http://dx.doi.org/10.18778/8088-214-0.09

Leszek Karczewski

Uniwersytet Łódzki
Instytut Kultury Współczesnej

Komiksiara z suchymi oczami *Fun Home* Alison Bechdel jako krypto-bio-grafia

Fun Home to komiksowa *Künstlerroman* Alison Bechdel[1].

Tytułowy *Fun Home* to zakład pogrzebowy (oraz ironiczny skrót od *Funeral Home*). W głównym wątku narracji autorka wielokrotnie powraca do śmierci ojca, Bruce'a Bechdela, nauczyciela angielskiego w college'u, lokalnego przedsiębiorcy pogrzebowego i kryptogeja, śmierci pod kołami ciężarówki, śmierci, która mogła być samobójstwem; wątek ten jest prze--pisywany poprzez gąszcz aluzji do kanonu literackiego, mitów i kultury popularnej. Wypadek ten zbiega się w czasie z *coming outem* Alison jako samoświadomej lesbijki.

Alison Bechdel czyni wiele, by *Fun Home* sprawiał wrażenie dokumentarne – już to zamieszczając w książce przerysowane fotografie z rodzinnego archiwum, drobiazgowym szrafowaniem zbliżone do dziewiętnastowiecznych rycin, już to skrupulatnie odwzorowując detale architektoniczne rodzinnego domu i wystroju poszczególnych pokojów w kolejnych kadrach; oddaje deski szczytowe, biedermeierowskie meble i secesyjne szkło artystyczne z nieprzepartą mimetyczna mocą. Ma to swoje uzasadnienie fabularne: pasją Bruce'a Bechdela jest renowacja zabytków, pasją, jak pisze Bechdel, „w każdym znaczeniu tego słowa. Libidalnym. Maniakalnym. Męczeńskim" (15)[2]. Bruce, jako „Dedal wystroju" (14), a może raczej Midas, zmienia dom w „symulakrum domu, muzeum" (25). Ornament „wolut, frędzli i ozdóbek" (24) przedostaje się

[1] Tę trafną atrybucję formułuje między innymi D.M. Ball, *Allusive Confessions. The Literary Lives of Alison Bechdel's Fun Home*, [w:] *Drawing from Life. Memory and Subjectivity in Comic Art*, ed. J. Tolmie, Jackson 2013, s. 3.

[2] Cytaty z *Fun Home* lokalizuję w tekście głównym w nawiasach, za wydaniem: A. Bechdel, *Fun Home. Tragikomiks rodzinny*, przeł. W. Szot, S. Buła, Warszawa 2010. Komiks cytuję, zamieniając charakterystyczne dla komiksu wersaliki na standardową formę zapisu tekstu.

z realnego świata do kadrów *Fun Hume*, pełniąc przy tym analogiczną funkcję. Ostentacyjny estetyzm maskujący sekret Bruce'a uwodzącego nastoletnich chłopców – ale przecież będący jego równie ostentacyjnie stereotypową ekspresją – zmienia się w złożoną ikoniczno-werbalną maskę narracyjnych strategii ujawniania i ukrywania, obranych przez Bechdel. Wielu badaczom jednak wydaje się wystarczać genologiczna atrybucja *Fun Home* jako autografii, w której obecność autorskiego podmiotu zostaje niejako dokumentacyjnie poświadczona przez komiksową grafikę traktowaną jako autograf[3]. Ujmowanie powieści Bechdel w kategoriach archiwum[4] nie okazuje się płodne poznawczo: efektem bywają co najwyżej eseistyczne banały o kontrapunktowaniu autografii i autobiografii w „nieprzerwanej spirali odbić"[5]. Bechdel, jak teoretyczka literatury, wielokroć uprzytamnia czytelnikowi dystansującą pozycję pamiętnikarza: zawodność pamięci, przepaść oddzielającą mówiącego w tekście od autora oraz różnorodne sposoby, na jakie kształtowane są wspomnienia i konstruowane opowieści, co komplikuje kategoryczność twierdzeń o autobiografizmie.

Bechdel-autorka konstruuje w *Fun Home* zarówno siebie-jako-narratorkę, jak i siebie-jako-postać, Alison, będącą przedmiotem owej narracji, dodatkowo ikonicznie auto-portretując się w obu rolach. Poziomy ekstradiegetyczny (dalej konsekwetnie: Bechdel) i intradiegetyczny (Alison) zostają uzupełnione poziomem obrazu, który w charakterystyczny dla autografii sposób tworzy efekt nieosiągalny w prozatorskiej autobiografii[6]. Bywa, że dla porządku empiryczna Bechdel bywa nazywana akronimem T-RAB: The Real Alison Bechdel[7].

Ten złożony obraz memuarystki Bechdel buduje poprzez równie złożone zabiegi. Po pierwsze: prze-pisuje prywatną historię rodziny sprzed własnych urodzin, włączając w narrację sceny ze służby wojskowej ojca w Republice Federalnej Niemiec czy z miesiąca miodowego rodziców, którzy spędzili w Paryżu, by Bruce mógł odwiedzić dawnego kochanka, rysując je „z wyobraźni" (choć zapewne na podstawie rodzinnych archiwów). Wraz

[3] Zob. R. Warhol, *The Space Between: A Narrative Approach to Alison Bechdel's „Fun Home"*, „College Literature" 2011, vol. 38, no. 3, s. 1–20.

[4] A. Cvetkovich, *Drawing the Archive in Alison Bechdel's "Fun Home"*, „Women's Studies Quarterly" 2008, vol. 36, no. 1–2, s. 111–128.

[5] J. Watson, *Autographic Disclosures and Genealogies of Desire in Alison Bechdel's "Fun Home"*, „Biography" 2008, vol. 31, no. 1, s. 27–58.

[6] Robyn Warhol (tejże, *The Space Between*..., s. 1–20) dowodzi, że jest to głębia psychologiczna.

[7] Tak jest na przykład w clipie *Alison Bechdel's Fun Home on Broadway* z kanału StuckinVermont – zob. https://www.youtube.com/watch?v=A9vD7Nc0L3k [dostęp 11.05.2015].

z traumą niemożliwego *coming outu* Bruce'a, powtórzoną poprzez *coming out* własny, Bechdel wpisuje swoją narrację w nurt postpamięci[8], co jest chętnie podejmowane przez komentatorów, stawiających *Fun Home* w jednym rzędzie z *Maus* Arta Spiegelmana (1993) oraz *Persepolis* Marjane Satrapi (2003)[9]. Traumę prywatną Bechdel wpisuje w kontekst publicznej traumy przywoływanych historycznych wydarzeń, jakimi były zamieszki Stonewall (1969) czy afera Watergate (1972–1974)[10].

Po drugie: Bechdel ujawnia własny epistemologiczny kryzys jako młodej pamiętnikarki: „Skąd miałam mieć pewność, że wydarzenia, które opisywałam, działy się naprawdę?" (149); kategoryczność twierdzeń uchyla dopisek „chyba", ustępujący miejsca symbolowi cyrkumfleks, który użycza magii wątpienia wszelkim imionom i zaimkom, a z czasem zamazuje całe strony.

Po trzecie i najważniejsze: Bechdel ustanawia narracyjny dystans czy kontrapunkt między werbalną a ikoniczną zawartością plansz. Reprezentatywna jest tu „archiwalna" rozkładówka komiksu (108–109); za centralne miejsce powieści uznają ją niemal wszyscy interpretatorzy. Rozkładówka przedstawia Roya, chłopaka do pomocy w domu Bechdelów, opiekuna Alison i kochanka jej ojca. Widzimy go na archiwalnej fotografii z 1969 roku, znalezionej w kopercie, „którą ojciec podpisał «rodzina»". Odkrywszy ją, Bechdel przeżyła olśnienie, które doprowadziło do wygenerowania całej powieści graficznej. W rozmowie z Hillary Chute autorka wspomina:

> To było olśnienie, wgląd w równoległą egzystencję. To było absolutnie nie do przecenienia, byłam dopiero co po coming oucie. I poczułam więź ze zmarłym ojcem jak z kumplem. Choć nie rozpoczęłam pracy nad komiksem, to przez lata owa fotografia istniała w mojej pamięci. To dosłownie rdzeń książki[11].

Rdzeń książki i tym samym centrum labiryntu. Podobizna Roya to jedyna taka plansza w komiksie Bechdel. W żadnym innym miejscu kadr nie zajmuje całej planszy – w tym wypadku nawet dwóch plansz. Żadna inna plansza nie wymaga druku „na spad"; na pozostałych stronach kadry komiksu otoczone są wyraźnymi ramkami. Nadto, plansza z Royem została ukryta w środku tekstu.

---

[8] Pojęcie Marianne Hirsch, zob. tejże, *Pokolenie postpamięci*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, „Didaskalia" 2011, nr 105, s. 28–36.

[9] Zob. między innymi A. Cvetkovich, *Drawing the Archive…*, s. 111–128; J. Lemberg, *Closing the Gap in Alison Bechdel's "Fun Home"*, „Women's Studies Quarterly" 2008, vol. 36, no. 1–2, s. 129–140.

[10] J. Gardner, *Projections: Comics and the History of Twenty-First-Century Storytelling*, Stanford (CA) 2012, s. 142.

[11] Zob. H. Chute, *An Interview with Alison Bechdel*, „Modern Fiction Studies" 2006, vol. 52, no. 4, s. 1005–1006.

Zdjęcie – komentuje Alison – „zostało zrobione w wakacje, kiedy Roy towarzyszył ojcu, moim braciom i mnie w podróży na wybrzeże Jersey. Miałam osiem lat. Mama odwiedzała w tym czasie swoją dawną współlokatorkę w Nowym Jorku. [...] Pamiętam ten pokój hotelowy. Spałam z braćmi w sąsiednim" (108). Narracja Alison zmienia fotografię Roya w figurę ujawnienia i ukrycia, charakteryzującą wspomnienia. Afektywny i konfesyjny autorytet fotografii, mimetyczna moc książki Bechdel i centralna rola w porządku tekstualnym sprawiają, że łatwo zapomnieć, iż ten obraz nie oddaje przeżytego doświadczenia. Że Roy w samych szortach „skąpany w porannym słońcu" (108) – to nie jest Roy.

To nie jest Roy z powodów pryncypialnych: wszak Bechdel nie umieszcza w książce fotografii Roya, lecz przedstawiający ją rysunek, który jako taki nie denotuje, lecz konotuje jedynie, stąd nie zaświadcza o rzeczywistości. Warto jednak przypomnieć, że nie istnieją wszak techniczne przeszkody, dla których nie można by było zreprodukować w książce prawdziwej fotografii[12].

To nie jest Roy także z tak trywialnych powodów prawnych, jak ochrona danych osobowych bohaterów memuarystycznej opowieści. Zarówno „Roy", jak i jego wygląd są odpowiednio pseudonimem i awatarem. Jak twierdzi David M. Ball, ani imię Roya, ani jego cielesna reprezentacja z *Fun Home* nie odpowiadają danym z prywatnego archiwum prawdziwego Bruce'a Bechdela[13].

Nadto, kompozycja narysowanej fotografii Roya, a także jej opis („Słaba ostrość nadaje zdjęciu eterycznej, malarskiej jakości. Roy jest skąpany w porannym słońcu. Jego włosy wyglądają jak aureola", 108) podsuwają trop aktu jako tematu sztuki. Bechdel rozrzuca poszlaki w tekście wielokrotnie. Portretuje Bruce'a czytającego (oglądającego?) książkę Kenetha Clarka *Akt. Studium idealnej formy* z torsem Dawida dłuta Michała Anioła na okładce (23, 107). Na planszy bezpośrednio poprzedzającej rozkładówkę z Royem zarówno Bruce, jak i Alison podziwiają męski półakt z reklamy w „Esquire".

Plansza z Royem odsłania więcej niż reklama, w której spodnie garniturku skromnie osłaniają w pasie przedmiot pożądania. Jednak i w wypadku Roya cień, spowijający model na przerysowanej fotografii, oraz – jak dowodzi Ball – szycie stron książki nieprzypadkowo zaplanowane w newralgicznym miejscu, w pasie Roya, nie spełniają ewentualnych voyerystycznych marzeń czytelników. Rozkładówka z Royem ujawnia zatem romans Bruce'a, jednocześnie ukrywając imię i wygląd jego kochanka; pochodzi z rodzinnych archiwów, ale

[12] Przytomnie zauważa to Helene Tison: tejże, *Loss, Revision, Translation: Re-Membering the Father's Fragmented Self in Alison Bechdel's Graphic Memoir Fun Home: A Family Tragicomic*, „Studies in the Novel" 2015, vol. 47, no. 3, s. 346–364.

[13] D.M. Ball, *Allusive Confessions*..., s. 7.

zostaje prze-pisana przez historię artystycznych praktyk i archetypicznych ujęć; podsuwa dowód cielesnych pasji Bruce'a, ale samo ciało ukrywa[14].

Zatem wbrew pozorom Bechdel cenzoruje informacje, a plansza z Royem stanowi metonimię cenzorskiej dialektyki ujawniania i ukrycia *Fun Home*. Jeśli autorka ujawnia archiwalne dokumenty rodzinne, to zmienione – powtarzając tym samym gesty własnego ojca, komentowane przez Alison jako „kuriozalnie wręcz nieefektywna próba cenzury" (109). Alison gorzko ocenia Bruce'a: „w tym akcie prestidigitatorstwa, typowym dla ojca żonglowaniu swoim wizerunkiem publicznym i życiem prywatnym, wszelkie dowody są niejasne i jednocześnie oczywiste" (109). Bechdel włącza się w tę samą dialektykę ujawniania i ukrycia, jako odzwierciedlenie praktyk Bruce'a, przez reprezentację Roya, ale i Bruce'a, a nawet siebie samej jako Alison, w całym tekście.

Przerysowana fotografia Roya jest zaprezentowana jako trzymana między kciukiem a palcem wskazującym lewej dłoni, także narysowanej, należącej do Alison. To równie symboliczne ukazanie procederu ujawniania i ukrycia. Druk na spad w komiksie nie tylko powiększa kadr, ale też zaciera granicę między światem narysowanym a rzeczywistością[15]. W wypadku planszy z Royem dłoń Alison staje się ręką Bechdel (której, zapewne, jako praworęcznej łatwiej było odrysować własną lewą rękę trzymającą fotografię). Jej kontur, urwany przez otwartą kompozycję, pokrywa się z realnym konturem dłoni potencjalnych czytelników, trzymających komiks. W ten sposób Bechdel komplikuje poziomy mediacji separujących Alison i zewnątrztekstowych odbiorców od reprezentowanych wydarzeń.

Rozkładówka z Royem ucieleśnia oscylację ujawniania i ukrycia – ale w *Fun Home* napotyka się ją na każdym kroku. Szerszy kontekst dla niej stanowi problem cenzury i autocenzury we współczesnej gejowskiej i lesbijskiej kulturze wizualnej, w której Fun Home przecież prześwietnie partycypuje. Richard Meyer w pracy *Outlaw Representation: Censorship and Homosexuality in Twentieth-Century American Art* dowodzi, że „«negatywne» obrazy homoseksualności – obraz przestępstwa i grzechu, choroby czy stereotypu – stanowią istotną część pikturalnego języka" jako swoista „regulacja homoseksualności". Jednakże ta normatywizacja „sprowokowała niespodziane reakcje i przeciwreprezentacje, niewidzialne obrazy różnicy i świadome siebie inscenizacje dewiacji"[16]. Ten sam represyjny reżim

[14] Zob. tamże.

[15] Zob. S. McCloud, *Making Comics. Storytelling Secrets of Comics, Manga and Graphic Novels*, New York 2006, s. 163–164.

[16] R. Meyer, *Outlaw Representation. Censorship and Homosexuality in Twentieth-Century American Art*, Boston 2004, s. 8–10. Mayera przywołuje: D.M. Ball, *Allusive Confessions…*, s. 8.

wymuszający niewidzialność gejów i obowiązkowy heteroseksualizm, według Meyera, daje artystom narzędzia do naruszania tych struktur czynienia widzialnym i samo-obrazowania. Cenzurę stanowi tu urządzenie generatywne dla artystów *queer*, które:

> Zmusza twórcę do niebezpośredniości i „pomysłowego przebrania". Cenzura produkuje a zarazem zakazuje pisania; nakazuje pisarzowi nie tyle milczeć, ile strategicznie używać sugestii i metafor, podtekstów i zakodowanych znaczeń [...]. W dialektycznej koncepcji cenzura nie działa po prostu, by wymazać, ale również, by umożliwić reprezentację; tworzy granice, ale także reakcje na nie; nakłada milczenie, ale prowokuje reakcje na tę ciszę[17].

W interpretacji Meyera, paradoksalnie, to właśnie represja umożliwia gejowską i lesbijską ekspresję wizualną; dialektyka cenzury i autocenzury wydaje się istotniejsza w wypadku lesbijskich artystek, które niemal do końca XX wieku były niewidoczne w kulturze amerykańskiej[18].

Dla Bechdel relacja ta, z pozoru, wydaje się nieistotna. Autorka jest niezwykle otwarta. Po pierwsze, od 1987 roku publikuje plansze lesbijskiego komiksu *Dykes to Watch Our For* (ponad pięćset), w których występuje pod imieniem bliźniaczego do Alison awatara – Mo[19]. Na planszach cyklu „Lesby, na które trzeba uważać" pojawia się także Bruce Bechdel: chociaż Mo została obdarzona konwencjonalnymi rodzicami, autorka dokonała ich proustowskiej transpozycji w inne postacie. Sydney, dziewczyna Mo, ma matkę Helen (jak Alison z *Fun Home*, i jak sama Bechdel). Ojciec Sydney, Paul Krukofsky, jest wcieleniem Bruce'a, nauczyciela literatury mającego romanse z uczniami (z tym że Paul jest profesorem uniwersyteckim i jego romanse są heteroseksualne).

Po drugie, w 1993 roku Bechdel opublikowała *ur*-tekst dla *Fun Home – Coming Out Story* (Historię *coming outu*) – w którym literalnie ujawnia swoją seksualność bezpretensjonalnym: „Jestem lesbijką"[20]. Po trzecie, co unikatowe dla komiksu lesbijskiego, w graficznej warstwie *Fun Home* Bechdel bywa dosadna jak pornografka, choć jednocześnie jest to erotyzm „zmediatyzowany" (masturbacja podczas lektury, 84; *cunnilungus* podczas lektury, 89, 222)[21].

Ta sama wyzwolona Bechdel przedstawia w *Fun Home* – co stanowi jeszcze jeden przejaw dialektyki ujawnienia i ukrycia – obraz

---

[17] Tamże, s. 15.

[18] Tamże, s. 20.

[19] Zob. A. Bechdel, *The Essential Dykes to Watch Out For*, London 2009.

[20] A. Bechdel, *Coming Out Story*, http://www.oberlinlgbt.org/bechdel/bechdel-1.html [dostęp 20.02.2016].

[21] Zob. A.F. Wysocki, *Drawn Together. Possibilities for Bodies in Words and Pictures*, [w:] *Composing (Media) = Composing (Embodiment): Bodies, Technologies, Writing, the Teaching of Writing*, ed. K.L. Arola, A.F. Wysocki, Logan (UT) 2014, s. 40.

homoseksualności jako patologii. Po pierwsze, buduje go Bruce, ujmujący własne skłonności w kategoriach choroby i przekonania o konieczności terapii. Po drugie, tworzą go obszerne passusy Alison na temat jej zaburzeń obsesyjno-kompulsywnych i Freudowskiego idiomu odwrócenia (czytelne jako nieuświadomione mechanizmy obronne *ego*). Po trzecie, Bechdel ustami swoich postaci wyraża ubolewanie, że kultura lesbijska przeniknęła kulturę popularną i tęskni za subkulturą mniejszości.

Ale najmocniejszym sposobem, w jaki Bechdel aktualizuje w *Fun Home* dialektykę ukrycia i ujawnienia, są równie częste, co jawne aluzje intertekstualne. Bechdel tytułuje każdy z rozdziałów cytatem z innego tekstu: np. rozdział pierwszy nosi tytuł „Praojcze, artysto sprzed wieków" (9). Ponadto rysuje na planszach *Fun Home* inne dzieła literackie (i nie tylko, jak w wypadku „Esquire") jako wizualne klucze interpretacyjne. Te aluzje jednocześnie ujawniają/wyostrzają konfesyjny ton utworu (dramatyczna natura codziennego życia) oraz ukrywają: prowadzą narrację, która separuje od dramatu rodziny Bechdel.

Już na pierwszej planszy *Fun Home* Bechdel przekształca dziecięcą zabawę w samolot w wielowarstwowe odniesienie do mitu ikaryjskiego (ojciec i dziecko, wzlot Alison, upadek Bruce'a, „Dedal wystroju" itd.), jednocześnie umieszczając obok ojca widoczny tom *Anny Kareniny*. Obie aluzje – w jednym kadrze – odsyłają do samobójstwa Bruce'a.

W metafikcjonalnym ruchu powracają one w ostatniej planszy (240) narracji. W niej Tołstojowski pociąg – obecny jako obraz w filmie, który Alison ogląda z ojcem podczas ich przedostatniego spotkania (230) – staje się ciężarówką Sunbeam Bread[22], pod którą w domyśle leży Bruce. Leży w takiej samej pozycji, w jakiej przytrzymuje Alison „robiącą" samolot (11) i w takim samym, w jakim łapie ją, skaczącą do basenu (240). Ten ostatni kadr komiksu jest zresztą iteracją (prze-pisaniem) archiwalnej fotografii rodzinnej, już przerysowanej (prze-pisanej) przez Bechdel w planszy

[22] Ciężarówka Sunbeam Bread pojawia się, niespodziewanie, jak fatalistyczny znak ironii losu w opowieści Alison Bechdel o przyznaniu się matce, że od roku pracuje nad komiksem poświęconym nieżyjącemu ojcu: „Zdecydowałam się powiedzieć jej osobiście, kiedy pojadę z wizytą na święta. Byłam niespokojna, jak poruszyć ten temat; dziewięć godzin drogi do jej domu ćwiczyłam, co chciałabym powiedzieć. Kiedy dojeżdżałam do Scranton, niedaleko celu, miałam gotowe kwestie. Ruch na tym odcinku zawsze jest duży; raptem ciężarówka wepchnęła się na pas tuż przede mną – byłam najprawdopodobniej w jej martwym polu. Musiałam zjechać na pobocze, żeby mnie nie potrąciła. Wkurzyłam się. Gdy przyszłam do siebie, przyspieszyłam, żeby złapać numer rejestracyjny. Wtedy zobaczyłam logotyp na jej boku: była to ciężarówka Stroehmann's Sunbeam Bread. Mój ociec zmarł, potrącony przez – a prawdopodobnie celowo skoczył pod – ciężarówkę Stroehmann's Sunbeam Bread". A. Bechdel, *What the Little Old Ladies Feel: How I Told My Mother about My Memoir*, [w:] *Family Trouble: Memoirists on the Hazards and Rewards of Revealing Family*, ed. J. Castro, Lincoln (NE) 2013, s. 71 (tłum. cytatu – L.K.).

tytułowej ostatniego rozdziału „Podróż antybohatera" (195), a zarazem finalną iteracją powracającej rekursywnie w tekście aluzji do greckiego mitu i do *Ulissesa* Jamesa Joyce'a (na kurs o nim uczęszcza studentka Alison w tymże rozdziale siódmym, równolegle przeżywając lesbijską odyseję z autobiografią Sidonie-Gabrielle Colette).

Ta erupcja literackich aluzji jest właściwa dla życia Bechdel/Alison. Oboje jej rodzice to nauczyciele angielskiego. Bibliografia *Fun Home* obejmuje zatem nie tylko klasyczki feminizmu, ale także: a) wspomnianego *Ulissesa* Jamesa Joyce'a z relacją Stefana Telemacha Dedalusa i Leopolda Odyseusza Blooma, w której odbija się relacja Alison i Bruce'a'; b) Alberta Camusa, między innymi *Śmierć szczęśliwą* czytaną przez Bruce'a; c) *Wielkiego Gatsby'ego* Francisa Scotta Fitzgeralda (z oczywistą aluzją autobiograficzną do głównego bohatera i tego, że Bruce, umierając, ma czterdzieści cztery lata, jak Fitzgerald); d) *W poszukiwaniu straconego czasu* Marcela Prousta, które stanowi lekturę Bruce'a pozwalającą Alison-narratorce widzieć w Royu pierwowzór Albertyny Simonet – Alfreda, asystenta i szofera Prousta (102), i podjąć grę crossgenderową, gdy jako dziewięciolatka prosi brata, by zwracał się do niej Albert, zamiast Alison [121]; e) sztukę Oscara Wilde'a, między innymi *Bądźmy poważni na serio*, w której gra matka Alison, Helen... A jest to lista tyleż imponująca, ileż niepełna: strony *Fun Home* wypełnione są przerysowanymi (przepisanymi) gazetami, magazynami, okładkami książek, graffiti, stronami powieści, słowników, policyjnych raportów, paszportów, podręczników, kalendarzy, map, notatek, literami wykutymi na pomnikach, wystukanymi na maszynie i napisanymi ręcznie.

Sama Bechdel opisuje swój *coming out* jako proces czytania. Robi to już w *Coming Out Story*, opublikowanym na dziesięć lat przed *Fun Home*, w którym to utworze czytanie dystansuje od traumatycznych detali życia, a Alison przegląda książki, by odnaleźć prawdę o własnej seksualności. I to jest znów sedno dialektyki ukrycia i ujawnienia. Z jednej strony Bechdel w *Coming Out Story* prezentuje literaturę, książki i czytanie jako środek przeciw erotycznej prawdzie. Z drugiej strony konstruuje o niej następującą wykwintną aliterację: „a truth that was slowly but surely struggling to the surface of sex-starved soul" [prawda, która powoli walczy, by wyłonić się na powierzchni duszy spragnionej seksu][23]. Dystansacyjny chwyt literacki okazuje się zmysłowy sam w sobie.

Alison, zarówno w *Coming Out Story*, jak i w *Fun Home* sięga między innymi po *Word Is Out*, publikację wydaną w 1978 roku, zawierającą zwierzenia dwudziestu sześciu gejów i lesbijek – transkrybowane (przepisane) z filmu dokumentalnego *Word Is Out: Stories of Some of Our*

[23] Zob. przyp. 20.

Lives w kolektywnej reżyserii Mariposa Film Group z 1977 roku (82–83, 211). To pierwsza z serii formacyjnych lektur dla Alison: „To, że jestem lesbijką, odkryłam w wieku dziewiętnastu lat. Było to przeżycie iście intelektualne. Objawienie nie dla ciała, a dla umysłu" (82). Na kolejnych planszach książki okazują się znów przeszkodą i pomocą w samorealizacji oraz seksualnym przebudzeniu. Alison wiąże się z Joan, radykalną poetką i „matriarchistką" o jednym sztucznym oku (co pozwala Alison kojarzyć Joan z Polifemem); wiąże się emocjonalnie i literalnie w łóżku „zawalonym książkami", co nazywa „swoistym połączeniem teorii i praktyki" (88). Petting odbywa się tu obok tomu Adrienne Rich *Dream of a Common Language*, indeks wyrazów indoeuropejskich – „Oral, otwór, orgazm, odbyt" (88) współgra z penetracją językiem konchy ucha, a bajka Roala Dahla *Jakubek i brzoskwinia olbrzymka* zmienia się w ludyczny *canilingus*: „[...] ściany były wilgotne i lepkie, a z sufitu kapał brzoskwiniowy sok" (89). To jest prze-pisywanie literatury.

Sam *Fun Home* też okazał się bazą dla prze-pisywania. Nie tylko obrósł literaturą krytyczną i naukową, ale i stał się kanwą musicalu Jeanine Tesori (muzyka) i Lisy Kron (libretto) o tym samym tytule, granego i nagradzanego w The Public Theater na Off-Broadway w Nowym Yorku od września 2013 roku. Autorka *Fun Home* z powodu niefortunnego zbiegu okoliczności nie uczestniczyła w premierze musicalu (podobnie jak w pracach nad nim). Ostatecznie jego recenzję przekazała w zwykły sobie sposób: komiksem, co komplikuje relacje instancji nadawczych. Realna Alison Bechdel (dalej Bechdel) stanowi pierwowzór dla tekstualnej Alison Bechdel (dalej Alison), narratorki *Fun Home*, a zarazem jego bohaterki, która stanowi pierwowzór dla trzech Alison granych przez trzy aktorki w różnym wieku z musicalu *Fun Home*. Z ich gry realna Bechdel zdaje sprawę komiksem jako Alison oglądająca musical o sobie samej...[24]

Tymczasem jak gdyby nieświadoma komplikacji Bechdel prostodusznie stwierdza w rozmowie z kanałem YouTube StuckInVermont, że musical to prawdziwa historia o prawdziwych ludziach: „Nie byłoby opowieści, gdyby mój ojciec nie umarł. [...] To nie jest coś, co można świętować czy być z tego dumną". A jednocześnie na pytanie o możliwą recepcję sztuki przez nieżyjących rodziców odpowiada: „Byłoby zachwycająco, gdyby mój ojciec zobaczył swoje tapety w scenografii na Broadwayowskiej scenie. Byłby w niebie"[25].

Moim zdaniem istnieją zatem dwie możliwości. Albo Bechdel, pisząc *Fun Home. Tragikomiks rodzinny* – opowieść memuarystyczną,

[24] A. Bechdel, *Fun Home! The Musical!*, http://www.sevendaysvt.com/vermont/fun-home-the-musical/Content?oid=2393463 [dostęp 20.02.2016].

[25] Zob. przyp. 7.

autograficzną i sylwiczną zarazem, poświęconą domniemanemu samobójstwu jej ojca, homoseksualisty ukrywającego tożsamość seksualną; opowieść, której ikoniczno-werbalna narracja nie reprodukuje linearnej chronologii wydarzeń, lecz układa się w skomplikowany, rekursywny ciąg retrospekcji i autokomentarzy, łączących prze-pisywanie tego, co realne (archiwum rodzinnych fotografii i wspomnień), z prze-pisywaniem tego, co fikcyjne (figur mitologicznych, kanonu beletrystyki i nauk humanistycznych); opowieść opowiadaną przez sylleptyczną figurę Alison – całkowicie nie zdaje sobie sprawy z jakichkolwiek komplikacji, albo wręcz przeciwnie: mnoży całkowicie mylne tropy prostodusznej autobiografii.

Albo – i to jest trzecia, chyba najbardziej prawdopodobna możliwość – Bechdel świadomie queeruje proste binarne teorie swą metadyskursywną praktyką, epistemologiczną niepewnością i sceptycyzmem w stosunku do jakichkolwiek esencjalnych kategorii. Stąd komplikacja nawet homonormatywnej narracji w krypto-bio-grafii prze-pisującej na równi rodzinne archiwum prywatne, jak i kulturowe archiwum publiczne poprzez komiksowe medium, które samo w sobie podważa dychotomiczno-hierarchiczną relację słów i obrazów, męskiego i żeńskiego, wysokiego i niskiego[26]. Tym samym przeciwstawiając się fałszywemu, a dobremu samopoczuciu, że lesbijski radykalizm został oswojony przez światopoglądową hegemonię białej klasy średniej[27].

A dyke with dry eyes. Alison Bechdel's *Fun Home* as crypto-bio-graphy

Summary

This paper is a close-reading of Alison Bechdel's comics *Fun Home*, subtitled *A Family Tragicomic*, as a complicated game with the biography of a lesbian cartoonist faking an intimate testimony of her own coming-out and her father's supposed suicide. This article analyses a dialectic relation of revealing and concealing within the book, tracking both textual and iconic strategies, accompanying Bechdel's comments and comic spin-offs as well. The main thesis is that the analysed strategy applied to the convention of queer narratives by the author is a deliberate attempt at challenging the hierarchical relations of word and image, male and female, and high and low.

[26] Zob. *Composing (Media)…*, s. 42.

[27] Zob. T. Thompson, *Queer Attachments: Alison Bechdel and the Shifting Relationship between Queer Selves and Heteronormativity*, „Women's Studies Journal" 2014, vol. 28, no. 1, s. 83–87.