

Kamila Tuszyńska

Lesbijka, córka geja. Homoseksualizm — tabu — autonarracja w powieści graficznej *Fun Home. Tragikomiks rodzinny* Alison Bechdel

[...] tabu pozostaje żywe tak długo, jak długo
naruszanie go wzbudza zjawisko winy.

L. Kołakowski¹

Narracja jako sposób rozumienia nie tylko innych ludzi, ale globalnie: świata, jest jednym z najmłodszych nurtów badań nad narracją w psychologii. W latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych ubiegłego wieku po pierwszej euforii wywołanej wiarą w możliwość znalezienia uniwersalnych reguł rządzących opowiadaniem i następującym po niej nieuniknionym rozczarowaniem i chwilowym braku zainteresowaniu narratologią ze względu na dominujące w niej ograniczenia oraz uogólnienia, udało się jednak wypracować pewien bardzo ogólny wzór na opowiadanie opisany przez Arthura C. Danta za pomocą sekwencji: x (bohater) jest F w czasie $t-1$, H (wydarzenie) przydaje się x w $t-2$, x jest G w $t-3$ ². Ten wzór stał się podstawą używania kategorii narracji w psychologii, tj. narracji jako sposobu rozumienia świata, oznaczającego szczególnie rodzaj komunikacji między ludźmi, lub narracji jako formy poznawczego reprezentowania rzeczywistości. Właśnie ten drugi rodzaj jest szczególnie interesujący, bowiem narracja jawi się w nim jako najważniejsza kategoria porządkująca życie człowieka: to

¹ L. Kołakowski, *Jeśli Boga nie ma. O Bogu, diable, grzechu i innych zmartwieniach tak zwanej filozofii religii*, Kraków 1988, s. 213.

² A. C. Danto, *Analytical Philosophy of History*, Cambridge 1965, s. 236.

właśnie dzięki niej jednostka jest w stanie zbudować swoją tożsamość, zrozumieć siebie i innych. Jak pisze Jerzy Trzebiński, narracja jako reprezentacja poznawcza określonej sfery rzeczywistości „opisuje bohatera z określonymi intencjami, który napotyka na trudności, a trudności te — w wyniku zdarzeń toczących się wokół zagrożonych celów — zostają bądź nie zostają przewyżczone”³, co przypomina propozycje wypracowane w *Morfologii bajki* Władimira Proppa, w której przewyżczenie trudności oznacza „brak szkody” a ich nieprzewyżczenie — „szkodę”⁴. Czasowość i skończoność są tymi właściwościami narracji, które przysługują także procesom mentalnym.

Zatem narracja jako rozumienie świata oznacza, że codzienne sytuacje, zdarzenia, rozmowy interpretuje się jako historie ujęte w ramy czasoprzestrzenne, z wyraźnie zaznaczonym początkiem i końcem, gdzie początkiem jest moment pojawienia się czynników aktywizujących intencje bohaterów, a zakończeniem — ich spełnienie lub jego brak. Na otaczającą rzeczywistość nakłada się siatkę narracyjności, siatkę sekwencyjności i przyczynowości. Ze zdarzeń tworzy się zatem uporządkowane narracyjnie schematy, z bohaterami, działaniami, przeszkodami (perypetiami) i celami. Jerzy Trzebiński stwierdza, że „naturalność formy opowiadania, jako środka wyrażania myśli i przeżyć, nie wynika z natury samego procesu komunikacji, lecz jest efektem narracyjnego sposobu pojmowania świata, który z kolei wynika z narracyjnej struktury ludzkiej wiedzy o świecie”⁵. Takie rozumienie świata ma charakter interpretacyjny, polega na nieustannej analizie bodźców docierających do jednostki (bodźce zewnętrzne) oraz generowanych przez samą jednostkę (bodźce wewnętrzne), w ramach dostępnej wiedzy, tj. reguł interpretowania rzeczywistości, czyli schematów poznawczych, procedur rozpoznawania jakiegoś obiektu jako tego konkretnego obiektu, a także rozmyślenia na temat tego obiektu: jest to „zespół procedur rozpoznawania jakiegoś obiektu jako — na przykład — konia oraz wyobrażenia sobie konia, fantazjowania na jego temat (pegaz), a także myślenia o nim”⁶. Tak schemat poznawczy jest rozumiany w psychologii. Natomiast w zachodnich badaniach narracji termin „schemat narracyjny” odnosi się do wielu różnych zjawisk: struktur, ramek, scenariuszy, skryptów oraz planów⁷. Niezależnie od przyjętego zakresu pojęcia, w świetle najnowszych ustaleń narratologii kognitywnej, nie da się pisać o opowiadaniu bez posługiwania się terminem schematu. Strategię zmiany w ujęciu tej samej historii, innego punktu widzenia, można więc tłumaczyć zmianą aktywnego sche-

³ J. Trzebiński, *Wstęp do: Narracja jako sposób rozumienia świata*, red. J. Trzebiński, Gdańsk 2002, s. 14.

⁴ W. Propp, *Morfologia bajki*, tłum. W. Wojtyga-Zagórska, Warszawa 1976, *passim*.

⁵ J. Trzebiński, *Narracyjne konstruowanie rzeczywistości*, w: *Narracja jako sposób rozumienia świata*, *op. cit.*, s. 17.

⁶ *Ibidem*, s. 20.

⁷ Chyba najlepsze i najnowsze ujęcie prezentują Catherine Emmott, Marc Alexander (*Schemata*, w: *the living handbook of narratology*, red. P. Hühn, W. Schmid, J. Schönert, Hamburg, <http://hup.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Schemata> — stan z dnia 16 lipca 2012 r.).

matu narracyjnego, przez co ta sama historia opowiedziana z innej perspektywy sprawia, że następuje reinterpretacja zdarzeń. Reinterperacja bywa czasem niezbędna, bowiem aktywny schemat narracyjny sprawia, że jednostka odbiera wydarzenia jako skończone w czasie historie z bohaterami, ich wartościami, intencjami, planami realizacji, trudnościami i ich przewyciężeniem (lub nie). Zapisem zinterpretowania przeszłości (zrozumienia) jest opowiadanie zachowane w pamięci, które może pomagać w rozumieniu teraźniejszości i przyszłości. Jednak pełne skonstruowanie narracji jako reprezentacji poznawczej zdarzeń z przeszłości jest procesem długotrwałym — wraz z upływem czasu jednostka wchodzi w fazę refleksji i redefiniuje historię, uaktywniając inny schemat, lub inaczej ukierunkowuje interpretację w ramach już aktywnego schematu⁸. Celem konstruowania narracji o sobie jest zrozumienie swojej przeszłości, uporanie się z jakimś problemem lub pozbycie się traumy. Taka autonarracja może powstawać nie tylko w ramach terapii u specjalisty, lecz także w tekstach autobiograficznych. Pisanie jako terapia nie jest zjawiskiem nowym, od kilku dekad jedną z metod psychoterapii jest arteterapia — leczenie przez sztukę, grupująca specjalistów w różnych światowych organizacjach, np. w Brytyjskim Stowarzyszeniu Arteterapeutów (*The British Association of Art Therapists* — BAAT), Amerykańskim Stowarzyszeniu Arteterapeutów (*The American Art Therapy Association*), Oficjalnym Międzynarodowym Stowarzyszeniu Ekspresyjnej Arteterapii (*Official International Expressive Arts Therapy Association*) czy Polskim Stowarzyszeniu Terapii Przez Sztukę. Nic więc dziwnego, że wielu spośród twórców komiksowych, którzy borykali się z jakimiś problemami, zdecydowało się stworzyć komiksy, które miały im pomóc, miały być swego rodzaju terapią. Chciałabym przytoczyć przykład powieści graficznej o której jej autorka mówi wprost, że była terapią. Jest to *Fun Home. Tragikomiks rodzinny* Alison Bechdel.

O powstałej w 2006 r. autobiografii Alison Bechdel Sean Wilsey powiedział, że jest „pionierską pracą, pchającą dwa gatunki (komiks i pamiętnik) w nowym, złożonym kierunku”⁹. Przywołana opinia zarysowuje problematykę *Fun Home*: jest nią z jednej strony próba przekroczenia granic autobiografizmu w tym dwumedium¹⁰ drugiej propozycja innego sposobu opowiadania. Ujęcie narratologiczne uwydatnia podwójne znaczenie narracji — pojmowanej jako sposób porządkowania świata oraz jako terapia artystyczna pozwalająca uporać się w z traumą homoseksualizmu.

⁸ J. Trzebiński, *Narracyjne konstruowanie rzeczywistości*, w: *Narracja jako sposób rozumienia świata*, op. cit., s. 29.

⁹ S. Wilsey, *The Things They Buried*, „The New York Times”, 18 czerwca 2006 r., (<http://www.nytimes.com/2006/06/18/books/review/18wilsey.html?ex=1155009600&en=491c2ec2373a9fcc&ei=%205070> — stan z dnia 26 lipca 2012 r.).

¹⁰ Objaśnienie terminu autorskiego zob. *Przeszłość w dwumedium. Powieść graficzna Niebo nad Brukselą*, w: *Przeszłość we współczesnej narracji kulturowej. Studia i szkice kulturoznawcze*, red. P. Biliński, P. Plichta, t. 3, Kraków 2012.

Komiks ten opowiada o dzieciństwie i dorastaniu narratorki–bohaterki Alison, a także o jej rodzinie: matce Helen i ojcu Brusie, o dwóch braciach (o nich jednak ledwie się wspomina). Tak naprawdę fabułę utworu można sprowadzić do kilku faktów: odkrycia córki, że jest lesbijką, powiadomienia o tym fakcie rodziców i śmierci ojca.

Cały komiks składa się z siedmiu rozdziałów, w których wciąż na nowo opowiada się tę samą historię, choć za każdym razem z innego punktu widzenia. Ponadto każdy rozdział jest uzupełniony o nieznanne fakty: Bechdel pokazuje nieujawnione dotąd pamiętniki lub zdjęcia. Jednak każda część kończy się tak samo: śmiercią Bruce’a. W rozdziale pierwszym Alison pisze, że jej ojciec popełnił samobójstwo. Natomiast rozdział drugi prowokacyjnie zaczyna się od słów: „faktycznie nie ma dowodów na to, że mój ojciec popełnił samobójstwo” (F, s. 35)¹¹. Każda następna część komiksu potwierdza, modyfikuje lub neguje przedstawioną wcześniej historię.

Wielokrotność opowiadania tej samej historii z różnych punktów widzenia łączy się z koncepcją wielogłosowego *Ja* Hermansa i narracyjną koncepcją tożsamości Paula Ricoeura, a zaburzony sposób prowadzenia narracji — z kategoriami niefabularności i rekursywności. Spisanie swoich wspomnień w postaci komiksowej autobiografii odsyła natomiast do metody książki jako sposobu porządkowania wspomnień.

Należy zacząć od tego, w jakim celu Alison przygląda się swojej przeszłości. Otóż czyni to, żeby przekonać się, czy nie przeoczyła znaków, mogących wskazywać na ukrywany za życia homoseksualizm ojca lub też dowodów na jego samobójstwo. Autobiograficzność *Fun Home*, skrupulatne rozgrzebywanie przeszłości, sprawia, że jest on często porównywany do uhonorowanego nagrodą Pulitzera *Mausa* Arta Spiegelmana czy *Persepolis* Marjane Satrapi, opowiadającego o islamskiej rewolucji. Każde z tych trzech dzieł jest terapią artystyczną, pozwalającą na uporanie się z traumą. W przypadku *Fun Home* jest to trauma homoseksualizmu, jednocześnie ojca i córki.

Autonarracja jako sposób rozumienia świata

Autonarracja ma również drugie znaczenie: jest nie tylko terapią, lecz także sposobem rozumienia świata, porządkowania życia, nadawaniem mu sensu. Jak już wspomniano wcześniej, nie da się opowiadać o sobie bez zmian schematu, punktów widzenia; to zmiana jest podstawą autonarracji. I zmiana aktywnego schematu narracyjnego tłumaczy stosowaną w *Fun Home* strategię zmiany w ujęciu tej samej historii, zmiany punktu widzenia. Ta sama historia opowiedziana z innej perspektywy sprawia, że następuje reinterpretacja zdarzeń. Choć narrator jest tą samą osobą, jednak stara się spojrzeć z punktu widzenia innego, dojrzałego „ja”. Dopiero później przyznaje, że po kilku

¹¹ A. Bechdel, *Fun Home. Tragikomiks rodzinny*, tłum. W. Szot, S. Buła, Warszawa 2009. Dalej w artykule komiks ten oznaczony jest skrótem F, z podanym numerem strony.

latach pisania pamiętnika zaczęła dopuszczać się kłamstw. Umieszczała w nim to, co typowa dziewczynka w jej wieku: rozwlekle pisała o żalu z powodu ominięcia meczu czy dyskoteki, ale skrótowe informacje o miesiączkowaniu szyfrowała za pomocą enigmatycznego czasownika „M-ować”, jako czegoś zbyt wstydlwego, by o nim wspominać. Co więcej, w końcu na pewien czas w ogóle zrezygnowała z pisania. Bowiern to, co się wówczas działo, nie nadawało się do opowiedzenia nawet samej sobie, a Bechdel była przecież jednocześnie i autorem, i odbiorcą.

Powyższe stwierdzenie, że opowiadanie jest dialogiem, ma swojego nadawcę i odbiorcę, legło u podstaw teorii Huberta Hermansa. Czerpał on swoją inspirację nie tylko z idei wielogłosowości Michaiła Bachtina, lecz także z koncepcji *Self* Williama Jamesa. Z powodu narracyjnej struktury *Self* James wyróżnił w nim dwa składniki: *Ja* i *Mnie*. *Ja* (*self-poznające*) jest autorem opowiadania, a *Mnie* (*self-poznawane*) jest jego bohaterem. Dzięki takiej budowie *Self* możliwe są zatem historie, gdzie *Ja* opowiada o *Mnie* w przeszłości lub przyszłości, tzn. snuje projekcje na temat przyszłości¹².

Jak wyjaśnia Hermans, teoria wartościowania jest taką teorią *Self*, która ma służyć porządkowaniu doświadczeń w system znaczeń i zmian w czasoprzestrzeni¹³. *Self* rozumiane jako zorganizowany proces wartościowań podkreśla procesualność, narracyjność podmiotu, który się ciągle zmienia. Natomiast wartościowania to wydarzenia, które dla opowiadającego mają jakąś wartość, zarówno pozytywną, jak i negatywną. Jednocześnie Hermans dopuszcza istnienie możliwości narracji wielogłosowej, która jest dokonywana z wielu pozycji *Self*. W wyniku autonarracji, w dialogu z samym sobą, *Ja* dialogowe tak długo uzgadnia pozycje różnych punktów widzenia, aż wartościowania będą stanowiły jeden, narracyjnie ustrukturyzowany system¹⁴.

Fun Home jest właśnie taką reorganizacją własnej opowieści Bechdel. W każdym kolejnym rozdziale ta sama historia jest przedstawiona inaczej, za każdym razem opowiada innym głosem, co w ostateczności doprowadza do tego, że reorganizacji uległ system wartościowań autorki. Przyjrzyjmy się, jak w komiksie wygląda rozłożenie tych głosów. Rozdział pierwszy jest opowiadany najbardziej linearnie, narracja jest bardzo zawężona i ograniczona do relacji ojciec–córka. W rozdziale tym nie ma nic o przeszłości rodziny, dojrzewaniu Alison czy postaci jej matki. Z kolei narracja w drugim rozdziale prowadzona jest z punktu widzenia osoby, która patrzy na ojca przez pryzmat jego pracy w domu pogrzebowym, a także czytanych przez niego lektur. W następnym rozdziale Alison, snując opowieść jako lesbijka po coming–outcie, czytająca książki queerowe i genderowe, przygląda się przeszłości pod kątem homoseksualizmu ojca.

¹² H.J.M. Hermans, E. Hermans–Jense, *Autonarracje. Tworzenie znaczeń w psychoterapii*, tłum. P. Oleś, Warszawa 2000, s. 30.

¹³ Hermans teorii *self* poświęcił cały rozdział *Self jako zorganizowany proces konstruowania znaczeń* w: H.J.M. Hermans, E. Hermans–Jense, *op. cit.*, s. 29–48.

¹⁴ H.J.M. Hermans, E. Hermans–Jense, *op. cit.*, s. 30.

W jeszcze innym rozdziale do głosu dochodzi Alison, znerwicowana artystka. w kolejnym — osamotniona dziewczynka, która chciała nawiązać kontakt ze sfrustrowaną matką. A w rozdziale ostatnim — narratorką jest Alison, która łączy w sobie wszystkie wcześniejsze głosy: lesbijki, córki, bibliofilki.

Wyraźnie więc widać, że Alison tak długo opowiadała, aż w końcu w wyniku procesu wartościowania wydarzenia o znaczeniach negatywnych stały się pozytywne lub przynajmniej ambiwalentne. Obraz ojca dziewczyny z początku komiksu, obcego, zimnego anglisty z obsesją na punkcie domu, został zastąpiony obrazem ojca, którego z córką, wbrew pozorom, łączy bardzo wiele (nie tylko orientacja seksualna): łączy ich także zamięłowanie do literatury, mieszanie książkowej fikcji z rzeczywistością oraz zabieganie o wzajemną uwagę i bliskość. W miarę pojawiania się kolejnych wersji opowieści, Alison przypomina sobie momenty czułości i pełnego zrozumienia. Już nie tylko ojciec cierpi na manię i depresję — Alison uświadamia sobie, że i u niej, od 10 roku życia, przejawiały się zaburzenia obsesyjno-kompulsywne. Przestrzegała wielu zadziwiających zasad, m. in. unikała liczb nieparzystych i wielokrotności trzynastki lub też w określone dni nie nosiła niektórych ubrań. I natręctwa te zaczęły „wkradać się” do jej pamiętnika. Pojawiały się pod postacią wszechobecnego słowa „chyba”, świadectwa kryzysu epistemologicznego. Alison podświadomie zaczęła zauważać domową grę fałszu i obłudy, stwarzanie pozorów normalnej, amerykańskiej rodziny z klasy średniej. Pyta więc samą siebie, skąd mogła widzieć, że opisywane wydarzenia naprawdę miały miejsce? Po latach tak je wspomina: „moje proste zdania oznajmujące zaczęły uderzać mnie w najlepszym wypadku swoją arogancją, a w najgorszym — zwykłą kłamliwością” (F, s. 149). „Chyba” pojawiało się w zdaniach takich jak: „Chyba mama poszła do fryzjera” (F, s. 150), „chyba oglądaliśmy *Grunt to rodzinka*” (F, s. 149). A notatka z najbardziej przełomowego dnia w jej życiu ogranicza się do dwóch linijek: „Ja, Christian i John [bracia Alison — K. T.] widzieliśmy węża. Zjedliśmy obiad” (F, s. 151). Nie ma ani słowa o rodzinnym wyjeździe, na który zamiast matki pojechał kochanek ojca czy o widzianych po raz pierwszy w życiu kalendarzach z rozebranymi kobietami. Narratorka zauważa:

i znów rozdźwięk między słowem i znaczeniem. Moje ograniczone zdolności językowe nie były w stanie przekazać istoty tego niezwykle skomplikowanego doświadczenia (F, s. 151).

Jest w stanie opowiedzieć o nim dopiero wiele lat później.

Słusznie więc Hermans uważa rozwój podmiotu za cel zorganizowanego procesu konstruowania znaczeń. Ale autonarrację można również ująć w perspektywie konstruowania tożsamości narracyjnej Paula Ricoeura. Jego koncepcja jest o tyle zbieżna z teorią Hermansa, że również uwzględnia wymiar czasowy. Rozwój czy upływ lat sprawiają, że człowiek nie ma stałej, niezmiennej tożsamości, lecz nadal ją stwarza. Podmiot ciągle staje się.

Narracyjna koncepcja tożsamości Paula Ricoeura

Według Ricoeura, odkrywanie narracyjnej tożsamości następuje w drodze komponowania opowieści, wiecznej narracji. Wyróżnia on dwa pojęcia tożsamości: *Idem* i *Iipse*. *Idem* (łac. *idem*, franc. *même*, ang. *same*, niem. *Selbig*) oznacza tożsamość „bycia tym samym”, „tożsamość tego, co jednakowe, wciąż takie samo”. *Iipse* (łac. *ipse*, franc. *soi*, ang. *self*, niem. *Selbst*) to tożsamość „bycia sobą”, tożsamość „siebie samego”. *Idem* i *Iipse* łączy właśnie tożsamość narracyjna. Jak mówi Ricoeur, jest ona pośrednim stopniem między stałością charakteru a „samopodtrzymywaniem”, które w autobiografii polega na łączeniu w znaczącą całość różnych elementów życia¹⁵.

Koncepcja Ricoeura jest o tyle istotna, że podkreśla zmiany tożsamości zachodzące w czasie, a także rolę opowiadania w odzyskiwaniu tej tożsamości. Konstruowanie narracji chroni tożsamość przed dezintegracją, rozproszeniem historii nieopowiedzianych. Dopiero zebranie ich w opowieść jest próbą samookreślenia, uchwycenia spójności tożsamości, dzięki której można zrozumieć siebie.

Alison jako narratorka opowiadająca o odległych zdarzeniach nie jest już ówczesną dziewczynką czy nastolatką. Jest kobietą dojrzałą. Jednak po raz kolejny analizując życie, zmienia swoje nastawienie i sposób odbierania zdarzeń. Z każdym następnym rozdziałem pojawiają się nowe fakty. Kolejne spojrzenia na dawne problemy pomagają konstruować tożsamość. Bechdel dzięki opowieści o wiele lepiej rozumie siebie, przepracowuje przeszłość. Wciąż wraca do pewnych zdarzeń i tak długo je draży, aż przebije się przez powierzchnię pozorów. W jednym z wywiadów Bechdel odpowiadając na pytanie o różne sposoby interpretacji jej komiksu, odpowiada, że sama długo nie mogła zrozumieć, jak to jest, że coś okazuje się zupełnie czymś innym niż wydawało się początkowo¹⁶. W pamiętniku Alison wiele miejsca poświęcone jest czytaniem książkom bądź oglądanych filmom, a także tematyce związanej z profesją ojca. Zdania „tata pokazał nam martwych ludzi. Byli pocięci i takie rzeczy” czy „tata miał dzisiaj pogrzeb” (F, s. 156) są charakterystyczne dla notatek Alison. Nie pojawiają się natomiast zapisy o fizjologicznych dramatach związanych z dojrzewaniem czy z homoseksualizmem ojca. Jedyną istotną informacją była wzmianka o uwodzeniu nieletnich chłopców: tata idzie do psychiatry, bo „robi złe rzeczy” (F, s. 161). Niewiele było rozmów ojca z córką na temat ich orientacji, ponieważ Bruce nie chciał o tym mówić. Zarazem przechowywane w domu zdjęcia, przedstawiające go przebranego za kobietę, świadczyły o tym, że chciałby, aby w końcu wszyscy poznali prawdę. Tchórzostwo ojca, jego zakłamanie,

¹⁵ Więcej na ten temat: P. Ricoeur, *Tożsamość osobowa*, w: *idem, Filozofia osoby*, tłum. M. Frankiewicz, Kraków 1992, s. 33–44.

¹⁶ Wywiad z Alison Bechdel przeprowadzony przez Lynn Emmert. *Eadem, Life Drawing*, „The Comics Journal” 2007, nr 282 (http://www.tcj.com/index.php?option=com_content&task=view&id=598&Itemid=48 — stan z dnia 16 lipca 2012 r.).

chłód emocjonalny, dystansowanie się matki i jej ucieczka w świat teatru, nieobecni bracia, makabryczne zabawy w domu pogrzebowym lub świeżo wykopanym grobie, spanie w pokoju nad trupami — to wszystko nawarstwiło się w psychice Alison. Dopiero ujęcie tych wszystkich zdarzeń w ramy narracyjne było uporządkowaniem przeszłości i zamknięciem pewnego rozdziału.

Autonarracja jako próba rozplątania „traumatycznego węzła” i metafora życia jako książki

Jak zatem próbowano dowieść na przykładach autonarracja ma znaczenie terapeutyczne. Im bardziej rozwinięta opowieść, z wyraźnie zaznaczonym początkiem, kolejnymi etapami, zakończeniem, tym bardziej uporządkowane doświadczenia. Każda opowieść o sobie jest pewnym wyborem, próbą wyjścia z chaosu pojedynczych zdarzeń, nadaniem im ciągu przyczynowo–skutkowego. Natomiast ten chaos zdarzeń, forma, w jakiej wcześniej w pamięci jawią się bolesne doświadczenia, James Pennebaker nazywa „traumatycznym węzłem” („*traumatic knot*”)¹⁷. Te jeszcze niepołączone narracyjnie słowa, obrazy, emocje są tak mocno ze sobą poplątane, że tworzą węzeł wspomnień. I pierwszym etapem rozplątania tego węzła jest właśnie próba ujęcia jego elementów w koherentną opowieść¹⁸.

Opowiadanie z początkiem, środkiem i końcem, przedstawione jako rozplątywanie węzła, dobrze podkreśla linearność narracji. Metafora „traumatycznego węzła” sprawdza się w tradycyjnym opowiadaniu, gdzie wydarzenia są przedstawione chronologicznie. Ale czy tak jest w przypadku opowiadań nieliniowych, pełnych retrospekcji i inwersji czasowych? Czy sprawdza się ona w przypadku komiksów takich jak *Fun Home*, gdzie narracja jest właśnie niechronologiczna i cykliczna?

Żeby odpowiedzieć na to pytanie, należy najpierw stwierdzić, co to jest opowiadanie fabularne i czy możliwa jest jakaś inna jego postać? Jak wiemy, fabuła w rozumieniu Arystotelesowskim to „artystycznie uporządkowany układ zdarzeń”¹⁹. Jest on całościowy, skończony i jednolity: „Całością jest to, co ma początek, środek i koniec”²⁰ jak mówi Arystoteles. Skończoność oznacza przemianę losu bohatera ze szczęścia w nieszczęście lub na odwrót. Jednolitość natomiast to wierność tematowi. W utworze fabularnym nie ma ani jednego wydarzenia przypadkowego czy zbędnego. jego elementy tworzą taką konstrukcję, w której, jak napisano w *Poetyce*: „po przedstawieniu lub

¹⁷ K. D. Harber, J. W. Pennebaker, *Overcoming Traumatic Memories* w: *The Handbook of Emotion and Memory: Research and Theory*, red. S. A. Christianson, New Jersey 1992, s. 359–389. O traumatycznym węźle wspomnień Jerzy Trzebiński (*Autonarracje nadają kształt życiu człowieka*, op. cit., s. 84).

¹⁸ K. D. Harber, J. W. Pennebaker, *Overcoming Traumatic Memories*, op. cit., s. 378.

¹⁹ Arist., *Poet.*, VI. 1450 a (tłum. H. Podbielski).

²⁰ *Ibidem*.

usunięciu nawet jednego z nich uległa naruszeniu i rozpadła się również całość²¹. Charakterystyczne więc dla opowiadania fabularnego są: linearność, sekwencyjne ułożenie zdarzeń, porządek chronologiczny i przyczynowo–skutkowy.

Zatem odnosząc kategorie fabularności do *Fun Home* okazuje się, że nie ma ona tutaj większego zastosowania. Komiks Bechdel, mimo obecności głównej bohaterki i zarazem narratorki, jest nieskończony, niejednolity tematycznie i kompozycyjnie. Wielość wątków oraz powracające motywy sprawiają, że to opowiadanie nie jest prostą sekwencją zdarzeń: nie jest więc fabularne w sensie Arystotelewskim. Skoro tak, to *Fun Home* jest opowiadaniem nieliniowym. Otóż takie opowiadanie, będące zaprzeczeniem opowieści fabularnych, Bogdan Owczarek nazywa opowiadaniem niefabularnym²², zaś Hilary Chute, profesor z Harvardu, od lat zajmująca się komiksem, określa mianem „narracji rekursywnej” („*recursive narrative*”). Jest to narracja, która jest właśnie niechronologiczna i cykliczna, ciągle powraca do kluczowych zdarzeń: na przykład do rozmowy telefonicznej, podczas której matka wyjawia Alison, że jej ojciec spał z ich pracownikiem²³.

Taki sposób autonarracji sprawia wrażenie, jakby bohaterka uczestniczyła w psychoterapii i po raz pierwszy próbowała opowiedzieć o swoim życiu. Jakby nie była w stanie przypomnieć sobie od razu pewnych sytuacji. Tok narracji przerywają momenty wahania, zacinania, przemilczania; następnie temat jest podejmowany na nowo, podchodzi się do niego z innej perspektywy, a potem jeszcze z kolejnej, przypominają się pewne zdarzenia i w końcu je się wyjawia. Te krzyżujące się ścieżki wspomnień są werbalno–wizualną próbą przedstawienia „traumatycznego węzła”, próbą pokazania stopnia jego złożoności i niemożności rozdzielenia poszczególnych zdarzeń jeszcze na tym etapie. Udaje się to dopiero po napisaniu (a ze strony odbiorcy po przeczytaniu) całego komiksu. Dopiero wówczas węzeł ten jest całkowicie rozplątany. Zatem metoda jego rozwiązywania sprawdza się również w autonarracjach niefabularnych. Zresztą, taki sposób porządkowania materiału narracyjnego jest zbieżny z techniką zwaną metodą książki, *opowieści o życiu (life–story)*.

W polskiej literaturze przedmiotu metodę tę chyba najlepiej opisała Urszula Tokarska. W terapii polega ona na znarratywizowaniu swoich przeżyć, przedstawieniu ich właśnie w postaci książki. Jak pisze Tokarska: „w trakcie opowiadania z wykorzystaniem metafory życia jako książki przywoływane są również doświadczenia trudne, stanowiące z kolei punkt wyjścia dla procesu odnajdywania ukrytych znaczeń”.

²¹ Arist., *Poet.*, VII. 1451 a (tłum. pol. H. Podbielski).

²² Zagadnieniu temu poświęcona jest cała książka, zob. B. Owczarek, *Poetyka powieści niefabularnej*, Warszawa 1998.

²³ H. Chute, *Gothic Revival. Old father, old artificer: Tracing the roots of Alison Bechdel's exhilarating new „tragicomic” Fun Home*, „The Village Voice”, 4.07.2006 [<http://www.villagevoice.com/2006-07-04/books/gothic-revival/> — stan z dnia 27 lutego 2012 r.].

I dalej: „odkrywanie skondensowanej formy porządkowania doświadczeń zainicjować ma u opowiadającego narracyjne mechanizmy psychologiczne warunkujące zaistnienie efektów terapeutycznych bądź profilaktycznych”²⁴.

Stosowanie pojęć takich jak: bohaterowie, tytuły, wątki, początki i zakończenia, życie rozdziałami, ma ułatwić narracyjne strukturyzowanie doświadczeń. Tokarska podkreśla spójność, wielowątkowość, ale też i chronologiczność autonarracji, zatem tak naprawdę jej fabularność. Jednak opisywane doświadczenia mogą być powiązane ze sobą nie tylko chronologicznie czy przyczynowo (czyli fabularnie), lecz także tematycznie bądź znaczeniowo (czyli niefabularnie). Tym bardziej, że to, co badaczka nazywa „techniką historii zrewidowanej” nie jest niczym innym, jak zmianą punktu widzenia w opowiadaniu własnej historii bądź eksponowaniu innych wątków.

Budowa *Fun Home* jest opowieścią o życiu, co sugeruje już forma książkowa. Co więcej, sama autorka przyznała się, że dzięki terapiom, na które uczęszczała, nauczyła się „myśleć psychologicznie”²⁵. A komiks ten poprzez swoją nieliniarną i cykliczną kompozycję bardziej przypomina zapis takiej terapii, pierwszą próbę przedstawienia opowieści o życiu, niż finalną, chronologicznie uporządkowaną wersję.

Interteksty jako wzorce narracyjne

O ile w metodzie życia jako książki schematami narracyjnymi są wzorce osobowe i kulturowe klisze, o tyle w autobiografii Bechdel równie ważne są liczne interteksty. Aluzje do literatury, wpływ literatury na życie i życia na interpretacje literatury odgrywają ważną rolę w *Fun Home*. Bohaterowie nie potrafią się ze sobą porozumieć, dlatego podsuwają sobie lektury odpowiadające ich aktualnym stanom duchowym. Bruce w ramach przygotowania do rozmowy daje córce autobiograficzne pisma Colette, które mają wprowadzić ją w tematykę środowisk seksualnych. Z kolei Alison wypożycza dla ojca *Flying*, dziennik Kate Millett, nazywanej następczynią Colette. Bohaterka gromadzi homoseksualne lektury o tytułach takich jak: *Out of closet&into the street*, *The Gay Report*, *Our Bodies Our Selves*, *Saphio was a right*, *Delta&Venus*, *Beggining with O*, *Lesbian Nation* czy *Our right to love*. Lektury tego typu mają kluczową rolę dla samorozwoju bohaterki, a poza tym chyba jednymi z najbardziej uderzających odbiorcą kadrów komiksu są, które przedstawiają ją i jej dziewczynę w łóżku pełnym książek o tematyce lesbijskiej, co, jak mówi Alison, było „swoistym połączeniem teorii i praktyki” (F, s. 88).

Scenom seksu lesbijskiego towarzyszy rozbudowana w komiksie metaforyka Odysei, na której oparta jest cała narracja; Homer towarzyszy bohaterce we wszystkich

²⁴ U. Tokarska, *Narracja autobiograficzna w terapii i promocji zdrowia*, w: J. Trzebiński, *Narracja jako sposób rozumienia świata*, op. cit., s. 247–248.

²⁵ L. Emmert, *Life Drawing*, op. cit.

przełomowych momentach życia. Gdy Alison podczas pobytu w księgarni ostatecznie przekonuje się, że jest lesbijką, zerka na dzieło Homera i stwierdza: „I w rzeczywistości tego dnia wyruszyłam na Odyseję, która w swej rozciągłości, wielowątkowości i nieuchronnej konwergencji z moim abstrakcyjnym ojcem była równie epicka jak oryginał” (F, s. 111). Bohaterka decydując się na udział w manifestacjach i przystąpienie do organizacji lesbijskiej zauważa:

nadal dryfowałam po niespokojnych wodach, ale mój kurs stawał się jasny. Prowadził albo do Scylli moich przyjaciół, albo do zasysającej Charybdy mojej rodziny (F, s. 221).

W końcu wybiera pierwszą możliwość, Scyllę, związek lesbijski i stwierdza:

po krótkiej przeprawie morze wyrzuciło mnie, nieco oszołomioną, na nowy brzeg. [...] z prawdziwym heroizmem ruszyłam ku temu, czego się obawiałam. Lecz o ile Odyseusz desperacko próbował zbiec z jaskini Polifema, o tyle ja odkryłam, że byłabym całkiem szczęśliwa, mogąc w niej pozostać na zawsze (F, s. 222).

Bohaterowie kreuja się na postaciach z książek Prousta, Wilde’a, Camusa, Fitzgeralda, Faulknera, Jamesa, Joyce’a, nakładają na swoje życie literackie klisze. Kody kulturowe z jednej strony ułatwiają uporządkowanie materiału autobiograficznego, a z drugiej sprawiają, że opowiadanie, poprzez umieszczenie w tradycji kulturowej, staje się zrozumiałe i atrakcyjne dla jak największej grupy odbiorców. Taką strategię zapożyczeń w opowiadaniu Ricoeur nazywa „gościnnością narracyjną” („*narrative hospitality*”), która może zachodzić na różnorodnych poziomach: obyczajowości, zasad, norm, wierzeń i przekonań, które stanowią o tożsamości kultury²⁶. Zarazem osadzenie miłości homoseksualnej w tak szerokim kontekście kulturowym ma pomóc uporać się z traumą i poczuciem inności: przecież homoseksualizm w literaturze nie jest zjawiskiem nowym (stąd nawiązania intertekstualne do m. in. utworów Prousta, Wilde’a czy Colette), pora więc, by i w komiksie przestał szokować.

W komiksie Bechdel jest tak wiele cytatów i kryptocytatów, że ograniczę się tylko do skrótowego pokazania jak bardzo istotną rolę na poziomie kompozycji *Fun Home* odgrywa dzieło Prousta. Ojciec Alison, ze względu na bycie gejem, jest porównywany do postaci z książki, którą nieustannie czyta, czyli w *Poszukiwaniu straconego czasu*: nawet tak jak Marcel lubi bzy. Czwarty rozdział komiksu jest zatytułowany: *W cieniu za-*

²⁶ Więcej na ten temat: P. Ricoeur, *Reflections on a New Ethos for Europe* w: *idem, The Hermeneutics of Action*, red. R. Kearney, London 1996, s. 3–15.

kwitających dziewcząt, co jednoznacznie odsyła do drugiego tomu francuskiej powieści. Alison każe braciom mówić do siebie Albert, czego źródłem jest oczywiście Proustowska transpozycja realnego Alberta w powieściową Albertynę. *W poszukiwaniu straconego czasu* symbolizuje życie Alison, która również pisze autobiografię, by odzyskać czas, uporządkować wspomnienia, rozprawić z tabu, jakim był homoseksualizm jej ojca. Ona i on, wedle określenia Prousta, byli „inwertytami”. Alison rozwija to następująco:

byliśmy inwersją jednego w drugie. Ja próbowałam kompensować sobie coś niemęskiego w nim, podczas gdy on usiłował wyrazić coś żeńskiego przeze mnie” (F, s. 106).

Alison przejmuje pierwiastek męski, którego brakowało jej ojca. Patrząc na zniewieściałego rodzica, zastanawia się, kto, oprócz geja, „darzy kwiaty tak silnym uczuciem?” (F, s. 105). To ojciec był domową „księżniczką”, zajmował się kwiatami, wystrojem domu, swoim wyglądem, wreszcie to on prawie wszczął bójkę z sąsiadką o kolor haftu (był fiołkowy czy liliowy?). Natomiast Alison była szczęśliwa, gdy kuzyni odbierali ją jako istotę pozbawioną kobiecości i nazywali „babołem”. Wyczuwając brak męczyzny w domu, z chęcią sama zajęłaby to stanowisko.

W swojej autobiografii Bechdel o wielkiej metaforze Prousta pisze:

dwa kierunki, które rodzina narratora może obrać — strona Swanna i strona Guermantes pierwotnie ukazane jako zupełne przeciwieństwa. Burżuazja i arystokracja, homo i hetero, miasto i wieś, seks i sztuka, prywatne i publiczne. Jednak na końcu powieści obydwa kierunki się zbiegają. Co więcej, okazuje się, że zawsze się zbiegały, że zawsze miały ze sobą coś wspólnego (F, s. 110).

Także i pod koniec komiksu, dwie wykluczające się wersje przeszłości i dwie wykluczające się wizje ojca — idealnego męża i ojca oraz sfrustrowanego geja, żyjącego w kłamstwie — okazują się jednym obrazem, zespoleniem przeciwieństw. Bruce tak bardzo łączył życie i fikcję, że stał się ucieleśnieniem metafory Prousta. Co więcej, w końcu sam trafił na karty literatury, stając się bohaterem autobiografii córki. Opowieść o doświadczeniu Bruce’a staje się opowieścią o doświadczeniu Alison, dwie biografie łączą się w jednej metanarracji, przekazywanej na siedem różnych sposobów, dotyczących cały czas kilku kluczowych zdarzeń z życia ojca i córki, które bardzo trudno byłoby interpretować oddzielnie. Zaś obalanie tabu ukazane jest przez osadzenie autonarracji nie tylko w kontekście literackim (Wilde, Proust, Colette), lecz także psychologicznym (Hermans, Ricoeur). Opowiadanie o sobie jest zatem podstawą artystycznej terapii, sposobem radzenia sobie z traumą homoseksualizmu zarówno ojca, jak i córki.

Kamila Tuszyńska

Lesbian, gay's daughter. Homosexuality — taboo — autonarrations

Autonarration in “Fun Home: A Family Tragicomic” by Alison Bechdel, is analyzed as an artistic therapy, as a method of dealing with the trauma of homosexuality.

The narration is seen as the most important category of ordering human life: thanks to it the individual is able to build her identity, to understand herself and others. The same story is told from a different perspective and it makes reinterpretation of events.

The purpose of constructing autonarration is to understand the past, to deal with a problem, get rid of a trauma or to break a taboo. This kind of autonarration can arise not only during therapy session with a specialist, but also in the autobiographical texts.

In Alison Bechdel's comics breaking the taboo is also shown by embedding autonarration in the context of literary works (Wilde, Proust, Colette) and psychological works (Hermans, Ricouer).