

Materialność intertekstualności.

Figura cienia w komiksie *Fun Home* Alison Bechdel

Izabela Sobczak

ORCID: 0000-0001-7167-5767

I.

W krótkim czasie po wydaniu w 2006 roku *Fun Home. A Family Tragicomic* Alison Bechdel staje się jedną z najbardziej docenianych autorek komiksów, choć jej dzieło będące nie tyle osobistym, co przede wszystkim artystycznym coming outem wynosi ją na wyżyny również literackiego świata. Rysowniczkę okrzykuje się mianem drugiego Nabokova, który potrafi pokoleniową historię o rodzinie zamieścić w przestrzeni słowa i obrazu¹. *Fun Home* jako autobiograficzna i graficzno-tekstowa opowieść o dojrzewaniu dziewczyny, która poszukuje w nowoczesnym świecie własnej tożsamości podmiotowej, płciowej i seksualnej, a początek tych poszukiwań rozpoczyna od trudnej relacji z ojcem, plasuje się na liście bestsellerów „New York Timesa”. Wielką uwagę świata literackiego przyciąga natomiast przede wszystkim przez wzgląd na intertekstualne nawiązania do największych nazwisk modernizmu – Jame-

¹ „If Vladimir Nabokov had been a lesbian feminist graphic novelist, he might have produced something like this witty, erudite memoir” („Gdyby Vladimir Nabokov był lesbijsko-feministyczną autorką komiksów, być może stworzyłby coś na kształt tego błyskotliwego i pełnego erudycji pamiętnika”. Tu i wszędzie dalej, o ile nie podano inaczej, tłumaczenie moje – I.S.). W: „Ms. Magazine” 2006, wydanie wiosenne (spring). Recenzje pojawiły się także dwukrotnie w londyńskim „The Times”: 16 września 2006 (recenzentka M. Reynolds) oraz 25 listopada 2006 (recenzent: N. Mukherjee), w „Salon.com” 4 czerwca 2006 (recenzent: D. Volk), a także m.in. w „USA Today”, „LA Times”, „The Stranger”.

sa Joyce'a, Alberta Camusa, Scotta Fitzgeralda, Colette czy Marcela Prousta – które autorka wplata w poziom ikoniczno-wербalnej strategii narracyjnej tekstu nazwanej przez Leszka Karczewskiego strategią ujawniania i ukrywania².

Bechdel stosuje narzędzie intertekstualności nie tyle, by poruszyć kulturowe kody czy włączyć swoje pisarstwo w obręb modernistycznego kanonu, ale by znaleźć w literaturze przestrzeń dla opowiedzenia intymnej historii. Gdy Alison dowiaduje się, że jej ojciec miewał romanse z mężczyznami, jest już po coming oucie. Odkrywa ona własną orientację za sprawą przeczytanych książek, głównie wskazanych przez ojca. Bruce Bechdel, o którego samobójstwie dowiadujemy się już na pierwszych kadrach komiksu, jako nauczyciel języka angielskiego i maniak literatury czyni z niej główny kanał porozumiewania, prywatny kod Bechdelów. Czytając ojcowskie lektury – przede wszystkim *W poszukiwaniu straconego czasu* Marcela Prousta – Alison poszukuje śladów własnej i ojcowskiej podmiotowości. Przestrzenią tych poszukiwań, literackiej próby, staje się graficzno-tekstowa materia komiksu.

Czytelnik, którym jest sama Bechdel, przegląda się w dziele niczym w lustrze, obserwując własnego – mówiąc za Gillian Whitlock – awatara³, ale także przetransponowane i przeświecające niczym palimpsest znaki Prousta. Motywy roślinne, bukiety, które Bruce poprawia⁴ (s. 95), bzy, na które tęsknie patrzy (s. 96), specyfika rysowania profilem⁵, ale także fotografie stanowią specyficzny rodzaj intertekstualności⁶: graficznej, a właściwie intersemiotycznej – między Proustowskim słowem a obrazem Bechdel. Charakter grafii, obrazów, który polega przede wszystkim – mówiąc za Alvą Noem – na czynieniu obecnym nieobecnego, kiedy przed naszymi oczami pojawia się coś, czego nie ma, wywołuje momentalne wrażenie bezpośredniości, a tym samym jest czymś „więcej”, czymś bardziej zmysłowym niż sam opis⁷. Komiks staje się zmaterializowaną wersją słowa nie tylko dzięki poszczególnym tekstualno-graficznym kadrom, ale także w samym przestrzenno-czasowym układzie, w grze nie tylko obrazami, ale także bielą i pustką między nimi, które sprawiają, że czytelnik „przechadza się” prawie tak, jakby przechadzał się po uliczkach miasta, którego makietę właśnie ogląda⁸. Makietowy wymiar komiksu pociąga za sobą w ramach pozytywnych konsekwencji nową odmianę intertekstualności będącą czymś więcej niż tylko narzędziem narracji.

² Leszek Karczewski, „Komiksiara z suchymi oczami. Fun Home Alison Bechdel jako krypto-bio-grafia”, w *Literatura prze-pisana 2. Od zapomnianych teorii do kryminału*, red. Agnieszka Izdebska, Agnieszka Przybyszewska, i Danuta Szajnert (Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2016), 136.

³ G. Whitlock nazywa komiks autobiograficzny pisany i rysowany przez jedną osobę – *autografią*, wraz z terminem *awatar* oznaczającym graficzny autowizerunek autora bądź autorki w dziele. Gillian Whitlock, „Autographics: The seeing «I» of the comics”, *MFS - Modern Fiction Studies* 52, nr 4 (2006): 965–79.

⁴ Wszystkie fragmenty polskiego wydania komiksu przytaczam z: Alison Bechdel, *Fun home: tragikomiks rodzinny*, tłum. Wojciech Szot i Sebastian Buła (Warszawa: Timof i Cisi Wspólnicy, 2014).

⁵ Proust opisuje często Albertynę właśnie z profilu. Zob. Marcel Proust, *Uwięziona*, tłum. Tadeusz Żeleński (Warszawa: Wydawnictwo MG Ewa Malinowska-Grupińska, 2015), 79.

⁶ O intertekstualności wychodzącej poza literackie ramy w: Ryszard Nycz, „Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy”, w *Tekstowy świat: poststrukturalizm a wiedza o literaturze* (Warszawa: Wydawnictwo IBL, 1995), 83–84.

⁷ Zob. Alva Nöe, *Varieties of Presence* (Cambridge [Estados Unidos]; London: Harvard University Press, 2012), 83–86. „Presence-as-absence” stanowi jedną z najważniejszych cech obrazów i zdjęć. O przekraczaniu fizycznego świata przez komiks i jego zmysłowym charakterze również w: Scott McCloud, *Zrozumieć komiks*, tłum. Michał Błażejczyk (Warszawa: Kultura Gniewu, 2015), 26–59.

⁸ O pustce między kadrami w McCloud, *Zrozumieć komiks*, 66. Określenie „makiety” do opisu literackiego świata Brunona Schulza stworzył P. Tomczok w artykule *Realność pośrednika*: Paweł Tomczok, „Realność pośrednika”, *Forum Poetyki*, nr 15–16 (zima/wiosna 2019): 6–23, <http://fp.amu.edu.pl/realnosc-posrednika/>.

Gdyby porównać sposób, w jaki francuski autor tworzy swoje wybitne siedmiotomowe dzieło, do sposobu, w jakim Bechdel tworzy swoje dzieło o siedmiu rozdziałach, należy przede wszystkim spojrzeć nie tylko zatem na sferę wykładników tekstowych, które tradycyjnie uchodzą za potwierdzające obecność intertekstualności, ale także wykładników tekstowo-graficznych, z których najważniejszą, reprezentującą Proustowskie dzieło jest figura cienia.

||.

Na ostatniej stronie rozdziału czwartego Bechdel pisze o swoistej utracie, której doświadcza się podczas procesu translacji. Odwołując się do dwóch angielskich tłumaczeń dzieła Prousta: *Remembrance of Things Past* oraz nowszego *In Search of Lost Time*, autorka stwierdza, że żaden tłumaczony tytuł nie był w stanie oddać całkowitego znaczenia francuskiej nazwy *À la recherche du temps perdu*, szczególnie podwójnie rozumianego *perdu*⁹. „Tym, czego angielskie tłumaczenie nie było w stanie ogarnąć, jest skomplikowana natura straty”, pisze bohaterka, a pod spodem widzimy dwa kadry, na których przedstawione są zdjęcia (s. 124). Na jednym z nich ojciec Bechdel ubrany jest w damski strój kąpielowy. Na kolejnych ustawionych obok siebie widzimy Bruce’a opalającego się na dachu akademika oraz Alison wyglądającą niezwykle podobnie do ojca, choć według narratorki jedynym elementem ocalonym w tej specyficznej translacji kodów genetycznych są „wymuszone uśmiechy, zgięte nadgarstki [...] sposób, w jaki cień pada na nasze twarze” (s. 124). Niewątpliwie ów cień staje się figurą intencjonalną, tym bardziej że przytoczone słowa kończą rozdział, który zaczyna się równie nieprzypadkowym tytułem *W cieniu zakwitających dziewcząt*¹⁰.

Metafora cienia ważna dla opisu relacji ojciec – córka może być odczytywana na dwa główne sposoby. Zdjęcie Bruce’a w stroju kąpielowym, wdzięcznie pozującego, które otwiera i jednocześnie zamyka rozdział, wydaje się nasuwać przypuszczenia, iż to sam Bruce skojarzony zostaje z dziewczynnością Proustowskich panien z Balbec, córka natomiast pozostaje – niczym przekład wobec oryginału – cieniem własnego ojca bądź w jego cieniu dojrzewa. Bechdel jednak wdziewa maskę cienia także jako artystka. Będąc jednocześnie autorką, narratorką i bohaterką, stanowi podmiot trudny do zweryfikowania, tekstowo-graficzny, jednocześnie zewnętrzny i wewnętrzny, cielesny i tekstowy – sylleptyczny, jak chciałby Nycz¹¹, bądź będący awatarem, jak mówi Whitlock, a może właśnie – cieniem, który to, jak podaje Hans Belting „zarówno potwierdza istnienie ciała, jak i oznacza pozbawienie ciała; jest zarówno indeksem ciała, jak i – jako chwilowy i zmienny fenomen – jego negacją; rozmywa stałe kontury i rozpuszcza substancję ciała”¹². Takie podejście tożsame byłoby z konstrukcją Proustowskiego podmiotu. Jak pisze Maurice Blanchot:

⁹ *Perdu*, mówiąc za autorką „nie oznacza [...] tylko stracony, ale i zniszczony, niedopełniony, zmarnowany, zepsuty, roztrwoniony”, Bechdel, *Fun home*, 123.

¹⁰ Bechdel tytułuje rozdział *In the Shadow of Young Girls in Flower* za Proustem w tłumaczeniu Jamesa Grieve’a. Kanoniczne tłumaczenie C.K. Moncrieffa tytułujące drugi tom Prousta jako *Withing a Budding Grove* pozbawione jest owej „cienistości” tak ważnej dla autorki, jak i dla samego Prousta (franc. *l'ombre* w tytule *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*).

¹¹ Ryszard Nycz, „«Tropy „ja»”: koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia”, *Teksty Drugie* 26, nr 2 (1994): 22.

¹² Hans Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, tłum. Mariusz Bryl (Kraków: Tow. Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2007), 234.

Czas opowiadania, gdzie (mimo mówiącego „ja”) zdolności mówienia nie mają ani Proust rzeczywisty, ani Proust pisarz, ale raczej istota, która powstała z przemiany obydwu w niepojęty cień, w narratora stającego się „postacią” książki. To on właśnie, ten cień, pisze – w łonie samego opowiadania – opowiadanie, które jest samym dziełem, i wytwarza tak inne przekształcenia samego siebie, przekształcenia będące różnymi „ja”, których doświadczenia spisuje¹³.

Formuła cienia jest elementem kreowania „ja” jako podmiotu i jednocześnie przedmiotu opowieści zarówno u Prousta, jak i Bechdel. Cień, by jeszcze raz powtórzyć, jest śladem obecności ciała i tym samym jako kategoria w trafny sposób unaocznia podmiot w dziele tekstowym i graficznym. Biorąc pod uwagę ten drugi kontekst, a mianowicie graficzność, cień staje się tym bardziej poręczny, gdy będąc znakiem cielesności, jednakowo sam jawi się jako dostępny zmysłom – w kresce, operowaniu światłem, cieniowaniu. W komiksie cień zatem nie funkcjonuje tylko na poziomie meta (jak w literaturze), ale spowija płaszczyznę obrazowania.

W *Fun Home* wspomnienie cienia pojawia się parokrotnie również w narracji. Szczególnie w kontekście kolorów, których Bruce jest swoistym maniakiem. Warto przywołać tu moment, gdy młoda Alison zabarwia kolorowaną *O czym szumią wierzby*. Gdy bierze do ręki swoją ulubioną kredkę i ma zamiar uczynić cygański karawan barwą ciemnogrnatową, ojciec wykrzykuje: „Co ty robisz? To ma być kanarkowego koloru karawan!”, po czym siada na miejsce córki i kontynuuje: „Proszę. Resztę dokończymy żółtym, a twój niebieski będzie cieniem” (s. 134-135). Ponownie figura cienia wydaje się miejscem, które Bruce wyznacza córce. „Kredkowy terrorizm”, jak nazywa zachowanie ojca Alison, zdaje się tkwić w myśli córki już artystki, która tworzy dzieło pozbawione jakichkolwiek kolorów. *Fun Home* w komiksowej poetyce czerni i bieli jest oparty na obrazowaniu cieniem. W kontekście przytaczanej manii Bruce’a związanej z kolorami godnym uwagi jest ostatni kadr rozdziału piątego, na którym ojciec i córka stoją na ganku wpatrzeni w niebo (s. 154). Zacieniony firmament – jak widać w kadrze – stanowi w tym momencie „nieskończoną gradację barw zachodzącego słońca”, w które wpatruje się ojciec. Możemy potraktować zatem szarość *Fun Home* jako swoisty bunt przeciwko „kredkowemu terrorowi”, tym bardziej że autorka w jednym z wywiadów przyznaje, iż zrezygnowała z koloru właśnie przez obsesję ojca¹⁴. Aspektem godnym uwagi, który przejawia się w omawianym kadrze, są wizerunki Bruce’a i Alison: obserwujący niebo z ganka sami znajdują się już w cieniu wieczora; cali zamalowani na czarno stają się cieniem, ale jednocześnie, ustawieni jedno obok drugiego, tracą w owej czerni znamię różnicy, jakim jest ciało i płeć; są do siebie najbardziej podobni, ponieważ oboje są niczym innym tylko – obrazem. A jak Belting zaznacza, obraz – ten naturalny także, czyli cień – jest jednocześnie ucieczką poza ciało: „jedynie w obrazach uwalniamy się – zastępczo – od naszych ciał, od których dystansujemy się w spojrzeniu”¹⁵.

¹³Maurice Blanchot, „Doświadczenie Prousta”, w *Proust w oczach krytyki światowej*, red. tłum. Jan Błoński (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawn., 1970), 259 (wyróżnienie moje).

¹⁴Alison Bechdel, *Alison Bechdel: Conversations*, red. Rachel R Martin (Jackson: University Press of Mississippi, 2018), 53.

¹⁵Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, 32, 234.

III.

Według Beltinga naturalny dystans do ciała wytwarza się przede wszystkim po śmierci. Zwłoki nie są już ciałem, pozbawione życia stają się formułą obrazu ciała, przedstawieniem tego, czym kiedyś było – zostają zdegradowane „jedynie do cienia duszy”¹⁶. Ucieczka od ciała w stronę cienia duszy jako metafora u Hansa Beltinga skojarzona z Platonem, może zostać przeniesiona również na grunt psychologiczny, a słowo *psyche* na drugi poziom znaczeniowy, gdzie odnosiłoby się do pewnych aspektów ludzkiego życia wewnętrznego. Cień w Jungowskiej psychologii oznacza ciemniejszą, „cienistą” stronę naszej psychiki, przestrzeń „gorszych cech charakteru”, które mają źródła przede wszystkim w emocjach¹⁷ (w psychologii freudowskiej można cień kojarzyć z pojęciem *id*). Cechy własnej osobowości, które uznajemy za negatywne, moralnie nieodpowiednie, niechciane, relegujemy do sfery cienia. Jednak jak od cienia fizycznego, tak i od cienia psychiki nie jesteśmy w stanie uciec; nieświadomiony towarzyszy nam na każdym kroku. Można go jednak dostrzec – by kontynuować analogię do cienia fizycznego – pod odpowiednim kątem padania światła, które dla Junga byłoby tu „odrobiną samokrytycyzmu”¹⁸.

Bardzo ważnym aspektem cienia jest jego przynależność (obok animy i animusa) do archetypów, które w psychologii Jungowskiej wypływają zawsze z nieświadomości kolektywnej¹⁹. Oznacza to, iż na cień składałyby się także cechy oraz zachowania, które odrzucamy przez wzgląd na ich niezgodność z normami społecznymi w wyniku osądów zewnętrznych czy dezaprobaty kulturowej. Biorąc pod uwagę te aspekty, warto zwrócić uwagę na cień osobowości Bruce’a Bechdela. Pociąg dla tej samej płci zepchnięty do sfery cienia jako niemoralny i nieakceptowalny społecznie staje się nieświadomionym i niechcianym składnikiem *psyche* ojca, który zaburza tworzenie jednolitej wewnętrznie tożsamości podmiotu. Akt samopoznania wymaga, co istotne, stanowczości moralnej. Jak pisze Jung: „Przy realizacji tej chodzi przecież o to, by uznać rzeczywistość ciemnych aspektów własnej osobowości. Akt ten jest nieodzowną podstawą wszelkiego rodzaju samopoznania i dlatego też z reguły spotyka się z poważnym oporem”²⁰. Napotkany opór łączy się natomiast z projekcjami. Strach przed uznaniem własnych cech osobowości powoduje, iż projektujemy je na inne osoby. Oschłość oraz dystans, z jakimi traktuje Bruce swoją córkę, można potraktować jako przejaw projekcji, która polega na dostrzeganiu w Alison uznanych przez ojca jako negatywne – a związanych z nienormalnymi pragnieniami płci – cech własnej osobowości. Podobnie wstręt Proustowskiego bohatera dla praktyk Albertyny i barona de Charlus mógłby wynikać z nieświadomionych przez Marcela (a może i samego autora) pragnień homoerotycznych. Cień u Prousta nabiera jednak dodatkowego znaczenia. Warto przytoczyć w tym miejscu moment, w którym bohater po raz pierwszy widzi Albertynę:

Gdyśmy myśleli, że oczy danej dziewczyny są jedynie błyszczącym krążkiem miki, nie pragnęlibyśmy jej poznać ani zespolić się z jej życiem. Ale czujemy, że to, co błyszczy w tym krągłym zwierciadle, nie jest wyłącznie materialnego pochodzenia; że to są – nieznanne nam – czarne cienie idei, jakie ta istota tworzy sobie o osobach i o znanych jej miejscach – trawnikach hipodromów, piaszczystych

¹⁶Belting, 206 (wyróżn. moje).

¹⁷Carl G Jung, *Archetypy i symbole pisma wybrane*, tłum. Jerzy Prokopiuk (Warszawa: Czytelnik, 1993), 66.

¹⁸Jung, 68.

¹⁹Jung, 65.

²⁰Jung, 65–66.

drogach, po których [...] wodziłaby mnie [...] powabniejsza dla mnie niż ów z perskiego raju – także cienie domu, do którego wróci, projektów, jakie tworzy lub jakie ktoś tworzy za nią; a zwłaszcza że to jest ona, z jej pragnieniami, sympatiami, niechęciami, z jej tajemną i nieustanną wolą²¹.

Oczy dla Proustowskiego bohatera są zwierciadłem, w którym dusza odbija się w postaci cieni. Są to zarówno nieznanne „czarne cienie” będące najgłębszymi zakamarkami ludzkiej, w tym wypadku kobiecej, psychiki – jej żądze, uwodząca seksualność – a jednocześnie „cienie domu” stanowiące być może wyraz tęsknoty, „pragnień i sympatii”. Cień staje się pośrednikiem ludzkiej, niepoznawalnej *psyche*. Co ważne, owe cienie duszy nie są jedynie negatywne, wręcz przeciwnie, odnoszą się do sfery pragnień i marzeń.

Wydaje się, że Bechdel jako dojrzała artystka jest świadoma wszystkich cieni, którymi spowity był świat jej dzieciństwa. I zgodnie z założeniami Junga nie uznaje ich za nośniki zła. W momentach prezentujących dojrzewającą siebie, kiedy przechadza się w okolicach domu, robiąc zdjęcia, metaforyka cienia przenika kadry w sferze graficznej (s. 132-133). Bohaterka opowiada, iż znajdująca się nieopodal fabryka zanieczyszcza zarówno niebo, jak i pobliską rzekę. I choć owo zanieczyszczenie ma skutek śmiertelności, staje się w narracji Bechdel źródłem piękna: pył nadaje niebu ciekawe odcienie barw, a potok jest tak czysty, że aż iskrzy. Narratorka pisze: „Brodząc w tym bezrybnym strumieniu i zachwycając się łososiowym niebem, na własnej skórze doświadczyłam tej najbardziej oczywistej ze wszystkich ironii” (s. 133). Alison przyznaje cieniem ujętym tu w formułę ukrytego „zanieczyszczenia” należne im miejsce. Nie bez znaczenia w jednym z kadrów (s. 132) to świat wokół bohaterki stoi w cieniu, by potem, zaraz na drugiej stronie (s. 133), znaleźć się w słońcu i spowić ciemnością Alison. Dziewczyna, mówiąc językiem Junga, integruje się z cieniem, który w tym wypadku nie jest jedynie ciemniejszą stroną człowieka, ale świata. Świat zanieczyszczony (cienisty) ma także afirmatywny wydźwięk. Alison stając się cieniem akceptuje negatywne cechy własnej osobowości, bo wie, że są to cechy, które podziela z ojcem i które mogą, oswojone, pomóc w budowaniu jednolitej tożsamości.

IV.

Złączenie ojca z córką w cieniu ich podobnych *psyche* nakłada się z graficznym połączeniem ich ciał w komiksie, kiedy chociażby stoją na ganku w cieniu wieczora i obserwują niebo. Najmniej wyraziści, pozbawieni kolorów i światła – będący cieniami – stają się jednocześnie swoim wzajemnym odbiciem. Nie tylko Alison, jako swoisty przekład oryginału, jest cieniem swego ojca, ale także Bruce będący przerysowywaną na kartach komiksu, czarno-białą figurą sobowtóra, jest cieniem córki bądź – przez fakt, że nie żyje – cieniem samym w sobie. By znowu oprzeć się na słowach Beltinga:

Żywe ciała rzucają w cieniach na ziemię swój własny obraz, podczas gdy bezcieleśni zmarli już choćby dlatego nie *rzucają* cieni, że sami są *cieniami*. Tak samo jest również z obrazami: obraz nie produkuje obrazów samego siebie, ponieważ sam jest już obrazem, a mianowicie obrazem ciała, wobec którego zachowuje czasoprzestrzenny dystans²².

²¹Marcel Proust, *W cieniu zakwitających dziewcząt*, tłum. Tadeusz Żeleński (Warszawa: Wydawnictwo MG Ewa Malinowska-Grupińska, 2014), 398 (wyróżn. moje). Oryginał także zawiera „cienie” w odpowiadających miejscach: *es noires ombres des idées* jako „czarne cienie idei”, *les ombres aussi de la maison* jako „cienie domu”. Marcel Proust, *A la Recherche du Temps perdu. Tome 2, A l'ombre des jeunes filles en fleurs. 1-2-3* (Paris: Gallimard, 1919), 39.

²²Proust, *W cieniu zakwitających dziewcząt*, 238.

Motyw obrazu, który rzekomo „nie produkuje obrazów samego siebie”, skłania do zastanowienia, gdy spojrzymy na te fragmenty *Fun Home*, w których mamy do czynienia, wydawałoby się z dodatkowym medium zapośredniczającym, a mianowicie z fotografią. Pojawiający się często w opowieści motyw fotografowania (s. 120-121, 132-133), omawiane już zdjęcia ojca i córki stanowiące kanwę porównania translacyjnego (s. 124), a także zajmujące centralne miejsce komiksu, rozciągnięte na dwie plansze zdjęcie Roya, ogrodnika, opiekuna dzieci i kochanka Bruce’a (s. 104-105), stanowią potwierdzenie, iż dla samej Bechdel reprezentacja w postaci fotografii ma szczególne znaczenie. Fotografii o tyle ciekawej, że w komiksie przerysowanej, bo wchodzącej w konsekwentną stylistykę kreski Bechdel, nieróżniącej się od pozostałej grafii obecnej w tekście, a jednocześnie stanowiącej „prawdziwszy” dowód obecności²³. Jest to szczególnie istotne w momencie, kiedy status ontologiczny bohatera-ojca jest o tyle zachwiany, że w opowieści występuje jedynie jako wspomnienie; Bruce ginie pod kołami ciężarówki, a domniemania o jego śmierci samobójczej są jednym z głównych wątków wypełniających kadry komiksu. Ojciec jako figura cienia bez ciała, obrazu, który nie posiada swojej referencji w rzeczywistości, może zostać najwierniej przedstawiony właśnie przez fotografię. „Jeśli fotografia jest śladem rzeczywistości” – pisze Anna Jarmuszkiewicz – „to jest również medium ciała, które wytwarza swój cień. Ale aspekt linearności czasowej powoduje, że w fotografii cień oddziela się od ciała. Powstaje w chwili naświetlania obrazu, lecz znika po jego wywołaniu i wtedy, gdy ukazuje się oczom widza”²⁴. Warto przytoczyć w tym miejscu także cytaty ze *Światła obrazu*: „Fotografia zawsze zabiera ze sobą swoje odniesienie: ona i ono, dotknięte tym samym miłosnym lub żalobnym znieruchomieniem, pośród dziejącego się świata”²⁵. Barthes wskazuje na wydawałoby się pozytywny wymiar fotografii, jakim jest „zabieranie ze sobą swojego odniesienia”, a jednak także on podkreśla wagę „żałobnego znieruchomienia”. Oba przytoczone cytaty zwracają bowiem uwagę na ten sam aspekt: fotografia jest nierozzerwalnie związana z Tanatosem, unieruchamia ciało, zabija jego ruch i pozbawia go cienia będącego świadectwem materialności oraz znakiem życia. Ruchome ciało zatrzymane w martwym obrazie, a warto zwrócić na to uwagę przede wszystkim w kontekście ojca Bechdel, nader łatwo kojarzy się ze śmiercią.

Cień i fotografia mają podobny walor mimetyczny, bo są niczym innym jak podobizną świata, w sposób pokrewny odpowiadają rzeczywistości (a stosując w tym miejscu terminologię Charlesa Peirce’a, można rzec, iż mają wartość ikony) i zarazem stanowią dowód fizycznej obecności materii (mają wartość indeksu)²⁶. Cień i fotografia będące formą jedynie zapośredniczącą rzeczywistość zbiegają się w dziele *W poszukiwaniu straconego czasu* przede wszystkim we wspomnieniu. To pamięć ma u Prousta znaki cienia:

²³A można tu przytoczyć słowa R. Barthes’a z jego eseju poświęconego zagadnieniom fotografii: „Na fotografii zdarzenie nigdy nie wykracza poza siebie ku innej rzeczy; zawsze sprowadza ona zbiór, którego potrzebuje, do rzeczy, którą spostrzegam. [...] Jest tym właśnie [...], co krótko mówiąc, stanowi: Dotykalne, Przypadkowe, Napotkane, Rzeczywiste [...]. Roland Barthes, *Światło obrazu: uwagi o fotografii*, tłum. Jacek Trznadel (Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2008), 13–14.

²⁴Anna Jarmuszkiewicz, „Widma i emanacje. O związkach fotografii ze śmiercią. Przypadek Prousta”, w *Pomiędzy tożsamością a obrazem*, red. Miłosz Markiewicz i in. (Katowice: Wyd. Uniwersytetu Śląskiego, 2016), 88.

²⁵Barthes, *Światło obrazu*, 15.

²⁶Więcej o związkach fotografii i cienia w: Victor Ieronim Stoichita, *Krótką historią cienia*, tłum. Piotr Nowakowski (Kraków: TAIWPN „Universitas”, 2001), 105–17.

W moich wspomnieniach rządziły te same prawa, nie znosiłem dłuższych przerw, ponieważ moja pamięć, na podobieństwo zorzy północnej [...] była jakby cieniem mej miłości. [...]. Czasami wskutek defektu oświetlenia wewnętrznego, który psuł widowisko, moje wspomnienia, dobrze wyreżyserowane, dawały mi złudzenie życia, byłem przekonany, że naprawdę mam rendez-vous z Albertyną, żem ją odnalazł, ale nie mogłem uczynić ku niej ani kroku, wymówić słów, które chciałem jej rzec, zapalić w lichtarzu świecy, która zgasała [...], podobnie widzimy niekiedy w latarni magicznej, jak przeszkadza wielki cień zasłaniający osoby wyświetlone na ścianie – to cień samej latarni lub operatora²⁷.

Wspomnienie, widziane niczym obraz ze światłem i cieniem, uobecnia się przed oczami bohatera niemalże tu i teraz. To rodzaj takiego obrazu, objawienia, który jest zawsze po raz pierwszy; ale ten obraz tu i teraz, po raz pierwszy, jest obecnością jakiegoś „niegdyś”, podobnie jak „tutaj” jest zarazem „tam”²⁸. Tym właśnie jest fotografia, nałożeniem się dwóch płaszczyzn czasowych i przestrzennych, obu w równy sposób rzeczywistych, realnych i – wydawałoby się – obecnych. W fotograficzny sposób działa u Prousta pamięć: „To, co zdejmujemy w obecności ukochanej istoty, to negatyw; wywołujemy go później, znalazłszy się u siebie, kiedy mamy do dyspozycji ową wewnętrzną *camera obscura*, do której wejście jest «wzbronione», gdy znajdujemy się wśród ludzi”²⁹. To, co zapamiętujemy, owo „niegdyś” jest niczym zdjęcie na kliszy, dopiero rzeczywistość zdjęcie wywołuje, wyzwala wspomnienie, które pojawia się przed naszymi oczami. Przypominanie sobie nabiera charakteru aktu wywoływania, który jednak nie zdarzyłby się, gdyby nie znaki terażniejszości – chociażby takie jak magdalenka, zapach głógów czy nierówność płyt chodnika; terażniejszość i przeszłość są ze sobą nierozzerwalnie związane, ponieważ w tym, co teraz, przeszłość, zbudowana na pamięci, się konkretyzuje, stwarza³⁰.

Zarówno Proust, jak i Bechdel kreują swoją opowieść zgodnie z zasadami rządzącymi pamięcią – te zasady jednak u jednego i u drugiej schodzą się w jednym punkcie: obrazowości. Bechdel buduje rozdział czwarty, *W cieniu zakwitających dziewcząt*, w sposób charakterystyczny dla samego Prousta, gdyż odwołuje się nie tylko do obrazów, ale także do fotografii, gry światła i cienia. Autorka odtwarza dzięki temu sposoby funkcjonowania przeszłości, która jest przecież wciąż żywa i która się uobecnia – u Prousta dzięki opisowi, u niej, co niezwykle istotne, także dzięki grafii. Bechdel unaocznia to, co Proust „maluje” jedynie słowem. Ta dogłębna relacja intertekstualna opierająca się w tym miejscu na czynnościach twórczych – wywoływaniu klisz z pamięci – nabiera dodatkowej funkcji, a mianowicie dochodzenia do prawdy. Odnalezione fotografie i obrazy przeszłości, zestawione jedne obok drugich, wspólnie stanowią ślad tajemnicy skrywanej przez ojca, są świadectwem rzeczywistości, która dla małej Alison była wtedy jeszcze niedostrzegalna – choć przecież w niej żyła, doświadczała jej i mogła objawić się tylko w tym, co teraz i tylko poprzez zapośredniczenie; to w obrazach, nie w doświadczeniu, objawia się rzeczywistość prawdziwa³¹.

²⁷Marcel Proust, *Nie ma Albertyny*, tłum. Maciej Żurowski (Warszawa: Wydawnictwo MG Ewa Malinowska-Grupińska, 2016), 137, 145.

²⁸Blanchot, „Doświadczenie Prousta”, 261–62.

²⁹Proust, *W cieniu zakwitających dziewcząt*, 478 (wyróżn. moje).

³⁰Por. Jarmuszkiewicz, „Widma i emanacje. O związkach fotografii ze śmiercią. Przypadek Prousta”, 96.

³¹O poszukiwaniu prawdy jako najważniejszym aspekcie *W poszukiwaniu...* pisał Deleuze: Gilles Deleuze, *Proust i znaki*, tłum. Michał Paweł Markowski (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2000), 91–97.

Warto w tym miejscu przytoczyć tezę Michała Pawła Markowskiego, którą autor wykłada w *Prologu* do książki *Pragnienie obecności*:

Granice widzialności pokrywają się z granicami przedstawienia. Oznacza to, że reprezentacja czyni widzialnym to, co się w niej prezentuje. Ale też odwrotnie: to, co nieprzedstawione, ucieka z przestrzeni widzialności, gdyż nie możemy zobaczyć tego, co nie zostało przedstawione³².

Homoseksualizm Bruce'a będący za czasów dzieciństwa Alison przestrzenią niewidzialną ujawnia się w graficznych kadrach komiksu: w postawie fizycznej bohatera, w obrazie jego opalonego ciała, twarzy pomalowanej pomadą, w zdjęciu, na którym widzimy go w damskim kostiumie kąpielowym i zdjęciu z półnagim Royem, ogrodnikiem, kochankiem. Dopiero gdy doświadczenia zakodowane w myśli zyskują swoje przedstawienie, stają się widzialne. Wydaje się, że operująca narzędziami grafii Bechdel ma w tym wymiarze łatwiejsze zadanie niż Proust; jej historia pozbawiona zostaje nadmiaru słownej komplikacji. A jednak *Fun Home* jako komiks zyskuje dodatkowy wymiar widzialności, którego brak w powieści. Tym wymiarem jest pustka, biel, jednocześnie graficzna i pozbawiona grafii przestrzeń okalająca kadry. Markowski dalej pisze: „Nie ma przedstawień, które nie kierowałyby na siebie wzroku, nie ma spojrzeń, które nie błąkałoby się między rozmaitymi przedstawieniami”³³. Gdy myślimy jednak o tak specyficznym medium, jakim jest komiks, nie można do końca zgodzić się z powyższym stwierdzeniem: bo czyż wzrok czytającego *Fun Home* nie błąka się właśnie w tym, co pomiędzy? Biel, po części zapisana, po części zostawiona samej sobie, pomimo iż nie pełni funkcji przedstawienia, staje się widzialna; i jest to inna widzialność niż zapis kolejnych stron powieści – nie ma bowiem wymiaru czasowego, lecz przestrzenny. Dodatkowo w komiksie to właśnie w tych pustych miejscach następuje proces konkretyzacji historii, tam odbywa się cały ruch i zmiana, które wymykają się kadrom i ich zamrożonej dynamice. Wzmaga to zmysłowy charakter komiksu, intensyfikuje doznanie namacalności, dzięki czemu medium coraz wyraźniej nabiera charakteru makiety – spaja się w jedną wspólną całość, która choć materialna i przestrzenna, nadal pośredniczy jako rodzaj obrazu, przedstawienia.

³²Michał Paweł Markowski, „Prolog. Ikony i idole”, w *Pragnienie obecności: Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza* (Gdańsk: Słowo/obraz terytoria, 1999), 21.

³³Markowski, 21.

Bibliografia

- Barthes, Roland. *Światło obrazu: uwagi o fotografii*. Przetłumaczone przez Jacek Trznadel. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2008.
- Bechdel, Alison. *Alison Bechdel: Conversations*. Zredagowane przez Rachel R Martin. Jackson: University Press of Mississippi, 2018.
- . *Fun home: tragikomiks rodzinny*. Przetłumaczone przez Wojciech Szot i Sebastian Buła. Warszawa: Timof i Cisi Wspólnicy, 2014.
- Belting, Hans. *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*. Przetłumaczone przez Mariusz Bryl. Kraków: Tow. Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2007.
- Blanchot, Maurice. „Doświadczenie Prousta”. W *Proust w oczach krytyki światowej*, zredagowane i przetłumaczone przez Jan Błoński. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawn., 1970.
- Deleuze, Gilles. *Proust i znaki*. Przetłumaczone przez Michał Paweł Markowski. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2000.
- Jarmuszkiewicz, Anna. „Widma i emanacje. O związkach fotografii ze śmiercią. Przypadek Prousta”. W *Pomiędzy tożsamością a obrazem*, zredagowane przez Miłosz Markiewicz, Agata Stronciwilk, Paweł Ziegler, i Jakub Dziewit. Katowice: Wyd. Uniwersytetu Śląskiego, 2016.
- Jung, Carl G. *Archetypy i symbole pisma wybrane*. Przetłumaczone przez Jerzy Prokopiuk. Warszawa: Czytelnik, 1993.
- Karczewski, Leszek. „Komiksiara z suchymi oczami. Fun Home Alison Bechdel jako krypto-biografia”. W *Literatura prze-pisana 2. Od zapomnianych teorii do kryminału*, zredagowane przez Agnieszka Izdebska, Agnieszka Przybyszewska, i Danuta Szajnert. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2016.
- Markowski, Michał Paweł. „Prolog. Ikony i idole”. W *Pragnienie obecności: Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*. Gdańsk: Słowo/obraz terytoria, 1999.
- McCloud, Scott. *Zrozumieć komiks*. Przetłumaczone przez Michał Błażejczyk. Warszawa: Kultura Gniewu, 2015.
- Nöe, Alva. *Varieties of Presence*. Cambridge [Estados Unidos]; London: Harvard University Press, 2012.
- Nycz, Ryszard. „Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy”. W *Tekstowy świat: poststrukturalizm a wiedza o literaturze*. Warszawa: Wydawnictwo IBL, 1995.
- Proust, Marcel. *A la Recherche du Temps perdu. Tome 2, A l'ombre des jeunes filles en fleurs. 1-2-3*. Paris: Gallimard, 1919.
- . *Nie ma Albertyny*. Przetłumaczone przez Maciej Żurowski. Warszawa: Wydawnictwo MG Ewa Malinowska-Grupińska, 2016.
- . *Uwięziona*. Przetłumaczone przez Tadeusz Żeleński. Warszawa: Wydawnictwo MG Ewa Malinowska-Grupińska, 2015.
- . *W cieniu zakwitających dziewcząt*. Przetłumaczone przez Tadeusz Żeleński. Warszawa: Wydawnictwo MG Ewa Malinowska-Grupińska, 2014.
- Ryszard Nycz. „«Tropy „ja»”: koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia”. *Teksty Drugie* 26, nr 2 (1994): 7–27.
- Stoichita, Victor Ieronim. *Krótką historia cienia*. Przetłumaczone przez Piotr Nowakowski. Kraków: TAIWPN „Universitas”, 2001.
- Tomczok, Paweł. „Realność pośrednika”. *Forum Poetyki*, nr 15–16 (zima/wiosna 2019): 6–23. <http://fp.amu.edu.pl/realnosc-posrednika/>.
- Whitlock, Gillian. „Autographics: The seeing «I» of the comics”. *MFS - Modern Fiction Studies* 52, nr 4 (2006): 965–79.

SŁOWA KLUCZOWE:

intertekstualność

PROUST

psychoanaliza

ABSTRAKT:

Studium przypadku okrzykniętego „wydarzeniem roku” autobiograficznego komiksu Alison Bechdel *Fun home* bada, w jaki sposób ikoniczno-wербalna płaszczyzna nawiązuje intertekstualną relację z dziełem *W poszukiwaniu straconego czasu* Marcela Prousta, które staje się głównym pośrednikiem w podwójnym (graficzno-tekstowym) kodowaniu tożsamości płciowej, seksualnej, artystycznej bohaterów: ojca i córki. Najważniejszą figurą przedstawienia oraz językiem opisu jest cień, który odzyskany z Jungowskiej psychoanalizy nabiera w komiksie bardziej materialnego, mniej abstrakcyjnego charakteru.

KOMIKS*tożsamość***MATERIALNOŚĆ****CIEŃ****NOTA O AUTORZE:**

Izabela Sobczak – tegoroczna absolwentka kierunku filologia polska na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej UAM. Naukowo zainteresowana związkami literatury modernizmu ze współczesnością, autobiografizmem, feminizmem oraz zagadnieniem płciowości, do czego nawiązywała m.in. w pracy *Męski głos niewieści. „Z dzienniczka kobiety” Wincentego Kosiakiewicza* („Prace Literaturoznawcze” 2018, nr 6). Współautorka wywiadu *Czego nie widać*, „Guliwer. Czasopismo o książce dla dziecka” (2018, nr 4).