *Reading and discussion by Alison Bechdel* (sist oppdatert 03.07.2008 [siteret 11.11 2009]), tilgjengelig fra <<http://www.cornell.edu/video/index.cfm?VideoID=254>>. 52:57. Orig.: ”Somebody pointed out that he doesn’t smile at all in the book, which is kinda unfortunate, because he did smile, a lot. He could be very silly sometimes, so ... I failed to capture that part of him. But I dunno... it didn’t... who... you know, a memoir’s fiction. [ler] So I had to make it up, had to make it fit... my story”.



For leseren kan det stå som et mysterium at Bechdel, som virker å ha relativt god kontroll over sin fremtreden i det offentlige rom, bevisst undergraver sin egen påstand om *Fun Homes* status som objektiv historieskriving. Imidlertid er det verdt å merke seg *hvor* disse unntakene og modifiseringene opptrer. De to hoved-”innrømmelsene” finnes i et intervju i *The Comics Journal*, hvis selvproklamerte hovedmål er å heve tegneserier til en kunstform og dermed heve nivået på diskusjonene rundt mediet, og i en forelesning på Cornell, et *Ivy League*-universitet med strenge opptakskrav.<sup>113</sup> Kanskje kan disse innrømmelsene tolkes som et retorisk grep, nemlig å beregne sitt publikum? Lesere av *The Comics Journal* er oftest mer enn gjennomsnittlig interessert i såkalte *highbrow*-tegnserier,<sup>114</sup> og studentene ved Cornell er heller ikke uopplyste. Kanskje ville nettopp disse to mer akademisk orienterte publikumsgruppene hatt større problemer med å akseptere en idé om memoarer som pur, uproblematisk historieskriving enn for eksempel lesere av *Entertainment Weekly* eller *The San Francisco Chronicle*? Dersom denne antakelsen holder vann, må Bechdel heve refleksjonsnivået for å virke troverdig for disse tilhørerne/leserne. En slik heving vil også innebære en større grad av ambivalens rundt *Fun Homes* referensialitet og dermed undergrave hovedargumentet hennes i resten av paratekstene. Imidlertid utgjør disse motsigelsene en forsvinnende liten del av alle *Fun Homes* terskeltekster.

---

<sup>113</sup> Cornell University, ”First-year students: What Cornell looks for” (sist oppdatert 03.01.2010 [sitert 24.01.2010]), tilgjengelig fra <<http://admissions.cornell.edu/apply/firstyear/lookfor.cfm>>; *The Comics Journal*, *About us* ([sitert 11.11. 2009]), tilgjengelig fra <<http://www.tjc.com/about>>.

<sup>114</sup> M. Thomas Inge, *Comics as culture* (Jackson: Mississippi University Press, 1990), 153; Douglas Wolk, *Reading comics. How graphic novels work and what they mean* (Cambridge: Da Capo Press, 2007), 68, 69.

## Paratekstenes retorikk

Paratekstene forsøker altså å overbevise leseren om at den sympatiske lesemåten er det eneste fornuftige. Dette skjer i første rekke ved at memoarenes historiske referensialitet fremmes, men argumentet avhenger av at Bechdel er til å stole på. Jeg har allerede vært inne på hvordan hun fremstilles som troverdig, og hvordan det derfor, om vi skal tro paratekstene, ikke finnes noen grunn til å bekymre seg for en mulig mytoman selvbiograf. Men for å gå ennå nærmere inn på premisset i Bechdels argumentasjon, vil jeg forklare hvordan paratekstene gjør bruk av retoriske virkemidler for å styrke Bechdels etos og dermed hennes posisjon som sympatisk forfatter. Å undersøke dette er viktig på grunn av det pragmatiske perspektivet en symptomal lesning nødvendigvis gjør – retoriske virkemidler påvirker i aller høyeste grad leserens opplevelse av teksten.

Retorikk baserer seg, i motsetning til den symptomale forståelsesformen, på en enkel kommunikasjonsmodell der et budskap overføres fra en avsender til en mottaker. Avsenderens mål med budskapet er overbevisning (gr. *peitho*). Hensikten er at tilhøreren skal overtales til å se en sak fra talerens synspunkt. Også paratekster, slik Genette beskriver dem, synes å være retorisk motiverte. De skal sikre at teksten leses slik at mening og betydning sammenfaller. Både paratekster og retorikk handler altså, for avsenderen, om å få leseren eller tilhøreren på ”sin side”. Et retorisk virkemiddel som kan sikre en taler dette resultatet, er *ethos*, hevder Aristoteles. Dette har å gjøre med måten avsenderen fremstår på for mottakeren – virker hun moralsk og tillitvekkende, eller utilbørlig og løgnaktig? Quintilian påpeker at talerens etos er viktig fordi avsenderen er en del av budskapet – skal en taler overbevise sitt publikum, må han/hun virke troverdig.<sup>115</sup> Ellers vil mottakerne neppe feste lit til verken en taler eller hennes budskap. Talerens etos utgjør én av tre måter å overbevise på, skriver Aristoteles. *Pathos*, eller ”følelsmessig affekt” hos tilhørerne, og *logos*, den saklige argumentasjonen, er de to andre virkemidlene.<sup>116</sup>

At avsenderen er en del av budskapet, gjelder i aller høyeste grad for Bechdel og paratekstene rundt *Fun Home*. Dersom leseren godtar referensialitetsargumentet som fremlegges i paratekstene, ytrer Bechdel seg om *seg selv* når hun omtaler Alison eller fortelleren. Og for at leseren skal godta denne påstanden, er det viktig for Bechdel å ha et godt etos, altså å fremstå som en forstandig, moralsk, troverdig og tillitvekkende person. Men her

---

<sup>115</sup> Marcus Fabius Quintilianus, *The orator's education*, red. Jeffrey Henderson, overs. D. A. Russell, (Cambridge: Harvard University Press, 2001), 185. IV.1.12.

<sup>116</sup> Aristoteles, *Retorik*, overs. Thure Hastrup (København: Museum Tusulanums forlag, 1991), 34–35. A, II.4–6.

kan en symptomal leser spørre seg: *Er Bechdel faktisk slik, eller er hennes etos konstruert kun for talens og overbevisningens skyld, eventuelt påvirket av det ubevisste?* Arven etter Freud, Nietschze og Barthes gjør det vanskelig å si for sikkert hvorvidt en taler faktisk har et godt etos eller om hun forsøker å konstruere en troverdig offentlig *persona* for å fremstå slik. Også Aristoteles presiserer at det er *inntrykket*, ikke vandelen, som teller.<sup>117</sup>

I tråd med den symptomale lesemåten idé om at tale eller tegn kan være ”Maske, ikkje Andlet”, vil jeg anse Bechdels etos som noe sannsynlig heller enn sant, og som noe formålstjenlig heller enn som noe moralsk godt. Leseren kan ikke vite noe sikkert om Bechdel, og det må derfor bli leserens oppfatning av hennes etos, nærmest en slags hirschiansk etosets betydning, og ikke det etos hun faktisk besitter, som må undersøkes. I retorikken er det viktigste ikke å overbevise tilhøreren om at noe faktisk har skjedd, men at det *kunne* ha skjedd.<sup>118</sup> Og det er enkelt å tenke seg at Bechdel *kan* være sannferdig, fordi hun i paratekstene fremstår som en forfatter med godt, altså moralsk godt, etos.

Godt etos, altså gode karakteregenskaper, kan være en avsenders beste argument, skriver Aristoteles i *Retorikken* – ”vi er nemlig tilbøyelige til å feste lit til hva en hedersmann sier”.<sup>119</sup> For å undersøke Bechdels etos må vi først gå nærmere inn på hvilke egenskaper som styrker det. Aristoteles forklarer at klokskap, moralsk høyverdig karakter og velvilje er kvaliteter ved avsenderen som inngir tillit hos mottakeren (gr. *frónesis*, *areté* og *evnoía*).<sup>120</sup> Å gjøre et godt førsteinntrykk er også viktig, og det samme gjelder de vendinger avsenderen omtaler seg selv i. Det gjelder å være kledelig beskjedent, hevder Øivind Andersen.<sup>121</sup> Andersen viser også til *Herennius-retorikken*, der det vektlegges at talere ”skaper velvilje for seg selv med utgangspunkt i [sin] egen person hvis de uten å virke arrogante priser de oppgaver de har tatt på seg”.<sup>122</sup>

Siden etos henger så nøye sammen med patos, er det også viktig å vekke empati hos tilhørerne. Likeledes hevder både Quintilian og forfatteren av *Herennius-retorikken* at taleren skaper velvilje hos tilhøreren hvis han forteller hvor vanskelig han har det, for eksempel ved å tale om sin fattigdom, ensomhet eller sitt uhell.<sup>123</sup> Et annet eksempel på noe som gir taleren

---

<sup>117</sup> Tormod Eide, ”Innledning”, *Retorikk* av Aristoteles, overs. Tormod Eide (Oslo: Vidarforlaget, 2006), 9.

<sup>118</sup> *Ibid.*, 34. A, II.3.

<sup>119</sup> *Ibid.*, 35. A, II.4.

<sup>120</sup> *Ibid.*, 113. A, II.1.5.

<sup>121</sup> Øivind Andersen, *I retorikkens hage* (Oslo: Universitetsforlaget, 1995), 36.

<sup>122</sup> *Ibid.*, 47. Her avviker danske og svenske oversettelser fra Andersens, ved at det som fremheves er egen pliktfølelse, mens Andersen går omveien om selve oppgavene man har tatt på seg og dermed fremhever pliktfølelsen mer indirekte. Se f. eks. Ukjent, *Retorik til Herennius*, overs. Søren Hindsholm (København: Gyldendal, 1998), 41 og Ukjent, *Romersk retorik. Till Herennius*, overs. Birger Bergh og Kurt Johannesson (Borås: SIFU, 1994), 19.

<sup>123</sup> Ukjent, *Retorik til Herennius*, 41. I.8; Quintilianus, *The orator's education*, 185. IV.1.9.



velvilje hos tilhøreren, er dødsfall, hevder Aristoteles. Det samme gjelder å ”komme ut for noe ondt fra en side hvorfra man var berettiget til å vente noe godt”.<sup>124</sup> Selvinnsikt inngir også tillit, påpeker Aristoteles: ”Man vil også bære over med dem som innrømmer sine feil og angrer på dem. Man føler nemlig en slags oppreisning i at fornærmeren føler sorg over det han har gjort.”<sup>125</sup>

Men ikke alle retoriske virkemidler beregnet på å inngi tillit har med talerens elendighet å gjøre. En spøk kan gjøre publikum vennlig innstilte. Dette avhenger selvsagt av den enkelte publikummer, i og med at ikke alle vil le av den samme spøken. Men Aristoteles, som anbefaler dette virkemidlet, ser kanskje for seg et homogent publikum eller en ganske uskyldig spøk. Egenskaper avsenderen mangler kontroll over, kan også inngi tillit, dersom tilhøreren er opplyst nok. Dersom han for eksempel vet at 49 er den alder da ”sjelen når sin høyeste utvikling”, kan han også bedømme en talers karakter på hennes alder.<sup>126</sup> Dette på tross av at Aristoteles tidligere insisterer på at talerens karakter *kun* skal bedømmes på grunnlag av det som fremgår i talen. Sistnevnte er antageligvis tilfelle for de fleste leserne av *Fun Home*. *Dykes to watch out for* har i all hovedsak vært et subkulturelt fenomen, og Alison Bechdel har ikke vært noen kjent størrelse utenfor denne subkulturen før 2006.<sup>127</sup> Men her må vi også huske på at mediasituasjonen har endret seg drastisk siden Aristoteles’ tid. I dag er det vanskelig, om ikke umulig, å få sin karakter bedømt kun på grunnlag av ett intervju eller ett blogginnlegg. Internettkyndige lesere av *Fun Home* kan med et enkelt museklikk finne enorme mengder informasjon om Bechdel og hennes tidligere aktiviteter, utgivelser og utsagn.<sup>128</sup>

Hvordan manifesteres så Bechdels etos i paratekstene rundt *Fun Home*? Fremstår hun som en forfatter med godt etos? Spiller paratekstene på lesernes følelsesstrenger? Førsteintrykket Bechdel gjør er vanskelig å vurdere både i intervjuer og i blogginnlegg. Førstnevnte fordi intervjuforfatteren, og ikke intervjuobjektet, bestemmer hvordan intervjuet skal redigeres. Leserens førsteinntrykk har dermed lite med Bechdel å gjøre i intervjuer i tekstform. Videointervjuer kan derimot gi diametralt motsatte førsteinntrykk, avhengig av hvem som intervjuer, og hvordan Bechdel oppfører seg. Når hun intervjues for serien ”Stuck in Vermont” fremtrer hun som betydelig mer avslappet, både hva gjelder personlighet og

---

<sup>124</sup> Aristoteles, *Retorik*, 140. B, VIII.10.

<sup>125</sup> Ibid., 120. B, III.5.

<sup>126</sup> Ibid., 154. B, XIV.4.

<sup>127</sup> *Routledge international encyclopedia of queer culture*, 2006, s.v. ”Bechdel, Alison”. *Encyclopedia of lesbian, gay, bisexual, and transgender history in America*, 2004, s.v. ”Comics”.

<sup>128</sup> Å 16.04.2010 gir et søk på ”Alison Bechdel” i Google 88 200 treff. Samme søk i Yahoo gir 806 000 treff. Ask bare finner 22 400 sider der ”Alison Bechdel” nevnes, mens Altavista gir hele 867 000 treff.

klesstil, enn når hun snakker med internettbaserte MiNDTV.<sup>129</sup> I bloggen er en slik vurdering vanskelig fordi førsteinntrykket kommer an på hvilken dag leseren navigerer inn på bloggen, og hvor hun navigerer fra. Disse to forutsetningene bestemmer hvilken bloggpost leseren ser først – enten dagens eller en post hun er blitt lenket til fra en annen side. I og med at Bechdels bloggposter er såpass forskjellige – noen er lange, andre korte, noen handler om smertefull selvransakelse, andre om praktiske, vrennbare klesplagg – er det ganske tilfeldig hvilket førsteinntrykk leseren får av Bechdels personlige egenskaper. Enkelte bloggposter er det heller ikke Bechdel selv som har skrevet. Fra 2004 til 2007 skrev den personlige assistenten hennes noen poster for henne, hovedsakelig for å gjøre reklame for arrangementer Bechdel deltok i. Dette er imidlertid tydelig markert enten med ”Katie/Cathy [assistentenes navn] her” eller ved at Bechdel omtales i tredje person. Førsteinntrykket er dermed vanskelig å bedømme.

Det er derimot lettere å undersøke om Bechdel fremstår som kledelig beskjeden. Denne egenskapen kommer ofte frem i paratekstene når Bechdel hylles for sin ærlighet. Når Lynn Emmert forteller Bechdel at hun beundrer hennes selvbiografiske mot, parerer Bechdel med at det ikke er snakk om mot, men heller om ”galskap”.<sup>130</sup> Som vi har sett i paratekstene, bruker Bechdel tanken om galskap som motivasjon til å fremheve memoarenes referensialitet og sin egen autenticitet. Men i denne sammenhengen fungerer galskap heller som en formildende omstendighet. Beskjedne Bechdel er ikke modig; hun har ikke ved egen, fri vilje påtatt seg å fortelle en vanskelig historie, men hun har derimot blitt tvunget, av nevnte vanvidd. På den annen side kan dette argumentet slå tilbake på Bechdels etos, fordi galskap ikke akkurat inngir tillit. Hadde Bechdel virkelig vist tegn på alvorlige psykiske plager, kunne dette skremt leseren. Aristoteles forutsetter klokskap og antageligvis dermed også rasjonalitet som en tillitvekkende egenskap. Mer sannsynlig er det at Bechdel prøver seg på en spøk. Imidlertid kan denne galskapen være med på å plassere henne innenfor en romantisk kunstnermyte, og dermed en sympatisk lese måte, der kunstneren kanskje er litt gal, men også genial.<sup>131</sup>

Bechdel fremstår også som kledelig beskjeden når hun intervjues sammen med andre serietegnere. I samtale med for eksempel amerikanske Craig Thompson nærmest kappes de to om henholdsvis å skamrose hverandres memoarer og rakke ned på sine egne. Til slutt

---

<sup>129</sup> Eva Sollberger, “Stuck in Vermont 109: Alison Bechdel” (*Seven Days*, sist oppdatert 13.12.2008 [sitert 03.06.2009]), tilgjengelig fra <<http://www.youtube.com/watch?v=nWBFYTmpC54&feature=related>>; MiNDTV, ”A conversation with Alison Bechdel” (sist oppdatert 10.03.2009 [sitert 29.27.2009]), tilgjengelig fra <<http://www.youtube.com/watch?v=pvF46ehiHfc&feature=related>>.

<sup>130</sup> Emmert, ”The Alison Bechdel interview,” 39.

<sup>131</sup> Egeland, *Hvem bestemmer over livet? Biografien som historisk og litterær genre*, 119.

kommenterer Thompson at han tror tegneserieskapere må inneha en generell tendens til å nedvurdere seg selv.<sup>132</sup> Denne mekanismen ser vi hos Bechdel når hun i intervjuer konfronteres med *Fun Homes* kommersielle suksess. Hun avviser ikke direkte at familiehistorien har oppnådd anerkjennelse på grunn av sine kvaliteter, men hun trekker oftest frem hvordan både memoarer og tegneserier har blitt mer og mer populære de siste årene. Familietragikomedien hennes er nok hovedsakelig blitt populær fordi den kombinerer disse to uttrykksformene, hevder Bechdel.<sup>133</sup> Hun har rett og slett bare truffet disse to ”bølgene” på en gang, som en heldig surfer.<sup>134</sup>

Noe Bechdel virkelig anvender i paratekstene, er muligheten til å styrke sitt etos ved enten å fortelle om hvor vanskelig man selv har det eller å understreke den høye vanskelighetsgraden i oppgavene man har påtatt seg. Hun fremhever i aller høyeste grad hvor vanskelig hun har hatt det i løpet av årene hun skrev og tegnet *Fun Home*, og hun kommenterer ofte hvordan boken fremdeles kompliserer både livet og følelseslivet hennes. I den første perioden av arbeidet gjennomgikk hun for eksempel intense, følelsesladde reaksjoner. En annen del av vanskelighetene går ut på at Bechdel har såret familien sin ved å utgi memoarene, da særlig moren Helen. Til Emma Brockes gir hun uttrykk for sorg over at moren har følt seg dypt krenket av alt folkesnakket *Fun Home* har ført med seg.<sup>135</sup> Dette har vært vanskelig for Bechdel fordi hun ikke har villet såre noen. Ved å begrunne problemet slik fremhever hun også sin egen evne til empati. Morens reaksjoner på tidlige utkast beskrives som ”følelsesmessig turbulente” for Bechdel.<sup>136</sup> Men det kanskje vanskeligste for Bechdel har vært måten hun etter sigende har gjort moren og brødrene til objekter i sin egen historie – hun har krenket deres subjektivitet ved å ikke la dem snakke selv.<sup>137</sup> Her ser vi ikke bare hvordan

---

<sup>132</sup> Weich, “Alison Bechdel meets Craig Thompson”.

<sup>133</sup> Ibid.; Chris Mautner, “Graphic Lit: An interview with Alison Bechdel” (sist oppdatert 03.03.2008 [siteret 10.11 2009]), tilgjengelig fra <<http://panelsandpixels.blogspot.com/2008/03/graphic-lit-interview-with-alison.html>>; Anne Crémieux, “Interview with Alison Bechdel about her presentation of *Fun Home* in Paris and Tours,” *Transatlantica* 1 (2007), 1.

<sup>134</sup> Dette kan hun ha rett i. Se for eksempel Poul Behrendt, *Dobbeltkontrakten. En æstetisk nydannelse* (København: Gyldendal, 2006), 301. Også såkalte ”grafiske romaner” har blitt både mer populære, kjente og anerkjente de siste tiårene. For eksempel finnes de i dag på universitetens pensumlister. Ett eksempel på dette er de tidligere nevnte Utah-studentenes problemer med å måtte lese *Fun Home*.

<sup>135</sup> Brockes, “I don’t know why I reveal these things,” *The Guardian*, 12. mai 2008.

<sup>136</sup> Emmert, “The Alison Bechdel interview,” 37.

<sup>137</sup> Burkeman, “A life stripped bare,” *The Guardian*, 26. oktober, 2006. Ved å beskrive sine handlinger på akkurat denne måten, føyer Bechdel seg indirekte inn i den feministiske litteraturteori-tradisjonen, der mannen av enkelte teoretikere kritiseres for å ville snakke på vegne av kvinnen, i stedet for å la denne komme til uttrykk selv. Dermed objektiviseres hun. Ved indirekte å sammenlikne sin synd med noe så monumentalt, fremstår Bechdel i et ekstra negativt lys. Dermed er hennes anger og selvbebreidelse desto viktigere. Se for eksempel Shoshana Feldman, “Kvinner og galskap. Det kritiske feilgrepet (Balzac: ’Adjø’),” *Feministisk litteraturteori*, red. Irene Iversen, overs. Kari Marstein, (Oslo: Pax, 2002 [1975]), 107–112.

Bechdel fremhever sine vanskeligheter, men også hvordan hun som kunstner innrømmer sine ”feil”, angrer på dem og føler sorg, slik Aristoteles anbefaler.

Bechdel bekymrer seg dessuten over at hun ikke opplever overveldende glede idet hun mottar sitt første eksemplar av *Fun Home* i posten. Det gjør livet hennes tungt og vanskelig. I stedet, skriver hun, føler hun seg som C.F. Earbrass, hovedpersonen i den amerikanske illustratøren Edward Goreys bok *The unstrung harp*. Herr Earbrass overveldes av ”ekstrem og meningsløs forlegenhet” idet han ser sin egen nylig utgitte roman i et butikkvindu.<sup>138</sup> Ved å trekke en linje mellom seg selv og *The unstrung harps* protagonist forteller hun implisitt om hvordan hun har strevd med *Fun Home*. Goreys illustrerte novelle beskriver ”den kjente forfatteren” C.F. Earbrass’ kamp for å skrive en ny roman.<sup>139</sup> Og skriveprosessen fremstilles virkelig som en kraftanstrengelse. Han jobber i ensomhet, lik Bechdel, og han strever med bokens komposisjon og tviler på sine egne ideer i den grad at han ikke er i stand til å tenke på annet. Midt i skriveprosessen er verken forstanden eller selvfølelsen på topp:

Mr Earbrass has been rashly skimming through the early chapters, which he has not looked at for months, and now sees *TUH* for what it is. Dreadful, dreadful, DREADFUL. He must be mad to go on enduring the unexquisite agony of writing when it all turns out drivel. Mad. Why didn't he become a spy? How does one become one? He will burn the MS. Why is there no fire? Why aren't there the makings of one? How did he get in the unused room on the third floor?



De mer praktiske omstendighetene rundt bokens tilblivelse er heller ikke behagelige for herr Earbrass. Å renskrive romanen er avskyelig, trappen opp til forlagets kontor virker truende, og utkastet til smussomslag er stygt, vulgært og uleselig.<sup>140</sup> Han våger ikke lese anmeldelsene, han blir trakassert av misfornøyde lesere og til slutt overveldes han så av tilværelsens tristesse

<sup>138</sup> Alison Bechdel, *Unstrung* (sist oppdatert 05.05.2006 [sitert 20.11 2009]), tilgjengelig fra <<http://dykestowatchoutfor.com/unstrung>>.

<sup>139</sup> Edward Gorey, *Amphigorey* (New York: Putnam, 1972), 13 (boken er upaginert, talt f.o.m. første blad).

<sup>140</sup> *Ibid.*, 21, 22, 24.

at han reiser sin vei. Ved å sammenlikne seg selv med herr Earbrass, styrker Bechdel den romantiske kunstnermyten rundt seg selv, der hun, den geniale kunstneren, virkelig driver seg selv til den ytterste skanse i en ensom og heller deprimerende skriveprosess. Oppmerksomheten rundt *Fun Home* gleder henne riktignok, men hun forteller at hun synes det hele skurrer. Det er som om hun har fått dykkersyke. Før utgivelsen av *Fun Home* strevde Bechdel økonomisk, og hun ble bare bitrere og bitrere av mangel på anerkjennelse.<sup>141</sup> Men når hun forteller om resepsjonen på bloggen sin, vektlegger hun sine egne negative reaksjoner heller enn de positive – særlig hvor vanskelig det er for henne å tilpasse seg sin nye, krevende status som kjent forfatter. Ikke bare var det vanskelig og bittert å være en ”undertrykket minoritetstegneserieskaper”, det motsatte er vel så forferdelig.<sup>142</sup>

Ved å fremstille tegneserieskaping som svært krevende, fysisk så vel som mentalt, styrker Bechdel sitt etos. Hun er en lidende kunstner og skikkelig arbeidshest på en gang. Vanskelighetsgraden forstår vi av måten hun omtaler arbeidsprosessen sin på i paratekstene – uttrykket som går igjen er ”galskap”. Det er galskap å lage en selvbiografisk tegneserieroman, fremholder hun. Grunnene er mange. For det første er det galskap å skrive noe så personlig. Bechdel kjenner mange som aldri kunne tenke seg å gjøre noe liknende, forteller hun Lynn Emmert.<sup>143</sup> Dessuten har Bechdel hatt det skrekkelig vanskelig i løpet av de syv årene hun brukte på *Fun Home*, særlig med den rent fysiske delen av arbeidet. Hun beskriver arbeidsprosessen som ”forferdelig anstrengende arbeid”; assistenten/vitnet Katie bruker adjektivet ”lifeblood-sucking” uten ironi.<sup>144</sup> Bechdel fremhever hvor vanskelig det var å skape tegneserien ved å fortelle om arbeidsmetodene sine; i nesten alle intervjuene med henne diskuteres digital bilderedigering, lysbokser, blyanttyper, referansebilder eller blekkivering. Ved å fokusere så mye på selve det fysiske arbeidet understreker Bechdel hvor ”alt-oppslukende” det har vært.<sup>145</sup> Hun har dessuten gjort ”dritmye research”.<sup>146</sup>

Om ikke dette gir Bechdel velvilje hos leseren, illustrerer måten hun omtaler foreldrene på hvordan hun ”kommer ut for noe ondt fra en side hvorfra man var berettiget til å

---

<sup>141</sup> Trina Robbins, ”Watch out for Alison Bechdel (She has the secret to superhuman strength)” (sist oppdatert 01.01.2001 [sitert 02.04.2009]), tilgjengelig fra <[http://archives.tcj.com/237/i\\_bechdel.html](http://archives.tcj.com/237/i_bechdel.html)>; Jessica Crispin, ”An interview with Alison Bechdel” (sist oppdatert 01.03.2007 [sitert 06.01 2010]), tilgjengelig fra <[http://www.bookslut.com/features/2007\\_03\\_010764.php](http://www.bookslut.com/features/2007_03_010764.php)>; Crémieux, ”Interview with Alison Bechdel about her presentation of Fun Home in Paris and Tours,”; Mautner, ”Graphic Lit: An interview with Alison Bechdel”.

<sup>142</sup> Alison Bechdel, ”Oppressed minority cartoonist”. *Juicy Mother. Celebration*, red. Jennifer Camper (New York: Soft Skull Press, 2005), 26–27.

<sup>143</sup> Emmert, ”The Alison Bechdel interview”, 38.

<sup>144</sup> Alison Bechdel, *Pssst...wanna buy some comic art?* (sist oppdatert 14.12.2004 [sitert 2009 12.11]), tilgjengelig fra <<http://dykestowatchoutfor.com/pssstwanna-buy-some-comic-art>>; Mautner, ”Graphic Lit: An interview with Alison Bechdel”.

<sup>145</sup> Emmert, ”The Alison Bechdel interview”, 38.

<sup>146</sup> Harrison, ”Life drawing”. Orig.: ”a shitload of research”.

vente noe godt”.<sup>147</sup> Adjektivene hun bruker om dem er ”kritiske”, ”krevende” og ”undertrykkende”, mens leseren kanskje vil forvente at foreldre skal være støttende og kjærlige. For ytterligere å skape velvilje prøver Bechdel seg fra tid til annen på en liten spøk. For eksempel har hun en liste over ofte stilte spørsmål på sin egen nettside, og ett av spørsmålene har å gjøre med hvordan hun uttaler etternavnet sitt. Alt hun skriver til svar er: ”Det rimer på ’rectal’”.

Alle disse elementene styrker Bechdels etos fordi de styrker leserens velvilje overfor henne. Men hva med hennes klokskap, moralske karakter og gavmildhet? Fremstår hun som en forstandig, tillitvekkende person? Som vi har sett, karakteriseres paratekstene i hovedsak av at *Fun Home* får ros fordi den er lærd, intrikat eller smertefullt ærlig. Men vil ikke slik ros slå tilbake på forfatteren, som må ha vært lærd, smart og ærlig for å skrive slike memoarer? Dette må gjelde særlig når det forutsettes at Lejeunes selvbiografiske pakt er gyldig. Bechdel har dessuten et rikt ordforråd, noe hun demonstrerer i både intervjuer og bloggposter, og dette underbygger hennes status som velutdannet. At hun, som vi allerede har sett, utviser selvinnsikt, styrker også leserens inntrykk av henne som både klok og moralsk. Hun har ikke bare tenkt gjennom på hvilke måter memoarene hennes kan skade andre, men også diskutert tidlige utkast med nær familie. Om hun tar tilstrekkelig etisk ansvar, er det opp til leseren å bedømme.

Implisitt i peritekstene og anmeldelsene ligger også en påstand om at Bechdel ikke bare er klok og moralsk, men også gavmild. Ikke nødvendigvis med tjenester eller penger, men med betroelser. På den første upaginerte siden i *Fun Home* kaller *Entertainment Weekly* Bechdels memoarer for ”gavmilde og intelligente”. Utdrag fra samme anmeldelse er dessuten brukt som *blurb* på *Fun Homes* forside, og også der fremheves kvalitetene ”åpen” og ”sjenerøs”. Dette er tydeligvis noe forlaget vil fremheve – kanskje for å sementere oppfatningen om at Bechdel skriver ”sant”, og at leseren kan stole på og dermed tro på henne. Slikt blir det salgSTALL av.

Men enkelte egenskaper som ikke inngir tillit, fester seg også ved Bechdel i paratekstene. I egenskap av å ha skrevet en slags biografi om sin døde far, innbakt i sin egen selvbiografi, kan Bechdel bli truffet av det Aristoteles skriver om skam: Det er skammelig å ”ville skaffe seg vinning av dem som ikke kan forsvare seg, som fattige eller avdøde”.<sup>148</sup> En slik handling løper nemlig ut fra grådighet og mangel på empati. Denne kritikken fremsettes fra tid til annen når biografer tar for seg avdøde personer. På den annen side venter ofte

---

<sup>147</sup> Aristoteles, *Retorik*, 140. B, VIII.10.

<sup>148</sup> Aristoteles, *Retorik*, 133. B, VI.5.

biografer med å publisere til den biograferte har gått bort, nettopp for å unngå å såre vedkommende. Aristoteles fremhever også at det å ”ikke tale ondt om andre” er et tillitvekkende karaktertrekk, og også på dette punktet får Bechdel problemer. Hun er riktignok ikke udelt negativ i sin omtale av foreldrene i paratekstene, men hun beskriver dem for det meste i lite smigrende ordelag. Dette ser imidlertid ikke ut til å være noe problem i paratekstene, verken for Bechdel eller for intervjuerne, kanskje fordi dagens selvbiografileresere på dette området styres av andre normer enn antikkens retorikere. Et entydig positivt bilde ville antageligvis bli oppfattet som både lite troverdig og kjedelig. Sist men ikke minst vil Bechdels fremtreden påvirkes av leserens egen oppfatning av hva som er god moral. Enkelte religiøse grupper, som for eksempel mormonerne nevnt i innledningen, vil kanskje anse Bechdel som en moralsk fordervet person på grunn av hennes legning, og dette vil i så fall slå bena under det gode inntrykket paratekstene ellers forsøker å bygge opp.

På tross av enkelte kontra-beskjeder, fremgår det av paratekstene at Bechdel både *vil*, *må* og *kan* produsere objektivt ”sanne” og historisk referensielle memoarer. Hennes insistering på at memoarene fungerer som en nøytral, objektiv fremstilling av noe som faktisk skjedde underbygger ønsket eller kravet om at *Fun Home* skal leses sympatisk, altså som sakprosa. De er ikke en subjektiv fremstilling av disse hendelsene eller – enda verre – noe hun bare har funnet på. Ovennevnte motsigelser modererer riktignok disse påstandene, men som innvendinger utgjør de en forsvinnende liten del av paratekstene. Hva gjelder epitekstene, har Bechdel for eksempel gitt mer enn femti intervjuer bare i forbindelse med *Fun Home*, og hovedinntrykket leseren sitter igjen med, er at Bechdel, slik hun fremstår i paratekstene, har skrevet objektiv sakprosa, ikke subjektiv fiksjon, et enten–eller der det ene utelukker det andre. Blandinger fremstår ikke som et alternativ.

Om den sympatiske lesemåten er den eneste forståelsesformen Bechdel ser for seg, er ikke godt å vite. Bedriver hun mytoman manipulasjon eller demonstrerer hun bare sin naivitet? Dette spørsmålet vil nødvendigvis lede ut i aporien, fordi det som skjer i Bechdels hode ikke er tilgjengelig for noen andre enn henne selv. Men hun synes ikke i paratekstene å ha tatt innover seg de paradoksene som oppstår i en sympatisk lesning. Bechdels selvmotsigelser vil forvirre en sympatisk leser. Men en symptomal lesemåte vil kunne ta høyde for en slik intensjonsambivalens. Ikke bare vil den kunne berolige leseren med at den intensjonen hun oppfatter, ikke nødvendigvis er den samme som forfatteren la i teksten; en symptomal tilnærming vil også kunne forklare hvordan andre elementer enn forfatterens geniale diktersinn påvirker en teksts betydning.

### 3. FUN HOME

Paratekstenes insistering på den sympatiske lesemåten enten–eller og dennes begrensede tolkningsmuligheter gjentas ikke i *Fun Home*. Her erstattes dikotomiene med en mer nyansert virkelighetsforståelse. For det første fremhever fortelleren fabelens subjektivitet og sin egen diktende rolle. For det andre finnes det i memoarene intet tydelig motsetningsforhold mellom ”sannheten” og tolkninger av den, ingen klar dikotomi der løgnere og sannsigere er diametralt motsatte størrelser. Dette emnet tematiseres særlig i fortellerens forhold til den gåtefulle faren Bruce. Usikkerheten rundt hans livshistorie tydeliggjøres ikke bare av mangelen på fakta, men også av fraværet av klare motsetningsforhold mellom de tradisjonelle rollemotsetningene han og Alison burde ha funnet seg til rette i: Er de maskuline eller feminine? Forelder eller barn? Både–og, svarer fortelleren. Dermed skapes en tvetydighet.

Jeg vil i det følgende foreta en analyse av *Fun Home* der jeg undersøker hvordan innhold, form og intertekstualitet til sammen gir uttrykk for en mer subjektiv, personlig og mangefasettert virkelighetsforståelse enn det som fremkommer i paratekstene. Til å begynne med vil jeg undersøke *Fun Home* som intratekstuell størrelse, ved å undersøke hva form og tematikk sier om muligheten for mangfold og for objektiv, historisk referensialitet. Deretter utforsker jeg memoarenes intertekstuelle forbindelser, med samme hensikt.

#### Tekstens verden

Som vi allerede har sett i kapittelet om paratekstene, insisterer de på *Fun Homes* historiske referensialitet ved å trekke frem Bechdels dagbok som et sannhetsvitne. Men her ligger et av de største paradoksene i møtet mellom paratekstene og selve memoarene. Dagboka som beskrives i teksten, er nemlig svært så problematisk når det gjelder pålitelighet. Alison begynner å skrive dagbok i en alder av elleve år, ifølge fortelleren, i en kalender hun får av faren. Hans håndskrift former de første ordene: ”Pappa leser.” Etter følger Alisons mindre sirlige tegn. ”Bare skriv ned hva som skjer,” instruerer faren, og Alison tar ham på ordet og nedtegner alle de trivielle hendelsene hverdagen hennes består av.<sup>149</sup> Men dagboken blir stadig vanskeligere å opprettholde for Alison, fordi hun gjennomgår det fortelleren kaller en

---

<sup>149</sup> Bechdel, *Fun Home. A family tragicomic*, 133.



epistemologisk krise. Hvordan vet hun at det hun skriver er den objektive sannheten? Kan hun i det hele tatt stole på sine egne persepsjoner?

Denne tvilen fører til at Alison begynner å moderere sine egne utsagn. Dette gjøres ved hjelp av et lite ”jeg tror” foran alle setninger, som hun etter hvert, for å spare tid, forvandler til en lett bøyd cirkumfleks som plasseres over subjektene i setningene. Alisons hovedproblem, ifølge fortelleren, er at hun slutter å stole på språkets referensialitet. Hennes ”jeg tror”-tegn fungerer som ”spindelvevsfne sting i den gapende kløften mellom signifikant og signifikat”.<sup>150</sup> Her ser vi Saussures ideer om språkets arbitraritet komme snikende. Og når vi fra de Man vet at denne ideen, adoptert av dekonstruksjonens tilhengere, leder til at språket ikke er referensielt i det hele tatt, er det lett å lese dagbokskrisen som en indirekte innrømmelse av at heller ikke dagboka er referensiell, slik Bechdel forutsetter i paratekstene. En alvorligere, men underliggende, konklusjon, er at referensiell litteratur i det hele tatt er umulig, fordi språkets arbitraritet hindrer det i å ha noe som helst å gjøre med den ytre ”virkeligheten”. Det refererer kun til seg selv i en evig, aporetisk immanens.

Et annet skudd for baugen når det gjelder dagbokens referensialitet er utviklingen som skjer etter denne epistemologiske krisen. Et nytt sensur-regime overtar, men i en annen form. Alison begynner å gjemme, kamuflere og utelate viktige så vel som dagligdagse hendelser. Hennes sannhetsbesettelse erstattes av følelsesutbrudd, ellipser, koder og tegnsetting på ville veier. Fortelleren trekker frem måten Alison omtaler sin første menstruasjon på i dagboka som et eksempel på dette: Hun skriver det ikke inn. Innføringen den dagen det skal ha skjedd, 18. juni 1973, er kort: ”[d]et eneste jeg husker at vi gjorde i dag var ... å svømme”.<sup>151</sup> Hun omtaler ikke hendelsen før den skjer igjen, omtrent en måned senere. 24. juli skriver hun: ”Jeg tror jeg har fått Ning eller noe. (HA HA)? SÅ FÆLT! .....”.<sup>152</sup> Fortelleren beskriver Alisons bruk av ordet ”ning” som en utvei for å betegne komplekse eller ukjente mengder med en bokstav, som man gjør i algebra. Her skjuler Alison bevisst den ”sannheten” hun tidligere har vært så opptatt av. Hun kan for eksempel ikke bruke en ”x”, skriver fortelleren, fordi det ville være åpenbart. ”Ning”, derimot, er ubestemmelig nok, og dermed passende. Hun bruker altså språket til å kamuflere, ikke avdekke, virkeligheten:

---

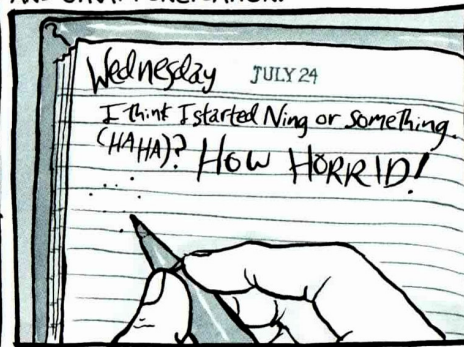
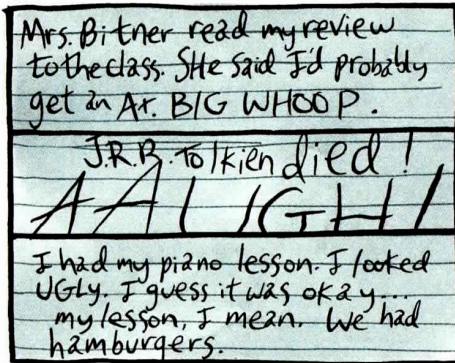
<sup>150</sup> Ibid., 142. Orig.: “gossamer sutures in that gaping rift between signifier and signified”.

<sup>151</sup> Ibid., 159. Orig.: “All I rememeber that we did today was... go swimming”.

<sup>152</sup> Ibid., 169. Orig.: “I think I started Ning or something. (HAHA)? HOW HORRID! .....”.

FALSE HUMILITY, OVERWROUGHT PENMANSHIP, AND SELF-DISGUST BEGAN TO CLOUD MY TESTIMONY...

...UNTIL, IN THIS MOMENTOUS ENTRY, THE TRUTH IS BARELY PERCEPTIBLE BEHIND A HEDGE OF QUALIFIERS, ENCRYPTION, AND STRAY PUNCTUATION.



Slik svekkes det inntrykket leseren har fra paratekstene av at dagboka er en pålitelig historisk kilde. Skal vi tro Bechdels paratekst-argument om at dagboka som presenteres i memoarene er den samme som hun selv har brukt som skriftlig kilde, fremgår det at Bechdel har måttet stole på hukommelsen allikevel, for eksempel for å huske hva ”ning” var eller når hun egentlig fikk mensen. I sjette kapittel innrømmer fortelleren at hun bare *antar* at en bestemt samtale med moren skjedde i desember, fordi dagboka i denne perioden var blitt forlatt ubeskrevet i flere uker av gangen.

En annen tematikk som svekker leserens inntrykk av *Fun Home* som historisk referensiell litteratur, er skillet mellom overflate, som kan bedra, og det bakenforliggende, det som faktisk er tilfelle. Skepsis er sentralt i Bechdels memoarer, hevder Karim Chabani.<sup>153</sup> Nærmere bestemt skepsisen til det ytre, førsteinntrykket, i motsetning til det bakenforliggende, faktiske. Ett av *Fun Homes* budskap er at bak en tilsynelatende enhetlig fasade finnes det en dypere, tvetydig sannhet, fremholder Chabani. Dette argumentet kan overføres nesten direkte til *Fun Homes* forhold til sine paratekster: Bak et tilsynelatende enhetlig sannhetsargument, ligger det i selve teksten en mer kompliserende understrøm. Av den grunn kan det være interessant å se nærmere på *Fun Homes* overflate/innhold-tematikk. Hva sier den om muligheten for å si sannheten?

Allerede i første kapitteloverskrift, ”Old father, old artificer”, understreker fortelleren kløften mellom overflate og innhold i sitt eget barndomshjem, med faren Bruce som eksempel. ”Artificer” kan bety både håndverker, produsent, mekaniker eller oppfinner.<sup>154</sup> Her kan vi merke oss ved definisjonene at de er nøytrale i den forstand at de uttrykker noe rent

<sup>153</sup> Karim Chabani, ”Double trajectories. Crossing lines in *Fun Home*”, *Graat* 1 (2007), 1. Også Monica B. Pearl påpeker hvordan diskrepansen mellom overflate/substans tematiseres. Se Monica B. Pearl, ”Redrawing the family (romance) in Alison Bechdel's *Fun Home*”, *Prose studies* 30, nr. 3 (2008), 286.

<sup>154</sup> *Oxford English Dictionary*, s.v. ”artificer”. Disse begrepsforklaringene er alle den mytiske Daidalos’ epiteter, men dette vil jeg komme tilbake til i intertekstualitetsanalysene.

deskriptivt. Men ordet har også andre, mer ladde betydninger: ”en slu, utspekulert eller uærlig person; en bløffmaker, en hykler”.<sup>155</sup> Begge disse definisjonen knyttes til Bruce på grunn av hans evne til å skape, men også til å maskere, til å få ting til å se ut som noe de ikke er. For eksempel jobber han i tittelens begravelsesbyrå ”Fun Home” med å forskjønne småbyen Beech Creeks avdøde nok til at de kan graves i åpen kiste, slik vi ser på side 36 og 49. Denne oppgaven innebærer å kamuflere spor etter det som faktisk har skjedd, enten det er selvmord, bilulykker eller lange sykeleier. Som faren selv stolt skriver til Alison om avdøde Fay Murray: ”[M]an skulle ikke trodd at hun var sytti [sic]” etter arbeidet han har gjort med henne.<sup>156</sup>

Bruce knyttes også til bedrag ved sitt forsøk på å få familien til å fremstå som noe den ikke er – perfekt. Dette illustrerer fortelleren ved at hun først avslører hvor tyrannisk og uberegnelig faren er, for så å vise hvordan han stiller opp Helen og barna for å fotografere det som på fotografiet vil fremstå som en vellykket kjernefamilie. Slik motsier fortelleren indirekte Bechdels påstand fra paratekstene: Der fokuserer Bechdel i stor grad på bilders evne til å speile virkeligheten på en nøytral måte, mens her viser det seg at også bilder kan lyve. For familiemedlemmene fyller bare tilsynelatende sine roller. Under overflaten viser det seg at Bruce og Helen ikke er kjærlige og støttende foreldre, at Alison gjør opprør mot kjønnsrollene hun blir påtvunget, og at Bruce bedrar sin kone med tenåringsgutter. Hele tiden impliserer fortelleren at det ligger noe under overflaten, noe ”riktigere” enn det som kommer frem ved første øyekast, og at farens insistering på det ytre er en suspekt aktivitet.<sup>157</sup>

Denne ytre/indre-dobbeltheten illustreres kanskje aller best av den rollen selve huset spiller i memoarene. Som ung såres Alison av hvordan faren behandler tingene sine som barn og barna som ting, hevder fortelleren. Bruce bruker utallige timer på å gjenskape det nygotiske husets tidligere prakt og enda litt til, men overfor Alison er han både fysisk og følelsesmessig fraværende.<sup>158</sup> I billedrutene i første kapittel illustreres dette ved at selv om Alison avbildes sammen med faren i hans jakt på det perfekte hus, interagerer de to ikke.<sup>159</sup> Faren er den aktive, mens Alison er observatøren. Når de først kommuniserer, skjer det ved at Bruce overkjører Alisons protester mot tapeten han velger til rommet hennes – den er rosa og blomstrete. Farens preferanse for ting, ornamentale sådanne, fremfor mennesker, får Alison til å opponere. ”[V]oluttene, duskene og nipset” som faren bruker tiden sin på, assosierer hun

---

<sup>155</sup> Ibid. Orig.: “an artful, cunning, or devious person; a trickster, a dissembler”.

<sup>156</sup> Bechdel, *Fun Home. A family tragicomic*, 49. Orig.: “you would never have guessed she was seventy”.

<sup>157</sup> Ibid., 16.

<sup>158</sup> Ibid., 23.

<sup>159</sup> Ibid., 6.

med løgner.<sup>160</sup> Dette skaper en enkel dikotomi: Overflate representerer løgn, det underliggende representerer sannhet. I billedruten som hører til Alisons motstand mot nips, ser vi henne tørke støv av en krystall-behengt lampett, og i bakgrunnen ser vi Bruces silhuett, helt mørk. Her peker fortelleren på den diskrepansen mellom overflate og innhold som er tydeligst til stede i bokens første kapittel – Bruces forhold til egen legning. Fortelleren hevder klart og

IF ANYTHING, THEY OBSCURED FUNCTION.  
THEY WERE EMBELLISHMENTS IN THE  
WORST SENSE.



tydelig at faren egentlig er homofil, og at han skjuler dette heller enn å være ærlig overfor seg selv og dem som omgir ham. Altså velger han overflate/løgn fremfor sannhet. Huset opptrer dermed som en metafor for det skapet Bruce har lukket seg inne i – det er en eneste stor løgn, på samme måte som Bruces offentlige *persona* er det. Denne indikasjonen får vi tidlig i tegneserien, og den gjentas indirekte når Bruce opptrer i rutene der fortelleren nevner ordet ”løgn”.

Så langt har memoarene videreført paratekstenes bruk av enkle dikotomier hva gjelder Bruces løgn/sannhet. Men hans forhold til fiksjon og fakta, løgn og sannhet, nyanseres i løpet av teksten. Slik opplever leseren stadig nye sjatteringer i den underliggende virkeligheten Chabani og fortelleren beskriver, og dikotomien mister sin gyldighet. Påstanden om at faren lever i en løgn, modereres for eksempel når fortelleren beskriver biblioteket hans. Fortelleren utdyper at linjen som skiller fakta og fiksjon for faren er nokså uklar. For å forstå dette må man se biblioteket hans. Her liker Bruce, ifølge fortelleren, å innbille seg at han er en slags aristokrat. Og, spør hun, ”var det så vanskelig å forestille seg det?”<sup>161</sup> Kanskje, spekulerer hun, kan tilgjorthet være så gjennomarbeidet at den blir virkelig for den det gjelder? Hvis dette er tilfelle, vil det andre oppfatter som løgn, være reelt for Bruce. Altså er han, i egne øyne, ingen løgner.

På den annen side får leseren se mange eksempler på at han bevisst unngår å fortelle sannheten. Alison får vite om farens affærer med andre menn kort etter at hun selv har kommet ut av skapet, gjennom en telefonsamtale med moren. Idet Alison spør hvorfor moren forteller henne dette, og ikke faren, svarer Helen: ”Skulle faren din fortelle sannheten? Vær så snill.”<sup>162</sup> Farens uvilje mot å fortelle ”sannhet” illustreres dessuten ved at moren forteller

<sup>160</sup> Ibid., 16. Orig.: “the scrolls, tassels, and bric-a-brac”.

<sup>161</sup> Ibid., 60. Orig.: “did that require such a leap of imagination?”

<sup>162</sup> Ibid., 59. Orig.: “Your father tell the truth? Please.”

Alison at faren ble utsatt for et seksuelt overgrep av en annen mann som gutt, mens faren senere omtaler den samme hendelsen som ”hyggelig”.<sup>163</sup>

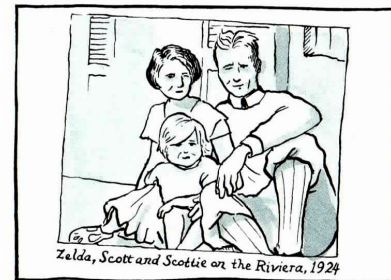
Også bibliotekets betydning revideres senere, idet fortelleren knytter nettopp biblioteket og litteraturen i det til farens preferanse for fiksjon fremfor fakta. Fortelleren understreker denne påstanden ved å fremheve den i billedrutene. I et brev til Helen skriver han om protagonisten i ”Winter Dreams” av F. Scott Fitzgerald at ”[h]an er meg”.<sup>164</sup> Videre hevder han at ”The Sensible Thing” av samme forfatter ”ble skrevet til deg og meg”.<sup>165</sup> Og mens Alison leser *As I lay dying* på college, skriver Bruce at ”Bundren-familien ER Bechdel-familien – 1800-talls, kanskje, men definitivt slekt”.<sup>166</sup> Ved så eksplisitt å understreke denne identifikasjonen, trekker han de fiktive personene nærmere virkeligheten, eller han trekker seg selv nærmere fiksjonen. I bibliotekscenen på side 84–86 forklarer fortellerteksten hvordan Bruce likner på Jimmy Gatz i *The Great Gatsby*, nettopp fordi han foretrekker fiksjonen.

Billedrutene i denne scenen viser Alison i biblioteket sammen med faren. Han leser *Zelda* av Nancy Milford, en biografi om F. Scott Fitzgeralds kone, og Alison kommer inn fordi hun trenger en sjekk for å betale for noen tegneserier. I løpet av denne scenen, som løper over hele syv billedruter, løfter ikke Bruce blikket fra boka én eneste gang, selv om han snakker med Alison. Fortellerteksten dreier i løpet av denne scenen mot Alisons behov for å skape

en forbindelse, et bånd, mellom henne selv og faren. Man kan argumentere for at fortelleren oppnår nettopp dette ved å fremheve likheter mellom Alison og faren i løpet av tegneserien, men i disse billedrutene mislykkes hun. Faren er for opplukt av fiksjonen, legemliggjort av litteraturen og huset, til å gi det virkelige noen særlig oppmerksomhet. Dette underbygges av kapittelets og scenens siste billedrute: Vi ser huset utenfra; gjennom hvert sitt vindu ser leseren Alison og faren. Faren leser og Alison skriver ut sjekken. De er adskilt, på grunn av både huset og litteraturen – Bruces masker utad.

Men akkurat idet leseren tror at Bruce kan defineres som en uheldbredelig, virkelighetsfjern lystløgner, er hun nødt til å revidere denne forestillingen. Det viser seg at Bruce har et mer reflektert forhold til sin legning enn Alison tidligere har trodd. Og det er

BUT IN A WAY GATSBY'S PRISTINE BOOKS  
AND MY FATHER'S WORN ONES SIGNIFY  
THE SAME THING--THE PREFERENCE OF  
A FICTION TO REALITY.



<sup>163</sup> Ibid., 220. Orig.: “nice”.

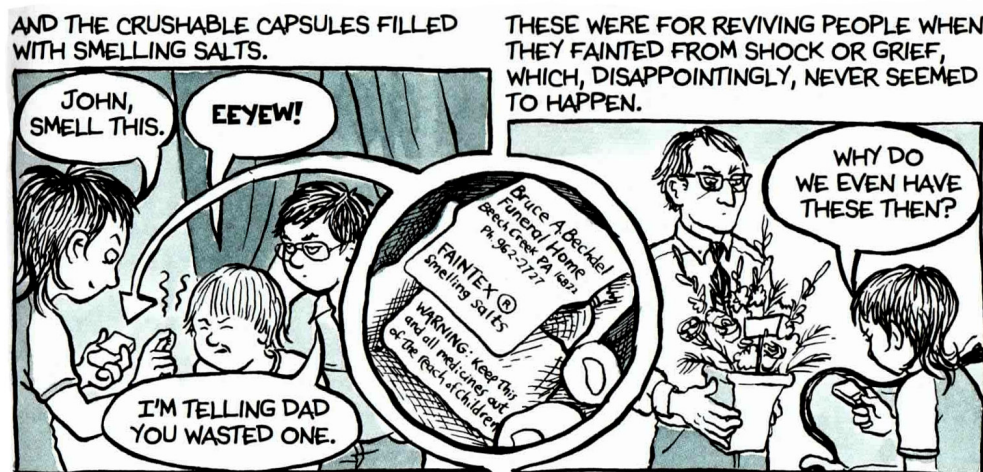
<sup>164</sup> Ibid., 63. Orig.: “He is me.”

<sup>165</sup> Ibid., 63. Orig.: “was written for you and I”.

<sup>166</sup> Ibid., 200. Orig.: ”the Bundrens ARE Bechdels – 19th century perhaps but definitely kin”.

gjennom hennes øyne vi ser Bruce. I løpet av memoarenes syvende kapittel, "The anti-hero's journey", innrømmer Bruce overfor Alison at han ikke ble utsatt for noe overgrep som ung, men at det derimot var en "hyggelig" opplevelse, og at han som liten gutt helst ville være jente. Sistnevnte mulighet er det ikke vanskelig for leseren å se for seg, fordi fortelleren tidligere har hevdet at Bruce prøvde å uttrykke det feminine i seg selv gjennom Alison. Bruces brev til Alison på college, i perioden etter at Alison har kommet ut av skapet, inneholder dessuten refleksjoner rundt homofili, om enn i indirekte form.

Også foreldrenes rolle, slik de beskrives i paratekstene, modereres i memoarene. Her nyanseres dikotomien "snill/slem". Foreldrene som par fremstilles i paratekstene som kritiske og lite støttende. "Atmosfæren vi levde og åndet i bestod av kritikk," forteller Bechdel.<sup>167</sup> Den negative fremstillingen av foreldrene gjentas til en viss grad i selve memoarene. Allerede i første kapittel viser fortelleren hvordan Bruce gir Alison og broren juling flere ganger, for interiør-relaterte bagateller. Helens manglende oppmerksomhet og støtte forbindes implisitt med Alisons tvangstanker.<sup>168</sup> Bruce fremstilles som en uforsiktig forelder når vi ser Alison og brødrene leke med luktesalt i begravellesbyrået, fordi luktesaltet bærer påskriften "oppbevares utilgjengelig for barn".<sup>169</sup> Fortelleren understreker denne beskjeden ved å utheve et nærbilde av luktesaltpakken i en egen, rund, rute:



Helen virker også uforsiktig når fortelleren beskriver foreldrenes tid i Vest-Tyskland. I én billedrute ser vi Bruce og Helen på kafé. Bruce leser en artikkel i avisen om Albert Camus'

<sup>167</sup> Samer, Roxanne. "A conversation with Alison Bechdel", (sist oppdatert 23.02.2010 [sitet 05.03.2010]), tilgjengelig fra <<http://genderacrossborders.com/2010/02/23/a-conversation-with-alison-bechdel/>>. Orig.: "criticism was the atmosphere we lived in".

<sup>168</sup> Bechdel, *Fun Home. A family tragicomic*, 142.

<sup>169</sup> *Ibid.*, 37. Orig.: "keep this and all medicines out of the reach of children".

død, og Helen drikker fra et stort glass med øl. Fra avisartikkelen kan vi fastslå at dette kafébesøket må ha skjedd 4. januar 1960, Camus' dødsdag, eller senere, alt etter hvor fersk avisen er. Alison blir født 10. september 1960, og Helen er altså et par uker gravid med henne mens hun drikker øl.<sup>170</sup> Den skadelige effekten av alkohol på fosteret var på ingen måte allmennkunnskap i 1960,<sup>171</sup> og for alt leseren vet, kan det være alkoholfritt øl Helen drikker. Men fortelleren er taus om dette.

Foreldrene er imidlertid ikke like selvopptatte og uforsiktige som leseren først kan få inntrykk av. Selv om Bruce forsøker å påtvinge Alison kjoler og perler, anerkjenner han også hennes maskuline/lesbiske tilhørighet ved å kalle henne "Al" og ved å låne henne Colette-boken.<sup>172</sup> Da Alison spør om han visste hva han gjorde da han lånte henne denne boken, bekrefter han at det nok var en slags gjenkjennelse inne i bildet, fra hans side. Også Helen forstår, og nær sagt oppmuntrer, ved å gi Alison et abonnement på motebladet *Gentlemen's Quarterly* i gave på fjortenårsdagen. Bruce forteller at han støtter det han kaller hennes "eksperimentering", og fortelleren innrømmer at Helens uvilje mot hennes legning faktisk er ganske mild, tatt i betraktning hva hun allerede har gjennomgått med Bruce.<sup>173</sup> Foreldrenes roller er altså ikke så enkle som man kan få inntrykk av i paratekstene. Dette poenget berører ikke forholdet mellom paratekstene og memoarenes forhold til fiksjon og fakta like tydelig som Bruces ambivalens, men det illustrerer hvordan den enten–eller–"sannheten" leseren presenteres for i paratekstene revideres og nyanseres av tegneseriens tvetydighet.

Innholdet har vist seg ambivalent hva gjelder bruken av dikotomier og muligheten for historisk referensialitet. Hva sier så formen om muligheten for å si "sannheten"? På britiske Monica B. Pearl kan det virke som om tegneseriemediet garanterer muligheten for historisk referensialitet og for en korrekt gjengivelse av selv det språket ikke kan formidle. Hun trekker fram Alisons selvbiografiske krise som eksempel på dette. Basert på det vi allerede vet om Alisons dagbok, er det lett å spørre seg om ikke denne krisen nettopp viser at hun, i like stor grad som Bruce, sitter fast i språkets arbitraritet og epistemologiske usikkerhet. Men Pearl påpeker at det er under nevnte krise vi ser at Alison begynner å illustrere dagbøkene sine, med cirkumflekser så vel som vanlige tegninger.<sup>174</sup> Ved å supplere ord med tegn(inger),

---

<sup>170</sup> Forutsatt at en graviditet vanligvis tar 38 uker.

<sup>171</sup> Ifølge Astrid Alvik, postdoktor ved Institutt for psykiatri (UiO) med doktorgrad på bruk av alkohol og tobakk under svangerskapet, er dette *fremdeles* ikke allmennkunnskap. Astrid Alvik, "Re: Et kort spørsmål", e-post til Anna Høyem, 22.02.2010.

<sup>172</sup> I et brev, s. 49.

<sup>173</sup> Bechdel, *Fun Home. A family tragicomic*, 77.

<sup>174</sup> Pearl, "Redrawing the family (romance) in Alison Bechdel's *Fun Home*", 294. Jennifer Lemberg argumenterer også for dette standpunktet, om enn i en enklere form: Historisk referensialitet er mulig ved hjelp

kompletterer hun det kraftløse språket – å illustrere gjør henne allmektig. Dette synes å være løsningen for fortelleren. Hun *kan* reflektere virkeligheten, ved hjelp av et slikt medium. Språket er kanskje svakt, men kombinert med tegninger er en korrekt gjengivelse av virkeligheten mulig. Fortelleren presenterer altså et svar på det Nancy Miller kaller Alisons ”selvbiografiske krise”.<sup>175</sup> Også Bechdel selv fremmer dette synet når hun i paratekstene påstår at det er noe ”iboende selvbiografisk” ved selve serieformatet, ved kombinasjonen av tekst og tegning.<sup>176</sup> Hun er ikke den eneste. Mediet prises ofte for sine muligheter til å behandle komplekse hendelsesforløp og alvorlig, så vel som humoristisk, tematikk.<sup>177</sup>

Men har mediet virkelig ”bedre” muligheter for å fremstille et livsløp enn tradisjonell litteratur? Palestinsk-amerikanske Edward Saïd, postkolonialismens ”far”, synes å mene dette. I sitt forord til Joe Saccos tegneseriejournalistiske reiseskildring *Palestine*, skriver han at tegneserier er spesielle fordi de på en subversiv måte sier det som ellers ikke kan sies, dessverre uten å begrunne sin oppfatning nærmere.<sup>178</sup> Amerikanske Julia Watson tar for gitt det australske Gillian Whitlock kaller tegneseriers muligheter til å åpne nye, vanskelige rom, og Whitlock selv hevder at måten tegneserier aktiverer leseren på, gjør mediet egnet for selvbiografi.<sup>179</sup> Dette fordi leseren lettere lever seg inn i historien når hun må fylle ut mange tomrom selv. Her refererer Whitlock til det tegneserieteoretikeren Scott McCloud kaller ”closure”. Med ”closure” mener han det som skjer i leserens hode idet hun binder delene, altså billedrutene og teksten, sammen til et hele, altså en sekvens som foregår over tid. Mer presist er det tomrommet mellom billedrutene, ”the gutter”, leseren selv må fylle ut, hevder McCloud.<sup>180</sup> Hans teori om gapet mellom rutene minner om Iser's tekstlige tomrom, blanke felter som leseren selv må fylle ut ved hjelp av egen fantasi.

Men leserens innlevelse synes å være underordnet for Bechdel i paratekstene. Kanskje er Dale Jacobs mer relevant her, når han argumenterer for at tegneseriemediet gjør det mulig å beskrive en hendelse på en mer realistisk måte enn ”vanlig” litteratur, på grunn av alt det de

---

av bilder. Se Jennifer Lembergs ”Closing the gap in Alison Bechdel's *Fun Home*”, *Women's studies quarterly* 36 (2008), 133.

<sup>175</sup> Nancy K. Miller, ”The entangled self. Genre bondage in the age of the memoir”, *PMLA* 122 (2007), 543.

<sup>176</sup> Emmert, ”The Alison Bechdel interview”, 37. Orig.: ”inherently autobiographical”.

<sup>177</sup> Oppblomstringen av sekundærlitteratur som ønsker mediet oppvurdert har vært eksplosiv de siste tiårene. For en oversikt, se Ingrid Sande Larsens masteroppgave i estetikk *Tegneseriens teori og estetikk. Bekymringer og byggesteiner i en ny kunstart* (Universitetet i Oslo, 2008), spesielt s. 88–93.

<sup>178</sup> Edward W. Said, ”Introduction”, *Palestine* (Seattle: Fantagraphics, 2001), ii.

<sup>179</sup> Julia Watson, ”Autographic disclosures and genealogies of desire in Alison Bechdel's *Fun Home*”, *Biography. An interdisciplinary quarterly* 31 (2008), 28; Gillian Whitlock, ”Autographics. The seeing ‘I’ of the comics”. *Modern fiction studies* 52 (2006), 968.

<sup>180</sup> Scott McCloud, *Understanding comics* (New York: HarperPerennial, 1994), 60-93.



visuelle effektene kan si leseren.<sup>181</sup> Tegneseriemediets mimetiske styrke er dets multimodalitet, fremholder Jacobs. Etter hans syn kombinerer mediet det språklige, det lydlige, det visuelle, det gestiske og det romlige, og dermed forsterker det meningen av en episode, i Hirsch' betydning av ordet. Tegneserier leder altså leseren til én bestemt tolkning, altså den tolkningen forfatteren ønsker, i større grad enn det rene skriftlige selvbiografier gjør. Slik fungerer formen på en liknende måte som paratekstene og deres retorikk. Men *Fun Home* preges ikke av så mange av de ”kodene” Jacobs omtaler: svetteperler, karikerte kroppsholdninger eller varierte snakkebobler. Alle snakkeboblene i Bechdels memoarer er for eksempel like av utseende – personenes stemmer skilles ikke fra hverandre ved bruk av ulik font, og boblenes omriss varieres aldri for å uttrykke følelser.<sup>182</sup> Men på den annen side – kanskje nettopp dette skal understreke familiens mangel på følelsesutbrudd?

Tegneseriemediet har altså bedre muligheter enn ”vanlig” litteratur til å få mening og betydning til å sammenfalle, skal vi tro ovennevnte teoretikere. Påstanden om at bilder leder leseren i større grad enn mer heterogene tekster, kan virke fornuftig. På samme måte som film vil tegneserier gi leseren et visuelt bilde av hvordan personer og omgivelser ser ut, og dette bildet vil være bestemt av forfatteren, ikke leseren. Tekstbasert litteratur vil selvsagt også legge føringer for hvordan en leser ser for seg det som beskrives, men leseren står allikevel friere til å fylle ut det visuelle. Franske Agnès Muller trekker frem tegneseriens evne til å vise rytme og stillhet i tale på en bedre måte enn mer homogen tekst.<sup>183</sup> Bruken av billedruter uten fortellertekst eller snakkebobler indikerer pauser på samme måte som en tom takt i et partitur. Amerikanske Charles Hatfield hevder til mediets forsvar at selvbiografiske tegneseriers bruk av tegnede avatarer tvinger selvbiografen til et mer reflektert forhold til eget liv når han eller hun må *tegne*, og dermed objektivere, seg selv.<sup>184</sup> En slik handling gjør serietegneren til sin egen *andre*, fremholder Hatfield. Feministen Shari Benstock hyller mediets muliggjøring av å fri seg fra påtvungne roller og skape et alternativt selv.<sup>185</sup>

Alle påstandene hva gjelder mediets potensial er imidlertid ikke like vitenskapelig funderte. Heller ikke er de spesielt velbegrunnet, da de fleste trekker alle lesere over én kam.

---

<sup>181</sup> Dale Jacobs, ”Multimodal constructions of the self. Autobiographical comics and the case of Joe Matt's *Peepshow*”, *Biography. An interdisciplinary quarterly* 31 (2008), 67.

<sup>182</sup> Som bildesitatene i denne oppgaven viser, er Bechdel i det hele tatt lite eksperimentell hva gjelder form. Mens andre serietegnere leker seg med komposisjon, abstrakte former og ekspresjonisme, holder *Fun Home* seg strengt innenfor vante konvensjoner. For eksempler på formelt mer lekne tegnere, se for eksempel David Macks *Kabuki. Vol 5. Metamorphosis* (2000), David Mazzucchellis *Asterios Polyp* (2009) eller Bryan Talbots *Alice in Sunderland* (2007).

<sup>183</sup> Agnès Muller, ”Image as paratext in Alison Bechdel's *Fun Home*”, *Graat* 1, (2007), 17.

<sup>184</sup> Hatfield, *Alternative comics. An emerging literature*, 114.

<sup>185</sup> Shari Benstock, *The private self. Theory and practice of women's autobiographical writings* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1988), 83.

Og å finne motargumenter er enkelt: Betyr egentlig disse måtene å føre leseren på en ”bedre”, mindre subjektiv gjengivelse av virkeligheten? Vil ikke for eksempel en objektivering av selvet også tillate serietegneren i større grad å kontrollere sitt bilde utad?<sup>186</sup> En slik bruk av tegninger leder riktignok leseren til en bestemt lesning, men de er allikevel tegninger, og dermed forenklede utgaver av ”virkeligheten”. De skaper avstand mellom leser og virkelighet, og de står ikke i noe én-til-én-forhold til det de gjengir. I *Fun Home* får leseren servert ganske detaljerte tegninger av omgivelser, men Alisons ansikt, for eksempel, er tegnet i en så enkel, minimalistisk strek at det kunne vært nesten hvilken som helst person med kort hår. Men denne minimalismen betyr ikke nødvendigvis at enhver leser vil identifisere seg med memoar-personene.

Tegneserier har neppe ”bedre” forutsetninger for å objektivt speile virkeligheten enn vanlig litteratur har, på tross av kombinasjonen av tekst og bilde. Som Hayden White påpeker, vil alle forsøk på historieskriving brytes gjennom en historikers uunngåelig subjektive brilleglass. Dersom målet er historisk referensialitet, slik det virker å være for Bechdel, kan ikke tegneserier utmerke seg med annet enn kombinasjonen bilde/tekst, og den er, på grunn av de forenklede tegningene, like mye en tolkning (heller enn en nøytral fremstilling) som skriftlige memoarer, selv om Bechdel skulle påstå noe annet. Dette ser vi tydelig når vi undersøker Bechdels bruk av faktisk billedmateriale i *Fun Home*.

En indikasjon på at *Fun Home* er subjektiv diktning heller enn objektiv historieskriving, finner vi nemlig i Bechdels bruk av familiefotos, brev, politirapporter og andre dokumenter. I paratekstene forteller Bechdel at disse tekstene og bildene forankrer teksten i virkeligheten, og at de, som kombinert fremmedgjøringsgrep og sannhetsgaranti, minner leseren på at dette ”virkelig skjedde”. Hennes bevis for dette er at bildene eksisterer uavhengig av tegneserien, noe som også er tilfelle med minst ett av dem.<sup>187</sup>

Her kan det være interessant å trekke en linje fra Bechdels memoarer til Art Spiegelmans selvbiografiske tegneserie *Maus*.<sup>188</sup> I likhet med Bechdel behandler Spiegelman både sin egen og farens historie, og han forteller om hvordan foreldrenes Holocaust-traumer har satt dype spor i familien. Spiegelmans personer er tegnet i en enklere og grovere strek enn Bechdels, og de blir fremstilt som mennesker med dyrehoder. Jøder tegnes i hovedsak med

---

<sup>186</sup> Paul Jays, ”Posing”, *Autobiography and postmodernism*, red. Leigh Gilmore, Gerald Peters og Kathleen Ashley (Amherst: University of Massachusetts Press, 1994), 210.

<sup>187</sup> Velvet Park Magazine, *Alison Bechdel's big kiss*, pt. 2 (sist oppdatert 25.08.2007[sitert 23.10.2009]), tilgjengelig fra <[http://www.youtube.com/watch?v=BWXvI3fI\\_p4](http://www.youtube.com/watch?v=BWXvI3fI_p4)>. Bildet vises 3:48 ut i filmen. Men vi kan ikke være sikre på om de andre bildene finnes eller om Bechdel kan ha manipulert åpningsbildet. Hun innrømmer i paratekstene at hun er en erfaren bruker av for eksempel Photoshop, så muligheten eksisterer.

<sup>188</sup> Se Art Spiegelman, *My father bleeds history* (New York: Pantheon Books, 1986); Art Spiegelman, *And here my troubles began* (New York: Pantheon Books, 1991).

musehoder, tyskere som katter, svensker som reinsdyr, og så videre. Dette skapte problemer for forleggerne fordi Spiegelman ville at tegneserien skulle kategoriseres som selvbiografi/sakprosa.<sup>189</sup> Men i teksten inkluderer Spiegelman, i likhet med Bechdel, fotografier. De er tre i tallet, og de viser henholdsvis Art<sup>190</sup> sammen med moren Anja, Arts avdøde bror Richieu og faren Vladek i Auschwitz-uniform. Men forskjellen mellom de to tegneserieskaperne er at førstnevnte trykker rene kopier av bildene. Bechdel, derimot, reproducerer brev, bilder og andre dokumenter ved selv å tegne kopier av dem. Hun kunne brukt skanner, noe hun ifølge paratekstene har gjort ett sted, ”i et øyeblikks latskap”, men hun har valgt å la være.<sup>191</sup> Leseren får ikke vite bakgrunnen for dette valget.

Å la leseren se disse bildene og brevene slik de er, ikke slik Bechdel har kopiert dem, ville trolig overbevist henne om memoarenes referensialitet i større grad enn de tegnede versjonene gjør. Selv om Bechdel velger å representere heller enn å reproducere, kan ikke leseren tvile på at disse dokumentene faktisk eksisterer utenfor teksten – Bechdel viser for eksempel *Fun Homes* åpningsbilde i et foredrag som er blitt filmet og lagt ut på internett. Allikevel har Bechdel valgt å gjenskape fremfor å kopiere. Dette valget indikerer at Bechdels fremstilling av sin egen familiehistorie er filtrert gjennom henne og dermed farget av hennes perspektiver. Et fotografi kan også lyve, som Bruces orkestrering allerede har demonstrert, men vanlig oppfatning er at det gjengir virkeligheten på en mer presis måte enn tegningen. Enkelte fotografi-teoretikere hevder at fotografier i en tekst, særlig tekster om traumatiske hendelser, automatisk fungerer som et upåvirket minne.<sup>192</sup> Men Bechdel tegner. Slik svekkes ideen om Bechdel som et rent speil, en nøytral historiker, et medium uten evne til å fremstille annet enn fakta. Amerikanske Ann Cvetkovich hevder at de tegnede fotografiene i *Fun Home* er så detaljert og realistisk tegnet at de innehar den samme ”kraften” som et fotografi ville hatt.<sup>193</sup> Men selv hun må innrømme at Bechdels tegninger bare simulerer den effekten et fotografi ville hatt, og at de dermed ikke innehar fotografiets tilsynelatende realisme og troverdighetsgaranti. Slik modererer formen memoarenes betydning og deres mulighet til å ”si sannheten”.

---

<sup>189</sup> Harvey Blume, *Art Spiegelman: Lips* (sist oppdatert 1995 [siteret 11.01 2010]), tilgjengelig fra <<http://www.bookwire.com/bbr/interviews/art-spiegelman.html>>. Spiegelman forteller at det morsomste utdraget av denne diskusjonen han fikk vite om, var en redaktør som sa: ”La oss ringe på hjemme hos Spiegelman. Hvis en diger mus åpner døra, klassifiserer vi *MAUS* som sakprosa”.

<sup>190</sup> Da i betydningen Art Spiegelmans manifestasjon i serien, og ikke Art Spiegelman selv.

<sup>191</sup> Chute, ”An interview with Alison Bechdel”, 1005. Scannet tekst finnes på s. 143 i *Fun Home*.

<sup>192</sup> Marianne Hirsch, *Family frames. Photography, narrative, and postmemory* (Cambridge: Harvard University Press, 1997), 29.

<sup>193</sup> Ann Cvetkovich, ”Drawing the archive in Alison Bechdel's *Fun Home*”, *Women's studies quarterly* 36 (2008), 117.

## Intertekstualitet i *Fun Home*

Et annet element som er med på å bestemme *Fun Homes* betydning, og som dermed fungerer som en tråd i Kittangs symptomale tekstvev, er dens forbindelser til andre litterære tekster. *Fun Home* bugner regelrett over av slike forbindelser. Intertekstualiteten er synlig for eksempel i kapitteloverskriftene, som refererer til andre forfattere og deres bøker. Allerede i tredje billedrute ser leseren en gjengivelse av en litterær tekst: Bruce har lest Tolstojs *Anna Karenina* før Alison overtaler ham til å leke ”fly”. Plasseringen av nettopp denne allusjonen tidlig i fortellingen kan sette leseren på tanker om hvorvidt Bruce karakteriseres ved hjelp av litteraturen han leser, og om *Anna Kareninas* fabel om utroskap, forbudt kjærlighet og selvmord skal fungere som et frampek. Men før vi går inn i analysen, vil det være oppklarende å fastsette begrepet ”intertekstualitet”.

### Hva er intertekstualitet?

Termen har blitt etablert som standard innenfor litteraturvitenskapen, men med høyst forskjellig meningsinnhold.<sup>194</sup> Derfor vil jeg vie plass til å presisere måten jeg bruker betegnelsen på. Den minst omstridte definisjonen er ”enhver allusjon i en tekst til en annen tekst”, ifølge Hans-Peter Mai.<sup>195</sup> Genette utvider denne definisjonen til også å gjelde sitat og plagiat.<sup>196</sup> Han samler deretter det han anser som fem ulike typer forhold mellom tekster under paraplyen ”transtekstualitet”.<sup>197</sup> Tyske Heinrich F. Plett og britene Michael Worton og Judith Still understreker at enkelte – Plett kaller dem ”anti-intertekstualister” – fremholder at intertekstualitet er like gammelt som litteraturen selv.<sup>198</sup> Men de forstår begrepet på den enkle måten, hevder Mai, og påstår at det som skaper forvirring er at ordet, på den kompliserte måten, også gjerne brukes tilnærmet synonymt med dekonstruksjon og poststrukturalisme. Briten Graham Allen eksemplifiserer dette når han knytter begrepet til Saussure, Bakhtin, Barthes og Kristeva, som i 1967 var den som faktisk skapte begrepet.

---

<sup>194</sup> Heinrich F. Plett, *Intertextuality*, (Berlin: de Gruyter, 1991), 3; Graham Allen, *Intertextuality*, (London: Routledge, 2000), 2, 4; William Irwin, ”Against intertextuality”, *Philosophy and literature* 28 (2004), 227.

<sup>195</sup> Hans-Peter Mai, ”Bypassing intertextuality. Hermeneutics, textual practice, hypertext”, *Intertextuality*, red. Heinrich F. Plett (Berlin: de Gruyter, 1991), 31.

<sup>196</sup> Gérard Genette, *Palimpsests. Literature in the second degree*. Overs. Channa Newman og Claude Doubinsky. (Lincoln: University of Nebraska press, 1997), 1–7.

<sup>197</sup> På spørsmålet ”Hvorfor kan du ikke bare snakke som alle andre?” svarer Genette at ord må varieres for å bevisstgjøre folk på deres egentlige innhold. Her refererer han kanskje til nevnte forvirring rundt ”intertekstualitet”.

<sup>198</sup> Plett, *Intertextuality*, 2; Judith Still og Michael Worton, *Intertextuality. Theories and practices* (Manchester: Manchester University Press, 1990), 5.

For å forstå Kristevas intertekstualitet, hevder Mai, må man forstå hennes tekstbegrep. Kristeva skriver at en tekst for henne ikke er noe fysisk og håndgripelig, men “en ombytting av tekster, en intertekstualitet: i en gitt teksts rom krysser og nøytraliserer ulike ytringer, hentet fra andre tekster, hverandre”.<sup>199</sup> Barthes, hennes allierte og mentor, formulerer en liknende tanke når han konstaterer at ”en tekst er [...] et multi-dimensjonalt rom hvor forskjellige skrivemåter som alle mangler opphav forenes og splittes”.<sup>200</sup> Altså, hevder Barthes i ”Forfatterens død”, kan en tekst kun erfares i en aktivitet, i en produksjon. En tekst er ikke et ferdig, fortært, kapitalistisk objekt som skal forbrukes, det er en aktivitet, en produktivitet, et ideologisk våpen som bemyndiger leseren.<sup>201</sup> Alt kan være tekst, også historie og samfunn,<sup>202</sup> og det vil være umulig for en forsker å sette fingeren på intertekstualitetens ”konstant vekslende ubestemmelighet”.<sup>203</sup> Hvordan man skal analysere intertekstualitet i tråd med Barthes og Kristevas tanker, er det vanskelig å sette fingeren på, skriver Mai.<sup>204</sup>

Her kommer Plett til unnsetning med sitt mer praktiske fugleperspektiv på saken. I hans utgreiing av feltet faller Barthes og Kristeva i den kategorien Plett kaller ”progressive intertekstualister”, som han beskylder for å være virkelighetsfjerne elitister nettopp uten analyseverktøy. De to andre kategoriene Plett beskriver, er tradisjonalistene, som bruker intertekstualitetsbegrepet kun som moteord for å aktualisere forskning av den gamle, intensjonalistiske skolen, og de ovennevnte anti-intertekstualistene. I sitt eget forsøk på å utrede begrepet fremholder Plett at en tekst, i motsetning til hva Kristeva forfekter, er både ”intratekstuell”, en autonom tegnstruktur bestående av begynnelse, midte og slutt, og ”intertekstuell”, en tekst med strukturelle forbindelser til tekster og hendelser utenfor seg selv.<sup>205</sup> Altså forstår han termen på den enkle måten. Han presiserer imidlertid ikke hva han legger i ordet ”autonom”, men konteksten kan tyde på at han mener ”isolert betraktet”. En tekst kan dermed være mer eller mindre intertekstuell, alt etter antallet forbindelser.

---

<sup>199</sup> Julia Kristeva, *Desire in language / a semiotic approach to literature and art*, overs. Leon S. Roudiez (Oxford: Blackwell, 1980), 36. Orig.: ”a permutation of texts, an intertextuality: in the space of a given text, several utterances, taken from other texts, intersect and neutralize each other”.

<sup>200</sup> Barthes, *I tegnets tid. Utvalgte artikler og essays*, 52.

<sup>201</sup> Mai, ”Bypassing intertextuality. Hermeneutics, textual practice, hypertext”, 37. Mai og Allen knytter dette tekstbegrepet til Kristevas politiske synspunkt. Hun og mange andre i Tel Quel-miljøet var marxister, og for dem var verk synonymt med forbruk og kapitalisme, mening det samme som kapitalismens profitt og kommunikasjon kapitalismens forsøk på å tvinge frem én bestemt konsensus. Kristeva og Barthes’ tekstbegrep er derfor noe anti-autoritært og anti-essensialistisk. Det finnes ingen transcendentale signifikater.

<sup>202</sup> Kristeva, *Desire in language / a semiotic approach to literature and art*, 37.

<sup>203</sup> Plett, *Intertextuality*, 6. Jeg har her brukt Knut Stene-Johansens oversettelse, fra *I tegnets tid* (1994).

<sup>204</sup> Mai, ”Bypassing intertextuality. Hermeneutics, textual practice, hypertext”, 46.

<sup>205</sup> Dette synspunktet sammenfaller med det Helge Jordheim kaller ”det filologiske paradoks”: tekstens relative autonomi. Se Helge Jordheim, *Lesningens vitenskap. Utkast til en ny filologi* (Oslo: Universitetsforlaget, 2001), 110.

Men hvordan skal man sette fingeren på en slik strukturell forbindelse? Skal vi tro Barthes, er det umulig å gripe en tekst. Men, skriver Plett, pragmatikere som Barthes, som bare setter sin lit til resepsjon, går glipp av intertekstualitetens mange inngangspunkter. Grunnen er at en (inter)tekst *kan* analyseres, på samme tredelte måte som et tegn; syntaktisk, basert på relasjoner mellom tekster; pragmatisk, som forholdet mellom avsender/mottaker/tekst; og semantisk. Og man *kan* peke på strukturelle forbindelser mellom tekster, hevder Plett. De kan opptre enten som det Plett kaller *materiell* intertekstualitet, *strukturell* intertekstualitet eller en kombinasjon av disse. Førstnevnte er et ordrett lån i en tekst fra en annen, som for eksempel et sitat. Strukturell intertekstualitet, derimot, betegner en teksts indirekte lån av andre teksters sjanger, underliggende idé, stil eller andre strukturelle trekk. Plett presiserer at intertekstuelle forbindelser er doble – deres betydning avhenger både av teksten de blir hentet fra og teksten de blir satt inn i.

Et liknende og enda mer spesifikt synspunkt finner vi i den israelske strukturalisten Ziva Ben-Porats artikkel ”The poetics of literary allusion” (1976). Denne artikkel-milepælen vil være spesielt nyttig for å analysere *Fun Homes* allusjoner. Hun fremstiller virkemidlet på det Mai kaller ”den enkle måten”: som referanser til andre tekster. I motsetning til Pletts materielle og strukturelle intertekstualitet er Ben-Porats allusjoner enten metaforiske eller metonymiske, og de realiseres i fire steg. Først oppdager leseren en markør, det vil si et element eller et mønster<sup>206</sup>, slik den fremstår i hovedteksten.<sup>207</sup> Én leser av *Fun Home* blir for eksempel slått av hvor kjent kapitteleverskriften ”Old father, old artificer” virker. I andre steg identifiserer leseren det Ben-Porat kaller referentteksten, altså teksten markøren er hentet fra. I vårt tilfelle er dette Joyces *A portrait of the artist as a young man*. Når referenttekstens identitet har blitt etablert, modifieres leserens tolkning av markøren og dens lokale kontekst i lys av referentteksten. Her vekkes ikke bare assosiasjoner til referenttekstens fabel, men også til dens tematikk. For eksempel kan *Fun Home*-leseren begynne å lure på om Bruce, som Stephen Dedalus, føler seg fanget og hemmet av samfunnets normer, eller om referansen har noe med Ovids Daidalos (lat. Daedalus) å gjøre. Til slutt tolkes hele hovedteksten i lys av hele referent-teksten. Dermed skapes intertekstuelle forbindelser, og hovedteksten blir ”beriket og forsterket” av forbindelsene til referentteksten.<sup>208</sup> Det siste steget kan også gi leseren et annet

---

<sup>206</sup> Ben-Porats ”element”-markør virker å korrespondere med Pletts materielle intertekstualitet, på samme måte som ”mønster” virker å samsvare med hans strukturelle intertekstualitet.

<sup>207</sup> Dette steget avhenger selvsagt av at leseren er kompetent nok til å gjengjenne markøren, fordi denne er indirekte og viser til en implisitt referent.

<sup>208</sup> Ziva Ben-Porat, ”The poetics of literary allusion”, *PTL* 1 (1978), 117.

perspektiv på den eldre og foregående referentteksten, fremholder Ben-Porat, uansett hvor kontraintuitivt dette måtte virke.

Hun hevder videre at det finnes to typer litterær allusjon: metaforisk og metonymisk.<sup>209</sup> De to kjennetegnes av forholdet mellom hovedteksten og referentteksten. En metaforisk allusjon vil koble sammen to tilsynelatende ulike tekster gjennom en felles markør. En slik allusjon vil likevel bringe de to tekstene nærmere hverandre, fordi de intertekstuelle forbindelsene som oppstår i møtet mellom dem vil vise seg å være tematisk like. I en metonymisk allusjon vil hovedteksten og referentteksten virke like til å begynne med, kanskje ved at hovedteksten ser ut til å være en slags fortsettelse av referentteksten, men den ulike tematikken vil etter hvert skille dem.

Av praktiske grunner ønsker jeg å ta med meg Pletts og Ben-Porats analyseverktøy videre i denne oppgaven, og ikke Barthes' uhandgripelige tekstlige ubestemmelighet. Jeg vil forstå intertekstualitet på den "enkle måten", men med en vri: som allusjoner, eller andre referanser, til både litterære og ikke-litterære referenttekster.

### **Bruces intertekstuelle legning**

Selv om Bechdel i paratekstene vektlegger sin egen evne til kun å reprodusere og sin tro på at teksten er objektiv og historisk referensiell, motsies dette overraskende direkte i memoarenes intertekstuelle allusjoner, spesielt i forbindelse med fortellerens tanker rundt faren og hans historie. Fortelleren signaliserer sin mangel på sikker kunnskap ved å bruke vendinger som "jeg kan bare spekulere", "jeg kan ikke vite", "jeg kan bare anta", "jeg burde ikke late som jeg vet", "jeg tror", "det er mulig at" og "jeg mistenker".<sup>210</sup> Kommentaren om at det ikke finnes bevis for, men allikevel mange "[for fortelleren] megetsigende omstendigheter" rundt farens død, er symptomatisk for hele fortellerens lesning av Bruce.<sup>211</sup> Hun *vet* ikke, hun *tror*. Det blir vanskelig å hevde at memoarene er en rent ut objektiv gjenspeiling av virkeligheten når fortelleren så tydelig supplerer med det leseren oppfatter som dennes tolkninger av farens liv og levnet. Paratekstene legger sterke føringer for leseren, så hun skal ledes til å se saken fra én bestemt side. Men her signaliseres og kompliseres dette narrative grepet. "Sannheten" fremstilles som noe fortelleren famler etter, ikke noe hun allerede vet.

---

<sup>209</sup> Ben-Porat skiller mellom "vanlig" og litterær allusjon ved blant annet å påpeke at en vanlig allusjon ikke behøver en uavhengig, foregående tekst som referent. Det gjør den litterære allusjonen.

<sup>210</sup> Bechdel, *Fun Home. A family tragicomic*, 29, 73, 175, 185, 186, 199, 230.

<sup>211</sup> *Ibid.*, 27.

Et eksempel på fortellerens personlige tolkninger av faren er det vi kan kalle hans intertekstuelle legning. Ved hjelp av allusjoner leder forelleren leseren mot en bestemt tolkning av Bruces seksualitet – at han er homofil. Fortelleren bruker særlig Oscar Wilde, Marcel Proust og F. Scott Fitzgerald for å fremheve dette. Hun skriver for eksempel at hun ”bare kan spekulere” rundt hans forhold til brødrene i dalen ved siden av. Dette brødreparet blir farlig for Bruce, fordi én av dem – mindreårige David – anmelder ham for å ha tilbudt ham alkohol. Om den andre broren, Mark, får vi kun vite at han har kjørt rundt med Bruce en kveld, under påskudd av å lete etter David. Fortelleren understreker sin mangel på sikker viten ved ikke å vise denne bilturen i detalj, men i stedet tegne Bruces bil forfra, med mørke vinduer.<sup>212</sup> Ved siden av bilen, på veien, ligger to tomme ølbokser. Leseren ser ikke hva som foregår inne i bilen. Denne episoden og den påfølgende rettssaken står sentralt i tegneseriens sjette kapittel, og et liknende bilde av farens bil dukker opp igjen et par sider senere.<sup>213</sup> Frontruten er fremdeles mørk, men nå vises fire ølbokser på bakken ved siden av bilen. Bakgrunnen i dette bildet er nesten identisk med det forrige bildet, men det økende antallet ølbokser utenfor bilen indikerer at tid har passert mellom det første og det andre bildet. Dermed kan leseren konkludere at bilen må ha stått stille på samme sted over en lengre periode. Men vi vet fremdeles ikke hva som har skjedd bak den mørke frontruten.

Her kommer fortellerens føringer inn i bildet, i bokstavelig og overført betydning, når hun fletter denne episoden sammen med morens rolle i Oscar Wildes *The importance of being Earnest*. Stykkets navn fungerer som en markør, og det alluderes ved hjelp av fortellerkommentarer til Oscar Wildes legning og tragiske livsløp. Faren, skriver fortelleren, fremkalte ingen applaus i rettssalen, slik Oscar Wilde gjorde, med sin lidenskapelige forsvarstale for forståelsen av den store kjærligheten en eldre mann kan nære for en yngre, slik det var mellom David og Jonathan.<sup>214</sup> Denne parallellen mellom Bruce Bechdel og Oscar Wilde er én av mange, og de indikerer alle at Bruce, i likhet med Wilde, var homofil, og at han og Mark hadde et seksuelt forhold. Denne teorien underbygges i memoarene av farens idømte ”straff” – å jevnlig snakke med en psykiater. Dommen falt ifølge fortelleren i 1974, riktignok ett år etter at homofili ble fjernet fra Den amerikanske psykiatriforeningens liste over sinnssykdommer, men seks år før ”sodomi” ble lovlig i Pennsylvania.<sup>215</sup>

---

<sup>212</sup> Ibid., 161.

<sup>213</sup> Ibid., 175.

<sup>214</sup> Ibid., 180.

<sup>215</sup> Marc Stein, *Encyclopedia of lesbian, gay, bisexual, and transgender history in America* (New York: Charles Scribner's Sons/Thomson/Gale, 2004), s.v. ”psychology, psychiatry, psychoanalysis and sexology”; Richard A. Posner, *The problematics in moral and legal theory* (Cambridge: Belknap Press, 1999), 142. Ordet



Fortelleren styrker parallellen mellom faren og Wilde gjennom deres antatte felles legning også tidligere i samme kapittel. Hun skriver om symbolikken i *The importance of being Earnest* at én persons forbudte, homofile begjær kodes om til hans ukontrollerbare grådighet, manifestert ved hans like ukontrollerbare inntak av agurksmørbrød. På neste side ser leseren hvordan Alison og broren jobber med å lage faktiske agurksmørbrød til

MOM HELPED THE PROP MISTRESS FIND A RECIPE FOR CUCUMBER SANDWICHES. WE ATE THEM ALL SUMMER.



oppførelsen av stykket, og vi ser Bruce strekke hånden mot fatet, på vei til å forsyne seg, allerede før han har tygget ferdig den forrige. ”Pappa! Du spiser dem raskere enn vi klarer å lage dem!” sier Alison.<sup>216</sup> Dermed skapes en parallell ikke bare mellom Bruce og Wilde, men også mellom Bruce og stykkets person Algernon, hvis oppdiktete venn Bunbury redder ham ut av kjedelige situasjoner. Dette navnet, og Algernons dobbeltspill, tolkes gjerne som en referanse til homofili. Ikke bare er

”bunbury” et slangbegrep for mannlig bordell, det er også ”en samling signifikanter som likefremt uttrykker sitt begjær etter å begrave seg i ’the bun’”,<sup>217</sup> altså ”den menneskelige bakenden”.<sup>218</sup> Ikke bare indikerer denne parallellen at Bruce er homofil, men at også han leder et fordekt dobbeltliv à la Algernons ”bunburyisme”. Imidlertid kan det diskuteres hvem som faktisk blir stående som Bunbury i en slik parallell. Er det familien Bechdel, på grunn av deres status som Bruces uekte alibi overfor omverdenen? Eller er det hans elskere, som han tilbringer tid sammen med under dekke av deres roller som barnevakter, hagehjelpere og liknende?

På tross av disse føringene, kommer det klart frem at dette er tolkninger fra fortellerens side, ikke verifiserbare eller objektive fakta. Alt som står i politirapporten fortelleren finner, 27 år etter hendelsen, er at Bruce plukket opp Mark, og at de kjørte rundt for å lete etter David; Bruce tilbød Mark en øl, som han drakk; Bruce kjørte ham så hjem, etter omtrent en time. At fortellerens lesninger av denne episoden er subjektiv fiksjon heller

”sodomi/sodomy” denoterer vanligvis seksuelt samkvem mellom to menn. Se *Oxford English Dictionary*, s.v. ”sodomy”. Evt. 1. Mos, 19:1–8.

<sup>216</sup> Bechdel, *Fun Home. A family tragicomic*, 167. Orig.: “Dad! You’re eating them faster than we can make them!”

<sup>217</sup> Christopher Craft, ”Alias Bunbury. Desire and termination in *The importance of being Earnest*”, *Representations* 31 (sommer 1990), 28. Orig.: “a collection of signifiers that straightforwardly express their desire to bury in the bun”; Joel Fineman, ”The significance of literature. *The importance of being Earnest*”, *October* 15 (vinter 1998), 89.

<sup>218</sup> *Oxford English Dictionary*, s.v. ”bun”.

enn objektiv, historisk referensiell sakprosa, underbygges når leseren nærmer seg tekstens siste side. Fortelleren spekulerer i hvorvidt hennes iver etter å klassifisere faren som homofil, slik hun er lesbisk, bare springer ut fra et ønske om å ha faren for seg selv – et slags omvendt Ødipus-kompleks. Han kan for eksempel ha vært bifil, eller ”noe annet”, påpeker fortelleren.<sup>219</sup>

Fortelleren sammenlikner også Bruce med Proust og hans hovedperson i *På sporet av den tapte tid* i en metaforisk allusjon. Dette skjer i fjerde kapittel, der kapitteloverskriften ”I skyggen av unge jenter i blomst” fungerer som en markør for andre del av Prousts *magnum opus*. Proust-allusjonen konnoterer ikke bare Bruces legning, men også hans tilhørighet til ulike kjønnsroller. Dette blir særlig tydelig ved fortellerens bruk av blomster og planter som strukturerende symbol i dette kapittelet. Vi følger Bruce i billedrutene mens han setter syriner i en vase eller tar med seg barna for å ”kidnappe” ville blomsterkorneller til å plante i hagen, mens fortellerteksten parallelt beretter om Prousts alter-egos begeistring for blomster. Disse beskrivelsenes klimaks er ifølge fortelleren øyeblikket da Prousts Marcel forelsker seg i jenta Gilberte, som han ikke klarer å skille fra blomstene hun omgis av. ”Hvis det noen gang fantes en større homse en faren min, må det ha vært Marcel Proust,” fastslår fortelleren.<sup>220</sup> Slik etablerer hun en forbindelse også mellom disse to mennene.

Som med Wilde trekker fortelleren en linje først til en forfatters tekst, for så å bruke den til å forbinde faren med (den sannsynligvis homofile) forfatteren. Mens fortellerteksten informerer leseren om at Proust hadde intense, emosjonelle vennskap med sosietetskvinner, viser den tilsvarende billedruten Helen. Hun sitter innendørs med en kopp te og leser motebladet *Vouge*, mens Bruce og barna driver hagearbeid utenfor. ”Men det var unge, ofte heterofile, menn han forelsket seg i”, kontrer fortelleren, og i denne billedruten ser vi moren åpne døren for Roy.<sup>221</sup> Slik trekker fortelleren en linje mellom Bruce og Proust, som begge forelsker seg i unge gutter, men omgir seg med fasjonable kvinner.

En annen teori fortelleren presenterer, er at Bruce på en eller annen måte var tiltrukket av Helen og dermed bifil. Men kanskje Bruce følte seg tiltrukket av henne fordi Helen og hennes adresse i New York smeltet sammen for ham, slik Gilberte og hagen gjør for Prousts forteller, spør fortelleren retorisk.<sup>222</sup> Kanskje forelsket han seg like mye, om ikke mer, i Helens urbane, frilynte omgivelser som i henne selv? Også i denne sammenlikningen

---

<sup>219</sup> Bechdel, *Fun Home. A family tragicomic*, 230.

<sup>220</sup> Ibid., 93. ”Homse” er løst oversatt fra ”pansy”, som spiller på blomster/kjønn-temaet ved å bety både ”stemorsblomst”, ”feminin mann” og ”homse”. Orig.: ”If there ever was a bigger pansy than my father, it was Marcel Proust”.

<sup>221</sup> Ibid., 94. Orig.: “but it was young, often straight, men with whom he fell in love”.

<sup>222</sup> Ibid., 105.

presenteres fortellerens tvil rundt farens motivasjoner og historie. Selv om hun alluderer for å understreke sin påstand, viser spørsmålsformen at dette er noe hun *tror*, og ikke noe hun vet.

Fortelleren trekker parallellen mellom botanikk og erotikk, blomster og homofili, Bruce og Marcel videre når Alison og faren interagerer. ”Av alle min fars huslige tilbøyeligheter var det hans utpregede forkjærlighet for hagearbeid som minnet mest om hans andre, mer urovekkende forkjærlighet,” hevder forfatteren.<sup>223</sup> I den tilsvarende billedruten ser vi Alison og faren sette blomsterløk i hagen. Alison kommenterer at hun hater blomster, og fortelleren viderefører denne tanken: ”Kan en mann være så lidenskapelig glad i blomster [som Bruce] uten å være homo [sissy]”?<sup>224</sup>

Farens kjærlighet til blomster knytter ham for fortelleren til det feminine, Prousts unge jenter ”i blomst”, og dermed til hans status som ”sissy”. Ifølge *Merriam Webster’s Dictionary* og *Oxford English Dictionary* defineres ”sissy” som en feminisert mann; en ”ikke mandig, kraftløs, svak; nytelsessyk, vellystig; usjarmerende ømtålig eller overdrevet raffinert” person.<sup>225</sup> Men ordet brukes også som betegnelse på homofile, feminine menn.<sup>226</sup> Dermed definerer det Bruce både som feminisert og homofil. Alisons avsky mot blomstene faren elsker, indikerer dermed hennes tilsvarende mangel på tilhørighet til ”riktig” kjønnsrolle, i hennes tilfelle det feminine, representert ved det blomstrende.<sup>227</sup>

Et annet interessant punkt ved Bruces blomstrende hobby er hvilke planter fortelleren knytter ham særlig sterkt til, og hva disse har å si for hvordan vi oppfatter hans legning og rolletilhørighet. Hans yndlingsblomst er kanskje syringen, men fortelleren fremhever også orkideen som Bruces kjennemerke. Han kultiverer sine unge elskere ”som orkideer”, og på baksiden av hagebladet hans ”Wayside Gardens”, ser leseren bildet av en ”ladyslipper”, en type orkide kjent for sin karakteristiske form.<sup>228</sup> Denne blomstens nederste dekkblader er ofte større enn vanlig og sterkt deformert, slik at de danner en liten pung i stedet for et vanlig kronblad. I *Fun Home* ser labellumet mistenkelig ut som en pung i ordets anatomiske forstand, altså som et par testikler:

---

<sup>223</sup> Ibid., 90. Orig.: “Of all his domestic inclinations, my father’s decided bent for gardening was the most redolent to me of that other, more deeply disturbing bent”.

<sup>224</sup> Ibid. Orig.: “What kind of man but a sissy could possible love flowers this ardently?”

<sup>225</sup> *Merriam Webster’s Dictionary* 2010, s.v. “sissy”; *Oxford English Dictionary*, s.v. “effeminate”. Orig.: “unmanly, enervated, feeble; self-indulgent, voluptuous; unbecomingly delicate or over-refined”.

<sup>226</sup> Paul Baker, *Fantabulosa. A dictionary of polari and gay slang* (London: Continuum, 2002), s.v. “sissie”.

<sup>227</sup> Ved hjelp av denne blomstersymbolikken, fremstilles Bruce og Alison som to velkjente stereotyper; den ”feminine homofile” og den ”maskuline lesbiske”.

<sup>228</sup> Bechdel, *Fun Home. A family tragicomic*, 95, 109.



Kanskje refererer fortelleren til orkideens greske navn, *orkhis*, som betyr nettopp ”testikkel”? At Bruce og hans seksualitet knyttes til akkurat denne orkideen er kanskje ikke så rart. Den er, som Bruce, svært prangende, og den fremstilles ofte som en bedragerisk plante fordi den lar seg pollinere på falske premisser: Den lurer insekter oppi pungen sin med løfter om en ikke-eksisterende nektar.<sup>229</sup> Dette bedrageriske passer godt på Bruce, slik fortelleren til nå har beskrevet ham, med tanke på hans hemmelige dobbeltliv. Akkurat denne orkideen forbindes også med fare, fordi bier lett kan sette seg fast og dermed dø i pungen, fordi orkideen ofte er bebodd av rovinsekter, og fordi den kan utløse eksem ved hudkontakt.<sup>230</sup> På samme måte kan det være farlig å komme i kontakt med Bruce. Han forårsaker riktignok kun sin egen død, skal vi tro fortelleren, men det understrekes tydelig at Bruce skader sin nære familie både fysisk og emosjonelt.

Kanskje det mest interessante ved Bruces bånd til denne orkideen er dens status som en ”biseksuell” plante.<sup>231</sup> For en biolog vil det si at den er to-kjønnnet: Den har både hann- og hunn-kjønnsorganer, både arr og støvbærere. Orkideens symbolikk peker dessuten i retning av både mannlige og kvinnelige kjønnsorganer, menneskelige sådanne; etymologien konnoterer det første, symbolsk representerer orkideer ofte det siste.<sup>232</sup> Dermed knytter denne referansen Bruce opp mot både det kvinnelige og det mannlige. Dikotomien mellom de to oppløses.

Ved å fremheve denne sammensmeltingen av erotikk og botanikk legger fortelleren også en føring for leserens tolkning av Bruces død. Proust-kapittelet åpner med omstendighetene rundt farens antatte selvmord; han rydder vekk ugress rundt et gammelt hus han planlegger å restaurere. ”Jeg har antydnet at faren min begikk selvmord, men det er like

<sup>229</sup> John Eastman, *The book of swamp and bog. Trees, shrubs and wildflowers of Eastern freshwater wetlands* (Mechanicsburg: Stackpole books, 1995), 100.

<sup>230</sup> Ibid., 100–102.

<sup>231</sup> Ibid., 100.

<sup>232</sup> Ad de Vries, *Dictionary of symbols and imagery* (Amsterdam: North-Holland, 1976), s.v. “orchid”.

riktig å si at han døde mens han drev med hagearbeid,” hevder fortelleren.<sup>233</sup> Når andre- eller tredjegangsleren vet om den kommende parallellen mellom seksualitet, legning og botanikk, der farens hagearbeid konnoterer noe feminint og anti-heteroseksuelt, er det lett for henne å konkludere at grunnen til Bruces død var hans legning, direkte eller indirekte. Dette underbygges senere i samme kapittel, der fortelleren hevder at Bruce begynte å lese *På sporet av den tapte tid* før han døde. Hun kommenterer de forskjellige oversettelsene med observasjonen at den nye ”In search of lost time” er en mer direkte oversettelse enn den gamle ”In remembrance of things past”, men at ingen av titlene allikevel klarer å fange inn betydningen av det franske ”perdu”; det denoterer ikke bare ”tapt”, men også ”ødelagt” og ”ugjenkallelig”. Denne tanken etterfølges av tegnede fotografier av faren som ung – henholdsvis i badedrakt og sammen med andre gutter på et tak. Badedrakten er egentlig en kvinnes, og fortelleren spekulerer i hvorvidt gutten som tok bildet på taket var farens elsker. Leseren blir nærmest tvunget til å spørre seg selv: Representerer disse bildene en proustiansk forgangen tid, som virkelig er ødelagt og ugjenkallelig, da Bruce ennå kunne ha tatt en annet valg enn det som i lengden ødelegger ham? Her må leseren, og fortelleren, dikte.

Fortelleren trekker ikke en like klar linje mellom Bruce og F. Scott Fitzgerald som hun gjør til Proust og Wilde, men ifølge fortelleren, i nok en strukturell, metaforisk allusjon, er parallellene mellom Bruce og enkelte av Fitzgeralds personer uunngåelige. Dette gjelder særlig Jimmy Gatz/Jay Gatsby. Bruce og Gatsby gjennomgår begge en forvandling fra ”bondegutt til prins”, og de foretrekker begge fiksjon fremfor virkelighet.<sup>234</sup> Denne observasjonen gjør fortelleren mens leseren ser Bruce og Roy i biblioteket – de drikker sherry og Bruce låner Roy *The Great Gatsby*.



<sup>233</sup> Bechdel, *Fun Home. A family tragicomic*, 89. Orig.: “I have suggested that my father killed himself, but it’s just as accurate to say that he died gardening”.

<sup>234</sup> Ibid., 63. Orig.: “from farm boy to prince”.

Kombinasjonen av Roy og biblioteket understreker fortellerens observasjon ved å fremheve Bruces to sider. Utad er han den perfekte familiefar, Beech Creeks landadelsmann, men han er også skaphomofil, noe Roy minner leseren på. Denne sekvensen er riktignok leserens første møte med Roy, og en førstegangsleser vet ennå ikke om bildet Bruce tar av ham på hotellsengen, men fortelleren har allerede i denne sekvensen antydning at de to har et seksuelt forhold. Slik bruker fortelleren en allusjon for å fremheve farens antatte homofile dobbeltliv.

Ved å sammenlikne Bruce med Gatsby fremhever fortelleren sin egen mangel på sikre fakta. På samme måte som Gatsbys historie filtreres for leseren gjennom fortelleren Nick Carraway, ser vi Bruce gjennom *Fun Home*-fortellerens øyne. Bruce/Gatsby-parallellen skaper dermed en tilsvarende parallell mellom Nick og *Fun Homes* forteller. Også Nick understreker sin ærlighet overfor leseren, slik Bechdel gjør i paratekstene.<sup>235</sup> Også Nick har små tvangsnevroser, som Alison.<sup>236</sup> Allikevel er det vanskelig å vite om Nick forteller "sannheten" eller ikke, fordi han har lett for både å identifisere seg med Gatsby og å gjøre ham om til idealisert helt.<sup>237</sup> Denne upålitelige fortellerrollen smitter dermed over på *Fun Home*-fortelleren, som kanskje ikke er mer pålitelig og nøytral enn Nick Carraway, som hun på grunn av allusjonens logikk assosieres med. Tidligere i memoarene ser vi at fortelleren identifiserer seg med Bruce, for eksempel når hun påpeker at fotografiene av dem er "omtrent så nær som en oversettelse kan bli".<sup>238</sup>

Hva gjelder heltedyrkelse, fremhever hun riktignok farens "jeg er ingen helt"<sup>239</sup> og kaller det siste kapittelet "The anti-hero's journey", men memoarenes tittel indikerer noe annet. Canadiske Ariela Freedman argumenterer for at *Fun Homes* undertittel, *A family tragicomic*, hjelper oss med å plassere Bruce og Alison. Han tildeles undertittelens "tragic", i kraft av sin tragiske skjebne, og hun dens "comic", på grunn av sitt medium.<sup>240</sup> Dette gjør at Bruce defineres nettopp som en tragisk helt.<sup>241</sup> I klassiske tragedier lider edle mennesker, som er bedre enn gjennomsnittet, og som fremstilles som "vakrere enn de er".<sup>242</sup> Altså kan leseren begynne å lure på om også *Fun Home*-fortelleren er heltedyrkende, som Nick Carraway, og

---

<sup>235</sup> F. Scott Fitzgerald, *The great Gatsby* (London: Penguin, 2000), 59.

<sup>236</sup> Nick er for eksempel overdrevet opptatt av å ha det rent og pent rundt seg. Se Tony Tanner, "Introduction", *The great Gatsby* (London: Penguin, 2000), xxv.

<sup>237</sup> Ibid., xxvii, xxviii.

<sup>238</sup> Bechdel, *Fun Home. A family tragicomic*, 120. Orig.: "about as close as a translation can get".

<sup>239</sup> Ibid., 230. Orig.: "I am not a hero".

<sup>240</sup> Ariela Freedman, "Drawing on modernism in Alison Bechdel's *Fun Home*", *Journal of Modern Literature* 32, nr. 4 (2009), 127. ("Comic" = tegneserie.)

<sup>241</sup> Freedman argumenterer dessuten for at Bruce knyttes til modernismen, blant annet på grunn av sin utilgjengelighet. Ástráður Eysteinnsson hevder i *The concept of modernism* at denne litterære retningen ofte oppfattes som en form for estetisk heroisme (Ithaca: Cornell University Press, 1990), 9.

<sup>242</sup> Aristoteles, "Poetik", overs. Øivind Andersen (Oslo: Vidarforlaget, 2008), 67. XV.

dermed ikke nøytral. Selv om Bruce tidlig i memoarene fremstår som en riktig hustryann, modereres dette bildet jo lenger ut i memoarene leseren kommer. Dette kommer kanskje av at fortelleren slutter å vise Bruces voldelige utbrudd og begynner å fokusere på det vanskelige livet hans. Dermed føler leseren en slags sympati, og Bruce kan fremstå som tragisk helt. Også hans undergang, forårsaket av ”en slags feil”, kanskje hans fortrenge seksualitet, er tragisk.<sup>243</sup>

*The great Gatsby* er også preget av samme motvilje mot begrepspar som *Fun Home* utviser. I løpet av Bechdels memoarer brytes grensene ned mellom mann/kvinne, fakta/fiksjon, homo/hetero. Skillet mellom kjønnene brytes også ned hos Fitzgerald. Lionel Trillings karakterisering av golfspilleren Jordan Baker som ”vagt homoseksuell” har blitt stående, kanskje fordi *Gatsby*-fortelleren beskriver henne som en ”slank, flatbrystet” kvinne med en ”militærkadett[s]” holdning.<sup>244</sup> En av de mannlige gjestene hos Myrtles søster, McKee, presenteres som en blek, feminin mann.<sup>245</sup> Patricia Thornton påpeker en sammenblanding mellom kjønnsrollene i navnene på Gatsbys gjester.<sup>246</sup> Kvinnene maskuliniseres, med navn som Frances Bull og Mrs. Ulysses Swett, og mennene knyttes til blomster og planter, som både for Thornton og Bechdel symboliserer det feminine, ved å hete for eksempel Newton Orchid, Clarence Endive eller Ernest Lilly.

*Fun Homes* Fitzgerald-referanser etablerer også Bruces identifikasjon med det kvinnelige. Fortelleren knytter allusjonen til farens legning ved å kommentere at det er upresist og utilstrekkelig å definere en homofil person som en som ikke føler tilhørighet til ”riktig” kjønn. Men, sier hun, denne definisjonen fungerer faktisk godt på henne selv og faren. Kjønnsinversjonen gjenspeiles i farens forhold til Fitzgerald, særlig når han i ung alder skriver brev til Helen. Om novellen ”The sensible thing” skriver han at forholdet mellom novellens Jonquil og George er som skrevet for ham selv og Helen, ”nå, i dag”.<sup>247</sup> Men så fortsetter han med påstanden ”men jeg er Jonquil, du er George”. Han identifiserer seg altså med den kvinnelige hovedpersonen, ikke den mannlige, og dermed implisitt med det homofile.

Som Proust-allusjonene understreker også denne referansen Bruces forkjærlighet for blomster. ”Jonquil” er det engelske navnet på sivnarsissen, en type pinselilje. Sivnarsissens

---

<sup>243</sup> Ibid., 34.

<sup>244</sup> Lionel Trilling, *The liberal imagination. Essays on literature and society* (London: Secker and Warburg, 1951), 252. Orig.: ”vaguely homosexual”; Fitzgerald, *The great Gatsby*, 16. Orig.: ”slender, small-breasted”, ”like a young cadet”.

<sup>245</sup> Fitzgerald, *The great Gatsby*, 32.

<sup>246</sup> Patricia Pacey Thornton, ”Sexual roles in *The great Gatsby*”, *English studies in Canada* 4 (1979), 457; Fitzgerald, *The great Gatsby*, 60, 61.

<sup>247</sup> Bechdel, *Fun Home. A family tragicomic*, 63.

latiske navn, *narcissus jonquilla*, konnoterer mytologiens Narkissos, som blir så oppslukt av seg selv og sitt eget speilbilde at han glemmer dem rundt seg.<sup>248</sup> I likhet med ham blir Bruce så opptatt av sin egen fasade at Helen og barna kommer i annen rekke. Parallellen mellom mennene styrkes av Narkissos' vakre ytre og "harde og hovmodige" indre – i likhet med Bruce skiller førsteinntrykket seg fra det faktiske. Fortelleren hevder riktignok at Bruce forakter seg selv, ulikt Narkissos, som er forelsket i seg selv. Men felles for de to er en overdreven fokus på sin egen ytre fremtoning og en mangel på empati.

Farens Fitzgerald-referanser understreker også hans antatte legning ved å trekke frem et skille mellom fornuft og følelser. I brevene til Helen nevner Bruce to noveller: "Winter dreams" og "The sensible thing". I sistnevnte tekst gjør George og Jonquil det fornuftige, "the sensible thing", ved å ikke gifte seg fordi de ikke har råd. Da George kommer tilbake ett år senere, med penger på bok, er de opprinnelig sterke følelsene mellom de to borte. Slik fremstiller Bruce historien i brevet. "Winter Dreams" nevnes bare kort, med kommentaren "he is me". "He" refererer antageligvis til novellens protagonist Dexter. Han forelsker seg i den utro Judy, men forstår etter mange pinsler at han aldri kan få henne *helt*. Han forlover seg deretter med en annen, av fornuftsgrunner, men Judy forfører ham, og han bryter forlovelsen. Skandale følger. Til slutt verver Dexter seg til militæret, for å rømme fra sine forvirrede følelser. I begge disse novellene ligger et skille mellom fornuft og følelser. George og Jonquil gjør en feil ved å velge med hodet i stedet for hjertet. For eksempel ender Dexters fornuftsforlovelse i katastrofe, og dette indikerer at også han valgte galt. Men "Winter dreams" antyder også at det kan være farlig å følge følelsene, fordi det kan ødelegge ens gode navn og rykte, slik det skjer med Dexter. I allusjonene representerer fornuft det konforme og tradisjonelle, og følelser det utradisjonelle. Dette skillet kan leses som en parallell til skillet mellom heterofili og homofili, slik det kan ha fremstått for Bruce i hans ungdom.

Bruce har, på samme måte som Dexter, Jonquil og George hatt valget mellom konformitet og det utradisjonelle, mellom å fremstå som hetero- eller homofil. Denne koblingen, slik fortelleren fremstiller den, understrekes ved at brevene som referansene er hentet fra, ble skrevet mens Bruce beilet til Helen. Han er ennå ikke gift, han har ennå valget, men å velge utradisjonelt kan ødelegge hans gode navn og rykte. Allikevel fremstår det utradisjonelle valget som tas med hjertet som det riktige, når man ser på Fitzgeralds noveller. Også *Fun Home*-fortelleren understreker at dette valget er det riktige – at det er viktigere å være tro mot seg selv enn å tilpasse seg samfunnets normer.

---

<sup>248</sup> Publius Ovidius Naso, *Ovids forvandlinger* (3.341–510), overs. Otto Steen Due (Viby: Centrum, 1987), 89–95.



At allusjonene til Fitzgerald har å gjøre med legning og erotikk, understrekes også av hvor de plasseres i memoarene. Skal vi tro Hélène Tison, bruker Bruce Fitzgerald til å forføre.<sup>249</sup> Dette gjelder både hans forhold til Helen, som han gjør kur til ved hjelp av ”fitzgeraldske følelser” i brevform, og Roy, som han låner *The great Gatsby*, en roman full av mulige skeive undertoner og mislykkede forsøk på hetero-kjærlighet.<sup>250</sup>

Tapt, ugjengjeldt eller umulig kjærlighet tematiseres både i *The great Gatsby* og ”Winter dreams”. Likhetene gjør at Dexter kan leses som et tidlig utkast til Gatsby. En av grunnene til dette er deres felles legemliggjøring av den amerikanske drømmen. Den innebærer muligheten både for en oppadgående klassereise og for den medfølgende oppnåelsen av sosial, kulturell og/eller økonomisk kapital.<sup>251</sup> Både Gatsby og Dexters utgangspunkt er arbeiderklassen, henholdvis som golfgutt/kjøpmanssønn og fisker, og de jobber seg så oppover med egne hender, til de etter hvert blir både rike og akseptert i de høyere sosiale lag. Både Dexter og Gatsby viser tidlig en interesse for de øvre klassers luksus: Dexter vil eie glitrende ting, Gatsby tiltrekkes av en yachts skjønnhet og prakt.<sup>252</sup> I *The great Gatsby* er det riktignok tydelig at Gatsby ikke rekker helt opp, fordi han, med sine ”nye” penger, ikke har den samme kulturelle og sosiale kapitalen som dem med ”gamle” penger, som Daisy og Tom. Men hans ferd fra fisker til godseier kan allikevel beskrives som en vellykket klassereise.

I og med at både allusjonene til ”Winter dreams” og til *The great Gatsby* tematiserer den amerikanske drømmen, er det lett å trekke en linje fra Dexter og Gatsby til Bruce. Også han har gjennomgått en selvvalgt klassereise og metamorfose ”fra bondegutt til prins”, og Alisons barndomshjem er en verdig rival til Gatsbys herskapshus. Men det som kjennetegner den amerikanske drømmen både for Dexter og Gatsby, er dens utilstrekkelighet. Den bringer kanskje rikdom, men ikke lykke. For Fitzgeralds klatrere har mangelen på lykke med mangelen på kjærlighet å gjøre. Gatsbys Daisy forblir en annen manns kone, Dexters Judy gifter seg også med en annen. Den samme mangelen gjelder trolig i Bruces tilfelle. Han eier et nygotisk slott, restaurert med pinlig nøyaktighet, han har en familie og en god jobb, men fortelleren impliserer at han kun får det viktigste i små, skjulte doser. Alt dette er imidlertid bare tolkninger fra fortellerens side.

---

<sup>249</sup> Hélène Tison, ”Drag as metaphor and the quest for meaning in Alison Bechdel's *Fun Home. A Family Tragicomic*”, *Graat* 1 (2007), 30.

<sup>250</sup> Matthew J. Bolton, ”A fragment of lost words. Narrative ellipses in *The great Gatsby*”, *Critical insights. The great Gatsby*, red. Morris Dickstein (Salem: Salem Press, 2009), 197; Murray J. Levith, ”Fitzgerald's *The great Gatsby*”, *The Explicator* 37 (1979), 7–9.

<sup>251</sup> Jennifer L. Hochschild, *Facing up to the American dream. Race, class, and the soul of the nation* (Princeton: Princeton University Press, 1995), 15.

<sup>252</sup> Fitzgerald, *The great Gatsby*, 96.

## Ambivalens

Ikke bare utløser *Fun Homes* allusjoner tvil om hvorvidt Bruce faktisk er homofil, og om fortelleren klarer å fremstille virkeligheten, de preger også memoarene ved å skape en generell ambivalens rundt de rollene far og datter spiller. Rolleforvirringen reflekteres særlig i allusjonene til Ovid og Joyces *Ulysses*, og den gjør leseren oppmerksom på at identitet beskrives bedre med et ”både–og” enn med et ”enten–eller”.

Destabiliseringen begynner allerede på første side, med en allusjon til Ovids Ikaros-beretning. Mens vi ser Alison og faren leke ”fly”, kommenterer fortelleren at denne typen akrobatikk har fått navn etter Ikaros, fra Ovids *Metamorfoser*. På neste side ser vi Alison ovenfra, idet hun mister balansen og faller ned fra farens utstrakte ben. Hovedspørsmålet denne strukturerende allusjonen stiller leseren, er: Hvem er forelder og hvem er barn av Bruce og Alison? Fortelleren drar en parallell mellom Alison/Ikaros og Bruce/Daidalos, men hun kommenterer også at ”i vår gjenoppførelse av dette mytiske forholdet var det ikke jeg, men min far, som skulle styrte ned fra himmelen”.<sup>253</sup> Begrepet ”styrte ned fra himmelen” refererer til Ikaros’ hybris – han fløy for nær solen med vingene faren hadde laget til ham da de skulle flykte fra Kreta og kong Minos.<sup>254</sup> Voksen som holdt fjærene sammen smeltet, og Ikaros falt i døden i Det ikariske hav, i det sørøstlige Egeerhavet.

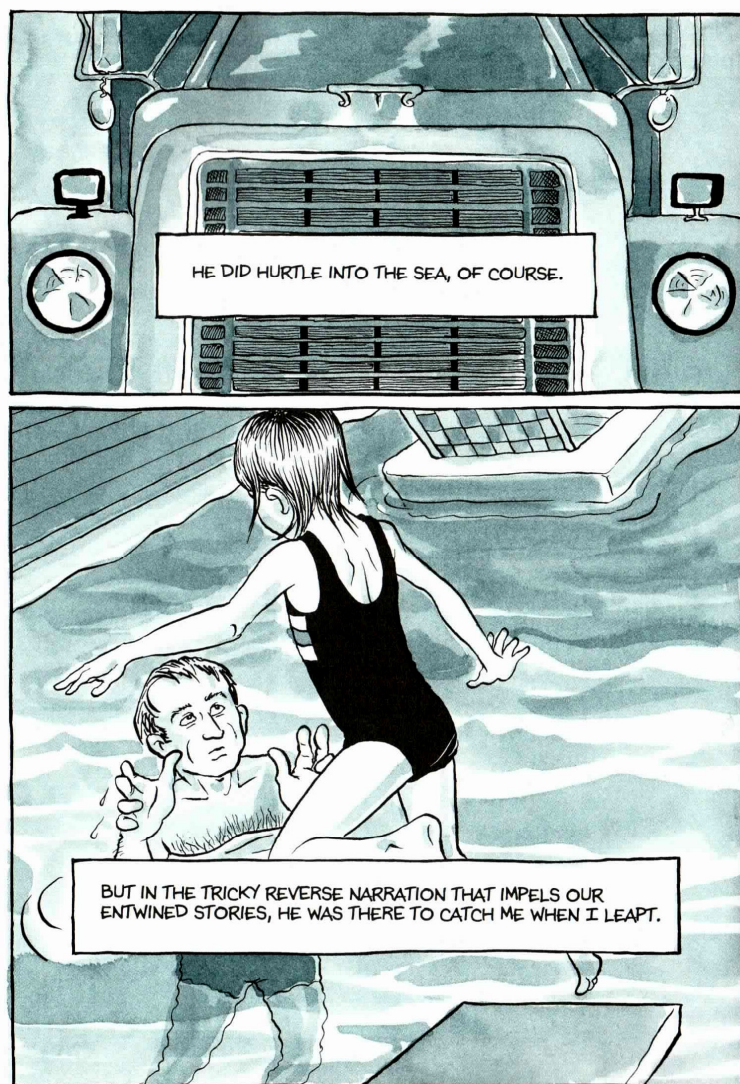
I denne og senere referanser til denne myten opptrer Alison oftest som Ikaros – i hvert fall på billedplanet. I den nevnte fly-leken er det faren som holder Alison oppe, og hun som faller. I bokas siste kapittel, der Ikaros-referansen hentes frem igjen, ser vi Alison på siste side i ferd med å hoppe fra et stupebrett og ned i farens armer i et svømmebasseng. Denne bevegelsen gjenspeiler Ikaros’ flukt og fall. Bruces tilsvarende rolle som Daidalos etableres av hans status som kunstferdig håndverker og lærer.<sup>255</sup> Han er mesteren, faren, og hun er eleven, sønnen/datteren. Så langt virker forholdet enkelt. Men fortellerteksten som omkranser disse hendelsene impliserer noe annet:

---

<sup>253</sup> Bechdel, *Fun Home. A family tragicomic*, 4. Orig.: ”in our particular reenactment of this mythic relationship, it was not me but my father who was to plummet from the sky”.

<sup>254</sup> Publius Ovidius Naso, *Ovids forvandlinger* (8.183–235), 246–247.

<sup>255</sup> *Ibid.*, 16.



Fortelleren drar parallellen mellom Bruce og Ikaros videre når hun spør hva Ikaros kunne utrettet dersom han hadde overlevd reisen fra Kreta. ”Selvsagt styrtet [Ikaros] i havet”, sier fortelleren, men ”i den innviklede omvendte fortellingen som driver våre sammenflettede historier fremover, var han der for å ta meg imot da jeg hoppet”.<sup>256</sup> Her gjør fortelleren det klart, både billedlig og tekstlig, at hun bruker Ikaros som et bilde på Bruce, og ikke seg selv. I sidens øverste rute, som akkompagneres av ”selvsagt styrtet han ...”, ser vi bare et nærbilde av fronten på en lastebil – en referanse til Bruces selvmord. I neste rute, *Fun Homes* siste, ser vi Bruce i et badebasseng, klar til å ta imot en hoppende Alison. Her omtales faren som ”he”, på samme måte som Ikaros har blitt omtalt i foregående fortellertekst, uten at fortelleren indikerer at subjektet har endret seg.

<sup>256</sup> Ibid., 232. Orig.: ”He did hurtle into the sea, of course. But in the tricky reverse narration that impels our entwined stories, he was there to catch me when I leapt”.

Ikaros-myten kompliserer forholdet mellom far og datter ytterligere ved å sette Bruce i rollen som Minotauren, som både ble unnfanget og sperret inne ved Daidalos' hjelp. Fortellerteksten opplyser leseren om hvordan Daidalos hjalp Pasifaë, kong Minos' ektefelle, å forføre den hvite oxen, hvordan hun så fødte Minotauren, og hvordan denne skapningen "inspirerte Daidalos' største oppfinnelse til da" – labyrinten.<sup>257</sup> I billedruten under denne fortellerteksten ser leseren hvordan farens mørke silhuett, i forgrunnen, rager monstrøst over Alison. Hun har nettopp, ved et uhell, brukket av en karaffeltopp. I de neste tre rutene ser vi Alison løpe gjennom forskjellige rom, for til sist å styrte ut av huset:



Fortellerteksten til disse rutene etablerer forbindelsen mellom faren og Minotauren ennå tydeligere ved å handle om den intrikate labyrinten Minotauren ble sperret inne i. Huset fungerer som en labyrint når Alisons flukt tar hele tre billedruter, noe som indikerer både at huset er stort og at det tar lang tid å rømme ut av det. Parallellen mellom huset og Daidalos' labyrint befestes også senere i første kapittel, der fortellerstemmen kommenterer at selv om Bruces nærmeste familie kunne orientere seg i Alisons barndomshjem, gikk fremmede seg ofte bort. Men det var umulig, både for familien og for andre, å vite om Minotauren lurte rundt neste hjørne. I bildet som tilhører denne fortellerkommentaren, ser vi familien Bechdel

<sup>257</sup> Ibid., 12. Orig.: "inspired Daedalus's greatest creation yet".

rundt middagsbordet. Bruce står oppreist, og han har nettopp kastet en tallerken mot gulvet.<sup>258</sup> Bildet fanger øyeblikket idet tallerkenen knuses mot linoleumen, der den etterlater en ”permanent [...] ripe”.<sup>259</sup> Men likhetene mellom huset og labyrinten reetablerer også Bruces posisjon som Daidalos, fordi fortelleren bruker store deler av første kapittel på å forklare hvordan det er Bruce, og Bruce alene, som har innredet og formet huset og hagen. Slik fremhever fortelleren Bruces problem og dobbeltliv – han har bygget sitt eget fengsel: huset, rollen han spiller, det legendariske ”skapet”. Han er både labyrintbygger og fange, både far og sønn.

Usikkerheten rundt hvem som er far og hvem som er barn gjentas senere i *Fun Home*, i en referanse til *Ulysses*. Fortelleren sammenlikner Alison og farens ”gjenforeningsscene”, side 220–221, med henholdsvis gjenforeningen mellom *Odyssens* Odyssevs og Telemakhos og den nattlige koppen med kakao *Ulysses*’ Stephen Dedalus og Leopold Bloom deler. Men, spør fortelleren, hvem av dem er faren? Også her ser vi rolleforvirring. Den åpenbare tolkningen er Alison/Telemakhos/Stephen og Bruce/Odyssevs/Leopold, i kraft av deres egentlige forhold. Men Alison føler seg ”påfallende som en forelder” mens hun lytter til farens barndomshistorier om bondegutter med mørkt, bølgete hår og om ønsket om å være jente.<sup>260</sup> Alison og Leopold har også det til felles at deres fedre begår selvmord, dersom fortellerens tolkning av Bruces død er riktig, og dette stiller henne i rollen som far/forelder i forholdet mellom Stephen og Leopold. Og fortelleren tildeler senere Alison, ikke Bruce, rollen som Odyssevs: Alison er den som utforsker sin egen seksualitet, drar på en odysse, ikke Bruce.

Bruce og Alisons ”Ithaka-øyeblikk” undergraver også deres kjønnsidentiteter. I løpet av denne scenen kommer det frem at Alison egentlig vil være gutt, og at Bruce egentlig ønsket å være jente. Dette kommer til uttrykk tidligere også, når fortelleren fremstiller far og datter som vrengebilder av hverandre hva gjelder kjønnsroller. Mens faren prøver å uttrykke noe feminint gjennom datteren, forsøker datteren å kompensere for det hun oppfatter som farens mangel på maskulinitet. Her, og senere, oppstår spørsmålet: Hvilket kjønn *er* man egentlig? Det man føler tilhørighet til, det man er født som, eller begge deler på en gang?

---

<sup>258</sup> Episoden kan leses som en allusjon til Virginia Woolfs *To the lighthouse*, der den tyranniske familiefaren Mr. Ramsay, allerede i dårlig humør, finner et saksedyr i et melkeglass under frokosten og deretter kaster glasset i bakken. Bechdel trekker frem denne hendelsen i bloggen sin, der hun skriver at episoden i *To the lighthouse* egentlig var basert på en faktisk hendelse i Woolfs barndom (<http://dykestowatchoutfor.com/autobugography>). Faren skal ha kastet en blomsterpotte på moren. Ved å sammenlikne seg selv med Woolf skriver Bechdel seg indirekte inn i den selvbiografiske litterære tradisjonen, og hun impliserer samtidig at Bruces tallerkenkasting, i likhet med Sir Leslie Stevens’ blomsterpottetekasting, faktisk skjedde.

<sup>259</sup> Bechdel, *Fun Home. A family tragicomic*, 21. Orig.: ”permanent linoleum scar”.

<sup>260</sup> Ibid., 221. Orig.: ”distinctly parental”.

Fortelleren bruker bare far/sønn-bilder når hun drar intertekstuelle paralleller, og dermed er det bare Alison som får oppfylt sitt ønske om i overført forstand å ”bytte” kjønn. Faren forblir i en rolle hvor han er ukomfortabel, nærmest tvunget av fortellerens valg av allusjoner.

## Modernistisk epistemologi

*Fun Homes* intertekstualitet stiller ikke bare spørsmålstegn ved Bruces legning og rolletilhørighet. Undersøker vi allusjonene i et litteraturhistorisk perspektiv, vil vi se at de griper direkte inn i spørsmålet om muligheten for historisk referensialitet. Mange av memoarenes strukturerende allusjoner er hentet fra modernismen, for eksempel Marcel Prousts *På sporet av den tapte tid* og F. Scott Fitzgeralds noveller og romaner. James Joyces modernistiske *Portrait of the artist as a young man* og *Ulysses* omslutter *Fun Home* som bokstøtter, erklærer Bechdel i paratekstene.<sup>261</sup> Andre mindre allusjoner henviser også til modernismen; dette gjelder for eksempel William Faulkner og Virginia Woolf. Hva innebærer så dette for tolkningen av *Fun Home*?

Som Ben-Porat påpeker, skaper ikke allusjoner bare bånd til referenttekstens fabel, men også til dens tematikk. Men modernismen er per definisjon gjenstand for ”ekstrem semantisk forvirring”.<sup>262</sup> Noen fellestrekk er det imidlertid lettere enn andre å enes om. Et gjennomgående, men underliggende tema i den litterære modernismen var en form for epistemologisk krise, eksemplifisert i litteraturen gjennom en dreining mot det indre og en økende fokus på menneskets subjektive virkelighetsforståelse.<sup>263</sup> Følelsen av epistemologisk krise var for så vidt ikke noe nytt, men spesielt for subjektets tvil i nettopp denne tidsperioden var en mangel på fremskrittsoptimisme. *La belle époque* og den andre industrielle revolusjonen som foregikk i Europa og USA sent på 1800-tallet, bedret kanskje fremtidsutsiktene, levekårene og produksjonshastigheten.<sup>264</sup> Men den teknologiske utviklingen viste seg å være et tveegget sverd, ved også å muliggjøre den uhyre ødeleggende og desillusjonerende første verdenskrigen. Konservative anslag beregner rundt ni millioner døde, mens andre opererer med så mange som femten.<sup>265</sup> Antall skadde lå trolig dobbelt så høyt.

---

<sup>261</sup> Chute, ”An interview with Alison Bechdel”, 1005.

<sup>262</sup> James McFarlane og Malcolm Bradbury, *Modernism. 1890–1930* (London: Penguin Books, 1991), 45. Orig.: ”extreme semantic confusion”.

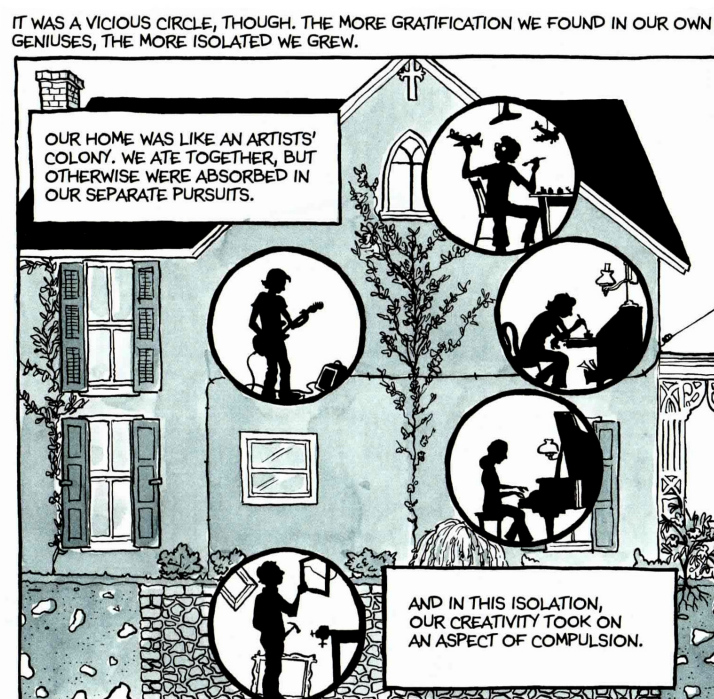
<sup>263</sup> Ástráður Eysteinnsson, *The concept of modernism* (Ithaca: Cornell University Press, 1990), 27; David Lodge, ”The language of modernist fiction. Metaphor and metonymy”, *Modernism: 1890–1930*, red. James McFarlane og Malcolm Bradbury (London: Penguin Books, 1991), 481.

<sup>264</sup> David S. Landes, *The unbound Prometheus. Technological change and industrial development in Western Europe from 1750 to the present* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), 231.

<sup>265</sup> Marc Ferro, *The Great War, 1914–1918*, overs. Nicole Stone (London: Routledge, 2002), 251; H.P. Willmott, *World War I* (New York: DK Publishing, 2003), 307.

Hendelsen satte dype spor i Europas kollektive bevissthet. Parret med ideer fra Nietzsche, Darwin, Marx og kanskje særlig Freud, førte desillusjonen og usikkerheten til et økt fokus på menneskets indre liv. Det var som om båndene ble skåret over mellom den ytre virkeligheten og den subjektive opplevelsen av den.<sup>266</sup> Selv om høymodernismens formelle eksperimenter representerte et brudd med den foregående litterære tradisjonen, var ikke målet så ulikt. Ønsket om å speile verden lå fremdeles til grunn for enkelte, men fokuset dreide fra det ytre til det indre, fra kropp til sinn.<sup>267</sup> Vi ser eksempler på resultatene av denne krisen i Woolfs bevissthetsstrøm, Faulkners mangel på en allvitende forteller i *As I lay dying* og Prousts og Joyces introspektive personer. Virkeligheten forsøkes ikke gjengitt på noen objektiv måte – den filtreres gjennom romanpersonene og sier også dermed noe om deres måte å oppfatte den på.

Ved å struktureres rundt disse modernistiske tekstene, opptar *Fun Home* noe av deres fornemmelse av epistemologisk krise, og forbindelsen forsterkes ved at fortelleren beskriver Alisons selvbiografiske problem i nøyaktig samme ordelag.<sup>268</sup> Også Bruces eksplisitte linje mellom Bechdel- og Bundren-familien knytter memoarene til en slik virkelighetsoppfattelse. Familiemedlemmene har, i likhet med Faulkners narrativt isolerte personer, få eller ingen forbindelser til hverandres eller noen felles virkelighet.<sup>269</sup>



<sup>266</sup> Eysteinsson, *The concept of modernism*, 29.

<sup>267</sup> Virginia Woolf, "Modern fiction", *The common reader* (London: Hogarth Press, 1925–1932); Virginia Woolf, "Mr. Bennet and Mrs. Brown", *Collected essays 1*, red. Leonard Woolf (London: Chatto & Windus, 1966).

<sup>268</sup> Bechdel, *Fun Home. A family tragicomic*, 141.

<sup>269</sup> *Ibid.*, 134, 200.

*Fun Homes* modernistiske allusjoner kan altså fremkalle denne krisen for leseren og binde den til memoarenes tematikk, og problemet virker spesielt relevant fordi det har å gjøre med det spørsmålet memoarene og paratekstene stiller: Kan man fortelle noe objektivt sant – er historisk referensialitet mulig – eller er våre opplevelser av verden bevisst eller ubevisst selektive og våre beskrivelser av den dermed likeså, slik White beskriver? Det vil være enkelt å koble Bechdels memoarer til modernismens krise ved å påpeke den beslektede tematikken og ved å hevde at allusjonene indirekte undergraver muligheten til å produsere den historieskrivingen Bechdel så gjerne vil forfatte. Men det kan også være verdt å undersøke modernist-allusjonene nærmere, med ett spørsmål i bakhodet: Hvordan forholder fortelleren seg til denne tradisjonen?

*Fun Home* fremkaller riktignok bestemte assosiasjoner til Joyce, Proust og Fitzgerald, men fortelleren kobler samtidig den modernistiske litteraturen til faren, og ikke seg selv. Dette kan tyde på at hun ønsker å distansere seg fra nettopp denne litteraturen og dens konsekvenser for muligheten til nøytral historieskriving. Ariela Freedman hevder som nevnte at det løper en linje gjennom *Fun Home* som skiller far og datter ved å forbinde dem med hver sin litterære tradisjon.<sup>270</sup> Dette ser vi allerede i tittelen, fremholder hun. ”Tragic” står for faren, som i pakt med modernisttradisjonen er utilgjengelig og overlegen.<sup>271</sup> ”Comic” står for datteren, som i beste Harold Bloom-stil forsøker å ta et oppgjør med en foregående, innflytelsesrik, høylitterær tradisjon. Dette gjør hun ved hjelp av et ikke-intellektuelt medium: tegneserier (”comics”). Altså vil fortelleren ta et oppgjør med modernismens epistemologiske krise, og dermed Bruce, i stedet for å la seg assosiere med den. Imidlertid kan denne påstanden lett tilbakevises ved å påpeke at selv om fortelleren tilskriver disse allusjonene og deres konsekvenser til Bruce, er det faktisk fortelleren som har valgt nettopp denne litteraturen. Hun kunne plukket ut andre litterære referanser, men valgte nettopp disse. Og dermed slår det modernistiske problemet tilbake på Bechdel, dersom den selvbiografiske pakten er gyldig og hun faktisk er lik fortelleren.

En annen innvending mot fortellerens sammenblanding med faren og modernismen er at *Fun Home* for noen kan være like vanskelig tilgjengelig som høymodernismens intertekstuelle eskapader. Selv om tegneserieformen får teksten til å virke tilgjengelig, kanskje fordi så mange lesere forbinder nettopp denne formen med noe ukomplisert, er memoarene fulle av vanskelige ord og litterære allusjoner. *Fun Home* er kanskje ikke like ugjennomtrengelig som for eksempel T.S. Eliots *The Waste Land*, men Bechdels memoarer krever

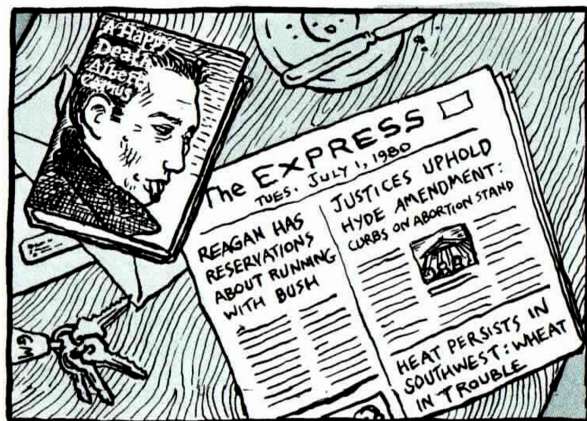
---

<sup>270</sup> Ariela Freedman, ”Drawing on modernism in Alison Bechdel’s *Fun Home*”, 127.

<sup>271</sup> Leonard Diepeveen, *The difficulties of modernism* (New York: Routledge, 2003), x.



THE COPY OF CAMUS' *A HAPPY DEATH* THAT HE'D BEEN READING AND LEAVING AROUND THE HOUSE IN WHAT MIGHT BE CONSTRUED AS A DELIBERATE MANNER.



allikevel en over middels kompetent leser. Det innfløkte, formelle språket inkluderer uvanlige ord som "buss" (å kysse lett), "humectant" (som holder på fuktighet) og "deracination" (å rykke opp med røttene). Og den vanlige leser har neppe fordypet seg i verken Camus, *Ulysses* eller *På sporet av den tapte tid*. Selv om fortelleren i enkelte tilfeller ganske eksplisitt leder leseren til den riktige allusjonen, som til Camus' *A happy death*, kreves det en kompetent og observant

leser for å plukke opp alle tekstens litterære referanser og deres implikasjoner.

Men *Fun Home* er ikke kun opptatt av det intellektuelle. Særlig scenene fra Bechdels barndom bugner av popkulturelle og anti-intellektuelle referanser, fra barneserien *Sesam stasjon* via animerte *Loony Tunes* til filmen *It's a wonderful life* – en real søtsuppe. Og utenfor tegneserie-teoretikernes felt assosieres formen sjelden med den kulturelle eliten.<sup>272</sup> Gillian Whitlock og Anna Poletti går så langt som å hevde at tegnede eller på andre måter "grafiske" selvbiografier, som Whitlock og Poletti døper "autographics", oftest assosieres med ungdoms- og subkulturer.<sup>273</sup>

Likevel trekkes fortelleren tilbake i modernismen klamme grep på grunn av sin tro på at det finnes en overflate og et senter, at det finnes en personlighetens kjerne.<sup>274</sup> Savnet etter autentisitet og essens gjorde seg sterkt gjeldende hos enkelte modernistiske diktere. Ett eksempel er Yeats' "The second coming".<sup>275</sup> Til sammenlikning vil mindre essensialistiske teoretiske retninger kanskje hevde at noen kjerne aldri har eksistert, og at alt identitet består av, er de ulike rollene man trer inn i ulike situasjoner med, de forskjellige "hattene" man tar på seg. Og man kan godt gå med flere hatter på én gang, for det samme gjelder for tekster som for mennesker – de er en mangfoldig vev, ikke en kjerne/overflate-dikotomi. Altså fanges *Fun Home* allikevel av modernismens epistemologiske krise.

<sup>272</sup> Jared Gardner, "Autography's biography, 1972–2007", *Biography. An interdisciplinary quarterly* 31 (2008), 12.

<sup>273</sup> Gillian Whitlock og Anna Poletti, "Self-regarding art", *Biography. An interdisciplinary quarterly* 31 (2008), xviii.

<sup>274</sup> Helt Haarder, "Det særlige forhold vi hadde til forfatteren. Mod et begreb om performativ biografisme", 10.

<sup>275</sup> Da spesielt versene "Things fall apart; the centre cannot hold/ Mere anarchy is loosed upon the world" [min uth.]. Se Yeats' *The collected poems of W.B. Yeats*, red. Richard J. Finneran (New York: Scribner Paperback Poetry, 1996 ["The second coming" 1920]).

*Fun Homes* form, tematikk og intertekstualitet fremhever på forskjellige måter et både–og fremfor et enten–eller. Ett eksempel på dette er Bruces legning. Ved først å trekke en direkte linje fra forfatter til tekst til Bruce, slik hun gjør med Wilde, Proust og Fitzgerald, understreker fortelleren sammenhengen mellom liv og verk. Dette grepet fungerer nærmest som en gjentakelse av paratekstenes føringer, der leseren skal ledes av fortelleren. Men hun åpner samtidig for en usikkerhet og en flertydighet som ikke finnes i paratekstene. Hun innrømmer for eksempel at hun ikke vet hva faren egentlig var. Bifil? ”Noe annet”? Maskulin? Feminin?

Der paratekstene ville krevd en dikotomi, maskulin *eller* feminin, åpner memoarene for en kombinasjon. Han kan være begge deler på én gang. Mangfoldet understrekes av Bruces bånd til den biseksuelle, hermafroditiske orkideen, og hentydningen til ormen Ouroboros fremkaller de samme assosiasjonene.<sup>276</sup> På samme måte kan Alison og Bruce være både foreldre og barn på samme tid. Fortellerens bruk av Ovid- og Joyce-allusjoner viser dessuten at Bruce og Alisons identiteter ikke trenger å begrenses til kun to motpoler. Alison tildeles både rollene som Ikaros, Daidalos (i kraft av at hun har produsert disse memoarene, dersom referensialitetsargumentet stemmer), muligens Tesevs (fordi hun finner veien ut av labyrinten), Stephen Dedalus, Leopold Bloom, Odyssevs og Telemakhos. Bruce besetter likeledes rollene som Ikaros, Daidalos, Minotauren, Stephen, Leopold og Odyssevs. Slik destabiliseres det leseren først oppfatter som deres identiteter, som er mer plastiske enn man først skulle tro.<sup>277</sup> Alt er altså ikke like enkelt som det først ser ut til, noe som også gjelder for *Fun Homes* forhold til sine paratekster. Å fremstille sannheten på en nøytral måte kan ikke være lett når selv den, slik den fremstilles i *Fun Home*, er så tvetydig, mangefasettert og åpen for tolkning.

I kontrast til paratekstene, argumenterer *Fun Home* for sin egen mangel på enhet, objektivitet og dermed sin historiske referensialitet.<sup>278</sup> Det vi presenteres for er kun subjektiv diktning – vår egen eller fortellerens – slik modernismens epistemologiske krise eksemplifiserer. ”Sannheten” glipper. Kanskje er det dette fortelleren uttrykker når hun først hevder at foreldrene er mest virkelige for henne ”som fiksjoner” og deretter at ”det er umulig

---

<sup>276</sup> Bechdel, *Fun Home. A family tragicomic*, 116; Juan Eduardo Cirlot, *A dictionary of symbols*, overs. Jack Sage (London: Routledge & Kegan Paul, 1971), s.v. ”ouroboros”.

<sup>277</sup> Adrienne Mitchell, ”Spectral memory, sexuality and inversion. An arthrological study of Alison Bechdel's *Fun Home. A family tragicomic*”, *ImageText. Interdisciplinary comics studies* 4, nr. 3 (2009). Tilgjengelig fra <[http://www.english.ufl.edu/imagetext/archives/v4\\_3/mitchell/](http://www.english.ufl.edu/imagetext/archives/v4_3/mitchell/)>.

<sup>278</sup> Skal vi tro Plett, som her fremstår som uvanlig reaksjonær hva gjelder litterær referensialitet, vil en forfatter som bruker litterære referanser i teksten sin *fjerne* leseren fra virkeligheten. Dette fordi forfatteren refererer til ”det som speiler virkeligheten”, altså litteratur i form av språk og tolkninger, heller enn til ”virkeligheten selv” (*Intertextualities*, 15).

å gripe en oppdiktet person”?<sup>279</sup> I helheten som paratekstene og memoarene danner, unnfanges derfor et nytt, overordnet både–og.<sup>280</sup> Det både er og er ikke mulig å fortelle den objektive, nøytrale og ufargede ”sannheten”. En selvbiograf både kan og kan ikke speile virkeligheten.

---

<sup>279</sup> Bechdel, *Fun Home. A family tragicomic*, 67, 84. Orig.: “in fictional terms”, “you can’t lay hands on a fictional character”.

<sup>280</sup> Arne Melberg gjør oppmerksom på at både–og-et er intet mindre enn ”den litterære selvframstillingens mestertrope” i *Selvskrevet. Om selvframstilling i litteraturen*, overs. Ingebrikt Hetland (Oslo: Spartacus, 2007), 20.

## EPILOG

Hva skjer når leseren godtar de føringene *Fun Homes* paratekstene legger og så leser memoarene, som undergraver paratekstenes argumenter? I en sympatisk lesers hode vil denne selvmotsigelsen skape kortslutning. Derfor har jeg argumentert for en symptomal lesning, hvis pragmatiske utgangspunkt kan hjelpe oss med ta høyde for denne intensjonsambivalensen. Hvilke svar har så denne lesemåten gitt oss?

Oppgavens analysedel har vist at paratekstene og memoarene som helhet skaper et både–og hva gjelder muligheten for å si noe upersonlig og nøytralt. Det både er og er ikke mulig på én gang, skal vi tro paratekstene og memoarene. Ved å opprettholde et skille mellom *Fun Homes* forfatter, forteller og protagonist kan vi definere denne konflikten som en intensjonsambivalens mellom memoarenes forfatter, slik hun fremstår i paratekstene, og deres forteller.

Paratekstene argumenterer hardnakket for muligheten til å si den nøytrale, objektive sannheten. Om denne finnes, stilles det ikke spørsmålstegn ved. Paratekstene forsøker dessuten å bygge et tillitsforhold til leseren ved å understreke at Alison Bechdel er troverdig og til å stole på. Muligheten for mytomani er med andre ord minimal. Selve teksten *Fun Home* uttrykker imidlertid tvil rundt både språket og menneskets muligheter for å nøytralt speile en ytre virkelighet og rundt eksistensen av en objektiv, nøytral ”sannhet”. Dette illustreres blant annet av fortellerens utslørte diktning, Alisons epistemologiske krise, muligheten for at overflate kan bedra, formens mangel på historisk referensialitet<sup>281</sup> og sammenblandingen av paratekstenes klare begrepspar.

Paratekstenes bruk av klare dikotomier erstattes med en flertydighet, der dikotomiens to deler flyter over i hverandre. Subjektets enhet erstattes av en symptomal vev-liknende struktur. For eksempel kan ikke Alison og Bruce fanges og defineres ved hjelp av tradisjonelle rollemotsetninger. De er ikke det ene eller det andre, mannlig *eller* kvinnelig, men hybrider. Dette er én grunn til at ”sannheten” er så vanskelig å definere nøyaktig – det finnes ingen menneskelig essens å sette fingeren på, bare roller. I *Fun Home* kan rollene variere, flyte, overlappe eller smelte sammen i ”et nett av transversaler”.<sup>282</sup> Det romantiske, sympatiske, enhetlige selvet erstattes her med et poststrukturalistisk, symptomalt, anti-

---

<sup>281</sup> Ikke minst tegneseriemediets (for de aller fleste) assosiasjoner til det lavpannede og fantastiske, som kanskje forhindrer en leser i å forbinde den med noe så nøkternt som historieskriving, slik disse leserne ser det.

<sup>282</sup> Bechdel, *Fun Home. A family tragicomic*, 102. Orig. “a network of transversals”.

essensialistisk selv. *Fun Home* som helhet fungerer derfor som en hybrid, ved å forvirre leseren hva gjelder dens status som historisk referensiell, diktning eller begge deler. Dersom man tillegger forfatter og forteller like mye vekt, gjelder det siste, altså både–og.<sup>283</sup> Hva betyr dette?

Memoarenes hybriditet skaper en spenning i teksten og nærmest tvinger leseren til å ta stilling til den. Her er Bechdel tragikomiske familiehistorie ikke alene. Et blikk på de siste års avisoverskrifter kan få det til å virke som om *Fun Homes* både–og hva gjelder muligheten for å nøytralt speile virkeligheten, plasserer memoarene innenfor en trend i tiden. Vi lever ikke bare i memoarenes tidsalder, men også i en epoke der grensen mellom ”sannhet” og ”fiksjon” i denne typen litteratur problematiseres. For å trekke frem to hjemlige eksempler, har både Kjartan Fløgstads *Grense Jacobselv* (2009) og Karl Ove Knausgårds *Min kamp* (2009–2010) skapt oppstuss fordi de leker med slike skillelinjer. Mens Fløgstad har forsvart seg med ”i fiksjon er alt lov, også blandinger”<sup>284</sup>, minner Knausgård mer om Bechdel, i sin vekselvise insistering på at romansyklusen både er sannhet og fiksjon.<sup>285</sup> Et annet eksempel er den danske forfatteren Claus Beck-Nielsen. Han har ikke bare annonsert sin egen død, men har også som ”Das Beckwerk” skrevet en (selv)biografi om ”forfatteren Claus Beck-Nielsen”.<sup>286</sup> Her er grensene mellom det fiktive og det faktiske svært utydelige. Dette er imidlertid ikke noe nytt. Selv antikke biografier og selvbiografier blandet åpenbart fiktive hendelser med biografisk informasjon.<sup>287</sup>

En slik hybriditet oppfattes ofte som et taksonomisk problem. Som et resultat flommer sekundærlitteraturen over av kreative sjangerbetegnelser, oppfunnet for å sette på plass alle de ulike blandingsforholdene mellom historieskriving og fiksjon. Blant dem er faksjon, autofiksjon (Serge Doubrovsky), performativ biografisme (Jon Helt Haarder), biomytografi (Audre Lorde), autobiografiksjon (for eksempel Charles Swann), autoetnografi, prosa (Arne Melberg), dobbeltkontrakter (Poul Behrendt)<sup>288</sup>, autofiksjonografi (Lynda Barry), semi-biografisk roman (Niki Shisler), selvbiografisk roman (Philippe Lejeune), ”kreativ sakprosa”

---

<sup>283</sup> Jf. Genettes svingdør-metafor i de Mans ”Autobiography as de-facement”.

<sup>284</sup> Kjartan Fløgstad, ”Punktert hjelperytter”, *Aftenposten* 23.07.2009.

<sup>285</sup> Hans Olav Brenner, ”Bokprogrammet-spesial: Karl-Ove Knausgård” (NRK, sist oppdatert 12.01.2010 [sitert 09.07.2010]), tilgjengelig fra <<http://www1.nrk.no/nett-tv/klipp/597128>>.

<sup>286</sup> Claus Beck-Nielsen/Das Beckwerk, ”Claus Beck-Nielsen 1963-2001” (*Das Beckwerk*, sist oppdatert 01.01.2010 [sitert 01.05.2010]), tilgjengelig fra <[http://dasbeckwerk.com/Claus\\_Beck-Nielsen\\_1963-2001/](http://dasbeckwerk.com/Claus_Beck-Nielsen_1963-2001/)>.

<sup>287</sup> Normen var imidlertid annerledes da – det fantes ikke et like sterkt imperativ for å skille de to. Se Janet Fairweather, ”Fiction in the biographies of ancient writers”, *Ancient society* 5 (1974), 231–275; Mary R. Lefkowitz, ”The poet as hero. Fifth-century autobiographies and subsequent biographical fiction”, *The classical quarterly* 28 (1978), 459–469.

<sup>288</sup> Et begrep Nora Campbell grundig kjølhaler i *Sanne mine ord. En kritisk diskusjon av Poul Behrendts begrep dobbeltkontrakten*. (Masteroppgave i litteraturformidling, Universitetet i Oslo, 2009).

(James Frey) og så videre *ad nauseam*. Men denne begrepsfloraen gir oss neppe noe bedre tak på de paradoksene som skapes i møtet mellom historieskriving og fiksjon.

Etter mitt syn spiller det ikke så stor rolle hvorvidt selvbiografisk litteratur *er* sannhet, løgn eller begge deler. Det som betyr mest, er lesemåten, og dermed hvordan slik litteratur *oppfattes*. Dette bestemmes av leseren, som enten leser selvbiografier som maske eller ansikt, som fiksjon eller som en nøytral speiling av ytre og indre virkelighet. Det samme gjelder vår tillit til forfatteren. På samme måte som vi sjelden kan vite om en selvbiografi er sann eller fabrikkert, kan vi heller ikke vite om forfatteren fortjener vår tillit. Samtidig er tillitsforholdet mellom leser og forfatter det aller viktigste i resepsjonen av selvbiografisk litteratur. Mottakelsen, og dermed salget, avhenger av at tilliten ikke brytes, at illusjonen om sannhet opprettholdes. Dersom det motsatte skjer, kan det få alvorlige konsekvenser for både forfatteren, forlaget og salgstallene.

Et eksempel er på et slikt brudd er James Frey, som i 2005 måtte innrømme at store deler av hans memoarer *A million little pieces* (2003) var rent oppspinn. Dette førte til et voldsomt sinne hos leserne. Enkelte krevde sågar å få pengene igjen, fordi de følte seg ført bak lyset, noe forlaget gikk med på.<sup>289</sup> Freys bok gikk fra å være USAs nest mest solgte i 2005, etter J.K. Rowlings *Harry Potter*-bøker, til ubetydelige salgstall i 2006.<sup>290</sup> Et annet eksempel på et slikt tillitsbrudd er Herman Rosenblats *An angel at the fence* (foreløpig uutgitt), som i likhet med Freys memoarer fikk stor oppmerksomhet etter å ha blitt omtalt av Oprah Winfrey. Også Rosenblat ble avslørt som mytoman, og som konsekvens nektet forlaget å utgi boken og krevde i tillegg tilbake all økonomisk støtte som Rosenblat og agenten hans hadde fått.<sup>291</sup> Også Margaret Seltzer fikk sine memoarer *Love and consequences* (2008) trukket tilbake av forlaget etter å ha blitt tatt på fersk gjerning i å dikte opp en oppvekst i Los Angeles' farlige gjengmiljø.<sup>292</sup>

Med for eksempel Frey i bakhodet, er det kanskje ikke så rart at Bechdel i paratekstene fremhever *Fun Homes* sannhetsgehalt. Sprengkraften i brudd på leserens forventninger og tillit er enorm. Den største kundegruppen forventer at memoarer på en objektiv måte

---

<sup>289</sup> Miller, "The entangled self. Genre bondage in the age of the memoir", 537. Freys fabrikkering førte ikke bare til sinne og lave salgstall. Ifølge The Guardians journalist Niki Shisler gjorde Freys historie om sin vei ut av rusmisbruk så sterkt inntrykk på enkelte andre rusmisbrukere at de sluttet i rehabiliteringsprogrammene de deltok i. Frey hevdet i memoarene at han på egenhånd, kun ved hjelp av egen viljestyrke, kvittet seg med sin avhengighet. Dette viste seg senere å ikke stemme – Frey hadde fått god hjelp av profesjonelle. Før dette ble avslørt, ble imidlertid enkelte så inspirerte at de forsøkte det samme, med fatale resultater. Se Niki Shisler, "A million little lies", *The Guardian*, 31.01.2006.

<sup>290</sup> Espen A. Eik, "Talentfulle løgner", *Aftenposten*, 26.07.2008.

<sup>291</sup> Linn Ullmann, "Rosenblats kjærlighet", *Aftenposten*, 04.01.2009; Inger-Marit Sæby, "Oprah lurt nok en gang", *Verdens gang*, 29.12.2008.

<sup>292</sup> Ulf Andenæs, "For godt til å være sant", *Aftenposten*, 16.03.2008.

fremstiller et handlingsforløp som faktisk har skjedd. De åpner ikke for en blanding, slik for eksempel Frey argumenterte for til sitt forsvar. Og Bechdel har, spesielt i bloggen sin, klaget over sin begredelige økonomiske situasjon.<sup>293</sup> Hun trenger penger. Ingen har imidlertid uttrykt bekymring over *Fun Homes* heller avslappede forhold til det ”objektive”. Kanskje har de godtatt Bechdels paratekst-argument. Eller de har avfunnet seg med at Bechdel, for å selge, må innta rollen som historieskriver. Spenningen jeg har brukt denne oppgaven på å nøste opp i, synes i alle fall ikke å ha gjort noe inntrykk på anmelderne.

I stedet for å finne opp stadig nye sjangerbetegnelser, burde vi kanskje heller avfinne oss med tvetydigheten og spenningen som skapes i litteratur som betegner seg selv som både historieskriving og diktning.<sup>294</sup> Den fremstår som en hybrid, i likhet med tegneseriemediet selv. Som eksemplene viser, er slik tvetydig litteratur på ingen måte utdødd – heller tvert imot. Vi må i stedet lære oss å leve med slike paradokser. Kanskje kan de til og med ha positive virkninger. Som vi har sett i første kapittel, kan selvmotsigelser gi leseren en høynet estetisk opplevelse. Ifølge Mukařovský ville *Fun Home* vært et eksempel på et kunstverk som, i kraft av å inneholde både intensjonalitet og ikke-intensjonalitet, innehar ”estetisk fylde”. Dette fordi det leseren oppfatter som ikke-intensjonalitet (memoarenes både–og), kommer an på hvilke forventninger hun bringer med seg til kunstverket (paratekstenes enten–eller). En slik friksjon, som forstyrrer *Fun Homes* sematiske gestus, vil også kunne underliggjøre og desautomatisere, ved å forlenge og forvanske persepsjonsprosessen, og dermed ”gi oss livsfølelsen tilbake”.<sup>295</sup>

---

<sup>293</sup> Men dette kan like gjerne være et forsøk på å fremstå som en fattig, romantisk kunstnertype.

<sup>294</sup> Én måte å hanske med problemet på, for en sympatisk leser, kan være å gjøre som Kristin Ørjaseter foreslår i artikkelen ”Jeget i svingdøren. Dokumentarisme og fiktion i Dag Solstads *16.07.41 Roman*” (se litteraturlisten for full referanse). Hun argumenterer for at tekster som på samme tid utnytter ”et dokumentarisk og et fiktivt register” rett og slett kommenterer modernitetserfaringer som splittelse, overskridelse, forflytninger og dynamiske identitets-utforminger. Dette fordi formen må speile innholdet og innholdet må speile den ytre virkeligheten. Altså er slik litteratur ikke bare en speiling av verden, men en *bedre* type speiling enn tekster som ikke aktiverer denne ambiguiteten.

<sup>295</sup> Viktor B. Sjklovskij, ”Kunsten som grep”, overs. Sigurd Fasting, *Moderne litteraturteori. En antologi*, red. Atle Kittang m.fl. (Oslo: Universitetsforlaget, 1991 [1916]), 16.

# LITTERATUR

- Afolabi, Niyi. "Book review. African diaspora and autobiographics. 'Skeins of self and skin'". *Research in African literature* 34 (2003): 218–220.
- Allen, Graham. *Intertextuality*. London: Routledge, 2000.
- Alvik, Astrid. "Re: Et kort spørsmål". E-post til Anna Høyem, 22.02.2010.
- Andenæs, Ulf. "For godt til å være sant". *Aftenposten*, 16.03.2008.
- Andersen, Øivind. *I retorikkens hage*. Oslo: Universitetsforlaget, 1995.
- Anonym. *Retorik til Herennius*. Oversatt av Søren Hindsholm. København: Gyldendal, 1998.
- . *Romersk retorik. Till Herennius*. Oversatt av Birger Bergh og Kurt Johannesson. Borås: SIFU, 1994.
- Aristoteles. *Poetik*. Oversatt av Øivind Andersen. Oslo: Vidarforlaget, 2008.
- . *Retorik*. Oversatt av Thure Hastrup. København: Museum Tusulanums forlag, 1991.
- . *Retorikk*. Oversatt av Tormod Eide. Oslo: Vidarforlaget, 2006.
- Baker, Paul. *Fantabulosa. A dictionary of polari and gay slang*. London: Continuum, 2002.
- Baker, Russell og William Zinsser. *Inventing the truth. The art and craft of memoir*. Boston: Houghton Mifflin, 1998.
- Barthes, Roland. *I tegnets tid. Utvalgte artikler og essays*. Oversatt og redigert av Knut Stene-Johansen. Oslo: Pax, 1994.
- . "From work to text". *Image – music – text*. Oversatt av Stephen Heath. New York: Hill and Wang, 1977 [1971].
- Bechdel, Alison. *Autobugography*. Sist oppdatert 06.02.2007. <<http://dykestowatchoutfor.com/autobugography>> [sisert 01.12.2009]
- . *DTWOF episode #502*. Sist oppdatert 21.01.2007. <<http://dykestowatchoutfor.com/dtwof-episode-502>> [sisert 02.11.2009].
- . *DTWOF episode #527*. Sist oppdatert 13.05.2008. <<http://dykestowatchoutfor.com/dtwof-episode-527>> [sisert 28.04.2010].
- . *Fun Home. A family tragicomic*. Boston: Houghton Mifflin, 2007 [2006].



- . *Life drawing*. Sist oppdatert 03.06.2006. <<http://dykestowatchoutfor.com/life-drawing>> [siteret 26.09.2009].
- . *mom, voicemail*. Sist oppdatert 12.05.2006. <<http://www.youtube.com/user/abechdel#p/u/97/uzDW-2GhUTw>>. [siteret 10.10.2009].
- . *My brother the collector*. Sist oppdatert 20.10.2008. <<http://www.youtube.com/user/abechdel#p/u/24/g5DAy8kpACw>> [siteret 02.08.2009].
- . *My own private Pennsylvania*. Sist oppdatert 09.12.2006. <<http://dykestowatchoutfor.com/my-own-private-pennsylvania>> [siteret 21.09.2009].
- . *OCD*. Sist oppdatert 18.04.2006. <[http://www.youtube.com/watch?v=\\_CBdhxVFEGc](http://www.youtube.com/watch?v=_CBdhxVFEGc)> [siteret 12.01.2010].
- . ”Oppressed minority cartoonist”. *Juicy Mother. Celebration*. Redigert av Jennifer Camper. New York: Soft Skull Press, 2005.
- . *Penance*. Sist oppdatert 21.07.2007. <[http://www.youtube.com/user/abechdel#p/u/68/vEk8us06\\_fo](http://www.youtube.com/user/abechdel#p/u/68/vEk8us06_fo)> [siteret 18.10.2009].
- . *Pssst...wanna buy some comic art?* Sist oppdatert 14.12.2004. <<http://dykestowatchoutfor.com/pssstwanna-buy-some-comic-art>> [siteret 12.11.2009].
- . *Sabbatical strip part two*. Sist oppdatert 28.05.2008. <<http://www.youtube.com/watch?v=ReYPTs9-6FU>> [siteret 04.09.2009].
- . *The indelible Alison Bechdel. Confessions, comix, and miscellaneous Dykes to watch out for*. New York: Firebrand books, 1998.
- . *The memoirist's lament*. Sist oppdatert 16.06.2008. <<http://www.youtube.com/user/abechdel#p/u/39/cCuSglq5IAC>> [siteret 13.10.2009].
- . *Unstrung*. Sist oppdatert 05.05.2006. <<http://dykestowatchoutfor.com/unstrung>> [siteret 20.11.2009].
- . *Weeding*. Sist oppdatert 21.07.2006. <<http://dykestowatchoutfor.com/weeding>> [siteret 03.09.2009].
- Beck-Nielsen, Claus/Das Beckwerk, ”Claus Beck-Nielsen 1963–2001”. *Das Beckwerk*. Sist oppdatert 01.01.2010. <[http://dasbeckwerk.com/Claus\\_Beck-Nielsen\\_1963-2001/](http://dasbeckwerk.com/Claus_Beck-Nielsen_1963-2001/)> [siteret 01.05.2010].
- Behrendt, Poul. *Dobbelkontrakten. En æstetisk nydannelse*. København: Gyldendal, 2006.
- Bellafante, Ginia. ”Twenty years later, the walls still talk”. *The New York Times*. Sist oppdatert 03.08.2006. <<http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9A04EEDA103FF930A3575BC0A9609C8B63&sec=&spon=&pagewanted=all>> [siteret 04.09.2009].

- Ben-Porat, Ziva. "The poetics of literary allusion". *PTL 1* (1/1978): 105–128.
- Benstock, Shari. *The private self. Theory and practice of women's autobiographical writings*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1988.
- Blume, Harvey. *Art Spiegelman. Lips*. Sist oppdatert 01.01.1995. <<http://www.bookwire.com/bbr/interviews/art-spiegelman.html>> [sitert 11.01.2010].
- Bolton, Matthew J. "A fragment of lost words. Narrative ellipses in *The great Gatsby*". *Critical insights. The great Gatsby*. Redigert av Morris Dickstein. Salem: Salem Press, 2009.
- Braudy, Leo. *The frenzy of renown. Fame and its history*. New York: Oxford University Press, 1986.
- Brenner, Hans Olav. "Bokprogrammet-spesial: Karl-Ove Knausgård". *Norsk rikskringkasting*. Sist oppdatert 12.01.2010. <<http://www1.nrk.no/nett-tv/klipp/597128>> [sitert 09.07.2010].
- Brockes, Emma. "I don't know why I reveal these things". *The Guardian*, 12. mai 2008.
- Burkeman, Oliver. "A life stripped bare". *The Guardian*, 16. oktober 2006.
- Campbell, Nora Nygaard. *Sanne mine ord. En kritisk diskusjon av Poul Behrendts begrep dobbeltkontrakten*. Masteroppgave i litteraturformidling, Universitetet i Oslo, 2009.
- Camper, Jennifer. "Alison Bechdel". *Juicy Mother. Celebration*. Redigert av Jennifer Camper. New York: Soft Skull Press, 2004.
- Chabani, Karim. "Double trajectories: Crossing lines in *Fun Home*". *Graat 1* (1/2007): 1–14.
- Chute, Hillary. "An interview with Alison Bechdel". *Modern fiction studies* 52 (4/2006): 1004–1015.
- Cirlot, Juan Eduardo. *A dictionary of symbols*. Oversatt av Jack Sage. London: Routledge & Kegan Paul, 1971.
- Comics Journal, The. *About us*. Sist oppdatert 01.01.2010. <<http://www.tcj.com/about>> [sitert 11.11.2009].
- Cornell University. "First-year students: What Cornell looks for". Sist oppdatert 03.01.2010. <<http://admissions.cornell.edu/apply/firstyear/lookfor.cfm>> [sitert 24.01.2010].
- . *Reading and discussion by Alison Bechdel*. Sist oppdatert 03.07.2008. <<http://www.cornell.edu/video/index.cfm?VideoID=254>> [sitert 11.11.2009].
- Craft, Christopher. "Alias Bunbury. Desire and termination in *The importance of being Earnest*". *Representations* 31 (sommer 1990): 19–46.

- Crémieux, Anne. "Interview with Alison Bechdel about her presentation of *Fun Home* in Paris and Tours". *Transatlantica* (1/2007). <<http://transatlantica.revues.org/index1220.html>>
- Crispin, Jessica. "An interview with Alison Bechdel". *Bookslut*. Sist oppdatert 01.03.2007. <[http://www.bookslut.com/features/2007\\_03\\_010764.php](http://www.bookslut.com/features/2007_03_010764.php)> [sitert 06.01.2010].
- Cvetkovich, Ann. "Drawing the archive in Alison Bechdel's *Fun Home*". *Women's studies quarterly* 36 (1/2008): 111–128.
- Darnton, Robert. "What is the history of books?" *Books and society in history. Papers of the Association of college and research libraries rare books and manuscripts preconference*. Redigert av Kenneth E. Carpenter. New York: R.R. Bowker Company, 1983.
- de Man, Paul. "Autobiography as de-facement". *Modern language notes* 94 (4/1979): 919–930.
- Derrida, Jacques. *Of grammatology*. Oversatt av Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976.
- Deuben, Alex. "Bechdel on the Essential dykes to watch out for". *Comic Book Resources*. Sist oppdatert 09.04.2009. <<http://www.comicbookresources.com/?page=article&id=20752>> [sitert 28.09.2009].
- Dingstad, Ståle. "Om fortelleren i moderne litteraturvitenskap". *Norsk litteraturvitenskapelig tidsskrift* (1/1999): 3–12.
- . "Svar til Lothe. Narratologiens *unio mystica*". *Norsk litteraturvitenskapelig tidsskrift* (2/1999): 161–164.
- Diepeveen, Leonard. *The difficulties of modernism*. New York: Routledge, 2003.
- Eakin, John Paul. *Touching the world. Reference in autobiography*. Princeton: Princeton University Press, 1992.
- . "Foreword". Philippe Lejeune, *On autobiography*. Redigert av John Paul Eakin. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.
- Eastman, John. *The book of swamp and bog. Trees, shrubs and wildflowers of Eastern freshwater wetlands*. Mechanicsburg: Stackpole books, 1995.
- Egeland, Marianne. *Hvem bestemmer over livet? Biografien som historisk og litterær genre*. Oslo: Universitetsforlaget, 2000.
- Eik, Espen A. "Talentfulle løgner". *Aftenposten*, 26.07.2008.
- Eliot, T.S. "Tradition and the individual talent". *The sacred wood. Essays on poetry and criticism*. London: Methuen, 1960.

- Emmert, Lynn. "The Alison Bechdel interview". *The comics journal* 282 (1/2007): 28–56.
- Encyclopedia of lesbian, gay, bisexual, and transgender history in America*. Redigert av Marc Stein. Vol. 2. New York: Charles Scribner's Sons/Thomson/Gale, 2004.
- Epstein, Daniel Robert. "Talking *Fun Home* with Alison Bechdel". *Newsarama*. Sist oppdatert 05.06.2007. <<http://forum.newsarama.com/showthread.php?t=115416>> [siteret 15.10.2009].
- Eysteinnsson, Ástráður. *The concept of modernism*. Ithaca: Cornell University Press, 1990.
- Fairweather, Janet. "Fiction in the biographies of ancient writers". *Ancient society* 5 (1974): 231–275.
- Feldman, Shoshana. "Kvinner og galskap. Det kritiske feilgrepet (Balzac: 'Adjø')". Oversatt av Kari Marstein. *Feministisk litteraturteori*. Redigert av Irene Iversen. Oslo: Pax, 2002 [1975].
- Ferro, Marc. *The Great War, 1914–1918*. Oversatt av Nicole Stone. London: Routledge, 2002.
- Fineman, Joel. "The significance of literature. The importance of being Earnest". *October* 15 (vinter 1998): 79–90.
- Fitzgerald, F. Scott. *The great Gatsby*. London: Penguin, 2000 [1925].
- Fløgstad, Kjartan. "Punkttert hjelperytter", *Aftenposten*, 23.07.2009.
- Freedman, Ariela. "Drawing on modernism in Alison Bechdel's *Fun Home*". *Journal of modern literature* 32 (4/2009): 125–140.
- Jared Gardner, "Autography's biography, 1972–2007". *Biography. An interdisciplinary quarterly* 31 (1/2008): 1–26.
- Garner, Dwight. "Stray questions for: Alison Bechdel". *The New York Times*. Sist oppdatert 20.07.2007. <<http://papercuts.blogs.nytimes.com/2007/07/20/stray-questions-for-alison-bechdel/>> [siteret 15.12.2009].
- Genette, Gérard. *Paratexts. Thresholds of interpretation*. Oversatt av Jane E. Lewin. Cambridge: Cambridge University Press, 1997 [1987].
- . *Palimpsests. Literature in the second degree*. Oversatt av Channa Newman og Claude Doubinsky. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997 [1982].
- Gilmore, Leigh. "Policing truth. Confession, gender, and autobiographical authority". *Autobiography and postmodernism*. Redigert av Kathleen Ashley, Leigh Gilmore og Gerald Peters. Amherst: University of Massachusetts press, 1995.
- Gorey, Edward. *Amphigorey*. New York: Putnam, 1972.

- Haarberg, Jon. "Hva var litteraturvitenskap?" *Norsk litteraturvitenskapelig tidsskrift* (2/2004): 109–123.
- Harms Larsen, Peter. *Faktion. Som udtryksmiddel*. København: Forlaget Amanda, 1990.
- Harrison, Margot. "Life drawing". *Seven Days*. Sist oppdatert 30.05.2006. <<http://www.7dvt.com/2006/life-drawing>> [sitert 13.09.2009].
- Hatfield, Charles. *Alternative comics. An emerging literature*. Jackson: University Press of Mississippi, 2005.
- Helt Haarder, Jon. "Det særlige forhold vi hadde til forfatteren. Mod et begreb om performativ biografisme". *Norsk litteraturvitenskapelig tidsskrift* (1/2005): 1–14.
- Hirsch Jr., E.D. *Validity in interpretation*. New Haven: Yale University Press, 1967.
- Hirsch, Marianne. *Family frames. Photography, narrative, and postmemory*. Cambridge: Harvard University Press, 1997.
- Hite, Shere. *Hite-rapporten. Ei undersøkning av kvinnelig seksualitet*. Oversatt av Eli Oftedal. Oslo: Pax, 1980 [1976].
- Hochschild, Jennifer L. *Facing up to the American dream. Race, class, and the soul of the nation*. Princeton: Princeton University Press, 1995.
- Inge, M. Thomas. *Comics as culture*. Jackson: Mississippi University Press, 1990.
- International Comic-Con. *2007 Eisner Awards Winners*. Sist oppdatert 28.07.2007. <[http://www.comic-con.org/cci/cci\\_eisners\\_07win.shtml](http://www.comic-con.org/cci/cci_eisners_07win.shtml)> [sitert 19.08.2009].
- Irwin, William. "Against intertextuality". *Philosophy and literature* 28 (2/2004): 227–243.
- Iser, Wolfgang. "Läsprosessen – en fenomenologisk betraktelse". Oversatt av Cecilia Hansson. *Modern litteraturteori. Från rysk formalism till dekonstruktion*. Redigert av Claes Entzenberg og Cecilia Hansson. Lund: Studentlitteratur, 1993.
- Jacobs, Dale. "Multimodal constructions of the self: Autobiographical comics and the case of Joe Matt's *Peepshow*". *Biography. An interdisciplinary quarterly* 31 (1/2008): 59–84.
- Jansson, Bo G. *Episkt dubbelspel. Om faktionsberättelser i film, litteratur och tv*. Uppsala: Hallgren & Fallgren, 2006.
- Jays, Paul. "Posing". *Autobiography and postmodernism*. Redigert av Leigh Gilmore, Gerald Peters og Kathleen Ashley. Amherst: University of Massachusetts Press, 1994.
- Jordheim, Helge. *Lesningens vitenskap. Utkast til en ny filologi*. Oslo: Universitetsforlaget, 2001.
- Kielland, Aksel. "Huset Bechdels fall". *Vinduet* 62 (1/2008): 118.

- Kittang, Atle. *Diktekunstens relasjonar*. Oslo: Gyldendal, 2009.
- . *Litteraturkritiske problem. Teori og analyse*. Oslo: Universitetsforlaget, 1976.
- . *Sju artiklar om litteraturvitskap. I går, i dag og (kanskje) i morgon*. [Oslo]: Gyldendal, 2001.
- Kjørup, Søren. "Faktion. En farlig blanding!". *Mediekultur* 19 (1992): 63.
- Kristeva, Julia. *Desire in language / A semiotic approach to literature and art*. Oversatt av Leon S. Roudiez. Oxford: Blackwell, 1980.
- Landes, David S. *The unbound Prometheus. Technological change and industrial development in Western Europe from 1750 to the present*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- Larsen, Ingrid Sande. *Tegneseriens teori og estetikk. Bekymringer og byggesteiner i en ny kunstart*. Masteroppgave i estetikk, Universitetet i Oslo, 2008.
- Larsen, Peter Harms. *Faktion som uttryksmiddel*. København: Forlaget Amanda, 1990.
- Lefkowitz, Mary R. "The poet as hero. Fifth-century autobiographies and subsequent biographical fiction". *The classical quarterly* 28 (4/1978): 459–469.
- Lejeune, Philippe. *On autobiography*. Oversatt av Katherine Leary. Redigert av John Paul Eakin. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.
- Lemberg, Jennifer. "Closing the gap in Alison Bechdel's *Fun Home*". *Women's studies quarterly* 36 (1/2008): 129–140.
- Levith, Murray J. "Fitzgerald's *The great Gatsby*". *The Explicator* 37 (1/1979): 7–9.
- Lindkvist, Ellisiv. "Liv, litteratur, kjærlighet". *Klassekampen*, 29.08.2008.
- Litteraturvitenskapelig leksikon*. Redigert av Christian Refsum, Unni Solberg og Jakob Lothe. Oslo: Universitetsforlaget, 1997.
- Lodge, David. "The language of modernist fiction. Metaphor and metonymy". *Modernism. 1890–1930*. Redigert av James McFarlane og Malcolm Bradbury. London: Penguin Books, 1991.
- Lorde, Audre. *Zami. A new spelling of my name. A biomythography*. London: Pandora, 1996 [1982].
- Lothe, Jakob. *Fiksjon og film. Narrativ teori og analyse*. Oslo: Universitetsforlaget, 2003 [1994].
- . "Nødvendig forteljaromgrep". *Norsk litteraturvitenskapelig tidsskrift* (2/1999): 157–161.

- Mai, Hans-Peter. "Bypassing intertextuality. Hermeneutics, textual practice, hypertext". *Intertextuality*. Redigert av Heinrich F. Plett. Berlin: de Gruyter, 1991.
- Mautner, Chris. "Graphic lit. An interview with Alison Bechdel". *Panels and pixels*. Sist oppdatert 03.03.2008. <<http://panelsandpixels.blogspot.com/2008/03/graphic-lit-interview-with-alison.html>> [sisert 10.11.2009].
- McCloud, Scott. *Understanding comics*. New York: HarperPerennial, 1994.
- McKenzie, D.F. *Bibliography and the sociology of texts*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- Melberg, Arne. *Selvskrevet. Om selvframstilling i litteraturen*. Oversatt av Ingebrikt Hetland. Oslo: Spartacus, 2007.
- Miller, Nancy K. "The entangled self. Genre bondage in the age of the memoir". *PMLA* 122, (2/2007): 537–548.
- MiNDTV. *A conversation with Alison Bechdel*. Sist oppdatert 10.03.2009. <<http://www.youtube.com/watch?v=pvF46ehiHfc&feature=related>> [sisert 29.27.2009].
- Mitchell, Adrienne. "Spectral memory, sexuality and inversion. An arthrological study of Alison Bechdel's *Fun Home. A family tragicomic*". *ImageText. Interdisciplinary comics studies* 4 (3/2009). Tilgjengelig fra <[http://www.english.ufl.edu/imagetext/archives/v4\\_3/mitchell/](http://www.english.ufl.edu/imagetext/archives/v4_3/mitchell/)>.
- Molina, David Newton de. *On literary intention. Critical essays*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1976.
- Mukařovský, Jan. "Intensjonalitet og ikke-intensjonalitet i kunsten". Oversatt av Jo Eggen. *Moderne litteraturteori. En antologi*. Redigert av Atle Kittang m. fl. Oslo: Universitetsforlaget, 2003 [1943].
- Muller, Agnès. "Image as paratext in Alison Bechdel's *Fun Home*". *Graat* 1 (2007): 15–25.
- Nelson, David. "Anti-porn group challenges gay graphic novel". *Q Salt Lake*. Sist oppdatert 17.09.2008. <[http://qsaltlake.com/index.php?option=com\\_content&task=view&id=489&Itemid=35](http://qsaltlake.com/index.php?option=com_content&task=view&id=489&Itemid=35)> [sisert 25.07.2009].
- Ovidius Naso, Publius. *Ovids forvandlinger*. Oversatt av Otto Steen Due. Viby: Centrum, 1989.
- Oxford English Dictionary*. Redigert av John Simpson. Oxford University Press, 2009. <<http://oed.com/>>.
- Pearl, Monica B. "Redrawing the family (romance) in Alison Bechdel's *Fun Home*". *Prose studies* 30 (3/2008): 286–304.
- Plett, Heinrich F. *Intertextuality*. Berlin: de Gruyter, 1991.

- Poletti, Anna, Gillian Whitlock. "Self-regarding art". *Biography. An interdisciplinary quarterly* 31 (1/2008): v–xxiii.
- Posner, Richard A. *The problematics in moral and legal theory*. Cambridge: Belknap Press, 1999.
- Quintilianus, Marcus Fabius. *The orator's education*. Oversatt av D.A. Russell. Redigert av Jeffrey Henderson. Cambridge: Harvard University Press, 2001.
- Robbins, Trina. "Watch out for Alison Bechdel (She has the secret to superhuman strength)". *The comics journal*. Sist oppdatert 01.01.2001. <[http://www.tcj.com/237/i\\_bechdel.html](http://www.tcj.com/237/i_bechdel.html)> [sitert 10.08.2009].
- Routledge international encyclopedia of queer culture*. Redigert av David A. Gerstner. London: Routledge, 2006.
- Rønning, Anne Birgitte. "Mellom strukturalisme og hermeneutikk. Nye innføringsbøker i fortelle teori". *Norsk litteraturvitenskapelig tidsskrift* (1/2000): 74–81.
- Said, Edward W. "Introduction". *Palestine* av Joe Sacco. Seattle: Fantagraphics, 2001.
- Sainte-Beuve, Charles Augustin. "Dikterpersonligheten". Oversatt av Eiliv Eide. *Europeisk litteraturteori. Fra antikken til 1900*. Redigert av Eiliv Eide, Atle Kittang og Asbjørn Aarseth. Bergen: Universitetsforlaget, 1987 [1851–1870].
- Samer, Roxanne. "A conversation with Alison Bechdel". *Gender across borders*. Sist oppdatert 23.02.2010. <<http://genderacrossborders.com/2010/02/23/a-conversation-with-alison-bechdel/>> [sitert 05.03.2010].
- Shisler, Niki. "A million little lies". *The Guardian*. Sist oppdatert 31.01.2006. <<http://www.guardian.co.uk/books/2006/jan/31/comment.mainsection>> [sitert 27.04.2010]
- Sims, Zach. "Library trustees to hold hearing on novels". *The Marshall democrat-news*. Sist oppdatert 03.10.2006. <<http://www.marshallnews.com/story/1171005.html>> [sitert 13.08.2009].
- Smith, Peter. "House of pain. Alison Bechdel on the success of Fun Home". *The Nerve*. Sist oppdatert 01.01.2007. <[http://www.nerve.com/screeningroom/books/interview\\_alisonbechdel/](http://www.nerve.com/screeningroom/books/interview_alisonbechdel/)> [sitert 05.11.2009].
- Sollberger, Eva. "Stuck in Vermont 109: Alison Bechdel". *Seven Days*. Sist oppdatert 13.12.2008. <<http://www.youtube.com/watch?v=nWBFYTmpC54&feature=related>> [sitert 03.06.2009].
- Spiegelman, Art. *And here my troubles began*. New York: Pantheon Books, 1991.
- . *My father bleeds history*. New York: Pantheon Books, 1986.
- Stein, Marc. *Encyclopedia of lesbian, gay, bisexual, and transgender history in America*. New York: Charles Scribner's Sons/Thomson/Gale, 2004.



- Still, Judith og Michael Worton. *Intertextuality. Theories and practices*. Manchester: Manchester University Press, 1990.
- Store medisinske leksikon*. 5 bd. Redigert av Magne Nylenna m. fl. Oslo: Kunnskapsforlaget, 2006–2007.
- Sturrock, John. *The language of autobiography. Studies in the first person singular*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- Swann, Charles. "‘Autobiografiction’. Problems with autobiographical fictions and fictional autobiographies. Mark Rutherford's *Autobiography* and *Deliverance*, and others". *The modern language review* 96 (1/2001): 21–37.
- Sæby, Inger-Marit. "Oprah lurt nok en gang". *Verdens gang*, 29.12.2008
- Tanner, Tony. "Introduction". *The great Gatsby* av F. Scott Fitzgerald. London: Penguin, 2000.
- Tanselle, G. Thomas. "Textual criticism and literary sociology." *Studies in bibliography* 44 (1/1991): 83–143.
- Thompson, Craig. *Blankets*. Marietta: Top Shelf Productions, 2003.
- Thornton, Patricia Pacey. "Sexual roles in *The great Gatsby*". *English studies in Canada* 4 (1979): 457–468.
- Tison, Hélène. "Drag as metaphor and the quest for meaning in Alison Bechdel's *Fun Home. A family tragicomic*". *Graat* 1 (1/2007): 15–30.
- Trilling, Lionel. *The liberal imagination. Essays on literature and society*. London: Secker and Warburg, 1951.
- Ukjent. "Fun Home press release". *Houghton Mifflin*. Sist oppdatert 01.01.2006. <[http://www.houghtonmifflinbooks.com/booksellers/press\\_release/bechdel/](http://www.houghtonmifflinbooks.com/booksellers/press_release/bechdel/)> [sitert 25.08.2009].
- Ullmann, Linn. "Rosenblats kjærlighet". *Aftenposten*, 04.01.2009.
- Velvet Park Magazine. *Alison Bechdel's big kiss, pt. 2*. Sist oppdatert 25.08.2007. <[http://www.youtube.com/watch?v=BWXvI3fI\\_p4](http://www.youtube.com/watch?v=BWXvI3fI_p4)> [sitert 23.10.2009].
- Vries, Ad de. *Dictionary of symbols and imagery*. Amsterdam: North-Holland, 1976.
- Watson, Julia. "Autographic disclosures and genealogies of desire in Alison Bechdel's *Fun Home*". *Biography. An interdisciplinary quarterly* 31 (1/2008): 27–58.
- Weich, Dave. "Alison Bechdel meets Craig Thompson". *Powell's Books*. Sist oppdatert 15.06.2006. <<http://www.powells.com/authors/bechdel.html>> [sitert 26.09.2009].

- White, Hayden. *Tropics of desire. Essays in cultural criticism*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1992.
- Whitlock, Gillian. "Autographics. The seeing "I" of the comics". *Modern fiction studies* 52, (4/2006): 965–979.
- Willmott, H.P. *World War I*. New York: DK Publishing, 2003.
- Wimsatt, W.K., Monroe C. Beardsley. *The verbal icon. Studies in the meaning of poetry*. Lexington: University of Kentucky Press, 1954.
- Wolk, Douglas. *Reading comics. How graphic novels work and what they mean*. Cambridge: Da Capo Press, 2007.
- Woolf, Virginia. "Modern fiction". *The common reader*. London: Hogarth Press, 1925–1932.
- . "Mr. Bennet and Mrs. Brown". *Collected essays I*. Redigert av Leonard Woolf, London: Chatto & Windus, 1966.
- Yeats, William Butler. *The collected poems of W.B. Yeats*. Redigert av Richard J. Finneran New York: Scribner Paperback Poetry, 1996.
- Ørjaseter, Kristin. "Jeget i svindøren. Dokumentarisme og fiksjon i Dag Solstads *14.07.41 Roman*". *Selvskreven. Om litterær selvfremstilling*. Redigert av Stefan Kjerkegaard, Henrik Skov Nielsen og Kristin Ørjaseter. Århus: Aarhus Universitetsforlag, 2006.
- Østenstad, Inger. *Å gjenkjenne i dråpen på fingeren havet hvor en bader. Forestillingen om kunstens autonomi i "Moderne litteraturteori. En antologi"*. Hovedoppgave i allmenn litteraturvitenskap, Universitetet i Oslo, 2002.