

Udspring og fald

i Alison Bechdels grafiske erindringsværk: Fun Home. A Family Tragicomic

Alison Bechdels *Fun Home. A Family Tragicomic* fra 2006 er på mange måder et hybridt værk. Som genre er det på en og samme tid en grafisk roman, en tragedie, en komedie, en dannelsesroman og et erindringsværk (både som en selvbiografi og som en biografi om faderen Bruce). Der er små antritis til en Künstlerroman, men det er bestemt ikke noget, der sættes i forgrunden. Det er også med dette værk, at Bechdel etablerer sig som kunstner. To kompositoriske strategier er særlig vigtige for min analyse: 1) at selvbiografi blandes med fikcionaliserende greb og 2) at værket udgøres af samspillet mellem to medier: det visuelle og det sproglige. Som erindringsværk er karakterfortælleren Alison splittet i en erindrende og en erindret person. Det er en konventionel fortælle teknik, men kombinationen af de to medier udvider formens mulige ressourcer. Overordnet kan man sige, at dynamikken foregår mellem billederne, personernes direkte tale og kommentarbobler af forskellige arter. Der er en slags standardform, hvor Alison visuelt optræder som en karakter, der ses udefra på lige fod med de andre karakterer. Dette visuelle indtryk suppleres så af direkte tale i talebobler (som jo må fungere som det, der ifølge det erindrende jeg blev sagt, eller med sandsynlighed kunne være blevet sagt) og af kommentarer fra det erindrende jeg. Alison ses altså visuelt udefra, men den erfarne Alisons "voice over" skildrer hende indefra. Det kan minde om en film, hvor der er en fortæller, der også er en karakter, der filmes (et eksempel kunne være Lester Burnham fra *American Beauty*, hvis man ser bort fra det unaturlige i, at hans fortællerstemme er post mortem). Men for uden denne standardform eksperimenterer Bechdel meget, og jeg er især interesseret i afvigelserne fra standardformen, og hvad de betyder for vores fortolkning af Bechdels fortolkning af sin fortid (som erindringsværk er det hele subjektivt markeret). Interessen for disse afvigelser kan introduceres med følgende problemstillende spørgsmål: Hvordan underbygger det visuelle tekstens anakroni (Genettes begreb for afvigelser fra kronologisk tidsrepræsentation)? Hvilken funktion har de tegnede fotografier over for de "tegneserieprægede" paneller? Hvordan kan de to kommunikationskanalers samspil bruges som overraskel-

sesgenerator (fx et idyllisk billede ledsaget af en chokerende fortællerkommentar eller et billedes placerings overrumplende effekt)? Hvilken betydning får tegnede elementer som kropssprog og ansigtsudtryk for fortællerens sproglige beskrivelser af følelser? Hvordan kan billedserier anvendes som fortolkningsmetaforer? De fleste af de spørgsmål, som jeg vil forsøge at besvare igennem min læsning af *Fun Home*, vil kunne stilles til et hvilket som helst grafisk erindringsværk.

Bogens struktur

Jared Gardner har foreslået, at der er en særlig forbindelse mellem erindringsværker og den grafiske genre: "It is the graphic memoir that best allows for this simultaneous claim of autobiography and fiction, and for the simultaneous demand on the reader for both distance and identification" (22). Det kan i den forbindelse være interessant at kaste et flygtigt blik på værkets paratekst. Både tragedie og komedie – eller sammentrækningen "tragikomedie" ("comic" på engelsk spiller selvfølgelig også på "tegneserie") – forbinder vi typisk med fiktion og ikke med selvbiografi. Skulle man købe bogen i USA, ville man gå hen til hylden med "non-fiction", men ser man bort fra det, er det først parateksten inde i bogen, der antyder selvbiografi, idet bogen har følgende dedikation: "For Mom, Christian, and John. We did have a lot of fun, in spite of everything" (skrevet med versaler og den tegneseriefont, der anvendes inde i bogen; jeg skriver alle citater uden versalgengivelse). På allersidste side under "acknowledgments" får vi endnu en paratekstuel antydning af, at det er en selvbiografi: "Thanks to Helen, Christian, and John Bechdel for not trying to stop me from writing this book." Derudover vil overensstemmelsen af egennavne og efternavne inde i selve værket naturligvis understøtte dette. Disse selvbiografideterminanter reflekterer den ordspillende bagside af titlen *Fun Home*. "Fun" er nemlig en forkortelse for "funeral", hvilket henviser til, at Bruce og Helen, Alisons forældre, faktisk drev en bedemandsvirksomhed i deres hjem ved siden af arbejdet som engelsklærere i gymnasiet. "Fun Home" spiller altså selv på det tragikomiske. Det tragikomiske består på et tematisk plan i, at alvorlige emner (først og fremmest faderens selvmord, men også en del andre dødsfald) behandles i et medium, der lægger op til humor og ironi. Titlen, dedikationen og slutnoten fastslår desuden formålet med bogen: det er et forståelses- og reparationsprojekt.

Oscillationen mellem det fiktive og det selvbiografiske videreføres i selve struktureringen af kapitlerne. Hvert kapitel indledes med en tegning af et fotografi. Bechdel har udtalt, at hun har valgt en række fotografier, der er særlig mytologiske for hende. De er forsøgt realistisk gengivet og må altså siges at bidrage til det selvbiografiske. Men omvendt udgøres kapiteltitlerne af citater fra kendte, fiktionsværker, som de indgår i dialog med. I et interview har Bechdel udtalt, at det på et tidspunkt "just became clear that these other books and authors were part of the story on a structural level" (Chute, 1008). For en mere fyldestgørende optegnelse over litterære referencer i bogen vil jeg anbefale Ariela Freedmans artikel "Drawing on Modernism in Alison Bechdel's *Fun Home*", men her vil jeg blot nævne, at kapiteltitlerne henviser til James Joyce (første og sidste kapitel), Albert Camus (to), Wallace



Stevens (tre), Marcel Proust (fire), Kenneth Grahame (fem; forfatter til børnebogen *Vinden i piletræerne*) og Oscar Wilde (seks). Blandingen af fiktion og selvbiografi er et gennemgående træk i bogen, og både Alison og faderen Bruce forstår sig selv og andre bedst igennem fiktioner.

Det siger sig selv, at en grundig gennemgang af hele værket ikke lader sig foretage, da mit fokus er på dynamikken mellem billede og ord. Men da hvert kapitel belyser et vigtigt aspekt af Bechdels fortolkningsprojekt, kan det være brugbart helt kort at opsummere, hvilke temaer der behandles i hvilke kapitler. Kapitel et beskæftiger sig udelukkende med Alisons barndom og giver et portræt af Bruce. Kapitel to omhandler barndomshjemmets funktion som “Fun Home”, som bedemandsforretning. Den unge Alison ser her adskillige lig (en selvmorder, én, der døde i et trafikuheld, sin bedstefar og sin far). I kapitel tre springer hun ud som lesbisk over for sine forældre. Ved samme lejlighed fortæller moderen Helen om Bruces homoseksualitet, og kapitlet giver lidt baggrund for Bruces fortid (i hæren og mødet med Helen), ligesom det viser Alison med sin første kæreste, Joan. I kapitel fire trænger vi længere ind i både Alisons og Bruces homoseksualitet (Bechdel viser en række hændelser i barndommen, der retrospektivt tilskrives betydning). Kapitel fem viser først familien Bechdels kreative sider. Derefter omhandler det Alisons “obsessive-compulsive disorder” (135) samt to barndomsoplevelser, der har gjort et stort indtryk på hende (en stor slange, hun så på en ferie, samt synet af hendes jævnaldrende, døde fætter). Kapitel seks er mere broget. Der springes ikke frem og tilbage i tid, men fokus er på sommeren, da Alison var 13 år. Det omhandler Bruces anholdelse (for at have købt alkohol til en 17-årig dreng), Alisons første menstrua-

tion, og så beskæftiger det sig desuden med Helens rolle som Lady Bracknell i en opsætning af Wildes *The Importance of Being Earnest* og en afhandling, hun skal færdiggøre. Det syvende og sidste kapitel omhandler igen Alison og Bruces forhold og homo-seksualitet. Vi følger desuden Alison på universitetet mere detaljeret, ligesom vi først her ser hende hjemme hos familien, efter hun er sprunget ud.

Erindringsværket

Fun Home er rent plotmæssigt ude i to ærinder. På den ene side fortæller den en slags biografi om Alisons far, Bruce Bechdel. Den allerførste kommentarboks i bogen lyder: "Like many fathers, mine could occasionally be prevailed on for a spot of "airplane"" (3). De første tre ord "Like many fathers" er begyndelsen på en fortælling om en far, der snarere er som ingen andre fædre. Derudover er det en selvbiografi om Alison Bechdels opvækst, forhold til sin far og opdagelse af sin egen homo-seksualitet. Fortællateknisk anvendes jeg-formen retrospektivt. Nærmere bestemt er der tale om det, Dorrit Cohn betegner som "Dissonant Self-Narration", hvor et erfarent, erindrende jeg evaluerer et tidligere uerfarent, fortalt/erindret jeg. Der er altså en progressiv Alison, der vokser op, og en regressiv Alison, der dykker tilbage i tiden for at forstå sig selv. Man når aldrig frem til et punkt, hvor de to mødes (jeg følger i denne artikel traditionen for at kalde forfatteren Bechdel og fortællerkarakteren Alison). Bogens tidsperspektiv er – foruden Alisons gengivelse af hendes fars barndom og forældrenes møde – centreret om Alisons tidlige barndom frem til tiden lige før og lige efter Bruces død i 1980. Både den progressive og den regressive tendens er fortalt af et erfarent tilbageskuende (og ofte ironisk) jeg. Der er meget stor variation i spændet i tid fra kapitel til kapitel. Fx handler hele første kapitel om hendes tidlige barndom, mens andet kapitel både går tilbage til Bruces barndom, forældrenes møde og moderens graviditet og frem til Alison i tyverne efter faderens død, ligesom det springer frem og tilbage mellem forskellige aldre derimellem. I *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* skriver Georges Roque under opslaget "Graphic presentation as expressive device", at "text divided into columns or boxes questions the linearity of reading or the chronology of events" (210), og man kan i høj grad sige, at begivenhedernes kronologi i *Fun Home* er opbrudt. Monica B. Pearl siger det meget rigtigt i artiklen "Graphic Language. Redrawing the Family (Romance) in Alison Bechdel's *Fun Home*": "*Fun Home* is a recursive graphic memoir of growing up and coming out. It unfolds neither chronologically nor through prolepsis and analepsis, but through a layered telling, adding information and impressions over the story as it has already been told" (289). Brugen af billeder giver her stor bevægelsesfrihed mellem forskellige tider.

En af Bechdels strategier er at give os en vigtig information eller introducere en betydningsfuld begivenhed på en pludselig, overraskende måde i et kapitel for i det umiddelbart efterfølgende at dykke ned i emnet og belyse det fra forskellige vinkler for at forstå det. Det sker allerede i første kapitel. Bruce er her blevet skildret som en tyrant. På alle billederne af ham er han enten tavs eller taler til Alison i imperativer (og det gælder i øvrigt hele bogen igennem): "Go get the vacuum cleaner" (4), "Wash these old curtains" (5) og listen kan fortsættes. Hans store

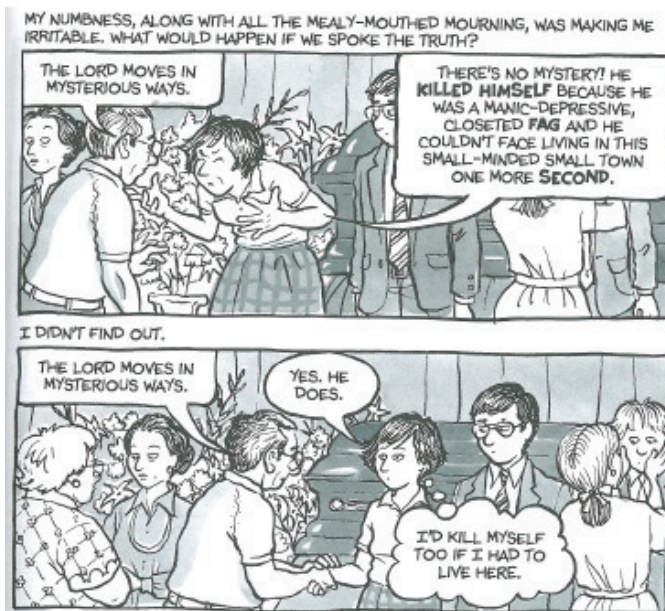
passion er til gengæld restaurationen af deres viktorianske hus. I en kommentar siger Alison: “I grew to resent the way my father treated his furniture like children, and his children like furniture” (14). På side 13 siger den erfarne Alison i en boks, at hun tror, at Bruce af og til faktisk “enjoyed having a family”. Teksten akkompagnerer en tegning af børnene om juletræet, hvor Bruce står i mørket og kigger på. På dette billede er der imidlertid indsat en ironisk kommentar, der devaluerer den forudgående boks: “Or at least, the air of authenticity we lent to his exhibit. A sort of still life with children” (13). Alison foragter dette og alle de ornamentter, der er i huset. Der tegnes således ikke et særligt positivt billede af Alisons far. På trods af at vi allerede er blevet prægede med en negativ valorisering af Bruce, rammer to afsløringer mod slutningen af kapitlet os alligevel på overrullende vis. Den første er i et panel, hvor familien er til gudstjeneste. Over billedet står der: “He appeared to be an ideal husband and father” (17), men boksen på selve billedet spørger: “But would an ideal husband and father have sex with teenage boys?”, og man ser, at Bruce på billedet faktisk skeler til kordrengene (Alison er også på billedet, og hun ved selvsagt ikke det, som den erfarne Alison siger i voice over). Den anden afsløring leveres helt mod slutningen i en græsslåningsscene. Alison spørger nederst side 22: “Was he a good father? I want to say, “At least he stuck around.” But of course, he didn’t”. På næste billede øverst side 23 fortsætter hun: “It’s true that he didn’t kill himself until I was nearly twenty.” Kommentarerne fortsætter, men det citerede er tilstrækkeligt som eksempel på den pludselighed, hvormed to af bogens vigtigste begivenheder introduceres. Faderens selvmord, homoseksualitet og pædofili (eller noget, der grænser op til det) vendes der tilbage til igen og igen gennem resten af bogen, og det virker nærmest som om, alle andre hændelser reflekteres ud fra de tre temaer.

Billedernes grafiske placering

Jeg nævnte, at brugen af billeder giver stor frihed til at bevæge sig frem og tilbage i tid. Man kan sige, at tiden indskrives rumligt. Chute og DeKoven formulerer det på følgende måde: “The form’s fundamental syntactical operation is the representation of time as space on the page” (769). Tiden går fra panel til panel. De successive billeders konkrete placering i bogen kan bruges som en overraskelsesgenerator. I interviewet med Chute nævner Bechdel selv, at hun fx kunne finde på at gøre sig overvejelser omkring placeringen: “Does it [the panel] need to surprise the reader by appearing at the top of a left hand page, so they don’t see it coming?” (1011). Panelplacering som overraskelsesgenerator findes der masser af eksempler på i bogen. Det er et af dens mest effektfulde greb. På side 43 står der i kommentarboksen: “I didn’t normally see the bodies before they were dressed and in a casket”. På billedet, som er nederst til højre på højre side, vises det med en taleboble, at Bruce kalder på Alison fra et andet værelse. Taleboblens pil peger faktisk om på næste side. Nederst i panelet står der da: “But one day dad called me back there”. Første billede, efter vi har bladret, viser så Alisons ryg i silhuet og et lig af en nøgen mand med opsprættet brystkasse. Alisons kommentar dertil virker præsentisk, som om den fortællende Alison bliver suget tilbage i tiden til oplevelsen og konvergerer med den unge Ali-

son, hun ellers er distanceret fra: “The strange pile of his genitals was shocking, but what really got my attention was his chest, split open to a dark red cave” (44). Bruce vil bare have Alison til at række ham en saks, hvorefter den analyserende fortæller tager over igen: Enten var det en test eller form for indvielse i hvervet, eller også følte Bruce “that he’d become too inured to death, and was hoping to elicit from me an expression of the natural horror he was no longer capable of” (44), og søger derfor stedfortrædende adgang til disse følelser (45). Den samme chokeffekt bruges da tre personer er døde i et biluheld. Den ene er Alisons jævnaldrende fætter, og panelet øverst på den venstre side viser, at børnene står og kigger på drengen. Men det er ikke kun omkring de traumatiserende erindringer, at Bechdel anvender denne overrumplings-effekt. Da hun fortæller sine forældre om sin homoseksualitet, afslører Helen Bruces homoseksualitet. Som Alison skriver: “I’d been upstaged, demoted from protagonist in my own drama to comic relief in my parents’ tragedy” (58). Senere i bogen og med referencer til Odysseus skriver Alison om den efterfølgende tid: “I was adrift on the high seas, but my course was becoming clear. It lay between the Scylla of my peers [dvs. andre homoseksuelle på universitetet] and the swirling, sucking Charybdis of my family” (213). Teksten akkompagnerer billedet af en hverdagssituation i en kantine. På næste side er der et overdimensioneret panel, der fylder to tredjedele af siden, hvor Alison i close-up er i færd med at udføre cunnilingus på sin kommende kæreste, Joan, der sammenlignes med kyklopen Polyfemos, fordi mænds og guders love ikke betyder noget for hende (der hænger et banner på væggen med ordene: “Keep your God off me”), og fordi hun kun har ét øje (dvs. det andet er af glas). Alison nærmer sig imidlertid grotten, hvor Odysseus forsøger at slippe ud af den. På et anekdotisk plan kan jeg fortælle, at jeg sad i et venteværelse, da jeg kom dertil i bogen, og måtte sande, at læsning af en grafisk roman ikke nødvendigvis er et privat anliggende på samme måde som med almindelige romaner... Man kan med dette greb lave en analogi til digtekunsten, hvor enjambementet – at syntaksen ikke slutter, hvor verset slutter, men først fuldendes på næste vers – kan have en lignende overraskelse-effekt. I grafiske romaner kan man tale om “verbal-visual enjambement” (Horstkotte & Pedri, 345), hvor det er selve det, at man stopper for at bladere – og ikke at verset slutter før syntaksen – der skaber en tøyen.

Panelerne kan også snyde læseren ved at gengive noget, som ikke skete, som om det skete, for dernæst at afsløre det falske panel som værende netop falsk (125):



På billedet et ses Alison til Bruces begravelse. Oven over billedet lyder kommentarboksen: “My numbness along with all the mealy-mouthed mourning, was making me irritable. What would happen if we spoke the truth?” (125). På billedet vises Alisons heftige respons til en kondolerende mand, der forsøger sig med – hvad der for Alison opfattes som – en intetsigende plathed: “The Lord moves in mysterious ways”. Alisons gestikulation og ansigtsudtryk udviser foragt for hykleriet, idet hun siger: “There’s no mystery! He **killed himself** because he was a manic-depressive, closeted **fag** and he couldn’t face living in this small-minded small town one more **second**.” I venstre side ser man Helens forbløffede ansigt. Kommentarboksen før næste billede hiver imidlertid tæppet væk under det foregående panel: “I didn’t find out”. Billedet viser da, hvad der faktisk skete. Billedet ligner det foregående bortset fra, at Alison og Helens ansigtsudtryk er ændrede. Som respons på kondolencen med Guds uransagelige veje siger Alison blot helt nøgternt: “Yes. He does”, mens hun til sig selv i tankeboble siger: “I’d kill myself too if I had to live here”. Det er et eksempel på det, som Brian Richardson har kaldt for “denarration”, hvor en fortæller negerer noget, der tidligere er blevet fortalt, og som læseren har betragtet som værende sandt om den fortalte verden indtil da. Skoleeksemplet på “denarration” er anden og sidste del af Samuel Becketts *Molloy*, hvor Moran slutter sin fortælling af med at underminere de ord, der begynder hele fortællingen, vi lige har læst, og dermed giver den en fiktiv status. I eksemplet anvendes “denarration” ikke på hele fortællingen, men på en enkelt scene, på et mikroplan snarere end på et makroplan. Det grafiske medium gør det imidlertid muligt at sætte de to alternative muligheder – en ikke-realiseret og en faktisk – over for hinanden ved at bruge næsten det samme billede. Rummet, genstandene og den kondolerendes direkte tale er således genbrugt i begge versioner.

Beskrivelser og subjektive betoning

Roland Barthes skriver i essayet "Virkelighedseffekten", at mange genstande, der benævnes i realistiske romaner, ikke tjener andet formål end at angive en virkelighedseffekt. Således vil benævnelsen af et barometer hos Flaubert blot sige 'jeg er virkelighed', som om der var en hemmelig aftale mellem signifikanten "barometer" og referenten i den virkelige verden uden om tegnets signifié. Den slags virkelighedsfremmanende benævnelser er i den grafiske roman ikke sprogliggjorte, men visuelle. Da billedet i sig selv skaber det rum, som figurerne agerer i, slipper man for langstrakte beskrivelser af omgivelserne. Som verdenskonstruerende middel er billedmediet altså noget mere økonomisk end sproget. Når der er beskrivelser, er det typisk ironiske kommentarer; et eksempel kunne være et panel, hvor Alison er ved at pudse et spejl. Hun står med en dåse i hånden, og der er en kommentarboks inde i billedet med en pil, der peger mod dåsen og siger: "Incipient yellow lung disease" (16). Men generelt gælder det, at billederne fylder meget, mens fortællerkommentarerne er forsøgt begrænset. Bechdel siger i et interview, at hun lavede en række regler for sig selv, som hun arbejdede ud fra. En af disse var, at hun ikke måtte skrive over fire linjers tekst over et panel, for at ordene ikke skal komme til at overtage fokus fra billederne: "I liked the way my available space affected the language I could use. Even though I'm pretty wordy as cartoonists go, there's still a lot of concision going on" (citeret i Chute, 1011).

At sproget fortættes betyder omvendt, at mange af billederne får plads til at tiltrække sig opmærksomhed. Mere stemningsskabende og analyserende beskrivelser bliver tegnet ind i billederne, hvilket medfører at sproglige beskrivelser er meget knappe. Dette har især stor betydning for kropssproget og ansigtsudtrykkene. Et godt eksempel finder vi på side 177. En voldsom storm har raset og familien Bechdel, som er vant til det, har gennemført rutinen med at lukke vinduer og døre i huset og så videre. Alison har dog glemt at lukke vinduet på syværelset, fordi det ikke plejer at være åbent. Helen har imidlertid brugt det som arbejdsværelse, mens hun har færdiggjort sin afhandling, som skal indleveres dagen efter. Helen og Alison løber op på værelset, hvor afhandlingen (som er skrevet på skrivemaskine) er blevet våd, og papirerne ligger spredt ud over det hele (enhver akademikers mareridtsscenario). Billedet viser Helen, der kigger på den spolerede afhandling, og Alison, der står i døråbningen og kigger forskræmt og undskyldende på moderen, som har ryggen til hende. Werner Wolf skriver om "pictorial narrativity", at kropssprog såsom følelsesladede ansigtsudtryk er særlig vigtigt herfor. Det er især tilfældet, når det pågældende udtryk har en tydelig effekt på en anden karakter (Wolf, 432). Og det er lige præcis dynamikken mellem Helens resignerede kropsholdning og ansigtsudtryk og den effekt, som det har på den brødebetyngede Alison, billedet vil kommunikere. Der er ikke noget, der kan siges eller gøres, der kan gøre det godt igen, hvorfor panelet ganske enkelt står for sig selv. Jeg nævnte i indledningen, at jeg især interesserer mig for de paneler, der afviger fra standardformen, og dette panel er det eneste i hele bogen, hvor der slet ingen ord er, hverken i form af kommentarboks eller tale-/tankeboble. Billedet udtrykker denne tomme opgaven og den ubehjælpelige anger, som Alison føler. På det næste billede, hvor Alison prøver at hjælpe med at samle papirerne, siger Helen koldt: "Don't touch anything! I have to put it all in

order. Just get out” (177). Eksemplet viser, at billederne kan erstatte lange adjektiv-belastede beskrivelser. Det er netop interessant, at man er nødt til at give sig i kast med ekfrasiske gengivelser spækket med følelsesadjektiver, når man snakker om billedet uden at “citere” det. Man forsøger at sprogliggøre alt det, der allerede er kommunikeret via billedet.

Det tegnede rum, personerne, der agerer heri, samt begivenhederne i *Fun Home* svinger mellem at være et forsøg på en historisk sand gengivelse af noget, der faktisk skete (dette medvirker fotografierne, brevene, dagbogsnotaterne, politi-rapporten etc. naturligvis også til) og et subjekts erindringsværk, men dermed er det også en subjektiv rekonstruktion. I *Transparent Minds* skriver Dorrit Cohn om Proust, at hans

“ method for rendering Marcel’s past consciousness is essentially one of elucidation and interpretation: the elaborate mental vocabulary, the hypotactic style, the expansive concern with psychological motivation, the occasional ironic self-quotation, and finally the recourse to imagistic and theoretical glosses all stress the cognitive privilege of the narrating over the experiencing self. (151)

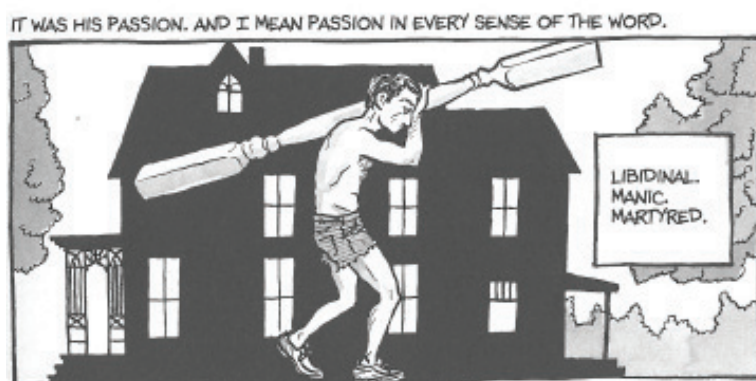
Man kan lave en lignende pointe om Bechdels værk. Hun er også i udstrakt grad interesseret i psykologisk motivation, og hun anvender ironisk selv-citering, ligesom hun bruger *imagistiske gloser*, men hos Bechdel skal det imagistiske tages mere bogstaveligt: Det mentale vokabularium er både sprogligt og visuelt, og det visuelle er i høj grad med til at understrege den erindrendes privilegium over for den erindrede. Billederne i panelerne er med til at konstruere en version af fortiden. *Fun Home* kan som sådan ses som Bechdels forsøg på at skabe en verden af billeder og ord, der kan repræsentere hendes erindring om visse signifikante hændelser samt hjælpe med at fortolke disse. I forhold til sådan et fortolkningsprojekt (som Proust og Bechdel har til fælles) giver den grafiske romans multimodalitet en mulighed, som romanen ikke har, idet alt ikke skal sprogliggøres. Den menneskelige erindring består jo ofte af mentale billeder fra en bestemt situation, snarere end af deres sproglige gengivelse. Konsekvensen af det er naturligvis, at hele værket er subjektivt markeret; det er sandt om begivenhederne samt om person- og rumgengivelsen. Erindringer er per definition altid allerede fokaliserede, og det erindrede er besmittet med det erindrende subjekt (Bal, 630-1). I “Focalization in Graphic Narrative” stiller Horstskotte og Pedri et vigtigt spørgsmål:

“ How do we account for instances of focalization when the subjective filtering of the story’s raw material [...] is mediated by verbal as well as visual narrators who are actively engaged with the story’s telling within the storyworld? How can focalization be marked off in this particular graphic context, and how does it affect the story’s interpretation? (340)

En af de muligheder, som de nævner, er naturligvis, at der er et “eyeline match” (ibid., 351), hvor vi ser som gennem en fortællerkarakters øjne. Men de udvider også afgrænsningen af, hvad de forstår som fokaliseret. Man kan også markere fokalisering ved hjælp af

“ shifts in visual vocabulary, for instance the introduction of uncommon symbols and framing devices that are incongruent in their sequential context. The latter encode a more broadly conceived aspectuality that is not reducible to sense perception but includes aspects of cognition and judgment. (ibid.)

Bechdel ændrer i *Fun Home* det visuelle vokabularium på mange forskellige måder, og jeg finder i overensstemmelse med Horstkotte og Pedri disse afvigelser særlig interessante. Et eksempel på sådan et “shift in the visual vocabulary” finder vi allerede i starten af bogen på side 7 (se billedcitat 2).



Alison er i færd med at fortælle om Bruces passion for at restaurere deres gamle victorianske hus. Billedets udtryk er markant anderledes end de foregående billeder. Man ser Bruce i profil, mens han slæber en stor, tung søjle over skulderen. Bruce er helt i forgrunden af billedet og på størrelse med huset i baggrunden, som er helt sort. Oven over billedet leverer Alison følgende fyndige kommentar: “It was his passion. And I mean passion in every sense of the word” (7). Restaureringen af huset er hans passion, hans lidenskab, men heri ligger også et ordspil på “the passion of Christ”. Ud over at være en synekdoke for hele huset, der samtidig ligger som en stor, tung, sort baggrund, kommer søjlen altså også til at symbolisere et kors, han må bære. På selve billedet skriver Alison så tre adjektiver, der modificerer denne “passion”: “Libidinal. Manic. Martyred”. Med sit metaforiske billede antyder Alison således, at Bruces utrættelige istandsættelse af huset 1) er en slags libidinal sublimering, 2) en tvangsmani og 3) et selvmartyrium (selve hans død indtræffer, idet han er ved at skille sig af med noget haveaffald ved en vej). Billedcitat to viser altså en meget raffineret brug af billedsprog, lige præcis udgjort af billede og sprog.

Et andet eksempel på, at billederne og ordene bruges til en symbolsk fortolkning finder vi på side 23 (jeg nævnte en del af passagen i afsnittet om overraskelsesvirkningerne), hvor Alison spørger, om Bruce var en god far, mens hun for første gang røber selvmordet. Kommentarerne herom akkompagneres af en billedserie, hvor Bruce lærer hende at slå græs på en kørende græsslåmaskine. På første billede sidder de begge på maskinen, men herefter skifter billederne gradvist, så Bruce står

med ryggen til og ordner andre ting, mens Alison kører rundt og slår græs og kigger efter ham. Det sidste billede i serien er i fugleperspektiv, hvor de decideret er på vej i hver sin retning, og der er en hvid tomhed imellem dem, der hvor Alison har slået græsset. Denne serie af billeder har en række kommentarer, der reflekterer over hans fravær, og billederne understøtter altså disse kommentarer. Det vil sige, at de fungerer som underbyggende, visuelle metaforer, samtidig med at de jo gengiver en faktisk barndomserindring, der i sig selv ikke indeholder den betydning, den oplades med. Klumpet sammen siger kommentarboksene: 1) "It's true that he didn't kill himself until I was nearly twenty." 2) "But his absence resonated retroactively, echoing back through all the time I knew him." 3) "Maybe it was the converse of the way amputees feel pain in a missing limb." 4) "He really was there all those years, a flesh-and-blood presence steaming off the wallpaper, digging up the dogwoods, polishing the finials..." 5) "...Smelling of sawdust and sweat and designer cologne." og 6) "But I ached as if he were already gone" (den sidste kommentar står oven over billedet i fugleperspektiv). Fraværets symbolske fortolkning i billedserien følger efter en badescene, der på lignende metaforisk vis introducerer fraværets kulde. Bruce hælder varmt vand over Alison, som er i badekarret, mens den erindrende Alison siger 1) "The suffusion of warmth as the hot water sluiced over me..." og 2) "...The sudden, unbearable cold of its absence" (22).

Fotografiernes funktion

I interviewet med Chute siger Bechdel om fotografierne, som hun i bogen har lavet en tegnet gengivelse af, at "I [...] like the way they anchor the story in real life—the book is drawn in my regular cartoony style, but the photos are drawn very realistically. It's a way to keep reminding readers, these are real people. This stuff really happened" (1009). De fungerer altså som en form for virkelighedsforankring, men forskellige fotografier bruges til forskellige scener og på forskellige måder, som jeg vil forsøge at beskrive i det følgende. Først og fremmest har hvert kapitel som nævnt et fotografi på forsiden, der dels har stor betydning for Bechdel og dels er relevant for emnet i det pågældende kapitel. De fungerer altså som en slags temaanslag. Men fotografier forekommer også inde i fortællingen. Nogle af dem står for sig som en slags fikspunkter, der dokumenterer to afgrænsede tider, to "tidspunkter", om man vil. Det gør sig fx gældende om to gengivelser af Helens pasfotos, et fra før hun blev gift med Bruce, og et fra hendes pas otte år senere. Alison skriver om det sidste: "My mother's luminous face has gone dull" (72). Andre fotografier er så overrumplende, at de fuldstændig stopper fortællingen og fører til ekstensiv kontemplation. Det er først og fremmest sandt om et fotografi af Roy, som passede Alison og hendes brødre, da de var små. Det er et fotografi, som Alison fandt efter Bruces død. Det er taget på en ferie, da Alison var otte år, og viser Roy kun iført underbukser. Will Eisner har sagt om grafiske romaner, at "long, stretched-out panels slow the pace of the narrative; small, successive ones speed it up" (Ewert, 72). Alisons fund af fotografiet af sin tidligere barnepasser er så overrumplende, at det fuldstændig stopper fortællingen. Faktisk fylder ét panel hele to sider her, hvilket er et enkeltstående tilfælde i bogen. Fotografiet er vist close-up med Alisons

hånd, der holder det (vi ser det altså med hendes øjne). Hånden med fotografiet er forstørret op til at være større end i virkeligheden, hvilket fremstår desto mere effektivt, eftersom alle andre billeder ellers er gjort væsentlig mindre i forhold til det gengivnes størrelse i virkeligheden. Baggrunden er mørk, og der er ingen sidetal i bunden (og det er også det eneste sted, at mangler). Billedet stopper altså plottets og læsningens fremdrift for at overrumple og for at give plads til refleksion over fotografiet (der er otte kommentarbokse fordelt rundt om fotografiet i panelet).

Andre fotografier indgår mere konkret i fortællingen, forstået på den måde, at bestemte erindringer vækkes til live på grund af fotografiet. Mieke Bal skriver med henvisning til Marianne Hirsch, der har skrevet om fotografier og erindring, om hvordan

“ family snapshots help shape subjects through the narratives they tell. Memory, like dreams, operates largely by means of the kind of visualisations that [W.J.T.] Mitchell would call mental images; at the same time, we tend to see memory as profoundly narrative, since it plots the temporality of our lives. (Bal, 632)

Forsidefotografiet til bogens sidste kapitel “The Antihero’s Journey” viser Alison og Bruce ved en swimmingpool. Alison springer fra en vippe ned i vandet, hvor Bruce står og er klar til at gribe hende. De sidste tre sider i kapitlet (og bogen) dramatiserer denne scene i erindringen, og bogens allersidste billede viser det øjeblik, der er forevigt på fotografiet, hvor Alison er sprunget ud og hænger i luften, men fra den modsatte synsvinkel (se billedcitater 3 og 4). Fotografiet viser scenen fra poolens side; Alison hænger i luften med (skrå) front mod kameraet, som Bruce har ryggen til. På slutbilledet er vi zoomet ind, og vi kan tydeligt se Bruces ansigtstræk. Billedet lige før har vist kølerhjelm på den lastbil, som Bruce sprang ud foran med kommentarboxen: “He did hurtle into the sea, of course” (232). Den sidste kommentarbox på dette sidste – og meget prægnante billede – lyder: “But in the tricky reverse narration that impels our entwined stories, he was there to catch me when I leapt” (ibid.). Konstateringen af, at Bruce var der for hende, når hun sprang, synes at være Bechdels bekræftende svar på det spørgsmål, hun stillede på s. 22: “Was he a good father?”; og det er i samklang med, hvad den paratekstuelle dedikation synes at antyde: “We did have a lot of fun in spite of everything”. Men umiddelbart vil jeg mene, at teksten har handlet mere om dette ‘everything’ end den har handlet om ‘the fun’. Det sidste billede er da også et fastfrosset øjeblik lige før, hun falder i hans arme. Afstanden mellem dem på det billede kan sammenlignes med den afstand, der var mellem dem i græsslåningsbilledserien, der slutter kapitel et. Bliver hun nogensinde grebet? Hun siger det sprogligt, men billedet viser det ikke, og selve bogen giver ikke en så utvetydig bekræftelse, så det står som et åbent spørgsmål.

Det sidste billede laver også en kobling tilbage til bogens indledning, hvor Alison og Bruce leger “flyvemaskine”, og Alison vælter, hvilket hun sammenligner med Ikaros’ skæbne, efter han har forsømt at adlyde sin fars formaning om ikke at flyve for tæt på solen, så hans vinger smelter, og han falder ned fra himlen. Men som hun siger, og som bogens handling har vist: “In our particular reenactment of this

mythic relationship, it was not me but my father who was to plummet from the sky” (4). De to sidste billeder viser to fysiske udspring: Bruces selvmordsspring ud foran en lastbil og Alisons spring i hans arme fra vippen. Men på et metaforisk plan er det kun Alison, der formår at springe ud (som lesbisk). Bruce forbliver en skabshomoseksuel (hvis man ser bort fra, at han næsten ufrivilligt opdages, da han får en behandlingsdom for at have købt øl til en 17-årig). Måske netop derfor bliver hans spring snarere til et Ikaros-fald (ud foran lastbilen).



At bemestre fortiden

Noget af det mest interessante ved bogen er netop behandlingen af Bruces selvmord. Det er en af de eneste begivenheder i bogen, hvor Alison ikke selv er til stede (sammen med de sporadiske gengivelser af Bruces fortid i hæren og forældrenes møde etc.), men samtidig er det den begivenhed, der gentages flest gange både visuelt og verbalt gennem fortællingen. Bechdel er fuldstændig fikseret på dette selvmord. Det er ledemotivet gennem bogen. Adskillige kapitler åbner med reference til det. Kapitel to viser fx nyheden i avisen (dateret torsdag d. 3. juli, 1980) med overskriften: "Local man dies after being hit by truck" (27); kapitel to viser også begravelsen med den døde, sminkede Bruce. Bruces død er også den mest tvetydige begivenhed. For der er ikke et selvmordsbrev, og lastbilchaufføren beskrev, at Bruce var sprunget tilbage, som om han havde set en slange (89). Det kunne for så vidt være et uheld. Alison er fikseret på det, fordi hun frygter, at det, at hun springer ud som lesbisk kort forinden, har noget med det at gøre: "And with my father's death following so hard on the heels of this doleful coming-out party, I could not help but assume a cause-and-effect-relationship" (59; det foreslås igen på side 84). Dette ikke-bevidnede dødsøjeblik vises visuelt på siderne 28, 59, 89, 116 og 232 fra alle mulige forskellige vinkler og afstande. Da disse billeder overskrider logisk vidensrestriktion, må vi betragte dem som hypotetiske. Tvivlen om, hvad der skete, gør, at situationen visualiseres og gentages gennem bogen, idet hun prøver at forstå, fortolke og bearbejde hans død.

Som et sådant bearbejdningsprojekt giver bogen en version af fortiden i et forsøg på at appropriere den. Bechdel lavede rigtig meget research under udarbejdelsen af bogen; hun gennemgik Bruces universitetspapirer og politirapporten fra hans behandlingsdom. Hun har fundet gamle dagbøger, fotografier og breve udvekslet mellem familiemedlemmerne (hun efterligner afsenderens håndskrift i de breve, der er med i bogen). Hun har tegnet landkort over området omkring deres hjem, og hun har genlæst Bruces yndlingsbøger. En række historiske dokumenter, der er i dialog med Bechdels hukommelse, bliver altså til den fortælling, vi får videregivet. Men igennem det arbejde forsøger Bechdel også at bemestre fortiden. For at have noget at tegne efter tog Bechdel fotografier til samtlige paneler. Til disse poserede hun som karaktererne, så hun har selv rent fysisk inkarneret de personer, der optræder i bogen. Monica B. Pearl fremhæver den gode pointe, at lige præcis det grafiske medium "gives Bechdel the agency over that very house that was her father's domain" (291). I Bechdels selvbiografiske fortidskonstruktion er alt materialet approprieret. Der er næsten ikke noget, der ikke er subjektivt betonet, næsten ikke noget der ikke er symbolsk. Alle billederne er jo fortolkninger af en erindring, og det siger også sig selv, at den ekstensive replikgengivelse overskrider, hvad en enkelt person kan huske. I kommentarfeltet til et af panelerne til åbningsbilledserien, hvor de leger flyvemaskine, siger Alison følgende: "It was a discomfort [at lette ved hjælp af hans fødder mod hendes mave] well worth the rare physical contact, and certainly worth the moment of perfect balance when I soared above him" (3). Og det er præcis det, hun gør med *Fun Home*. Svæver over ham. Bemestrer ham i genfortællingen.

Litteratur

- Barthes, Roland (2006 [1968]): "The Reality Effect" i *The Novel. An Anthology of Criticism and Theory 1900-2000* (red. af Hale), Malden: Blackwell Publishing, s. 229-335.
- Bal, Mieke (2008 [2005]): "Visual Narrativity" i *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (red. af Herman, Jahn & Ryan), London: Routledge Ltd., s. 629-633.
- Bechdel, Alison (2006): *Fun Home. A Family Tragicomic*, London: Jonathan Cape.
- Chute, Hillary L. (2006): "An Interview with Alison Bechdel" i *Modern Fiction Studies*, vol. 52 nr. 4, s. 2004-2013.
- Chute, Hillary L. & DeKoven, Marianne (2006): "Introduction: Graphic Narrative" i *Modern Fiction Studies*, vol. 52 nr. 4, s. 767-782.
- Cohn, Dorrit (1978): *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton: Princeton University Press.
- Ewert, Jeanne C. (2008 [2005]): "Comics and Graphic Novel" i *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (red. af Herman, Jahn & Ryan), London: Routledge Ltd., s. 71-73.
- Freedman, Ariela (2009): "Drawing on Modernism in Alison Bechdel's *Fun Home*" i *Journal of Modern Literature*, vol. 32, nr. 4.
- Gardner, Jared (2008): "Autography's Biography, 1972-2007" i *Biography*, vol. 31, nr. 1, s. 1-26.
- Georges Roque (2008 [2005]): "Graphic Presentation as Expressive Device" i *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (red. af Herman, Jahn & Ryan), London: Routledge Ltd., s. 209-210.
- Horstskotte, Silke & Pedri, Nancy (2011): "Focalization in Graphic Narrative" i *Narrative*, vol. 19, nr. 3, s. 330-358.
- Pearl, Monica B. (2008): "Graphic Language. Redrawing the Family (Romance) in Alison Bechdel's *Fun Home*" i *Prose Studies. History, Theory, Criticism*, vol. 30, nr. 3, s. 286-304.
- Richardson, Brian (2006): *Unnatural Voices. Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction*, Columbus: Ohio State University Press.
- Wolf, Werner (2008 [2005]): "Pictorial Narrativity" i *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (red. af Herman, Jahn & Ryan), London: Routledge Ltd., s. 431-435.