

UNIWERSYTET MARII CURIE – SKŁODOWSKIEJ
W LUBLINIE
INSTYTUT KULTUROZNAWSTWA

Konrad Kurowski

**REPREZENTACJA KOBIECEGO PODMIOTU
W KOMIKSIE AMERYKAŃSKIM
NA PRZYKŁADZIE TWÓRCZOŚCI
ALISON BECHDEL**

Przedkładam promotorowi
samodzielnie napisaną pracę

Praca napisana
w Zakładzie Kultury Polskiej
Instytutu Kulturoznawstwa
pod kierunkiem
dr Ewy Głazewskiej

Lublin 2009

Spis treści

Wstęp.....	2
Rozdział 1. Stan badań nad rozwojem myśli feministycznej	
1.1 Prekursorskie badania nad koncepcją płci kulturowej.....	5
1.2 Gender – płć w aspekcie społeczno kulturowym.....	9
1.3 Teoria queer – nowy paradygmat myśli feministycznej.....	15
Rozdział 2. Przedstawienie kobiecości w komiksie amerykańskim	
2.1 Komiks jak wytwór kultury masowej.....	19
2.2 Reprezentacja kobiecego podmiotu w komiksie amerykańskim głównego nurtu.....	22
2.2.1 Komiks o superbohaterach jako nowe oblicze komiksu amerykańskiego.....	25
2.2.2 Specyfika przedstawień kobiecej cielesności w ramach komiksów głównego nurtu.....	30
2.3 Reprezentacja kobiecego podmiotu w undergroundowym komiksie amerykańskim.....	33
Rozdział 3. Podmiot kobiecy w twórczości Alison Bechdel	
3.1 Sylwetka twórcza Alison Bechdel.....	37
3.2 Założenia metodologiczne.....	40
3.3 Analiza komiksu <i>Dykes to Watch Out For</i>	41
3.3.1 Feminizm jako ruch.....	41
3.3.2 Seksualność i polityczność	43
3.3.3 Kobieta jako konsumentka.....	45
3.3.4 Performatywność płci.....	47
Zakończenie.....	51
Bibliografia.....	53
Aneks.....	56

Wstęp

W mojej pracy podejmuję zagadnienie reprezentacji kobiecego podmiotu w twórczości Alison Bechdel. Wybrałem taki temat, gdyż stanowi on idealne połączenie moich osobistych zainteresowań, a mianowicie gender studies i komiksów, rozumianych jako dzieło sztuki. Pierwsze z tych zagadnień intryguje mnie jako sposób opisu i interpretacji współczesnej podmiotowości ludzkiej, kształtowania się ludzkiej tożsamości w oparciu o podejście do koncepcji płci w jej wymiarze społeczno-kulturowym. W okolicach tej problematyki oscyluje także kwestia wpływu wytworów kultury na to jak postrzega się te procesy i to właśnie na tym aspekcie chciałbym się skupić w mojej pracy. Jako że od dawna bacznie przyglądałem się komiksom, zarówno jako czytelnik, jak i student kulturoznawstwa zainteresowany tą formą artystycznego wyrazu, byłem świadomy istnienia skomplikowanej kwestii związanej z przedstawieniem kobiet w komiksie. Postanowiłem zatem połączyć te dwa wątki i spróbować je odnieść do twórczości Alison Bechdel.

Postanowiłem skupić się na dokonaniach akurat tej artystki, ze względu na jej świadome podejście do kwestii reprezentacji kobiet w komiksach. Jej dokonania są relatywnie nieznanne na polskim rynku komiksowym i właściwie zaistniała ona na nim dopiero na przestrzeni ostatnich kilku miesięcy. Zależało mi jednak na tym, aby wybrać twórcę, który portretuje kobiety w sposób odmienny, niż się to utarło robić w medium jakim jest komiks. Dodatkowo, stylistyka dzieł amerykańskich była mi zawsze bliższa, niż nasza rodzima. Oprócz tego internalizacja haseł feministycznych ma tam głębszy charakter, niż w polskim społeczeństwie, a był to dla mnie również istotny czynnik przy wyborze materiału do analizy, jako że będę się odwoływał do osiągnięć tej dziedziny humanistyki.

W pierwszym rozdziale zatem postaram się zarysować historię i ewolucję poglądów feministycznych w celu zbudowania szerszego kontekstu dla moich bardziej partykularnych rozważań. Zacznę od prekursorskich badań nad płcią, które były przyczynkiem do powstania właściwych studiów nad płcią w aspekcie społeczno-kulturowym, odnosząc się przede wszystkim do dokonań Margaret Mead i Simone de

Beauvoir. Następnie zajmę się samym pojęciem genderu i tym w jaki sposób zmieniło ono podejście do kwestii badania płci i tożsamości człowieka. Ostatni podrozdział będzie się odnosił do najbardziej współczesnego odgałęzienia gender studies, a mianowicie teorii queer i jego specyficznego, dekonstruktywistycznego charakteru.

Nie staram się w tej pracy przedstawić całości dorobku myśli feministycznej, gdyż byłoby to niemożliwe. Skupiam się jedynie na najważniejszych poglądach i teoriach, jako że są one niezbędne do zrozumienia przekształceń jakie miały miejsce w sposobie przedstawienia kobiet w kulturze, w tym także w komiksach.

Drugi rozdział poświęcę historii i ewolucji reprezentacji kobiet w komiksie amerykańskim, chcąc zasygnalizować najważniejsze zmiany jakie w tym procesie zaszły, a także postaram się wyjaśnić dlaczego takie modyfikacje miały miejsce. Wychodzę od założenia, że komiks jako wytwór kultury masowej podlega pewnym mechanizmom, które wpływają na charakter prezentowanych w nim treści. Sygnalizuję ten problem nie wdając się w jego szczegółowe omówienie, gdyż nie jest on głównym wątkiem, jaki chcę poruszyć w tej pracy. Nie uwzględnienie go zupełnie byłoby jednak sporym niedopatrzeniem, gdyż wyjaśnia on charakter relacji twórca-odbiorca, która rzutuje na sposób przedstawiania pewnych wątków w komiksach.

Omówienie tego w jaki sposób komiks traktował kwestie przedstawiania kobiecości podzieliłem na pozycje związane z głównym nurtem i jego alternatywnym, czyli undergroundowym, dopełnieniem. Jest to podział, który można znaleźć w większości literatury dotyczącej komiksu amerykańskiego, więc przyjąłem za naturalne, że ja również będę się nim posługiwał. Taka klasyfikacja pozwala na klarowne zarysowanie czynników, które odegrały rolę w ukonstytuowaniu się charakterystyki tych dwóch nurtów, a także wyodrębnienie różnic pomiędzy nimi.

Literatura dotycząca komiksu w Polsce nie jest najbardziej różnorodna i w większości przypadków proponuje tendencyjne ujęcia tej tematyki, dlatego też nie odwoływałem się w tej pracy do części źródeł do jakich udało mi się uzyskać dostęp, gdyż nie wносиła ona nic nowego i powieliała jedynie znane już dane. Część pozycji przedstawiała jedynie zarys historii komiksu, który w żaden sposób nie starał się pogłębić wiedzy na ten temat. Najważniejszym nazwiskiem do którego będę się odwoływał w rozdziale dotyczącym komiksu jest Jerzy Szyłak, który w polskiej humanistyce jest osobą,

która najdokładniej analizuje zjawiska związane z tym medium. Problemem z jakim się natomiast często spotykałem w trakcie zbierania materiałów było pominięcie zagadnień związanych z przedstawieniem kobiet, czy płci w ogóle, a także skupienie się na komiksie amerykańskim. Dlatego też w swojej pracy posiłkowałem się informacjami zaczerpniętymi z anglojęzycznych stron internetowych, które uzupełniały dane dostępne w pozycjach książkowych znajdujących się w Polsce. Większość cytatów, które oryginalnie pojawiają się w języku angielskim zostały przetłumaczone przez autorów pozycji z których korzystam. Jedynie bezpośrednie dialogi bohaterów są tłumaczone przez mnie.

Właściwą analizę treści zawartych w twórczości Alison Bechdel przeprowadzam w rozdziale trzecim. Jej wieloletni strip komiksowy o tytule *Dykes to watch out for* staram się odnieść do haseł feministycznych, którymi zajmuję się w rozdziale pierwszym oraz usytuować go w kontekście historii komiksu amerykańskiego, o czym pisałem w rozdziale drugim. Dzięki takiej konstrukcji mojej pracy chcę wyodrębnić cechy konstytutywne dla postaci kobiecych jakie tworzy Bechdel oraz specyfiki sytuacji w jakich je umieszcza.

1. Stan badań nad rozwojem myśli feministycznej

1.1 Prekursoryskie badania nad koncepcją płci kulturowej

Przed opisaniem koncepcji „genderu”, która odegrała fundamentalną rolę dla współczesnego pojmowania płci i seksualności, chciałbym wcześniej zwrócić uwagę na dokonania dwóch badaczek, które położyły podwaliny pod to, co dzisiaj nazywamy teorią feministyczną.

Antropolożka **Margaret Mead** w swojej książce *Trzy studia. Płeć i charakter w trzech społecznościach pierwotnych* z roku 1935 zawarła tezy, które obierały zupełnie inny punkt wyjścia w rozważaniach nad kształtowaniem się płci i różnic pomiędzy mężczyznami, a kobietami. Ówczesny paradygmat w naukach zajmujących się tymi zagadnieniami nakazywał szukać mechanizmów tworzących binaryzm płci (podział na męskość i żeńskość) w biologii i ludzkiej fizjologii¹. Tymczasem Mead poszła w zupełnie innym kierunku. Uznała, że to nie biologia, tylko społeczeństwo, a bardziej konkretnie socjalizacja osobników wchodzących w życie społeczne odgrywa główną rolę przy konstytuowaniu się ich tożsamości płciowej².

Opisane w jej książce badania obejmowały ponad dwuletnią wyprawę (odbyłą w latach 1931-1933) do trzech plemion nowogwinejskich³, które zaowocowały zupełnie nowym spojrzeniem na fakt arbitralnego przypisywania konkretnych cech, a co za tym idzie także ról społecznych do osobników o określonej płci. Okazało się, że patriarchalny model funkcjonowania społeczeństwa realizowany w Stanach Zjednoczonych na początku XX wieku nie był jedynym słusznym. Trzy opisane plemiona reprezentowały trzy zupełnie odmienne struktury społeczne, w których męskość i kobiecość rozumiane była w sposób drastycznie różny od znanego Mead z własnego doświadczenia.

¹ A. Buczkowski, *Spoleczne tworzenie ciała. Płeć kulturowa i płeć biologiczna*, TAIWPN UNIVERSITAS, Kraków 2005, s. 27-29.

² Tamże, s. 33-34.

³ M. Mead, *Trzy studia*, Tom I, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1986, s. 7.

Opinie na temat jej pracy były podzielone, ale co warto zaznaczyć znalazły spory oddźwięk wśród feministek⁴. Perspektywa społeczeństwa, które pozbawione by było podziału hierarchicznego na dominujących mężczyzn i bierne kobiety, a także możliwość bardziej elastycznego wpisania się w ramy społeczne były to postulaty ruchu feministycznego, który w pracy Mead znalazł potwierdzenie empiryczne.

Ciekawym elementem jej pracy jest zwrócenie uwagi na osoby wykluczone, określane zgodnie z duchem czasów, w jakich żyła badaczka, jako „dewiantów”. Mead definiuje takiego osobnika jako „każdą jednostkę, która ze względu na wrodzone dyspozycje lub akcydentalny wpływ wczesnego wychowania czy sprzeczne wpływy jakiejś heterogenicznej sytuacji kulturowej została kulturowo wyłączone, jednostkę, dla której naczelne zasady jej społeczeństwa brzmią bezsensownie, nierealnie, nie do przyjęcia, czy wręcz błędnie”⁵.

Stwierdzenie to, jak też sam fakt zainteresowania się tym konkretnym problemem, jest o tyle interesujące, że poniekąd stanowi załączek refleksji, która na początku lat 90. XX w. zostanie nazwana „queer theory”, czy „queer studies”, czyli teorią, bądź nauką o odmieńcach. Nauka ta, związana z nazwiskami takich badaczy jak Michel Foucault czy Judith Butler, których dokonania omówię w dalszej części mojej pracy, znacznie będzie się różniła od wniosków, jakie przedstawiła Margaret Mead. Uznałem jednak za istotne zwrócić uwagę na fakt, że już przy początkach kształtowania się współczesnych rozważań na temat płci został poruszony ten problem.

Kolejne prace Margaret Mead nie skupiały się już tak szczegółowo na analizowaniu płci w aspekcie społeczno kulturowym, z wyjątkiem książki *Male and Female: A Study of Sex in Changing World* wydanej w 1949 roku. Jest to jednak pozycja, w której badaczka zrewidowała część swoich poglądów na to zjawisko, akcentując większy wpływ fizjologii człowieka na kształtowanie się jego tożsamości. Zwłaszcza opisując kobiety i osiąganie równowagi pomiędzy ich fizjologią, a psychiką, kładła nacisk na macierzyństwo jako aspekt spajający kobietę jako istotę społeczną i pozwalający osiągnąć jej pełnię własnej

⁴ E. Głazewska, *Płeć i antropologia. Kulturowa koncepcja płci w ujęciu Margaret Mead*, CEE, Toruń 2005, s. 103.

⁵ M. Mead, *Trzy studia*, Tom III, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1986, s. 289.

tożsamości⁶. Był to pogląd utrzymany w duchu esencjonalistycznym, co z kolei zostało mocno skrytykowane przez późniejsze badaczki⁷.

Pomimo tego zwrotu w podejściu w późniejszych latach swojej działalności naukowej, Margaret Mead zapisała się jako jedna z pierwszych, która zmieniła charakter dyskursu nad płcią w ogóle i otworzyła drzwi dla późniejszych badaczy i badaczek, którzy szukali innego sposobu na analizowanie zagadnień związanych z płcią, niż poprzez proste fakty biologiczne.

O ile Mead dochodziła do swoich wniosków na polu antropologii kulturowej, tak **Simone de Beauvoir**, której dokonania chciałbym się teraz zająć, swoje spostrzeżenia wywodziła z ramienia filozofii egzystencjalnej. Czerpiąc z założeń tego nurtu filozoficznego, szczególnie z systemu opracowanego przez swojego partnera życiowego, Jeana Paula Sartre'a, de Beauvoir zastanawiała się gdzie należy szukać przyczyny uniwersalnego w swym charakterze niższego statusu kobiet wobec mężczyzn i czym tak naprawdę jest „kobiecość”⁸.

W swojej słynnej książce *Druga płeć* z 1949 roku, filozofka opisała układ relacji pomiędzy dwoma płciami jako formę ucisku, gdzie mężczyzna jest podmiotem samostanowiącym o sobie, podczas gdy kobiety są ograniczane do roli „Innego”, do roli przedmiotu⁹. Taka pozycja została im wyznaczona, gdyż strona dominująca musiała określić się jako wytwórcy kultury, aby utrzymać oś nierówności propagowaną przez system patriarchalny. Judith Butler dokonując krytycznej analizy myśli swojej poprzedniczki napisała, że w ramach rozważań de Beauvoir kobieta to: „negatyw mężczyzny, to brak, wobec którego kształtuje się męska tożsamość”¹⁰. Szczególnie istotne w tym rozumowaniu jest to, że jedynie mężczyzna może wypełnić kobietę właściwą „treścią”, która jej samej jest obca. Zatem, nawet świadomość własnego ciała nie jest czymś autonomicznym dla kobiety, gdyż jest zbudowana na kulturowym fundamencie położonym przez mężczyzn. Autorka, podobnie jak Margaret Mead, uznaje socjalizację za jeden z

⁶ E. Głazewska, *dz. cyt.*, s. 114-115.

⁷ Tamże, s. 122.

⁸ J. Mizielińska, *(De)konstrukcje kobiecości. Podmiot feminizmu, a problem wykluczenia*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004, s. 17.

⁹ Tamże, s. 38-41.

¹⁰ J. Butler, *Uwikłani w płeć*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008, s. 57.

głównych czynników utrwalających taki stan rzeczy. Dobrze ilustruje to słynne zdanie autorstwa de Beauvoir: „Nie rodzimy się kobietami – stajemy się nimi”.¹¹

Simone de Beauvoir analizując relację pomiędzy męskim podmiotem, a brakiem takowego w przypadku kobiet, starała się go stworzyć. Uznała, że jest to jedyny sposób, aby kobiety mogły odseparować się od męskiej projekcji ich własnej podmiotowości. Jest to zadanie, jakiego podejmie się cały szereg badaczek związanych z feminizmem drugiej fali, jednak, którego ostatecznie nie uda się zrealizować. Chcąc odmitologizować własną płęć i stworzyć dla niej odrębną historię, opowiedzianą z kobiecego punktu widzenia, de Beauvoir próbowała stworzyć jej spójny model, powołując się na podobieństwa jakie łączą przedstawicielki tej grupy, a nie różnice. Przedsięwzięcie to nie zakończyło się sukcesem, ponieważ filozofka w swoich staraniach chciała objąć całość kobiecości, co okazało się niemożliwe. W swoich poszukiwaniach, de Beauvoir ograniczała tak naprawdę swoją perspektywę do znanej sobie klasy społecznej, jak i własnej rasy, co skazywało sporą część kobiet na bycie wykluczonymi z jej planu. Jej przekonanie o uniwersalnym charakterze dyskryminacji kobiet okazało się mylnie pojęte, gdyż niwelowało istotę innych nierówności, np. ekonomicznych, czy spowodowanych przynależnością do konkretnej rasy, bądź religii.

Jednym z najistotniejszych aspektów *Drugiej płci* są spostrzeżenia autorki na temat ciała. De Beauvoir zajęła się opisem niedogodności, z jakimi spotyka się kobieta w związku z naturalnymi procesami, jakie zachodzą w trakcie jej życia. Menstruacja, ciąża, menopauza, wszystkie stawiają kobietę na przegranej pozycji w stosunku do mężczyzny. Role kobiety jako żony i matki, mocno krytykowane przez filozofkę, stwarzają z niej „ofiara gatunku”¹², jak sama to ujęła. Pomimo tych wszystkich ograniczeń, de Beauvoir idzie dalej niż akceptacja takiego pesymistycznego determinizmu biologicznego.

„Ciało jest sytuacją”.¹³ Jest to hasło, które znalazło podatny grunt na polu myśli feministycznej, a zwłaszcza w ramach queer studies. Otworzyło nową drogę do walki o emancypację kobiet w jeszcze szerszym zakresie. De Beauvoir twierdzi, bowiem, że kultura patriarchalna degradowa kobiecą fizjologię, jest to jeszcze jeden przykład mechanizmu wykluczenia i dyskryminacji. Dzieje się tak, dlatego, że nie istnieje pojęcie czystej płci biologicznej. Aspekt biologiczny jest nierozzerwalnie związany z aspektem kulturowym,

¹¹ S. de Beauvoir, *Druga płęć*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1972, s. 299.

¹² J. Mizieleńska, *dz. cyt.*, s. 35.

¹³ S. de Beauvoir, *dz. cyt.*, s. 77.

przy czym ten drugi odgrywa rolę interpretatora dla pierwszego.¹⁴ To właśnie dzięki takiej zależności tych dwóch czynników, dzięki potraktowaniu identyfikacji płciowej jako konstrukcji kulturowej, Simone de Beauvoir dostrzegła szansę na przekroczenie ograniczeń biologicznych.

I chociaż mocniejszy akcent filozofka stawiała na niezależność ekonomiczną i budowanie wspólnej tożsamości kobiet, to właśnie pojęcie ciała jako sytuacji bardzo mocno zaważyło na najnowszych osiągnięciach teoretycznych myśli feministycznej. Należy nadmienić, że wszystkie te rozważania miały miejsce zanim pojawiło się w ogóle pojęcie genderu jako narzędzia metodologicznego, którego omówieniem zajmę się za chwilę. Warto podkreślić jednak wkład twórczości Simone de Beauvoir do poszerzenia świadomości na temat złożoności zagadnienia, jakim jest relacja płci biologicznej i jej kulturowego odpowiednika oraz jak ta relacja przekłada się na życie kobiet i mężczyzn.

1.2 Gender – płć w aspekcie społeczno kulturowym

W drugiej połowie XX wieku analizy i badania dotyczące płci i seksualności człowieka stawały się coraz liczniejsze i operowały coraz większą ilością informacji, zarówno teoretycznych, jak i empirycznych. W połączeniu ze wzmożonym zainteresowaniem tymi kwestiami na polu różnych nauk społecznych i humanistycznych oraz stopniowym wyłanianiem się teorii feministycznej jako oddzielnej dyscypliny akademickiej pojawiła się potrzeba do wytworzenia narzędzi metodologicznych, które pomogłyby ukierunkować te działania. Takim narzędziem właśnie był gender, czyli płć w znaczeniu społeczno-kulturowym.

Termin ten został stworzony przez **Roberta J. Stollera** w roku 1968, a zaprezentowany w jego książce *Sex and Gender*. Ten amerykański psycholog zajmujący się m.in. przypadkami transwestytów i transseksualistów, opracował koncepcję genderu, widząc ograniczenia dotychczasowych zdobyczy psychologii w kwestii własnych badań. W swojej pracy przedstawił propozycję podziału tożsamości płciowej na dwie warstwy,

¹⁴ J. Butler, *dz. cyt.*, s. 55.

gdzie pojęcie „sex” będzie rozumiane jako płeć biologiczna, natomiast „gender” jako płeć w aspekcie społeczno-kulturowym.¹⁵ Takie podejście zostało zaakceptowane przez przedstawicieli nauk społecznych, co okazało się konieczne, gdyż wcześniej używano tych terminów zamiennie.¹⁶ Ten sposób przeprowadzania opisu płci został następnie szerzej opisany przez socjolożkę **Ann Oakley** w jej pracy *Sex, Gender and Society* z 1972 roku i okazał się narzędziem niezwykle przydatnym dla feminizmu, który w tym okresie zaczął konstytuować się jako odrębna dziedzina nauki na uniwersytetach.

Przydatność genderu objawiała się w sposobie pojmowania zmienności biologicznej i kulturowej płci człowieka. Jako aspekt stały i niezmienny została potraktowana nasza biologia natomiast kwestia manifestacji naszej płci kulturowej została przedstawiona jako proces elastyczny i podatny na wpływy, silnie uzależniony od kontekstu historyczno-społecznego.¹⁷ To nowe podejście pozwoliło zupełnie inaczej spojrzeć na kwestię nierówności społecznej pomiędzy płciami, gdyż nie traktowało już płci jako monolitu, którego trwałość wypływała z przesłanek biologicznych. Oczywiście podobne wnioski pojawiały się w badaniach zarówno Mead, jak i de Beauvoir, jednak dopiero Stoller przypisał do tych wniosków konkretne terminy, które na stałe wpisały się w dyskurs na temat płci.

W swoich analizach, Stoller poszedł jeszcze dalej, niż tylko rozbitcie tożsamości płciowej na jej dwa binarne komponenty. Obok już znanego wszystkim podziału na dwie płcie biologiczne, czyli mężczyznę i kobietę, wyodrębnił dodatkowo dwie płcie funkcjonujące w aspekcie kulturowo-społecznym, czyli męskość i kobiecość.¹⁸ Sam Stoller tak opisuje swoje podejście względem tego podziału:

„Słowo „sex” odnosi się do płci biologicznej kobiety lub mężczyzny i jej komponentów biologicznych, które determinują czy człowiek jest kobietą lub mężczyzną; słowo seksualny odnosi do znaczeń związanych z anatomią i fizjologią. To oczywiście pozostawia olbrzymią część zachowań, uczuć, myśli i fantazji, które odnoszą się do płci biologicznej, ale nie mają podstaw w biologii. Dla części tych psychologicznych fenomenów można posłużyć się terminem płeć kulturowa (org. „gender”): ktoś może

¹⁵ A. Buczkowski, *dz. cyt.*, s. 35-36.

¹⁶ J. Mizelińska, *dz. cyt.*, s. 187.

¹⁷ A. Buczkowski, *dz. cyt.*, s. 37.

¹⁸ Tamże, s. 37-38.

mówić o płci biologicznej kobiety i mężczyzny, ale może też mówić o kobiecości i męskości bez zakładania związku z anatomią i fizjologią”.¹⁹

Założenie, że te dwie sfery tożsamości człowieka mogą być kształtowane oddzielnie, a co za tym idzie także oddzielnie badane, otworzyło szereg nowych perspektyw przed osobami zajmującymi się tymi zagadnieniami. Polaryzacja stanowisk w tej kwestii okazała się tak silna, że większość badaczy, od momentu pojawienia się genderu w naukach humanistycznych, zajmowała się wyłącznie badaniem aspektów biologicznych, bądź społeczno-kulturowych. W swojej pracy skupiłem się na osiągnięciach naukowców związanych z tym drugim nurtem, gdyż w dalszej części właśnie pod tym kątem będę analizował twórczość Alison Bechdel.

Należy jeszcze zwrócić uwagę na fakt, że oprócz tych dwóch wymienionych już wcześniej aspektów płci, czyli biologicznego i społeczno-kulturowego, niektórzy badacze wymieniają jeszcze trzeci.²⁰ „Gender identity”, jest wymiarem osobowościowym płci, kładącym nacisk na jego psychologiczną konstrukcję. Należy rozumieć go jako właściwą identyfikację jednostki z wybraną przez niego płcią, która może mieć charakter męski, żeński, bądź androgyniczny. Jest to identyfikacja o naturze wyjątkowo subiektywnej i wewnętrznej. Nie jest wytwarzana przez czynniki zewnętrzne, jak w poprzednich dwóch przypadkach, tylko uważana jest za „rezultat indywidualnej aktywności jednostki ludzkiej w konstruowaniu koncepcji samej/samego siebie w aspekcie płciowym”.²¹

Dzięki wykorzystaniu genderu do tłumaczenia zawiłych kwestii związanych z asymetrycznymi relacjami zachodzącymi pomiędzy płciami, udało się wypracować feministom i feministkom pewne modele analityczne, które traktowały przesłanki społeczno kulturowe jako definiujące dla zastanego układu społecznego. Kilka takich modeli stało się głównymi punktami wyjścia dla dalszych rozważań na ten temat. Postaram się teraz przedstawić trzy najważniejsze, które stały się kamieniami milowymi w rozwoju myśli feministycznej. Kontynuując tradycję binarnego tłumaczenia zjawisk nierówności pomiędzy mężczyznami, a kobietami, modele te proponują następujące sposoby rozłożenia tych nierówności:

¹⁹ A. Buczkowski, *dz. cyt.*, s. 36-37.

²⁰ E. Głazewska, *dz. cyt.*, s. 124-126.

²¹ H. Sekuła-Kwaśniewicz, *Płeć*, [w:] H. Domański, W. Morawski, J. Mucha (red.), *Encyklopedia Socjologii*, t. 3, (O-R), Wydawnictwo Oficyna Naukowa, Warszawa 2000, s. 123.

1. **Sfera domowa a publiczna (domestic versus public)**
2. **Sfera natury a kultury (nature versus culture)**
3. **Sfera produkcji i reprodukcji (production versus reproduction).**²²

Każda z tych propozycji analitycznych przypisuje konkretną sferę do konkretnej płci i w ten sposób tłumaczy, na jakiej zasadzie kształtuje się układ relacji pomiędzy osobnikami w danym społeczeństwie.

Jako jedną z pierwszych, która dokonała takiego podziału była **Michelle Zimbalist Rosaldo**. W książce *Woman, Culture, and Society* z 1974 roku uznała za uniwersalną zasadę przypisanie mężczyzny do sfery publicznej, natomiast kobiety do sfery domowej. Antropolożka ta poprzez dokonanie badań porównawczych różnych kultur stwierdziła, że zasada ta funkcjonuje zawsze, jednak objawia się w odmienny sposób w poszczególnych społecznościach.²³ Związywanie kobiet wyłącznie ze sferą domową deprecjonowało istotę wykonywanych przez nie czynności, jako że głównie sfera publiczna, czyli według tego podziału męska, uznawana była za wysoce wartościową przez ogół społeczeństwa. Rosaldo mówiąc o sferze publicznej miała na myśli działania polityczne i ekonomiczne, dokonania naukowe, podczas gdy dla sfery domowej zarezerwowane było wychowanie dzieci i opieka nad domem. Takie rozłożenie obowiązków, czy raczej predyspozycji do wykonywania ich pomiędzy przedstawicielami obu płci, było tłumaczone po raz kolejny biologią, a bardziej szczegółowo, tym, że to kobiety rodzą dzieci. Niejako z konstatacji tego prostego faktu, miałyby wynikać „naturalne” przysposobienie kobiet do wykonywania ról matki i żony, co z kolei przekłada się na ich znikomy wkład w sferę publiczną. Według Rosaldo i wielu innych badaczy feministycznych to właśnie takie kulturowe przypisywanie znaczeń do faktów biologicznych jest powodem istnienia hierarchicznego stosunku płci, gdzie mężczyźni zawsze górują nad kobietami.

Takie podejście do wpływu, jaki wywiera wymiar symboliczny na recepcję i interpretację czynności i zachowań ludzkich popierała także **Sherry Ortner**. W swoim słynnym artykule *Czy kobieta ma się do mężczyzny jak natura do kultury?* z 1982 zastosowała to podejście tworząc nowy podział dychotomiczny, który miałby wytłumaczyć panujący powszechnie niższy status społeczny kobiet. Ponownie kwestia ustosunkowania

²² E. Głażewska, *dz. cyt.*, s. 146-147.

²³ H. L. Moore, *Płeć kulturowa i status – wyjaśnienie sytuacji kobiet*, [w:] M. Kempny, E. Nowicka (red.), *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2003, s. 319.

się do przedłużenia gatunku okazała się odgrywać kluczową rolę przy utrzymaniu ustalonego społecznego status quo, przez co rozumie się utożsamienie kobiet z naturą, poprzez ich oczywistą zdolność do reprodukcji.²⁴ Ortner uznała, że skoro jedynie kobiety mogą rodzić dzieci, mężczyźni muszą realizować swoją podmiotowość w inny sposób. Tym sposobem jest stwarzanie znaczeń, czyli funkcjonowanie w obrębie sfery kultury. Według autorki natura jest czymś gorszym od kultury, czymś niekompletnym. Jedynie procesy cywilizacyjne, takie jak socjalizacja mogą zapewnić przejście do wymiaru, który uznawany jest za pełniejszy. Ortner twierdzi jednak, że kobiety są przygotowywane do przyjęcia ról o innym charakterze niż mężczyźni, tym samym odmawia im się uznania, które zarezerwowane jest tylko dla sfery znaczeń i symboli.²⁵

Antropolożka w swoim artykule zwraca także uwagę na powiązanie sytuacji kobiety z sytuacją dziecka. Jako osoba odpowiedzialna za wprowadzenie młodego człowieka do społeczeństwa, jej wartość zostaje niejako podwójnie podważona. Pierwszym czynnikiem deprecjonującym znaczenie kobiety jest zatem funkcja reprodukcyjna, natomiast dalsze czynności wiążące się z opieką i wychowaniem dziecka także niosą ze sobą wartościowanie ujemne w rozumieniu kulturowym.²⁶ Skojarzenie kobiety z dzieckiem, funkcjonujące w przekonaniu ogólnym jako słuszne i prawdziwe, przyczynia się według Ortner do wzmocnienia wizji dychotomii kobieta/natura, mężczyzna/kultura.²⁷

Ostatni podział realizacji płci w społeczeństwie, o którym teraz wspomnę, wywodzi się z ducha myśli marksistowskiej, powieliła on jednak tezy zawarte w poprzednich propozycjach. **Fryderyk Engels** w swoim *Pochodzeniu rodziny, własności prywatnej i państwa* przyporządkował mężczyzn do sfery produkcji, natomiast kobiety do sfery reprodukcji. Wartością dystynktywną jego opisu jest jednak położenie akcentu na wymiar ekonomiczny, a nie symboliczny, czy kulturowy.²⁸ Oprócz tego elementu różnicującego, większość jego spostrzeżeń jest zbieżna z wcześniej wspomnianymi.

²⁴ J. Mizielińska, *dz. cyt.*, s. 105.

²⁵ <http://www.ekologiasztuka.pl/pdf/f0064ortner.pdf>

²⁶ H. L. Moore, *dz. cyt.*, s. 312.

²⁷ S. B. Ortner, *Czy kobieta ma się tak do mężczyzny, jak „natura” do „kultury”?*, [w:] T. Hołówka (red.), *Nikt nie rodzi się kobietą*, Wydawnictwo „Czytelnik”, Warszawa 1982, s. 124-133.

²⁸ E. Głazewska, *dz. cyt.*, s. 163.

Pomimo różniących się przesłanek, z jakich wypływały omówione przeze mnie analizy, łączyło je jednak przekonanie, że to właśnie stosunek do reprodukcji jest przyczyną ucisku kobiet.²⁹ Koniecznie trzeba jednak nadmienić, że wszystkie te modele były w mniejszym lub większym stopniu zdeterminowane przez eurocentryczny, czy też zachodni punkt widzenia, pomimo komparatywistycznego charakteru badań Rosaldo i Ortner. Jest to szczególnie istotne, gdyż odzwierciedla charakter badań nad nierównością społeczną związaną z płcią, przeprowadzanych przez badaczki związane z drugą falą feminizmu.

Od lat 70. XX wieku feministki starały się znaleźć, bądź też wypracować wspólną podmiotowość kobiecą. Korzystając ze zdobyczy nauk humanistycznych, szczególnie antropologii kulturowej, dążono do odkrycia wspólnej płaszczyzny odniesienia dla wszystkich kobiet. Takie całościowe podejście wymagało uwzględniania coraz to szerszego spektrum czynników. W skład programu badań feministycznych zaczęły więc być włączane analizy zależności pomiędzy płcią, a klasą społeczną, wyznawaną religią, pochodzeniem etnicznym czy rasą. Opisywane przez mnie wcześniej trzy modele są właśnie wynikiem takich starań.

Ambicje feministek drugiej fali, o czym wspominałem już przy opisie twórczości Simone de Beauvoir, okazały się jednak w praktyce niemożliwe do realizacji. Otóż stworzenie poczucia spójnej tożsamości dla wszystkich kobiet wykraczało poza możliwości badaczek. Różnice pomiędzy reprezentantkami poszczególnych grup społecznych okazały się zbyt widoczne, aby dało się je wszystkie uwzględnić w tym programie. Kolejnym problemem była także konieczność wykluczenia pewnych osobników, którzy nie spełnialiby normy wypracowanej dla ogółu, ze specjalnym podkreśleniem osób homoseksualnych.³⁰ Na zwrócenie uwagi na ten fakt miał wpływ wzrost świadomości na temat kształtowania się ośrodków władzy w zachodnich, patriarchalnych społeczeństwach opisany przez francuskiego filozofa Michela Foucault. Równie istotne okazały się głosy czarnych feministek, które poprzez własne doświadczenia podwójnego wykluczenia (na tle rasowym i przynależności do konkretnej

²⁹ E. Głazewska, *dz. cyt.*, s. 164.

³⁰ A. Młodawska, E. Brzozowska, *Teoria queer a podmiot kobiecy na przykładzie wybranych nurtów feminizmu*, [w:] J. Zakrzewska (red.), *Queerowanie feminizmu. Estetyka, polityka, czy coś więcej?*, Wydawnictwo Konsola, Poznań 2006, s. 9.

płci) opisywały zachodzące na siebie warstwy opresji.³¹ Nie mogąc poradzić sobie z tymi przeszkodami, najnowsza myśl feministyczna poszła w zupełnie innym kierunku. Zamiast starać się wytworzyć spójną kobiecą tożsamość, część feministek i feministów zajęła się dekonstruowaniem podmiotowości jako takiej. Postaram się teraz przybliżyć poglądy teorii queer, która okazała się być próbą redefinicji sposobu, w jaki dotychczas prowadziło się dyskurs na temat płci.

1.3 Teoria queer – nowy paradygmat myśli feministycznej

Punkt zwrotny w dotychczasowych rozważaniach nad płcią i seksualnością człowieka nastąpił w roku 1990 wraz z wydaniem książki *Gender trouble* autorstwa **Judith Butler**. Kontrowersji wokół tej pozycji było wiele, a wynikały one z pewnej sprzeczności. Otóż Butler zakwestionowała w swojej pracy podstawowe osiągnięcia teoretyczne ruchu feministycznego, przy czym wciąż utożsamiała się z tym ruchem. Jej krytyczne stanowisko uwypuklało wszystkie te wykluczające aspekty feminizmu, o których wspominałem wcześniej, ale nie zatrzymywało się w tym miejscu. Jej krytyka podważała także zasadność samego podziału na sex i gender, czyli de facto sam fundament tej myśli.³² Celem filozofki nie było jednak zanegowanie osiągnięć feminizmu, ale zaproponowanie takiego programu, który nie byłby ograniczony koniecznością wykluczenia pewnych jednostek. Aby to osiągnąć Butler odrzuciła słuszność samego podziału na męskość i kobiecość, stwierdzając, że ten dychotomiczny podział płci kulturowej jest wynikiem „niewidzialnych” praktyk regulacyjnych funkcjonujących w zachodnich społecznościach patriarchalnych, a co za tym idzie jest źródłem opresji, z którą starają się walczyć ruchy na rzecz równouprawnienia kobiet i mężczyzn.³³ Jej podejście w kwestii dekonstrukcji kobiecego podmiotu spotkało się jednak z ostrym sprzeciwem ze strony samych feministek, które nie mogły się zgodzić na odejście od budowania spójnej

³¹ J. Mizielińska, dz. cyt., s. 185.

³² Tamże, s. 186-193.

³³ M. Trawińska, P. Antoniewicz, *Queer jako strategia działania politycznego*, [w:] J. Zakrzewska (red.), *Queerowanie feminizmu. Estetyka, polityka, czy coś więcej?*, dz. cyt., s. 97.

tożsamości kobiecej. To, co dla Butler było „wyjściem z pułapki wykluczenia”³⁴, dla niektórych badaczek i aktywistek było ryzykiem zaprzepaszczenia wypracowanych już narzędzi i metod walki z dyskryminacją.

Filozofka starała się wykorzystać w swoich badaniach krytyczne analizy Michela Foucaulta na temat dyskursu w celu prześledzenia sposobu, w jaki wytwarzane są poglądy na temat płci. Stworzyła, więc pojęcie heteroseksualnej matrycy, przez co rozumiała wzorzec „kulturowej zrozumiałości, przez który ciała, płcie i pragnienia zyskują naturalność, a ową naturalność mogą utrzymać o ile ciała będą spójne i sensowne, tylko, jeśli będziemy mieć stabilną biologiczną płęć wyrażaną przez stabilną kulturową płęć (męskie wyraża to, co biologicznie męskie a kobiece, to co żeńskie), czyli zdefiniowane jako odpowiednio zhierarchizowane przeciwieństwa w ramach obowiązkowej praktyki heteroseksualnej.”³⁵ W swoich badaniach stwierdziła, że podział na sex i gender wzmacnia jedynie taki model normatywnych regulacji, jakim jest opisana przez nią heteroseksualna matryca. Według autorki bowiem to co kulturowo męskie wcale nie musi być przypisane tylko i wyłącznie do męskiego ciała, to samo tyczy się oczywiście kobiet.³⁶ Warto w tym miejscu nadmienić, że spora część jej rozważań narodziła się w trakcie zastanawiania się nad problemem transgresji płci u drag queens i drag kings, czyli osób, które starają się odgrywać płęć, jakiej sami nie posiadają w wymiarze biologicznym.³⁷ W *Gender trouble* starała się opisać niekonsekwencje, na jakich bazuje ten binarny podział i stwierdziła, że wpływa on z mylnie pojętego podziału na sex i gender, który miał przecież służyć feministkom w celu zakwestionowania, a nie powielania patriarchalnych schematów płci.

Specyfika ujęcia tego podziału przez Judith Butler zasadza się na przekonaniu, że tak naprawdę nigdy nie mamy do czynienia z płcią biologiczną jako taką. Zawsze funkcjonuje ona w jakimś kontekście kulturowym i nie mamy możliwości odniesienia się do niej bez pewnych przekonań na jej temat. Jak mówi sama filozofka: „błędem jest sążenie, że istnienie ciał jest znaczące przed naznaczeniem ich kulturową płcią”.³⁸ Według autorki sama płęć kulturowa jest już narzędziem dyskursywnym, który kształtuje

³⁴ J. Mizielińska, *dz. cyt.*, s. 185.

³⁵ J. Butler, *dz. cyt.*, s. 49.

³⁶ J. Mizielińska, *dz. cyt.*, s. 188-189.

³⁷ J. Butler, *dz. cyt.*, s. 22-29.

³⁸ Tamże, s. 55.

pogląd na temat wszystkiego, co dotyczy płci, tworząc z niej niepodważalny fakt naturalny.³⁹ Butler uważa, więc taki podział za iluzję, która ma na celu utrzymanie starego porządku w podejściu do płci, a co za tym idzie utrzymać związane z nim metody opresji.

Oryginalność myśli Butler polega także na położeniu akcentu na performatywny charakter tworzenia ludzkiej płciowości, na konieczności stwarzania go na nowo poprzez gesty, wygląd zewnętrzny i szereg innych codziennie wykonywanych czynności. Każdy człowiek chcąc uchodzić za reprezentanta danej płci musi dokonywać takich performatywnych zachowań. Jest to proces, który nigdy nie ma końca, jako że nie sposób osiągnąć ideału. Dobrze ilustruje to następujący cytat: „Płeć jest teatrem – materializuje się w akcie jej odgrywania, codziennego iterowania, odtwarzania (cytowania) nieistniejącego wzorca. Płeć nie istnieje. Płeć staje się wtedy, kiedy wywołuje skutki: materialne skutki na ciałach tych, którzy płeć odgrywają oraz skutki społeczne, pozycjonujące jednostkę w sieci społecznych interakcji w zależności od jej gender”⁴⁰.

Normy narzucane przez społeczeństwo co do tego jaki jest właściwy charakter męskości czy kobiecości to tak naprawdę fantazmat, sfabrykowany ideał płci kulturowej, który poprzez „naturalność” płci biologicznej ustanawia istotę prawdy, do której powinni się wszyscy odwoływać. Jednostki, które nie wpiszą się w ten schemat zostaną w najlepszym wypadku skazane na ostracyzm społeczny. Judith Butler widzi jednak w tym ostracyzmie szansę walki z opresyjnymi normami kulturowego pojmowania płci i seksualności. Przenosi wiedzę na temat działania dyskursów wytwarzających ramy dla norm społecznych i kulturowych z pola teorii na pole praktyki, a właściwie to postuluje ich idealne połączenie. Zdając sobie sprawę z niemożności ucieczki podmiotu przed włączeniem w dyskurs społeczny, postuluje zastosowanie technik, które mają na celu uświadomienie i unaocznienie tych mechanizmów, tak zwaną metodę subwersji.⁴¹ Techniki te, zaczerpnięte z obserwacji występów artystów drag, wykorzystują parodię, pastisz, absolutne przerysowanie postulowanej normy, w celu wykazania jej arbitralności i niestabilności. Butler sugeruje, że wykorzystanie tych metod w życiu codziennym,

³⁹ J. Mizielińska, *dz. cyt.*, s. 190.

⁴⁰ M. Bieńkowska-Ptasznik, J. Kochanowski, *Słowo wprowadzenia*, [w:] *Teatr płci. Eseje z socjologii gender*, M. Bieńkowska-Ptasznik, J. Kochanowski (red.), Wydawnictwo „Wschód – Zachód”, Łódź 2008, s. 5.

⁴¹ M. Trawińska, P. Antoniewicz, *dz. cyt.*, s. 98-99.

uświadamia ich rytualny charakter, a dzięki lokalnemu i partykularnemu ich wykorzystaniu, praktyka queer nie jest narażona na błędy popełnione przez feministki drugiej fali i ich dążenia esencjonalistyczne.⁴²

Podejście Judith Butler oraz jej następców i następczyń, którzy rozwijają jej myśl spotkało się jednak ze znaczną krytyką. Wspomniana już wcześniej niechęć do porzucenia starań stworzenia jednolitej i spójnej tożsamości kobiecej to tylko jeden z zarzutów, jakie się jej stawia. Drugim jest apolityczny charakter owej myśli, przez co rozumie się brak przełożenia tych starań na realną zmianę w danym społeczeństwie.⁴³ Ta „niepraktyczność” teorii queer powoduje, że jest ona odrzucana przez część feministek i feministów jako nieprzydatna dla ich celów politycznych. W ich rozumieniu teatralizacja życia, jak i sama polityka reprezentacji to za mało, aby móc osłabić wpływ władzy patriarchalnej na relacje zachodzące pomiędzy mężczyznami, a kobietami.

Pomimo tych zarzutów, prace Judith Butler definitywnie zmieniły sposób, w jaki nauka patrzy na kształtowanie się płci i seksualności człowieka współczesnego. Ożywiły one rozwój myśli feministycznej, a poprzez jej solidną krytykę wpłynęły na większy stopień autorefleksji na temat zadań, jakie powinien sobie wytyczać sam feminizm.

W rozdziale tym starałem się przedstawić najważniejsze osiągnięcia myśli feministycznej, zarysować jej kształt, a także zwrócić uwagę na zmiany, jakie na przestrzeni czasu zaszły w jej ramach. Chciałem opisać jak teoria ta pojmowała kategorię kobiecości, aby móc lepiej zanalizować sposób przedstawienia kobiecości w komiksie amerykańskim, czym zajmę się w następnym rozdziale.

⁴² M. Trawińska, P. Antoniewicz, *dz. cyt.*, s. 103-105.

⁴³ J. Mizielińska, *dz. cyt.*, s. 185.

2. Przedstawienie kobiecości w komiksie amerykańskim

2.1 Komiks jak wytwór kultury masowej

Komiks jako odrębna dziedzina sztuki musiał przejść długą drogę zanim oficjalnie zaczęło się go określać tym mianem.⁴⁴ Nawet obecnie nie wszyscy zgadzają się na traktowanie komiksu jak równoprawnego takim odgałęzieniom sztuki jak malarstwo czy literatura. O wiele częściej utożsamia się go z rozrywką czy szerzej rozumianą kulturą masową, która w konfrontacji z tak zwaną „kulturą wyższą” jest przeważnie oceniana niżej.⁴⁵ Takie podejście zazwyczaj reprezentują osoby, które nie są zaznajomione z historią komiksu, jego rozwojem na przestrzeni czasu. Analogiczna sytuacja miała miejsce z filmem, który również nie od razu został zaakceptowany jako sztuka rozumiana w wąskim znaczeniu tego słowa.⁴⁶

Istotnym czynnikiem oceny wartości komiksu jest rola, jaką pełni on w danym społeczeństwie oraz stopień jego upowszechnienia. Recepcja sztuki komiksowej znacznie różni się, zależnie od kraju, w którym będziemy analizować jego historię, oraz siłę, z jaką oddziałuje na odbiorców. W Polskiej kulturze komiks nigdy nie odgrywał istotnej roli⁴⁷ (za wyjątkiem może okresu PRL-u) natomiast w krajach takich jak Francja, Stany Zjednoczone, czy Japonia rzecz ma się zupełnie inaczej. Ta specyficzna nieprzekładalność charakteru, jaka cechuje komiks jako medium nakazuje raczej analizowanie go w konkretnym kontekście kulturowym, dlatego w swojej pracy ograniczę się wyłącznie do twórczości amerykańskiej.

⁴⁴ Jako „datę narodzin” komiksu, rozumianego w sensie współczesnym uznaje się okres pomiędzy rokiem 1894, a 1897. J. Szyłak, *Komiks w kulturze ikonicznej XX wieku. Wstęp do poetyki komiksu*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1999, s. 7.

⁴⁵ J. Szyłak, *Zgwałcone oczy. Komiksowe obrazy przemocy seksualnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2001, s. 9-11.

⁴⁶ J. Szyłak, *Komiks w kulturze ikonicznej XX wieku. Wstęp do poetyki komiksu*, dz. cyt., s. 12.

⁴⁷ J. Szyłak, *Zgwałcone oczy. Komiksowe obrazy przemocy seksualnej*, dz. cyt., s. 10.

Warto zwrócić także uwagę, że wielu badaczy zajmujących się tak zwaną kulturą masową, podkreśla silny związek pomiędzy oczekiwaniami odbiorców, a treścią, jaka się znajduje w jej produktach. Jerzy Szyłak, który na gruncie polskiej humanistyki w szczególności zajmuje się komiksami, pisze o nich w następujący sposób: „reagując na zapotrzebowanie społeczne (dając się precyzyjnie obliczyć dzięki wynikom sprzedaży), wytwory kultury masowej pokazują jak ich odbiorcy postrzegają rozmaite problemy społeczne, co o nich myślą, jak je oceniają.”⁴⁸ Stwierdzenie to jest szczególnie istotne dla mojej pracy, gdyż mając na uwadze taką zależność, łatwiej uzmysłowić sobie jak kształtowała się reprezentacja kobiet w komiksie. Zarówno historie w nich prezentowane, jak i bohaterowie, którzy się w nich pojawiają są w pewien sposób odbiciem czytelniczych fantazji, które w przypadku masowego odbiorcy bywają mocno schematyczne.⁴⁹

Według badaczy kultury masowej istnieją dwa czynniki, które wpływają na upowszechnienie konkretnej wizji jakiegoś zjawiska czy grupy społecznej w świadomości odbiorców twórców masowych. Tymi czynnikami są hiperbolizacja i powtarzalność.⁵⁰ Poprzez skupienie się na pewnych cechach, a następnie ich wyolbrzymieniu przestaje być możliwe stworzenie całościowego obrazu podejmowanego tematu, co z kolei doprowadza do jego zubożenia i swoistej deformacji. Taki „okrojony” sposób podejścia do przedstawianej rzeczywistości, o ile zostanie zaakceptowany przez odbiorców, jest następnie powielany, jako że większość twórców kultury masowej jest zależna w bezpośredni sposób od stopnia ich konsumpcji przez grupę docelową. Miejsce na oryginalność i nowatorstwo, w większości przypadków jest ograniczane przez główny cel, jaki wyznacza się produktom kultury masowej, czyli dotarcie i pozyskanie jak najszerszej grupy odbiorców.⁵¹

Mając na uwadze reprezentację kobiet w komiksie, a także opisane przeze mnie właściwości komiksu jako produktu kultury konsumpcyjnej jest niezwykle istotne, aby nadmienić, że przeważająca liczba twórców zajmujących się komiksem w Stanach Zjednoczonych to mężczyźni. Właściwie, poza Japonią, gdzie istnieje znaczna grupa pisarek i artystek realizujących się przy tworzeniu komiksów, do takich samych wniosków

⁴⁸ J. Szyłak, *Zgwałcone oczy. Komiksowe obrazy przemocy seksualnej*, dz. cyt., s. 7.

⁴⁹ J. Szyłak, *Komiks*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2000, s. 35.

⁵⁰ J. Szyłak, *Zgwałcone oczy. Komiksowe obrazy przemocy seksualnej*, dz. cyt., s. 9.

⁵¹ J. Szyłak, *Komiks*, dz. cyt., s. 35.

można dojść analizując sytuację w innych krajach. Pamięając o tym, że komiks jako odrębny gatunek sztuki ukształtował się na przełomie wieków XIX i XX, trzeba było czekać prawie pięćdziesiąt lat na kobiecy debiut w tej dziedzinie.⁵² Jest to o tyle istotna informacja, że uświadamia, w jakim stopniu kobieca podmiotowość w komiksie była konstruowana przez męskich twórców, a co za tym idzie jak bardzo była uzależniona wyłącznie od ich perspektywy. Nie oznacza to jednak, że niemożliwe jest stworzenie realistycznego portretu kobiety przez mężczyznę w twórczości komiksowej, o czym wspomnę w dalszej części mojej pracy.

Pojawienie się kobiecych twórczyń w komiksie amerykańskim na szerszą skalę jest związane z latami sześćdziesiątymi oraz ideałami kontrkultury. To właśnie dzięki nim ukonstytuowała się swoista alternatywa, utożsamiana z komiksem undergroundowym wobec tego, co oferował główny nurt tego komiksu.⁵³ Dokładnym omówieniem tych dwóch zupełnie różnych płaszczyzn amerykańskiego komiksu zajmę się w następnych podrozdziałach. Chciałem jednak zasygnalizować przy omawianiu komiksu w kontekście kultury masowej, że w dużej mierze to właśnie kobiece twórczynie, związane z ruchem feministycznym, jako pierwsze krytycznie podeszły do sposobu przedstawienia ich płci na kartach komiksów. Badacze i badaczki zajmujący się problematyką komiksów, podobnie jak ich autorki, doszukiwały się przejawów postaw mizoginistycznych i seksistowskich w dotychczasowych dziełach tego gatunku. Łączyli te obserwacje ze sposobem funkcjonowania społeczeństwa konsumpcyjnego, w którym kobieca podmiotowość jest uprzedmiotowiana i fetyszyzowana, a wszystko to w celu osiągnięcia lepszych wyników sprzedaży.⁵⁴

⁵² Kobieta, której oficjalnie przypisuje się tytuł pierwszej twórczyni komiksów była Dalia Messick, funkcjonująca pod pseudonimem Dale Messick. Jest ona odpowiedzialna za stworzenie komiksowego stripu pod tytułem „Brenda Starr”, który zadebiutował w roku 1940 i opowiadał o przygodach tytułowej reporterki. J. Szyłak, *Komiks*, dz. cyt., s. 83.

⁵³ W swojej pracy będę posługiwał się podziałem komiksu amerykańskiego na jego główny nurt (po ang. „mainstream”) oraz komiks undergroundowy, przez który rozumie się pozycje wydawane poza oficjalnym rynkiem dystrybucji. Jest to terminologia, która funkcjonuje w literaturze dotyczącej komiksu. J. Szyłak, *Komiks w kulturze ikonicznej XX wieku. Wstęp do poetyki komiksu*, dz. cyt., s. 33.

⁵⁴ J. Szyłak, *Komiks i okolice pornografii. O seksualnych stereotypach w kulturze masowej*, Wydawnictwo AKIA s.c., Gdańsk 1996, s. 7-8.

2.2 Reprezentacja kobiecego podmiotu w komiksie amerykańskim głównego nurtu

Chcąc zająć się właściwym problemem mojej pracy muszę wcześniej odwołać się do historii komiksu jako gatunku, gdyż jego ewolucja formalna jest w ścisły sposób związana z tym, jak komiks był i jest postrzegany oraz jakie treści się w nim mogły pojawiać, a jakie nie.

Pomijając prehistorię komiksu, kiedy funkcjonował on jedynie w sensie „historyjek obrazkowych”⁵⁵ i nie miał jeszcze sztywno określonych cech wyznaczających ramy gatunku⁵⁶, większość dzieł okresu do lat dwudziestych XX wieku miało charakter wyłącznie humorystyczny. Sama nazwa komiksu w języku angielskim pochodzi od wyrażenia „comic strip”, co należy rozumieć po polsku jako „komiczny pasek”.⁵⁷ Przejawem takiego podejścia do komiksu jest fakt, że większość bohaterów z tamtych lat to dzieci przedstawiane w mocno skonwencjonalizowany sposób. Autorzy w swoich dziełach odwoływali się do funkcjonującego w społecznej świadomości stereotypu dziecka-nicponia, wiecznego urwisa.⁵⁸

W tej wczesnej fazie rozwoju komiksu, kobiety pojawiały się jedynie jako matki owych dzieci, albo małeletnie protagonistki tytułowych utworów, ale nawet to nie zdarzało się zbyt często. Kobieta jako matka i żona była uosobieniem wszystkich stereotypowych cech, jakie się im przypisuje w społeczeństwie patriarchalnym: zajmowały się głównie wychowywaniem owych dzieci, a ich głównym terytorium w domu była kuchnia. Taki stan rzeczy nie tylko obrazuje mentalność Amerykanów na początku XX wieku, ale także podkreśla młodość komiksu jako gatunku, który dopiero wypracowywał swoje metody komunikacji z widzem. Operowanie bowiem pewnymi atrybutami, które w ogólnym rozeznaniu społeczeństwa są przypisane do konkretnej płci jest jedną z takich metod.

⁵⁵ J. Szyłak, *Komiks w kulturze ikonicznej XX wieku. Wstęp do poetyki komiksu*, dz. cyt., s. 5-11.

⁵⁶ Za cechy wyznaczające ramy gatunku uważa się: pokazywanie na obrazkach rozwoju zdarzeń, wypowiedzi bohaterów pojawiające się w dymkach, jednostkowego bohatera oraz seryjny charakter publikacji. Wyznaczniki gatunku komiksowego ulegały jednak znacznym modyfikacjom na przestrzeni lat. J. Szyłak, *Komiks*, dz. cyt., s. 6.

⁵⁷ J. Szyłak, *Komiks*, dz. cyt., s. 11.

⁵⁸ Tamże, s. 35.

Komiks jako medium wizualne najlepiej funkcjonuje za pomocą wyrazistości i jednoznaczności, które to pomagają odbiorcy zorientować się w opowiadanej historii.⁵⁹

Kobiety nie były po prostu postaciami, nad którymi twórcy skupiali się w swoich dziełach. Aby uzupełnić tak jednostronny obraz tej sytuacji, należy nadmienić, że reprezentacja dorosłych w tych komiksach była w ogóle marginalizowana, dotyczy to więc także mężczyzn.⁶⁰ Jako że większość historyjek miała w zamiarze być komiczna, portret psychologiczny tych postaci był sprowadzony do zestawu najbardziej utrwalonych stereotypów na temat płci, jakie funkcjonowały w tamtym czasie w amerykańskim społeczeństwie.

Do lat trzydziestych XX wieku, role kobiece w komiksie były marginalizowane i przedstawiane stereotypowo, ale nie były jeszcze poddane procesowi agresywnej fetysyzacji, mającej na celu odniesienie się do męskiej części odbiorców. Ten stan rzeczy zmienił się wraz z pojawieniem się historii awanturnych, w których akcent przestał być kładziony na wątki humorystyczne, a bardziej na przygody głównego bohatera.⁶¹ Wraz z pojawieniem się takich tytułów jak *Tarzan of the Apes* Hala Fostera z 1929 roku, *Flash Gordon* Alexa Raymonda z 1934 roku czy *Prince Valiant* Fostera z 1937 roku, realizm wizualny został wprowadzony na karty komiksów, co oczywiście wiązało się także z porzuceniem wyłącznie humorystycznego wydźwięku prezentowanych historii.⁶² Realistyczne przedstawianie postaci stanowiło pierwszy krok do zaakceptowania komiksów jako „poważnego” dzieła sztuki, jednak tematycznie wciąż odnosiło się do wąskiego zestawu możliwości, z jakich czerpali twórcy.

Zmiana charakteru prezentowanych historii w komiksach nie przełożyła się jednak na zmianę reprezentacji występujących w nich kobiet. W komentarzach dotyczących komiksów awanturnych, z premedytacją nie mówi się o bohaterkach, tylko bohaterach, ponieważ takowe nie występowały. Pojawiały się one jedynie w rolach drugorzędnych, zawsze jako czyjeś narzeczone, córki lub żony.⁶³ Zawsze reprezentowały postawę bierną, funkcjonowały jako dopełnienie mężczyzny. Przeważnie występowały w roli ukochanych

⁵⁹ J. Szyłak, *Komiks*, dz. cyt., 22-23.

⁶⁰ Tamże, s. 35.

⁶¹ J. Szyłak, *Komiks w kulturze ikonicznej XX wieku. Wstęp do poetyki komiksu*, dz. cyt., s. 21.

⁶² J. Szyłak, *Komiks*, dz. cyt., s. 67.

⁶³ Tamże, s. 80.

głównych bohaterów, które potrzebowały ratunku, bądź też celem protagonisty było zdobycie jej serca, a cała konstrukcja fabularna była tak skomponowana, aby ten cel mógł się ziścić.⁶⁴ Czytelnicy mieli tutaj do czynienia ze swoistą idealizacją męskiej sprawności i aktywności, podczas gdy kobieta była sprowadzana do roli pasywnej adoratorki i nawet, jeśli była ona katalizatorem dla jego przygód, to jej funkcja właściwie na tym etapie się kończyła.

Ciekawym odczytaniem tak pojmowanej roli kobiety w komiksie jest porównanie jej do przeszkody, która ma za zadanie odciągnąć mężczyznę od wykonania swojej misji, czy też osłabić jego zainteresowanie wykonaniem jakiegoś zadania.⁶⁵ Jest w tym ukryty pewien paradoks, objawiający specyficzne podejście męskich twórców do swoich kobiecych bohaterek. Służyły one, bowiem jedynie jako fabularne narzędzie mające na celu gloryfikację aktywnej postawy męskiej, przy czym jednak taka pasywna rola kobieca była odczytywana jako pewnego rodzaju ograniczenie dla pełnego rozwoju potencjału męskiego bohatera. Kobiety w tych historiach nie mogły wyjść poza pewien wachlarz ról i sztywno określony zestaw zachowań, który we współczesnej interpretacji okazuje się ukazywać żeńskie postaci wyłącznie w negatywnym świetle. Nadrzędną rolą kobiecego podmiotu w komiksach z tamtego okresu była adoracja mężczyzny, jednak przypisanie jej wyłącznie tej funkcji sprawiało, że funkcjonowały one jako twory w ramy których wpisana była sprzeczność. Historie awanturnicze zakładały bowiem, że bohater musi mieć stale nowe przygody, zatem dążenia postaci żeńskich, których domeną było „ognisko domowe” mogły być odczytywane jako zagrożenie dla funkcjonowania protagonisty utworu.

Nawet hasła emancypacyjne głoszone przez feministki nie wpłynęły na faktyczną zmianę sposobu przedstawiania życia kobiet w komiksach. Choć pojawiły się stripy, w których kobiety odgrywały tytułową rolę, jak *Connie* Franka Goodwina z 1927 roku czy *Betty* Deana Young'a i *Johna* Marshalla z 1930 roku jedyną różnicą w portretowaniu głównych bohaterek był fakt, iż same na siebie zarabiały.⁶⁶ Był to główny element zmiany, na jaki twórcy kobiecych postaci kładli nacisk, jeśli chodzi o spełnienie postulatów

⁶⁴ D. Serkowska, *Kobieta w komiksie. Od Amazonki do... jokera*, „Zeszyty komiksowe”, nr 3, marzec 2005, s. 5.

⁶⁵ Tamże, s. 5.

⁶⁶ <http://www.lonelygods.com/w/bat1.html>

emancypacyjnych.⁶⁷ Po zapoznaniu się z szeregiem przygód dotyczących tych postaci, okazuje się jednak, że ich niezależność była w istocie pozorna. Podział wątków w utworach, nawet tych, gdzie główną postacią była kobieta przebiega według umownej, przy czym jednak bardzo wymownej linii na „męskie” sprawy i „kobiece” przyjemności.⁶⁸ To właśnie przez taki sposób podejścia do komiksowych postaci kobietę w tych utworach można współcześnie odczytać jako przeszkodą dla mężczyzny. Jej zajęcia są zawsze infantylizowane, w konfrontacji z „poważnymi” zadaniami, jakie czekały na jej wybranka. Zawsze pojawiał się w nich mężczyzna jako obiekt zainteresowania głównej bohaterki, wokół ich związku toczyła się główna fabuła stripu, a koniec serii kończył się przeważnie ustatkowaniem się pary w ramach społeczeństwa patriarchalnego. Schemat kolejny raz był powielany, a główna bohaterka ponownie stawała się czyjąś żoną, albo matką, rezygnując z własnej niezależności, nawet tej ekonomicznej, na którą był położony taki nacisk w trakcie trwania serii komiksowej.⁶⁹

2.2.1 Komiks o superbohaterach jako nowe oblicze komiksu amerykańskiego

Charakter amerykańskiego komiksu zmienił się bezpowrotnie w momencie debiutu postaci Supermana w roku 1938. Stworzony przez Jerry’ego Siegela i Joe Shustera w pierwszym numerze serii *Action Comics*, Superman stał się nowym typem bohatera amerykańskiej kultury, który od razu stał się ulubieńcem, a także protoplastą dla całej serii innych herosów obdarzonych nadprzyrodzonymi zdolnościami. Współcześnie, kiedy mówi się o komiksie amerykańskim, większość ludzi kojarzy go właściwie wyłącznie z historiami o kostiumowych awanturkach, co słyca istniejącą różnorodność tworzonych w Stanach Zjednoczonych historii. Opowieści, które pojawiały się od tej pory w komiksach funkcjonowały już zupełnie inaczej niż te prezentowane w poprzednich latach. Nadprzyrodzone zdolności, jakimi władali tytułowi bohaterzy zaczęły być główną osią

⁶⁷ J. Szyłak, *Komiks*, dz. cyt., s. 80-84.

⁶⁸ Tamże, s. 80.

⁶⁹ Tamże, s. 81.

fabularną tych opowieści. Cały szereg przygód tych postaci był tak naprawdę pretekstem do przedstawiania coraz to wymyślniejszych sposobów na ukazanie potęgi herosa.

Pierwsze komiksy o superbohaterach były nacechowane sporą dawką dydaktyzmu i moralizatorstwa, a ich postawy i przygody mieściły się w prostej binarnej opozycji dobro-zło. Były to mocno zmitologizowane historie, które dawały czytelnikowi poczucie swoistego katharsis, gdzie czarny charakter zawsze został powstrzymany, a siły dobra triumfowały. Taki charakter opowieści prezentowanych na łamach komiksów był mocno związany z okresem, kiedy te komiksy były wydawane, czyli okresem II wojny światowej. Często spotyka się komentarze na temat ich „propagandowości” i ideologiczności, gdyż z ust głównych bohaterów padały m.in. antykomunistyczne hasła. Jerzy Szyłak tłumaczy to zjawisko pisząc o semantycznej nośności kreacji komiksowego bohatera. Opisuje on tutaj zależność pomiędzy zmianami jakie mają miejsce w społeczeństwie i kulturze, a tym w jaki sposób konstruuje się bohatera i jego świat w komiksie.⁷⁰ W sposób bezpośredni ta nośność semantyczna odnosi się do tematu mojej pracy.

Wraz z pojawieniem się nowego typu bohatera, nastąpił wreszcie czas na zaistnienie także pierwszej heroiny. Była nią Wonder Woman, autorstwa Williama Moultona Marstona, który wykładał psychologię na Uniwersytecie Harvarda oraz który był zdeklarowanym feministą. Jest to postać o tyle ważna, że została powołana do życia przez swojego autora z poczucia autentycznej potrzeby stworzenia komiksowej bohaterki, z którą mogłyby się utożsamiać czytelniczki, a także potrzeby zaprezentowania żeńskich postaci w zupełnie nowym świetle. Według autora bowiem „należało przedefiniować kobiecość, która została w Ameryce sprowadzona do roli tak słabej i mało atrakcyjnej, że dziewczynki nie chciały się z nią identyfikować.”⁷¹ Wonder Woman pojawia się do dzisiaj w amerykańskich komiksach, więc jest to postać, która przetrwała próbę czasu, czego nie można powiedzieć o innych superbohaterkach, które powstały na fali popularności tej postaci.

Moulton wykorzystał mitologiczne amazonki, aby nadać swojej postaci odniesienie do zakorzenionych w kulturze europejskiej i zachodniej silnych przedstawień kobiecych. Wplatał w fabułę elementy myśli feministycznej, ale nie tylko. Na kartach tego komiksu

⁷⁰ J. Szyłak, *Komiks*, dz. cyt., s. 113-117.

⁷¹ D. Serkowska, *dz. cyt.*, s. 5. Autorka artykułu jedynie przytacza ten cytat, który oryginalnie pojawił się w książce Triny Robbins „The great women superheroes” z 1996.

autor odwoływał się także do walki patriarchy z matriarchatem, tematu zaczerpniętego z antropologii kulturowej, z prac Johna Fergusona McLennana i Lewisa Henry'ego Morgana. Moralizatorski ton komiksów z tamtych lat, dawał zaś o sobie znać w postaci upomnień ze strony bohaterki, kierowanych do czytelniczek, aby dbały o swoją kondycję fizyczną.⁷² Nawet ten element jednak, wyróżnia Wonder Woman jako postać, która została stworzona z myślą o kobietach jako czytelniczkach, a jest to rzecz nietypowa dla komiksów w tamtych czasach.⁷³

Niestety, forma serii komiksowych w Stanach Zjednoczonych przeważnie zakłada, że po jednym twórcach przychodzą następcy, aby kontynuować płynność wydawniczą. Kiedy po Moultonie przyszli jego następcy, zatracili oni pierwotną wizję jaka towarzyszyła oryginalnemu autorowi. Główna bohaterka przestała być już tak niezależną postacią, jej priorytety i wyznawane wartości były wielokrotnie zmieniane, aczkolwiek co jakiś czas trafia się jakiś autor, jak George Perez, bądź autorka, jak Gail Simone, którzy starają się powrócić do oryginalnego zamysłu jaki dotyczył tej postaci.

Fakt, że Gail Simone sama stała się autorką najbardziej współczesnych przygód Wonder Woman⁷⁴ jest niezwykle wymowny. Jest ona bowiem uznaną twórczynią komiksów należących do głównego nurtu, w ramach którego autorki są wciąż mniejszością, w porównaniu do ich męskich twórców. W swoich dziełach znajduje miejsce na skomponowanie złożonych psychologicznie postaci kobiecych, które wciąż funkcjonują w ramach przygód o superbohaterach, jednak nie wpadają w schematy powielane przez jej poprzedników.

Gail Simone jest też istotną postacią dla historii kobiet w komiksie z innego powodu, a mianowicie strony internetowej znanej jako „Women in Refrigerators”, którą założyła, a która po polsku oznaczałaby „Kobiety w lodówkach”.⁷⁵ Sam tytuł odwołuje się zaś do jednej ze scen z komiksu *Green Lantern* nr 54, z 1994 roku, kiedy główny bohater znajduje ciało swojej martwej dziewczyny, zamordowanej przez jego przeciwnika, pocięte w lodówce. Simone i rzesze fanów przedstawili listę kobiecych bohaterek, które zadebiutowały jako silne postaci, jednak na przestrzeni lat zostały „pozbawione mocy,

⁷² D. Serkowska, *dz. cyt.*, s. 5.

⁷³ A. Marczeńska, *Codziennosc w detalach*, „Zeszyty komiksowe”, nr 3, marzec 2005, s. 35.

⁷⁴ Gail Simone stała się regularną pisarką zeszytu „Wonder Women” od 2007 i jest nią do tej pory.

⁷⁵ <http://www.unheardtaunts.com/wir/>.

zgwalczone, pocięte, lub wciśnięte w lodówkę.”⁷⁶ Z analizy tych przypadków, twórcy strony doszli do wniosku, że większość kobiet w komiksach amerykańskich jest traktowana instrumentalnie w celach dalszego rozwoju fabuły. Jako że znakomita większość komiksów za głównego bohatera ma heteroseksualnego mężczyznę, w celu wprowadzenia dramatyizmu najczęstszą ofiarą jego przeciwników, albo jakichś wypadków losowych staje się jego partnerka. Należy zwrócić uwagę, że twórcy tak budujący fabułę korzystają ze schematyzmu i skonwencjonalizowania w budowaniu narracji, który jest tak charakterystyczną cechą dla komiksu.

Na stronie wypowiadają się zarówno twórcy, jak i fani, jednak opinie są podzielone. Nie wszyscy zgadzają się, co do tego, czy lista ta, która liczy ponad 100 różnych przypadków jest tak istotna i czy warto się nad nią w ogóle zastanawiać. Takie podejście przeważnie jest tłumaczone tym, że komiks jako wydawnictwo ciągle stale trzeba odświeżać w celu podtrzymania zainteresowania tytułem czytelników, a najlepiej służy do tego kryzys w życiu głównego bohatera. Twórcy strony „Women in refrigerators” rozumieją jednak działanie tego mechanizmu, zastanawiają się jedynie, dlaczego taki rodzaj „urozmaicenia” fabuły dotyczy w przeważającej mierze kobiet, a nie mężczyzn. Wyrażają oni obawę, że utrzymanie takiej sytuacji buduje niekorzystne utwierdzenie stereotypów na temat płci, a nawet więcej, podtrzymują funkcjonowanie postaw mizoginistycznych i seksistowskich.

Opisy bohaterek umieszczone na stronie są o tyle istotne, iż nie ograniczają się do jakiegoś konkretnego okresu w historii komiksów, lecz starają się uchwycić pewną ciągłość w konstruowaniu kobiecych postaci. Kiedy podda się analizie te dane okaże się, że wszystkie zmiany na przestrzeni czasu jedynie w niewielkim stopniu wpłynęły na poprawę przedstawiania wizerunku superbohaterek. Nie należy jednak traktować przykładu strony „Women in refrigerators” jako mocnego punktu odniesienia, gdyż sama Simone przyznaje, iż jest to bardziej forma otwartej dyskusji, pewnego eksperymentu. Co więcej, posiadając pewną wiedzę z zakresu komiksu amerykańskiego, nawet po przejrzeniu samej listy wymienionych tam bohaterek, można zauważyć pewne pozytywne

⁷⁶ *These are superheroines who have been either depowered, raped, or cut up and stuck in the refrigerator.* Tak brzmi oryginalny cytat znajdujący się na stronie internetowej <http://www.unheardtaunts.com/wir/>.

tendencje, które zaczęły się pojawiać w komiksach głównego nurtu w latach sześćdziesiątych.

Komiks amerykański doznał kolejnej przemiany w momencie pojawienia się tak zwanych „herosów ułomnych”.⁷⁷ Twórcy uznali, że umowność i konwencjonalność, połączona z banalną mitologizacją ich dokonań nie jest już wystarczająca dla czytelników komiksu. Stąd twórcy zaczęli inkorporować do swych historii wątki zaczerpnięte z bardziej intymnych sfer życia swoich bohaterów. Ich czyny zaczęły mieć konsekwencje, walka z przestępczością przestała mieć znamiona wyłącznie słusznej walki i pewnej wygranej. Bardziej realistyczne, przynajmniej w warstwie psychologicznej, portretowanie postaci komiksowych sprawiło, że należało inaczej podejść także do kobiecych postaci. Właściwie to od tego momentu, zaczyna być zauważalna, aczkolwiek wciąż powolna redefinicja przedstawienia kobiet w komiksie głównego nurtu, co związane jest także z wyodrębnieniem się komiksu undergroundowego, który omówię w innym podrozdziale.

Po okresie „herosów ułomnych” z lat sześćdziesiątych, co z kolei w latach osiemdziesiątych przyniosło wykształtowanie się popularnych wśród czytelników antybohaterów⁷⁸, zamaskowani awanturnicy w komiksach stawali się coraz bardziej różnorodni, a na kartach komiksów pojawiała się stopniowo pewna forma egalitaryzmu. Łatwo to zaobserwować, analizując chociaż ilość kobiecych postaci pojawiających się po tych latach w komiksach oraz role jakie twórcy zaczęli im przeznaczać.

Symptomatyczne są tutaj tak zwane „komiksy zespołowe”, które prezentują zmagania nie jednego bohatera, a całej grupy. W latach sześćdziesiątych, kiedy to takie zeszyty stały się niezwykle popularne, przeważnie pojawiała się w nich jedna bohaterka. Wielu badaczy zwraca uwagę na fakt ówczesnie często stosowanej strategii celowego umieszczenia pojedynczej postaci, która reprezentowała mniejszość w grupie zdominowanej przez „normalną” większość. Jest to spostrzeżenie, które zauważyły także inne grupy osób społecznie wykluczonych, przeważnie ze względu na inny kolor skóry, a w szczególności ze względu na orientację seksualną.⁷⁹ Obecność tych „postaci

⁷⁷ J. Szyłak, *Komiks*, dz. cyt., s. 108.

⁷⁸ M. Błażejczyk, *Małżeństwo po przejściach, czyli antybohater w komiksie w Europie i USA*, „Zeszyty komiksowe”, nr 1, marzec 2004, s. 39-45.

⁷⁹ <http://www.lonelygods.com/hom.html>

wykluczonych” była bowiem czysto formalna⁸⁰, nie miały one większego wpływu na rozwój wydarzeń, nie sprawowały żadnych ważniejszych pozycji w funkcjonowaniu zespołu. Znajdowały się tam jedynie jako wyraz fałszywie pojmowanej akceptacji.

Współcześnie, zwłaszcza od lat dziewięćdziesiątych, odnotowuje się wzrost kobiecych postaci, jakie pojawiają się w komiksach amerykańskich. Dodatkowo, nie mamy już tutaj do czynienia z pasywnymi, bezbronnymi kobietami, które przejawiają inicjatywę jedynie w kwestiach związanych z domem, bądź pozyskaniem partnera. Bardzo często sprawują one role liderek, realizują całość etosu superbohatera, w niczym nie ustępując swoim męskim odpowiednikom. Nie są to też płytkie postaci w sensie psychologicznej złożoności. Od czasu zaistnienia „herosów ułomnych”, takie postaci po prostu nie znajdują już wśród odbiorców uznania.

Nie oznacza to jednak, że problem z reprezentacją kobiet w komiksie amerykańskim przestał odgrywać jakąkolwiek rolę. Zagadnienie to staje się właściwie coraz bardziej złożone, zwłaszcza, że zmiany dotyczą nie tylko reprezentacji poszczególnych płci, ale samej formuły komiksu. Jest to proces redefinicji, który trwa, a badania na ten temat dopiero powstają.

2.2.2 Specyfika przedstawień kobiecej cielesności w ramach komiksów głównego nurtu

Dla amerykańskiego komiksu ciekawym aspektem reprezentacji kobiet jest ich absolutne odrealnienie, jeśli chodzi o ich wizualne przedstawienie. Jest to załączek fetyszycacji kobiecego ciała, który dopiero zostanie rozwinięty w późniejszych latach istnienia komiksu, jednak istotne jest wspomnienie o tym w kontekście pewnych charakterystycznych elementów amerykańskiej kultury popularnej. O ile w okresie, kiedy komiksy były jedynie humorystycznymi historyjkami, rysunek, jaki się w nich pojawiał

⁸⁰ Faktyczne pojawienie się postaci o preferencjach homoseksualnych nastąpiło w komiksach amerykańskich dopiero w latach osiemdziesiątych, <http://www.lonelygods.com/hom.html>

opierał się właściwie jedynie na groteskowo komicznym przerysowaniu wyglądu postaci.⁸¹ W żaden sposób twórcy tych komiksów nie starali się podkreślać cielesności, czy jej seksualnego wymiaru, u swoich postaci. Zmiana w takim podejściu nadeszła dopiero w późnych latach 20., kiedy nastąpiła zmiana akcentów w warstwie fabularnej.

Pojawiające się w komiksach kobiety okresu do późnych lat 30., czyli już po zaistnieniu realizmu wizualnego na jego kartach, były utrzymywane w stylistyce tak zwanych „glamour girls”, co po polsku przetłumaczone zostało jako „ślicznotki”. Jak sama nazwa wskazuje, akcent nie jest położony na ich charakter, bądź posiadane zdolności, a jedynie na walory zewnętrzne. Odwołanie się do nastoletnich męskich fantazji jest tutaj oczywiste, jako że była to grupa docelowa dla tych produktów. Sposób rysowania tych postaci jest nad wyraz wymowny, jeśli weźmie się popularność tak zwanych „pin up girls”, czyli plakatów wieszanych na ścianach, a przedstawiających właśnie piękne, często półnagie czy nagie kobiety. Oczywiście te „komiksowe pin up girls” nie były w tak bezpośredni sposób odsłonięte. Zachowywały jedynie pewien zestaw cech charakterystycznych dla tego specyficznego sposobu przedstawienia, przez co rozumie się pewną kanonizację i idealizację ich postawy.⁸² Jeśli jednak spróbujemy zestawzić takie podejście twórców do ich bohaterek z postulatami feminizmu, natrafimy na kolejny paradoks, w którym postulowane hasła nie będą miały przełożenia na rzeczywistość.

Patrząc na historię komiksu można zauważyć pewną tendencję w przedstawianiu w nich kobiet, która objawiała się coraz śmielszym obrazowaniem ich cielesności. Jest to proces, który przebiegał dosyć powoli, jednak można wyróżnić w nim pewne etapy. W latach 30. i 40., kiedy komiks awanturczy i wyłaniające się coraz to nowsze gatunki, jak horror czy komiks wojenny, przeżywały swój rozkwit, popularnym sposobem na akcentowanie kobiecej seksualności był tak zwany „zakamuflowany erotyzm”, lub „łagodna erotyka”.⁸³ Najlepszym przykładem takiego mechanizmu jest komiks *Sheena. Queen of the jungle* stworzony przez Willa Eisnera i S. M. “Jerry” Igera w 1937 roku. Sheena była żeńską odpowiedniczką Tarzana, jednak to nie jej przygody były najważniejsze w tym utworze, a jej kuse ubranie. Postać ta, w okresie, kiedy komiks nie

⁸¹ J. Szyłak, *Komiks*, dz. cyt., s. 68.

⁸² J. Szyłak, *Biseksualne anioły. I inne takie drobiażdżki*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2003, s. 8.

⁸³ J. Szyłak, *Komiks*, dz. cyt., s. 83.

był tak odważny w gloryfikowaniu kobiecego ciała, stanowiła swojego rodzaju ikonę, jednak niewiele kobiet mogło się z nią identyfikować, gdyż była ona jedynie uosobieniem męskich seksualnych fantazji. Stała się ona prototypem dla wielu innych bohaterek „z dżungli”, których przygody i wygląd właściwie niczym się nie różniły. Były one traktowane jako personifikacja męskiej fantazji na temat dzikiej, pierwotnej żeńskiej seksualności, jednak ze względu na restrykcje w przedstawianiu kobiecej cielesności efekt taki musiał być osiągnięty przez napomknięcia i aluzje.⁸⁴

W momencie, kiedy wymogi odnośnie zachowawczego przedstawiania cielesności w komiksach w Ameryce zaczęły słabnąć, „zakamuflowany erotyzm” stał się zbędny. Od tego momentu wcześniej wspomniany proces fetyszyzacji kobiecego ciała nabierał na sile i stał się główną kwestią sporną, pomiędzy krytykami komiksów, a ich entuzjastami. Pewnym paradoksem jest tutaj fakt, iż większa złożoność psychologiczna postaci, ich egalitarne traktowanie stało w konflikcie z ich wizualną reprezentacją, która szła w zupełnie innym kierunku. Tym kierunkiem jest nadmierne i nierzadko wulgarne akcentowanie doskonałej cielesności tych postaci.⁸⁵ Nagość i erotyka jest obecnie w komiksie amerykańskim głównego nurtu wszechobecna. Często podkreślanym problemem jest brak jakiegokolwiek konsekwencji logicznej w obrazowaniu kobiet we współczesnym komiksie. Rysownicy często nie zwracają uwagi na charakter postaci, jej status społeczny czy też wykonywany zawód, wszystkie są prezentowane w ten sam mocno odrealniony sposób.

Jest to jeden z głównych powodów, dla których wielu twórców i twórczyń odnalazło się w estetyce komiksu undergroundowego. Nie miał on narzuconych ram estetycznych, a wiele dzieł powstałych poza głównym obiegiem było tworzonych na zasadzie jego zaprzeczenia.⁸⁶ Zajmę się teraz właśnie nim, aby przedstawić zupełnie inny sposób realizowania omawianej przeze mnie sztuki w Ameryce.

⁸⁴ J. Szyłak, *Komiks i okolice pornografii. O seksualnych stereotypach w kulturze masowej*, dz. cyt., s. 53.

⁸⁵ P. Sujka, *Cycki zamiast dymków. Kilka uwag o obrazowaniu kobiet w komiksach*, „Zeszyty komiksowe”, nr 3, Marzec 2005, s. 63.

⁸⁶ A. Marczevska, dz. cyt., s. 35-37.

2.3 Reprezentacja kobiecego podmiotu w undergroundowym komiksie amerykańskim

Narodziny komiksu określanego jako undergroundowy w Stanach Zjednoczonych przypadają na koniec lat 60. i są w ścisły sposób związane ze zmianami obyczajowymi i seksualnymi jakie miały miejsce właśnie w tym czasie.⁸⁷ Walka z cenzurą, pruderyjnością i konserwatywną mentalnością narodu amerykańskiego zbiegły się z pojawieniem się feministek II fali oraz innych grup obywateli, dotychczas nie zabierających publicznie głosu, a teraz dochodzących swoich praw.

W przypadku komiksów jednak należy jeszcze wymienić jeden czynnik, który w bezpośredni sposób wpłynął na powstanie komiksowego „podziemia”, a mianowicie książki o znamienym tytule *Seduction of the Innocent*, czyli „Uwiedzenie nieletnich” napisanej przez psychologa Frederica Werthama w roku 1954.⁸⁸ Praca ta, jak i jej autor byli odpowiedzialni za wprowadzenie „Kodeksu komiksowego”, który był listą zakazów i nakazów odnośnie tego jakie treści można było, a jakich nie można było umieszczać na kartach komiksów. Była to restrykcyjna forma cenzury, która w zamierzeniu za zadanie miała uchronić nastolatków i młodzież przed scenami przemocy i erotyki. Wszyscy dystrybutorzy, którzy nie zgodzili się na przyjęcie wymogów stawianych przez twórców kodeksu nie mogli rozprowadzać swoich dzieł w oficjalnym obiegu. Natomiast dostosowanie się do tych wymogów w znacznym stopniu ograniczało swobodę twórczą, to też co bardziej niepokorni autorzy w momencie zmiany nastrojów związanych z latami kontrkultury, postanowili zaistnieć w tak zwanym „drugim obiegu”.

Dokonania artystów undergroundowych w znacznym stopniu odbiegały od tego, co prezentowano w ramach głównego nurtu. Były to komiksy, który w sposób zdecydowany i szczerzy opowiadały o hipokryzji społeczeństwa amerykańskiego, często miały wydźwięk polityczny, do tego poruszały tematy, które były dotychczas zakazane, takie jak na przykład swobodne prezentowanie ludzkiej seksualności czy krytyka ówczesnego charakteru władzy. Miały one aspiracje na zmianę zastanego obrazu świata.⁸⁹ Znacznie poszerzyły one paletę poruszanych wątków w komiksach, przez co zdobyły sobie uznanie

⁸⁷ J. Szyłak, *Komiks w kulturze ikonicznej XX wieku. Wstęp do poetyki komiksu*, dz. cyt., s. 33-35.

⁸⁸ J. Szyłak, *Zgwałcone oczy. Komiksowe obrazy przemocy seksualnej*, dz. cyt., s. 15-18.

⁸⁹ H. Kuberski, *Władza w komiksowym kadrze*, „Zeszyty komiksowe”, nr 8, październik 2008, s. 6-8.

zarówno wśród krytyków, jak i czytelników. To właśnie dzięki komiksowemu undergroundowi, ta forma sztuki przestała być utożsamiana z łatwą rozrywką, czy też „pożywką” dla niepełnoletnich. W następnych latach największe firmy wydawnicze na głównym rynku amerykańskim, takie jak DC czy Marvel, będą czerpać z osiągnięć tych „podziemnych” komiksów.

Pomimo tych wielu pozytywnych aspektów komiksowego undergroundu, które wpłynęły na rozwój komiksu jako sztuki, wiele badaczek i badaczy zarzuca mu, iż nie specjalnie zajmował się on samą kwestią kobiecą. Właściwie to w większości pozycji tworzonych przez mężczyzn kobiety wciąż były przedstawiane jako obiekty fetyszyzacji, a podteksty seksistowskie były bardziej jawne, niż w przypadku komiksów wydawanych w ramach oficjalnego nurtu. Trzeba było dopiero pojawienia się radykalnych twórczyń feministycznych, aby ten stan rzeczy zmienić.⁹⁰

W roku 1970 pojawił się komiks *It ain't me, babe* (zob. aneks il. 2, s. 57) który uchodzi za pierwszy komiks undergroundowy stworzony wyłącznie przez kobiety.⁹¹ Za czołową reprezentantkę tego nurtu uznaje się Trinę Robbins, która była zaangażowana w jego kształtowanie się od samego początku i miała niebagatelny wpływ nie tylko na zmianę wizerunku kobiet w komiksach, ale także na poszerzenie się świadomości społeczeństwa na temat tej konkretnej problematyki. Miejscem natomiast w którym rozwijała się kobieca twórczość undergroundowa było San Francisco. Kontynuacją i rozwinięciem *It ain't me, babe* była cykliczna antologia znana jako *Wimmen's Comix* (zob. aneks il. 3, s. 57), wydawana od 1972 roku, aż do 1991 roku. W następnych latach wydawnictwo zmieniło swoją oryginalną nazwę na *Wimmin's Comix*, aby pozbawić się w tytule pierwiastka męskiego.⁹² Było to pierwsze takie dzieło po którym pojawiło się wiele innych, także tworzonych przez kobiety, opowiadające historie z ich perspektywy.

Tematyka poruszana przez artystki zdecydowanie należała do nowatorskich, jako że nikt wcześniej w tak otwarty sposób nie mówił o takich problemach jak „temat menstruacji, elementach autobiograficznych (...), nacisku mężczyzn na posiadanie doskonałego ciała i internalizację tego nacisku przez kobiety, awantur domowych,

⁹⁰ J. Malicka, *Kobieta-kot, czyli (nie)spełniony sen feministki. O pewnej (nie)wykorzystanej szansie*, „Kultura popularna”, nr 4, 2003, s. 77-82.

⁹¹ <http://bitchmagazine.org/post/adventures-in-feministory-women-comics-of-the-70s-and-80s>

⁹² Częstka „man” może oznaczać zarówno człowieka, jak i mężczyznę.

seksualnych nadużyć w dzieciństwie, kobiecej masturbacji i jej konfrontacji z surowymi zasadami religijnymi.”⁹³ Ten wyjątkowo intymny i osobisty zestaw wątków miał w sobie spory ładunek krytyki wymierzonej w zmaskulinizowaną kulturę amerykańską, a co najważniejsze faktycznie wpłynął na charakter opowiadanych historii, przynajmniej w obrębie komiksu undergroundowego. Przykładem takiej zmiany są komiksy pisane przez mężczyzn, jednak portretujące kobiety jako pełnowymiarowe osoby, a nie zestaw stereotypowych cech im przypisanych. Dzieła takie jak *Ghost Word* Daniela Clowesa czy *Love and Rockers* braci Hernandez są świadectwem na to, że mężczyźni dostrzegli w dokonaniach swoich koleżanek walory, które postanowili wykorzystać we własnej twórczości.⁹⁴ Co więcej, nawet w obrębie głównego nurtu pojawiają się artyści, którzy odchodzą od przyswojonego na tej płaszczyźnie sposobu prezentowania płci. Autorzy tacy jak Joss Whedon czy Brian K. Vaughan to osoby, które jawnie przyznają się do swoich feministycznych przekonań, co zresztą z łatwością można dostrzec w konstrukcji ich postaci, a także prezentowanego w ich utworach świata.

W kontekście twórczości Alison Bechdel warto zwrócić uwagę na aspekt autobiograficzny, który jest bardzo często wykorzystywany przez autorów i autorki undergroundowe, takie jak na przykład Debbie Dreschler. Jest to ważna cecha tych dzieł, gdyż podejmowane przez nich tematy, zwłaszcza w okresie pojawiania się twórczości o charakterze nieoficjalnym, nie miały właściwie wcześniej precedensu w komiksie. Nie mając punktu odniesienia wiele artystek odwoływało się do własnych doświadczeń w celu opowiedzenia historii, której nie da się opowiedzieć poprzez nawiązanie do istniejących już w społeczeństwie wzorów, gdyż takowe były dotychczas tworzone przez mężczyzn. Jest to cecha charakterystyczna dla twórczości feministycznej w ogóle i ma ona także długą tradycję, jeśli chodzi o komiks kobiecy. Niektórzy argumentują, iż wynika to z różnych oczekiwań mężczyzn i kobiet odnośnie tego o czym i jak powinien opowiadać komiks. Katarzyna Nowakowska twierdzi, iż „kobiety w komiksie poszukują pewnej

⁹³ D. Serkowska, dz. cyt.

⁹⁴ M. Puźniak, *Przeciw wszystkim. Komiks feministyczny w Stanach Zjednoczonych*, „Zeszyty komiksowe”, nr 3, marzec 2005, s. 56.

wrażliwości odczuwania, psychologicznej wiarygodności oraz „prawdziwych” historii.”⁹⁵ Pomijając to czy tak wyrażona teza jest faktycznie słuszna, faktem jest, że większość utworów kobiecych pomija wątki przygodowe czy historie o nadprzyrodzonych zdolnościach.

Inną cechą dystynktywną komiksów undergroundowych, której ślad można znaleźć w twórczości Bechdel, jest ich charakterystyczny niedbały rysunek, który podkreśla zwyczajność, wręcz banalność postaci. W połączeniu z czarno-białą szatą graficzną, jaka przeważnie dominuje w podziemnych tytułach, łatwo można stwierdzić, że taki sposób przedstawiania rzeczywistości jest budowany na zasadzie kontrastu do kolorowych i wizualnie dopracowanych komiksów pojawiających się w ramach głównego nurtu komiksu amerykańskiego. Uwypuklanie zwyczajnych, prozaicznych cech postaci oraz mało interesujących wystrojów pomieszczeń w których dzieje się akcja ma na celu „odmitologizowanie” rzeczywistości jaka jest prezentowana w popkulturze.

W rozdziale tym chciałem zaprezentować historię i rozwój komiksu jako dziedziny sztuki, a także poruszyć najważniejszą kwestię dotyczące przedstawienia w nim kobiet, zarówno w dziełach pochodzących z głównego nurtu, jak i tych undergroundowych. Zarysowanie tych kwestii było niezbędne, aby móc podejść do analizowania twórczości Alison Bechdel, którą zajmę się w następnym rozdziale.

⁹⁵ K. Nowakowska, *Nigdzie. O twórczości Debbie Dreschler*, „Zeszyty komiksowe”, nr 3, marzec 2005, s. 25.

3. Podmiot kobiecy w twórczości Alison Bechdel

3.1 Sylwetka twórcza Alison Bechdel

Zanim zajmę się analizowaniem twórczości autorki pod kontem tematu mojej pracy, chciałbym wcześniej przybliżyć jej postać, aby zbudować szerszy kontekst dla jej dokonań. Jest to istotne, gdyż Bechdel w swoich dziełach odwołuje się niezwykle często do własnych przeżyć, nie tylko w sensie autobiograficznym. Jej specyficzna metoda pracy, jaką stosuje przy tworzeniu swoich stripów komiksowych niejako łączy jej życie prywatne z tym, które powstaje na kartach jej dzieł.

Alison Bechdel urodziła się 10 sierpnia 1960 roku w Lock Haven w Pensylwanii. W okresie studiów ujawniła się jako lesbijka i jest to czynnik, który w znaczący sposób wpłynął na prezentowane przez nią historie. Jej pierwszym stripem komiksowym był tytuł *Dykes to watch out for*, który zaczął powstawać w 1983 roku i uznaje się go za jeden z pierwszych, który przedstawiał postacie o orientacji seksualnej innej niż heteroseksualna w ramach kultury komiksowej i odniósł sukces na rynku.⁹⁶ Jest on obecnie uznawany za swoisty kanon literacki dla amerykańskiej kultury queer, a także za jeden z najdłużej wydawanych stripów undergroundowych o tej tematyce.⁹⁷ Co więcej, z wypowiedzi wielu fanów, a także krytyków da się wywnioskować, że wpłynął on także na kształt kultury queer oraz ruchu kobiecego. Jako że wzorce zachowań dla lesbijek w kulturze popularnej nie istniały na początku lat 80., a te, które istniały dla wielu kobiet heteroseksualnych były nie do przyjęcia, dzieło Bechdel zainicjowało wiele postaw i trendów.

Jednym z impulsów do rozpoczęcia pracy nad *Dykes to watch out for* był brak innych pozycji o tematyce lesbijskiej na ówczesnym rynku amerykańskim. Autorka sama przyznaje się do pełnej internalizacji hasła prywatne jest publiczne, postanowiła, zatem stworzyć pozycję komiksową, która będzie poruszała problemy jej bliskie. Kolejnym powodem był stan niezadowolenia i frustracji z powodu sposobu, w jaki się przedstawiało kobiety w amerykańskiej kulturze popularnej. Bechdel w charakterystyczny dla siebie

⁹⁶ http://en.wikipedia.org/wiki/Dykes_To_Watch_Out_For

⁹⁷ *Dykes to Watch Out For* wydawany był w latach 1983-2008.

sposób wplotła ten wątek do swojego komiksu *The Rule* wydanego w 1985 roku. Przedstawia on rozmowę dwóch bohaterek, które klasyfikują filmy (zasada klasyfikacji ma charakter ogólny, odnosi się więc do wszystkich przejawów kultury) według następujących kryteriów:

1. Muszą się w nim znajdować, co najmniej dwie postacie kobiece
2. Które rozmawiają ze sobą
3. Na temat inny, niż mężczyźni.⁹⁸

Owe kryteria ilustrują w dość jasny sposób, że przedstawianie kobiet jako dopełnienia mężczyzny czy też jako jego obiektu zainteresowania nie były wystarczające dla artystki, a właściwie w ogóle jej nie interesowały.

Twórczość Alison Bechdel łączy w sobie kilka charakterystycznych cech komiksów undergroundowych w ogóle, a zwłaszcza tych realizowanych przez artystki. W poprzednim rozdziale przytaczałem, że twórcy działający poza głównym nurtem często podejmowali w swoich dziełach wątek ludzkiej seksualności i nie inaczej jest z *Dykes to watch out for*. Wielu krytyków podkreśla rolę dzieła Bechdel w budowaniu pozytywnego wizerunku kobiet w ramach kultury popularnej, zarówno tych heteroseksualnych, jak i homoseksualnych.⁹⁹ Rysunek jej bohaterek w żaden sposób nie mieści się w spopularyzowanym kanonie estetycznym przedstawień kobiecych, właściwie to świadomie go neguje. Jej bohaterki nie zawsze są piękne i na pewno nie mają w sobie nic ze stylu „Ślicznotek”, o których pisałem w rozdziale drugim. Często za to bywają nagie, jednak nagość ta nie jest poddana w żaden sposób fetyszyzacji, czy idealizacji. Ten aspekt życia człowieka jest przedstawiany w momentach, które zdarzają się wszystkim ludziom, czyli są to sceny na przykład w łazience. To samo dotyczy seksu, który pojawia się w komiksie i często jest też tematem dyskusji bohaterek i bohaterów.

Sama artystka pierwotnie chciała stworzyć w swoim komiksie zbiorowy portret dla kultury lesbijskiej lat 80., z czasem jednak jej strip stał się kroniką zmian, jakie zachodziły w mentalności amerykańskiej na przestrzeni ostatnich trzech dekad.¹⁰⁰ Wiele osób podkreśla zarówno dokumentalny charakter jej pracy, jak i wkład w zmianę reprezentacji kobiet oraz całej społeczności queer. W *Dykes to watch out for* pojawiają się zatem takie

⁹⁸ <http://thebechdeltest.blogspot.com/>

⁹⁹ http://www.nytimes.com/2008/12/03/books/03garner.html?_r=3

¹⁰⁰ <http://www.7dvt.com/2008essence-dykes>

współczesne wątki jak wpływ technologii na życie ludzi, kwestie nielegalnych imigrantów czy na przykład „pluskwa milenijna” pod koniec 1999 roku. Różnorodność jest istotnym elementem jej twórczości, a panorama jej postaci jest niezwykle szeroka. Nie jest to biała heteroseksualna grupa postaci, tylko multikulturowy tygiel, w którym czytelnik znajdzie postaci o różnych orientacjach seksualnych czy różnej etniczności, lub kolorze skóry. Po raz kolejny wypada nadmienić, że na początku lat 80. w komiksach wciąż panowała strategia marginalizowania grup mniejszościowych w dziełach kultury popularnej, tym bardziej taka obsada komiksu była czymś zdecydowanie niestandardowym. Nowatorstwo i pionierstwo w podejmowaniu niepopularnych wątków nie dotyczy tylko prezentacji osób homoseksualnych w komiksie amerykańskim. Od samego zaistnienia zeszytu Alison Bechdel wprowadza do niego także wątki związane z weganizmem, czy zdrową żywnością, o czym wspomnę jeszcze we właściwej analizie. Jej komiks ma zdecydowanie inkluzyjny charakter, co jest w zgodzie z charakterem twórczości undergroundowej kobiet (zob. podrozdział 2.5), a także postulatami teorii queer (zob. podrozdział 1.3).

Bechdel często stosuje swoisty meta komentarz do wydarzeń, które mają miejsce w rzeczywistości. Wiadomości dotyczące polityki, kultury czy spraw społecznych są stale obecne w komiksie, a czytelnik może z nimi obcować tak jak w normalnym świecie, tyle, że poprzez życie bohaterki i bohaterów komiksu. Jest to istotny element konstrukcji fabuły, gdyż Bechdel stale korzysta z rzeczywistych faktów i na bieżąco je komentuje w swoich dziełach.

Prace Bechdel są ciekawe także od strony technicznej. Artystka do rysowania stripów komiksowych wykorzystuje swoje zdjęcia, aby uchwycić pożądaną pozę postaci.¹⁰¹ Czasami pozują jej także inne osoby. Jest to bardzo czasochłonny proces i dość nietypowy. Zdarzają się bowiem przypadki artystów czy artystek, którzy korzystają z pomocy modeli, jednak nie znalazłem żadnej informacji, aby ktoś stosował taką pomoc do tworzenia wszystkich swoich pasków. Jest to zupełnie inna relacja autor-dzieło. Można nawet powiedzieć, że jest to różnica na poziomie ontologicznym, gdyż Alison Bechdel używa swojego życia i ciała, dodatkowo także życia i ciała swoich znajomych i przyjaciół, aby opowiedzieć swoje historie. Jest to zupełnie nowe odczytanie hasła „prywatne jest publiczne”, przynajmniej wśród twórców komiksów.

¹⁰¹ <http://www.youtube.com/watch?v=nWBFYTmpC54>

3.2 Założenia metodologiczne

Biorąc pod uwagę seryjny charakter komiksu *Dykes to watch out for* postanowiłem ograniczyć się w swojej pracy do analizowania konkretnych numerów. Tytuł ten powstawał bowiem od 1983 roku, aż do 2008, kiedy to Alison Bechdel postanowiła zakończyć pracę nad tym konkretnym stripem i zająć się innymi projektami. W swojej pracy będę analizować serię od numeru 303, który został wydany w 1998 roku, a zakończę na odcinku 527 z 2008, który do tej pory jest ostatnim z serii.¹⁰² Dobór akurat tych konkretnych numerów był podyktowany ich dostępnością, a nie celowym wyborem jakichś partykularnych wątków fabularnych.

W ramach tej pracy będę odnosił się jedynie do stripu *Dykes to watch out for*, chociaż nie jest to jedyna praca Alison Bechdel. Postanowiłem nie uwzględniać w tej analizie jej powieści graficznej pod tytułem *Fun Home*, gdyż reprezentuje ona inny styl opowiadania i należy na nią patrzeć pod innym kątem. Uznałem, że okres jaki analizuję jest wystarczająco obfity i złożony, aby móc wyodrębnić w nim aspekty dotyczące tematu mojej pracy.

Chcąc zająć się sposobem reprezentacji kobiet w twórczości Alison Bechdel postanowiłem wyodrębnić pewne szczególne sfery, które stanowią o unikatowości dzieła autorki. Są to przestrzenie realizacji płci, które w większości przypadków nie występują w komiksach głównego nurtu, są natomiast domeną komiksów undergroundowych. Chciałem jednak zwrócić uwagę na pewne kwestie problematyczne. Jako że *Dykes to watch out for* ma charakter wydawnictwa ciągłego kłopotliwe staje się wyodrębnienie konstytutywnych części fabuły, gdyż ta stale się zmieniała na przestrzeni lat. Dodatkowym problemem jest także brak definitywnego końca serii, jako że Bechdel po prostu zawiesiła pracę nad tym projektem. Biorąc pod uwagę te kwestie starałem się zatem skupić na sposobie konstrukcji tych postaci, który przejawiałby się we wszystkich analizowanych przez mnie stripach i spajałby niejako ich obraz. Wątki jakimi będę się zajmował przedstawię w następujący sposób:

¹⁰² Przy pisaniu pracy korzystałem z następujących stron internetowych na których znajdują się archiwa stripów „Dykes to Watch out for”. Są to: <http://dykestowatchoutfor.com/category/strip-archive> i <http://www.planetout.com/entertainment/news/?sernum=943&navpath=/entertainment/comics/>. Wszystkie przytaczane przeze mnie w dalszej części pracy odcinki serii znajdują się na tych stronach.

- Feminizm jako ruch
- Seksualność i polityczność
- Kobieta jako konsumentka
- Performatywność płci

Jest to klasyfikacja tematyczna, która moim zdaniem najlepiej oddaje specyfikę komiksu autorstwa Alison Bechdel. Są to aspekty, które udało mi się wyodrębnić z analizowanego materiału, jednak chciałbym także nadmienić, że klasyfikacja przeze mnie skomponowana nie wyczerpuje tematu jaki podejmuję w tej pracy. Konieczne jest także patrzenie na te warstwy fabuły jako komplementarne wobec siebie, gdyż niewątpliwie są one ze sobą powiązane. Nachodzą one na siebie w sposób płynny i tworzą obraz kobiecości, który nie jest jednolity i stabilny. Stąd w trakcie mojej analizy będę się odwoływał do pewnych elementów fabuły starając się uzupełnić nimi inne.

3.3 Analiza komiksu *Dykes To Watch Out For*

3.3.1 Feminizm jako ruch

Większość bohaterek komiksu Alison Bechdel to zadeklarowane feministki, a także feminiści, a postulat „prywatne jest publiczne” jest realizowany w każdej sferze ich życia. Odczytanie akcentów feministycznych jest właściwie czymś oczywistym, jeśli chodzi o postaci z komiksu Bechdel, gdyż większość z nich cytuje prace Simone de Beauvoir czy Michela Foucaulta, i wielu innych myślicieli i myślicielek związanych z tym ruchem społecznym. Od razu nadmienię, że większość bohaterek i bohaterów to reprezentanci średniej klasy społecznej, ukończyli zatem uczelnie wyższe. Niektóre postaci są wykładowcami akademickimi, tak jak Sydney, której zajęcia dotyczą właśnie problematyki feministycznej, czy Ginger, która zajmuje się angielską literaturą. Świadomość teoretycznych podstaw funkcjonowania feminizmu jest więc postaciom znana i często staje się też zarzewiem konfliktów pomiędzy nimi. Spory te wynikają z głębokiego utożsamienia się z poszczególnymi odłamami tego ruchu, którego idee wydają się

sprzeczne, bądź co najmniej niekompatybilne ze sobą. Świetnym przykładem jest tutaj Mo i Sydney, które są parą, jednak zupełnie inaczej patrzą na potrzeby współczesnej kobiety. Pierwsza z nich wyznaje z pasją ekofeminizm¹⁰³ i stara się wcielić jego postulaty w życie, natomiast druga jest zwolenniczką tradycyjnego feminizmu liberalnego, które głównie kładzie nacisk na niezależność ekonomiczną kobiety.

Praca zawodowa jaką wykonują poszczególne postaci niekoniecznie musi być w bezpośredni sposób związana z feminizmem, ale bohaterki i tak starają się włączać hasła przez nie głoszone do własnego środowiska pracy. Najlepszym przykładem, poza akademicką karierą Sydney oraz Ginger, jest księgarnia w której pracuje część bohaterek zwana „Madwimmin Books”.¹⁰⁴ Jest to miejsce w którym dostępne są książki, których nie można znaleźć w oficjalnych sieciach, gdyż zostały poddane cenzurze, czy uznane za nieistotne, albo szkodliwe, właśnie ze względu na tematykę. Bohaterki traktują sprawę udostępniania wiedzy na temat feminizmu bardzo poważnie.

Zaangażowanie w sprawy publiczne jest dla bohaterek czymś oczywistym i integralnym dla ich funkcjonowania w społeczeństwie. Realizują one postawę aktywnych obywaterek państwa demokratycznego, dlatego często w stripach z *Dykes to watch out for* można spotkać je w trakcie demonstracji i manifestacji czy też podpisujące petycje dotyczące interesujących je zagadnień, a nierzadko same są inicjatorkami takich akcji.¹⁰⁵ Dowcipnym, ale istotnym przykładem podejmowanych przez bohaterki inicjatyw jest na przykład prowadzenie takich działań w sprawie usunięcia ze stanowiska ówczesnego prezydenta Stanów Zjednoczonych, George’a W. Busha, którego rządy bohaterki odbierały jako antyfeministyczne. Innymi sytuacjami, kiedy protagonistki *Dykes to watch out for* angażowały się w publiczną manifestację własnych poglądów była na przykład „Gay pride”, czyli przemarsz na rzecz równouprawnienia osób homoseksualnych i heteroseksualnych, a także mający na celu zwrócenie uwagi na anektowanie przestrzeni

¹⁰³ Jest to określenie na odłam feminizmu powstały w latach 70., który utożsamia seksizm i rasizm propagowany przez kulturę patriarchalną z polityką krajów rozwiniętych, które wyniszczają i eksploatują zasoby naturalne Ziemi. Termin ten został ukuty przez Françoise d'Eaubonne, która postulowała połączenie myśli feministycznej z ekologią. <http://zb.eco.pl/zb/28/ekofemin.htm>

¹⁰⁴ Nazwa ta odwołuje się do słynnego komiksu feministycznego „Wimmin’s Comix”.

¹⁰⁵ Postanowiłem nie wymieniać numerów poszczególnych stripów w których bohaterki i bohaterowie biorą udział w jakichś akcjach społecznych czy politycznych ze względu na ich sporą ilość oraz ich cykliczny charakter w trakcie trwania serii.

publicznej przez instytucje heteronormatywne¹⁰⁶ oraz akcje świadomościowe związane z rakiem piersi.¹⁰⁷ Uczestnictwo w tych formach aktywnego obywatelstwa jest dla nich istotne, ale też potrafią podejść do niego z dystansem. Znamienna jest scena, kiedy dwie matki, Gloria i Toni, które zabrały na „Gay pride” swoje dzieci żartują, że w momencie zaistnienia takich akcji w świadomości publicznej przypominały one bardziej orgię, a współcześnie jest to obywatelski obowiązek. Przynależność do organizacji pozarządowych jest także rozumiana jako naturalna forma funkcjonowania w społeczeństwie.¹⁰⁸ Takie podejście dla bohaterek komiksu *Dykes to watch out for* to także afirmacja ich kobiecości i wszystkich praw jakie się wiążą z równouprawnieniem obywateli obydwu płci.

3.3.2 Seksualność i polityczność

Biorąc po uwagę tak silną dominację akcentów feministycznych w warstwie fabularnej niejako naturalną konsekwencją takiej konstrukcji komiksu Alison Bechdel jest uwzględnienie kwestii seksualności bohaterek. Jednak w przypadku *Dykes To Watch Out For* sytuacja jest o tyle nietypowa, że większość postaci jest orientacji homoseksualnej, co tym bardziej podkreśla polityczny charakter tych wątków. Seksualność jest tutaj, podobnie jak feminizm, integralnym elementem tych postaci, które rozumieją na czym polega upolitycznienie seksualności podmiotu. Protagonistki komiksu często podkreślają, że heteroseksualizm jest niewidzialną normą, którą wszyscy afirmują przez co wykluczają innych z publicznej sfery działań. Jest to opinia, którą można oczywiście spotkać w dziełach myślicieli związanych z gender studies, takich jak np. Michel Foucault, Judith Butler czy Michael S. Kimmel.¹⁰⁹ Sytuacja w której większość bohaterek jest lesbijkami sugerowałaby, że mamy do czynienia z radykalnym feminizmem lesbijskim, jednak

¹⁰⁶ A. Gruszczyńska, *Homo-obywatel maszeruje. Strategie mniejszości seksualnych w przestrzeni publicznej*, [w:] M. Baer, M. Lizurnej (red.), *Z odmienniej perspektywy. Studia queer w Polsce*, Wydawnictwo Arboretum, Wrocław 2007, s. 61-78.

¹⁰⁷ *Dykes to Watch Out For* nr 491.

¹⁰⁸ Wszystkie formy realizacji aktywnego obywatelstwa zaczerpnąłem z następującej pozycji: S. Sierakowski (red.), *Krytyki politycznej przewodnik lewicy. Idee, daty i fakty, pytania i odpowiedzi*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2007, s. 287-290.

¹⁰⁹ M. S. Kimmel, *The Gendered Society*, Oxford University Press, New York 2000, s. 1-17.

Bechdel opowiada się za inkluzyjnym charakterem praktyki queer, która jest o wiele bardziej elastyczna, jeśli chodzi o podejście do realizacji własnej seksualności. W swoim dziele autorka przedstawiła całą paletę możliwych wariantów związków w jakie angażują się ludzie, są pary heteroseksualne, homoseksualne, biseksualne, osoby aseksualne oraz transseksualne. Część z tych postaw nie mogła by się zmieścić w żadnej innej formie myśli feministycznej, jak tylko w teorii queer. Komiks Bechdel reprezentuje zatem tygiel multikulturowy wzbogacony dodatkowo o rozbudowaną sferę ludzkiej seksualności, gdzie nie ma miejsca na tematy tabu.

Podobnie jak w przypadku praw kobiet, także prawa mniejszości seksualnych są często podejmowane przez bohaterki w sferze publicznej za pomocą różnych akcji. Przeważnie są to wszystkie formy realizacji aktywnego obywatelstwa w państwie demokratycznym, które wymieniłem w poprzednim podrozdziale, najczęściej jednak Bechdel przedstawia bohaterów i bohaterki uczestniczących w przemarszu „Gay Pride”. Ten zabieg, czyli umieszczenie postaci komiksu w ramach jakiegoś przemarszu, wraz z upływem lat przestał odgrywać taką samą rolę jak na początku wydawania stripu. Kiedy Bechdel zaczęła tworzyć *Dykes to Watch Out For* używała takiej metody, aby wpleść jakiś meta komentarz do rzeczywistych wydarzeń w polityce dotyczących ruchu LGBT.¹¹⁰ W późniejszych latach, bohaterowie pojawiają się w trakcie takich manifestacji, ale nie komentują już żadnych palących kwestii ze świata polityki.

Kwestie związane z ludzką seksualnością i społeczną świadomością są podejmowane przez bohaterki i bohaterów także w bardziej prywatnych momentach w ich życiu. Clarice i Toni, które są matkami ich syna, Raffiego, przed rozpoczęciem szkoły wcześniej sprawdzają jakie jest podejście pracowników szkoły do kwestii mniejszości seksualnych oraz innych interesujących ich zagadnień.¹¹¹ Ich pytania dotyczą metod walki z dyskryminacją, sposobu definiowania rodziny, a także tak wydawałoby się prozaicznych zjawisk jak podejścia do dnia matki i ojca (zob. aneks il. 8, s. 60). Takie nastawienie można wytłumaczyć tylko i wyłącznie głębokim przekonaniem bohaterek, że kwestia seksualności i wszystkich łączących się z nią konsekwencji politycznych jest procesem w

¹¹⁰ Termin LGBT odnosi się do lesbijek, gejów, biseksualistów i transseksualistów jako konkretnej grupy społecznej. S. Sierakowski (red.), dz. cyt., s. 248-249.

¹¹¹ *Dykes to Watch Out For* nr 321.

którym należy aktywnie uczestniczyć, aby nastąpiła jakaś zmiana w sposobie funkcjonowania społeczeństwa.

Takie przeświadczenie jest oczywiste nie tylko dla lesbijek w komiksie Bechdel, ale także dla większości bohaterów, nawet tych heteroseksualnych. Stuart jest w większości podejmowanych inicjatyw siłą napędową, pomimo, iż żyje w związku heteroseksualnym. Jego zaangażowanie jest na tyle widoczne, że większość postaci twierdzi, iż jest on o wiele bardziej aktywną lesbijką, niż niejedna lesbijka.

Dzieci bohaterek także podzielają aktywną postawę swoich rodziców. Organizują spotkania na rzecz poszerzania świadomości w sprawach związanych z ruchem LGBT, są także zabierane na manifestacje.¹¹² Kształtowanie takiej aktywnej postawy w swoich dzieciach jest dla bohaterek równie ważne jak ich własne. Bechdel w charakterystyczny dla niej lekki sposób przedstawia te sytuacje, omijając nachalny dydaktyzm i moralizatorstwo, jednak świadomość uwikłania kwestii ludzkiej seksualności i jej politycznej recepcji jest wszechobecna w jej komiksie, podobnie jak kwestie związane z feminizmem i równouprawnieniem płci. Są to dwa podstawowe wątki, na których są nadbudowane wszystkie inne. Teraz chciałbym omówić dwa inne elementy fabuły, które są niejako wypadkową tych omówionych wcześniej.

3.3.3 Kobieta jako konsumentka

Jednym z integralnych elementów fabuły jest także bycie świadomą konsumentką, które jest dla wielu z bohaterek formą walki z patriarchalnym ustrojem. Patriarchat jako forma ucisku kobiet jest w tym komiksie często łączony ze sposobem funkcjonowania gospodarki kapitalistycznej.

Przywołam ponownie pojawiającą się w komiksie księgarnię „Madwimmin books”, której historia przez większą część stripu jest opisem zmagania bohaterek z wielkimi sieciami handlowymi, które chcą wykupić tą małą niezależną instytucję. Bechdel sukcesywnie wprowadza nowe wątki związane z manipulacjami, jakie stosują duże

¹¹² Dykes to Watch Out For nr 488.

przedsiębiorstwa w prawdziwym życiu i wprowadza je w swoją opowieść, jak na przykład eliminowanie nazwy „Madwimmin books” z wyszukiwarki internetowej.¹¹³ Jezana, czarnoskóra właścicielka księgarni, jak i reszta jej pracowniczek postrzegają taką sytuację jako atak na ich własną autonomię, a także ograniczenie swobody wyboru konsumentów, które w ich oczach są rozumiane jako narzucenie im jakiejś odgórnej normy.

Postacią, która najwięcej czasu poświęca na zastanawianie się nad kwestiami konsumenckimi i ich konsekwencjami jest Mo (zob. aneks il. 7 , s. 59). Bechdel, przeważnie w humorystyczny sposób, umieszcza Mo w sytuacjach w których zastanawia się nad zakupem jakiegoś produktu, rozważając na przykład takie kwestie jak: czy lepszym rozwiązaniem będzie wybór czegoś pochodzenia naturalnego, czy też może spełniającego wymogi sprawiedliwego handlu.¹¹⁴ Mo jest postacią, która nawet w macierzyństwie dostrzega mechanizmy kapitalistycznego wyzysku. Według niej kobiety, a zwłaszcza lesbijki, są zmuszane do kupowania zbędnych prezentów i uczestniczenia w rytuałach, które są przez nią postrzegane jako skonstruowane tylko w jednym celu, czyli napędzania rynku kapitalistycznego. Co więcej nawet zakup tak wydawałoby się osobistych atrybutów jak bielizna jest w jej wykonaniu zadaniem, który musi być poddany analizie. Z jej punktu widzenia, większość produktów codziennego użytku powinna mieć zastosowanie praktyczne, a nie estetyczne, jednak nie to jest najważniejsze w postawie prezentowanej przez Mo. Elementem najbardziej interesującym w tej konkretnej postawie jest świadomość, że nawet tak prywatne czynności jak robienie zakupów mają swój wymiar polityczny.

Bechdel poprzez Mo poddaje także krytyce część współczesnego środowiska feministycznego, właśnie w kontekście wpisania się tego ruchu w ramy społeczeństwa kapitalistycznego. Z punktu widzenia Mo feminizm zaprzedał własne ideały i wkroczył w fazę dojrzałą, która pozbawiona jest już tej siły i autentyzmu jaki przyświecał mu pierwotnie. Bohaterka w jednej wypowiedzi wyraża tęsknotę za czasami, kiedy feminizm oznaczał walkę z rządem, a także walkę z tradycyjnie pojmowaną rodziną. W innym stripie zwraca uwagę na zmianę aury, jaka przyświeca obecnie parodom równości. Pojawienie się firm i różnych instytucji w trakcie przemarszu równości jest dla niej równoznaczne z

¹¹³ *Dykes to Watch Out For* nr 311.

¹¹⁴ *Dykes to Watch Out For* nr 522.

wyprzedaniem i skomercjalizowaniem się ideałów, jakie temu przedsięwzięciu przyświecały.

3.3.4 Performatywność płci

Ostatnim aspektem kobiecej reprezentacji w twórczości Alison Bechdel, jaki chciałbym poruszyć w tej pracy jest jej performatywny charakter. W tym przypadku akurat można odnieść go do konkretnych przykładów poszczególnych postaci, jako że zachowania określane jako performatywne mają zawsze bardzo indywidualną postać.

Najlepszym przykładem na performatywne podejście do własnej płci i tożsamości reprezentuje Lois. Jest to postać, która w wolnych chwilach zajmuje się uprawianiem spektaklu drag, a więc jej performatywność zawiera element teorii, z jakiej wykluczo się samo pojęcie. Widzimy ją jak sama nakłada sobie brodę, jak przywdziewa kostium mechanika czy obwiązuje sobie piersi bandażem, aby jej klatka piersiowa bardziej przypominała męską. Lois, sama o sobie mówi, że *chce w pełni doznać uczucia immersji w transgresyjnym doświadczeniu* (zob. aneks il. 4, s. 58).¹¹⁵ Są to jednak sytuacje związane z samym rytuałem, jakim jest występ drag. O wiele ciekawsze wydają się zachowania Lois, kiedy jest poza sceną. Bohaterka ta uznaje siebie za kobietę, jednak świadomie przyjmuje wzorce męskie. Jest stroną inicjującą w kontaktach z potencjalną partnerką, przez większość numerów stripu była portretowana jako osoba, która nie potrzebuje związku emocjonalnego, aby współżyć z partnerką. Są to cechy przypisywane męskim osobnikom według heteroseksualnych norm, co zresztą nierzadko podkreślają inne postaci z komiksu, przeważnie w formie żartobliwego komentarza.

O ile Lois nie ma problemów z akceptacją własnej płci biologicznej i nigdy nie wyrażała chęci zmienienia jej operacyjnie, jawnie przyjmuje cechy i role, jakie się przypisuje mężczyznom. Jest scena, która w dobry sposób ilustruje jej podejście. Kiedy Sparrow ma podejrzenie, że może być w ciąży, Stuart, jej partner, zastanawia się czy jest

¹¹⁵ *Dykes to Watch Out For* nr 325.

gotowy na bycie ojcem. Obecna przy tej sytuacji Lois, zadaje sobie to samo pytanie.¹¹⁶ Bycie matką, pojmowaną w tradycyjnym, patriarchalnym sensie tego słowa nawet nie przeszło jej przez myśl, potwierdzają zresztą to jej inne wypowiedzi.

Jeśli potraktuje się bezdzietność jako rodzaj performatywności to należałoby tutaj wymienić o wiele więcej postaci, które świadomie realizują ten postulat. Mo i Sydney, które są parą od wielu lat, bardzo często podkreślają swoją niechęć do posiadania dzieci, a nawet traktują ten model rodziny jako formę popierania kapitalizmu, którego przynajmniej Mo jest przeciwniczką.¹¹⁷ W ich postawach nie ma nawet śladu myślenia o sobie jako o jednostkach, które czegoś sobie odmawiają poprzez fakt zrezygnowania z posiadania dzieci. Jeśli pójść dalej tym tokiem myślenia, postać Ginger, która przez większą część stripu była „singlem” z wyboru, także można by odczytać jako osobę świadomie konstruującą swoją płęć społeczno-kulturową. Poprzez nie angażowanie się w związki o charakterze romantycznym zupełnie inaczej podchodzi do swojej osoby, jej priorytety i wyznawane zasady stoją w opozycji do osób, które kładą nacisk na poszukiwanie, bądź utrzymanie przy sobie partnera czy partnerki.¹¹⁸ Życie bez „drugiej połówki” nie jest źródłem niespełnienia czy zmartwienia, tylko innym sposobem realizowania samego siebie.

Najjaskrawszym przykładem performatywności w *Dykes to watch out for* jest niewątpliwie Stuart (zob. aneks il. 5, s. 58). Jest on w związku ze Sparrow, która utożsamia się jako biseksualna lesbijka, a on sam utożsamia siebie jako lesbijka butch w męskim ciele.¹¹⁹ Są to konstrukcje własnej seksualnej etykiety, które obydwójce ukuli na własne potrzeby, aby nie wpisywać się w jakieś utarte kategorie, które zostały narzucone im z góry. Co ciekawe i znamienne dla teorii queer nie tworzą oni żadnych nowych form określania ludzkiej seksualności, wykorzystują jedynie te, które już istniały, zmieniając ich kontekst i zastosowanie.

Forma rodziny, jaką tworzą Stuart i Sparrow można określić jako kohabitację, przez co rozumie się parę żyjącą ze sobą w długoletnim związku, jednak bez

¹¹⁶ *Dykes to Watch Out For* nr 308.

¹¹⁷ *Dykes to Watch Out For* nr 305.

¹¹⁸ *Dykes to Watch Out For* nr 315.

¹¹⁹ *Dykes to Watch Out For* nr 323.

sformalizowania go.¹²⁰ Role, które w klasycznym modelu rodziny rozkładają się na mężczyznę jako żywiciela rodziny oraz kobietę gospodynię domową zostały tutaj kompletnie odwrócone. To właśnie Sparrow jest osobą realizującą się zawodowo, podczas gdy Stuart realizuje się jako opiekun domowy. Jest to funkcja, która nie została mu narzucona przez jakiś nieszczęśliwy zbieg okoliczności, gdyż sam wybrał dla siebie taką właśnie rolę. Stuart często ubiera się w sukienkę co można odczytać jako jawny mechanizm subwersji, który ma podkreślić jego autonomię w tym co robi, a jednocześnie podważyć zastany model rodziny. Wykorzystanie takiego właśnie atrybutu można odczytać jako uwypuklenie arbitralności związanej ze społecznym przypisaniem jakiejś roli do konkretnej płci.

Inną postacią, która swoim zachowaniem w bezpośredni sposób nawiązuje do pojęcia performatywności jest Jonas/Janis (zob. aneks il. 6, s. 59), nastoletni transseksualista o identyfikacji M/K.¹²¹ Jego nastawienie do poczucia własnej tożsamości jest akceptowane przez wszystkich bohaterów i bohaterki komiksu Bechdel, w tym także przez jego matkę. Jonas/Janis nosi zatem ciuchy jakie w kulturze są zarezerwowane dla kobiet, a jego otoczenie zwraca się do niego jak do dziewczyny. W kontekście samej performatywności ciekawym zabiegiem jaki Bechdel stosuje w przypadku tej postaci jest przerysowanie kreacji kobiety w wykonaniu Jonasa/Janis, wydestylowanej z wszelkich oznak zachowań przyjmowanych za stereotypowo męskie. Kiedy bohaterowie przygotowują ognisko, Jonas/Janis odmawia pomocy przy przyniesieniu drewna na opał, argumentując, że jest to zadanie, które powinni wykonywać mężczyźni. Jego matka natomiast podkreśla, że kobiety są równie zaradne co mężczyźni i gniewnie upomina swoje dziecko, aby nie wpisywało się w ten tradycyjny podział na aktywnych mężczyzn i pasywne kobiety. Po przemyśleniu wyводу matki, Jonas/Janis wykonuje zadanie, będąc przekonany, że w ten sposób dowartościowuje swoją kobiecą stronę.¹²²

¹²⁰ Jest to termin używany zamiast określenia „konkubinat”, które posiada wydźwięk negatywny. K. Slany, *Alternatywne formy życia małżeńsko-rodzinnego w ponowoczesnym świecie*, Wydawnictwo NOMOS, Kraków 2002, s. 134-135.

¹²¹ W ten sposób oznacza się osoby o biologicznych cechach płci męskiej, ale identyfikujących się jako kobieta w znaczeniu społeczno-kulturowym. A. Weseli, „*Wszyscy wokół chcą się po prostu wysikać*”. *O transseksualistach i toaletach publicznych w Polsce*, [w:] J. Zakrzewska (red.), *dz. cyt.*, s. 79-83.

¹²² *Dykes to Watch Out For* nr 509.

Taka sytuacja obrazuje tylko jak działa cytowalność, która jest ważną cechą performatywnej strategii konstrukcji płci. Poprzez zinternalizowanie mechanizmów wytwarzania i odczytywania właściwości, które uznaje się za odpowiednie dla męskości czy kobiecości, można je następnie świadomie powielać, nawet jeśli się nie jest biologicznie mężczyzną czy kobietą, tak jak robi to Jonas/Janis. W tym konkretnym przypadku można zauważyć także jak mocno według autorki są wpisane w kulturę stereotypowe przekonania na temat funkcjonowania w jej obrębie danej płci. Dziecko, które dopiero uczy się jak realizuje się daną płć na płaszczyźnie społeczno-kulturowej, pomimo przebywania w otoczeniu, które afirmuje emancypację kobiet, wciąż powiela te same klasyczne jej warianty.

Zakończenie

Zamierzeniem mojej pracy była rekonstrukcja reprezentacji kobiecego podmiotu w twórczości Alison Bechdel przy wykorzystaniu wiedzy z zakresu takich dziedzin humanistyki jak gender studies oraz wiedzy na temat komiksu. Poprzez analizę dzieł autorki udało mi się wyodrębnić poszczególne elementy, które uznałem za integralne i niezbędne dla odczytania wykreowanych przez nią postaci. Uznałem, że skupienie się wyłącznie na konkretnym tytule pozwoli mi na przeprowadzenie dokładniejszej dekonstrukcji warstwy fabularnej, a tym samym głębsze zrozumienie kontekstu w jakim te postaci są osadzone i jak można tak pojmowaną całość interpretować. Wydaje mi się, że było to słuszne posunięcie biorąc pod uwagę limitacje formy pracy licencjackiej, a wyjątkową złożoność poruszanych w niej kwestii.

Semantyczna nośność postaci komiksowych o której wspominałem w drugim rozdziale może posłużyć jako klucz do lepszego zrozumienia poszczególnych aspektów fabuły, które zaproponowałem w swojej analizie. Należy pamiętać o tym, że postaci wykorzystywane w wytworach kultury są nośnikami pewnych treści, które swoje źródło mają w rzeczywistym świecie. Nie trudno zatem zauważyć, że Alison Bechdel łączy postulaty ruchu feministycznego ze specyfiką teorii queer, a ten swoisty amalgamat ideologiczny przekłada na własne kreacje. Protagonisci jej utworów stają się w ten sposób egzemplifikacjami poszczególnych postaw, różnych sposobów myślenia, które są odbiciem realnych modeli zachowań. Na szczęście Bechdel nie zapomina, aby jej dzieła nie stały się sztywną wykładnią myśli feministycznej i konstruuje swoje historie w sposób skomplikowany i wciągający dla czytelnika, zostawiając go z paletą multikulturalizmu, co do której sam musi wypracować sobie własne zdanie.

Analiza wątków fabularnych nie jest jedyną formą badawczą jaka mogłaby okazać się użyteczna przy poruszanych przeze mnie problemach, a moja praca zdecydowanie nie wyczerpuje złożoności tematu, ani sposobu jego ujęcia. Analiza komparatystyczna mogłaby okazać się tutaj wyjątkowo celną formą wydobycia aspektów twórczości Bechdel, które zostały przeze mnie pominięte, bądź jedynie zasygnalizowane, jak i samego

charakteru twórczości feministycznej, do której jej działalność się zalicza. Dokonania artystyczne Bechdel zostały przeze mnie potraktowane jedynie jako dobry punkt wyjścia dla rozważań nad konstruowaniem płci w komiksach.

Odniesienie się zarówno do komiksów głównego nurtu, jak i komiksów undergroundowych także stwarza możliwości osiągnięcia odmiennej optyki badawczej. W niniejszej pracy starałem się jedynie zarysować kwestie związane z mechanizmami funkcjonowania tych dwóch postaci komiksu amerykańskiego, jednak specyfika poszczególnych nurtów jest o wiele bardziej złożona i tym bardziej wymaga szczegółowych badań. Także porównanie komiksowej twórczości amerykańskiej z europejską, czy chociażby polską, pozwoliłoby na ciekawe spojrzenie na to, jak realizuje się płęć na kartach komiksów w poszczególnych państwach, co w iście antropologicznym ujęciu dało by szansę na lepsze zrozumienie mankamentów i specyfiki takiej reprezentacji.

Wspominając o Polsce chciałbym zwrócić jeszcze uwagę na wciąż niestabilną rangę jaką przypisuje się komiksowi w naszym kraju. Znikoma ilość powstających prac badawczych dotyczących tego medium, a także jego mylnie rozumiana pozycja w hierarchii kultura wysoka/kultura alternatywna to tylko najjaskrawsze świadectwa na nie przyjęcie się tej formy artystycznego wyrazu. Tym bardziej jestem zadowolony, że miałem możliwość podjęcia takiego właśnie tematu w tej pracy.

Równie istotnym elementem, który mam nadzieję udało mi się włączyć w ogólny wydźwięk mojej pracy jest istotność gender studies jako dziedziny nauki oraz jej przydatność w analizowaniu wytworów kultury, a w tym konkretnym przypadku komiksów Alison Bechdel. Mam nadzieję, że z mojej analizy wynika prosty wniosek, a mianowicie taki, że bez rozwoju teorii feministycznej, teorii queer czy właśnie szerzej gender studies, komiks taki jak *Dykes to Watch Out For* nigdy by nie powstał. Tym samym uważam, że taki charakter badań jest cennym wkładem w ogólny rozwój polskiej humanistyki. Takiej humanistyki, która również w komiksach dostrzega potencjał i materiał godny przynajmniej analizy.

Bibliografia

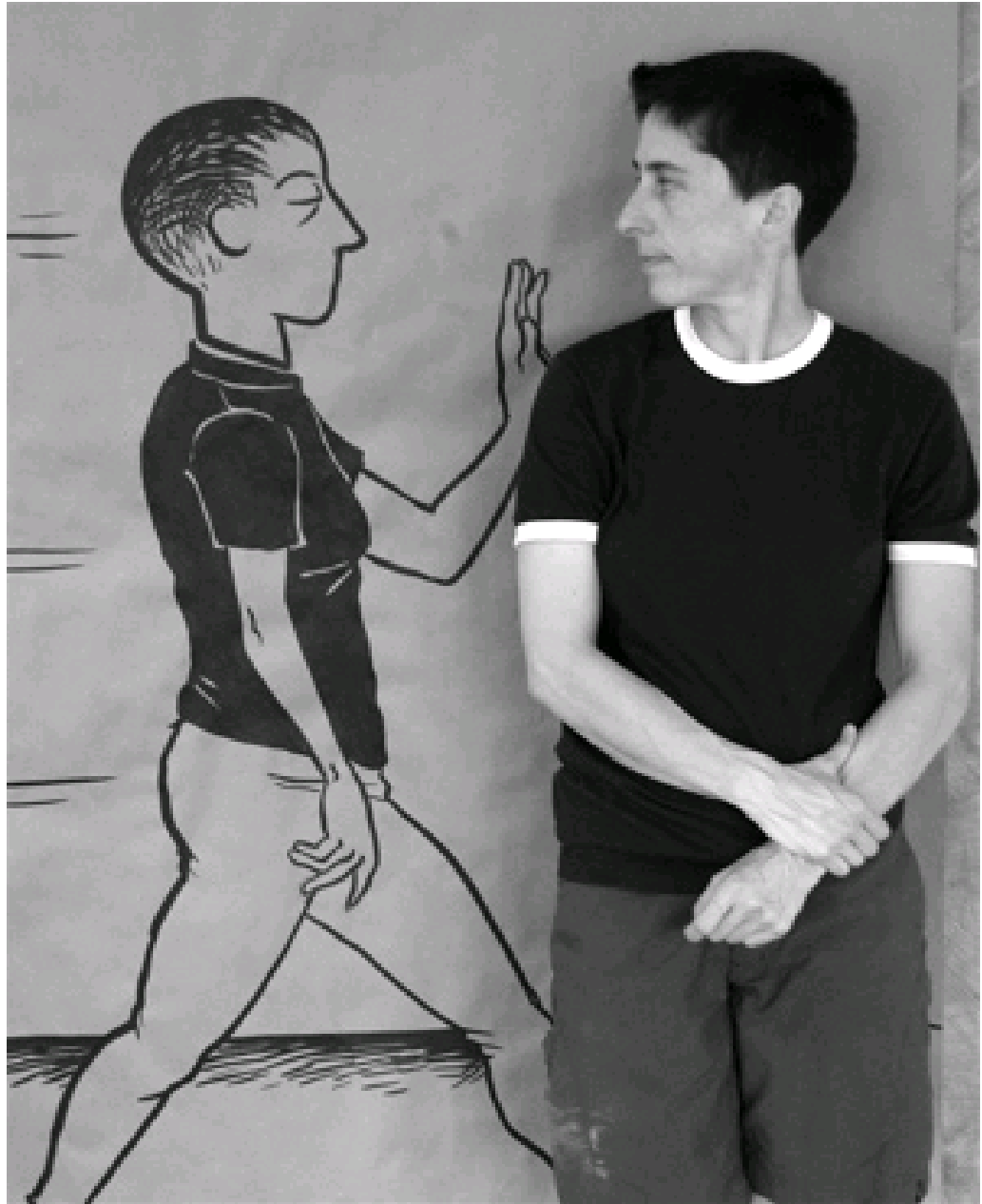
1. Beauvoir S. de, *Druga płeć*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1972.
2. Bieńkowska-Ptasznik M., Kochanowski J. *Słowo wprowadzenia*, [w:] M. Bieńkowska-Ptasznik, J. Kochanowski (red.), *Teatr płci. Eseje z socjologii gender*, Łódź 2008.
3. Błażejczyk M., *Małżeństwo po przejściach czyli antybohater w komiksie w Europie i USA*, „Zeszyty komiksowe”, nr 1, marzec 2004.
4. Buczkowski A., *Spoleczne tworzenie ciała. Płeć kulturowa i płeć biologiczna*, Kraków 2005.
5. Butler J., *Uwikłani w płeć*, Warszawa 2008.
6. Głazewska E., *Płeć i antropologia. Kulturowa koncepcja płci w ujęciu Margaret Mead*, Toruń 2005.
7. Gruszczyńska A., *Homo-obywatel maszeruje. Strategie mniejszości seksualnych w przestrzeni publicznej*, [w:] M. Baer, M. Lizurnej (red.), *Z odmienną perspektywę. Studia queer w Polsce*, Wrocław 2007.
8. Kimmel M. S., *The Genderd Society*, New York 2000.
9. Kuberski H., *Władza w komiksowym kadrze*, „Zeszyty komiksowe”, nr 8, październik 2008.
10. Marczevska A., *Codziennosc w detalach*, „Zeszyty komiksowe”, nr 3, marzec 2005.
11. Mead M., *Trzy studia*, Tom I, Warszawa 1986.
12. Mead M., *Trzy studia*, Tom III, Warszawa 1986.
13. Mizielińska J., *(De)konstrukcje kobiecości. Podmiot feminizmu, a problem wykluczenia*, Gdańsk 2004.
14. Młodawska A., Brzozowska E., *Teoria queer a podmiot kobiecy na przykładzie wybranych nurtów feminizmu*, [w:] J. Zakrzewska (red.), *Queerowanie feminizmu. Estetyka, polityka czy coś więcej?*, Poznań 2006.
15. Moore H. L., *Płeć kulturowa i status – wyjaśnienie sytuacji kobiet*, [w:] Kempny M., Nowicka E. (red.), *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej*, Warszawa 2003.

16. Nowakowska K., *Nigdzie. O twórczości Debbie Dreschler*, „Zeszyty komiksowe”, nr 3, marzec 2005.
17. Ortner S. B., *Czy kobieta ma się do mężczyzny, jak „natura” do „kultury”?*, [w:] T. Hołówka (red.), *Nikt nie rodzi się kobietą*, Warszawa 1982.
18. Puźniak M., *Przeciw wszystkim. Komiks feministyczny w Stanach Zjednoczonych*, „Zeszyty komiksowe”, nr 3, marzec 2005.
19. Sekuła-Kwaśniewicz H., *Płeć*, [w:] H. Domański, W. Morawski, J. Mucha (red.), *Encyklopedia Socjologii*, t.3, Warszawa 2000.
20. Serkowska D., *Od amazonki do jokera*, „Zeszyty komiksowe”, nr 3, marzec 2005.
21. Sierakowski S. (red.), *Krytyki politycznej przewodnik lewicy. Idee, daty i fakty, pytania i odpowiedzi*, Warszawa 2007.
22. Slany K., *Alternatywne formy życia małżeńsko-rodzinnego w ponowoczesnym świecie*, Kraków 2002.
23. Sujka P., *Cycki zamiast dymków. Kilka uwag o obrazowaniu kobiet w komiksach*, „Zeszyty komiksowe”, nr 3, marzec 2005.
24. Szyłak J., *Komiks i okolice pornografii. O seksualnych stereotypach w kulturze masowej*, Gdańsk 1996.
25. Szyłak J., *Komiks w kulturze ikonicznej XX wieku. Wstęp do poetyki komiksu*, Gdańsk 1999.
26. Szyłak J., *Komiks*, Kraków 2000.
27. Szyłak J., *Zgwałcone oczy. Komiksowe obrazy przemocy seksualnej*, Gdańsk 2001.
28. Szyłak J., *Biseksualne anioły. I inne takie drobiażdżki*, Gdańsk 2003.
29. Trawińska M., Antoniewicz P., *Queer jako strategia działania politycznego*, [w:] J. Zakrzewska (red.), *Queerowanie feminizmu. Estetyka, polityka, czy coś więcej?*, Poznań 2006.

Źródła internetowe

30. <http://www.7dvt.com/2008essence-dykes>
31. <http://bitchmagazine.org/post/adventures-in-feministory-women-comics-of-the-70s-and-80s>
32. <http://dykestowatchoutfor.com/category/strip-archive>
33. http://en.wikipedia.org/wiki/Dykes_To_Watch_Out_For
34. <http://thebechdeltest.blogspot.com/>
35. <http://www.lonelygods.com/w/bat1.html>
36. <http://www.lonelygods.com/hom.html>
37. <http://www.unheardtaunts.com/wir/>
38. http://www.nytimes.com/2008/12/03/books/03garner.html?_r=3
39. <http://www.youtube.com/watch?v=nWBFYTmpC54>
40. <http://www.ekologiasztuka.pl/pdf/f0064ortner.pdf>
41. <http://www.planetout.com/entertainment/news/?sernum=943&navpath=/entertainment/comics/>
42. <http://zb.eco.pl/zb/28/ekofemin.htm>

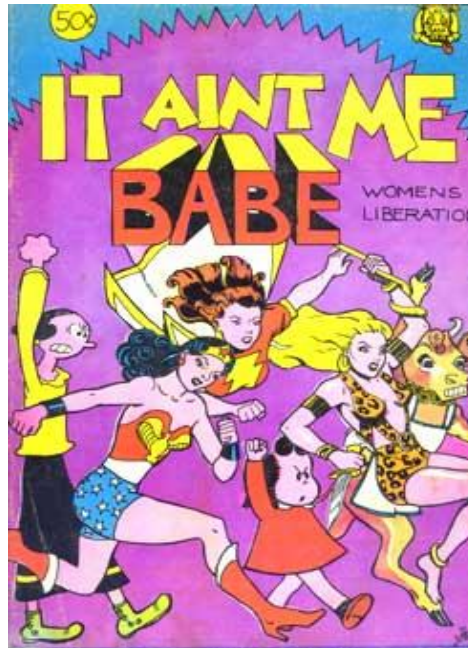
Aneks



Ilustracja nr 1

Autorka *Dykes to Watch Out For* - Alison Bechdel

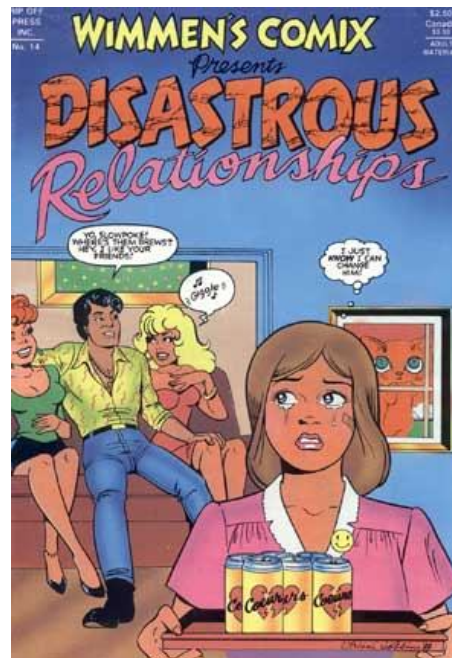
<http://www.lizacowan.com/portfolio/alisonanddrawing.jpg>



Ilustracja nr 2

Okładka komiksu *It ain't me babe*

<http://lambiek.net/magazines/wimmenscomix.htm>



Ilustracja nr 3

Okładka komiksu *Wimmen's comix* nr 14

http://images-cdn01.associatedcontent.com/image/A3498/349890/300_349890.jpg



Ilustracja nr 4

Dykes to Watch Out For nr 325 – Lois w stroju drag

<http://dykestowatchoutfor.com/category/strip-archive>



Ilustracja nr 5

Dykes to Watch Out For nr 521 – Stuart ze swoją córką

<http://dykestowatchoutfor.com/category/strip-archive>



Ilustracja nr 6

Dykes to Watch Out For nr 509 – Janice/Jonas

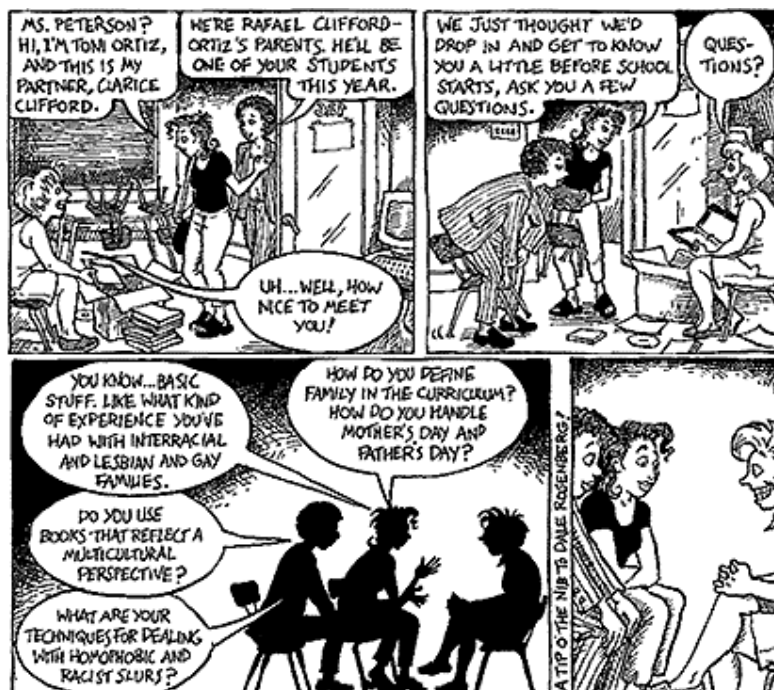
<http://dykestowatchoutfor.com/category/strip-archive>



Ilustracja nr 7

Dykes to Watch Out For nr 317 – Mo i jej rozterki nad charakterem feminizmu

<http://dykestowatchoutfor.com/category/strip-archive>



Ilustracja nr 8

Dykes to Watch Out For nr 321 – Toni i Clarice u nauczycielki
<http://dykestowatchoutfor.com/category/strip-archive>