

Książki rysowane

Marta Koronkiewicz

Opublikowana w 2012 roku powieść graficzna *Are You My Mother? A Comic Drama*¹ autorstwa Alison Bechdel to w pewnym sensie kontynuacja – wcześniejszego o sześć lat – komiksowego, autobiograficznego *Fun Home. Tragikomiks rodzinny*², uznanego przez „New York Times” za najlepszą książkę roku. *Fun Home* opowiadał historię relacji między autorką (znaną przed wydaniem książki głównie z serii komiksów o szeroko rozumianej feministycznej i lesbijskiej tematyce) a jej ojcem, nieujawnionym gejem, który ginie pod kołami ciężarówki, przypuszczalnie popełniając samobójstwo. W *AYMM* Bechdel analizuje swoją relację z drugim z rodziców – to historia, która w poprzedniej książce pozostawała intrygująco niedopowiedziana. Podstawowa różnica między *Fun Home* a *AYMM* wynika z faktu, że matka Alison żyje, relacja tych dwu rozwija się – dzieje się – równocześnie z pracą nad książką. Bechdel sygnalizuje konsekwencje tej sytuacji już na pierwszych stronach, kiedy stwierdza, że początek książki a początek historii to dwie różne rzeczy: pierwszy jest arbitralny, drugiego nie sposób ustalić. *AYMM*, z jednej strony, opowiada więc wspomnienia z dzieciństwa i wczesnej młodości, z drugiej – relacjonuje wydarzenia równoległe i równoczesne wobec samego pisania: najpierw *Fun Home*, potem książki, którą czytelnik trzyma w ręku. Wydarzenia te zaś wiążą się zazwyczaj ściśle z problemami pracy pisarskiej: Bechdel opisuje, jak się dzieli z matką swoimi planami napisania książki, jak wysłała jej pierwsze szkice, jak rozmawia ze swoją terapeutką na temat komentarzy matki do tych szkiców. Tematycznie w *AYMM* relacja z matką i relacja z własnym pisaniem są nierozdzielne, tego dotyczy zresztą puenta książki. W jednym z komentarzy – padającym po lekturze całej powieści – matka stwierdza, że dzieło Alison to „metaksiążka”. Spiętrzenie opowieści i poziom autorefleksyjności *AYMM* zdecydowanie potwierdzają taką charakterystykę, jest jednak jeszcze jeden czynnik, który ją wspiera: książka Bechdel pełna jest aluzji literackich, autorka przywołuje i cytuje wielu pisarzy oraz teoretyków, jej głównym odniesieniem – według którego

¹ A. Bechdel, *Are You My Mother? A Comic Drama*, New York 2012 (polski przekład ukazał się właśnie nakładem wydawnictwa timof i cisi wspólnicy w kwietniu 2014).

² A. Bechdel, *Fun home. Tragikomiks rodzinny*, przekł. S. Buła, W. Szot, Warszawa 2009.

strukturyzuje i całą opowieść, i swoje próby zrozumienia tego, co wydarzyło się kiedyś między matką a nią – są pisma pediatry i psychoanalityka Donalda Winnicota, o którym komiksowa Alison mówi: „Chciałabym, żeby był moją matką”. W *AYMM* nieustannie powracają też skojarzenia z powieści Virginii Woolf *Do latarni morskiej*, która w pewnym sensie uleczyła Woolf z obsesji na punkcie nieżyjącej matki. Jako inne ważne punkty odniesienia dla Bechdel wymienić można Freuda, Alice Miller czy Anne Bradstreet.

W swojej recenzji dla „Guardiana” Laura Miller określiła *AYMM* jako „wściekle literackie”³. Zauważyła równocześnie, że „zawiera dramatycznie nieobiecujący materiał”⁴. Miała na myśli oczywiście odniesienia do psychoanalizy, których wprowadzeniu do tekstu „literackiego” zawsze towarzyszy ryzyko odrzucenia całości przez mocno uprzedzonych czytelników. Obserwacje Miller można jednak rozwinąć. Określenie „wściekle literackie” może odnosić się zarówno do złożonej konstrukcji powieści, jak i do sposobu, w jaki Bechdel ją opowiada: przywołując liczne teksty literackie, cytując, nieustannie porównując rzeczywistość do literatury. Równocześnie jednak „wściekle literacki” jest też jej „lifestyle”: Alison jako bohaterka bez przerwy czyta, zakreśla, przepisuje, notuje, kupuje książki lub prowadzi o nich rozmowy. Autorzy czytanych książek wydają się przy tym bliscy jej w równym stopniu jak rodzina lub kolejne partnerki – czasem wręcz bliżsi. I to właśnie jest, pozornie przynajmniej, „dramatycznie nieobiecujący materiał na komiks”. Choć od czasu wydania *Mausa* – więc już od dwóch dekad – wiadomo, że komiksowe uproszczenia nie dotyczą opowiedzianej historii⁵ (Scott McCloud), bohater, którego aktywność sprowadza się do czytania, pisania i rozmawiania, nie wydaje się najlepszym kandydatem do głównej roli w komiksie. Bechdel myśli jednak zupełnie odwrotnie. Jak zauważyła w jednym z wywiadów, skoro komiks został wymyślony do ukazywania akcji (sensacji, bohaterów etc.), to jest najlepszym medium, by opowiedzieć o akcji czytania i pisania⁶. Akcja pisania to coś, co nazywamy poziomem „meta”: Bechdel pisze (i rysuje) o sobie samej piszącej książkę, którą czytelnik właśnie czyta i którą przeczytała – co również zostało opisane i narysowane – matka, czyli druga główna bohaterka. Gdyby ten opis dotyczył prozy, rzecz wyglądałaby na dość stereotypową powieść „postmodernistyczną”. Jednak w formie komiksowej – dzięki równoległości narracji tekstowej i obrazowej, a także dzięki przedstawieniu tekstu jako obrazu i tekstowym opisom obrazów – metakomplikacje stają się czymś immersyjnym, dynamicznym.

³ L. Miller, „**Are you my mother?**” by Alison Bechdel – review, „The Guardian”, 26.05.2012, <http://www.theguardian.com/books/2012/may/24/are-you-my-mother-alison-bechdel-review> (5.01.2014).

⁴ Ibidem.

⁵ S. McCloud, **Understanding Comics. The Invisible Art**, New York 1993, s. 45.

⁶ **A. Bechdel Talks with Katie Rophie**, nagranie wideo z rozmowy, YouTube, http://www.youtube.com/watch?v=J_xQdGhM_JM (5.01.2014).

Czytając *AYMM*, warto się jednak skupić na tej drugiej, komplementarnej czynności – czyli na czytaniu. Narysować czynność czytania oznacza, na podstawowym poziomie, narysować czytającą osobę, warunki i scenerię, w jakiej czyta, oraz sam czytany tekst. Każdy z tych elementów jest równocześnie częścią akcji komiksu i swego rodzaju komentarzem do przywołanego tekstu. Ta równoczesność wskazuje, że komiks może być idealnym medium, by pokazać, jak używa się tekstów; w jaki sposób książki, nie przestając przede wszystkim znaczyć – w sensie przypisywanym zwykle tekstom literackim czy teoretycznym – są łączone w życie, w praktyki codzienne, jako materiał i obiekty tych praktyk. Jakiego rodzaju obiekty – o tym nieco dalej.

Sposoby przedstawienia aktu czytania w *AYMM* można roboczo podzielić na cztery obszary. Po pierwsze, wielokrotnie w powieści trafiamy na sceny lektury przedstawione tak, jak opisałam je wyżej: bohater, książka, scenografia. Alison czyta przy biurku, z opartymi o nie nogami i uniesionym lub przygryzionym ołówkiem, obok czasem przechadza się kot; czyta sama w łóżku, korzystając z czołowej latarki, by nie przeszkadzać śpiącej obok partnerce; czyta też czasem w łóżku wraz z partnerką, nago, a wspólna lektura płynnie przechodzi w seks (to zwłaszcza wątki z okresu koledżu i odkrywania pisarek lesbijskich i feministycznych). Każda z przedstawionych sytuacji jest stereotypowa, znana na pewno każdemu, kto wystarczająco często sięga po książkę. Każda z nich jednak – zestawiona z wyraźnie wskazanym tytułem czytanej akurat przez bohaterkę pozycji – stanowi wyraźny, choć prosty komentarz do przywołanego w ten sposób tekstu; okoliczności, w jakich sięga się po książkę, najzwyczajniej świadczą o tym, czym ona może dla nas być: jak różnica między czytaniem sobie nawzajem w łóżku erotykami Adrienne Rich a wyciąganiem spod łóżka późną nocą *Kubusiem Puchatkiem*. Chodzi o to, że komiks pozwala przedstawić te wszystkie sposoby bez przeceniania ich znaczenia, bez zacierania ich „zwyczajnego”, codziennego charakteru: w panelu obrazującym czytającą osobę równocześnie przecież pojawia się tekst narracji, który może dotyczyć czytanego przez nią tekstu (interpretować go, wyciągać z niego istotny dla opowieści wątek) lub czegoś zupełnie innego, do czego narysowana scena stanowi komentarz. W *AYMM* takie panele mogą być dodatkowo uzupełnione o zawarty w dymkach tekst dialogu, często łączący odniesienia do tekstu z odniesieniem do przedstawianej sytuacji, której akt czytania jest częścią. Bechdel często piętrzy i przeciwstawia sobie informacje z okien narracyjnych, dymków i samego rysunku; istotne dla tego ostatniego są dodatkowo wyrazy twarzy, które w trakcie lektury przyjmuje bohaterka. Z uwagi na powtarzalność wyglądu postaci ich mimika w komiksie stanowi swego rodzaju alfabet, który czytelnik szybko uczy się odczytywać, traktować kształty ust czy brwi trochę jak specyficzny system znaków interpunkcyjnych. Wspomniana wcześniej Miller zauważa, że „autor-

kę często widzimy czytającą, ze zmarszczonymi brwiami”⁷, zmarszczone brwi stają się niejako znakiem akcji lektury. Ma to związek z charakterystycznym dla komiksu kontrolowanym uproszczeniem; coś, co w filmie czy teatrze potraktowane zostałoby po prostu jako świadectwo wiarygodności, tu staje się istotnym – czytelnym – znaczącym.

W przedstawianiu sytuacji czytania najlepiej widać praktykowany przez Bechdel sposób rozumienia czytania jako akcji: tyleż fizycznej (pozycja, mina, równoczesne czynności), co mentalnej (przedstawianie zakreślonych fragmentów, aplikowanie tego, co przeczytane, do wyjaśniania własnej rzeczywistości). Znany zbiór esejów literackich Edwarda Balcerzana nosił tytuł *Przygody człowieka książkowego*; eseje o literaturze rzadko mają jednak coś wspólnego z „przygodami” – nawet wtedy, gdy piszą je Milan Kundera czy Roberto Bolaño. Tymczasem komiksowa forma domyślnie przedstawia sytuację akcji, sekwencję zdarzeń, przygodę – co wynika oczywiście z jej historycznych korzeni. W zasadzie każda czynność osadzona w komiksie już na wstępie staje się bardziej dynamiczna, nagięta w kierunku „przygodowości”.

Drugą formą przedstawiania aktów czytania są same obrazy książek, w sensie przerysowanych do komiksu okładek czy stron. W *AYMM* cytowanie z książki oznacza zwykle wydzielenie specjalnego panelu, w którym Bechdel przerysowuje fragment interesującej ją strony (z zachowaniem kształtu czcionki, układu na stronie etc.); znaczący dla bohaterki/autorki fragment jest zakreślony innym kolorem (w *AYMM* występują tylko szarości i odcienie czerwieni, strony tekstu są bladoczerwone, zaznaczenia białe i nieregularne). Czytelnik widzi zatem większą niż wybrana partię tekstu, staje się świadkiem czyjejś pracy z tekstem, czyjś tego tekstu użycia. W jednym z wywiadów Bechdel powiedziała, że nie umie się przekonać do e-booków z uwagi na brak możliwości pisanania na ich marginesach czy zostawiania podkreśleń⁸.

Ten rodzaj „personalizacji” tekstu, choć jest udziałem wielu czytelników, w *AYMM* zyskuje szczególnie ciekawe przedstawienie. Trzeba bowiem zwrócić uwagę na samą różnicę między przepisaniem cytatu a jego „przerysowaniem”. Przepisywanie jest czynnością przyswojenia: albo, jak przy odręcznej notatce, za pomocą konkretnego charakteru pisma, albo – jak przy artykule, esejie et cetera – poprzez ujednoczenie czcionki całego tekstu. Charakterystyczne dla sztuki komiksowej obrócenie – tu czyta się rysunki i rysuje słowa⁹ – Bechdel wykorzystuje, by podkreślić i zachować materialny charakter cytatu jako obcego obiektu. Ujmując rzecz skrótowo: najprostszą metodą ukazania materialności

⁷ L. Miller, „Are you my mother?”..., op. cit.

⁸ A. Bechdel *Talks with Katie Rophie*, op. cit.

⁹ Zob. M. Saraceni, *The Language of Comics*, London 2003.

tekstu okazuje się narysowanie go. W tym miejscu warto zwrócić uwagę na dwie kwestie. Pierwszą z nich są rękopisy: Bechdel przerysowuje stronę z rękopiśmiennej wersji *Do latarni morskiej*, precyzyjnie kopiując charakter pisma Woolf, jej skreślenia i dopiski. Technika, którą przy tym stosuje, wydaje się podobna do użytej w *Fun Home* w stosunku do fotografii – jedno i drugie odcina się od nieco kreskówkowego stylu rysowania całej historii precyzją, wiernością oryginalnemu dokumentowi. Przytoczenie rękopisu wskazuje wagę pracy z tekstem; Bechdel nie interpretuje kształtu liter, nie wydaje się naddawać znaczeń samym wyglądom. Choć wierność oryginałom jest dla niej ważna, rysowniczkę interesują zwłaszcza wykreślone wyrazy, dokonane zmiany, a to z uwagi na jej własną tendencję do kreślenia własnych tekstów. Kiedy czytelnik widzi zakreślony fragment w kontekście całej strony przerysowanego tekstu, jest świadkiem pracy czytelnika, praktyki czytania; kiedy widzi skreślenia w kontekście strony przerysowanego rękopisu, staje się świadkiem pracy pisarskiej, praktyki pisania. A w zasadzie, by ująć to precyzyjniej, staje się świadkiem tego, jak Bechdel odczytuje ślady cudzej pracy, pracy innych pisarzy i pisarek.

W perspektywie szeroko rozumianej French Theory materialność tekstu wiąże się zazwyczaj z dodatkowymi znaczeniami – skreślenia, kleksy, zmiany charakteru pisma, czyste strony są istotne o tyle, że zwiększają liczbę interpretacyjnych tropów. Dla Bechdel tymczasem są raczej czymś, co konstytuuje „obcość” przytaczanego tekstu i jego charakter jako przedmiotu – przedmiotu użytkowego w sensie przedmiotu ze sfery życia codziennego. Dlatego teoretykiem, którego koncepcje mogą wydawać się przydatne do sproblematyzowania tej kwestii, w tym przypadku prędzej będzie Michel de Certeau niż Paul de Man.

Drugą istotną kwestią jest przytaczanie ilustracji. Istnieją, nawet jeśli nie skodyfikowane, zwyczaje cytowania obrazów w komiksach. W odróżnieniu od stosowanego raczej rzadko precyzyjnego odwzorowania charakteryzują się one pewnymi uproszczeniami względem oryginału, a także uleganiem autorowskiemu stylowi cytującego rysownika. Bechdel traktuje w ten sposób ilustracje z *Kubusia Puchatka*, okładki książek czy na przykład bardzo ważną dla siebie dużą ilustrację z klasycznej książki dla dzieci dra Seussa¹⁰, którą przedstawia na dwóch rozłożonych stronach. Istotne dla Bechdel „czytania ilustracji” są też ułożone obok siebie panele, na których widać kolejne zbliżenia jakiegoś detalu; równoległe do nich w oknach narracyjnych rozgrywa się coraz bardziej szczegółowa analiza myśli, dla której detal przedstawiony w rysunku staje się coraz wyrazistszą metaforą czy – właśnie – ilustracją.

Materialny wymiar cytatów zostaje też wyakcentowany przy planowaniu układu strony. Panele zawierające fragmenty strony cytowanego tekstu mogą być –

¹⁰ Dr Seuss's *Sleep Book*, New York 1962.

tak jak fiszki – celowo ułożone w jakiś sposób wobec innych obiektów, co daje po raz kolejny wgląd w swego rodzaju pracę czytania: nielinearną, opartą na równoczesności skojarzeń. W tym miejscu dochodzimy do trzeciego z wyróżnionych obszarów, czyli ujawniania (dosłownie) warsztatu pracy. Błat, na którym ułożone są książki (niektóre otwarte) z widocznymi tytułami, strony, na których nałożone są na siebie różnego rodzaju dokumenty (zwykle w układzie: duży panel główny pozbawiony obramowania, w jego ramach ułożone nieregularnie mniejsze panele z tekstem narracji oraz przerysowane kartki z książki lub dziennika), stanowią oczywiście wskaźnik metacharakteru tej książki, ale są też osobnym wydarzeniem, zmieniającym często bieg narracji. Tak można odczytać na przykład ilustrację z książki dra Seussa, dziecięcej lektury Alison, która odnaleziona po latach ujawnia nieoczekiwane znaczenia – przez zestawienie z fragmentem książki Winnicotta, listem od matki, uwagami na temat własnych dziecięcych rysunków (Alison odkrywa nieoczekiwane, być może nieświadome, cytaty z ilustracji zawarte we własnych dziecięcych obrazkach i w liście od matki).

Ostatni sposób przedstawiania aktów czytania wydaje się nieco osobny i różny od pozostałych; chodzi o włączenie do komiksu historycznych autorów jako bohaterów. W ten sposób Bechdel przedstawia Winnicotta, Woolf i Adrienne Rich. Ta ostatnia pojawia się w sposób, powiedzmy, uzasadniony: Alison wraz ze swoją dziewczyną udaje się na jej wykład, którego treść stanowił – jak potem odkryje – znany esej *Blood, Bread and Poetry*¹¹. Na kolejnych obrazkach widzimy salę wykładową, mównicę z niewielką stojącą za nią postacią, potem w zbliżeniu wyraźna staje się twarz mówiącej Rich. Postać pisarki – która jest dla Bechdel jedną z najważniejszych autorek – sprowadzona do nieco kreskówkowej figury staje się częścią opowieści, obecną w niej personalnie, nie tylko pod postacią przerysowanych okładek jej książek. Jej wykład też okazuje się wyrazistym doświadczeniem lektury: Alison stara się jak najprecyzyjniej zanotować jego treść, by potem w łóżku ze swoją partnerką odczytywać notatki. Zapisane podczas wykładu słowa „the moment when a feeling enters the body is political” otwierają scenę erotyczną; później bohaterka odkrywa, że takiego zdania nie ma w wydrukowanej wersji szkicu Rich. Niepewność, skąd te słowa pojawiły się w notatkach, dodatkowo komplikuje obraz lekturowej pracy. Virginia Woolf również została przez Bechdel sportretowana w sytuacji wygłaszania wykładu – tym razem jest to jednak scena z oczywistych względów wyobrażona (nawet jeśli oparta na prawdziwych opisach), mająca na celu przede wszystkim stanowić rodzaj interpretacji *Własnego pokoju*. Najciekawsza scena z udziałem kreskówkowej Woolf obejmuje jednak jeszcze Donalda Winnicotta: Bechdel wyobraża sobie, że skoro oboje – pisarka i psychoanalityk – byli w Londynie w tym samym roku, a Woolf spacerowała w pobliżu placu, przy którym

¹¹ A. Rich, *Blood, Bread and Poetry. Selected Prose 1979–1985*, London – New York 1994.

znajdowało się biuro Winnicotta (co odnotowała w swoim dzienniku), mogli się spotkać czy minąć. Choć pozornie nie ma to żadnego szczególnego znaczenia, tych dwoje nie znało się osobiście, to samo wyobrażenie takiej możliwości wynika z (i świadczy o) fascynacji, która ma tendencję do przywiązywania wagi do wszelkich zbieżności i podobieństw, prowadzi do różnego rodzaju śledztw literackich et cetera. Obrazki Bechdel stanowią kwintesencję takiego sposobu myślenia.

O obecności Winnicotta na kartach *AYMM* Bechdel powiedziała w jednym z wywiadów: „Moment, kiedy to się stało, był dla mnie prawdziwym przełomem. Kiedy zaczynałam, zdawałam sobie chyba sprawę, że wprowadzenie Winnicotta jako postaci byłoby możliwe, ale równocześnie czułam bardzo wyraźnie, że tego nie zrobię, że to jakoś nie pasuje do tego, co robię. Ale on tak jakby nalegał. To było niedługo po tym, jak skreśliłam pierwszy tytuł książki i zaczęłam od nowa. W moich myślach drogi Virginii Woolf i Donalda Winnicotta przecięły się określonego dnia w Londynie i to otworzyło dla mnie zupełnie nowy kierunek”¹². Równoległość istnienia Woolf i Winnicotta odzwierciedla dystans, jaki charakteryzuje relację Alison i jej matki – nauczycielki angielskiego (czyli głównie literatury) w koledżu, niespełnionej poetki, która porzuciła karierę dla życia rodzinnego. Winnicott, autor koncepcji „wystarczająco dobrej matki”, o którym Alison mówi: „Chciałabym, żeby był moją matką”, zostaje przedstawiony w powieści jako kwintesencja ciepła, cierpliwości i swego rodzaju non-szalancji czy niekonwencjonalności. Jego zabawy z dziećmi – odwzorowane na podstawie opisanych przezeń przypadków – odzwierciedlają pragnienia Alison, którą matka pozbawiała uwagi i czułości. Nieoczywiste, piękne zakończenie *AYMM*, w którym Bechdel wspomina dziwną zabawę w kalekie dziecko, sposób, w jaki matka włącza się w tę zabawę, w wyobrażoną przez Alison rzeczywistość, odpowiada wcześniejszym przedstawieniom idealnych scen zabaw Winnicotta, które autorka wyobraziła sobie w trakcie lektury jego psychoanalitycznych pism. Jego obecność w książce – równoległa do cytatów z jego tekstów, do teorii aplikowanych przez Alison do swojej własnej historii – kojarzy się nieco z działaniami (i, jeśli się przyjrzeć, z wyglądem) baśniowego stworzenia, pozytywnego trickstera, który igrając, pociesza i koi.

W swojej recenzji z *AYMM* Lee Konstantinou chwali Bechdel za szczególną umiejętność łączenia myśli i akcji, obiektu i podmiotu. Pisze: „Bechdel jest zainteresowana miejscem między tym, co subiektywne, a tym, co obiektywne, przemianą ludzi w rzeczy, a także rzeczy w ludzi”¹³. Konstantinou odwołuje się w tym punkcie do jednej z teorii Winnicotta, którą Bechdel nieustająco

¹² A. Bechdel, **The Balancing Act. A Conversation with Maud Newton**, <http://bnreview.barnesandnoble.com/t5/Interview/Alison-Bechdel-The-Balancing-Act/ba-p/7675> (5.01.2014).

¹³ L. Konstantinou, **Relatable Transitional Objects**, „The New Inquiry” 6/2012, <http://thenewinquiry.com/essays/relatable-transitional-objects/> (5.01.2014).

w książce przywołuje, czyli do teorii „obiektów przejściowych”. Chodzi o przedmioty, które dziecko umiejscawia pomiędzy sobą a matką w akcie odłączania się od niej i zrozumienia własnej odrębności. To przedmioty, które „zajmują obszar między subiektywnym i obiektywnym”¹⁴, które nie są już dzieckiem, ale nie są też nie-dzieckiem. Również w innych recenzjach *AYMM* można znaleźć próby adaptacji tej teorii do książki Bechdel: jako obiekty przejściowe rozumie się tam albo samo *AYMM* (Katie Rophie¹⁵), albo książki w nim przywoływane (Adrielle Mitchell¹⁶, Laura Miller¹⁷). Wszystkie te interpretacje pytają w gruncie rzeczy o ontologiczny status literatury w codziennym życiu, w codziennych relacjach. W sztuce czy filmie często zdarzają się przedstawienia czytających: w różnych pozycjach, z różnymi wyrazami twarzy, na podstawie których próbujemy zgadnąć, co takiego czytają. Bechdel rysuje siebie czytającą konkretne książki, rysuje same te książki i teksty i udaje jej się nie oddzielić czynności od znaczenia, kształtu od myśli; udaje jej się pokazać dynamikę myśli bez uciekania się do skomplikowanych alegorii czy złożonych zabiegów formalnych w ramach samego tekstu. Praktyka czytania jako praktyka codzienna czyni użytek z tekstów, równocześnie ich nie nadużywając, czyni z nich być może wspomniane obiekty przejściowe – obiekty, które nie są mną, ale nie są też nie-mną – ale przede wszystkim rozgrywa za ich pomocą – z nimi, nimi, w nich – różnego typu akcje, napięcia, suspensy. Komiksy nie mogą przecież być nudne. ●

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ K. Rophie, **Drawn Together**, „New York Times”, 29.04.2012, <http://www.nytimes.com/2012/04/29/books/review/are-you-my-mother-by-alison-bechdel.html?pagewanted=all> (5.01.2014).

¹⁶ A. Mitchell, **Spectral Memory, Sexuality and Inversion: An Arthorological Study of Alison Bechdel's Fun Home: A Family Tragicomic**, „ImageText” 3/2012, http://www.english.ufl.edu/imagetext/archives/v4_3/mitchell/ (5.01.2014).

¹⁷ L. Miller, „Are you my mother?”..., op. cit.