

IKONISK SOLIDARITET MED DØDEN: STEFFEN KVERNELANDS *EN FRIVILLIG DØD*

Benedikt Jager

Sammendrag

I En frivillig død (2018) tematiserer tegneserieskaperen Steffen Kverneland selvmordet til faren sin. Dette bidraget undersøker samspillet mellom verbalteksten og den visuelle utformingen. Det viser seg at det sammensatte uttrykket skaper komplekse og til dels motsetningsfulle tolkningsmuligheter av farens selvmord. I denne sammenhengen er Thierry Groensteens konsept «ikonisk solidaritet» av særskilt betydning.

Nøkkelord

Steffen Kverneland, selvmord, norsk etterkrigstid, ikonisk solidaritet, tegneserie.

Abstract

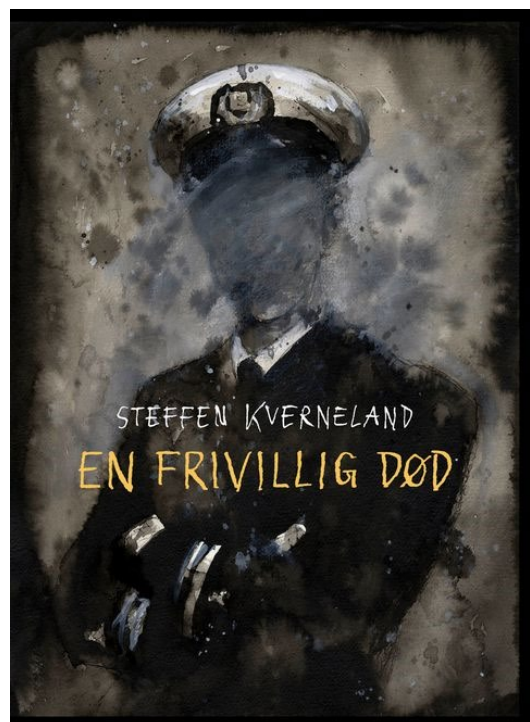
In A Voluntary Death (2018), comics writer Steffen Kverneland thematizes the suicide of his father. This contribution examines the interaction between the verbal text and the visual design. It turns out that the compound expression creates complex and partly contradictory interpretative possibilities of the father's suicide. In this context, Thierry Groensteen's concept of «iconic solidarity» is of particular importance.

Keywords

Steffen Kverneland, suicide, Norwegian postwar period, iconic solidarity, comics.

Innledning

Steffen Kvernelands selvbiografiske tegneserie *En frivillig død* (2018) belyser fenomenet selvmord fra sønnens, altså en etterlatt og pårørendes, perspektiv. Faren hans – Odd Kverneland – tok sitt eget liv noen få måneder etter at den yngste sønnen, dvs. Steffen, hadde fylt 18 år. Farens valg fremstår som gåtefullt – det indikerer allerede tegneseriens permer. På baksiden av tegneserien ser man et bilde av faren som ung mann i maskinistuniform, altså før han giftet seg og forlot sjøfarten for å utdanne seg til ingeniør. Han smiler bredt til kameraet, armene i kors – en fornøyd, selvsikker og pen mann. På framsiden ser man samme motiv, men i Kvernelands tegnede versjon. Posituren og antrekket er gjenkjennelig, men ansiktet er viska ut og fremstår som en ugjenkjennelig, tåkete flekk (se figur 1). I *Skygger*, Kvernelands utgivelse fra 2023, har han kommentert sin tilnærming til å bruke fotografier og bearbeide dem:



Figur 1 (Kverneland 2018)

Å tegne etter foto kan være en tidkrevende prosess. / Noen ganger gir det meg en dypere innlevelse i bildet enn jeg ville fått hvis jeg bare hadde sett på det. / Jeg tegner ganske realistisk og pirkete, noe som gjør at jeg må studere og analysere hver minste detalj. / Med penn, pensel og vannfarger prøver jeg å gjenskape det jeg ser på et akvarellpapir. / Det er en salgs gjendiktning. Jeg forenkler, overdriver, rufser til, fjerner noe her, framhever noe der, toner ned noe annet. / Og selv om tegningen fremdeles minner om fotografiet, har den blitt noe annet. Den har fått sin egen rytme, sine egne regler, sitt eget liv. (Kverneland 2023, upaginert)

Tegningen¹ av farens utviska ansikt blir lesbar på flere måter. På den ene siden betegner den grå flekken det gåtefulle ved selvmordet – problemet til en pårørende med å forstå trykket som motiverte avgjørelsen om å avslutte livet for egen hånd. Og på den andre siden markerer den sønnens traume. En nøyere lesning av *En frivillig død* viser likevel at denne opplagte tolkningen kan nyanseres. Selv om selvmordsgåten ikke kan løses, trekker tegneserien frem tråder som til slutt blir til en sammenhengende vev som gir den gjenlevende sønnen noen forståelseshypoteser.

Endogen eller psykoreaktiv depresjon?

Selv om faren Odd forblir en gåte for fortelleren, gjøres det flere forsøk på å sirkle inn mulige forklaringer av selvmordet. En sommer oppholder den depressive faren seg på Modum bad og får behandling av den kjente psykiateren Gordon Johnson, som imponerer ham. I etterkant begynner han å lese psykiatrisk litteratur, som Tollak B. Sirnes' *Når de beste ikke makter mer* (1973). Tegneserien gjengir fotografier med farens understrekninger i denne boken, og kommenterer at han har et ønske om å forstå sin egen sykdom: «Gjennom boken fant han ut at depresjonen hans var 'endogen', altså at den kom innenfra uten påviselige årsaker. I motsetning til 'psykoreaktive' depresjoner» (Kverneland 2018, up.). Førstepersonsfortelleren kommenterer denne motsetningen: «Jeg [...] mener å huske at han fant trøst i det, det var ikke hans 'feil', liksom» (up.).

Dette utsagnet motsies indirekte av en sekvens i tegneserien som danner bokens midtparti, der frekvensen av autentiske familiefotografier er enda høyere enn ellers, og den inkluderer et brev og en e-post fra en av fortellerens fettere. I dette brevet skildres deler av familiehukommelsen som har vært ukjent for fortelleren, og som gir ham viktig informasjon om farens barndom. Det er enda viktigere at det etableres et ytre perspektiv på faren som i liten grad overensstemmer med sønnens oppfatning. E-posten avsluttes med en hyllest av faren: «Så din far var for oss den mest vellykkede i familien, med 2 sønner, enebolig, hytte på landet, pen kone og sjefsjobb. Hilsen Jan Børge» (up.). Visuelt er den siste siden av denne sekvensen todelt. To tredjedeler viser et svarthvitt fotografi av familien Kverneland i en båt – solen skinner, alle smiler. Det er en illustrasjon av Jan Børges 'the norwegian dream'. Den nederste tredjedelen viser en akvarell av hangarene der faren begikk selvmord. Fargene er mørke, og inntrykket er truende (se figur 2).

¹ Illustrasjoner fra *En frivillig død* er trykket med forfatterens vennlige tillatelse.

Her kan to overganger observeres. En overgang i den mediale bruken – fra fotografi til akvarell og en panelovergang som med Scott McCloud kan karakteriseres som fra scene til scene (2016, 79). Denne krever ifølge ham et logisk resonnement fra leserens side, da overgangen kan hoppe over store avstander og lange tidsrom. Styrken med Kvernelands panelovergang ligger i dens åpenhet – man kan komme frem til forskjellige konklusjoner. Sidearkitekturen gjør det mulig å lese akvarellen som det som befinner seg under vannoverflaten, og siden blir dermed til en illustrasjon av farens psykiske konstitusjon. Under den lyse overflaten ligger/vaker dødsdriften som ellers ikke er synlig. Sidearkitekturen er da kjennetegnet av en parataktisk logikk og den forbindende konjunksjonen er «og». Faren er samtidig både

Figur 2 (Kverneland 2018).

den lykkelige og depressive familiemannen. Derimot kan siden også leses hypotaktisk, og da erstattes den sideordnende konjunksjonen «og» av subjunksjonen «fordi». Denne dreiningen oppstår gjennom kombinasjonen av det visuelle med verbalteksten. Ved å jage etter den norske drømmen utvikler sykdommen seg til døden. Den parataktiske måten motsvarer det som ble omtalt som «endogen depresjon», mens den hypotaktiske motsvarer den «psykoreaktive depresjonen», som ble avvist av faren. Da denne siden avslutter en tolv sider lang sekvens om familiens historie er det nærliggende å lese denne passasjen hypotaktisk, som en utforskning av den psykoreaktive forklaringsmodellen som faren forsøkte å fortrenge.

Som allerede nevnt er bruken av autentiske fotografier ekstra høy i denne sekvensen. Den første siden består for eksempel av fire fotografier av faren og han vises på et av dem som barn i en tidsriktig matrosdress. Relasjonen til foreldrene karakteriseres som kald: «Han fikk visst aldri klemmer av henne [moren], 'hun drev ikke med sånt' sa han» (Kverneland 2018, up.). På midten av 1920-tallet er dette kanskje ikke uvanlig, men denne informasjonen utdypes i brevet fra fetteren. Da Odd var fire år gammel reiste moren i et år til sjøs med mannen sin, og overlot sønnen i hans tre eldre søsters varetekt. Verbalteksten konkluderer med å sitere fra brevet: «Da Jenny omsider kom hjem etter et år på sjøen, ville ikke din far ha noe med henne å gjøre» (up.). Dette utsagnet tolkes ved å gjenta makrogrepet fra permene. Fotografiet av faren i matrosdress gjennomgår i løpet av to ruter en tegnerisk tolkning, og det siste bildet er et «sitat» av



omslagsillustrasjonen. Bare konturene av barnet og matroskraven er gjenkjennelige, mens ansiktet er blitt til et svart hull. Den billedmessige korrespondansen indikerer at morens fravær har traumatisert barnet.

Denne teknikken varieres senere i tegneserien, ved flere anledninger. Odd kommer på kant med faren sin (Olaus), som nekter sønnen finansiell støtte til å utdanne seg til sivilingeniør. To akvareller illustrerer denne scenen, mens leseren kan se det fotografiske forelegget på motsatt side. På fotografiet er far og sønn sidestilt – derimot plasseres sønnen på de to akvarellene i bakgrunnen, og ansiktet hans er bare en svart kontur, han lever en skyggetilværelse. Avvisningen av sønnen begrunnes på en måte som understreker den hypotaktiske lesningen av sekvensens siste side (båt/hangar-siden): «I stedet fikk han høre at de var arbeidere, han måtte ikke innbille seg noe. Hvis maskinstyrket ikke var fint nok for ham lenger, fikk han klare seg selv» (up.).² Denne torpedoen under klassereisens båt innledes med fotografiet av Odd som maskinist, som må anses som det sentrale bildet i tegneserien, da det blir brukt oftest både som fotografi og i bearbeidet, tegnet form. Fotografiet vises denne gang i tillegg i sin opprinnelige fotoramme. Den pompøse innrammingen betoner at bildet inngår i rekken av familiære identitetshøydepunkter som bryllup, konfirmasjon osv. At familiehistorien er en del av suicidets etiologi bekreftes også av morens senere tilståelse: At faren snakket om å ta sitt eget liv allerede før de to giftet seg (up.).

Jakobsstigen

At faren griper til forklaringsmodellen «endogen depresjon» gjør det mulig for ham å opprettholde en fortelling om seg selv som fortrenger oppvekstens avvisninger og i tillegg støtter vellykkethetsnarrativet. Denne ideen om velstand får sitt tydeligste uttrykk i byggingen av hytten på Dalavik. Mens de ytre permene viser faren som maskinist, viser de indre permene utsikten fra hytten. Dobbeltsidene lengst fremme og helt bak i boken er i motsetning til portrettene tilnærma identiske – bare en verbaltekst skiller dem fra hverandre. «Å se gamle bilder fra hytta på Dalavik er som å reise i tid. Hvor mange timer har pappa og jeg sittet og stirret på den?» (up.), er tegneseriens første verbaltekst, og den signaliserer at reisen går bakover i tid. Når denne reisen er over, gjentas bildet, men uten verbaltekst. Portrettene av faren og utsiktene fra Dalavik danner altså en rammekonstruksjon som blir enda sterkere fremhevet av at den tredje dobbeltsiden – som viser familien i en landstedsbåt – vises på nytt på den tredjesiste dobbeltsiden. Hyttelivet blir dermed etablert som en viktig kontekst for innsirklingen av farens selvmord.

Ved første øyekast er hytten realiseringen av den norske drømmen. Faren fremstår nært knyttet til stedet og fremstilles som ekstremt nevedyktig. Han bygger hele hytten på egenhånd og lager flere finurlige forbedringer som gjør landlivet enda lettere. Denne utviklingen kulminerer i byggingen av en trapp opp til hytten. På to sider med seks fotografier beskrives 'gigantprosjektet' og karakteriseres som «[...] et vanvittig prosjekt. Han jobbet som en gal hele sommeren» (up.). Det maniske draget ved hele byggeprosjektet utdypes av en kommentar fra jeg-fortelleren: «Var det tenkt som et monument som skulle stå igjen etter hans allerede planlagte død? Eller fikk han bare tid og ork til å bygge den?» (up.). Trappen kan leses som en kraftanstrengelse

² Relasjonen til faren har blitt tematisert tidligere. I tegneserien *Slyngel* beskriver Kverneland farens oppvekst, der skildrer han «svømmeopplæringen» faren fikk på en mer humoristisk måte: «Pappa fortalte meg ofte at da han skulle lære å svømme hadde farfar rodd ham ut i en båt og kastet ham uti på det dypeste. Leende hadde han sagt: - Nå lærer du nok å svømme i en fart!» (2002, 31). I billedteksten suppleres det med ordene «Panikk. Dødsangst». Denne passasjen siteres uforandret i *Frivillig død*, men gjennomgår en omkoding på grunn av den nye konteksten.

og bekreftelse av vellykkethetsnarrativet som har overvunnet de psykoreaktive konstellasjonene. Trappen er Odds Jakobsstige³ vekk fra sin herkomst – både individuelt og sosialt.

Men andre sekvenser om hytten viser allerede at denne seieren må anses som skjør og at den ikke kan vare. Motivisk fins det forbindelser mellom hytte-idyllen og slutt punktet i hangaren. Faren trekker seg av og til tilbake for å drikke i ensomhet. I én slik fase kommer sønnen overraskende på besøk og oppdager at faren drikker seg full midt på lyse dagen. Det emblematiske uttrykket for disse drikkeperiodene er en flaske Smirnoff Vodka som også blir funnet i bilen der faren har drept seg med eksos. En mer subtil forbindelse finner man derimot i en fremstilling av den svømmende faren. Til tross for den brutale svømmeopplæringen han fikk som barn (se fotnote 2), er han nært knyttet til sjøen. Han elsker å dykke og svømme langt uti i fjorden. Mens verbalteksten kan leses som en suksesshistorie om sønnen som har overvunnet den traumatiske barndommen, åpner den visuelle utformingen for en ambivalens. Faren under vann hylles i den samme blåtonen som den døde faren som har tatt sitt liv ved hjelp av avgass. Thierry Groensteen kaller dette grepet for «ikonisk solidaritet» (2007, 20) ettersom det skaper forbindelser mellom ruter som ikke følger direkte etter hverandre. Tegneserien er med denne teknikken ikke lenger bare «the sequential art» (Eisner 1990, 5), men åpner for lesninger som bygger på ikke-lineære kombinasjoner. Den blir til et flettverk av visuelle korrespondanser og tar i bruk det Groensteen kaller «braiding»:

Jan Baetens and Pascal Lefevre have justly noted that ‘far from presenting itself as a chain of panels, the comic demands a reading capable of searching, beyond linear relations, to the aspects or fragments of panels susceptible to being networked with certain aspects or fragments of other panels.’ Braiding is precisely the operation that, from the point of creation, programs and carries out this sort of bridging. It consists of an additional and remarkable structuration that, taking account of the breakdown and the page layout, defines a series within a sequential framework. (Groensteen 2007, 146)

Denne teknikken kan observeres både i *En frivillig død* og senere i *Skygger*. At den suksessrike og sportslige mannen er innhyllet i en farge må ses i korrespondanse med at denne fargen ble brukt til å betegne hans død. Denne tolkningen styrkes også av figur 2, der familien befinner seg i båten, mens hangarene er under vannoverflaten. Hytten blir, som fristed, dermed til en tvetydig plass etter farens selvmord, og familien selger hytten.

Parallellismer

Når sønnen oppdager farens alkoholisme, forstår han ingenting. Drikke aleine, uten kamerater og uten damer «å drikke seg til mot for» (Kverneland 2018, up.) er ubegripelig for ham. En slik ignoranse er etter hvert blitt erstattet av forståelse: «I dag har jeg ingen problemer med å forstå ham, jeg har selv sittet alene på hytta og drukket» (up.). Denne nærheten til faren oppstår i Steffens voksne tilbakeblikk og begrenser seg til felles drikkevaner. Likevel må det diskuteres om denne punktuelle likheten ikke forsterkes ved et annet fremtredende grep i *En frivillig død*. På en veldig åpenbar måte preges tegneserien av parallellføringer.

Hovedteksten i tegneserien åpnes av et todelt bilde som viser fortellerfiguren Steffen, som ser på TV med sønnen sin på fanget. I en stor tenkeboble, som fyller nesten halvparten av siden, ser man hans egen far med ham selv på fanget. Denne konstellasjonen markerer skrive- og tegneanledningen. Farskapsmotivet aktualiserer spørsmål og følelser knyttet til Steffens egen

³ Se 1. Mosebok, 28,12-15.

barndom. I motsetning til faren Odd, som ble avvist av sin mor, opplever jeg-fortelleren nærhet til sin far, men selvmordet sår tvil om denne følelsen av nærhet var ekte. Et fotografi som viser den noen år eldre Steffen på fanget til faren indikerer denne omfortolkningen av barndommen: «På dette bildet fra 1973, åtte før selvmordet, er jeg ti år gammel. Hadde han allerede bestemt seg?» (up.).

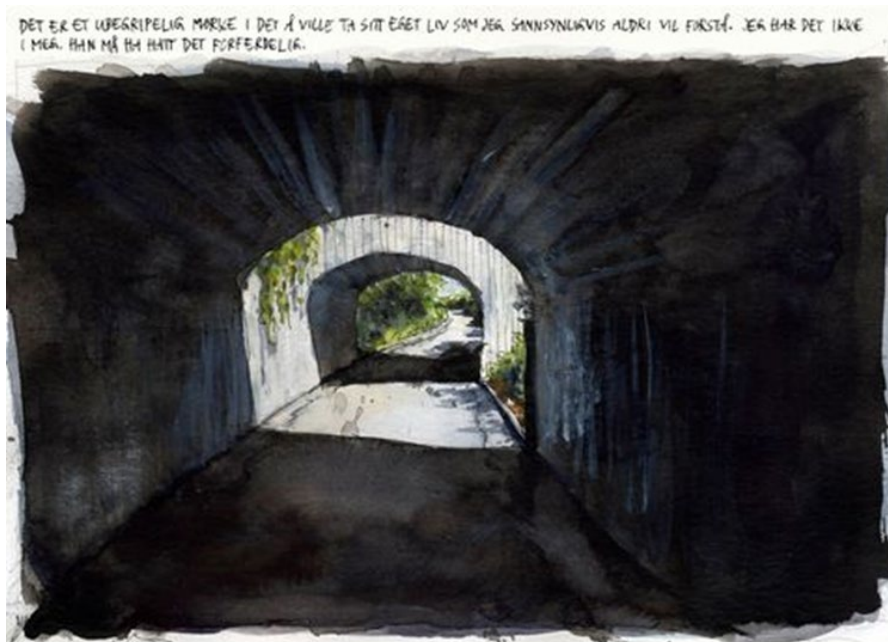
Den speilende rammestrukturen til paratekstene videreføres også inn i hovedteksten, som avsluttes med en helside som viser Steffen i samme positur. Sønnen på fanget er blitt eldre mens tegneserien er blitt til, ellers er det store likheter mellom disse to rammende helsidene. Far og sønn ser på TV og den øvre halvdel av siden domineres av en tankeboble som nå viser den røde Volvoen, den Odd tok sitt liv i. Rekkefølgen av de to tankeboblene markerer at arbeidet med den egne familiehistorien ikke har ført til en forsoning eller avklaring. Forestillinger om farens selvmord kverner videre i Steffen. Siden kan altså leses med referanse til omslagsillustrasjonen. Faren forble en gåte som ikke kunne løses.

I tillegg fins det et objekt som binder far og sønn sammen gjennom tiden som har gått. Faren som utdannet ingeniør jobber med (teknisk) tegning – og utkastene han lager, sine oppfinnelser, er små kunstverk: «Da han kjøpte nytt tegnebord, arvet jeg hans gamle. Nesten alt jeg har tegnet har blitt til på dette bordet, inkludert denne sida» (up.). Denne verbalteksten er knyttet til en rute som viser den tegnende Steffen. Ruten før viser faren hans ved det samme tegnebordet, og begge mennene vises i akkurat samme positur – billedkomposisjonen er parallellført. Denne tette motiviske forbindelsen må man ha i mente fordi den metatekstuelle ruten av den arbeidende tegneserieskaperen gjentas syv ganger i løpet av teksten. Repetisjonen av tegneren ved tegnebrettet aksentuerer tiden som går mens han arbeider med og bearbeider farens selvmord. Gjentakelsen billedliggjør den sakte sørgeprosessen som ble aktualisert av fortellerens eget farskap – at han har adoptert en gutt fra Vietnam.

Den ikoniske solidariteten styrkes ytterligere ved to ruter som bruker utviskingsteknikken som preget portrettene til faren. Sekvensen som billedlig skildrer farens selvmord avsluttes med to metatekstuelle ruter som viser den tegnende sønnen. Leseren tar del i hans indre monolog under skapelsesprosessen: «Min kone Liv nevnte en gang at folk som hadde dødd av kullosforgiftning var helt rosa i huden når de ble funnet. Og er det ikke noe om at man gjør på seg i dødsøyeblikket? Nei, fy faen, dette orker jeg ikke å tegne» (up.). Fra den første til den andre ruten endrer tegnestilen seg markant fra en realistisk til en mer skissepreget akvarellert fremstilling med farger som flyter ut i ruten. Man får nesten inntrykk av at tårer har ført til at fargene er blitt utvannet. I motsetningen til den første ruten, som har en hvit bakgrunn, innhylles tegneren i den neste ruten av et mørke. Den påfølgende høyre helsiden er dekket med svart vannfarge. Denne tegnemåten er brukt på de foregående sidene for å fremmane hangarens – altså åstedets – indre.

Dermed blir siden lesbar på forskjellige måter. Den betegner farens død som et resultat av hans indre mørke, men like mye betegner den sønnens sorg over tapet og det derav resulterende indre mørket. Denne helsiden, med sin uklare referanse, binder far og sønn enda tettere sammen. Denne lesningen forberedes allerede av den første siden i *En frivillig død*. Der vises Steffen Kverneland som baby på farens fang. Mens farens ansikt vises utilslørt, er sønnens ansikt halvt skjult under hvite penselstrøk. Ansiktet er ikke helt utvisket, men det tegneriske grepet minner om fremstillingen av faren på tegneseriens perm (se figur 1). Retrospektivt blir den nære relasjonen til faren ‘smittet’ av de traumatiske opplevelsene og det positive selvbildet til dels visket ut.

En frivillig død åpner for at man kan lese forståelsen av selvmordet som en følge av en psykoreaktiv depresjon, og at man dermed går mot forklaringsmodellen til selvmorderen. At en av ens nærmeste tar sitt eget liv, åpner nesten tvangsmessig for spørsmålet om man selv kunne gå det siste skrittet frivillig. I bokens nest siste sekvens, som visuelt skildrer tegneserieskaperens vei til kontoret der tegnebordet venter, reflekterer han over dette spørsmålet, og kommer for en gangs skyld til en klar konklusjon: «Det er et ubegripelig mørke i det å ville ta sitt eget liv som



jeg sannsynligvis aldri vil forstå. Jeg har det ikke i meg. Han må ha hatt det forferdelig» (up.). Verbalteksten er montert over et bilde av en gangvei som strekker seg gjennom to underganger (figur 3) med et solbelyst parti imellom. Fargeleggingen og den geometriske utformingen kan ses som en form for ikonisk solidaritet med hangaren, der faren begikk selvmord. I motsetning til den

Figur 3 (Kverneland 2018).

svarte vannfargesiden er persepsjonen her entydig forankret hos jeg-fortelleren, og man kan spørre om bildet fungerer avløsende i barthesiansk forstand. Når samspillet mellom to modaliteter trekker i forskjellige retninger og dermed ikke forsterker hverandre, men skaper en større semantisk kompleksitet, kaller Barthes det for 'avløsning' (1994, 27-29). Åpner illustrasjonen for muligheten til å lese den mot det direkte utsagnet i verbalteksten?

En slik tolkning er ikke umulig, men den gjør tegneserien unødvendig entydig. Nærværet av farens selvmord i jeg-fortellerens hverdag må ikke tolkes som en mulig suicidalitet. Derimot markerer den observerbare ikoniske solidariteten det vedvarende smertefulle nærværet av farens selvmord og den ennå ikke avsluttede sorgen over tapet. Ruten preges til like deler av hangarallusjonen, som veksler med solopplyste avsnitt. Metaforisk dominant er derimot veikronotopen, som indikerer et videre forløp, og tegningen inngår i en lengre sekvens av bysnapshots som illustrerer veien til kontoret, dvs. tegnebordet. Det doble mørket er til stede, som samtidig traverseres og bevares av det kunstneriske prosjektet.

I sekvensen før den omtalte ruten reflekterer jeg-fortelleren over at han er den eneste gjenlevende i sin kjernefamilie. Her fokuserer han ikke bare på tapet av sine nærmeste, men kommer frem til at denne situasjonen også inneholder et moment av frigjøring, av lettelse. Med adresse til morens død sier han: «Jeg slapp å være 'solstråla', som mamma pleide å kalle meg. Den som alltid kom hjem med godt humør og gode nyheter, og bare det. Jeg sluttet å skjære tenner i søvne, og for første gang i mitt voksne liv fikk jeg et godt sovehjerte» (Kverneland 2018, up.). Forstillelsen som lå i å være solstrålen førte til fortrenghingen av sorgen etter farens død.

Tore – Skygger

Denne lese måten bekreftes og utvides i Kvernelands siste tegneserie, *Skygger* (2023).⁴ Også denne kretser om et eksistensielt mørke, men har et bredere fokus ved å tematisere krig (Ukraina-krigen), terroristisk vold (22. juli) og sykdom (koronapandemien). Også den private erfaringen er til stede og sørger for lys og skygge. Opplevelsen av å være far til en gutt adoptert fra Vietnam kontrasterer krisene i verden og de private katastrofene. Mens farens selvmord ikke blir tematisert, tas broren Tores for tidlige og uverdige død opp her. Den avsluttende sekvensen i *Skygger* skildrer hvordan fortelleren finner sin døde bror.

Fordi fortelleren og moren ikke har fått kontakt med Tore på telefonen på en god stund (som karakteriseres som uvanlig) drar fortelleren til hans leilighet på Torshov. Han får følge av bestevennen til Tore fordi han allerede har en «ekkel følelse» (up.). Når det ikke åpnes etter at de har ringt på, klatrer fortelleren opp på balkongen: «Gardinene var ikke trukket helt for, og i glipen så jeg føttene hans på stengulvet. Jeg husker at han hadde på seg raggsokker. Jeg banket på vinduet. Ingen respons» (up.). Til slutt bryter politiet opp døren: «En ubeskrivelig stank sto ut fra leiligheten. De sa at jeg ikke burde komme inn og se ham, hunden hans hadde...» (up.).

Samspillet mellom verbalteksten og bildene er av stor betydning her. Hele sekvensen består av ni bilder og like mange tekstbokser. Bare tekstsekvensen som omtaler blikket gjennom gardinglipen er illustrert med et bilde av det fortidige forløpet. Her dominerer svart- og gråtoner. De åtte andre bildene viser derimot utsnitt av en hverdagsscene. Fortelleren sitter på sengen til sønnen Aksel, som ser ut av vinduet. Sekvensen er fargelagt og utenfor vinduet spirer vårlige trær. Med Barthes kunne man si at bildene er avløsende, bedre sagt at samspillet mellom bildene og verbalteksten åpner for en utvidelse av det semantiske potensialet. Hverdagen til familiefaren er fundert i den uhyggelige opplevelsen fra desember 2000. At den hverdagslige billedrekken brytes av et bilde fra fortiden indikerer at minnet kan komme opp ufrivillig, og fortsatt utløser vonde følelser.

Billedmessig kulminerer denne sekvensen i en helside som viser fortellerens perspektiv: hans egne bein på sengen, sønnens ryggstavle, leketøy (for det meste lekehus) og løvtrærne utenfor vinduet. Utsnittene som dominerte de andre bildene i sekvensen kan karakteriseres som fragmenter, som deler av helheten. Det avsluttende bildet kan leses som en syntese av alle foregående bilder og skaper på denne måten en trygghet – alt er på plass. Bare bildet av Tores raggsokker forblir et fragment, hele bildet av den døde broren er ikke mulig å tegne.

Her skal det ikke spekuleres i om dødsfallet var frivillig eller ufrivillig. Det fremstilles i tegneserien i alle fall som uverdige og svært belastende for fortelleren. Tekstruten til den avsluttende helsiden kan tolkes dithen fordi den trekker i en helt annen retning enn det visuelle uttrykket: «Erik [Tores bestevenn] tok meg i hånda for å trøste meg. Hånd i hånd gikk vi med faste, nesten rasende skritt nedover mot løkka. Det var kaldt, det regnet og det var mørkt» (up.). Å gå med nesten rasende skritt gjenspeiler det emosjonelle trykket i situasjonen, men da de to nesten trasig går hånd i hånd har raseriet også en annen adressat.

Bare noen få sider før den omtalte sekvensen fins det en helsidestegning av Kampen kirke. Den er utført skisseaktig, og kirkebygget og alle de fysiske omgivelsene er antydnet med lette, svarte streker, bare himmelen endres fra rosa til mørkeblå. Dobbeltsiden domineres av fargen hvit, som indikerer en motsetning til de mange helsvarte sidene, som markerer skillelinjene

⁴ Tegneseriene har en del fellestrekk som gjør det naturlig å lese dem i sammenheng. Sekvensenes begynnelse og slutt markeres i begge med svarte helsider, og bruken av fotografier som tolkes tegnerisk følger de samme prinsippene. I tillegg gjentas et sentralt bildemotiv: sønnen på fanget til faren som ser på TV.

mellom de forskjellige sekvensene. På den helt hvite venstresiden skildrer verbalteksten bryllupet til et lesbisk par som fortelleren tilfeldigvis passerer:

Så tok hun som var mest butch tak i den andre bruden og ga henne et ekstra saftig kyss. Familie, slekt og venner jubla: Mere! Mere! Jeg gikk smilende videre, så vakkert. Så tenkte jeg på min bror Tore, som var inne i skapet så altfor lenge. Jeg tenkte at dette skulle han sett. Og så begynte jeg å grine. Jævla greier. (up.)

Tores homofili tematiseres både i *Skygger* og i *En frivillig død*. Den første selvbiografiske sekvensen i *Skygger* skildrer et barndomsminne som fortelleren føler skam over. I barndommen har han ertet broren ved å kalle ham for homo, uvitende om hans legning. Etter en konflikt mellom brødrene tar moren affære og skjeller ut fortelleren: «'Fy deg, Steffen! Homo e' nåke av det styggaste du kan kalla nåken!» På den tida hadde hverken mamma eller jeg noen anelse om at han var homofil. Det gjør fremdeles vondt å tenke på det. Hvordan det må ha vært for ham å høre de ordene» (up.). Denne ertingen kan ses i forlengelsen av farens homofobi, som kommer tydeligst til uttrykk når pianisten Liberace opptrer på TV. Den settes i relasjon til farens tendens til å generalisere: «Italienerne var kjeltringer, grekerne var homser og araberne var både homser og kjeltringer. Disse rasistiske fordommer var, så vidt jeg har forstått, del av en rå, humoristisk sjargong fra sjømannstida. Og ikke bokstavelig ment» (2018, up).

Den andre setningen illustreres med en tegning av fotografiet på bakre perm til *En frivillig død* av den bredt smilende faren i maskinistuniform. Glansbildet av en maskulin identitet blir sett i relasjon til en repressiv og voldelig praksis. Det private viser seg som konfigurert av langt større samfunnsmessige diskurser. De nesten rasende skrittene ned mot byen retter seg altså mot samfunnet som undertrykker «avvikende» livsutkast. Kampen kirke, som vier homoseksuelle par, kommer for seint for Tore!

I *En frivillig død* blir det antydnet en kontinuitet mellom far Odd og sønn Tore. I løpet av sine depressive faser gjennomgår faren en personlighetsforandring. Blandingsmisbruk av anti-depressiva og alkohol resulterer i at han oppfører seg mer og mer merkelig: «Vi andre ble fryktelig utålmodige og irriterte, særlig Tore. Mange år senere skulle han gjenta dette mønsteret ganske eksakt» (up.). Også Tores yrkesvalg – han utdanner seg til pilot i USA – rykker ham i nærheten til faren sin. Piloter er en av de siste sivile yrkesgruppene som fortsatt bruker uniform som arbeidsklær. Dessuten tilskrives pilotene en rekke karakteristika, som for eksempel virilitet, økonomisk kapital og frihet, som aktualiserer auraen til fotografiet av Odd Kverneland som maskinist.

Disse sekvensene kaster på nytt lys over hangar-/undergangsruuten (figur 3) i *En frivillig død*. Den andre mørke undergangen, som står i ikonisk solidaritet med selvmordets åsted, illustrerer hvordan et opplevd traume kan avføde nye mentale utfordringer som på nytt får et dødelig utfall. Der er uvesentlig om det andre dødsfallet var frivillig eller ufrivillig. Billedkonstruksjonen gjør det derimot tydelig at det fins en sammenheng mellom de to hendelsene – at Tore har slitt med et eksistensielt mørke som har sitt opphav til dels i familiebakgrunnen hans og til dels i samfunnets homofobi. Denne konteksten etablerer en gjentakelsesfare og dermed en redsel for å bukke under for mentale sentrifugalkrefter.

Mot slutten av *En frivillig død* gjengis en metarefleksiv samtale der Steffen Kverneland drøfter farens valg og tar stilling til en del synspunkter på selvmordet. Avgjørelsen om å ta sitt eget liv er ifølge ham ikke uttrykk for feighet, men for mot. Den skal ikke heller anses som egoistisk, fremfor alt fordi faren ventet til sønnens 18-årsdag og utførte handlingen utenfor familiens hjem: «Han hadde jo ein plan. Han ville venta te me ungane va' myndige, så me ikkje sko' bli

heilt føkka av det» (up.). De påfølgende sidene spinner videre på denne tanken, og fortelleren konkluderer: «Det er et ubegripelig mørke i det å ville ta sitt eget liv som jeg sannsynligvis aldri vil forstå. Jeg har det ikke i meg. Han må ha hatt det forferdelig» (up.). Etter å ha lest *Skygger* kan også denne passasjen leses mot sin egen intensjon fordi det akkurat blir antydning at Tore ble 'heilt føkka av det'. Disse tvetydighetene indikerer at selv om sorgprosessen har manifestert seg i en tegneserie, er denne ikke avsluttet. *En frivillig død* er ikke et sentimentalt tilbakeblikk, men et dokument over en pågående av- og oppklaring av ansikter som ligger skjult i tåkebanker.

Avslutning

Begge de to tegneseriene studert her bruker samme grep til å skille sekvenser fra hverandre: Helsvarte, trykte sider markerer overgangene i tid, rom og tematikk. Også sekvensen om Tores død i *Skygger* avsluttes på denne måten. Når man der blar videre, ser man en helside som viser et skogsinteriør i svart-hvitt og gråsjatteringer. Det sentrale motivet i denne barskogen er en mellomstor rullestein. På den neste dobbeltsiden gjentar motivet seg, men nå med en større stein i sentrum. Begge sidene er uten verbaltekst – de står altså ukommentert som tekstens avslutning. Gjennom nærheten til fortellingen om Tores død er det nærliggende at steinen skal leses som en manifestasjon av den såre opplevelsen, sorgen eller kanskje traumet. Med utgangspunkt i en slik forståelse blir den større rullesteinen på den påfølgende dobbeltsiden lesbar som fremstilling av det enda større tapet – at faren valgte en frivillig død. På disse sidene er alt fremstilt på en nesten fotorealistisk måte og alle tåkefenomener har fordunnet. Tapets og sorgens eksistens i hverdagen ligger ruvende og udiskutabel i det personlige landskapet.

Å avslutte en tilnærming til Kvernelands selvbiografiske tegneserier på denne benevnende og tydeliggjørende måten oppleves av undertegnende som reduktiv, altså ikke uproblematisk. Kverneland makter å skape kunst som ikke bare la seg redusere til det referensielle. Det billedmessige tilfører en ekstra dimensjon som altfor lett fordunnet i en vitenskapelig tilnærming som prøver å sette ord på ting. Likevel er det viktigste i arbeid med tekster som forbinder forskjellige modale uttrykk å bevare effekten som samspillet frembringer, fordi «[m]ultimodale tekster berører oss både som fortolkende og som sansende vesener» (Engebretsen 2010, 21).

Bibliografi

- Barthes, Roland. 1994. «Bildets retorikk». I: *I tegnets tid. Utvalgte artikler og essays*, redigert av Knut Stene-Johansen, 22–35. Oslo: Pax.
- Eisner, Will. 1990. *Comics & Sequential art*. Paramus, N.J.: Poorhouse.
- Engebretsen, Martin (red). 2010. *Tekst/Bilde/Lyd. Analyse av sammensatte tekster*. Kristiansand: Høyskoleforlaget.
- Groensteen, Thierry. 2007. *The Systems of Comics*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Kverneland, Steffen. 2002. *Slyngel*. Oslo: No Comprendo press.
- Kverneland, Steffen. 2018. *En frivillig død*. Oslo: No Comprendo press.
- Kverneland, Steffen. 2023. *Skygger*. Oslo: No Comprendo press.
- McCloud, Scott. 2016. *Hva er tegneserier*. Oslo: Minuskel.