

Ženska v stripu

Stripovski medij se je začel razvijati pred več kot sto leti. Že od začetka so avtorji iskali nove poti grafičnovizualnega in narativnega izražanja ter tako postopoma razvijali samosvojo specifično govorico – stripovski jezik. Na prvi pogled sta ta uvodna stavka pravilna, vendar pa predvsem v drugem nekaj manjka. Čeprav večina enciklopedij in zgodovinskih pregledov razvoja stripovskega medija ženskimi avtoricam ne pripisuje posebne vloge, bomo tukaj poskušali dokazati, da je bila, in še vedno je, njihova vloga nezanemarljiva. Predpostavka, da se je stripovska produkcija na prelomu stoletja v ZDA in Veliki Britaniji razvila izključno na liniji – moški avtorji pripovedujejo “moške vsebine” moški publiki – je stereotipna! To bom poskušal prikazati skozi zgodovinski pregled stripovske produkcije ženskih avtoric, ki temelji na pionirskem delu Trinne Robins *A Century of Women Cartoonists*.¹ Posebno pozornost bomo namenili pionirkam medija in avtoricam, ki so začele ustvarjati konec šestdesetih let, ko se je z nastankom *underground* stripovske estetike oblikovala nova ženska kulturna kompetenca. Zgodovinska rehabilitacija stripovskih avtoric bo pokazala tudi, zakaj se je zgoraj omenjeni stereotip obdržal do danes.

Osrednji namen tega prispevka pa je, da si prek zgodovinske analize konkretnih stripovskih avtoric podrobno ogledamo aspekte usmerjenosti k ženski publiki – tako z vidika stripovske industrije kot tudi z vidika naslavljanja bralk prek predstavljanja ženskega vprašanja oz. avtobiografske note v samih zgodbah ter določimo potencialno pripadnost “ženskih stripov” v kategorijo formulaičnih tekstov. Poskušali bomo dokazati, da se je z evolucijo stripa razvila tudi določena ženske estetika. Podrobno bomo analizirali predvsem narativno strukturo žen-

¹ Primerjaj tudi T. Robbins, and C. Yronwode, *Women and the Comics*, Eclipse Books, Forestville, 1985, ki je mednarodno usmerjena raziskava o ženskah v stripu – žal je ta knjiga razprodana in še ni ponatisnjena; M. Barker, *Comics: Ideology, Power and the Critics*, Manchester University Press, Manchester, 1989, pa iz novega zornega kota obravnava feministično kritiko “ženskega stripa”. Pred kratkim je izšla tudi nova knjiga Trine Robbins z naslovom *From Girls to Grrrlz. A History of Female Comics from Teens to Zines*, Cronicle Books, New York, 2001.

skega stripa oziroma pripovedne tehnike, ki jih avtorice najpogosteje uporabljajo. V analizi bomo obravnavali teme, kot so: konstrukcija ženskosti (politika telesa), prikazovanje stereotipov, ženska kot vir spolne simbolizacije (fragmentacija telesa, maškarada, kanibalizem), naslavljanje bralke. Predvsem pa bomo poskušali ugotoviti, ali in kako se ženski stripovski diskurz razlikuje od moškega.

ZGODOVINSKI IN TEORETSKI OKVIRI

Za ponazoritev dihotomije moškega in ženskega avtorstva si bomo izposodili pri zgodovinski analizi o ozadju spolne diferenciacije v umetnosti ter družbenega zavračanja ženske kot avtonomne avtorice. Celia Lury v knjigi *Cultural Rights, Technology, Legality and Personality* navaja, da so “v prehodu od 1860 do 1870 ambiciozne ženske pisateljice prihajale pretežno s področja književnosti”.² Nato pa se v letih od 1880 do 1899 zgodi preobrat. V tem obdobju redefinicije, kot ga imenuje Lury, so “pisatelji skupaj s kritiki in založniki aktivno preoblikovali pojmovanje dobrega romana in priznanega avtorja [...] Privilegirali so predvsem novo smer realizma, ki se je povezovala z ‘moško’ literaturo in je bila delno definirana v nasprotju z neverjetnostjo zgodnje romantične povesti, ki so jo v večini podpisovale ženske. Prek uporabe spolne hierarhije forme so tako ‘resno književnost’ ločili od ‘popularnega romana’”.³

C. Lury nadalje razpravlja o tem, kako je ženska kot družbena kategorija vplivala na razvoj kulturnih praks, vključno z ločitvijo med visoko in množično kulturo. Pri tem je igrala pomembno vlogo stigmatizacija ženskih avtoric v umetnosti. Za razumevanje izključenosti ženskih avtoric iz stripovske kulture so še posebej zanimivi razlogi zgodovinskega izključevanja žensk v slikarstvu in literaturi. Med glavne razloge C. Lury uvršča profesionalizacijo poklica slikarja (kiparja), akademsko prepoved risanja akta, uvrščanje ženskih avtoric v homogeno, po spolu definirano skupino, ki naj bi jo zaznamovala (ne)možnost vizualne dovzetnosti. Na področju književnosti, po drugi strani, so bile ženske bolj prisotne, vendar so jih prek uporabe spolne delitve kategorije avtorstva obsodili na getoizacijo v “neumetniškem” žanru romana. Prav ta izključitev pa je pripeljala do tega, da so ženske avtorice razvile samosvoj, ženski, lahko bi rekli celo subkulturni pripovedni stil (avtobiografske, intimne pripovedi o ljubezni, poroki, vzgoji ...) – in kar je še pomembnejše: ustvarile so svoje, žensko občinstvo.

Ženske avtorice so z oblikovanjem lastne subkulturne estetike pripomogle ne le k razpadu spolne delitve v moderni umetnosti; njihovo delo je bistveno za razumevanje prehoda iz modernizma v postmodernizem. A. Huyssen povzema

² C. Lury, *Cultural Rights. Technology, Legality and Personality*, Routledge, London and New York, 1993, str. 192.

³ Prav tam, str. 192–94.

proces v pojmu “velike delitve” kulture, ki se začne razkrajati konec sedemdesetih let dvajsetega stoletja. Takrat pride do akademskega “odkritja” ženskih žanrov, ki ovrže mehanizem spolnega definiranja kulture. “Očitno je,” piše Huyssen, da ima spolna definicija množične kulture kot ‘ženske’ in tedaj manjvredne kulture svoje zgodovinske korenine v koncu devetnajstega stoletja, čeprav se je osnovna dihotomija do določene mere ohranila do danes ... Vendar pa je vse bolj vidna in javna vloga ženskih umetnic v ‘visokih’ umetnostih, kot tudi pojav novih zvrsti ženskih umetnic in producentk v množični kulturi, povzročila zastarelost mehanizma spolnega definiranja kulture.⁴

Huyssen ugotavlja, da sta se z nastankom postmodernizma vloga ter vpliv ženske v sodobni kulturi drastično spremenila. Po njegovem je prav ženska umetnost, z nastankom feminizma in ponovnim definiranjem prej manjvrednih zvrsti in žanrov kulturnega izražanja, igrala poglobljeno vlogo v prehodu iz modernizma v postmodernizem, posebno še, ker je začela združevati forme visoke umetnosti s specifičnimi formami in žanri množične kulture ter kulture vsakdanjega življenja. Kot primere v podkrepitev Huyssenove teze lahko vzamemo slike Frida Kahlo, fotografije Tine Modotti, nastope Laurie Anderson, filme Yvonne Rainer, Maye Deren in Chantal Ackerman, prozo nemških pisateljic z začetka sedemdesetih. Svojo vlogo pa so pri tem odigrali tudi stripi generacije ženskih avtoric z začetka devetdesetih let.

Ženska umetnost v sedemdesetih letih pripelje do redefiniranja pojma ženskosti. Pomembna podlaga pri tem premiku je delo feminističnih teoretičark, ki redefinirajo razumevanje pojmov Ženska in ženskost. Chris Weedon obravnava ta vprašanja z vidika poststrukturalistične teorije, ki je tudi eden glavnih teoretičnih aparatov Ženskega osvobodilnega gibanja (angl. *Women's Liberation Movement*). Weedonova razlaga⁵, da ima osnovna definicija ženskosti svoje korenine v temeljni patriarhalni predpostavki, da je biološka razlika med žensko in moškim glavni razlog za različne družbene vloge. Ženske naj bi bile “naravno opremljene” za družbeno funkcijo žene in matere. “Biti dobra žena in mati – in te vloge so že vnaprej definirane – zahteva posebne lastnosti, ki naj bi bile naravno ženske. Te lastnosti so potrpljenje, čustvenost in požrtvovalnost. Pričakovanja naravne ženskosti hkrati strukturirajo dostop žensk do delovnih mest in javnega življenja.”⁶

S poststrukturalizmom in psihoanalizo feministične avtorice postavijo alternativno razlago pojma ženskosti. Po tej razlagi različne vsebine in oblike ženskosti izhajajo iz pozicije, ki jo ženska zaseda v posameznih družbenih situacijah.

⁴ A. Huyssen, “Mass Culture as Modernism's Other”, v: T. Modleski, (ed.), *Studies in Entertainment. Critical Approaches to Mass Culture*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1986, str. 59–62.

⁵ C. Weedon, *Feminist Practice & Poststructuralist Theory*, Basil Blackwell, Oxford, 1987, str. 1–4.

⁶ Prav tam, str. 2–3.

Zato je za feministične pisateljice, filmske ustvarjalke in vizualne umetnice pomembno, da ustvarjajo alternativne modele subjektivnosti, modele, ki na novo določajo tudi pojem ženskosti. Ti modeli se raztezajo od izpostavljanja pozitivnih vsebin ženskosti, do poskusov dekonstrukcije splošno prisotnega bipolarnega nasprotja ženskost/moškost. Kot piše Teresa de Lauretis na primeru filma, je velik del tega procesa postavljen prav na razgradnji vladajočih estetskih koordinat ženskega spola:

Žensko protislovje v jeziku in kulturi se kaže v paradoksu: večina izrazov, ki jih uporabljamo, da bi z njimi označili konstrukcijo ženskega socialnega subjekta v kinematografski reprezentaciji, vsebuje v svoji vizualni obliki predpono *de-*, da bi z njo označili dekonstrukcijo ali razgradnjo, če ne celo uničenje samega bistva stvari, ki je predstavljena. Govorimo o deestetizaciji ženskega telesa, deseksualizaciji nasilja, deojdepiziciji naracije itn.⁷

Film je pri tem odigral pomembno vlogo. Ženske so bile dolgo izključene iz aktivne vloge producentk in režiserk, v filmih pa so nastopale skoraj izključno kot seksualni objekti. Zato ni naključje, da drugi val feminizma prav v filmu odkrije diverzantsko orodje. Laura Mulvey⁸ izpostavlja dva ključna zgodovinska trenutka feministične filmske ustvarjalnosti. V prvem obdobju so se režiserke ukvarjale predvsem s poskusi spreminjanja vsebine filmske reprezentacije. Avtorice so predstavljale realistične podobe žensk, ženske so v filmih govorile o svojih življenjskih izkušnjah. Filmi iz tega časa so bili nekakšna mešanica propagande in dvigovanja zavesti. V kratkem je sledil preobrat in teoretično podkovane režiserke so se začele ukvarjati predvsem s filmskim jezikom in tehnološkim procesom snemanja filma, da bi tako našle novo estetsko podlago, pri čemer je referenčno točko zagotovila tradicija avantgarde. Kot bomo videli v nadaljevanju, se je podoben scenarij odvijal tudi v ženski stripovski umetnosti, vendar s to razliko, da stripovske avtorice na srečo niso zabredle v formalizem.

STRIPOVSKE AVTORICE SKOZI ZGODOVINO

Osnove stripovske kulture so postavili stripi za odrasle ob koncu 19. stoletja. Razvoj tiska in tiskarske tehnologije je bil ključnega pomena za razvoj stripovskega in vseh drugih "papirnatih" množičnih medijev. Tiskarski stroj je omogočil vzpostavitev, zapis, kodifikacijo in prenos informacij za široke ljudske množice. Z objavo v časopisih je tudi strip postal množična kulturna forma. Prvotna funkcija stripa v časopisih je bila čisto komercialne narave – razširiti krog bralcev na

⁷ T. de Lauretis, *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*, Indiana University Press, Bloomington, 1987, str. 146.

⁸ L. Mulvey, *Visual and Other Pleasures*, Indiana University Press, Bloomington, 1989, str. 111–126.

ameriško priseljsko populacijo velikih urbanih središč. “Mimo vsega nekro-filskega brskanja zadostuje, da začetek stripa postavimo v benjaminovsko štetje, nekje v časopisno vojno med Pulitzerjem in mladim Hearstom (1896. leta), ki sta drug drugemu po dvakrat iztrgala takratno stripovsko uspešnico, Otcaultovega Yellow Kida,” je zapisal Ivo Štandeker.⁹ V istem času se uveljavi tudi predstava o stripu kot “moškem mediju”. Kot ugotavlja britanski stripovski zgodovinar Roger Sabin,¹⁰ so bili avtorji teh prvih stripov “primarno moški, ustvarjali so za moško publiko in se ukvarjali izključno z ‘moškimi temami’. V humorističnem tonu so reflektirali šege tistega časa, njihova glavna sestavina pa so bile šale, ki bi jih danes označili kot ‘seksistične’”. Sabin v svojem zgodovinskem pregledu stripovske umetnosti še ugotavlja, da so bile v Ameriki ženske vpletene v delo “za kulisami”: “predvsem so barvale, vpisovale črke in urejale revije. Med drugo svetovno vojno, ko so moške vpoklicali v vojsko, pa so ženske prevzele tudi vloge pri pisanju scenarijev in risanju.”¹¹

Kljub izključenosti iz javne zavesti pa je zgodovina ženskih stripovskih avtoric dolga prav toliko kot uradna zgodovina medija. T. Robbins v svojem revizionističnem delu¹² trdi, da so bile ženske avtorice za razvoj stripa pomembne prav toliko kot moški avtorji. Moderna oblika stripa, ki se oblikuje kot rezultat časopisne vojne v Ameriki, ima namreč svoje predhodnike v Evropi. Med najbolj vplivne pionirje sodijo Švicar Rodolph Töpffer, Nemeec Wilhelm Busch in v Parizu rojena Angležinja Isabelle Emilie de Tessier.

PIONIRKE

Tessierjeva, ki se je pod svoje stripe podpisovala z **Marie Duvall**, je sicer bila edina evropska pionirka stripovskega medija, hkrati pa tudi ena najuspešnejših avtoric nasploh. Njen *Ally Slopper's Half Holliday* je bil sploh prvi strip v zgodovini, ki je uvedel element osrednjega ponavljajočega se lika. Poleg glavnega lika, anti-herojskega postopača iz delavskega razreda Alexandra Slopperja najdemo tudi prvo stalno žensko vlogo – Slopperjevo hčer Tootsie, ki skozi svoje doživljanje opisuje očetove prigode. Čeprav zgodovinski pregledi in enciklopedije Duvallovi v vlogi revolucionarke stripa namenjajo kronološko omembo, pa je v primerjavi z moškimi kolegi obravnavana nepravilno. Delno to zgodovinsko krivico pojasnjujeta dejstvi, da je bil lastnik tedenskega tabloida *Ally Slopper's Half Holliday*, v katerem je nastopal njen istoimenski strip, Gilbert Dalziel, ki je imel tudi vse komercialne

⁹ I. Štandeker, v *Problemi* 11–12/Ekran 9–10, 1987.

¹⁰ R. Sabin, *Adult Comics: An Introduction*, Routledge, London and New York, 1993, str. 222.

¹¹ Prav tam, str. 90.

¹² Robbins 1993.

pravice za uporabo imena, ter da je bil “originalni izumitelj” stripa Charles Henry Ross, zakonski partner Marie Duvall. Ta je leta 1867 sam narisal in napisal prvih pet epizod stripa za ceneni satirični mesečnik *Judy* (njegov lastnik je bil prav tako Dalziel). Leta 1869 se je strip ponovno pojavil, tokrat pa sta bila kot avtorja podpisana CHR (Charles Henry Ross) in MD (Marie Duvall). Po še dveh skupnih avtorskih sodelovanjih je Duvallova sama nadaljevala serijo in v dveh letih naredila skoraj 60 nadaljevanj. Pod njenim samostojnim avtorstvom se je strip razvil v eno najbolj popularnih branj za britanske množice.

Največje zadoščenje za svoje delo pa je Duvallova verjetno doživela, ko je leta 1873 kot posebna številka mesečnika *Judy* izšla zbirka stripov na 210 straneh, kjer je na prvi strani pisalo “750 stripovskih skic Marie Duvall”. To je bila obenem tudi prva britanska zbirka stripov. Eden najbolj cenjenih stripovskih zgodovinarjev David Kunzle je v njej ponovno odkril delo Duvallove, o katerem je v članku za *Woman’s Art Journal* zapisal: “Duvallova je razvila grafične učinke, ki so postali standardni v stripu šele v poznih osemdesetih letih devetnajstega stoletja: vibrirajoče konture, s katerimi je ponazarjala strah; množenje linij, da bi s tem prikazala nihanje delov; in še učinke nagubanja, eksplozije, trzanja, sukanja, razparanja, prelivanja form.”¹³

V ZDA so se kot prve uspešno postavile ob rob moški prevladi **Rose O’Neill**, **Fanny Cory**, **Kate Carew** in **Marjorie Organ**. O’Neillova je verjetno najbolj znana, saj se je s svojo kreacijo – *the Kewpies* – vpisala med legende. *Kewpies* so angelčkom podobna bitja, ki so se leta 1909 pojavila v različnih ženskih publikacijah (*Ladie’s Home Journal*, *Woman’s Home Companion*, *Good Housekeeping*) v obliki eno-do-tri stranskih zgodb, ki jih je navadno spremljala poezija (podobno formo srečamo v večini protostripov tistega časa). O’Neillova je svoj risarski talent dokazala že kot petnajstletna deklica, ki je svojo ilustracijo prodala reviji *Truth*. Še preden je uspela s *Kewpiesi* (kasneje so dobili obliko modernega stripa, njihov lik pa je služil tudi za prodajanje najrazličnejših stranskih proizvodov), je O’Neillova uspešno objavljala stripovske zgodbe, v katerih so nastopali ljubki otroci in sentimentalna poezija. Kot prva si je tudi izmislila dodatke k svojim stripom – papirnate punčke (angl. *paper dolls*),¹⁴ ki so se v zgodovini ženskega stripa ohranile do danes.

Kate Carew je svoj prvi strip z naslovom *The Angel Child* objavila leta 1902. V nasprotju s stripi z otrokom v glavni vlogi, ki so na to mesto postavljali dečke, je pri Carewi glavna vloga namenjena deklici. K. Carew, ki je igrala aktivno vlogo v

¹³ D. Kunzle, V: C. Dierick, & P. Lefevre, ur., *Forging a New Medium. The Comic Strip in the Nineteenth Century*, VUB University Press, Brussels, 1998, str. 101.

¹⁴ Trend modnih dodatkov – papirnatih punčk, enostranskih prilog ženskim revijam in kasneje stripom, na katerih je bila narisana glavna junakinja (Dolly Dingle, Dolly Dimples, Dottie Darling ...) v spodnjem perilu, ob njej pa so bili dizajni različnih oblek in pokrival, bralke pa so lahko pošiljale svoje dizajne obleke, katerih najboljše so bili kasneje tudi objavljeni, je izključno “ženska vsebina”. Obdržal se je do danes!

gibanju sufražetk (v eni izmed ilustriranih zgodb, ki jih je redno objavljala v časopisu *New York American*, je odkrito napadla voditeljico antisufražetskega gibanja), je svojo junakinjo naredila bolj drzno od fantovskih sodobnikov. Marjorie Organ, ki je s šestnajstimi leti postala stalna sodelavka umetniške redakcije *New York Journala*, je po drugi strani objavljala stripe, v katerih je zastopala konservativna, malomeščanska stališča, ki so žensko postavljala v vlogo bodoče žene in gospodinje.

STILISTIČNE REVOLUCIONARKE

Stilistične temelje za ženski strip je v 20. letih postavila **Nell Brinkley**. Leta 1908 je N. Brinkley za časopis *Los Angeles Examiner* ustvarila model ženskega lika, ki ga je poimenovala *Brinkley Girl*. Glamurozno, *artdecojevsko* narisana brezdelna, narcisistična dekleta s kodrastimi lasmi (posneta po avtoričinem osebnem slogu), ki so se utapljala v ugodju nakupovanja oblek, obiskovanja jazzovskih plesov in osvajanja moških src, so sledile geslu "življenje, svoboda in prizadevanje za brezskrbno uživanje" (angl. "life, liberty and the pursuit of flappines"¹⁵). Revolucionarni stil Nell Brinkley, ki je prva uvedla drugačno, to je elegantno, samostojno, uživaško in spolno osamosvojeno žensko, je imel velik vpliv na nadaljnji razvoj stripa. Njene *Brinkley Girls* so obenem prišle tudi na gledališke odre v igri *Follies* Florenza Zeigfelda ter na filmskem platnu z zvezdo nemega filma May Murray, ki je oblikovala lik v filmu *The Radiant Nell Brinkley Girl of the Follies*. Brinkleyeva je bila tudi uspešna poslovna ženska, ki je s prodajno politiko stranskih proizvodov (angl. *merchandising*) – od papirnatih punčk, ki so jih bralke lahko oblačile po svojem okusu (slika 1), do dizajniranih navijačev za kodre in drugih lepotilnih proizvodov za kataloško prodajo – tudi obogatela. S tem je vplivala tudi na generacijo talentiranih avtoric konec dvajsetih in v tridesetih letih, ki so sledile bleščeči karieri Brinkleyeve.



Slika 1. Nell Brinkley, Papirnata punčka, 1928.

Med najuspešnejšimi v tej generaciji je bila **Ethel Hays**. Kot vsestransko talentirana likovna pedagoginja in avtorica je bila E. Hays enako dobra v stripu, stripovski ilustraciji v eni sliki (angl. *single panel cartoon*), objavljala pa je tudi knjige s papirnatimi punčkami, ilustracije za otroške knjige ter barvne stripovske zgodbe za nedeljske časopisne strani¹⁶. Ko se je pridružila sindikaliziranim stripovskim avtorjem, se je njen strip, primerno poimenovan *Ethel*, znašel v

časopisih po vsej Ameriki. S *Flapper Fanny*, stripovsko ilustracijo v eni sliki pa je dosegla nacionalni uspeh in leta 1928 začela objavljati nedeljske stripovske strani. Zaradi rabe elegantnih, lepih in predvsem samostojnih junakinj Robbinsova E. Hays opisuje kot "odlično avtorico v feministični preobleki". Ko se je leta 1924 poročila in rodila drugo hčer, je večino svojih stripovskih serij prepustila drugim avtoricam, sama pa se je posvetila bolj plačanima ilustraciji otroških knjig in risanju papirnatih punčk.

Gladys Parker je uspešno nadaljevala tam, kjer je Haysova odnehala. Od nje je prevzela *Flapper Fanny*, ki se je pod njenim avtorstvom razvil v moderno stripovsko obliko. Radoživa in glamurozna Fanny postane bolj realistična in delno avtobiografska! Tudi G. Parker se je izkazala za uspešno avtorico, ki je znala izrabiti strip v komercialne namene.¹⁷

Stripovski opus **Virginie Huget** je prav tako vreden omembe. Na prehodu iz dvajsetih v trideseta leta je ta avtorica ustvarila zavidljivo število stripovskih serij, med katerimi so najbolj znane *Babs In Society*, *Miss Aladdin*, *Campus Capers* in *Molly the Manicure Girl*. Skupna vsebina vseh njenih serij je bila glavna vloga dveh ženskih likov – blondinke in temnolase mladenke, ki razpravljata o denarju, moških (poroka je večkrat postavljena pod vprašaj) in položaju ženske v družbi. Pod dekliškim priimkom Clark je Hugetova v štiridesetih letih prevzela serijo *Oh Diana!*, ki jo je risal njen moški kolega Don Flowers in jo spremenila iz avanturističnega žanra, v katerem so ženske nastopale izključno kot lepotice *pin-up*, v strip za najstnice s politično osamosvojeno gimnazijko v glavni vlogi. Poseben poudarek tega stripa je bil tudi na dizajnu oblek, ki so odsevale modne smernice tistega obdobja.

ŽENSKI STRIPOVSKI ŽANRI

Fanny Cory se je že v prejšnjem stoletju uveljavila kot uspešna ilustratorica.¹⁸ Svojo ilustratorsko kariero je prekinila, ko je postala mati in žena, nato pa je, da bi lahko z možem plačala šolanje sinu, leta 1925 začela vzporedno ustvarjati

¹⁵ Citat je prevzet iz stripa Gladys Parker *Gay and Her Gang* (1926). Angleška beseda flappers, ki v dobesednem prevodu pomeni nedoraslo dekle, je tako sinonim za stripe, ki so bili narejeni v času, ko so si mlade ženske pridobile tudi volilno pravico.

¹⁶ V ZDA so boljši časopisi začeli že v prejšnjem stoletju ob nedeljah objavljati posebne barvne strani, namenjene izključno stripu. Tako so avtorji (med najbolj znanimi so vsekakor *Little Nemo in Slumberland ter Dreams of a Rarebit Fiend Winsorja McCaya*, *The Kin-der-Kids Lyonela Feiningerja* in *Krazy Kat* Georga Herrimana) in avtorice (ob Haysovi še *Bun's Puns Louise Quarles* in *Tin Tan Tales for Children* Grace Kasson in *The PhilaBusters* Agnes Repplier), lahko začeli objavljati zaključene zgodbe v nadaljevanjih. Evolucija medija se je nadaljevala v obliki dnevne časopisne pasice, prek sindikaliziranega stripa do moderne oblike stripovskega albuma.

¹⁷ Njen najbolj znani reklamni oglas je bil za milo *Lux*.

¹⁸ T. Robbins (1993:6–7) razlaga, kako se je morala Coryjeva boriti, da so jo uredniki newyorških revij začeli jemati resno. Svoje prve ilustracije je Coryjeva objavila v reviji *Harper's Bazaar*.

več stripovskih serij. Njena najuspešnejša serija *Little Miss Muffet* je postala stripovska klasika iz obdobja ameriške depresije.¹⁹ Ta serija je tudi ena najdaljših v zgodovini, saj je izhajala kar enaindvajset let. F. Cory je z majhno punčko (kot vse ostale punčke je bila tudi *Little Miss Muffet* sirota) in njenim psičkom v glavni vlogi (njena fizična podobnost s filmsko starleto Shirley Temple je bila prav presenetljiva) postala začetnica stripa za najstnice.

V Veliki Britaniji in ZDA se je skladno s pojavom industrijskih medijskih kategorij začela tudi diferenciacija stripa. V obdobju od leta 1930 do 1960 se je izoblikovala žanrska delitev: humoristični, pustolovski, kriminalni, znanstvenofantastični, superherojski žanri ter kavbojke in grozljivke so tekmovali za prevlado na stripovskem trgu. Diverzifikacija znotraj medijske industrije je prinesla tudi delitev na stripe za odrasle, družino, otroke, mladostnike, dečke in deklice. Prav stripi za deklice so bili končna faza v tekmovanju založnikov za prevlado na stripovskem trgu. Da bi zapolnili tržno nišo, ki je nastala ob prehodu iz štiridesetih v petdeseta leta, ko je superherojske stripe zamenjala predvsem linija pustolovskih, znanstvenofantastičnih in športnih stripovskih zgodb za dečke v starosti od osmih do dvanajstih let, so začeli izdajati tudi revije izključno za dekliško publiko. Tipične časopisno stripovske družinske situacijske komedije, ki so v ZDA izhajale od 1910 do 1930 – najbolj znani seriji sta bili *Little Orphan Annie* Harolda Graya in *Blondie Chicka Younga*²⁰, so zamenjale revije (med najbolj prodajanimi sta bili *Miss America* ter *Calling the Girls*), ki so poleg stripov z moralno neoporečnimi ženskimi liki v glavnih vlogah (navadno so to bile medicinske sestre ali zgodovinske junakinje), vsebovale tudi kolumne o modi, novice o slavnih mladih filmskih in popevkarskih zvezdah, kratke zgodbe z najstnicami v glavnih vlogah ... Kmalu pa so se stripovske zgodbe iz teh revij začele pojavljati kot samostojni naslovi. Založniki so dobro vedeli, da so tudi deklice potencialne bralke stripov. Da bi k nakupu pritegnili čim več bralk, so začeli objavljati stripovske zgodbe z ženskimi liki v glavnih vlogah.²¹ Ameriške najstnice so na koncu štiridesetih let (v času ekonomske krize) lahko izbirale med več kot petindvajsetimi naslovi zbranih stripovskih zgodb²²

¹⁹ V angleščini obstaja prav termin *Depression strip*, ki združuje stripe, narejene v času ekonomske recesije (okrog 1930–40). V skladu z razpoložljivim tistega obdobja so se tudi stripovski liki, ki so od glamuroznega zopet prešli k realističnemu, ukvarjali z realnimi problemi in temami.

²⁰ Annie je bila tipičen lik časopisnih stripov tistega obdobja – deklica s psičkom, ki izhaja iz ameriškega srednjega razreda in je polna ameriških vrednot. V stripu prevladuje konservativna kapitalistična perspektiva. Blondie Boopadoop se je iz raztresene in neumne stereotipne malomeščanke razvila v pokorno in ustrežljivo ženo in mamo. Zgodba se je sčasoma razvila v ljubezensko družinsko komedijo/dramo. Oba stripa sta bila med najbolj prodajanimi časopisnimi stripi velikih založniško/časopisnih trustov (angl. strip syndicates), ki so za nekaj deset let ustvarili stereotip o stripu kot poceni zabavi za mase. Vloga ženske v teh stripih, ki so jih risali skoraj izključno moški, je prav tako stereotipna vloga žene in matere. Patriarhalna struktura zgodbe je nujna za tržni uspeh stripa.

²¹ Najuspešnejša ameriška založba tistih časov je bila Archie Publications. Njena specifična ponudba so bili prav stripi za najstniško publiko. Med temi je bil najbolj popularen strip z naslovom "Archie", ki je najprej (izhajati je začel leta 1942) prinašal zgodbe o skupini najstnikov iz ameriškega predmestja, kasneje (na začetku petdesetih let) pa je založba svojo stripovsko linijo diverzificirala na stripe za dečke in stripe za deklice. Med zadnjimi so bili *Suzie*, *Katy Keene* ter najbolj brani *Betty and Veronica* (vsi ti ženski liki so bili v prvotni verziji samo stranski liki).

(*Archie, Junior Miss, Nellie the Nurse, Annie Oakley, Cindy, Millie the Model ...*).

Skupna prvina vseh teh naslovov je bila poudarjena grafična prezentacija elegantnega oblačenja po modi. Ali pa so te like vsaj delno risale tudi ženske avtorice? Kot v vseh obdobjih in zvrsteh so moški avtorji prevladovali tudi v stripih za najstnice, odgovor pa nikakor ni preprost, saj si je veliko avtoric naredlo psevdonime, da bi lažje konkurirale moškim kolegom. Kot piše T. Robbins²³, je bil moški psevdonim potreben predvsem za avtorice, ki so risale akcijske stripe. Kot najbolj izpostavljena primera skrivanja svoje prave identitete Robbinsova navaja Dale Messick in Tarpe Mills (glej spodaj).

Posebna vloga v množici "stripov za najstnice" pripada stripu **Marjorie Henderson Marge's Little Lulu** – enemu najbolje prodajanih ženskih avtorskih dosežkov v zgodovini stripa, ki je več desetletij izhajal kot časopisni strip v *The Saturday Evening Post* (izhajati je začel v štiridesetih letih) in si je sčasoma pridobil status stripovske klasike. Mala Lulu je deklita, ki se v nasprotju z večino glavnih ženskih likov, ki so jih risali moški, odlikuje s svojo iznajdljivostjo in preudarnostjo (ne odobrava nasilja, veliko bolj je zrela kot njen moški "soigralec" Tubby, včasih pa se zdi, da je tudi bolj zrela od svojega očeta). Lulu se v vsaki epizodi trudi, da bi z majhnimi dejanji postopoma spremenila svet okoli sebe. Čeprav je še majhna deklita, Lulu že nakazuje možnost emancipirane in dejavne ženske. *Marge's Little Lulu* je prvi stripovska nadaljevanka, v kateri je poudarjena ženska subjektivnost.

Hendersonova, ki si je prav tako naredla nevtralni psevdonim "Marge", pa ni bila edina ženska avtorica stripov za najstnice. **Fay King** je kot prva prekinila s tradicijo stripov "flapper". Risala je povprečne časopisne stripe (stilistično je bila bolj podobna underground avtoricam iz šestdesetih let kot njenim glamuroznim sodobnicam), vendar je njena omemba v zgodovinskem pregledu nujna, saj se je v njenem stripu prvič v vlogi glavne igralkice pojavi avtorica sama, ki na koncu stripa sedi za risarsko mizo in pove moralno zgodbo. Njena osebna mnenja in avtobiografski dogodki sestavljajo tudi tematsko glavnino zgodb. Z avtobiografskimi stripovskimi elementi F. King tako prvič srečamo zametke "ženskega stripovskega žanra".

Z žanrom ljubezenskega romantičnega stripa, ki se je uveljavil konec štiridesehtih let, pride do ponovne rasti pojavljanja ženskih likov v stripih. Založniki so si izmislili nov žanr, ki naj bi dosegel ženske, starejše od 16 let, ki so že bile bralke specializiranih revij za ženske, ter tako prek že uveljavljenih mehanizmov ženske želje povečali svojo prodajo. Naslovi, kot so *Young Romance, Just Married, Complete Love* v ZDA in *Jackie* v Veliki Britaniji, so dosegli milijonsko prodajo in

²² Skupna vsebina teh naslovov je bila, da so poleg zabavnih zgodb o simpatičnih deklicah in lepih fantih ponujale tudi posebne, kolažne strani, imenovane *paper dolls* oziroma *fashion cut – outs* (glej op. 2), iz katerih so bralke lahko izrezale glavno junakinjo in jo "oblekle" po svojem okusu. Najboljše ideje so bile objavljene v naslednji številki.

²³ Robbins, str. 70.

preplavili stripovski trg, ki je bil do tedaj zasičen z avanturističnim stripom, žanrom, ki mu je ob koncu druge svetovne vojne prodaja hitro padala. Vsebina stripovskih zgodb v teh revijah je bila variacija na isto temo: stereotipni ženski glavni lik, upodobljen v obliki nadpovprečno lepih tajnic ali študentk, ki iščejo pravo ljubezen, povzeto v obliki poroke s poklicno uspešnim in sanjsko lepim moškim. Bruce Bailey ugotavlja, da "so bile ženske v teh stripih predstavljene brezosebno, bolj ali manj kot številke – bolj ali manj sramežljive, bolj ali manj osamljene".²⁴

Ta poenostavitev ženske subjektivnosti je po mnenju Brucea Baileyja podobna principom, ki se pojavljajo v pornografski literaturi za moško heteroseksualno publiko. Bolj zanimiv pa je fenomen, ki se je razvil iz ljubezensko romantičnega stripovskega žanra, prav presenetljiv pa je podatek, da je bila vloga ženskih avtoric v tem novem kompendiju žanrov skorajda neznatna. Zaradi velikanskega tržnega uspeha so si založniki izmislili različne žanrske mešanice (angl. *crossover*), na primer gotsko romanco, križano s parapsihološko tematiko in srhljivko, vojno romanco, vestern romanco in ne nazadnje romanco z erotično (seksualno) vsebino. Do zatona tega žanra je prišlo z uvedbo stripovskega kodeksa²⁵ (angl. *Comics Code*), ki so ga založniki zaradi čedalje večjih napadov ameriške moralne večine sami uvedli leta 1955. Z nastopom kodeksa je bila stereotipizacija ženskih likov kot spolnih objektov moškega pogleda sicer prepovedana; a kodeks je hkrati povzročil desetletni zaton ženskih avtoric in ženskih tem – vse do nastanka *underground* stripovskega gibanja.

VELIKI DAMI STRIPA

Preden se osredotočimo na obdobje undergrounda, iz katerega izhajajo tudi avtorice, katerih delo bomo podrobno analizirali, pa moramo narediti še eno časovno elipso in spregovoriti o dveh avtoricah, ki sta vtisnili neizbrisni pečat v boju za žensko stripovsko emancipacijo. **Dale Messick** je ustvarila pravi strip v pravem trenutku in se zapisala v zgodovino stripa. Po mnenju T. Robbins je

²⁴ B. Bailey, "An Inquiry Into Love Comic Books: The Token Evolution of a Popular Genre", V: *Journal of Popular Culture* 10:1 (Summer 1976), str. 246.

²⁵ Stripovska industrija je leta 1954 izdala samoregulacijski kodeks (Code of the Comics Magazine Association of America, Inc.), ki naj bi industrijo obvaroval pred napadi javnosti na grozljivke, kriminalke in stripe s seksualno tematiko. Za obravnavanje žensk so pomembne predvsem naslednje alineje, ki jih v angleščini povzemamo iz ponatisa celotnega kodeksa v Sabin (1993:251–253): *General Standards, Part C, Costume - 1) Nudity in any form is prohibited, as is indecent or under exposure. 4) Females shall be drawn realistically without exaggeration of any physical qualities. Marriage and Sex - 1) Divorce shall not be treated humorously nor represented as desirable. 2) Illicit sex relations are neither to be hinted at or portrayed. Violent love scenes as well as sexual abnormalities are unacceptable. 3) Respect for parents, the moral code and for honorable behaviour shall be fostered. A sympathetic understanding of the problems of love is not a license for morbid distortion. 4) The treatment of love-romance stories shall emphasize the value of the home and the sanctity of marriage. 5) Passion or romantic interest shall never be treated in such a way as to stimulate the lower and baser emotions. 6) Seduction and rape shall never be shown or suggested. 7) Sex perversion or any inference to same is strictly forbidden.*



Slika 2. Dale Messick, *Brenda Starr Reporter* (prva epizoda), 1940.

Messickova “ena najbolj resnih in vztrajnih ženskih avtoric stoletja” ter brez dvoma “velika dama stripa”.²⁶ Rojena Dalia Messick je spremenila svoje ime v seksualno bolj dvoumnega Dale, ker so ji uredniki vztrajno zavračali objavo njenih časopisnih stripov. S svojim stripom *Brenda Starr Reporter* (slika 2), časopisno serijo z rdečelaso novinarko v glavni vlogi (njena podoba je bila narisana po slavni filmski igralki Riti Hayworth), je ta ženska avtorica prvič uspešno konkurirala do takrat izključno moškemu žanru – avanturističnemu stripu.

T. Robbins ugotavlja, da so bili “vsi stripi, ki so jih do tedaj risale ženske, [...] zgrajeni na razmeroma lahkotnih vsebinah – pristrčne živalice in otroci, lepe deklice brez posebnega življenjskega cilja, debelušne babice, ki so širile gospodinjstvo filozofijo. Te stripe lahko označimo kot ‘ženski material’ – žanr, ki moških avtorjev ni privlačil, oziroma ga niso jemali resno. Toda z *Brendo Starr* je Dale Messick prestopila moško ozemlje”.²⁷

Risarski stil Dale Messick je bil močno pod vplivom Nell Brinkley – ženski liki v njenem stripu so bili romantični in ženstveni. Ta ženskost se kaže tako v čustvovanju, govorjenju, ravnanju, kakor tudi v zunanji lepoti (telo, obleka, pričeska). Toda *Brenda Starr* je poleg svoje ženskosti upodabljala tudi akcijo – skakala je s padalom, se družila z ženskimi banditkami, bežala ugrabiteljem, se spuščala po zasneženi strminah, preživela na zapuščenem otoku ... Ob sobotah je strip dopolnjevala tudi stran, na kateri je bila *Brenda Starr* predstavljena v obliki

²⁶ Robbins, str. 58.

²⁷ Prav tam, str. 66–67.

papirnate figure, ki so jo bralke lahko oblekle po svojem okusu. S svojo serijo, ki traja še danes (Messickova je serijo risala do leta 1979, ko je odšla v zasluženi pokoj in od nje jo je prevzela Ramona Fradon), je Messickova začela trend stripovskih akcijskih junakinj.

Najbolj znana med njimi je brez dvoma *Wonder Woman*, prva ženska v super-junaškem kostumu v zgodovini stripa, ki sta jo sicer izumila moška avtorja, po petinštiridesetih letih pa je na ponudbo konglomerata *DC Comics* delo prevzela T. Robbins. Med avtoricami, ki so nadaljevale delo D. Messick, je še **Tarpe Mills**, avtorica številnih avtobiografskih stripov, ki je prav tako spremenila svoje deklinško ime June v seksualno bolj nevtralnega. Avtobiografska nota, dopolnjena z vpeljavo avtoričine mačke, je še ena "avtohtona ženska stripovska vsebina", ki se je obdržala do danes. T. Mills je sicer doživela svoj komercialni uspeh s časopisnim stripom *Miss Fury*, ki je bil prvič objavljen leta 1941. Zgodba je bila postavljena v realni čas pred vključitvijo ZDA v svetovno vojno, v stripu pa vlada atmosfera *filma noir* iz tistega obdobja. Podobno kot D. Messick je T. Mills zapolnjevala svoje stripovske prizore z glamuroznim grafičnim stilom. Obe avtorici sta svoje ženske like radi risali v nagubanem spodnjem perilu ali v penečih se kopelih. T. Mills je šla celo tako daleč, da je v eni epizodi iz serije *Miss Fury* narisala ženski lik, oblečen v ozke dvodelne kopalke. Kar 37 časopisov je tisti dan prepovedalo objavo stripa.

D. Messick in T. Mills sta prvič v zgodovini "moških stripovskih žanrov" dokazali, da se ženske avtorice odlikujejo predvsem v risanju ženskih stripovskih likov. Predvsem pa je pomembno dejstvo, da so od takrat naprej bralke zahtevale vse več "močnih ženskih likov". **Lily Renee** in **Ruth Atkinson** sta še pred nastankom moralističnega stripovskega kodeksa politično nadgradili revolucionarno delo svojih predhodnic. L. Renee je s svojim *horror/fantasy* stripom *Werewolf Hunters* postavila temelje novega podžanra. V nasprotju s prevladujočimi moškimi vizijami so bile njene mistične in nadnaravne ženske narisane elegantno in vendarle realistično. R. Atkinson je bila še bolj politično osveščena in je v svojem stripu *Patsy Walker* leta 1945 izpostavila dejstvo, da so moški bolj plačani kot ženske. V njem glavna junakinja, gimnazijka Patsy Walker, organizira protest in s svojimi prijateljicami prekrši kodeks oblačenja, ko v šolo pridejo oblečene v hlače. Na koncu pa Patsy izjavi: "We're going to liberate all womankind!" Kasneje se je avtorica posvečala tudi ljubezenskemu žanru in tudi tu namesto tajnic in medicinskih sester najdemo ženske v drugačnih vlogah. V *My Dearest Passenger* iz leta 1949 na primer v glavni vlogi nastopi voznica avtobusa.

UNDERGROUNDERKE

Z stripovskim gibanjem *underground* med letoma 1960 in 1970 se radikalno spremeni način razmišljanja, pisanja in risanja. *Underground* strip je del širokega protikulturnega (angl. *counter-culture*) gibanja, ki je konec šestdesetih let nastalo kot odgovor na lažno moralo ameriške družbe (v stripovskem pogledu je to bila predvsem reakcija na skrajno represivno atmosfero stripovskega kodeksa). Med pomembnejše ustvarjalce tega časa sodijo avtorji, zbrani v krogu sanfranciške publikacije ZAP. Med njimi je najbolj zaslovel s spolnostjo obsedeni Robert Crumb. Po številnih interpretacijah najbolj vpliven *underground* avtor, so Crumba zaradi svojih seksističnih, nasilniških in sovražnih upodobitev žensk, močno napadali tako s strani katoliške moralne večine kot tudi s strani feminističnega gibanja. Sledili so mu Gilbert Shelton – avtor hipijevske humoristične odiseje *Freak Brothers*, groteskni in mračni Clay Wilson (najraje je risal sado-mazohističen pirate, kriminalne lezbijke na motorjih in zlobne demone), politično angažirani Spain Rodriguez (njegov *Trashman* je postal simbol upora proti udeležbi ZDA v vietnamski vojni) in drugi brezkompromisni avtorji.

“Podzemni stripi” se od komercialnih (da bi tudi formalno vzpostavili razliko, so te stripe poimenovali *comix*) ločijo po ironičnem odnosu do vsakodnevnih človekovih življenjskih opravil in rabi satire ter posmehu, s katerim izpostavljajo nravi nekega obdobja. Pojav *undergrounda* pomeni tudi preobrat za ženske v stripu. Prvič v zgodovini medija, piše Sabin, “so ženske avtorice ne le postale vidne, ampak so bile sposobne tudi predstavljati svoj program”.²⁸ Ker je šlo za obdobje ženskega osvobodilnega gibanja, so njihovi stripi odsevali teme, ki so bile določene z gibanjem. V kontekstu ženskega *underground* stripovskega gibanja je to pomenilo predvsem spopad s seksizmom in stereotipnim predstavljanjem žensk v stripih svojih moških kolegov.

Angažirane ženske so v odgovor na moški šovinizem vzpostavile svoje produkcijske kanale, ki so vključevali feministične časopise, gledališče, film in strip. Tako je leta 1970 nastala prva izključno ženska stripovska antologija z naslovom *It Aint Me, Babe*. Njena urednica je bila **Trina Robbins**, razvila pa se je iz istoimenskega feminističnega časopisa, ki se je posvečal vprašanju ženskega osvobodilnega gibanja. Na platnici so bili ob naslovu vključeni podnaslov “women’s liberation” ter podobe ženskih likov iz stripovske zgodovine, ki korakajo s stisnjeno pestjo. Kmalu za to antologijo je izšla še zbirka z naslovom *Tits&Clits*, ki pa je v nasprotju s prvo v žensko gibanje poskušala vpeljati več humorja

²⁸ Sabin, str. 224.

²⁹ Primerjaj Stripburgerjevo antologijo z naslovom “XXXStripburger”, ki sicer vsebuje zgodbe tako avtorjev kot avtoric, vendar je večinoma obravnava seksa satirična, zabavna in premišljena.

³⁰ Weedon, str. 9.

(večina prispevkov je bila na temo ženskega doživljanja seksa). Leta 1976 je izšla še prva izključno ženska zbirka stripov z eksplicitno seksualno vsebino. Nosila je naslov *Wet Satin* (in podnaslov *Women's Erotic Fantasies*). Čeprav so bile zgodbe večinoma satirične, zabavne in so razkrivale razmišljanje "osvobojenih" žensk o seksu, je antologija na stripovskem trgu naletela na nerazumevanje in po drugi številki nehala izhajati.²⁹

Najbolj kakovostna in najbolj vplivna med vsemi stripovskimi ženskimi antologijami pa je prav gotovo *Wimmins comix*. Začela je izhajati leta 1972 in se leta 1992, s sedemnajsto številko, preimenovala iz "Wimmen's" v "Wimmin's" ter tako s preimenovanjem iz svojega diskurza tudi formalno izgnala moško obliko. Kot trdi Weedon, "feministične avtorice na novo določajo pomen ženskosti tako, da postavljajo jezik na prvo mesto v boju za določanje pomenov, kar služi kot temeljni pogoj za politične spremembe".³⁰ Uredniški kolektiv "Wimmins comix" to počne prek uvajanja novih vsebin (npr. tematske številke *international fetish issue*, *outlaws* – posvečena ženskemu nasilju nad moškimi, *little girls* – posvečena otroški psihologiji ...) ter z združevanjem novih in uveljavljenih avtorskih imen. Med slednje sodijo kubistična **Mary Fleener**, ki je s svojim samostojnim, avtobiografskim naslovom *Slutburger* še danes prisotna na alternativnem stripovskem prizorišču; **Phoebe Gloeckner**, danes uspešna medicinska risarka, najbolj znana po avtobiografski zgodbi *A Child's Life*, v kateri pripoveduje o pobegu od doma in pretresljivih izkušnjah z drogami in seksom; **Carel Moiseiwitsch**, priznana grafičarka in slikarka, ki je v svojih stripih večkrat obravnavala avtobiografske in feministične teme; **Aline Kominsky**, ki se je kasneje poročila s kontroverznim Robertom Crumbom in z njim v souredništvu oblikovala kulturno antologijo *Weirdo*; **Dori Seda**, ki je po prezgodnji smrti postala kulturna figura stripovskega undergrounda, ki je žal zapustila samo en samostojen album z naslovom *Lonely Nights*, avtobiografsko pripoved o nočnem postopanju po San Franciscu; **Julie Doucet**, ki je začela svoje stripe objavljati v samoproduciranem, fotokopiranem fanzinu z naslovom *Dirty Plotte* (*plotte* je v quebeškem narečju sinonim za žensko spolovilo) in kasneje postala ena najuspešnejših stripovskih avtoric nasploh; **Roberta Gregory**, ki se je v zgodovino zapisala s prvo javno objavljeno lezbično zgodbo (še leta 1974!) in ki še danes nadaljuje svojo serijo *Naughty Bits*, v kateri nastopa radikalna feministka *Bitchy Bitch*; **Alison Bechdale**, še ena lezbična avtorica, ki je s svojo, tokrat fiktivno romaneskno serijo o življenju v lezbični skupnosti *Dykes to Watch Out For* doživela velik uspeh tudi zunaj gayevsko lezbične skupnosti.

Lezbijke so na začetku osemdesetih odigrale radikalno vlogo v emancipacijskem boju ženskih stripovskih avtoric. Antologija *Gay Comix*, ki je začela izhajati

³¹ V. Chouinard, in A. Grant, "On Being Not Even Anywhere Near to the "Project". Ways of putting ourselves in the picture", v N. Duncan, ur., *Body Space*, Routledge, London and New York, 1996, str. 174.

leta 1980 in jo je urejal Howard Cruse, eden najuspešnejših gayevskih avtorjev, je bila odprta za najboljše gayevske in lezbične stripe. Že prej omenjeni Alison Bechdale in Roberta Gregory sta zaznamovali druge lezbične stripovske avtorice in s svojimi "coming out" avtobiografskimi zgodbami imele vpliv tudi na teorijo. Lezbični strip devetdesetih je v znamenju t. i. *dyke* avtoric, med katerimi je najuspešnejša **Diane Di Massa** s serijo *Hothead Paisan*. Če izhajamo iz citata Chouinard & Grant: "Ko se na ulici predstavljam kot *dyke*, razglušam svojo identiteto kot ženska, do katere imajo dostop druge ženske, moški pa ne, večkrat doživim sovražne reakcije heteroseksualnih moških in žensk."³¹ Kot avtorica ima v stripu možnost osvobajanja svojih fantazij in rahljanja heteroseksualnih norm vladajoče kulture, ne da bi jo pri tem kdor koli napadel.

Na prehodu iz osemdesetih v devetdeseta nastaneta še dve pomembni ženski stripovski publikaciji. *Twisted Sisters*, ki jo je urejala avtorica Diane Noomin (kasneje se ji je pridružila Aline Kominsky-Crumb), je bil logično nadaljevanje *Wimmin's Comix*. Zbirka je ponazarjala trend sodobnih stripovskih avtoric, da vključujejo avtobiografske zgodbe. V *Twisted Sisters 2. Drawing the Line* iz leta 1995 je od šestnajstih avtoric deset predstavilo avtobiografske zgodbe oziroma resnične izpovedi, ki so se največkrat dotikale teme seksa. Ena najbolj pretresljivih je zgodba **Debbie Drechsler** (izdala je samostojna avtobiografska albuma *Dady's Girl* ter *Nowhere*), v kateri oče posili šestnajstletno avtorico. Skupna vsebina zgodb v *Twisted Sisters* je tudi močna politična in feministična zavest, o kateri se avtorice ne sramujejo spregovoriti; večkrat so celo provokativne in politično nekorektne. Uredniška politika *Action Girl*, ki jo je ustanovila in urejala **Sarah Dyer**, pa je bila združiti feminizem z bolj zabavno noto. Filozofijo S. Dyer, ki je izšla iz fanzinskega gibanja *do it yourself*, lahko strnemo iz uvodnika prve številke: "A note on girl-positive material: Guys – don't be intimidated by girl-oriented stuff, and support girls you know who are trying to accomplish things. Girls – you may feel like you're the only one trying to do anything, but there's lots of us out here. You can do it, whatever it is."³²

Revija *Action Girl*, ki je nosila podnaslov "girl-positive and female-friendly, but never anti-boy", je redno vključevala tudi humoristične strani s papirnatimi punčkami (*cut-and-color activity page*) in bralkam/-cem ponujala ekskluzivne *Action Girl* dizajnirane majice.

Newyorški *Raw* (1980–1991), ki sta ga urejala Art Spiegelman in **Françoise Mouly**, umetnostna zgodovinarica z izrazitim okusom za evropski strip, je bil glavna platforma za avantgardni strip. Vloga Moulyijeve kot urednice za evropski strip in oblikovalke je bila ključna za estetsko podobo revije, v kateri so sicer prevladovali moški avtorji. Avtorici, ki sta redno objavljali v *Rawu* in s tem

³² S. Dyer, ed., *Action Girl Comics '1*, Slave Labor Graphics, San Jose, 1994.

nadaljevali boj za žensko stripovsko enakopravnost, sta bili že prej omenjena Carel Moiseiwitsch ter Krystine Kryttre in **Lynda Barry** (s časopisnim stripom *Ernie Pook's Comeek* je kasneje postala ena najuspešnejših sindikaliziranih avtoric), ki sta že od začetka sedemdesetih ustvarjali, vsaka na svoj grafično izviren način, zgodbe o človeških odnosih iz ženskega zornega kota. Predvsem zgodbe L. Barry so polne hudobnega in globoko osebnega grotesknega humorja.

Še vsaj dve avtorici, ki v svojih zgodbah obravnavata nekonvencionalne teme, je treba omeniti. **Donna Barr** s serijo *Desert Peach*, fiktivnem dokumentarcu opisuje dogodivščine mlajšega homoseksualnega brata nemškega generala Rommla, v preostalih stripih pa podaja življenje transvestitov ali vaške skupnosti kentavrov. **Carol Lay** pa je v serijaliziranem albumu *Good Girls* satirizirala žanr romantičnega stripa in parodirala superheroje. Zanimiv element, ki ga najdemo v tem stripu, je vključevanje zapiskov iz dnevnika glavne junakinje Monice Saunders, ki so glavni narativni tok zgodbe. Stripovska junakinja C. Lay je brez dvomov Brenda Starr devetdesetih. Podobno kot junakinja, ki jo je ustvarjala D. Messick, se Monica Saunders bori proti patriarhalni hierarhiji, ki vlada v časopisni hiši, pri kateri skrbi za rubriko Ms. *Lonelyhearts*, v kateri daje bralcem ljubezenske nasvete.

Ženske avtorice so si konec osemdesetih let dokončno izborile pravico do rednih albumskih objav. Neodvisne založniške hiše, kot *Fantagraphics*, *Kitchen Sink Press* in *Drawn & Quarterly*, so začele objavljati samostojne avtorske zbirke izključno po merilu kakovosti in ne več po spolni identiteti avtorja/avtorice. Devetdeseta leta pa so v znamenju novega vala alternativnih stripovskih ustvarjalcev in gibanja *small press*. Termin označuje nekomercialne avtorske izdaje manjših naklad in nekonvencionalnih formatov, ki so običajno fotokopirani, saj si avtorji ne morejo privoščiti drugega tiska. Ženske avtorice so v gibanju *small press* v večini. Feminizacija tega gibanja se kaže tudi v tem, da je večina zgodb avtobiografskih, kar daje tem stripom še posebno "literarno vrednost". Znotraj tega gibanja so se znašle tudi feministke tretjega vala, ki se jih je oprijel vzdevek "riot grrrls".³³ Glavno orožje teh jeznih deklic so kitare in fotokopirani fanzini, ki vsebujejo osebno izpovedne zgodbe, jezne eseje proti prepovedi splava, seksizmu in homofobiji, filozofske razprave, humor, poezijo in seveda stripe.

Med stripovskimi avtoricami, ki so najprej ustvarjale fanzine in kasneje uspele pri resnih založbah, najdemo Američanke **Jessico Abel** z *Artbabe* in **Ariel Bordeaux** z *Deep Girl*, ki sta s svojimi serijaliziranimi naslovi, v katerih pripovedujeta avtobiografske prigode o obiskovanju koncertov, o večnih razpravah s prijate-

³³ Termin se je oblikoval poleti 1991, ko sta se dve *all-girl* punk skupini, Bikini Kill in Bratmobile, preselili v Washington, D.C., in s slogani kot "*Revolution girls style now*" začeli boj proti mačistično nasilniški punk-rokerski sceni. Članice bendov so kmalu ustanovile fanzin z imenom Riot Grrrl in gibanje je bilo sproženo.

ljicami o ljubezenskih odnosih in moških, nezadovoljstvu nad svojim telesom in drugih "ženskih" temah, usodno vplivali na razvoj ženskega avtobiografskega stripa devetdesetih. **Megan Kelso** po drugi strani v seriji *Girl Hero* (kasneje je izdala odličen album *Queen of the Black Black*) parodira superherojski žanr, ko ženskim glavnim likom prisodi nadnaravno moč, s katero netijo revolucijo proti korporaciji, v kateri so zaposlene. Zabavna je tudi njena parodija na tradicionalno žensko kulturno formo papirnatih punčk.

Z novim valom se je žensko stripovsko ustvarjanje prebudilo tudi zunaj meja Združenih držav Amerike. Na Britanskem otoku je vodilno vlogo prevzela revija *Girlfrenzy*, v kateri ženske avtorice objavljajo stripe, poezijo, članke in eseje, seveda vse v kritični, feministični noti. **Erica Smith**, ki revijo ureja že od leta 1991, pa poleg "*a collection of articles, comic strips and no make-up tips for Grown-up Grrrls, Imature Wimmin and the Odd Boy*", poskrbi tudi za dodatke, kot so menstrualni koledar, fotonovele, šaljivi kvizi in podrobne predstavitev sodelujočih avtoric. Na Nizozemskem se posebej uspešno javno udejstvuje predvsem **Maaïke Hartjes**, ki je tudi ustanoviteljica samozaložbe *De Zwarte Handel* in ena najbolj izvirnih ministripovskih ustvarjalk devetdesetih. V svojih minimalistično narisanih avtobiografskih zveščicah *Maaïke's Little Diary*, ki so pravzaprav njeni ustripljeni dnevniški zapisi, obdeluje tipične ženske avtobiografske teme, kot smo jih srečevali skozi naš pregled: pogovori z moškimi in o njih – predvsem o ljubezni, hrani in obsedenosti z lastnim telesom; spomini na otroštvo, hišna opravila in pogovori s prijateljicami ob kavi. Razen tega, da stripe ustvarja, je Hartjeseva tudi uredila odlično antologijo *Old Cake Comix* s podnaslovom *Comics by Women*, v kateri se predstavlja 31 sodobnih evropskih avtoric in Roberta Gregory kot edina Američanka. Raznolik avtorski stil združuje avtorice, ki v svojih zgodbah ne prikazujejo nasilja, temveč čustvene, žensko obarvane poglede na svet. Tudi ta antologija nadaljuje tradicijo papirnatih punčk oziroma parodijo te tradicije. V posebnem dodatku, ki ga je zrisala še ena uspešna nizozemska risarka **Lian Ong**, morajo bralke/-ci razrezati in sleči papirnatega "fantka" Billyja, ki je na voljo v različnih golih pozah. Odlično stripovsko avtorico najdemo tudi v tradicionalno patriarhalni družbi, kot je Srbija. **Ivana Filipović** se v svojih stripih (*Visoka moda, Uvertira*) odlikuje predvsem po detaljnih risbah kostumov in scenografije, medtem ko v avtobiografski seriji *Moj komšiluk* pripoveduje tragikomične zgodbe iz svojega okolja.

³⁴ M. Russo, "*Female Grotesques: Carnival and Theory*", v, T. de Lauretis, ur., *Feminist Studies/Critical Studies*, Indiana University Press, Bloomington, 1986, str. 221.

SKLEP

Ženske stripovske avtorice so se v več kot stoletni zgodovini osvobodile dvojne stigmatizacije, kot ženske in kot avtorice stripov, ter si priborile lasten avtorski nastop. Ta proces bi lahko označili kot "revolucionarno evolucijo". Na začetku so svoja imena skrivale za moškimi psevdonimi, nato so postopoma, prek ilustracij, začele objavljati v časopisih, se borile za delo v stripovski industriji ... Šele v začetku sedemdesetih let so z ustanavljanjem lastnih antoloških izdaj oblikovale platformo za končni prodor. Ta v devetdesetih letih, podobno kot pri filmskih režiserkah, o katerih piše de Lauretisova, temelji na procesih dekon-

strukcije. Pogosto gre za deestetizacijo ženskega telesa, ki prevzame poteze grotesknega in karnevalskega. Marry Russo razlaga, da se karnevalsknost na diskurzivni ravni v poetiki postmodernizma in feminističnem pisanju kaže predvsem kot "tekstualna travestija, semiotično prestopništvo, parodija, zbadanje, koketiranje, maškarada, napeljevanje in kot druge verbalne namišljenosti".³⁴ Ko piše o diskurzu karnevala kot semiotični reinterpretaciji, ki se kaže kot odnos med simbolno ter kulturno konstrukcijo ženskosti in subjektivno izkušnjo ženske, se opira predvsem na delo ruskega lingvista Bakhtina. Bakhtin razume karneval kot proces, prek katerega se družbeno konstituira kot simbolni sistem. V feministični stripovski poetiki



Slika 3. Julie Doucet, "It's Clean Up Time", v "Leve ta jambe mon poisson est mort!", Drawn and Quarterly, Montreal, 1993.

se proces konstituiranja odvija prek kategorije telesa. Šolski primer je mini album **Julie Doucet** z naslovom *Caricature of Love*, kjer se avtorica na enaindvajsetih straneh avtoportretov, bralcu/-ki razgalja v svoji groteskno karikirani podobi (slika 3). V svojem najbolj kontroverznem stripu *Dirty plotte* pa ta quebeška avtorica bralca, ki ji je pisal in poslal fotografijo svojega golega telesa, v grotesknem sadomazohističnem odnosu na koncu ubije.