

Tomasz Żaglewski

ORCID: 0000-0002-9186-276X

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Supermoc dziewczęcej przyjaźni. Wokół wybranych komiksowych wizerunków *girl power*

Słowa kluczowe: *girl power*, komiks, superbohater, „DC Super Hero Girls”

Keywords: *girl power*, comic books, superhero, „DC Super Hero Girls”

Powrót (super)bohaterek

W 2014 roku środowiskiem komiksowym „wstrząsnęła” zaskakująca dla wielu czytelników informacja. Na portalach internetowych poświęconych komiksowi popularnemu — jak chociażby Bleeding Cool czy Comics Alliance — zaczęły pojawiać się mniej lub bardziej wiarygodne sondaże (poparte między innymi rozpoznaniem aktywności czytelniczek komiksów na poświęconych temu medium profilach portali społecznościowych), wskazujące na rozkładające się już niemal po równo procentowe zainteresowanie komiksem w USA wśród męskich i żeńskich odbiorców (odpowiednio 53% do 47%)¹. O „wstrząsie” jednak w rzeczywistości nie powinno być tu w żadnym razie mowy. Posiłkując się rozpoznaniem Triny Robbins — sztandarowej postaci komiksu kobiecego oraz nieocenionej badaczki jego historii — w najlepszym razie należałoby uznać, że społeczna struktura czytelników popularnego komiksu amerykańskiego zdaje się powracać do orygi-

¹ N. Berlatsky, *The Female Thor and the Female Comic-Book Reader*, <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2014/07/just-how-many-women-read-comic-books/374736/> (dostęp: 9.01.2018).

nalnego układu, który w latach czterdziestych XX wieku (jak pisze Robbins) był wręcz zdominowany przez zainteresowane komiksem czytelniczki².

Współczesne rozpoznania, mówiące o swoistym renesansie kobiecej publiczności, wywołały jednak wyraźną reakcję ze strony najpoważniejszych amerykańskich wydawców komiksów, czyli DC Comics oraz Marvel Comics. W latach 2013–2015 dało się zauważyć wzrost zainteresowania obu wydawnictw rosnącą grupą czytelniczek oraz wynikającą z tego koniecznością zaproponowania im atrakcyjnej treści. W samej jedynie ofercie Marvela wystartowały zatem takie serie, jak „Ms. Marvel” (2014) — pisana przez Gwendolyn Willow Wilson historia o nastoletniej superbohaterce-muzułance; „Captain Marvel” — wydawany w latach 2012–2013 tytuł nadzorowany przez ikonę komiksowego feminizmu Kelly Sue DeConnick; „The Mighty Thor” (2015) — zaskakująca reinterpretacja pomnikowego herosa Marvela (nordyckiego boga Thora), który zyskał kobiece „wcielenie” w osobie Jane Foster, wcześniej wieloletniej ukochanej „oryginalnego” herosa; „Spider-Woman” — pisana od października 2015 roku przez Dennisa Hopelessa niecodzienna wizja superbohaterki walczącej ze złem, będącej przy tym w zaawansowanej ciąży.

Zasadniczym pytaniem, które należałoby postawić pod adresem wymienionych tytułów oraz ich kontynuatorów, byłoby jednak to, czy koncentrując się bardziej na kobiecych superbohaterkach, tworzą one faktycznie bardziej „sfeminizowane” w treści oraz obrazie interpretacje klasycznego komiksowego mitu żeńskiego superbohatera? Warto mieć bowiem na uwadze wnioski Angeli McRobbie, która przyglądając się teoretycznie „dziewczęcym” pismom oraz magazynom kierowanym do nastolatek, słusznie udowodniła, że stanowią one w zasadzie zakamuflowane „instrukcje” dla młodych kobiet, docelowo wzmacniające warunki społeczeństwa patriarchalnego³. Odnosząc się do historii oraz współczesności amerykańskiego komiksu superbohaterskiego, postaram się zatem ustalić, czy obecnie rzeczywiście mamy do czynienia z popularyzacją bardziej „sfeminizowanego” typu superbohaterki, odnoszącego się do większego uwrażliwienia na wnioski krytyki feministycznej. Rozstrzygnięcie tego zagadnienia powinno okazać się tym bardziej istotne dla tytułów pokroju „DC Super Hero Girls”, jako jednego z najbardziej współczesnych wariantów komiksu adresowanego przede wszystkim do najmłodszych odbiorczyń i tworzącego, potencjalnie, najatrakcyjniejsze dla nich narracje oraz wizerunki, wpisujące się jednak w dłuższy cykl obecności superbohatek w medium komiksowym. Sądzę także, iż przyjrzenie się wybranym realizacjom prezentującym komiksowe interpretacje „feminizujących” superbohatek przyniesie jednocześnie bardziej ogólne rozpoznanie na temat promowanych we wskazanych komiksach wizerunków kobiet, które „stanowią odbicie tego, jak społeczeństwo postrzega kobiety”⁴.

² Zob. T. Robbins, *The Great Women Superheroes*, Princeton 1996.

³ Zob. A. McRobbie, „Jackie”: *An Ideology of Adolescent Femininity*, Birmingham 1978.

⁴ T. Turberville, *The Female Justice League: The Misrepresentations of Women in Comic Books*, https://writingandrhetic.cah.ucf.edu/stylus/files/kws5/KWS17_Turberville.pdf (dostęp: 9.01.2018).

Czy wciąż „tattoo wie najlepiej”?

Jak słusznie zauważa Michael R. Lavin, niemalże od początku swojego istnienia komiksowe superbohaterki były rozdarte pomiędzy dwiema skrajnościami, dotyczącymi zarówno ich charakterystyki, jak i wyglądu. „To niełatwe zestawienie siły i zależności (a w skrajnych przypadkach wręcz siły i służebności) stanowiło wyznacznik wielu kobiecych postaci w historii medium komiksowego”⁵ — pisze Lavin. Rzeczywiście, przyglądając się uważniej pierwszym reprezentantom rysunkowych superheroin, trudno nie dostrzec w nich daleko idącej sprzeczności — przejawiającej się nie tylko w sposobie zachowania, lecz także — a może przede wszystkim — ich niezwykłym wizerunku. Już na początku lat czterdziestych XX wieku wydawcy zza oceanu zaczęli bowiem szukać sposobu na wypromowanie kobiecych odpowiedników Supermana — Człowieka ze Stali — jako oryginalnego oraz modelowego przykładu męskiego herosa. Wśród konkurentek masowo pojawiających się wówczas bohaterów znalazły się zatem takie postaci, jak The Phantom Lady (debiutująca na łamach pisma „Police Comics” w sierpniu 1941 roku) oraz The Blonde Phantom (pierwszy występ w „All Selected Comics” pod koniec 1946 roku). Obie bohaterki można uznać za symptomatyczne dla opisywanej przez Lavina dwoistości „klasycznej” komiksowej siłaczki — jako przykładnej oraz jednocześnie prowokującej młodej kobiety.

W swym pierwszym z wielu późniejszych wcieleń Phantom Lady stanowiła zamaskowaną tożsamość córki amerykańskiego senatora, która w razie potrzeby porzuca swoje cywilne życie, aby stać się zamaskowaną superbohaterką. Niestety o pełnoprawnym „zamaskowaniu” trudno tu jednak mówić, gdyż oryginalny strój Phantom Lady składał się jedynie ze swoistej wariacji jednoczęściowego kostiumu kąpielowego, nieznacznie zakrytego krótką pelerynką. Co szczególnie interesujące, sami twórcy serii przygód Phantom Lady starali się dość pokrętnie wyjaśnić jej raczej niepraktyczny ubiór, każąc swojej bohaterce przyznać w jednym z odcinków, iż świadomie skąpy uniform ma na celu rozpraszenie jej, w przeważającej części męskich, przeciwników. Przez kolejne lata swojej obecności na kartach komiksów Sandra Knight — z uwagi na wciąż zachowywane przywiązanie do niemalże roznegliżowanego wyglądu oraz wielokrotnie wyzywających póz — stała się zatem swoistym symbolem superbohatek postrzeganych w kategoriach *pin-up girls*.

Chronologicznie późniejsza towarzysząca Phantom Lady — Blonde Phantom — również zachowywała jednak ów dwuznaczny status niezależnej i nadludzko silniej bohaterki, a jednocześnie, w prywatnym życiu, podwładnej męskiej postaci. Louise Grant — cywilne *alter ego* Blonde Phantom — pracowała jako cicha sekretarka prywatnego detektywa Marka Masona, którego wspierała w trakcie przeprowadzanych przez niego śledztw właśnie jako zamaskowana bojowniczka. Wyposażona w wyzywający strój (choć zdecydowanie bardziej rozbudowany

⁵ M.R. Lavin, *Women in comic books*, „Serials Review” 24, 1998, nr 2, s. 94.

względem kostiumu Phantom Lady), składający się z długiej czerwonej sukni, odsłaniającej jednak perfekcyjne nogi, oraz wysokich szpilek, Blond Phantom ponownie wpisywała się w narracyjno-wizualny schemat „klasycznej” komiksowej superbohaterki, z jednej strony zdającej się nie potrzebować męskiej pomocy i samowystarczalnej, a z drugiej — widocznie podporządkowanej przyjemności męskiego spojrzenia.

Jak słusznie podsumowuje Michael R. Lavin, „pierwsza faza” obecności kobiecych superbohatek w komiksie popularnym nie przedstawiała *de facto* pełnoprawnych postaci kobiecych, lecz kobiety skrajnie zinfantylizowane lub wręcz nastolatki w fizycznie niezwykle dojrzałych i rozerotygowanych ciałach⁶. Nie jest zatem jednocześnie przypadkiem, iż noszone przez tego typu postaci kostiumy wielokrotnie odwoływały się do estetyki strojów amerykańskich cheerleaderek (krótkie spódniczki, obcisłe koszulki itp.), ponownie każąc czytelnikom postrzegać superbohaterki bardziej jako *super-girls* niż *super-women*⁷. Jak konkluduje przywołana wcześniej Trina Robbins:

Superbohaterki [...] lat czterdziestych, często noszące kryptonim ze słówkiem *girl*, jak Sun Girl, Moon Girl, Hawk Girl, Bullet Girl czy Bat Girl, pokazywane były jako zaledwie pomocnice męskich bohaterów, których imiona kończyły się słówkiem *man* [co oczywiście można tłumaczyć jako „mężczyzna”, lecz także — bardziej szowinistycznie — „człowiek” — T.Ż.]⁸.

Na tle powtarzalnych oraz trywializowanych postaci superbohatek w pierwszej połowie XX wieku właściwie tylko dwie komiksowe heroiny zdołały wybić się na częściową niezależność względem swoich bardziej infantylnych towarzyszek. Były to popularna do dziś Wonder Woman (powołana do życia przez Williama Moultona Marstona w 1941 roku) oraz Lois Lane (z pozoru postać drugoplanowa, pozbawiona nadludzkich mocy, a w rzeczywistości wielka miłość samego Supermana). Obie rysunkowe kobiety nie były oczywiście w stanie całkowicie uniezależnić się od obowiązujących wówczas „standardów” przedstawiania swojej płci w komiksie — dlatego też mocarna Wonder Woman musiała występować w dziewczęcej minispódniczce (patriotycznie utrzymanej w kolorystyce amerykańskiej flagi, podobnie jak miało to miejsce w wypadku tarczy Kapitana Ameryki), Lois Lane zaś — pomimo całej swej zaradności, a wręcz bezczelności jako dziennikarki pracującej dla znaczącego tytułu prasowego — nieuchronnie musiała tracić całą swą „zadziorność” w momencie pojawienia się Człowieka ze Stali.

⁶ *Ibidem*; jeśli nie podano inaczej, przeł. T.Ż.

⁷ Jak słusznie zauważa Amanda Shendruk, autorka infografiki dotyczącej komiksowych postaci kobiecych, to najróżniejsze wariacje kobiecych przydomków wykorzystujących człon *girl*, a nie *woman* przeważają w pseudonimach amerykańskich superbohatek (w stosunku 12,6% do 5,7%); zob. *eadem*, *Analyzing the Gender Representation of 34,476 Comic Book Characters*, <https://pudding.cool/2017/07/comics/> (dostęp: 9.01.2018).

⁸ T. Robbins, *Women in Comics. An Introductory Guide*, <https://www.cartoonstudies.org/wp-content/uploads/2014/06/women.pdf> (dostęp: 9.01.2018).

Z punktu widzenia budowania owych postaci — a przede wszystkim z racji ich popularności wśród najmłodszych czytelniczek komiksów w latach czterdziestych i pięćdziesiątych⁹ — warto jednak zaznaczyć, iż jak na swoje czasy proponowały one pewne, co najmniej symboliczne, przesunięcia w zakresie wizualizowania płci pięknej, której przedstawienia i funkcje mogły zyskiwać bogatszy repertuar ukrytych znaczeń.

Pisana przez Williama Moultona Marstona seria przygód Wonder Woman (która po raz pierwszy objawiła się amerykańskim czytelnikom w ósmym numerze pisma „All Star Comics”) jest dziś postrzegana jako klasyczna już niemalże manifestacja feminizmu — przynajmniej zaś jego popkulturowej superbohaterkiej wersji. Wojownicza Amazonka Marstona nie była jednak wcale pierwszą komiksową superheroiną — miano to, jak stwierdza Trina Robbins, należy się raczej Miss Fury, wykreowanej przez artystkę komiksową Tarpé Mills w kwietniu 1941 roku. Na tle swych wcześniejszych oraz późniejszych konkurentek Wonder Woman okazała się jednak postacią wyjątkową, będąc ciekawie zaplanowanym przez swego twórcę subwersywnym eksperymentem — podążającym z jednej strony za obowiązującym „kanonem” kobiecej bohaterki, a z drugiej znacznie ów kanon przekraczającym.

W ramach pierwotnej opowieści o pochodzeniu Cudownej Kobiety jest ona owocem głębokiego pragnienia swej matki Hipolity, związanego z chęcią posiadania córki. Ulepiona przez Hipolitę z gliny późniejsza bohaterka zostaje w fantastyczny sposób ożywiona przez samego Zeusa, aby następnie wychowywać się na mitycznej Rajskiej Wyspie (zwanej również Themiskyrą) wśród swych licznych siostr — Amazonek. Sielskie i odseparowane od reszty świata losy Wonder Woman przerywa nagłe pojawienie się, w wyniku wypadku, na terytorium Themiskyry Steve’a Trevora — amerykańskiego lotnika, który informuje kobiety o trwającym na świecie globalnym konflikcie. Wonder Woman wyrusza zatem wraz z Trevorem do Stanów Zjednoczonych, gdzie ukrywa prawdziwą tożsamość przed światem, pracując jako pielęgniarka (w rzeczywistości wykorzystując swe niezwykle zdolności oraz atrybuty — w tym fantastyczne lasso prawdy — aby demaskować szpiegów i kolaborantów).

Wydaje się więc, iż mamy tutaj do czynienia ze schematem podobnym do konstrukcji bohaterek pokroju Phantom Lady czy Blond Phantom — zarówno pod względem charakterologicznym, jak i wizualnym. Wonder Woman jest bowiem nadludzko silną i sprawną heroiną, która jednakże musi ukrywać swe zdolności, pozostając w dodatku ponownie silnie uzależnioną — pod względem służbowym — od swojego męskiego towarzysza, Steve’a Trevora (w pewnym momencie otrzymuje stanowisko jego sekretarki). Oczywistym nawiązaniem do „kanonu” komiksowych superbohaterek jest tu również wspomniany strój Cu-

⁹ Wówczas procentowy udział czytelników komiksów płci żeńskiej był bowiem wyjątkowo wysoki i wynosił 91% wśród dziewczynek w wieku 6–11 lat, 81% — 12–17 lat i 28% — 18–30 lat; zob. N. Berlatsky, *op. cit.*

downej Kobiety — składający się z gorsetu, krótkiej spódniczki oraz czerwonych kozaków. Dodatkowym „kobiecy” ekwipunkiem staje się słynne lasso prawdy — w ramach komiksowej narracji odpowiedzialne za zmuszanie przeciwników do wyjawiania ich sekretów, a jako podświadoma aluzja seksualna odwołujące się do fiksacji samego Williama Moultona Marstona na punkcie bondage’u¹⁰.

Błędem byłoby jednak poprzestanie w ramach interpretacji postaci Wonder Woman jedynie na powierzchownym, jak się wydaje, poziomie analizy najbardziej oczywistych aspektów tej postaci, jako że najciekawsze — subwersywne — treści przemycane są tutaj na dalszym planie fantastycznych fabuł. Z punktu widzenia interesującej mnie idei *girl power* należy podkreślić, iż pierwsze próby zobrazowania haseł istotnych dla tego swoistego subnurtu trzeciej fali feminizmu dałyby się odnaleźć już w tekstach wyprzedzających samą filozofię *girl power* o kilka dekad! „Przełomowość” komiksowej Wonder Woman polega bowiem w znacznej mierze na niespotykaniu silnej w momencie debiutu tej postaci — ani też w ciągu wielu kolejnych lat — manifestacji siły i znaczenia kobiecej wspólnoty oraz wiary w samowystarczalność żeńskiej społeczności.

Jak słusznie zauważa w swej analizie Jennifer K. Stuller:

Wojownicze kobiety ilustrowane przez Marstona były znacznie bardziej radosne niż ich mityczne odpowiedniczki, co wynikało zapewne z ich znaczącej reinterpretacji przez autora na potrzeby współczesnego społeczeństwa, w którym słowo „Amazonka” nie miało już dłużej symbolizować „kobiety-upióra”, zagrażającej swą płciową subwersywnością fundamentom ateńskiego społeczeństwa. Zamiast tego „Amazonka” miała obecnie konotować siłę, niezależność, moc i siostrzeństwo [*sisterhood*] — dokładnie te idee, które sama Wonder Woman będzie symbolizować podczas ruchu wyzwolenia kobiet w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych¹¹.

Rzeczywiście dla najmłodszych czytelniczek „All Star Comics” oraz innych serii komiksowych ukazujących perypetie dzielnej Wonder Woman musiało być swego rodzaju szokiem — szczególnie na tle konkurencyjnych tytułów — ukazywanie głównej bohaterki jako dumnej członkini kobiecej wspólnoty. Podczas gdy Blonde Phantom czy Phantom Lady były samotniczkami, niemalże nieutrzymującymi jakichkolwiek kontaktów z innymi kobietami, a jednocześnie koncentrującymi się wyłącznie na relacjach damsko-męskich, Wonder Woman już od początku swojego istnienia realizowała swój superheroiczny status poprzez kontakt z innymi przedstawicielkami płci żeńskiej. Pomijając sam fakt wychowania w silnie matriarchalnym społeczeństwie Rajskiej Wyspy, już w styczniu 1942 roku czytelniczki komiksów Marstona mogli zapoznać się z niezwykle poruszającą, a jednocześnie symboliczną dla niniejszych ustaleń sceną, kiedy Wonder Woman spotyka niejaką Dianę Prince — młodą dziewczynę, która płacze z powodu zaginięcia jej

¹⁰ Zob. N. Berlatsky, *Wonder Woman: Bondage and Feminism in the Marston/Peter Comics, 1941–1948*, New Brunswick, NJ 2015.

¹¹ J.K. Stuller, *Ink-Stained Amazons and Cinematic Warriors. Superwomen in Modern Mythology*, London 2010, s. 18.

ukochanego, Dana White'a. Superheroína nie tylko uwalnia chłopaka z więzienia w Ameryce Południowej, ale i ofiarowuje pannie Prince ogromną sumę pieniędzy, prosząc jedynie w zamian o możliwość przejęcia imienia i nazwiska dziewczyny. W końcu siostry muszą sobie pomagać!

Pod wieloma względami jednak bohaterką jeszcze silniejszą charakterologicznie była niepozorna dziennikarka Lois Lane, towarzysząca mocarnemu Supermanowi już od pierwszej komiksowej historii z jego udziałem. O sile charakteru owej, błędnie uznawanej za drugoplanową, bohaterki zaświadczył już pierwszy jej występ na łamach pierwszego numeru „Action Comics” z 1938 roku. Wybierając się bowiem do nocnego klubu wraz ze swym kolegą z pracy, Clarkiem Kentem (*alter ego* Supermana), panna Lane zostaje zaczepiona przez nachalnego opryszka, który próbuje zmusić kobietę do tańca. Brak reakcji ze strony Kenta kończy się ostatecznie tym, że i on, i napastnik zostają spoliczkowani przez Lois, która oburzona opuszcza lokal. Ostatecznie jednak Lois Lane ponownie wpada w schemat „typowej” kobiecej bohaterki, choć tym razem to nie ona przywdziewa obcisły kostium, lecz staje się zaślepioną adoratorką Człowieka ze Stali, której zaradność, pewność siebie i pomysłowość kończą się niestety wraz z pojawieniem się Supermana. Niemniej postać dziennikarki to kolejne ważne ogniwo w konstruowaniu bardziej niezależnej kobiecej postaci komiksowej, choć tym razem większą uwagę przykuć należy do zawodowych losów panny Lane.

Lois Lane należy bowiem uznać za graficzną reprezentację zawodowej kariery młodej, ambitnej kobiety w latach II wojny światowej i niedługo po nich. Sama kreacja Lane może stanowić swoiste komiksowe echo społeczno-ekonomicznej sytuacji Stanów Zjednoczonych po przystąpieniu Ameryki do wojny, kiedy większość domowych obowiązków i miejsc pracy musiało zostać obsadzonych przez kobiecych pracowników. Jednocześnie jednak sam fakt, że Lois Lane jest tu aktywną, mającą stałą posadę dziennikarką, można uznać za odwołanie do polityki Eleanor Roosevelt, która w latach wielkiego kryzysu zachęcała i wspierała kobiety chcące znaleźć zatrudnienie w niechętnym im przemyśle medialno-informacyjnym. Jest zresztą znamienne, iż w komiksach kariera Lois — która często bywa otwarcie chwalona przez jej męskich współpracowników — wynika w znacznej mierze z przebojowości i bezkompromisowości kobiety. Do pewnego stopnia bowiem to właśnie ona — a nie mocarna Wonder Woman — wydaje się obdarzona największym przekonaniem o własnej niezależności. Kiedy w jednym z odcinków przygód Supermana Clark Kent stara się powściągnąć reporterski instynkt Lois, gdyż wybrany przez nią temat „jest niebezpieczny”, słyszy w odpowiedzi: „Wcale nie obchodzi cię moje bezpieczeństwo. Interesuje cię tylko to, co ty myślisz. Nie, Clark, będę robiła to, co chcę, kiedy chcę i gdzie zechcę!”¹².

Byłoby jednak znaczną naiwnością twierdzić, że oto już na początku lat czterdziestych czytelnicy otrzymali postać kobiecą wybijającą się ponad stereo-

¹² *Ibidem*, s. 21.

typowe uwarunkowania damsko-męskich relacji. I choć wspomniana wcześniej zadziwiająca przemiana niezależnej Lois w typową „damę w opresji”, ilekroć na horyzoncie pojawia się Superman, samo w sobie stanowi potwierdzenie pewnej schematyczności w konstrukcji tej postaci, to jednak objawia się ona w zaskakujący sposób właśnie na polu zawodowej — teoretycznie sukcesywnej — działalności Lois. Ponownie bowiem właśnie w podtekście większości historii z jej udziałem można się dopatrzeć zasadniczej zależności młodej kobiety od jej morderczego towarzysza, która nie objawia się jedynie na poziomie fizycznym (kiedy Clark Kent/Superman musi ratować Lois przed upadkiem z wieżowca, pędzącym pociągiem lub wystrzeloną kulą), ale i profesjonalnym. Ciekawie zwraca uwagę na ten fakt Jennifer K. Stuller, która przywołuje symboliczną w tym wypadku scenę z 47 numeru komiksu „Action Comics” — Clark i Lois zostają wysłani do zajęcia się kolejnym tematem; Lois ponownie wpada w tarapaty i Superman musi ją ratować. Jak się jednak okazuje, pomimo poniesionego ryzyka Lane wciąż nie może liczyć na przekucie swojej opowieści w pasjonujący artykuł. Kiedy krzyczy do Supermana: „Do zobaczenia, Supermanie! I dzięki za kolejny świetny materiał!”, słyszy w odpowiedzi: „Jeszcze mi nie dziękuj. Mam przeczucie, że Clark Kent opisze tę historię przed tobą”¹³.

Współczesny czytelnik bez trudu może tu rozpoznać niejako podwójny wymiar niesprawiedliwości, jaki dotyka młodą, ambitną dziennikarkę. Po pierwsze, jej najważniejsze i najbardziej poczytne artykuły uzależnione są, jak zdaje się sugerować sama Lois, od widowiskowych interwencji Supermana, których reportarka jest współuczestniczką. Po drugie, bez względu na jej ogromne samozaparcie i zdolności Lane i tak pozostaje na straconej pozycji względem swojego zawodowego konkurenta (czyli Clarka Kenta), który jest przecież głównym bohaterem poszukiwanych przez Lois sensacyjnych historii, a dodatkowo potrafi spisać je na maszynie do pisania z prędkością światła.

Pierwszą „falę” obecności komiksowych superbohatek zamykają lata pięćdziesiąte, zaznaczając się jeszcze dalej idącą infantyлизacją nawet pozornie samodzielnych postaci, jak Wonder Woman czy Lois Lane. Najbardziej widocznym tego wyrazem są debiutujące właśnie w piątej dekadzie XX wieku tytuły stanowiące skrajnie szowinistyczne spojrzenie na superkobiety. W wypadku szczególnie intensywnie eksploatowanych wówczas kobiecych odpowiedników zamaskowanych mścicieli — jak Supergirl, Batgirl, Batwoman itp. — zauważalną tendencją było prezentowanie ich jako koniec końców niezdarne i wiecznie uciekające się do pomocy swych bardziej zaradnych kuzynów/braci/ojców/partnerów w myśl zasady, jak podsumowuje Jennifer K. Stuller, iż „tattoo wie najlepiej” („father knows best”)¹⁴.

¹³ *Ibidem*, s. 22.

¹⁴ W nawiązaniu do popularnego amerykańskiego sitcomu *Father Knows Best*, emitowanego w USA w latach pięćdziesiątych i przedstawiającego losy wzorowej amerykańskiej rodziny Andersonów, przedstawicieli klasy średniej.

Najbardziej krzywdzącą jednak formułą okazało się przemodelowanie znacznej części najciekawszych nawet bohaterek na ultrakonserwatywny wzór „modelowej matki/partnerki”, który spotkał przede wszystkim niedawną „wyzwoloną” superreporterkę — Lois Lane. Wydawana od marca 1958 roku seria „Superman’s Girl Friend: Lois Lane” mogłaby zostać wręcz uznana za katalog niesprawiedliwych wyobrażeń nie tylko na temat komiksowych heroin, ale i kobiet w ogóle. Niedysiejszą zadziorną dziennikarkę spotkał tutaj bowiem smutny los, sprowadzający Lane do roli typowej kury domowej, upatrującej swego najważniejszego życiowego powołania w przypodobywaniu się Człowiekowi ze Stali. Komiks ten, jak zauważa w innym miejscu Stuller, pełen był poniżających założeń na temat zawodowych ambicji czy też przyjaźni pomiędzy kobietami, przeprowadzanych ponownie z męskiego punktu widzenia scenarzystów i czytelników. Wszelkie elementy „siostrzeńkości” czy też — manifestowanego przynajmniej — zainteresowania profesjonalną karierą były zatem praktycznie nieobecne, większość zaś opisywanych historyjek wynikała z „typowo kobiecych” słabości, z których konsekwencjami radzić sobie musieli — oczywiście — mężczyźni. Nie jest przypadkiem zatem, jak podsumowuje Stuller, że „Superman’s Girl Friend: Lois Lane” w symboliczny sposób wyraziło „klasyczne” podejście twórców opowieści obrazkowych do bohaterek kobiecych, które: (1) miały być obsesyjnie skupione na znalezieniu męża; (2) miały być przedstawiane jako potencjalne zagrożenie dla siebie i innych — a zatem musiały być kontrolowane; (3) były z natury konkurentkami, skłonnymi do międzykobiecej rywalizacji, a tym samym nie mogły wchodzić w jakiegokolwiek przyjaźnie z innymi przedstawicielkami swojej płci¹⁵.

W stronę ideału supersiostrzeństwa

Chcąc zdefiniować centralną dla niniejszego tekstu kategorię superbohaterckiego odpowiednika hasła *girl power* w kontekście współczesnych realizacji komiksowych (przede wszystkim serii dla młodych czytelniczek „DC Super Hero Girls”), należy podkreślić, iż jego najważniejsze wyznaczniki będą się wiązać z ideami programowo pomijanymi lub trywializowanymi przez opisane do tej pory przykłady „klasycznych” tytułów komiksowych. Ideami tymi okazują się hasła „siostrzeństwa” oraz fundamentalnej niezależności postaci kobiecych, identyfikowane (w ramach szerokiego strumienia tak zwanego feminizmu trzeciej fali) z nurtem *girl power*, najsilniej koncentrującym swoją uwagę na obszarze kultury popularnej¹⁶.

Trop *girl power* stanowi tutaj szczególnie adekwatny dla komiksu — jako ważnego elementu popkultury — punkt odniesienia, gdyż początki jego społecz-

¹⁵ *Ibidem*, s. 28.

¹⁶ Zob. *Girl Culture: An Encyclopedia*, t. 1, red. C.A. Mitchell, J. Reid-Walsh, Westport, CT 2008.

no-akademickiego zastosowania mocno wiążą się właśnie z zespołem zjawisk i licznymi tekstami, wysuwającymi na pierwszy plan kobiety lub grupy kobiet, wyraźnie manifestujących swą samowystarczalność i siłę (psychiczną oraz fizyczną). Mowa tutaj zarówno o przykładach audiowizualnych, jak serial *Buffy — pogromczynie wampirów* czy też *Xena — wojownicza księżniczka*, jak i źródłach muzycznych, pokroju fenomenu girlsbandu Spice Girls. Dalekim echem owych inspiracji jest chociażby wydawana współcześnie seria „DC Super Hero Girls”, która jednakże zawdzięcza równie wiele wymienionym pozakomiksowym tytułom, jak i dokonującym się wewnątrz przemysłu komiksowego profeministycznym przeobrażeniom, zachodzącym przede wszystkim w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych.

Druga połowa XX wieku zaznaczyła się w amerykańskim przemyśle komiksowym wieloma istotnymi przemianami, koncentrującymi się wokół ponownego „wynalezienia” gatunku superbohaterskiego¹⁷. Wśród zachodzących wówczas przeobrażeń — zmierzających często ku bardziej dorosłemu w zamyśle potraktowaniu rysunkowych herosów — nie zabrakło także prób przywrócenia godności kobiecym bohaterkom, choć ponownie stawianie tezy o uczynieniu z nich pełnoprawnie „wyzwolonych” spod męskocentrycznego gustu postaci byłoby nadużyciem. Najlepszą tego ilustracją może być fakt, iż większość spośród debiutujących w USA w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych nowych superbohatek — jak Storm czy Invisible Girl — pojawiała się najczęściej jako drugoplanowe postacie, ponownie ustępujące pod względem znaczenia swoim męskim towarzyszom (reprezentującym kolejno zespoły X-Men oraz Fantastycznej Czwórki). Jak zauważa Trina Robbins, najbardziej dobitnym tego przykładem była w początkowej fazie swojego istnienia Susan Storm, czyli właśnie Invisible Girl — członkini grupy Fantastycznej Czwórki — która

posiadała wątpliwą supermoc stawania się niewidzialną, podczas gdy jej męscy towarzysze potrafili stawać w płomieniach, rozciągać swoje ciało lub zamieniać je w twardą jak gład powłokę. Sue tymczasem spędzała większość czasu na zamartwianiu się o swojego rozciągliwego chłopaka, czyli Mr. Fantastica¹⁸.

Nie ulega jednak wątpliwości, że w ramach kilku wybranych tytułów wzór superbohaterki zaczął stopniowo ewoluować w kierunku przeciwnym do dotychczasowego, mocno szowinistycznego schematu. Pod koniec lat osiemdziesiątych rysownik i scenarzysta George Pérez przystąpił do procesu „odnawiania” komiksowych przygód Wonder Woman, wiążąc mocniej jej obecne przygody z grecką mitologią, tworzącą do tej pory jedynie atrakcyjne tło działań heroiny. Pod nadzorem nowego artysty wojownicza Amazonka zyskała oblicze powielane przez

¹⁷ Najważniejszym symbolem zmian, jakie dokonywały się wówczas w komiksowym gatunku superbohaterskim, były oczywiście premiery pierwszych serii wydawnictwa Marvel Comics, takich jak „Fantastyczna Czwórka” w 1961 roku czy „The Incredible Hulk” w 1962 roku (w domyśle projektowanych jako bardziej „przyziemne”, a mniej „mityczne” narracje).

¹⁸ T. Robbins, *Women in Comics...*

kolejnych twórców komiksów z jej udziałem właściwie do dziś — objawiła się jako mocarna siłaczka, której „kobiecość” nie ograniczała się jedynie do wiecznej tęsknoty za ukochanym mężczyzną, ale odpowiadała raczej za inny sposób interpretowania świata, jawnie sprzeczny z konfliktogennym działaniem jej męskich przeciwników (przede wszystkim arcywroga Wonder Woman, a zarazem symbolicznego reprezentanta płci męskiej, czyli boga wojny — Aresa).

Podobnie debiutująca w 1981 roku Elektra — okrutna zabójczyni powołana do życia przez Franka Millera na potrzeby serii wydawnictwa Marvel — była wyraźną opozycją wcześniejszych, „grzecznych” i prawych superbohatek „złotej ery”. Elektra nie tylko okazała się o wiele bardziej złożoną — przede wszystkim pod kątem jej dyskusyjnych metod działania — postacią (która wierzyła jedynie w środki ostateczne, jeśli chodzi o starcia z przeciwnikami), lecz także trwała w zupełnie innym typie damsko-męskiej relacji niż jej poprzedniczki. Gorącą miłość, jaką darzyła niewidomego prawnika wieczorami przybierającego zamaskowaną tożsamość Daredevila, nie była z żadnym razie utrzymana w stanie uzależnienia od ukochanego, lecz o wiele częściej przybierała formę „zawodowej” rywalizacji, niechybnie wynikającej z niezwykłych zdolności, jakimi obdarzeni byli zarówno Elektra, jak i jej wybranek.

Nieuchronnie zatem postaci kobiece oraz poświęcone im historie zaczęły odczuwać zasadniczą zmianę dokonującą się w projektowaniu narracji superbohaterskich, którą jednak — jak przestrzega Carolyn Cocca — pomimo pozornego odpowiadania na postulaty feministyczne, dopominające się bardziej samodzielnego, a także urozmaiconego (etnicznie i charakterologicznie) prezentowania komiksowych superbohaterek, wciąż nieuchronnie wpisywały owe potencjalnie progresywne postaci (jak w wypadku afrykańskiej bogini-mutantki Storm w ówczesnej serii „X-Men”) w odpowiadające przyjemności męskiego spojrzenia prowokacyjne pozy i sylwetki¹⁹. Szczególnie dwie superbohaterki z omawianego tu okresu — zielonoskóra siłaczka She-Hulk oraz, wspomniana wcześniej, potrafiąca przybrać niewidzialną formę Susan Storm — zdają się symbolizować owe dwuznaczne przemiany, choć ponownie należy tu mówić raczej o ostrożnym uwspółcześnianiu ich komiksowego statusu, a nie totalnej profeministycznej rewolucji.

Debiutująca w 1980 roku She-Hulk na pierwszy rzut oka wydawać się może następczynią długiej linii komiksowych bohaterek, kreowanych według schematu szukania kobiecych odpowiedniczek męskich herosów. She-Hulk, prywatnie znana jako Jennifer Walters, także zaczęła swój komiksowy żywot niemalże jako bezrefleksyjna kalka innego mocarnego bohatera Marvela, czyli Hulka, którego krew — w wyniku niezbędnej do ocalenia życia Walters transfuzji — przemieniła spokojną prawniczkę w żeńską wersję samego Hulka. Jak zauważa jednak Lillian S. Robinson, na późniejszym etapie swoich rysunkowych przygód She-Hulk — szczególnie w ramach serii „The Sensational She-Hulk”, pisanej i rysowanej

¹⁹ Zob. C. Cocca, *Superwomen. Gender, Power and Representation*, London 2016, s. 10.

przez Johna Byrne'a pod koniec lat osiemdziesiątych — Jennifer Walters stała się bezprecedensowym niemalże przykładem komiksowej bohaterki świadomej swej „kobiecości”. Zdaniem Robinson She-Hulk to pierwszy przykład komiksowej heroiny, która traktuje swoje przygodne seksualne kontakty z mężczyznami w sposób zarezerwowany wcześniej dla bohaterów męskich — przede wszystkim jawnie odsuwając od siebie wizje ostatecznego „ustatkowania” się jako „naturalnego” przecież dla wcześniejszych superbohatek. Świadome „zarządzanie” własną seksualnością stanowi jednak nie tylko fragment charakterystyki intymnej strony fikcyjnego życia She-Hulk, lecz jest także pewnego rodzaju intertekstualną grą między samą postacią a konwencjami komiksowych wizerunków kobiet. Warto tu bowiem podkreślić, że pisana przez Byrne'a seria „The Sensational She-Hulk” wyróżniała się bezprecedensowym w swoim czasie podejściem do kreowania autotematycznego tekstu komiksowego, gdyż Byrne uczynił ze swojej zielonej heroiny postać całkowicie świadomą swej komiksowej obecności oraz graficznego statusu. Wiąże się z tym wiele scen w całej serii, w ramach których She-Hulk celowo łamie czwartą ścianę, zwracając się wprost do czytelnika lub nawet komentując pracę swojego autora.

Ponownie odwołując się do słów Lillian S. Robinson, należy w tym kontekście podkreślić, iż zdająca sobie sprawę ze swej przynależności do komiksu superbohaterckiego Jennifer Walters równie świadomie wpisuje się w przypisaną sobie odgórnie, zgodnie z „wymogami” gatunku, hiperseksualną stylizację wizualną (podążając tym samym tropem Barbarelli z komiksu Jean-Claude'a Foresta z początku lat sześćdziesiątych), traktując ją jednakże (podobnie jak własne erotyczne przygody) bardziej jako rodzaj kontrolowanej przyjemności. Doskonale ilustruje ów aspekt strona komiksu o przygodach She-Hulk, pochodząca z 33 numeru serii pisanej przez Byrne'a, składająca się z czterech ciekawie zaprojektowanych kadrów. Na centralnym, największym z nich, widzimy główną bohaterkę stojącą frontem do czytelnika w ultrakrótkiej białej sukience i przybierającą typową pozę modelki. Dwa z kolejnych trzech kadrów wypełniają następne, mocno rozpalające wyobraźnię rysunki, na których She-Hulk prowokacyjnie wkłada pończochy oraz czerwone szpilki. Całości owego „świadomie stylizowanego” aktu dopełnia komentarz bohaterki, która zwraca się do swojego obserwatora z następującymi słowami:

Cieszę się, że jesteście już z powrotem. [...] Ta cholerna kiecka jest tak ciasna, że musiałam nieźle się powyginać i pościskać, żeby się w nią upchnąć. Powoli zaczynałam się już czuć jak bohaterka komiksów Jima Lee. Nigdy nie zrozumieć, jak jego bohaterki są w stanie wytrzymać w tych wszystkich fikuśnych pozach²⁰.

Metatematyczny dowcip odnosi się oczywiście zarówno do określonego modelu portretowania kobiet w komiksie jako bardzo rozerotyzowanego (stąd też przywołanie jednego z nieoficjalnych „patronów” owego stylu, czyli właśnie Jima

²⁰ „The Sensational She-Hulk” 1991, nr 33, scen. i rys. J. Byrne, s. 17.

Lee), jak i samego zachowania She-Hulk, która swoim wyglądem oraz zmysłowymi aluzjami podejmuje swoisty flirt z podziwiającym jej wdzięki czytelnikiem.

Jeśli zatem uznać potężną She-Hulk za jedną z pionierek seksualnego wyzwolenia komiksowych kobiet, to druga z interesujących mnie w tym momencie postaci — Susan Storm — miałyby realizować nieco inny typ „świadomej kobiecości”, tym razem bardzo powiązany z warunkami życia rodzinnego. Nosząca superbohaterski przydomek Niewidzialnej Kobiety postać przez wiele lat stanowiła „modelową” komiksową parę ze swym ukochanym, doktorem Reedem Richardsem — także członkiem Fantastycznej Czwórki. Ich ślub, przedstawiony w 1965 roku na łamach 3 numeru „Fantastic Four Annual”, stał się bezprecedensowym wydarzeniem dla komiksu popularnego, małżeńskie zaś kłopoty i wyzwania okazały się jednym z istotnych elementów fabuły komiksów „Fantastic Four” w kolejnych latach. Jak celnie dostrzega jednak Robinson, na początku lat dziewięćdziesiątych, Susan Storm-Richards mogła być już uznana za przykład kobiety „spełnionej”. Będąc nie tylko mężatką, ale i uznaną superbohaterką oraz naukowcem (podobnie jak mąż miała tytuł doktora), Susan doczekała się także narodzin dwójki dzieci — Franklina i Valerii. Zdaniem Robinson:

Opis postaci Susan Storm z jednego z komiksów z 1998 roku najcelniej oddaje jej charakterystykę: „Sue udanie równoważy jej rolę miłośniczki przygód oraz pracującej matki”. W tym znaczeniu Niewidzialna Kobieta zyskuje możliwość bycia postrzeganą jako ideał liberalnego feminizmu, czyli kobieta, która ma wszystko, oraz jako feministyczne straszycło jednocześnie, będąc superkobietą, która może zrobić wszystko²¹.

Rzeczywiście w przeciwieństwie do wcześniejszego przykładu She-Hulk członkini Fantastycznej Czwórki wpisuje się w znacznie bardziej skomplikowany i dwuznaczny schemat komiksowej „kobiety wyzwolonej”, w którym owo wyzwolenie nie jest już interpretowane przez pryzmat czysto seksualny, ale raczej jako (sukcesywne!) godzenie ze sobą wielu realizowanych ról, takich jak żona, matka, naukowiec, superbohaterka itp. Tego rodzaju kolejna utopijna wizja „spełnionej kobiecości” doprowadza tutaj oczywiście do licznych, czasem nawet sprzecznych, charakterologicznych definicji samej bohaterki, która z jednej strony musi się wpisywać w schemat wszechzaradnej rodzicielki, z drugiej zaś pozostaje pod wyraźnym wpływem konwencji historii, w której się znajduje. Będąc zatem matką kilkuletniego Franklina — chłopca, którego nadludzkie moce pozwalają mu na formowanie całych alternatywnych światów i bytów — Susan podświadomie wpisuje się w kulturową rolę matki dziecka o boskich niemalże mocach. Jednocześnie doktor Storm pozostaje pod „nadzorem” wizualno-narracyjnych konwencji superbohaterskiej fabuły, choć nie ma niestety możliwości She-Hulk do świadomego „ironizowania” swojej seksualności. Stąd też wynika dość kuriozalna scena pochodząca z 371 numeru serii „Fantastic Four”, w której Susan Storm po raz pierwszy pojawia się w nowym — co gorsza zaprojektowa-

²¹ L.S. Robinson, *Wonder Women. Feminisms and Superheroes*, London 2004, s. 113.

nym (jak informuje treść komiksu) przez nią samą — kostiumie, bardziej przypominającym strój striptizerki niż nawet najbardziej skąpo odzianej superbohaterki. Stając przed mężem w długich białych pończochach oraz koszulce, która zakrywa jedynie nieznaczną część biustu i ramion, Storm wyznaje: „Mam nadzieję, że mój nowy wygląd ci się podoba. Miałam już dość swojego starego, niemodnego skafandra”²². Przy całym zatem zawodowo-rodzinnym „spełnieniu” Niewidzialna Kobieta wciąż zachowuje wielką potrzebę bycia dostrzeganą (widzianą) i podziwianą przez mężczyzn (swojego męża, a w rezultacie czytelnika), przykuwając ich uwagę maksymalnym odsłonięciem własnego ciała.

Zarówno więc She-Hulk, jak i Susan Storm mogą być uznane za bohaterki istotne z punktu widzenia stopniowej „feminizacji” komiksowych superbohatek, rozumianej jako etapowe poszerzanie pola działalności oraz charakterystyki tego rodzaju postaci o bardziej rozbudowane oraz świadome aspekty ich osobowości i sposoby działania. I choć wciąż niektóre z cech tych superkobiet pozostają skoncentrowane na męskocentrycznym sposobie wizualnej lub narracyjnej kreacji, to jednak nie można zaprzeczyć, iż są one zauważalnym krokiem naprzód w ramach kształtowania się komiksowych wizerunków *girl/women power*. W tym wypadku nadzwyczajne moce, jakimi dysponują bohaterki, nie tworzą jedynie fantastycznego dodatku do ich zasadniczo ornamentacyjnej funkcji, lecz punkt wyjścia próby zdefiniowania superkobiecości — traktowanej jako kontrolowana hiperbolizacja fizycznych atrybutów lub/i wszechstronność realizowanych ról. Mówić tu wreszcie można o kolejnej fazie „ekspansji” komiksowego potencjału w zakresie wizualno-narracyjnego kształtowania kobiecych superheroin, które właśnie dziś zyskują możliwość wkroczenia na kolejny poziom swej rysunkowej niezależności. Znamienne jest jednak to, że zarówno w wypadku She-Hulk, jak i doktor Storm (przynajmniej w poświęconych im fabułach do końca lat dziewięćdziesiątych) właściwie nie występują jakiegokolwiek wątki mające podkreślać znaczenie „siostrzeństwa” dla obu bohaterek. Na uznanie w obrębie medium komiksowego owego ideału „siostrzeństwa” wśród superbohatek przyjdzie jeszcze poczekać do drugiej dekady XXI wieku.

Jak podkreśla bowiem Carolyn Cocca, lata dziewięćdziesiąte zaznaczyły się w historii amerykańskiego komiksu superbohaterskiego postępującym „rozbićciem” kobiecych superbohatek między ich rosnącym „umocnieniem” (zarówno w sensie nadludzkiej możliwości, jak i znaczenia fabularnego) a zintensyfikowaną seksualizacją, prowadzącą wręcz do wykształcenia wielu przestylizowanych konwencji graficznych. Zdaniem Cocci:

Omawiane komiksy, które często poprzez dialog i rozwój fabuły miały konstruować w oczach czytelnika silne, aktywne, a często nawet agresywne postacie kobiece, jednocześnie ilustrowały owe postacie ze „złamanym kręgosłupem” [jest to odniesienie do pozy często występującej w wypadku kobiecych superbohatek, charakteryzującej się skrajnym wyeksponowaniem jednocześnie biustu oraz pośladków w sposób fizycznie niemożliwy — T.Ż.] oraz

²² „Fantastic Four” 1992, nr 371, scen. T. DeFalco, rys. P. Ryan, s. 20.

kraślęciami wychylającymi się zza skąpych kostiumów [...]. Kobięce ciała zaprezentowane w akcji miały ukazywać jednocześnie siłę oraz seksowność, co w oczach czytelnika znacznie redukowało ich poważanie przez postrzeganie ich przede wszystkim jako obiektów seksualnych²³.

Jak jednak konkluduje autorka *Superwomen. Gender, Power and Representation*, to właśnie okres po 2010 roku zdaje się symbolizować zasadniczą zmianę we wcześniej wskazanej tendencji, między innymi za sprawą wymienionych we wstępie niniejszego artykułu wielu współczesnych superkobiet, takich jak Ms. Marvel, Spider-Woman, żeńska inkarnacja Thora czy też zbuntowana i zadziorna prywatna detektyw Jessica Jones z serii „Alias” Briana Michaela Bendisa. Na pierwszy plan wybija się obserwowana wśród nich tendencja do kształtowania zakresu możliwości i (super)mocy kolejnych bohaterek, które w coraz mniejszym stopniu definiują swój superbohaterski status jedynie przez odniesienie do męskich partnerów.

W tym też względzie niezwykle ciekawym, choć z pewnością nie najbardziej atrakcyjnym artystycznie, przykładem okazuje się seria kierowana przede wszystkim do nastoletnich czytelniczek, czyli „DC Super Hero Girls”, na której przykładzie mówić można o swoistym umocowaniu ideałów komiksowego nurtu *girl Power* w — teoretycznie — kierowanej ku najmłodszym odbiorczyniom linii komiksów, a której najistotniejszym wyznacznikiem będzie właśnie podkreślenie kobiecej (dziewczęcej) więzi jako głównego źródła ich siły.

Sam tytuł „DC Super Hero Girls” odnosi się do podfranczyzy wewnątrz multimedialnego uniwersum wydawnictwa DC Comics, obejmującej obecnie nie tylko teksty komiksowe, lecz także miniserial internetowy, pełnometrażowe animowane filmy fabularne, powieści, a także liczne zabawki i produkty kolekcjonerskie²⁴. Marka ta, adresowana przede wszystkim do dziewczynek w wieku od 5 do 15 lat, jest wariacją na niezwykle popularny w ostatnim czasie w popkulturze schemat „opowieści licealnej” lub też *teen drama* (historii z życia nastolatków), utrzymany jednak w specyficznej fantastycznej realizacji. Za prekursora tego typu podejścia można uznać rzecz jasna literacko-filmową sagę o Harrym Potterze, choć dałoby się odnaleźć jeszcze bardziej współczesne reprezentacje owej formuły, jak chociażby *Monster High* („uczniami” w fikcyjnej szkole są tu nastoletnie wariacje klasycznych postaci z kina grozy, jak Drakula czy Potwór z Czarnej Laguny).

Tym, co jednak charakteryzuje „DC Super Hero Girls”, jest oczywiście zasadnicze przywiązanie marki do postaci z komiksowych archiwów DC Comics.

²³ C. Cocca, *op. cit.*, s. 12.

²⁴ Wśród licznych multimedialnych tekstów warto wyróżnić tu przede wszystkim: liczący już sobie pięć sezonów animowany serial internetowy (przygotowany z myślą o platformie YouTube), którego pierwsza seria ukazała się w 2015 roku; przeznaczone bezpośrednio na rynek wideo pełnometrażowe filmy animowane (*DC Super Hero Girls: Hero of the Year*, *DC Super Hero Girls: Intergalactic Games*, *Lego DC Super Hero Girls: Brain Drain*, *Lego DC Super Hero Girls: Super-Villain High* oraz *DC Super Hero Girls: Legend of Atlantis*); powieści autorstwa Lisy Yee poświęcone poszczególnym superbohaterkom (Wonder Woman, Supergirl, Batgirl, Katanie, Harley Quinn oraz Bumblebee), a także szeroki wybór najróżniejszych gadżetów i zabawek z wizerunkami bohaterek.

Mamy tu bowiem do czynienia z historią, która przedstawia szkolne lata najpopularniejszych komiksowych bohaterów i bohaterek, jak Wonder Woman, Supergirl i Batgirl. Odbiorca obserwuje nastoletnie wcielenia tych postaci oraz ich edukację w szkole dla superbohaterów, która ma przygotować supermłodzież do jej późniejszych heroicznym ról. Do szkoły uczęszczają jednak również późniejsze „czarne charaktery” uniwersum DC, jak kotopodobna Cheetah (wieloletnia przeciwniczka starszej wersji Wonder Woman) czy Katana (samuraj, która w swej dorosłej wersji dawała się we znaki Batmanowi).

Pobieżnie oceniając narracyjną konstrukcję „DC Super Hero Girls”, można zatem odnieść wrażenie, że mamy tu do czynienia z tekstem motywowanym czyisto finansową chęcią „poszerzenia” grupy docelowej towarów związanych z DC Comics, jakim jest właśnie małoletni konsument płci żeńskiej (ponownie stereotypowo kojarzony raczej z zainteresowaniem lalką Barbie niż Wonder Woman, na co linia „DC Super Hero Girls” odpowiada, oferując barbiepodobne superbohaterki). W rzeczywistości warto jednak przyjrzeć się rozwijającym przez kolejne wariacje na temat przygód nastoletnich heroin podtekstowym treściom, jakie niosą z sobą te z pozoru infantylne historyjki. Tu właśnie objawić się może ich zasadnicza rola jako kolejnego ogniwa w łańcuchu „feminizujących” opowieści rysunkowych.

Głównym przedmiotem mojej analizy uczyniłem w dalszej części tekstu przede wszystkim utwory komiksowe zebrane w trzech tomach zbiorowych — odpowiednio zatytułowanych *Final Crisis* (2016), *Hits and Myths* (2016) oraz *Summer Olympus* (2017) — napisanych i narysowanych przez ten sam duet artystów: Shea Fontanę (scenariusz) oraz Yancey’ a C. Labata (rysunki). Swoje obserwacje uzupełniłem także o krótkie historyjki obrazkowe zawarte w wydawanym w Polsce od 22 sierpnia 2017 roku magazynie dla młodych dziewcząt „DC Super Hero Girls”, ukazującym się co dwa miesiące. Celem obserwacji było ustalenie, z jakim dokładnie modelem — na poziomie fabularnym i wizualnym — dziewczęcej/kobiecej bohaterki mamy do czynienia w wypadku grupy tekstów adresowanych do nastolatek. Odnosząc się do kwestii samych przedstawionych tu historyjek, ponownie należy podkreślić, że czytelnik/czytelniczka obcuje tu z raczej sztampowymi wątkami, typowymi dla *high school drama* lub *teen drama*.

Punktem wyjścia tomu *Final Crisis* jest czekająca bohaterów i bohaterek uczęszczające do Super Hero High sesja egzaminacyjna, która zostaje zakłócona pojawieniem się tajemniczego złoźcyńcy, porywającego kolejno główne bohaterki. W *Hits and Myths* czekający Wonder Woman, Supergirl, Batgirl i inne uczennice test z wiedzy o *Odysei* Homera staje się dla przyszłych bohaterek punktem wyjścia starć ludzako przypominających wyzwania, przed którymi musiał stanąć Homerowy heros. Z kolei w *Summer Olympus* wyjeżdżająca na wakacje do mitycznego Olimpu Wonder Woman — chcąc spędzić lato ze swoim ojcem Zeusem — musi powstrzymać knowania swego brata Aresa oraz nauczyć się żyć z rodziną małego przez siebie znanego rodzica.

Zasadniczo w każdym z tych przypadków można zatem mówić o wysoce szablonowej opowieści, która wydaje się służyć jedynie jako pretekst do ukazania efektownych pojedynków nastoletnich superheroin. Pod tą widowiskową warstwą autorzy starają się jednak przemycić liczne nawiązania do problemów okresu dojrzewania, takich jak trudne i wymagające szkolne egzaminy czy też — jak ma to miejsce w *Summer Olympus* — niełatwe relacje z żyjącymi daleko od siebie rodzicami, jako że zaprezentowany tutaj związek między Zeusem a Hipolitą — matką Wonder Woman — nosi wszelkie znamiona małżeństwa po rozwodzie oraz związanych z tym dylematów dzielenia się opieką nad nastoletnią córką. Zbycie jednak „DC Super Hero Girls” jako trywialnej wariacji na temat dziewczęcych superbohatek nie byłoby więc do końca usprawiedliwione, gdyż — jak sugerowałem wcześniej — można pokusić się o dostrzeżenie w komiksowych opowieściach związanych z tą marką kolejnego etapu bardziej feministycznego spojrzenia na superbohaterki, tym razem przeprowadzonego na polu narracji dla nastolatków. O przynależności „DC Super Hero Girls” do linii komiksów poświęconych wcześniej takim postaciom, jak Wonder Woman, Lois Lane, She-Hulk czy Susan Storm, świadczy tutaj nie tylko jawne postawienie w centrum superbohaterskiej historii właśnie nastoletnich (super)dziewcząt (przy jednoczesnym właściwie całkowitym ograniczeniu znaczenia chłopców dla toku rozwoju fabuły), ale i dokonujące się wreszcie uznanie dla siły dziewczęcych więzi. Właściwie każda opowieśćka z udziałem *DC super hero girls* staje się wobec tego opowieścią nie o indywidualnej bohaterce, ale jej relacjach z innymi dziewczętami jako ostatecznym źródle superbohaterskiej mocy.

Każdą z komiksowych odsłon „DC Super Hero Girls” należałoby zatem uznać za apoteozę prawdziwej *girl (super)power*, objawiającą się jednak dopiero w wyniku współpracy i konsolidacji wysiłku bohaterek przeciw zagrażającym im siłom. Przewodnim wątkiem *Summer Olympus* są nieczne knowania boga Aresa, który chce podbić świat, siejąc najpierw niezgodę i konflikt pomiędzy nastoletnimi bohaterkami, co kończy się tym, że ostatecznie występują one przeciwko sobie. Analizując informacje dotyczące możliwego sposobu na pokonanie boga wojny Hawkgirl — jedna z uczennic Super Hero High niepoddana niezgodzie sianej przez Aresa — zwraca się do Wonder Woman: „Analizując starożytnie księgi, na coś wpadłam. Jest tam wzmianka o czymś zwanym *phylia*”²⁵. „*Phylia*?” — odpowiada zaskoczona Wonder Woman. — „To z greki. Oznacza miłość płynącą z przyjaźni. Na Temiskyrze tak właśnie nazywamy więź siostrzeństwa łączącą Amazonki”²⁶. „Siostrzeństwo! To właśnie wyzwoliło mnie spod władzy Aresa”²⁷ — stwierdza Siracca, nowo poznana siostra wojowniczej Amazonki. Sam Ares zostaje pokonany — a młode bohaterki uwolnione spod jego władzy — w wyniku spektakularnego wyznania Wonder Woman: „Dla moich przyjaciółek mogła-

²⁵ „DC Super Hero Girls: Summer Olympus” 2017, nr 3, scen. S. Fontana, rys. Y. Labat, s. 117.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem*.

bym zrobić wszystko i poświęcić wszystko!”²⁸. Inną widowiskową manifestacją siły siostrzeńskiej phyllii jest z kolei inspirowany *Odyseją* sen Wonder Woman, w którym przeżywa ona dzieje Odyseusza na własnej skórze w tomie *Hits and Myths*, kończącym się stwierdzeniem: „Na każdym etapie swej podróży bohaterka utwierdzała się w przekonaniu, że prawdziwy przyjaciel o wyrozumiałym sercu jest równie bezcenny co siostra”²⁹.

Wreszcie wspomniane wcześniej krótkometrażowe formy komiksowe pochodzące z magazynu „DC Super Hero Girls” zawierają jeszcze bardziej otwarte, bo i bardziej skondensowane, wyznania dotyczące „siostrzeńkości”. W fabule pochodzącej z krótkiego komiksu *Supermoc*, zamieszczonego w pierwszym numerze pisma, młoda Supergirl zostaje wystawiona na próbę, jaką jest specjalny symulator pozorujący atak prawdziwych superprzestępców, których dziewczyna musi odeprzeć. Kiedy wydaje się, że bohaterka nie podoła zadaniu — które ma stanowić jeden z jej egzaminów w Super Hero High — nagle na polu wirtualnej walki pojawia się Batgirl, wręczającą swojej koleżance wymyślny gadżet obezwładniający atakujących Supergirl łotrów. Gdy Cheetah, zazdrosna o Supergirl (pupilkę nauczyciela), zarzuca jej: „Oszukiwałaś! [...] To moc Batgirl, dzięki niej pokonałaś Furie. Powinnaś jednak używać własnych mocy”³⁰, w odpowiedzi słyszy: „Ale ja używałam swoich mocy. Bo moja największa moc to... moc przyjaźni!”³¹.

Podobny schemat narracyjny — podkreślający każdorazowo znaczenie kobiecej współpracy i „siostrzeństwa” — występuje właściwie w każdym fabularyzowanym tekście związanym z marką „DC Super Hero Girls”: komiksach, powieściach, serialach i filmach długometrażowych. Mocne skoncentrowanie się ich twórców na eksponowaniu właśnie tego wyznacznika nastoletniej supermocy ciekawie wpisuje się zarówno w potoczne wyobrażenia na temat ideologii spod znaku *girl power*, jak i wieloletni ciąg komiksów poświęconych superbohaterkom, w których ramach — z wyjątkiem pierwszych odcinków komiksowej „Wonder Woman” — konsekwentnie unikano ilustrowania długotrwałej przyjaźni lub profesjonalnego współdziałania po stronie kobiecych postaci. To, że jego swoista gloryfikacja następuje właśnie na gruncie peryferyjnej serii komiksowej — stanowiącej, jak pisałem wcześniej, raczej marketingowy produkt niż istotny składnik całościowej narracji komiksów DC — można odczytać zresztą jako bardzo symboliczny wyraz deklaratywnej zmiany podejścia twórców opowieści komiksowych, którzy wraz z wzrastającą grupą kobiecych czytelniczek eksperymentują także z zakresem użyteczności feministycznego przekazu na gruncie wydawanych przez siebie tekstów.

Jest zresztą rzeczą zmienną, iż niemalże w momencie debiutu linii „DC Super Hero Girls” również „dorosły” obszar amerykańskiego komiksu doczekał się premiery tytułu wprost odnoszącego się do idei współpracy pomiędzy grupą

²⁸ *Ibidem*, s. 119.

²⁹ „DC Super Hero Girls: Hits and Myths” 2016, nr 2, scen. S. Fontana, rys. Y. Labat, s. 21.

³⁰ „DC Super Hero Girls” 2017, nr 1, scen. S. Fontana, rys. Y. Labat, s. 14.

³¹ *Ibidem*.

superbohaterek, czyli „A-Force”, zbierającego wewnątrz tytułowej grupy najważniejsze i najciekawsze obecnie superheroiny wydawnictwa Marvel, jak She-Hulk, Spider-Woman, Ms. Marvel czy też Storm (będącą afroamerykańską półboginią panująca nad pogodą). Jak podkreśla współtwórca tej serii, Gwendolyn Willow Wilson, główną intencją było tutaj zaprojektowanie prawdziwego „feministycznego raj” dla alienowanych wcześniej względem siebie postaci, w odpowiedzi jednocześnie na obserwowalne tendencje rynkowe, w czasach gdy najpoczytniejszymi komiksami Marvela okazują się właśnie skupione na kobiecych superbohaterkach „Spider-Gwen” czy dotyczące żeńskiej inkarnacji Thora³².

Przyglądając się stronie wizualnej komiksów z linii „DC Super Hero Girls”, należy podkreślić, że oczywiście nie mamy tutaj do czynienia z kontynuowaniem tendencji „erotykcji” kobiecego ciała — obecnych wcześniej chociażby w serii „The Sensational She-Hulk” — co jest związane rzecz jasna z główną, małoletnią grupą odbiorców tego tytułu. Równocześnie warto jednak zaznaczyć, że nie da się tutaj zaobserwować znaczącej infantyliczacji wizerunku samych superbohaterek, co mogłoby sugerować obranie przez twórców za punkt wyjścia młodzieńczych lat superheroin. Typowo „dziewczęcy” wygląd zachowuje jedynie Supergirl, nawiązująca do swojej ikonicznej reprezentacji z komiksów — opartej na krótkiej spódniczce oraz powiewającej pelerynie — co jednocześnie można uznać za pojedynczy ukłon w kierunku „klasycznej” ikonografii superbohaterek (o tyle uzasadniony, iż sama Supergirl przedstawiana jest w „DC Super Hero Girls” jako najbardziej naiwna i „dziecięca” postać). Jej towarzyszki wpisują się jednak w kostiumowy kod bliższy tak zwanym kobiecym wojowniczkom, o których pisała Kathleen Rowe Karlyn³³, nawiązując do wspomnianych już filmowo-telewizyjnych idolek ruchu *girl power*, jak Buffy czy Xena. Stroje nastoletnich superbohaterek w żadnym razie nie są nakierowane zatem na eksponowanie ich atrakcyjności fizycznej — choć bez wątpienia są rysowane zgodnie z barbiepochodnym kanonem urody — lecz okazują się pełnić istotną funkcję definiującą charakterologiczno-praktyczny wymiar działania każdej z dziewcząt. Batgirl — jedna z trójki głównych postaci serii — cały czas przedstawiana jest w charakterystycznym kapturze oraz granatowej bluzie, przywołującej oczywiście na myśl kolorystyczne konotacje z „dorosłą” wersją bohaterki. Podobnie Wonder Woman pozbawiona jest tutaj swojej „klasycznej”, odsłaniającej ciało odzieży, zamiast tego będąc przedstawiana w długich niebieskich spodniach oraz metalowych naramiennikach, podkreślających jej status wojowniczki.

³² B. Truitt, *Female Avengers team comes to the fore with 'A-Force'*, <https://www.usatoday.com/story/life/2015/02/06/marvel-comics-a-force-female-avengers/22970157/> (dostęp: 9.01.2018).

³³ Zob. K.R. Karlyn, *Scream, Popular Culture, and Feminism's Third Wave: I'm Not My Mother*, <https://www.colorado.edu/gendersarchive/1998-2013/2003/08/01/scream-popular-culture-and-feminisms-third-wave-im-not-my-mother> (dostęp: 9.01.2018).

Ciekawy jest w tym kontekście wątek, który pojawia się w jednym odcinków internetowego serialu *DC Super Hero Girls*, zatytułowanym *Crazy Quiltin'* (reż. J. Coyle, 2015), w którym młodym bohaterkom zlecone zostaje „zadanie domowe” w postaci zaprojektowania nowego superbohaterskiego kostiumu dla każdej z dziewcząt. Prezentująca przyjaciółkom swoje propozycje Wonder Woman spotyka się z jawną dezaprobatą, przedstawiając kolejne wariacje na temat „tradycyjnego” kobiecego superbohaterskiego stroju, składającego się ze spódniczek i obcisłych topów. Dopiero jej bardziej „praktyczny” wygląd — spodnie, żołnierskie buty oraz charakterystyczny naramiennik — zyskuje uznanie zarówno innych bohaterek, jak i nauczycieli Super Hero High.

Zaprezentowaną próbę analizy wybranej serii „DC Super Hero Girls” jako nowej, interesującej wariacji na temat idei feminizmu spod znaku *girl power* można oczywiście łatwo zlekceważyć, uznając, iż odnosi się do trywialnego tekstu popularnego oraz nosi znamiona równie strywializowanej już koncepcji teoretycznej, o której Amy McClure pisała, że reprezentuje ona raczej nową tendencję w ramach kultury konsumpcyjnej, a nie zasadniczy zwrot społeczno-polityczny, zmierzający do zwiększenia pozycji młodych kobiet w społeczeństwie³⁴. Te kwestie pozostają oczywiście do rozstrzygnięcia przez badaczy i badaczki zajmujących się współczesnymi przemianami wewnątrz ruchów feministycznych. Sądzę jednak, iż zasadność przeprowadzonej przeze mnie analizy da się udowodnić bardziej przez pryzmat wspomnianej już na wstępie Angeli McRobbie, której fundamentalne dla współczesnego feminizmu rozstrzygnięcia opierały się także na obserwowaniu iluzorycznie niepozornych treści popularnych, skrywających w sobie jednak zakamuflowane „instrukcje” dla młodych dziewcząt. Uważam, że analizując modele kobiecych superbohaterek — zarówno w obrębie tytułów adresowanych do najmłodszych, jak i nieco starszych czytelniczek — możliwe jest również, jak starałem się udowodnić, prześledzenie ewolucji „instrukcji”, jakie pod adresem czytelniczek są każdorazowo konstruowane. Jestem przekonany, iż produkty związane z marką „DC Super Hero Girls” mogą stać się ciekawym punktem wyjścia dyskusji na temat wzorów i wizerunków współczesnej superbohaterki (zarówno w komiksach, jak i innych mediach), planowanych przede wszystkim na potrzeby nastoletnich dziewcząt, które — jak wykazują dzisiejsze tendencje rynkowe — powoli stają się główną grupą docelową medium wizualnego, jakim jest komiks.

³⁴ Zob. A. McClure, *Girl Power Ideology: A Sociological Analysis of Post-Feminist and Individualist Visions for Girls*, http://citation.allacademic.com/meta/p_mla_apa_research_citation/1/0/8/5/6/pages108568/p108568-1.php (dostęp: 9.01.2018).

Bibliografia

Opracowania

- Berlatsky N., *Wonder Woman: Bondage and Feminism in the Marston/Peter Comics, 1941–1948*, Rutgers University Press, New Brunswick, NJ 2015.
- Cocca C., *Superwomen. Gender, Power and Representation*, Bloomsbury, London 2016.
- Girl Culture: An Encyclopedia*, t. 1, red. C.A. Mitchell, J. Reid-Walsh, Greenwood Press, Westport, CT 2008.
- Lavin M.R., *Women in comic books*, „Serials Review” 24, 1998, nr 2.
- McRobbie A., „Jackie”: *An Ideology of Adolescent Femininity*, University of Birmingham, Birmingham 1978.
- Modleski T., *Loving With a Vengeance: Mass Produced Fantasies for Women*, Routledge, London 2007.
- Robbins T., *The Great Women Superheroes*, Kitchen Sink Press, Princeton 1996.
- Robinson L.S., *Wonder Women. Feminisms and Superheroes*, Routledge, London 2004.
- Stuller J.K., *Ink-Stained Amazons and Cinematic Warriors. Superwomen in Modern Mythology*, I.B. Tauris, London 2010.

Źródła internetowe

- Berlatsky N., *The Female Thor and the Female Comic-Book Reader*, <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2014/07/just-how-many-women-read-comic-books/374736/> (dostęp: 9.01.2018).
- Karlyn K.R., *Scream, Popular Culture, and Feminism's Third Wave: I'm Not My Mother*, <https://www.colorado.edu/gendersarchive1998-2013/2003/08/01/scream-popular-culture-and-feminisms-third-wave-im-not-my-mother> (dostęp: 9.01.2018).
- McClure A., *Girl Power Ideology: A Sociological Analysis of Post-Feminist and Individualist Visions for Girls*, http://citation.allacademic.com/meta/p_mla_apa_research_citation/1/0/8/5/6/pages108568/p108568-1.php (dostęp: 9.01.2018).
- Robbins T., *Women in Comics. An Introductory Guide*, <https://www.cartoonstudies.org/wp-content/uploads/2014/06/women.pdf> (dostęp: 9.01.2018).
- Shendruk A., *Analyzing the Gender Representation of 34,476 Comic Book Characters*, <https://pudding.cool/2017/07/comics/> (dostęp: 9.01.2018).
- Truitt B., *Female Avengers team comes to the fore with 'A-Force'*, <https://www.usatoday.com/story/life/2015/02/06/marvel-comics-a-force-female-avengers/22970157/> (dostęp: 9.01.2018).
- Turberville, T., *The Female Justice League: The Misrepresentations of Women in Comic Books*, https://writingandrhetoric.cah.ucf.edu/stylus/files/kws5/KWS17_Turberville.pdf (dostęp: 9.01.2018).

The super-strength of girl friendship: Analysing selected examples of “girl power” images in comic books

Summary

The main aim of the article is to confront the idea of “girl power” — as a popular culture variation of a feministic agenda — with selected comic book superheroines. For the general audience mainstream superhero comics serve strictly as a graphic variation of a “male gaze” through over-sexualised depictions of super-women’s bodies and poses. However by analysing some crucial examples in the history of super-women-orientated titles, like “Wonder Woman”, “Superman’s Girlfriend Lois Lane” or “She-Hulk”, the author is trying to reconstruct the process of a slow ‘empowering’ of women characters by making them more self-aware and consolidated within female groups. By reaching for the teenage-dedicated “DC Super Hero Girls” series the article is heading towards the conclusion about an overall modern re-shaping process of comic book superheroines according to the “girl power” directives and new tastes of an expanding female audience. “DC Super Hero Girls” can serve as a great example of a modern trend in superhero comics to change a “standard” perception of super-women into a much more “female gaze-aware” phenomenon.