

# OBRYS ARCHIWUM W *FUN HOME*. TRAGIKOMIKS RODZINNY BECHDEL

Ann Cvetkovich

Tłumaczenie z języka angielskiego: Iwona Boruszkowska

Zestawienie ze sobą *Fun Home. Tragikomiksu rodzinnego* Alison Bechdel<sup>1</sup> oraz innych powieści graficznych, szczególnie *Maus* Arta Spiegelmana<sup>2</sup> (1993) i *Persepolis* Marjane Satrapi<sup>3</sup> (2003), eksplorujących międzypokoleniową traumę i rolę dziecka jako świadka, wydaje się oczywiste, a zarazem niewłaściwe, wręcz bezczelne<sup>4</sup>. Pisząc, odpowiednio,

o Holokauście i rewolucji islamskiej w Iranie, Spiegelman i Satrapi podejmują historie kształtujące światową politykę minionego stulecia. W *Fun Home* tymczasem nie mamy do czynienia ani z ludobójstwem, ani z podobnym bezpośrednim powiązaniem z debatą polityczną, jedyną śmierć zaś – śmierć ojca Bechdel, kogoś, kogo można określić (jakkolwiek problematycznie) jako pedofila, samobójcę czy ukrytego homoseksualistę – sugeruje możliwość takich istnień, które są „nieopłakiwalne”, a już na pewno nie w kontekście społecznym<sup>5</sup>.

Jednocześnie queerowa lub wręcz perwersyjna wrażliwość, nieróżniąca się bardzo od wrażliwości właściwej Bechdel, popycha mnie ku idiosynkratycznym czy wstydliwym historiom rodzinnym wraz z ich nieprzystawalnymi relacjami wobec globalnej polityki i historycz-

<sup>1</sup> A. Bechdel, *Fun Home. Tragikomiks rodzinny*, przekł. S. Buła, W. Szot, Warszawa 2014 [przyp. tłum.].

<sup>2</sup> A. Spiegelman, *Maus. Opowieść ocalałego. Wydanie zbiorcze*, przekł. P. Bikont, Warszawa 2016 [przyp. tłum.].

<sup>3</sup> M. Satrapi, *Persepolis. Historia dzieciństwa*, przekł. W. Nowicki, Kraków 2006 [przyp. tłum.].

<sup>4</sup> Kategoria narracji graficznej (*graphic narratives*), do której przypisać można *Fun Home*, jest szeroka, dokonuję porównania z tymi dwiema narracjami, ponieważ miały one znaczący wpływ na główny nurt oraz dlatego, że wymienione książki wiążą graficzną narrację z „poważnymi” tematami, co pozwala rywalizować z gatunkiem powieści. Sukces łączące różne style książki Bechdel tym bardziej pozostaje godny uwagi, zważywszy na stałą pracę autorki nad cotygodniowym komiksem *Dykes to Watch Out For*, który, choć bardzo dobrze przyjęty przez lesbijską publiczność, przez innych czytelników był mało czytany. Duży wybór recenzji *Fun Home* i informacje o recepcji książki można znaleźć na stronie internetowej Alison Bechdel: [www.alisonbechdel.com](http://www.alisonbechdel.com). Postępując zgodnie ze standardowymi praktykami w dyskusjach nad gatunkami autobiograficznymi, używam określenia „Bechdel” w odniesieniu do autorki zewnętrznej wobec tekstu, „Alison” zaś – do jej obecności w tekście.

Termin „narracja graficzna” (*graphic narrative*) przywołuję za Hillary Chute, która w swoim eseju zamieszczonym w tym numerze [„Women’s Studies Quarterly” – przyp. tłum.] zauważa, że trzem wymienionym książkom bliżej do autobiografii lub literatury faktu niż do powieści. Więcej o narracji graficznej zob. poświęcony temu zagadnieniu numer specjalny „Modern Fiction Studies” 52/2006.

<sup>5</sup> J. Butler, *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*, London 2004, s. 20.

nej traumy. Pragnę zaryzykować niewłaściwe twierdzenia co do znaczenia opowieści Bechdel, odczytać ją w kontekście nie tylko *Maus* i *Persepolis*, lecz także wysiłków ponownego zdefiniowania związków łączących pamięć i historię, doświadczenie prywatne i życie zbiorowe, jak też indywidualną utratę i zbiorową traumę. *Fun Home* potwierdza moje oddanie (w *Archive of Feelings*<sup>6</sup>) queerowemu spojrzeniu na traumę, które kwestionuje relację między tym, co katastrofalne, a tym, co codzienne, jak również przygotowuje przestrzeń publiczną dla egzystencji, których zwyczajność czyni je historycznie znaczącymi. Mimo że czytelnicy sukces *Fun Home* dostarcza odbiorcom rzecz jasna wielu momentów otwarcia (i uzasadnia niesłabnącą uwagę poświęcaną książce w tym numerze „Women’s Studies Quarterly”), rodzinna opowieść Bechdel z udziałem ojca odczuwającego pociąg do nastoletnich chłopców posiada dla mnie znaczenie szczególne, ponieważ prezentuje potrzebę alternatywy wobec publicznych dyskursów polityki LGBTQ, które stają się coraz bardziej homonormatywne i oddane wartościom rodzinnym.

Piszę bardziej jako specjalistka od *queer studies* niż znawczyni powieści graficznej, jednakże mam nadzieję, że uda mi się wyrazić, w jaki sposób Bechdel posługuje się tym nietypowym gatunkiem, by przemyścić perspektywę queer, której brakuje w dyskursie publicznym dotyczącym zarówno traumy historycznej, jak i polityki seksualnej. Aktualna popularność powieści graficznej, gatunku hybrydowego czy medium mieszanego, względnie nowego i eksperymentalnego, w łonie mainstreamowych, literackich sfer publicznych, nasuwa myśl, że dawanie świadectwa życiu prywatnemu wywiera nacisk na standardowe gatunki literatury i sposoby prowadzenia dyskursu publicznego. Moim zamiarem jest zestawić *Fun Home* z innymi ważnymi powieściami graficznymi, takimi jak *Maus* i *Persepolis*, aby pokazać, jak jego queerowa wrażliwość rozwija ukazany w dwu wspomnianych utworach stosunek do relacji między jednostką a doświadczeniem historycznym – tak istotny dla świadków dru-

giego pokolenia – szczególnie za pośrednictwem silniej zaakcentowanego skupienia się na seksualności. Jednocześnie chciałabym usytuować *Fun Home* jako część innych nieoczywistych gatunków kultury queer, takich jak pamiętnik, performans solo, muzyka kobiet oraz autoetnograficzne filmy dokumentalne, włączając tradycje kultury lesbijsko-feministycznej, w ramach której od dawna funkcjonuje komiks autorstwa Bechdel pod tytułem *Dyke to Watch Out For*. Zajmując miejsce na przecięciu współczesnej kultury LGBTQ i publicznych debat na temat historycznej traumy, *Fun Home* zdobywa się na gest przyznania historycznej wagi oraz przestrzeni publicznej nie tylko opowieści o lesbijskim coming outcie, lecz również takiej, która powiązana jest z czymś, co niektórzy mogą postrzegać jako wstydlive historie seksualne.

### Świadczenie seksualności

Twierdzenie Doriego Lauba, poczynione w kontekście świadectwa Holokaustu, że trauma stanowi „wydarzenie bez świadków” (po części dlatego, że epistemologiczny kryzys traumy ma taki charakter, iż nawet sam ocalony nie w pełni obecny jest przy owym wydarzeniu), nabiera odmiennego wydźwięku w opowieści Bechdel dotyczącej jej ojca, potrąconego na ulicy przez ciężarówkę nieopodal remontowanego przez niego domu<sup>7</sup>. W sensie zupełnie dosłownym jego śmierć to zdarzenie bez świadków (nie licząc kierowcy ciężarówki, który myśli, że ojciec Bechdel być może wyskoczył na drogę); z kolei przecucie Bechdel i jej matki, że było to samobójstwo lub incydent związany ze skomplikowaną historią seksualną, ostatecznie pozostaje tylko spekulacją. Choć moment śmierci ojca to zapewne „nieprzedstawialna” trauma, do której tekst nieustannie powraca, jest ona jednocześnie punktem wyjścia dla bardziej rozgałęzionej narracji na temat seksualności, narracji obejmującej nie tylko upodobanie do młodych mężczyzn, lecz również zamięłowania

<sup>6</sup> A. Cvetkovich, *An Archive of Feelings: Trauma, Sexuality, and Lesbian Public Cultures*, Durham 2003.

<sup>7</sup> S. Felman, D. Laub, *Testimony: Crises in Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, New York 1991, s. 80. Również szeroko rozpowszechniona jest koncepcja Cathy Caruth o „nieodebrany doświadczeniu” (*unclaimed experience*) dotycząca związków traumy z niereprezentowalnością i kryzysem epistemologicznym. Zob. C. Caruth, *Trauma: Explorations in Memory*, Baltimore 1995; eadem, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, Baltimore 1996.

literackie i pracę przy renowacji budynków, jego emocjonalnie chwiejną relację z żoną i dziećmi oraz ambicje artystyczne. Podobnie jak Satrapi i Spiegelman Bechdel funkcjonuje jako międzypokoleniowy świadek badający wciąż trwający wpływ traumatycznych historii na kolejne pokolenia aż do chwili obecnej; każdy ze wspomnianych tekstów na swój własny sposób nawiedzany jest pytaniami o skutki dorastania w sąsiedztwie potężnych kombinacji przemocy i skrytości, w tym takich postaci skrytości, które w celu uchronienia niewinności dziecka wydają się je jedynie ranić. Zarazem jednak doświadczenie dorastania Alison w ekscentrycznej rodzinie, wraz z emocjonalnie niestabilnym ojcem, w domu pogrzebowym w wiejskich rejonach Pensylwanii może się jawić jako coś z innego porządku niż przypadające w udziale Marji świadkowanie wojnie i rewolucji irańskiej w tekście *Persepolis*. Przypadek Bechdel zdaje się porównywalny do historii Spiegelmana, ukształtowanego przez opowieść poprzedzającą jego samego, której ukrycie przed nim wytwarza formy tego, co Marianne Hirsch nazywa „postpamięcią”<sup>8</sup>. *Maus* jednakże wyłonił się z wywiadów prowadzonych przez Spiegelmana z jego ojcem (będących podstawą dla późniejszego tekstu), gdy tymczasem Bechdel nie dysponuje takiego typu ewidentną relacją świadka, gdyż ojciec zdecydowanie nie dzielił się z nią opowieściami o własnym życiu seksualnym (nawet ich obopólne przyznanie się do homoseksualizmu niedługo przed jego śmiercią stanowi pewnego rodzaju spóźnione spotkanie). Chociaż podług innego porządku niż dosłowny horror, który przeżył w Polsce i Auschwitz ojciec Spiegelmana, historia ojca Bechdel również jest w pewien sposób „niewysławialna”, przypominając, że „miłość co nie waży się wypowiedzieć imienia swego”<sup>9</sup> to termin aktualny nawet w epoce po Stonewall<sup>10</sup>, ponieważ

mężczyźni pożądamy innych mężczyzn, a przy tym żonaci i mieszkający w małych miasteczkach, lub mężczyźni pożądamy młodych chłopców rzadko kiedy opowiadają o swoich pragnieniach seksualnych, a tym bardziej nie własnym młodym córkom (używam tu ostrożnego języka z uwagi na to, że słowo „pedofilia” niesie konotacje sugerujące przestępstwo czy niemoralność, choć niekiedy posługuję się nim w tekście dla zakwestionowania takich założeń).

Chcę wobec tego podkreślić, że koncentracja Bechdel na seksualności, a zwłaszcza na potępianych albo skrywanych preferencjach, nadaje zdecydowanie queerowy posmak drugopokoleniowym świadectwom w rodzaju *Maus* i *Persepolis*. Tajemnica oraz wstyd powiązane z seksualnym życiem ojca Bechdel każą owemu życiu zachowywać się niczym zablokowana trauma, a także nasuwają na myśl znaczenie świadka dla całej gamy, zdawałoby się, zwyczajnych kontekstów. Bechdel bada historię śmierci ojca powodowaną pragnieniem zrozumienia własnej historii, jak i źródła swej płci społecznej oraz tożsamości seksualnej, dążąc do bycia przychylnym świadkiem, który jest w stanie przybliżyć bogate i pełne sprzeczności życie ojca tak, aby był kimś więcej niż po prostu pedofilem, samobójcą czy tragicznym homoseksualistą. Samo jej świadkowanie jest skomplikowane, niczym wariant *Nachträglichkeit*<sup>11</sup>, w tym sensie, że Bechdel powraca do przeszłości, odwiedzając ją ponownie w poszukiwaniu oznak queerowości, których nie dostrzegła za pierwszym razem.

Seksualność komplikuje ponadto obecną w powieści graficznej dynamiczną kombinację wymiaru wizualnego i tekstualnego oraz posługiwanie się przez nią tym pierwszym zarazem dla podkreślenia, jak i sproblematyzowania roli świadka. O ile powieść graficzna może nieść ze sobą przeświadczenie o faktyczności, tak mocno związanej z wymiarem wizualnym, to wykonane ręcznie rysunki odróżniają ją od współczesnych form realistycznych takich jak fotografia czy film, przypominając nam, że nie uzyskujemy wcale

<sup>8</sup> M. Hirsch, *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*, Cambridge 1997.

<sup>9</sup> *The Love that Dare not Speak its Name* – fraza z wiersza *Two Lovers* Alfreda Douglasa opublikowanego w pierwszym numerze „The Chameleon” (1894) dotycząca Oscara Wilde’a i jego homoseksualizmu [przyp. tłum.].

<sup>10</sup> Stonewall – nowojorski klub gejowski, gdzie pod koniec lat 60. miały miejsce zamieszki, które przetrwały się w ruch walki o prawa LGBT [przyp. tłum.].

<sup>11</sup> *Nachträglichkeit* (niem.) – naznaczenie wsteczne; pojęcie Freudowskie oznaczające wsteczne przypisywanie znaczenia seksualnego czy traumatycznego przeszłym zdarzeniom, niepostrzeganym wcześniej jako takie [przyp. tłum.].

dostępu do niezapośredniczonych postaci widzenia. Przykładowo słynne koty i myszy Spiegelmana oraz stylizowane czarno-białe kształty u Satrapi konfigurują na nowo relację widzenia i prawdziwości, demonstrując w widzialnej formie moc świadectw polegającą na dostarczaniu raczej emocjonalnych niż faktycznych postaci prawdy<sup>12</sup>.

Jednym z największych wyzwań reprezentacji, z jakimi mierzy się Bechdel, jest nie tyle zagadka samobójstwa ojca, ile tajemnica jego seksualnego upodobania do młodych chłopców oraz splątana kwestia jego tożsamości seksualnej. Bycie „świadkiem” (czy to dosłownie, czy też mniej bezpośrednio) cudzej seksualności stanowi trudne zadanie dokumentacyjne, biorąc pod uwagę prywatność lub intymność, a ogólna skrytość może jeszcze zostać wzmocniona, jeżeli seksualność owa interpretowana jest jako przestępcza czy perwersyjna. Co więcej, dziecko zgłębiające seksualność rodzica potencjalnie ryzykuje przekroczenie granic społecznych. Mimo że Bechdel nie dysponuje możliwością bezpośredniego poznania wszystkich szczegółów seksualności swojego ojca (i być może właśnie dlatego), jest ona uważną obserwatorką i kolekcjonerką poszlak, zarówno jako dziecko, jak i dorosła już artystka, a jedną z cech szczególnych *Fun Home* są zawarte tam kopie dokumentów umożliwiające, przy braku bardziej dosłownych form informacji, niezbędny dostęp do historii jej ojca. Właśnie ten archiwalny tryb świadectwa chciałabym zbadać bliżej.

## Zbieranie dowodów

Jednym z najbardziej uderzających przykładów archiwalnej dokumentacji w *Fun Home*, zarówno w odniesieniu do wizualnych cech książki, jak i jej wagi narracyjnej, jest obrazek nazwany przez Bechdel „rozkładówką” – szeroka na dwie strony, jedyna w całej pracy, staranna reprodukcja zdjęcia przedstawiającego chłopaka pracującego dla ich rodziny jako opiekun do dzieci. Zrobione przez ojca Bechdel podczas rodzinnych wakacji zdjęcie Roya leżącego na wznak na łóżku w motelu, ubranego jedynie w obcisłe szorty, z ramionami wyciągniętymi tak, że odkrywają jego

nałą klatkę, z torsem zwróconym ku aparatowi, łączy w sobie konwencje właściwe pornografii z nagimi aktami wysokiej kultury. W jednym z wywiadów Bechdel opisuje, jak natknęła się na tę fotografię po śmierci ojca oraz swe przerażenie owym niepokojącym, postrzegalnym i konkretnym dowodem podwójnego życia wydarzającego się w pokoju sąsiadującym z tym, gdzie spała ona i jej bracia, a także w samym środku dziecięcych zabaw na plaży<sup>13</sup>. W stopniu nie mniejszym niż śmierć ojca ten niepokojący obrazek – podważający to, co Bechdel wydaje się, że wie o doświadczeniu własnym i historii swojej rodziny – służy jako wstępna inspiracja dla *Fun Home* i staje się wizualnym i emocjonalnym ziarnem, z którego kiełkuje cała opowieść.

Wizualne elementy „rozkładówki”: styl, kompozycja, szablon i porządek, podkreślają jej emocjonalne znaczenie. W ramie obrazka dostrzegamy także rękę Alison trzymającą ową fotografię (nieco przekrzywioną), co przypomina, że jest tam obecny świadek, dla którego to zdjęcie wyłoniło się z przeszłości w dziwnej wariacji na temat pojęcia historii Waltera Benjamina, który określił ją jako to, co „przebłyskuje w momencie zagrożenia”<sup>14</sup>. Szczegóły oddające zgodną z okresem historycznym jakość zdjęcia zrobionego w latach 70. zostały pieczołowicie powtórzone: kwadratowy kontur, biała otoczka, wydruk daty (z tajemniczego powodu wymazanej przez ojca)<sup>15</sup>. Akcentując jeszcze potencjał zdjęcia do uczynienia wyrwy w historii rodziny, na kolejnej stronie<sup>16</sup> Bechdel rysuje serię negatywów (niczym miniaturą narrację graficzną) zawierającą obrazy

<sup>13</sup> H. Chute, *An Interview with Alison Bechdel*, „Modern Fiction Studies” 52/2006, s. 1006.

<sup>14</sup> W. Benjamin, *Theses on the Philosophy of History*, przekł. H. Zohn, [w:] idem, *Illuminations. Essays and Reflections*, New York 1940/1969, s. 255.

<sup>15</sup> Odtworzenie przez Bechdel archiwum fotograficznego jako formy dostępu do historii przypomina prace Zoe Leonard z The Fae Richards Photo Archive, serię fikcyjnych fotografii stworzonych w filmie Cheryl Dunye *The Watermelon Woman* (Dunye i Leonard, 1996). Omówienie tej pracy i wykorzystanie fikcyjnych archiwów lesbijskich artystek i producentek zob. A. Cvetkovich, *An Archive of Feelings...* Użycie przez Bechdel narracji graficznej do łączenia tekstu i obrazu można porównać do zacierania granic fikcji i dokumentu w innych gatunkach wizualnych, jak takich np. fotografia, film i wideo dokumentujące historię.

<sup>16</sup> A. Bechdel, *Fun Home...*, s. 110.

<sup>12</sup> Zob. w tym czasopiśmie [„Women’s Studies Quarterly” – przyp. tłum.] esej Hillary Chute o grafice Satrapi.

jej samej i brata, bawiących się na plaży, zaraz obok obrazka przedstawiającego Roya (wszystkie opieczetowane ironicznie znany logo Kodak Safety). Jednocześnie bliskość tych teoretycznie nieprzystających obrazów (w obu przypadkach możliwych dzięki technologii aparatu fotograficznego do użytku domowego) poświadcza zdolność ojca Bechdel do symultanicznego zamieszkiwania dwóch różnych światów oraz pokazuje sposób, w jaki niewinnym wakacjom rodzinnym niczym cień towarzyszy pragnienie seksualne, wyłączane lub czynione niewidzialnym. Kolejne warstwy ikonograficznej złożoności zdjęcia dodaje nałożony nań tekst z komentarzem i rozmyślaniami dorosłej Alison. Posługując się oferowanymi przez formę graficzną możliwościami połączenia obrazu z tekstem, Bechdel zarówno reprodukuje naoczne dowody, jak i angażuje się w dyskusję na temat ich znaczeń.

W rzeczy samej moglibyśmy wraz z Alison zapytać, jaki rodzaj dowodu wizualnego stanowi owa fotografia. Innymi słowy – co jest nie tak z tym obrazkiem? Czy sam z siebie jest inkryminujący, ponieważ reprezentuje niewłaściwe spojrzenie erotyczne? Czy wykonuje gest ku aktowi seksualnemu, który na zdjęciu pozostaje nieobecny, dostarczając tym samym poszlak na potwierdzenie być może przestępczego zachowania? Czy problemem jest tutaj homoseksualność? Czy też seksualność międzypokoleniowa? Czy sam fakt tajemniczy? A jeżeli to ostatnie – czy sam ojciec odpowiada za ową tajemnicę, czy też raczej jest ona skutkiem swoich czasów? Status dowodowy zdjęcia pozostaje nieokreślony, nie daje ono łatwych odpowiedzi na te pytania. Prawdziwe znaczenie leży w tym, co zdjęcie oznacza dla Bechdel patrzącej na nie z perspektywy dorosłości. Jako taka fotografia ta staje się kluczowym dokumentem w tym, co gdzie indziej nazwałam „archiwum uczuć”, służąc jako probierz zarówno uczuć jej ojca, jak i samej Bechdel, a przy tym i całej złożoności ich związku. Podążając śladami ojca, Alison odczytuje zdjęcie nie w kategoriach realistycznych, lecz estetycznych i erotycznych: „Słaba ostrość nadaje zdjęciu eterycznej, malarskiej jakości. Roy jest skąpany w porannym słońcu. Jego włosy wyglądają jak

aureola”<sup>17</sup>. Po części jej szok wynika ze spojrzenia na zdjęcie przez pryzmat pożądania seksualnego ojca. Przyznaje, że „jest piękne”, i zastanawia się, dlaczego nie czuje „oburzenia”, jakie czułaby, gdyby fotografia przedstawiała młodą dziewczynę<sup>18</sup>. „Prawdopodobnie dlatego, że rozumiałam strach ojca. Ślady tego lęku wydają się utrwalone na tym zdjęciu”<sup>19</sup>. Alison odchodzi od moralnego potępienia obrazu, pozwalając mu pozostać na niewygodnej pozycji pośród nieostrych rozróżnień między erotyką a estetyką, przeszłością i teraźniejszością, seksualnością ojca a seksualnością córki.

Obraz ten jest szczególnie ciekawy dla kogoś czytającego intertekstualnie z *Maus*, gdzie Spiegelman strategicznie umieszcza trzy fotografie z rodzinnego archiwum: kadr przyszłego artysty – Artiego<sup>20</sup>, w towarzystwie matki (która popełni samobójstwo); fotografię zmarłego brata, imieniem Richieu, którego Artie nigdy nie poznał; oraz zdjęcie studyjne przedstawiające ojca w obozowym pasiaku, zrobione niedługo po wyswobodzeniu z Auschwitz. W istotnym odczytaniu tych fotografii Marianne Hirsch sugeruje, że ponieważ są one reprodukowane jako kopie, nie narysowane, zdjęcia te powodują wyrwę w sąsiadującym z nimi tekście, stając się w ten sposób znakiem pamięci nieprzyswajalnej<sup>21</sup>. Ciekawe, że podobną moc emocjonalną i wizualną mają fotografie w ramach tekstu Bechdel, choć są rysunkami, a nie kopiami. Bechdel sugeruje, że rysuje kopie prawdziwych zdjęć po to, by przypomnieć czytelnikowi, iż jej historia łączy się z prawdziwym życiem, powtarzając tak podkreślaną przez Hirsch zdolność fotografii do wywołania szoku poprzez dotarcie do nieprzyswajalnie prawdziwego, a także do unoszenia się w przestrzeni między życiem a śmiercią poprzez przywoływanie nieobecnych umarłych do świata żywych. Fakt, że rysunki Bechdel mogą posiadać tę samą zakłócającą siłę co zdjęcia, wynika w jakimś stopniu z wysiłku włożonego w kopiowa-

<sup>17</sup> Ibidem, s. 108.

<sup>18</sup> Ibidem.

<sup>19</sup> Ibidem, s. 109.

<sup>20</sup> Chodzi o Arta Spiegelmana [przyp. tłum.].

<sup>21</sup> M. Hirsch, *Family Frames...*, s. 29.

nie. Jej dokładne i – jak sama mówi – obsesyjne wręcz kopiowanie staje się formą świadectwa, umożliwioną przez stałą uwagę poświęcaną przedmiotowi, który wzmacnia tym bardziej przywiązanie Bechdel do niego. Styl jednakże nie jest fotorealistyczny. Kreskowanie i cieniowanie, jakimi się posługuje, szkicując zdjęcie, właściwe są rysunkowi czy nawet drukowi; w rzeczy samej, oddając w rysunku fotograficzny portret Roya zrobiony przez ojca, Bechdel zwraca go gatunkowi, z którego czerpał, a sama staje się takim artystą, jakim pragnął być ojciec. Pomimo różnic: zdjęcie jest natychmiastowe, rysunek żmudny; zdjęcie – jakoby faktyczne, podczas gdy rysunek osiąga inne rodzaje wierności prawdzie, oba służą za technologie pamięci. Ponadto nie tylko jako obrazy, ale także jako przedmioty materialne funkcjonują one jak obszary gęstego i często nieprzepracowanego uczucia.

Co więcej, inaczej niż fotografie niezujących członków rodziny zakłócające tekst u Spiegelmana, zdjęcia u Bechdel wskazują na pewne niepokojące pragnienia seksualne, które lepiej, żeby pozostały zagubione czy zapomniane. Zauważając „cenzorski” wysiłek ojca w zatarciu daty na zdjęciu, Alison dochodzi do wniosku, że fotograficzny dowód jest „niejasny i jednocześnie oczywisty”, podobnie jak relacja między „wizerunkiem publicznym i życiem prywatnym” jej ojca<sup>22</sup>. O ile zdjęcia Spiegelmana mogłyby bezpiecznie (choć w sposób bolesny) stać w domowym salonie albo znaleźć się w albumie (stanowiąc jednocześnie, jak argumentuje Hirsch, historię społeczną), o tyle fotografia Bechdel cechuje się niełatwym stosunkiem względem jawności – chociaż jej ojciec umieścił obraz razem z negatywem obok pozostałych zdjęć z wakacji w kopercie z napisem „rodzina” i zachował pudełko z nią, niekoniecznie jest ono przeznaczone do rozpowszechniania, nawet ograniczonego do kręgu rodziny. We własnej nieumiejętności dostrzeżenia ukrytego życia ojca, mimo że nikt nie oczekiwałby tego od dziecka, może kryć się dla Bechdel – jako wyoutowanej i upolitycznionej lesbijki – coś nieprzyjemnego. Ponosi ona odpowiedzialność za brak przyzwolenia względem ojca na pozostanie

w szafie, nawet mimo że ujawnienie jego problematycznego zachowania seksualnego podaje w wątpliwość nie tylko jej własną seksualność, ale też homoseksualność w ogóle. Inaczej niż w przypadku potencjalnie bohaterskiego zamiaru wyciągnięcia na światło dzienne prześladowań Żydów lub Irańczyków, jak robią to Spiegelman i Satrapi, Bechdel zmuszona jest zmierzyć się z bardziej niejednoznacznością moralności ojca jako pewnego typu sprawcy przestępstwa (choć w ostatecznym rozrachunku Spiegelman oraz Satrapi także problematyzują kategorie moralne: Spiegelman gotowością do zagłębienia się w niewłaściwe zachowania ojca czy nawet bolesne reperkusje samobójstwa matki; Satrapi natomiast badaniem niejednoznacznych – szczególnie dla kobiet – skutków rewolucji islamskiej). Kluczowa dla moralnej i politycznej złożoności *Fun Home* jest skłonność do przyglądania się pożądaniu seksualnemu jako splątanej i nieprzewidywalnej sile, której nie da się relegować do sfery uczynionych kozłami ofiarnymi zbrodni. Naśladując swego ojca jako świadka wobec obrazu, Alison może się zbliżyć do niego tylko za cenę ryzyka powtórzenia jego zakazanych pragnień seksualnych.

W szerszym kontekście rozdziału noszącego tytuł *W cieniu zakwitających dziewcząt*, a którego odniesienia literackie prowadzą do Prousta, odkrycie przez Alison zdjęcia wywołuje poczucie bliskości z ojcem. Autorka zagłębia się w dzieloną przez nich oboje tożsamość „odwróceńców”<sup>23</sup>, jak też we własną „odwróconą” relację wobec ojca – kiedy on jest dziewczyni, a ona – lesbijką *butch*; on estetycznie wybredny i barokowy, ona oszczędna i minimalistyczna; gdy on chciałby, żeby córka ubierała się w sukienki, ona woli nosić jego garnitur. Tuż przed zdjęciem Roya Bechdel opisuje w książce ich wspólne zaciekawienie fotografią młodego mężczyzny pozującego na rozkładówce w magazynie „Esquire” – ona pragnie jego garnitur, ojciec – samego mężczyzny, w zapowiedzi zaś mającego się ukazać za moment zdjęcia pojawia się kolejne nawarstwienie spojrzeń, kiedy to Bechdel trzyma w rękach magazyn,

<sup>22</sup> A. Bechdel, *Fun Home...*, s. 109.

<sup>23</sup> *Invert* – ang. termin używany dawniej w odniesieniu do homoseksualistów; pol. inwertyta [przyp. tłum.].

a ojciec spogląda jej przez ramię<sup>24</sup>. Wizerunek zdjęcia Roya odwraca tę konstrukcję, gdyż Bechdel rysuje tam samą siebie trzymającą fotografię, która z kolei umożliwia dostęp do tego, co widział jej ojciec, tak jakby to ona patrzyła jemu przez ramię. W obu przypadkach Bechdel nie jest zdolna odciąć się od seksualności ojca ani od jego poczucia estetyki, co podkreśla jeszcze uwagę o Proustowskiej umiejętności przełożenia jednego na drugie. Relacja ta zostaje przedstawiona graficznie za pośrednictwem kolejnych narysowanych fotografii zamieszczonych pod koniec rozdziału, gdzie ojciec i córka stanowią swoje zwierciadlane odbicia jako przekraczający granice płci homoseksualiści, spleceni w sposób, który nie pozwala na łatwe rozróżnienie między perwersyjną a normalną seksualnością, obsesją i sztuką, czy też homoseksualistami jeszcze sprzed epoki wyzwolenia a dumnymi i otwartymi gejami czy lesbijkami.

### Archiwum uczuć Bechdel

Obok fotografii *Fun home* obraca się także wokół wielu innych dokumentów pisanych, w tym pamiętników, map oraz książek, szczególnie beletrystyki, które Bechdel z równą starannością reprodukuje, aby zyskać dostęp do historii. Opisując samą siebie jako nałogowego zbieracza, autorka wprzęga to archiwum w swój tekst, oddając w rysunku każdy z tych dokumentów z dbałością tak ogromną, że jej dzieła przejawiają nieco magiczności właściwej prawdzie fotografii. Fotografia jest wręcz integralną częścią jej procesu twórczego, ponieważ wiele rysunków Bechdel bazuje na prawdziwych zdjęciach, z których część odnalazła dzięki własnym poszukiwaniom, na innych zaś sama pozuje w szkicowanych potem wnętrzach. Bechdel, biegła zarówno w źródłach pisanych, jak i graficznych, z czułością kopiuje całe strony tekstów drukowanych i pisanych ręcznie, często powiększając je w stosunku do faktycznych rozmiarów, tak aby zaakcentować ich cechy materialne i znaczenie emocjonalne. Tworzy w ten sposób swoiste „archiwum uczuć”, posługując się intensywną pracą rysowniczką, aby stać się archiwistką, dla której dokumenty istotne są nie tylko ze względu na zawarte w nich informacje, lecz

również dlatego, że stanowią talizmany pamięci obciążone afektywnym ciężarem przeszłości. Sama czynność rysowania staje się zatem aktem świadectwa, tworząc przy okazji pewien zbiór obciążonych emocjonalnie dokumentów i przedmiotów.

Szczególnie przejmującym dokumentem w tym archiwum są pamiętniki Bechdel z okresu dzieciństwa, stanowiące obietnicę bezpośredniego świadectwa, ponieważ zdradzają już wczesne oznaki „obsesyjno-kompulsywnego” dążenia do udokumentowania lub dania świadectwa, jak też związku owego dążenia z twórczą autobiografią. Pamiętnikarstwo Bechdel, z którym to gatunkiem literackim zaznajomił ją ojciec, obdarowując kalendarzem z reklamami z miejscem na notatki, łączy autorkę z literackim światem wysokiej kultury Joyce’a, Prousta oraz innych pisarzy, do rangi których ojciec – nauczyciel języka angielskiego w szkole średniej i niespełniony artysta – aspiruje. Pamiętnik jednocześnie stanowi w latach 60. i 70. po prostu część życia dziewcząt, które przecież niekoniecznie myślały, że tworzą sztukę. Zwyczajne życie upamiętniane w dziennikach: szkoła, telewizja, wakacje – nabiera jednakże złowieszczonego wyrazu, gdyż wysiłki Alison bycia świadkiem w świecie ciszy, sekretów i wyparcia prowadzą do rozmaitych postaci blokad pisarskich, cenzury oraz niemożliwości reprezentacji. Zdania przerywane są wtrącaniem niepewnego „wydaje mi się”, które następnie zamienia się w kleks, a dalej jeszcze w „falisty cyrkumfleks”, który ostatecznie wykreśla cały paragraf tekstu.

Akt świadkowania wydaje się załamywać, w miarę jak Alison staje się niezdolna do zapisywania nawet zwyczajnych codziennych wydarzeń, będących tak często przedmiotem pamiętników dorastających osób. Graficzna czynność wykreślenia słów za pomocą znaku będącego połączeniem słowa i obrazu (a który z kolei czyni z rysowania tekstu pamiętnika w równej mierze obraz i słowo) sama w sobie dostarcza wymownego świadectwa niemożności wiernego udokumentowania tego, co Bechdel widzi i czego doświadcza. Sugeruje potencjalną zwyczajność nieprzedstawialności, będącej

<sup>24</sup> A. Bechdel, *Fun Home*..., s. 107.

centralnym punktem niektórych teorii traumy<sup>25</sup>. Mimo że Bechdel nie posiada naocznej wiedzy o pragnieniach i zachowaniach seksualnych ojca, jej pamiętniki dają świadectwo skrytości i niepewności wypełniającej dom rodzinny, ujawniając jej niesprecyzowane reakcje wobec tego, czego nie da się opowiedzieć. Jest coś głęboko poruszającego w formie świadectwa prezentowanej przez ten dziwny graficzny symbol, tym bardziej że to, co on wymazuje (oraz co oznajmia), nie jest tak dramatyczne jak przemoc wojny czy ludobójstwo, lecz jest zaledwie aż nazbyt zwyczajnym życiem nastoletniej dziewczyny, dorastającej obok przemilczanych emocji i ukrywanej seksualności.

W kolejnym rozdziale Bechdel bawi się motywem wyparcia jako czymś zarazem osobistym i politycznym, łącząc swoją własną cenzurę w sprawach płci – masturbacji i menstruacji – z kłamstwami i przemilczeniami afery Watergate, jak też z epizodem aresztowania jej ojca pod zarzutem częstowania małoletniego piwem. Być może jej własna niemożność dania świadectwa swej seksualności tłumaczy nieudolność jej ojca w ujawnianiu swojej. Alison określa jako „Wilde’owskie” użycie przez siebie określenia „Okropieństwo!” dla przedstawienia seksualności, ponieważ „wydaje się przekazywać horror towarzyszący okresowi dojrzewania czy publicznemu zniesławieniu, ale tak naprawdę ostatecznie obraca wszystko w żart”<sup>26</sup> (uwagę tę ilustruje Bechdel scenką z kreskówki *Struś Pędziwiatr*, w której ptaszek ledwo unika uderzenia spadającym obiektem). W istocie Alison nierzadko krąży wokół swych emocji lub spekuluje na ich temat z dystansu. Podobnie jak ojciec, którego brak emocji wobec pozostających pod jego nadzorem zwłok pozwala mu pokazać córce martwe ciało w akcie tego, co zinterpretuje ona jako próbę doznawania za czyimś pośrednictwem [*vicarious feeling*], Bechdel często ucieka się do czynności dokumentowania absencji emocji. Choć mogłoby się zdawać, że rysowanie zastępuje słowa, kompensując przerwy w narracji, to „kompul-

sywna skłonność do autobiografii”<sup>27</sup> sugeruje, że dawanie świadectwa może być oznaką kłopotów emocjonalnych w równym stopniu co lekarstwem na nie. Przy opisach artystycznego talentu (własnego jak i ojca) Bechdel łączy nierzadko wymiar artystyczny i kompulsywny, zbliżając przy tym ekspresywne energie twórczości do cechujących taką seksualność, którą można uznać za perwersyjną.

Być może obsesja twórcza i pragnienie uzyskania dostępu do trudno uchwytnych uczuć wyjaśniają złożone i różnorodne strategie interpretacji dokumentów archiwalnych. Szczególnie godne uwagi jest użycie map, inspirowanych przez mapę z książki *O czym szumią wierzby*<sup>28</sup>, którą uwielbiała w dzieciństwie, aby z kartograficznego dystansu ograniczonej trajektorii jej ojca w małym miasteczku Beech Creek na wzgórzach zachodniej Pensylwanii nakreślić na mapie historię, której nie potrafi zrozumieć jako naoczny świadek. Równie ważne są rysunkowe przedstawienia tekstów literackich, które stają się wehikułem dla zapierającego dech zestawu intertekstualnych odniesień wypełniających *Fun Home*, który także, dzięki zorientowaniu na kulturę wysoką, przyczynił się do pozytywnego odbioru książki przez krytyków i szeroki krąg czytelników. Brak miejsca nie pozwala na szczegółową analizę owego archiwum, jednak gdybym mogła ją przeprowadzić, wskazałabym, że nawiązania do kultury wysokiej sąsiadują z gęstymi pokładami tekstów feministycznych i lesbijskich. Obok Joyce’a, Camusa, Prousta i Fitzgeralda obecne są nie tylko odmienne wersje modernizmu reprezentowane przez Colette, Sylwię Beach, Virginie Woolf oraz Radclyffe Hall, lecz również kanon feministyczny obejmujący *Our Bodies, Our Selves*<sup>29</sup>, Olgę Broumas, Adrienne Rich, Kate Millet, Jill Johnston, Ritę Mae Brown i Jane Rule (a także akcent queerowy w postaci Cecila

<sup>25</sup> Mam tu na myśli pracę Cathy Caruth, ale polemizowałabym z tym, że pospolitość nieprzedstawialności odzwierciedla szczególnie jej przywiązywanie do skrajności natury.

<sup>26</sup> A. Bechdel, *Fun Home*..., s. 182.

<sup>27</sup> Ibidem, s. 148.

<sup>28</sup> *O czym szumią wierzby* (ang. *The Wind in the Willows*) – wydana w 1908 r. popularna powieść dla dzieci autorstwa Kennetha Grahame’a, ilustrowana przez Ernesta Howarda Sheparda [przyp. tłum.].

<sup>29</sup> Polskie wydanie: *Nasze ciała, nasze życie. Książka napisana przez kobiety dla kobiet*, J. Puzewicz-Barska, M. Tarasiewicz (red.), przekł. M. Bańkowska i in., Gdańsk 2004 [przyp. tłum.].

Beaton!)<sup>30</sup>. Bechdel włączyła rysunki stosów książek funkcjonujące jako pewnego rodzaju bibliografia jej opowieści<sup>31</sup>. Obok takich ikon literackich jak Joyce i Proust *Fun Home* posiada fundament również w długoletniej serii komiksowej autorstwa Bechdel *Dyke to Watch Out For*. Jej umiejętność płynnego poruszania się między kulturą wysoką i kulturą lesbijską, przykładowo łącząca w jednej niezwykle zabawnej sekwencji obrazków cunnilingus<sup>32</sup> oraz *Odyseję*, stanowi kluczowy element siły pozwalającej *Fun Home* tworzyć nowe archiwa historii i pamięci.

## Epoka queer

Jednym z efektów dokumentów archiwalnych Bechdel jest włączenie historii jej rodziny w szerszą historię społeczną o znaczącym odcieniu queerowym. Przykładowo Alison wspomina o pobycie w Nowym Jorku niedługo przed zamieszkami w Stonewall (o których jednak dowiedziała się dużo później), sugerując tym samym, że jest zarówno wewnątrz owej historii, jak i poza nią (ciekawe, że jej kontakt z historią następuje po tym, jak opuszcza Beech Creek i udaje się do wielkiego świata, w szczególności świata Nowego Jorku). Przedstawiając obchody dwóchsetlecia Stanów Zjednoczonych w 1976 roku, kiedy to całą rodziną pojechali na jedną z regularnych wizyt do Nowego Jorku – które, jak się zdaje, dawały jej ojcu okazję do kontaktu z otwarciem gejowską kulturą – Bechdel kojarzy wysokie maszty statków na rzece Hudson z innym wariantem kultury amerykańskiej, momentem awansu społecznego homoseksualistów i ekspresji seksualnej w dzielnicy West Village jeszcze sprzed epidemii AIDS. Przypomina nam o istnieniu innych temporalności i historii przenikających społeczeństwo, choćby nawet pozostawały one

w tym społeczeństwie w większości niewidzialne – homoseksualizm jej ojca oraz jej własne rodzące się lesbijstwo. Zadając pytanie o relację między dwoma pokoleniami queer: własnym oraz ojca, Bechdel porusza także szerszą kwestię dotyczącą różnorodnych historii seksualności i związków tychże z historiami narodowymi.

Odniesienia Alison do historii wyzwolenia seksualnego i seksualnej wspólnoty sugerują, że jej życie może być znacząco odmienne od życia ojca nie tylko z powodów osobistych, lecz również historycznych – Bechdel ujawnia swoją orientację w kulturze lesbijskiego feminizmu lat 70., stanowiącej część jej doświadczenia studenckiego; ojciec, mimo przelotnych kontaktów ze światem poza Pensylwanią, w Paryżu i Nowym Jorku (i być może nawet w jeszcze ważniejszy sposób poprzez literaturę), nie ma tymczasem dostępu do świata społecznego, który pozwoliłby mu na przyjęcie otwarcie gejowskiej tożsamości. Czy powstrzymałoby go to od kontaktów seksualnych z młodymi chłopcami albo od samobójstwa? Czy książka Bechdel wzywa do społecznych i strukturalnych zmian, które mogłyby sprawić, że historia potoczyłaby się inaczej? Nie daje ona na te pytania łatwych odpowiedzi, unikając w ten sposób patosu niekiedy towarzyszącego kulturowej polityce dawania świadectwa, który skłoniłby nas do współczucia jej ojcu jako ofierze historii, ofierze, której problemy można było rozwiązać poprzez nasze retrospektywne oświecenie. Mimo że Alison bez wątplenia skłania się ku takiej właśnie wersji kontekstualizacji historycznej, jednocześnie odmawia całkowitego zadowolenia z niej: „A może staram się nadać mojej osobistej stracie jakieś głębsze znaczenie poprzez szukanie nawiązań, jakkolwiek już po fakcie, do jakiejś bardziej spójnej historii. Historii niesprawiedliwości, seksualnego wstydu i strachu, życia uznawanego za niepotrzebne. Uznanie go za tragiczną ofiarę homofobii nie było zupełnie bezpodstawne, ale dla mnie to nie takie proste. Po pierwsze dlatego, że trudniej by mi było go obwiniać”<sup>33</sup>. Idąc ścieżką tego bardziej egoistycznego zaangażowania w los ojca, Alison zauważa także, że taka alternatywna wersja historii wymazuje jej własną – gdyby ojciec przyjął

<sup>30</sup> O dyskusji o bogactwie odwołań literackich w *Fun Home* zob. recenzję Michaela Moona – <http://guttergeek.com/archives/2006/page78/funhome/funhome.html>. Zwłaszcza jego argument, że Colette jest ostatecznie znacznie ważniejsza dla fabuły niż Joyce czy Proust. Poza tym porównałabym Bechdel z artystką wizualną – Nicole Eisenman, która łączy nawiązania do Picassa i wielu innych kanonicznych artystów z lesbijską kulturą popularną, często używając stylu kreskówek.

<sup>31</sup> A. Bechdel, *Fun Home...*, s. 84, 213, 215.

<sup>32</sup> *Cunnilingus* – łac. oralna stymulacja kobiecych narządów płciowych [przyp. tłum.].

<sup>33</sup> A. Bechdel, *Fun Home...*, s. 204.

gejowską tożsamość, być może nigdy by się nie ożenił i nie spłodził dzieci. Co więcej, może uniknąłby samobójstwa tylko po to, by później stać się członkiem pokolenia homoseksualistów dotkniętych epidemią AIDS, która zaczyna się w latach tuż po jego śmierci.

Rozgrywając owe alternatywne historie w sposób negatywny i pozytywny, Bechdel przypomina nam, że nie ma racji bytu samosatysfakcjonująca separacja przeszłości i terażniejszości, tak jakby życie ojca nie mogło obecnie się wydarzyć i jakby jej własna tożsamość jako lesbijki była bezpiecznie oddzielona od jego tożsamości. Konstruuje bardziej złożoną, międzypokoleniową relację między nią a ojcem, nie odrzuca związku pomiędzy jego homoseksualizmem a własnym lesbianizmem, pomiędzy jego kobiecym gustem a własnym stylem *butch*, pomiędzy jego wybrednym zmysłem dekoratorskim a własnym obsesyjnym rysowaniem. Gotowa jest uczynić ojca swoim własnym i tym samym – własnością historii, naciskając na to, by jego dzieje były częścią pewnego szerszej uhistorycznionego momentu terażniejszości, lecz także po to, aby nieprzyswajalność owych dziejów została zaakceptowana, tak aby uczynić terażniejszość bardziej problematyczną. Postępując w ten sposób, Bechdel przyjmuje za swoją temporalność queer, odrzucając narracje postępu.

I faktycznie *Fun Home* można z powodzeniem odczytywać zgodnie z widocznym od niedawna zainteresowaniem krytyków temporalnościami queer, zwłaszcza z wezwaniem ze strony Elizabeth Freeman do przemyślenia na nowo pokoleń queer w celu rozpoznania „zapóźnienia” rzekomo beczasowych kategorii takich jak „lesbijka” czy „feministka”<sup>34</sup>. Jedną z zalet *Fun Home* jest właśnie to, że wykazuje względnie nieprzypasującą postawę wobec feministycznej kultury

lesbijskiej, w ramach której Alison dokonała coming outu, choć zarazem książka ta zachowuje autoironiczny humor charakterystyczny dla *Dyke to Watch Out For* (zadając przy tym kłam wyobrażeniu, jakoby kultura lesbijskiej poprawności politycznej była nieustępliwie szczerą i poważną). W tym przypadku beczasową tożsamością jest sekretność homoseksualizmu ojca Bechdel, która trwa jeszcze nawet w okresie wyzwolenia gejów po Stonewall, służąc tym samym za kolejne przypomnienie istnienia niejednoczesnych temporalności. Bechdel z tytułu ojcowskiej linii genealogicznej wykonuje ruch ciekawy dla pokolenia lesbijek feministek znanego powszechnie ze swojej sympatii dla matriarchatu, jak również z powiązania z takim wariantem homoseksualizmu, który mógłby wydawać się niegodny przyjęcia. Bechdel dołącza do całej grupy artystek lesbijskich, które podjęły historie swoich ojców, niekiedy po to, by zgłębić własną tożsamość jako lesbijki *butch*, lecz w sposób wychodzący daleko poza oczywiste skojarzenia, tak aby napisać od nowa pokoleniowe historie queer<sup>35</sup>.

Bechdel podkreśla tym samym queerowy wymiar narracji świadków z innych powieści graficznych – autorstwa Satrapi i Spiegelmana, rozwijając – za pośrednictwem bardziej otwartego potraktowania tematu seksualności – rozważania tych autorów na temat splątanych stosunków przeszłości i terażniejszości. Jako drugopokoleniowe opowieści zgłębiające konsekwencje katastrofalnych wydarzeń na przestrzeni czasu wszystkie trzy wspomniane dzieła wykazują zrozumienie dla tego, jak historia uobecnia się w codziennym życiu (na co wskazuje też Hillary Chute), w niekończących się banalnych narzekaniach ojca ocalałego z Holocaustu, w rygorze ubioru narzucanym uczennicom w Iranie, w renowacji wiejskiego domu w Pensylwanii. Przedstawiając nie tylko własną tożsamość lesbijki (jako członkini pokolenia ciągle wymazywanego czy prezentowanego w sferze publicznej

<sup>34</sup> E. Freeman, *Packing History, Count(ering) Generation*, „New Literary History” 31/2000, s. 727–744. Poza artykułem Freeman zob. numer specjalny GLQ z 2007 pod jej redakcją: *Queer Temporalities – Special issue*, „GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies” 2-3(13)/2007; oraz C. Dinshaw, *Born Too Soon, Born Too Late: The Female Hunter of Long Eddy*, Circa 1855, [w:] D.A. Powell (red.), *21st-Century Gay Culture*, Newcastle 2008, s. 1–12; H. Love, *Feeling Backward: Loss and the Politics of Queer History*, Cambridge 2007; C. Nealon, *Foundlings: Lesbian and Gay Historical Emotion Before Stonewall*, Durham 2001.

<sup>35</sup> Przykładowo M. Gomez, *A Line Around the Block*; Peggy Shaw, *You're Just Like My Father* oraz L. Kron, *2.5 Minute Ride* (2001) (również opowieści drugiego pokolenia po Holocaustie). Wszystkie w gatunku *solo performance*, który łączy z narracją graficzną jako kolejną formą wspomnieniową przetwarzającą osobiste doświadczenie w doświadczenie historyczne. Zob. H. Hughes, D. Roman, *O Solo Homo. The New Queer Performance*, New York 1998.

niezgodnie z prawdą), ale także stygmatyzowaną tożsamość ojca, Bechdel poszerza zasięg historycznego świadectwa. Istotne jest, by rozumieć te opowieści graficzne nie tylko jako wysiłki na rzecz badania osobistych skutków historii; posługują się one poza tym zwyczajnym doświadczeniem w charakterze otwarcia ku historiom rewizjonistycznym, unikającym emocjonalnych uproszczeń, które mogą czasem towarzyszyć przedstawianiu nawet najbardziej niedających się przyswoić traum historycznych. I tak jeden z najistotniejszych wkładów Spiegelmana w opis Holokaustu to zatem nie opowieść o samych obozach, lecz analiza własnego ambiwalentnego stosunku wobec ojca. Tekst Satrapi jest najbardziej efektywny w tych momentach, gdy eksploruje sprzeczności rewolucji irańskiej i jej związki z dziejami kolonializmu. Podobnie jak ci autorzy Bechdel odrzuca łatwe rozróżnienia na bohaterów i złoczyńców, a czyniąc to – jako osoba reprezentująca wysoce stygmatyzowaną odmienną seksualną orientację – dokonuje odważnego posunięcia. Odbieram jej gotowość do przedstawienia własnego ojca ze współczuciem i w całej złożoności jako szczególnie poruszające w obecnym momencie, kiedy nie tylko społeczeństwo w ogóle, ale też kultury LGBTQ skłonne są odcinać się od potępianych tożsamości, mogących zaburzyć schludny i ułożony obraz homoseksualistów, zgodnie z którym pragną oni jedynie prawa do ślubu i założenia rodziny. Ci z nas, którzy sprzeciwiają się temu kierunkowi obranemu przez politykę LGBTQ, napotykają trudności w zaistnieniu i wypowiedaniu się w sferze publicznej zdominowanej przez głosy za małżeństwami gejowskimi oraz przeciw nim, jednakże Bechdel omija ową debatę, skłaniając się ku innym formom widzialności<sup>36</sup>.

W dwóch końcowych obrazkach na ostatniej stronie *Fun Home* Bechdel wraca do związku Ikara z Dedalem, którym otwierała swą opowieść, zaraz po tym, jak zestawia go ze złożoną relacją łączącą Blooma i Stephena Dedalusa w *Uliessesie* Joyce'a. Najpierw rysuje zbliżenie ciężarówki, która zabiła jej ojca (kojarząc go też z upadają-

cym Ikarem), a dalej zbliżenia samego ojca, teraz w charakterze Dedala, w momencie gdy łapie małą Alison w basenie. Odwracając czas oraz rolę w fantazji czyniącej z niego ojcowskiego opiekuna, Bechdel kończy opowieść możliwością ponownego napisania historii, w tym także kanonu męskich bohaterów literackich, nieustannie przywoływanych w tekście. Za pomocą powikłanej historii ojca, niebędącego ani bohaterem, ani ofiarą, skonstruowanej na bazie estetycznej zdolności powiązanej z obsesjami psychicznymi i seksualnymi, Bechdel pozostawia historię w nieokreśloności. Queerowe świadectwo *Fun Home* zasługuje na pochwałę jako element przyczyniający się do zasłużonego sukcesu książki, ponieważ w tak przejmujący sposób rzuca wyzwanie triumfatorskim historiom queer, które grożą wymazaniem tego bardziej kłopotliwego i niedającego się przyswoić dziedzictwa. Być może mamy prawo z nadzieją patrzeć na powieści graficzne oraz inne nowe gatunki uczucia publicznego transformujące osobiste świadectwo w komentarz historyczny jako na narzędzie odnowy zarówno polityki queer, jak i kultur publicznych. •

Tekst oryginału ukazał się pierwotnie w „Women's Studies Quarterly” 1-2(36)/2008, s. 111–128.

<sup>36</sup> Zob. o *Beyond Same-Sex Marriage* (2006): L. Duggan, *The Twilight of Equality*, Boston 2003; M. Warner, *The Trouble with Normal: Sex, Politics, and the Ethics of Queer Life*, Cambridge 1999.