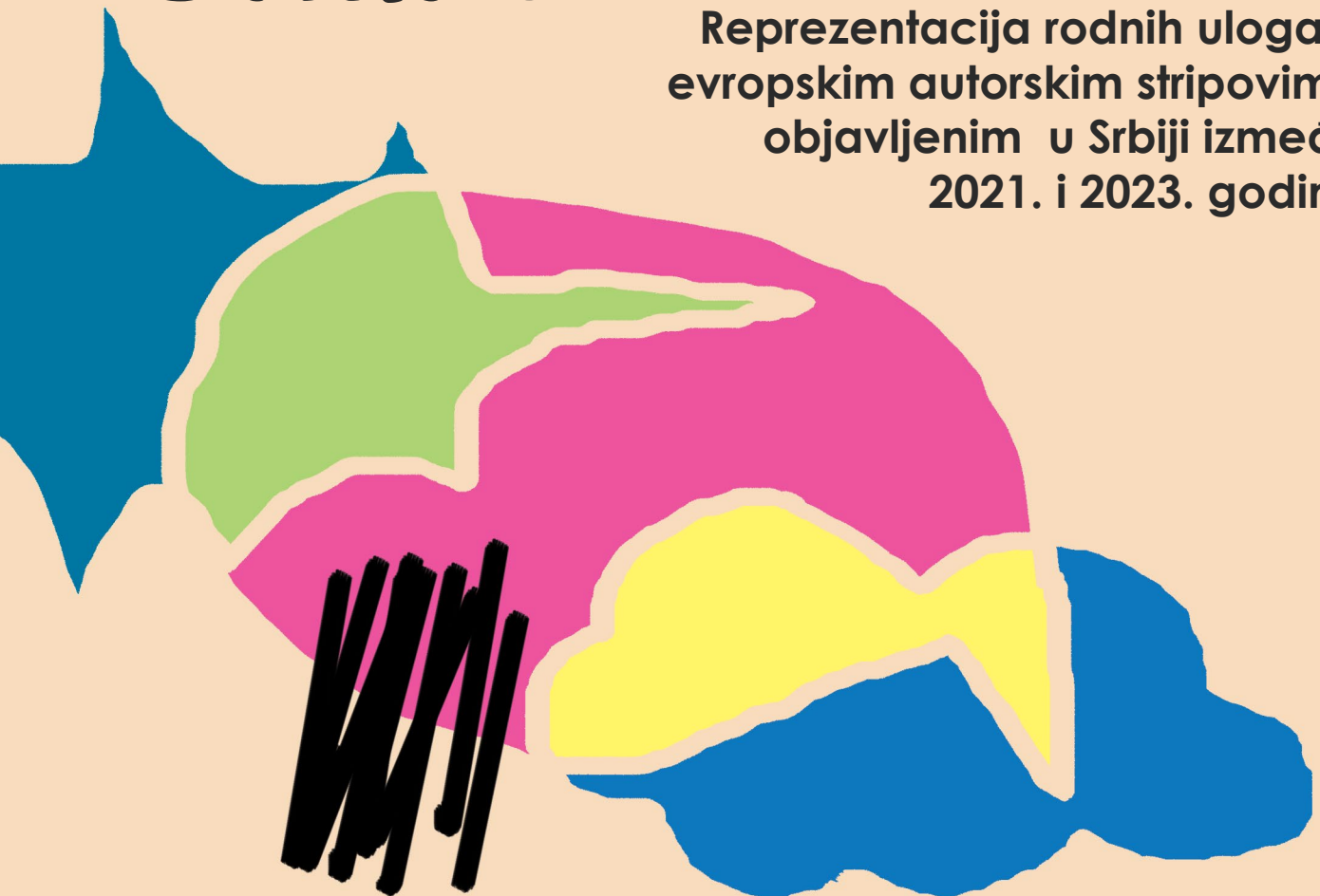




ROD U SAVREMENOM STRIPU

Reprezentacija rodnih uloga u
evropskim autorskim stripovima
objavljenim u Srbiji između
2021. i 2023. godine





ROD U SAVREMENOM STRIPU

Reprezentacija rodnih uloga u evropskim autorskim stripovima objavljenim u Srbiji između 2021. i 2023. godine

IMPRESUM:

Rod u savremenom stripu: Reprezentacija rodnih uloga u evropskim autorskim stripovima objavljenim u Srbiji između 2021. i 2023. godine

Izdavač: Centar za ženske studije Beograd

Godina izdanja: 2024.

Autorke:

Sladana Jeremić i Dajana Osmani – Centar za ženske studije Beograd;

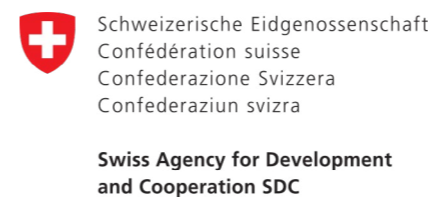
Irena Jovanović – Mini Bookvica

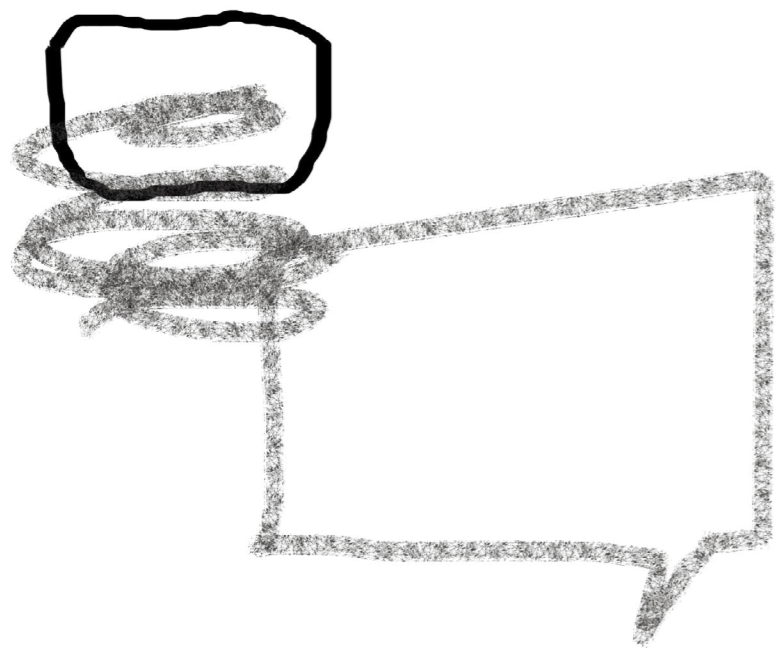
Dizajn i prelom: Danica Jevđović

Lektura i korektura: Đorđe Božović

ISBN: 978-86-86513-16-8

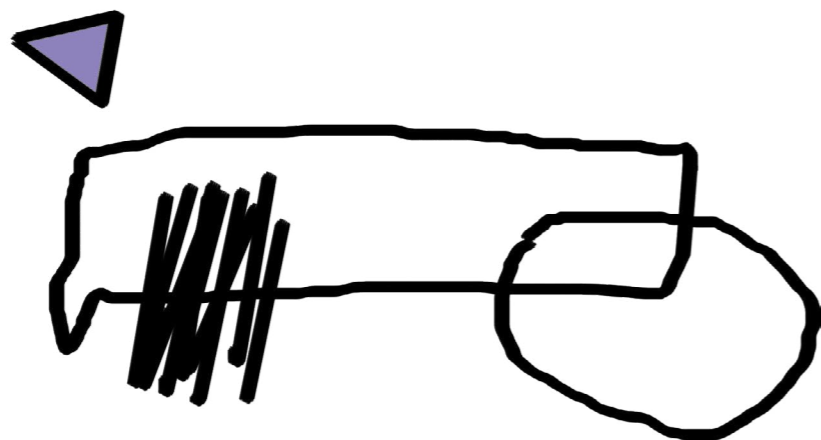
Istraživanje je deo projekta „Fem.Com(ics): reprezentacija rodnih uloga u savremenom autorskom stripu u Srbiji”, koji Centar za ženske studije u Beogradu u 2024. godini realizuje sa partnerskim organizacijama KomunikArt, Stripotetke i Mini Bookvica. Projekat je podržan od strane Vlade Švajcarske u okviru programa „Kultura za demokratiju”, koji sporovodi Hartefakt fond.





Nadamo se da će ova publikacija doprineti transformaciji rodnih uloga, za koju se mi, kao tim, zajednički borimo

Tim i saradnice Centra za ženske studije



SADRŽAJ:

UVOD.....	8
1. TEORIJSKI OKVIR.....	9
2. METODOLOŠKI PRISTUP.....	12
3. ODABIR UZORKA.....	14
4. REZULTATI ISTRAŽIVANJA.....	15
4.1. Kvantitativna analiza sadržaja.....	15
4.2. Kvalitativna analiza sadržaja.....	18
4.2.1. Pogled kroz vreme.....	18
4.2.2. Stereotipi koji opstaju.....	23
4.2.3. Novi stereotipi – zamena rodnih uloga.....	29
4.2.4. Protagonistkinje i razvijeni ženski likovi.....	31
4.2.5. Rod i sukob ideologija.....	36
4.2.6. Rod i žanr.....	39
5. ZAKLJUČNA RAZMATRANJA I PREPORUKE.....	42
LITERATURA.....	44



UVOD

Iako Srbija nije evropska velesila stripa, poput Francuske ili Belgije, on u lokalnom kontekstu ima dugu tradiciju započetu u drugoj polovini 19. veka, kada je u formi karikature postao deo humornih i dečijih listova. Domaća stripska istorija dalje se proteže na 1930-e godine i predratni period, koji je obeležila imigracija ruskih crtača u Beograd, te na 1950-e i 1960-e, kada humoristički kaiševi zauzimaju stranice velikog broja magazina i kada se pojavljuju prvi profesionalni domaći strip-crtači i počinju da se izdaju prve strip-sveske. Stripovi koji su pripadali ovim dekadama mogu se svrstati u zabavnu rubriku za odrasle i decu, što je uglavnom bila i odlika međunarodne strip-scene, međutim strip kao savremena umetnička forma razvija kritičku oštricu prema društvu i počinje da se odlikuje dinamičnim literarnim i likovnim izrazom, iako ostaje veoma raznolikog žanra.

Domaće izdavaštvo pokušava da drži korak sa ovim trendovima savremenog stripa i danas broji nekoliko stotina publikacija godišnje. Ova raznolika zbirka prevedenih i domaćih izdanja u poslednjih nekoliko godina budi izuzetno interesovanje čitalačke publike, pa iako se strip i dalje može naći na kioscima kao deo popularne zabave (što ima svoju čar i poseban je oblik umetničkog dometa), on se sve više seli na police knjižara i biblioteka, korice uz korice sa savremenom prozom, poezijom i ostalim književnim delima.

Bez obzira na razmere popularnosti koju strip stiče u Srbiji, primetno je da ne postoji mnogo istraživanja koja se bave nekima od njegovih brojnih aspekata. Kako strip nosi etiketu „muške umetnosti“, a pitanje roda počinje da se izdvaja kao jedna od značajnijih društveno-političkih tema danas, važno je bilo istražiti kako je u stripskim izdanjima dostupnim u Srbiji reprezentovan rod. S obzirom da je Srbija deo evropske strip-scene, cilj stavljen ispred ovog istraživanja je da utvrdi u kojoj meri su u originalnim domaćim izdanjima, kao i evropskim stripovima objavljenim u Srbiji, zastupljene različite rodne uloge i na koje načine se ispoljavaju ili prevazilaze rodne i ostale nejednakosti.

Strip se prepoznaje kao snažan medij koji ima značajnu ulogu u oblikovanju kulturnih narativa, ali istovremeno je i odraz društva i društvenih uloga. On ima potencijal da utiče na shvatanje identiteta, dotičući se filozofskih, političkih i društvenih tema, pa se postavilo pitanje da li se na uzorku izdvojenom iz ponude domaćih izdavača mogu pronaći zajednički imenitelji koji će ukazati na to kakav je trenutno presek roda i stripa u Srbiji i koliko je on odraz generalnih tendencija u Evropi. Kroz proučavanje prisutnosti žena u domaćem strip-izdavaštvu – kao autorki, protagonistkinja i sporednih likova, kao i analizu njihovih karaktera, namera nije bila iznova dokazivati da je strip „stari mačista“, premda su u uzorku uočeni obrasci koji žene stavljaju u uloge ljubavnica, negovateljica i sporednih likova kod kojih nisu razvijeni subjektivitet i agencnost. Cilj je pokazati kakav potencijal ima strip u redefinisavanju rodni uloga i dekonstrukciji rodni stereotipa, ali i političko-ekonomskog sistema, pridružujući se ostalim umetničkim formama kao moćnim alatima u borbi za jednako društvo.

1. TEORIJSKI OKVIR

Rečenica „Mi vidimo predstave žena, ali ne vidimo žene“ (Drabinski and Seck 2022), kojom je Katrina Maklaud (Catriona MacLeod), autorka knjige *Nevidljivo prisustvo: Reprerentacija žena u frankofonom stripu* (*Invisible Presence: The Representation of Women in French-Language Comics*), jezgrovito postavila problem rodne reprezentacije u stripskoj umetnosti, sugerise da se proučavanje ženskih likova kao odraza muškog autora-posmatrača ukršta sa feminističkim i političkim pitanjima, koja navode na promišljanje same kategorije žene, koncepta roda i pojma ljudskog subjektiviteta.

Istorija stripa, iako ne u tolikoj meri izučavana, ne razlikuje se preterano od istorija ostalih medija i vizuelnih umetničkih formi, u kojima su dominirali muškarci kao autori i akteri (ibid.). Međutim, cilj istraživanja nije samo da se zadrži na pukom insistiranju da bi u strip trebalo uvesti više žena i ostalih marginalizovanih društvenih grupa, niti na njegovom profilisanju kao isključivo muške umetnosti koja je izolovana od ostatka društva. S obzirom na vizuelno-narativni karakter stripa, namera je da se kroz uvide feminističkih teorija i feminističke književne kritike, pokaže da su čitanje i stvaranje stripa procesi koji su neodvojivi deo politike, kao i da se kroz ovaj specifični vid umetnosti može promišljati o odnosima moći i dominantnim sistemima znanja. Strip, kao i književnost, može se posmatrati kao politički izraz, i njegova svrha je da uvede različite oblike realnosti, koje će uzdrmati staro poimanje univerzalnosti (Fetterley 1978, xi). Ono što se očekuje, između ostalog, jeste prikazivanje jednog novog iskustva, iskustva žene, koje nije dovoljno artikulirano, pojašnjeno, niti legitimizovano u umetnosti (ibid., xiii).

Ovako postavljeni ciljevi ne umanjuju važnost stripske istorije i proučavanja načina na koje se rodna diskriminacija unutar njenih okvira perpetuirala i iznova stvarala. Interesantan je podatak da su neki od najpoznatijih strip-crtača, kao što su Mebijus (Moebius) i Žoan Sfar (Joann Sfar), u nekoliko navrata izjavljivali da se poprilično muče sa crtanjem žena (Drabinski and Seck 2022). Uzroci dakako ne leže u njihovim oskudnim crtačkim sposobnostima, niti samim ženskim telima, već u postojećim rodni stereotipima koji su se susreli sa samim karakteristikama stripa kao izraza.

Stripovi su prvobitno bili namenjeni deci, te od početka postoji problem redukovano prostora za naraciju, što strip čini podložnim stereotipizaciji likova (ibid.). Naracija u stripu teče kroz nizanje tabli i prizor-polja kroz koje se ponavljaju karakteri, čime se mnoštvu vizuelnih slika daje koherentnost i čitateljka daje pristup zaokruženoj priči (Mikkonen 2017). Žene su kroz ovaj specifičan umetnički izraz obično bile stavljane u male kutije majki i ljubavnica, a ovakva predstava je istovremeno bila odraz realnog sveta, ali je na njega imala i povratni efekat (Drabinski and Seck 2022). Takođe, mnogi autori su pokazivali benevolentni seksizam i ustručavali su se da žene prikažu karikaturno ili u „lošem“ svetlu (ibid.), zbog njihovog „posebnog“ društvenog statusa, a mnogi domaći crtači i crtačice su nam kroz neformalne razgovore potvrdili da je doista izazovno nacrtati ženu, samo su nam pojasnili da je ono što je zapravo teško nacrtati mlado, glatko, konvencionalno privlačno žensko telo, bez nabora kože i ostalih telesnih „nepravilnosti“. Čini se da je strip, kao i mnoge druge umetničke discipline, upao u začarani krug rodni stereotipa i nametnutih standarda crteža i predstava žene.

Poznato je da karakterizacija u stripu nije bila u većoj meri razrađena sve do 1960-ih godina, te je kod likova bila izražena plošnost, međutim uvek je postojao potencijal da se ona u duhu naratologije postepeno razvija i gradi, posebno kada je reč o karakterima protagonistkinja, njihovih postupaka, percepcija i iskustava, kao i mentalnih stanja i osećanja (Mikkonen 2017), čemu se kasnije i pribeglo. Ono što Maklaud ističe, i sa čim se možemo složiti, jeste da su stripovi francuskih (i ostalih) strip-autora sjajni, i da su u pitanju veoma talentovani crtači, koji su kombinujući crtež i tekst verno dočarali i izmaštali mučne unutrašnje rascepe i dileme, ili ismejali i ironično prikazali ljudske živote. Međutim, oni su se dotakli samo dela mnoštva ljudskih iskustava, ne dovodeći u pitanje njihovu univerzalnost.

U velikom broju postojećih istraživanja o rodnoj reprezentaciji u stripu samo detektovanje stereotipizacije ženskih likova nije izostalo, iako se većina njih odnosi na američki superherojski žanr (Facciani, Warren and Vendemia 2015; Cocca 2014; Shendruk), koji u ovom istraživanju nije uzet u

razmatranje. Premda važne, ovakve analize znaju da budu površne, jer se u njima samo nabrajaju i popisuju rodni stereotipi koji se tiču objektivizacije ženske figure, supermoći koje se dodelju ženskim likovima, te se opisuju i broje scene nasilja, a zaključak koji se izvodi je mahom isti – da su žene nedovoljno reprezentovane u stripu, te da je njihov prikaz stereotipan.

Uz postavljanje pitanja da li je dovoljno samo prikazati predstavnike i predstavnice određenih društvenih grupa da bi se strip nazvao nestereotipnim, cilj stavljen ispred ovog istraživanja nije samo da pobroji muške, ženske i ostale likove, i zaključi da je stripu potrebno više žena, što svakako jeste tačno, već i da istakne zašto su junakinje i njihova iskustva važni. U fokusu feminističkih istraživanja je upravo koncepcija likova, posebno protagonistkinja, jer se preko njih u fikcionalni diskurs uvode i tematizuju specifična ženska iskustva (Milinković 2018, 33), kroz koja se preispituju i menjaju društvene, ekonomske, političke i ostale strukture, ali i sami koncepti muškarca i žene. Kroz analizu pozitivnih i negativnih primera reprezentacije ženskih likova u stripu, namera je da se istakne koliko prikazivanje ženskog iskustva može da proširi domete stripa kao umetnosti, te da se ilustruje koliko stereotipizacija ograničava domašaje stripa, što će se najbolje videti kroz izraze autora i autorki koji u svom radu teže da se rasterete tih ograničenja.

Ako fokus ostane samo na predstavnicima i predstavnicama različitih društvenih kategorija, suočavamo se sa opasnošću promovisanja politike koja birokratizuje nejednakost, dok feminizam ima drugi zadatak – da donosi sud i kritikuje društvo u kom želimo da živimo (Goodman 2019, 5). Identitet često podrazumeva transparentnu, ali lažnu vezu između biološkog tela i znanja i iskustva, i podrazumeva da ono što individue misle, znaju i osećaju može da se vidi na površini njihovih tela (ibid., 4). Iz ovakvog shvatanja bi mogao da sledi pogrešan zaključak – da problem rodne reprezentacije može da se reši pukom inkluzijom, i to onom koja bi se ograničila na vizuelne reprezentacije. To bi međutim vodilo skrivanju individua iza idealizovanih stereotipa, i redukciji političke borbe na interese, kao i svođenju misli na instrumentalizam (ibid.).

Takođe, predstavljanjem ženskih likova kao jednako „snažnih“ akterki u postojećem društvenom i političko-ekonomskom sistemu koji je i uzrok njihove opresije, propušta se prilika da se kroz iskustva žena, kao i njiove dileme i unutrašnje borbe, ukaže na pukotine društvenih struktura, ali i otkrije jedan potpuno novi svet znanja, lepote življenja, humora i bola. Često se u umetničkom izrazu uočava navodna feministička agencnost, koja se oslanja na postojeće strukture moći i sadrži komercijalne poruke koje feminizam povezuju sa slobodom neoliberalnog subjekta koji je u potpunosti odgovoran za svoju životnu biografiju, nezavisno od spoljnih faktora (ibid., 5). Zbog toga feministička kritika, koja je usmerena na preispitivanje književnog i ostalih kanona i seksističke ideologije, kao i na i traganje za ženskim pisanjem, ne može biti odvojena od konkretnog političkog rada i feminističke politike, koja preispituje ono što se vidi kao „realnost“, u okviru koje mi postojimo sa svojim subjektivitetima (Rooney 2006, 79). To znači da se primenom feminističkih pristupa u analizi stripa dolazi do suštinskih filozofskih pitanja o tome šta znači biti individua koja misli i dela, i koja je uokvirena kategorijama kao što su rod, seksualnost, klasa itd. Prihvatiiti otvorenosti i kontradiktornosti ovih pojmova, koji se često uzimaju kao neutralni i strogo determinisani, znači podstaknuti igru pri čitanju i stvaranju stripa. Zbog toga je čitanje stripa i razmišljanje o njegovim junakinjama istovremeno i razmišljanje o ženskoj i marginalizovanoj istoriji.

Kroz svet i perspektive stripskih junakinja, bilo da je reč o njihovim stereotipnim ili autentičnim predstavama, promišlja se i o društvenim nejednakostima, i dovode se u pitanje uvreženi sistemi znanja. Simon de Bovoar (Simone de Beauvoir) je ukazivala na to da bi tradiciju koja je odredila kategoriju žene, ali i značenje pojma subjektiviteta, trebalo iznova preispitati (Hekman 2019, 20, 22). Ona je zaključila da je ženama kao Drugom polu ukinut pun subjektivitet i opisala ženski subjekt kao relacioni, stavljajući ga u kontrast sa muškim, koji se smatrao univerzalnim i čistim (ibid., 23). Ova epistemološka tradicija definitivno je našla svoje mesto i u okvirima stripa, gde muškarac čini osnovnu osu zamišljenog univerzuma, dok se žena pojavljuje kao jedna od njegovih predstava. Zbog toga su važne junakinje čija iskustva, dileme i preispitivanja stoje nezavisno od izmaštanih prostora muškog uma,

pokazujući i da je on konstruisan u cilju održavanja društvenog poretka, protiv čega je potrebno boriti se zajedničkim snagama.

Sa razvojem postmodernizma i intersekcionalizma u okvirima feminističke teorije, ide se dalje od traganja za subjektom kroz odnos muškarac-žena, pa se on otvara ka drugim kategorijama i osama opresije, kao što su seksualnost, rasa, etnicitet itd., dok dihotomije kao što su Jedan/Drugi same po sebi počinju da se smatraju proizvodima diskursa (ibid., 24, 25). Kategorije žene i muškarca, kao i njihovi subjektiviteti, sa jedne strane počinju da se razlivaju, ali sa druge i dalje ostaju uvezane sa društvenim normama koje ih definišu. Individua istovremeno dobija i čvrstu i fluidnu formu, bivajući definisana rodom, klasom, etnicitetom itd., koji ujedno predstavljaju i mesto otpora i pozicije iz kojih se razvija subjektivitet i dalje gradi kapacitet da se promeni društvo. Zbog toga kategorija žene ostaje važna, ali u svojim različitim oblicima i sa mnoštvom glasova, koje je neophodno slušati i prikazati u umetnosti, što je u stripu i dalje nedovoljno zastupljeno.

Žensko iskustvo neminovno vodi preispitivanju samog roda i seksualnosti, koji se menjaju kroz vreme, pa jednom označena etiketa žene (i muškarca) ne podrazumeva iste karakteristike zauvek, a čak i kada je fiksirana može imati alternativne definicije (Butler 2024). Sam odnos pol/rod bi trebalo posmatrati izvan distinkcije priroda-odgoj (*nature-nurture*), jer su u oba slučaja u pitanju dinamični sistemi koji podrazumevaju interakciju organizma sa okruženjem (ibid.). Stoga je važno prepoznati kako se kroz strip mogu razbijati okoštali kalupi žene i muškarca na koje smo navikli. Međutim, takav cilj se neće postići samo vizuelnom predstavom žena i njihovim pukim uplivom u svet stripa, jer će kategorije žene i ostalih marginalizovanih grupa doživeti autentičnost i dovesti u pitanje društveni poredak samo onda kada uspe da se stvori veza između umetnosti i njihovih života (Rooney 2006, 86).

2. METODOLOŠKI PRISTUP

Metodološki pristup istraživanju podrazumevao je kombinovanje više istraživačkih tehnika, kako bi se problem rodne reprezentacije u savremenom stripu u Srbiji sagledao iz različitih uglova i proizvelo znanje koje bi koristilo što široj čitalačkoj publici. Specifična forma stripa, koja bez obzira na izraženu vizuelno-grafičku komponentu, u osnovi ima razvoj narativnog toka, otvorila je mogućnost da se prilikom analize upotrebe već ustaljene metode koje se izvorno primenjuju na tekst i diskurs. Kao noseći metodološki postupak izdvojila se analiza sadržaja, kako kvantitativna tako i kvalitativna. S obzirom da se metoda analize sadržaja zasniva na uočavanju i izdvajanju tendencija i obrazaca prisutnih u određenom uzorku, pokazala se kao najpogodniji alat za identifikovanje rodnih stereotipa u stripu, ali i odstupanja od njih. Sa jedne strane, bilo je važno steći opšti utisak o tome u kojoj meri je zastupljena, i na koje načine se manifestuje rodna diskriminacija, pa je u ovu svrhu iskorišćena kvantitativna analiza sadržaja. Sa druge strane, bilo je neophodno analizirati zapažene pravilnosti i interpretirati ih dublje, u nameri da se u čitanje stripa uvede promišljanje o širim društvenim i političkim strukturama koje proizvode nejednakosti i preispita ustaljeno shvatanje kategorija kao što je rod. Iz tog razloga je kvalitativni deo analize sadržaja sproveden oslanjanjem na književnu interpretaciju, feminističku književnu kritiku i kritičku analizu diskursa.

Kako navodi Bakarani (Baccarani 2019), strip se može posmatrati kao tekst, ali ono što ga izdvaja u odnosu na ostale tekstualne forme, jeste da se naracija formira posredstvom dva međusobno sinhronizovana sistema – slika (crteža i/ili fotografija) i diskurzivnih elemenata. Table su organizovane kao nosioci specifičnih značenja, i njihov glavni cilj je da prenesu poruku, tako da se nizanje prizor-polja javlja u funkciji izgradnje likova i stvaranja koherentne priče u okviru koje se mogu uočiti elementi koji se ponavljaju (Baccarani 2019). Takva struktura stripa olakšava identifikovanje kategorija relevantnih za proučavanje rodne reprezentacije, koji se potom dalje analiziraju iz odabranog teorijskog okvira. Ipak, bez obzira na strukturu koja podrazumeva ponavljanje prikaza kako bi naracija bila celovitija, strip je sinteza raznolikih umetničkih izraza koji mu daju specifičnu formu, koju nije ni malo lako razdeliti na stroge kategorije.

Kategorije koje su izdvojene kao predmet analize delom su zasnovane na teorijskom okviru baziranom na prethodnim istraživanjima, feminističkim teorijama, feminističkoj književnoj kritici i postupcima preuzetim iz književne analize, dok je ostatak definisan nakon iščitavanja materijala, tako da je korišćena kombinacija deduktivnog i induktivnog pristupa. Ključni kriterijumi za njihovo kreiranje bili su prisustvo žena i ostalih marginalizovanih grupa u stripskim izdanjima koja ulaze u uzorak, razvijenost likova i njihova uloga u zapletu, te da li se strip promišljeno bavi rodom. Kategorije su potom okvirno definisane kao žensko autorstvo (uključuje i scenario i kolor), prisustvo žena i LGBTQIA+ osoba kao glavnih i sporednih junaka i junakinja, zatim razvijenost subjektiviteta i agencnosti likova, stereotipni prikazi ženskog tela, i na kraju, promišljeno bavljenje rodom. Usledila je analiza na kvantitativnom i kvalitativnom nivou, što znači da se prebrojavalo koliko su se učestalo javljale prethodno definisane kategorije, ali se na sadržaj istovremeno gledalo kao na izraz dubljih procesa i skrivenih značenja (Manić 2017, 31, 62, 169).

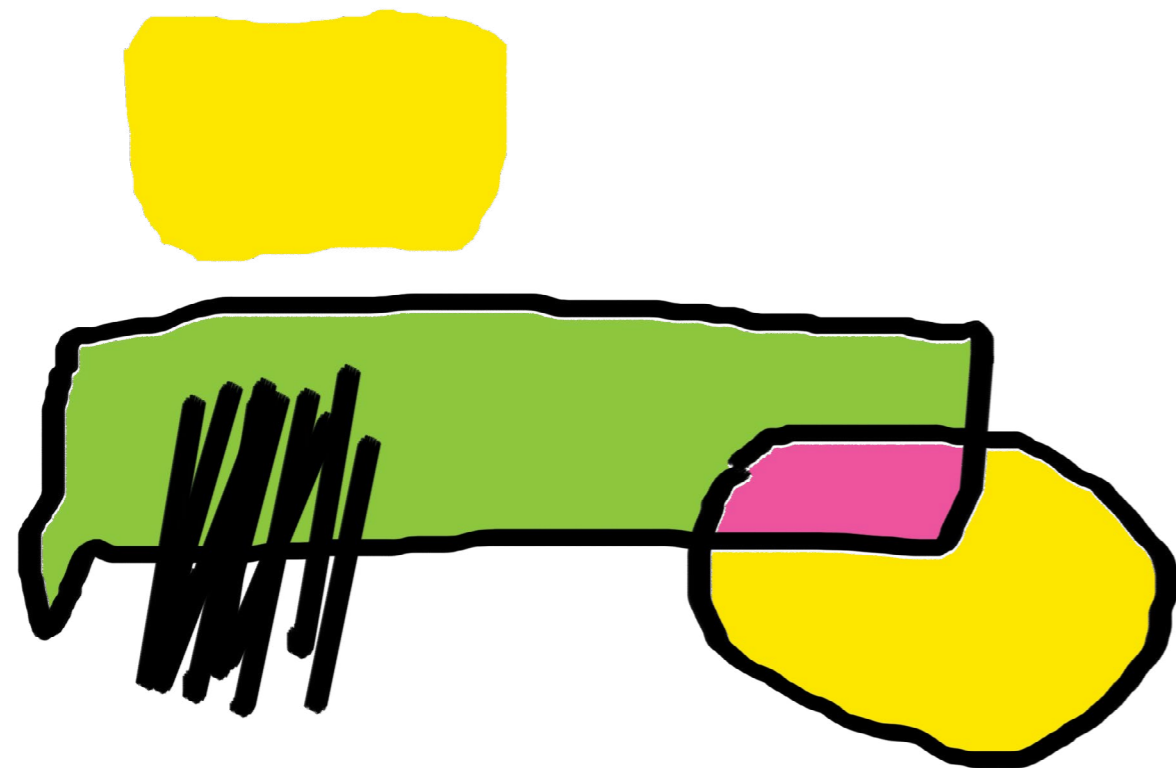
Cilj kvantitativne analize, iako mnoge aspekte stripa kao umetničke forme nije moguće izraziti numerički, jeste da prikaže da su procenti koji se odnose na zastupljenost autorki, kao i glavnih i sporednih junakinja, istovremeno parametri koji ukazuju na to i koliko je u stripu prisutno žensko iskustvo. Takođe, dobijene rezultate zgodno je uporediti sa podacima iz već postojećih istraživanja, što omogućava uočavanje generalnih tendencija u stripu kada je u pitanju rodna reprezentacija.

Kvalitativna analiza sadržaja uključivala je književnu interpretaciju, feminističku književnu kritiku i kritičku analizu diskursa. Književna interpretacija se pokazala kao ključna za rodnu perspektivu, jer njen cilj nije da pronađe „pravi” smisao teksta, već da proširi polje njegovog kognitivnog i emocionalnog značenja, a jezik pretvori u iskustvo (Sosić 2020, 327). Jednako je bila važna i analiza karaktera, jer se kroz razumevanje njihove uloge u naraciji i razvoju scenarija dobija dublji uvid u tekst i

njegovu nameru, te na koji način on komunicira sa realnošću (Caleb S 2022). Na primer, ključno je bilo razumeti društvenu i ideološku poziciju autora ili autorke, koju poruku žele da prenesu stereotipnim ili nestereotipnim prikazom žena i ostalih marginalizovanih grupa, te sa kojim ciljem su zamišljeni ponašanja i unutrašnji sukobi glavnih i sporednih likova i da li oni reflektuju i neka društvena i politička pitanja i nejednakosti. U tom smislu, feministička književna kritika posebno je doprinela dekonstrukciji „muške” perspektive kao univerzalne, kao i potrazi za pogledima na svet koji nisu samo njen odraz, već poseduju potencijal da je uzdrmaju i otvore nove realme stvarnosti.

Uz književnu analizu, korišćena je i metoda kritičke analize diskursa, jer ona kroz uvide društvenih nauka otkriva kako se kroz naraciju i izgradnju karaktera reprodukuju strukturne i društvene nejednakosti i kako funkcionišu poluge moći (Vuković 2014, 98). Najveći oslonac bio je na uvidima feminističkih teorija, koje kritikuju postojeći rodni i političko-ekonomski poredak i dovode u pitanje samo poimanje kategorija kao što su žena, muškarac, rod i subjekt, čime razbijaju uvrežena uverenja koja navodno počivaju na zdravom razumu i prirodi, te na taj način analiza dobija i edukativni karakter.

Na kraju, treba uzeti u obzir da su kvalitativna istraživanja obojena pozicijom istraživačica i istraživača, koja je u ovom slučaju zasnovana na ideji da je kvalitetna umetnost ona koja nam nudi mogućnost zamišljanja drugačijeg i egalitarnijeg društva, i koja naš svet izvrcne naglavačke, stavljajući pred nas izazov da u svojoj okolini, ali i kod samih sebe, prepoznamo postupke koji podržavaju i reprodukuju društvo zasnovano na hijerarhijama.



3. ODABIR UZORKA

Istraživanju se pristupilo u nameri da se analiziraju stripovi publikovani u Srbiji između 2021. i 2023. godine, međutim, kako je ustanovljeno da se u proseku objavi nekoliko stotina stripova godišnje i da je cilj bio detaljnije analizirati njihov sadržaj, uzorak je sužen na osnovu nekoliko kriterijuma. Pre svega, zbog fokusa na domaće izdavaštvo, i namere da se u analizu uvrste i domaći autori i autorke, odlučeno je da u izbor uđu originalna evropska izdanja zasnovana na originalnim scenarijima. Iako adaptacije književnih i drugih dela kroz strip dobijaju novu dimenziju, u pitanju su uglavnom dobro poznata štiva, koja su uveliko predmet književne analize i kritike, kao i brojnih naučnih radova. Izuzetak je izdanje *Vatre i šapat*, koje je nastalo kao inspiracija delima italijanskog književnika Dina Bucatija (Dino Buzzati). Takođe, izuzeti su dečiji stripovi, kao i žanrovski serijali poput onih koje izdaje Veseli četvrtak (*Bonelli*), jer je reč o specifičnom uzorku, koji ima komercijalniji i zabavni karakter u odnosu na autorski strip, pa bi iziskivao poseban pristup. Kada je reč o duologijama, trilogijama i tetralogijama, kao i serijskim izdanjima, izdvojen je po jedan primerak, jer se pretpostavljalo da se tok naracije i osnovne karakteristike protagonista i protagonistkinja neće drastično menjati kroz nastavke. Izuzeci su stripovi *Zlatno doba 1 i 2* i *Leon od gudre 1-2*, u kojima je uočen kompleksniji razvoj glavne junakinje, odnosno potcrtana je interakcija roda i ideologije. Iz istraživanja je izuzeto i sedam stripova koji su ispunili sve navedene kriterijume, ali nisu bili dostupni u beogradskim bibliotekama, niti su mogli da se dobave uz pomoć izdavača ili kolekcionara i kolekcionarki. Primenom navedenih kriterijuma eliminacije, došlo se do finalnog uzorka od 52 stripa, mahom izdavača koji su specijalizovani za devetu umetnost, kao što su Komiko, Stalker, Makondo, Besna kobilica, Phoenix Press, Darkwood, System Comics, Najkula i 300 čuda, kao i Čarobna knjiga, koja je objavila značajan broj evropskih autorskih stripova, iako strip nije u fokusu ove izdavačke kuće.

4. REZULTATI ISTRAŽIVANJA

4.1. Kvantitativna analiza sadržaja

Kada otvorimo pitanje rodne reprezentacije u stripu, vredi razmotriti i to o čijoj reprezentaciji se radi. *Male gaze* teorija će lako naći svoju potvrdu u medijumu kao što je strip, u kom muškarci kao autori zaista dominiraju. Ova dominacija nije samo brojčana, već i strateška: u politikama objavljivanja i nagrađivanja stripa. Razmatranje rodni pitanja je od velike važnosti i u ovim oblastima, jer za žene nije bilo dovoljno da prosto budu prisutne i aktivne strip-autorke, već su za svoj status unutar devete umetnosti morale da se izbore, o čemu je samo jedan pokazatelj formiranje Udruženja strip autorki protiv seksizma. Njihov proglas sada broji skoro 300 potpisnica (jedna od njih je i naša strip-autorka Jana Adamović). Među ovim strip-autorkama, radovi samo dveju su prevedeni na srpski jezik: Marđan Satrapi (Marjane Satrapi) i Penelope Bažje (Penelope Bagieu). Međutim, čak i ako bi neko na ovo zapažanje uputio zamerku da je posmatrani uzorak autorki neodgovarajući jer u njemu ne postoji "kontrola kvaliteta", možemo pogledati da li su dobitnice najprestižnije nagrade u svetu stripa na Festivalu u Angulemu zavrele pažnju srpskih izdavačkih kuća. Florens Sestak (Florence Cestac), iako prva dobitnica glavne nagrade Festivala (a sve do 2019. i jedina), nema nijedan prevod na srpski jezik, mada je izlagala na našoj izložbi ženskog stripa *Ona se budi / BD Égalité* 2018. godine (zmcomics 2019). Žuli Duse (Julie Doucet) takođe ne postoji na našem tržištu, a ni Pozi Simonds (Posy Simmonds) – dobitnice iz 2022. i 2024, ali to ne važi za muškog autora "usendvičenog" između njih sa svojom nagradom iz 2023, Rijada Satufa (Riad Sattouf), čije je autorske stripove kod nas izdavala Lokomotiva. Jedini izuzetak među dobitnicama predstavlja Rumiko Takahaši (Rumiko Takahashi) (dobitnica 2019. godine), čije su mange izdate i kod nas (mada manga strip nije uključen u ovo istraživanje).

Sam Festival u Angulemu bio je prostor političke borbe čiji se vrhunac dogodio 2016, kada su finalisti bili samo muškarci – njih trideset-orica. U tom trenutku postalo je značajno odgovoriti na pitanje – koliko žena ima u svetu stripa, pa shodno tome i – koliko njih bismo mogli da očekujemo na spisku finalistkinja najprestižnijeg stripovskog festivala? Slično pitanje postavljamo i mi na svom analiziranom uzorku – koliko žena bi trebalo da bude, a koliko ih zapravo ima, i da li se izdavačke politike na našem terenu na neki način razlikuju od evropskih po tom pitanju?

Više izvora je u vreme spornog izbora finalista u Angulemu, uključujući i organizatore festivala, smatralo da žene čine 12% strip-autora (Ciment 2017; Krempf 2016). Međutim, kriterijumi na osnovu kojih je ova procena utvrđena zahtevaju da autor ima objavljena barem tri albuma, što diskriminiše mlađe autore i autore čiji rad je vezan za onlajn sferu – a to su češće žene. Druge, pravednije procene nam prikazuju da žena u stripu ima oko 27% među svim autorima (Ciment 2017; Kohn 2016).

Od 52 izdanja koja su obuhvaćena našim uzorkom, žene imaju autorstvo u 14 stripova, pri čemu se u šest slučajeva radi o koloristkinjama, čiji doprinos u stripovima često nije prepoznat i manje se vrednuje (Kohn, 2016). Tako su autorke prisutne u 27% stripova, a 15,4% ako se posmatra samo rad na crtežu i scenariju. Od svih potpisanih autorstava, 16% njih pripada ženama (računajući crtež, scenario i kolor).¹ Uzevši ovu procenu u obzir, reklo bi se da zastupljenost žena na našem tržištu manje-više reprodukuje prisutnost žena u evropskom stripu uopšte. Pritom je upitno koliko se u izdavačkim politikama vodi računa o tome da žene koje su obeležile istoriju i razvoj stripa dobiju svoje mesto na policama naših knjižara i biblioteka, s obzirom na to da izostaju prevodi najuspešnijih među njima. Kao dodatnu potvrdu za to, osvrnule smo se i na nagradu Artemizija, koja je namenjena upravo pre-

¹ Ova procena o učešću autorki u svim potpisanim autorstvima napravljena je isključujući dve velike grupne kolaboracije (što znači da je dobijena na uzorku od 50 stripova), pri čemu je jedna od kolaboracija eksplicitno feministički orijentisana i uključuje 11 autorki (*Kod kuće – Stripotetke*), dok je druga velika kolaboracija u kojoj su učestvovali samo muškarci *Vekovnici 12 – Istina i druge bajke*.

poznavanju vrednosti ženskog stripa. Od 27 stripova koji su nagrađeni između 2008. i 2019., samo 2 su prevedena na srpski jezik (ne računajući strip *Bezimena* Nine Bunjevac, koji je također nagrađen, a originalno je objavljen na srpskom jeziku).

Uprkos činjenici da je strip sve popularnija umetnost čija je produkcija – barem na frankofonom području, koje utiče na celu Evropu – u porastu (Emina, 2019), žene ostaju ubedljiva manjina. Jednostavno objašnjenje ovog dugoročnog stanja ne postoji, ali ono što je izvesno jeste da su uočljive pravilnosti koje nam omogućavaju da zaključimo da je barem delom reč o sistematskoj marginalizaciji autorki. Konova (2016) je, pregledajući arhivsku građu ilustrovanih časopisa i poredeći je sa bazama strip-autora i autorki, utvrdila da žene iste produktivnosti kao muškarci imaju manju verovatnoću da njihovo ime bude "sačuvano" u nekom od rečnika ili baza gde su strip-autori prepoznati. Njeni podaci pokazuju da su barem 7% crtača od II svetskog rata do 1968. zapravo bile crtačice, a neke od njih su sa radom počele još 1930-ih, iako je u javnoj svesti preživelo sećanje na samo pet franko-belgijskih autorki iz ovog perioda. Na zaborav su bile osuđene čak i one čije su karijere trajale decenijama i čak i ako su bile školovane umetnice (Kohn, 2016). Pokušaji žena da zauzmu svoje mesto u svetu stripa obeleženi su njihovim korišćenjem muških i rodno-neutralnih imena, guranjem žena u oblast umetnosti za decu, pa čak i zabranom prodaje ženskih umetničkih časopisa, kao što je strip-časopis *Ah! Nana*, zabranjen 1970-ih godina zbog (nepostojećeg) "pornografskog" sadržaja (Ciment 2017).

Cilj ove studije bio je da, pored interpretativne analize stripova koja se oslanja na književnu teoriju i feminističku književnu kritiku, sprovedemo i kvantitativnu analizu sadržaja na osnovu koje ćemo steći sažet i pregledan uvid u to kako izgleda reprezentacija roda u okviru ove umetnosti. Međutim, pre samog sprovođenja ovakvog tipa analize smo se susrele sa nekoliko metodoloških dilema koje je bilo neophodno razmotriti.

Prva dilema se odnosi na činjenicu da strip kao umetnička forma nužno zahteva interpretaciju, pa kvantifikacija određenih aspekata stripa nikako nije objektivna, iako može prividno tako delovati. Naime, prethodna istraživanja koja su, koristeći se deduktivnom analizom sadržaja različitih stripova, u nastojanju da omoguće što veću objektivnost analize, rizikovala banalizaciju i preterano pojednostavljivanje sadržaja. Na primer, autori i autorke bi u svojim istraživanjima prebrojavali koliko se puta ženski likovi prikazuju u odnosu na ukupan broj panela (Cocca 2014). Ovakvi podaci nama nisu delovali dovoljno bogatim i ilustrativnim.

Druga dilema odnosi se na izbor uzorka koji, u našem slučaju, nije određen sadržinskim ili tematskim kriterijumima, već pre svega vremenskim (godina izdanja), geografskim (evropski strip) i uzrasnim (stripovi namenjeni odraslima). Jedini sadržinski kriterijum koji smo primenjivale je odluka da stripovi u uzorku budu originalni, pre nego adaptacije drugih autorskih dela. Posledica ovoga je da su u našem uzorku veoma žanrovski i stilski raznorodni stripovi (krimi, fantastika, autobiografija, avantura, roman...). Zato je bilo potrebno kao kategorije u deduktivnoj analizi sadržaja odabrati one koje su dovoljno *apstraktne* da se mogu odositi na strip u celini, pre nego na određene aspekte stripa koji mogu biti žanrovski specifični. Stoga smo se opredelile za manji broj kategorija značenja koje su najvažnije za odgovor na naša istraživačka pitanja. Uprkos tome, i dalje postoje stripovi na koje neke kategorije nisu bile primenljive. Na kraju, naša analiza se odnosila na šest širokih kategorija, prikazanih u tabeli 1.

Odgovor na pitanje da li je žena prisutna među glavnim junakinjama nije bilo moguće primeniti na stripove *Ne možeš da poljubiš koga hoćeš* i *Vezenje*, koji sami po sebi predstavljaju primere stripa čije su autorke žene i koji se angažovano bave rodnom temama. U njima ne postoji glavni junak ili junakinja, već je primenjen koncept kolektivne protagonistkinje, sa ciljem da se predstavi raznolikost iskustava i perspektiva prisutnih u okviru istog društvenog i političkog pejzaža, uz naglašavanje da junaci/junakinje dele nedaće i pronalaze načine da im se odupru. U slučaju *Vezenja*, reč je o pripadnicama više klase u Iranu, čija su intimna iskustva prožeta patrijarhalnim odnosima, dok je u stripu *Ne možeš da poljubiš koga hoćeš* akcent na različitim strategijama otpora staljinističkom režimu u Poljskoj. Ne računajući ova dva zanimljiva izuzetka, u našem uzorku 62% stripova ima muškarca, pre

nego ženu, kao glavnog junaka.

Nastojale smo da odgovorimo i na pitanje da li žene zauzimaju značajna mesta makar kao sporedne junakinje. Ipak, potrebno je pojasniti šta znači da je sporedna junakinja "od značaja" - ovde, dakle, nisu uzete u obzir junakinje koje su prikazane kao pozadinski aspekt radnje stripa, poput prolaznica ili onih junakinja koje dobijaju minimalnu pažnju, te imaju minimalnu interakciju sa glavnim junakom ili junakinjom. Da bismo smatrale sporednu junakinju značajnom, ona je pre svega trebalo da stupa u supstantivan odnos sa glavnim junakom ili junakinjom, ili da ima supstantivan doprinos narativnom toku radnje stripa. Rezultati pokazuju da je na ovom planu situacija malo bolja, makar ako se posmatra prost kvantitativni pregled: 13 stripova (odnosno 26%) je bez ženskih junakinja čak i na nivou sporedne uloge. U preostalih 74% stripova žene jesu prisutne, a kakvo je njihovo prisustvo je pitanje na koje treba da odgovori kvalitativna analiza.

Iako prethodni podatak može delovati pozitivno uzet sam za sebe, želele smo dodatno da ga kontekstualizujemo odgovorom na pitanje – u koliko stripova postoji barem jedna ženska junakinja koja je razvijenija od onoga što zahtevaju potrebe proste naracije? Drugim rečima, čak i ako su sporedne junakinje značajne za odvijanje radnje, one mogu biti samo to – narativno sredstvo koje omogućava da se događaji u narativnom toku smisljeno nadovezuju, ili sredstvo pomoću koga se ostvaruje razvoj drugog lika, a ne same junakinje (primer bi bila Mohena, junakinja u Prатовom *Viligu*). Ona je prisutna samo kao ideja koja postoji u glavi glavnog junaka, njegova opsesija i simbol njegovih vojničkih nadanja boljem životu. Sama za sebe, Mohena izgovara vrlo malo reči, a nemamo gotovo nikakav uvid u njen unutrašnji život, misli i osećanja – one su nagoveštene samo iz perspektive glavnog junaka). Smatrale smo junakinje razvijenim ukoliko je razvijen njihov subjektivitet, odnosno ukoliko autor ili autorka na neki način dočarava unutrašnji život junakinje – daje nagoveštaj njene perspektive. Manje od polovine stripova, odnosno 44,2%, ispunjava ovaj kriterijum.

Deluje ispravno na osnovu ovog pregleda zaključiti da za svaki strip koji ima ženu kao glavnu junakinju, postoji strip u kom nije bilo prostora za ženski subjektivitet.

Tabela 1: Kvantitativna analiza sadržaja

Žena u ulozi glavne junakinje	Nijedna žena među glavnim junakinjama	Jedna	Dve	Tri	Četiri	Pet	Glavna junakinja je u okviru jedne od serije kratkih epizoda
UKUPNO: 50	31	12	2	2	0	1	2
Žena u ulozi sporedne junakinje od značaja	Nijedna žena među sporednim junakinjama od značaja	Jedna	Dve	Tri	Četiri	Pet	
UKUPNO: 50	13	20	9	6	3	0	
Postoje junakinje sa razvijenim subjektivitetom izvan potreba proste naracije	Nijedna junakinja	Jedna	Dve	Tri	Četiri	Pet	Šest
UKUPNO: 52	29	13	6	2	1	0	1
LGBTQ zapleti i junaci	Postoje	Ne postoje					
UKUPNO: 52	8	44					
Stereoptični prikazi ženskog tela	Postoje	Ne postoje					
UKUPNO: 52	13	39					
Strip se promišljeno bavi rodom i rodnom temama	Uopšte ne	Donekle, razmatranje roda prisutno u nekim aspektima	Rod je jedna od centralnih tema				
UKUPNO: 52	33	13	6				

LGBTIQ+ zapleti i junaci prisutni su u samo 8 od 52 stripa u našem uzorku. Oko trećine stripova (36,5%) pravi barem nekakav osvrt na rodne teme (baveći se rodnim identitetom junaka i junakinja ili promišljajući društvene strukture u kojima su muškarci i žene različito pozicionirani). Oni ilustruju potencijal stripa kao medijuma da kritički i angažovano pristupa društvenim nejednakostima (koje, naravno, nisu ograničene samo na rodna pitanja). Čak i oni stripovi u kojima ne postoji interesovanje za rod mogu ostvariti doprinos društvenoj kritici: komični strip *Stare furune – Zrela za dom; Zapušeno uvo* se bavi klasnom segregacijom, migrantskom krizom, beskućništvom, ugrožavanjem životne sredine, kolonizacijom i savremenim zapadnim imperijalizmom. Ipak, autori koji se oslanjaju na društvenu moć stripa kao medijuma su u manjini.

Na kraju, osvrnule smo se i na pitanje gotovo uobičajeno u prethodnim istraživanjima roda i stripa, a to je pitanje u kojoj meri crtači i crtačice stripa žensko telo predstavljaju u seksualizovanom i objektivizovanom obliku. Ovde, naravno, nije u pitanju određivanje broja stripova u kojima se pojavljuju seksualne scene, budući da seks i erotika ne moraju biti sami po sebi degradirajući za žene. U stripove kod kojih postoji problematičan prikaz ženskog tela računale smo one gde je telo ženskih junakinja nepotrebno naglašeno (npr. na crtežu su veoma istaknute otkrivene grudi junakinje, iako to nije potrebno sa strane značenja koje se prenosi u okviru same scene), ako je u funkciji objektivizacije koju vrši drugi junak stripa posmatrajući junakinju primarno kao telo, ako sadrži stereotipne prikaze ženske lepote (npr. telo kao peščani sat, *brokeback* poza), ili ukoliko sama junakinja svoje telo ili seks koristi kao glavno sredstvo za dolazak do cilja (agensnost žene se ostvaruje primarno kroz njeno korišćenje sopstvenog fizičkog izgleda, kao što se može reći za strip *Kassowitz – Deca Vrangela*). Ovakvi prikazi zabeleženi su u 13 stripova, odnosno 25%, što je veoma mnogo, uzimajući u obzir da su žene kao junakinje generalno dobile manji prostor od muških junaka.

4.2. Kvalitativna analiza sadržaja

Kvantitativna analiza izdvojenog uzorka pokazala je da obrasci koji se tiču prisustva žena u stripu, a uključuju žensko autorstvo, kao i brojnost i razvijenost glavnih i sporednih junakinja, generalno odlikavaju stanje na međunarodnoj i evropskoj strip-sceni, na kojoj su žene i dalje u manjini. Takođe, kvantitativna analiza pomogla je pri uočavanju i izdvajanju stereotipa u reprezentaciji žena i ostalih marginalizovanih grupa, i potvrdila da manje od polovine analiziranih stripova ima glavnu ili sporednu junakinju kod koje je unutrašnji život razrađen. Stoga, cilj kvalitativne analize je da se, pored interpretacije uočenih stereotipa, osvrne na subjektivitet i agensnost ženskih likova, čime će se prikazati da njihovi unutrašnji svetovi, kao i načini na koje prevazilaze prepreke, u strip mogu da uvedu žensko iskustvo, koje proširuje i njegov potencijal da preispita društvenu stvarnost.

4.2.1. Pogled kroz vreme

Kada je reč o stripovima objavljenim u vremenskom intervalu koji je u fokusu istraživanja, u izboru domaćih izdavača našao se jedan broj savremenih italijanskih i francuskih klasika iz 1950-ih, 1960-ih, 1970-ih i 1980-ih godina, poput *Noći Filipa Drijea* i *Legendi današnjice* Pjera Kristena i Enkija Bilala. S obzirom na to da su u pitanju dela renomiranih crtača i scenarista, o čemu svedoče i brojni naučni tekstovi na temu njihovih radova (jedan od primera je članak "Crystalline memories: Another consciousness, another sensibility" Lamije Kosović, objavljen u časopisu *Genero*), kroz ovo istraživanje stekao se uvid u samo jedan isečak iz njihovih opusa. Ipak, to ne znači da nisu mogle da se prepoznaju jasne tendencije jedne epohe u evropskom stripu kada je rodna reprezentacija u pitanju, i ispita u kojoj meri one opstaju i danas.

Stripovi iz spomenutih dekada nastali su na talasu tada novih težnji u evropskom stripu, koje su po-

drazumevale kritički odnos prema društvu i uspostavljanje čvrste veze između devete umetnosti, politike i istorije. Za savremeni frankofoni strip 1960-e i 1970-e godine predstavljaju svojevrsnu prekretnicu, jer tada počinju da se obrađuju kompleksnije političke teme poput kolonijalizma, uvode se autobiografski elementi, kao i junaci i junakinje koji pripadaju radničkoj klasi (McKineey 2008, 18). Kod velikog broja stripova iz uzorka, nastalih između 1960-ih i 1980-ih, primećuje se izrazito levičarska nota, što navodi na zaključak da su strip-crtači i scenaristi bili inspirisani društvenom klimom u Francuskoj i Italiji neposredno posle Maja '68, te je primetan uticaj marksističke i socijalističke teorije iz tog perioda.

Iza naracije i izgradnje karaktera često se kriju antikapitalističke, antimilitarističke i ekološke ideje, iz čije vizure se kritikuje politički, vojni i poslovni establišment i adresiraju problemi dolazećeg neoliberalizma i neokolonijalizma. Uprkos očekivanjima da će promišljanje o rodu izostati, muški rodni identitet i njegova povezanost sa kapitalističkim i militarističkim strukturama se preispituje. On se po pravilu stavlja u kontrast sa nežnom i pacifikovanom ženskom „prirodom“, što doprinosi stereotipizaciji ženskih likova, međutim može se reći da je pitanje roda itekako prisutno, i da nije u potpunosti svedeno na odnos muškarac-subjekt : žena-objekat, iako stripovi iz ovog perioda obiluju takvim elementima.

Ono što se primećuje već pri prvoj ruci interpretacije je da ne samo da nema protagonistkinja, već da ženskih likova ima u znatno manjem obimu nego što je to slučaj sa muškim, te da njihovi karakteri ni izbliza nisu tako razvijeni. Unutrašnji život muških likova je kompleksan i razrađen do tančina, mada nije do kraja jasno da li se oni uzimaju kao nosioci ljudske univerzalnosti i da li se za njihove unutrašnje sukobe pretpostavlja da su zajednički svim individuama. Sa druge strane, s obzirom na to da je jedan od glavnih motiva njihov odnos sa državnim i vojnim strukturama, kao i emocionalna samootuđenost, muški rodni identitet se ipak preispituje. Prvenstveno se istražuje kako se oni koji se u okviru društvenog sistema identifikuju sa muškim rodom, nose sa osećanjima bola i straha, te da li se i na koje načine odupiru pokušajima države, vojske i kapitala da ih disciplinuje i oblikuje njihov subjektivitet prema svojim potrebama. Ovaj unutrašnji rascep posebno je izražen u *Noći Filipa Drijea*, gde glavni junak ne pronalazi mehanizme da se izbori sa smrću supruge i pribegava autodestruktivnosti, i *Vatrama* Lorenca Matotija, gde protagonista – pripadnik mornarice, u dodiru sa egzotičnim ostrvom shvata da ga guše sivilo i hladnoća društvenog i političkog sistema kojem pripada. U oba stripa preovlađuje živi vizuelno-grafički prikaz konflikta sa kojim se suočavaju likovi, što čitaocu i čitateljke uvlači u kompleksni emocionalni kovitlac. Umetnici su u tom smislu otvoreniji nego što bi se to očekivalo prema preispitivanju muške rodne uloge, a interesantno je da ova tendencija u najnovijim stripskim izdanjima koja su ušla u uzorak polako bleđi, što se može objasniti promenama u političko-ekonomskim strukturama, u kojima oblici kontrole preuzimaju difuznije oblike i više se ne vezuju isključivo za disciplinujuće institucije, poput vojske.

Kada je u pitanju reprezentacija žena, uočava se veliki jaz u odnosu na razvijenost muških likova, i one se pretežno pojavljuju 1) u negovateljskoj ulozi, 2) u ulozi ljubavnice, i na kraju, kao 3) „nežni“ revolucionarni subjekti. Ove karakteristike ženskih likova nisu strogo odvojene, i u većini slučajeva se preklapaju, reprodukujući i otelotvorujući već postojeću društvenu kategoriju žene.

Ono što je donekle iznenađujuće, i može se vezati za progresivni frankofoni i italijanski strip druge polovine 20. veka, jeste da su žene predstavljene kao „bolja“ strana čovečanstva, otvorena za ideje jednakosti i pravde, koja kao novi revolucionarni subjekt nosi potencijal da promeni društvo. Osim što se predstava žene kao osetljive na društvenu nepravdu može vezati za etiku brige, odnosno stereotipnu predstavu žene kao negovateljice koja podmiruje potrebe drugih, čini se da su ove ideje preuzete iz marksističkih teorija iz 1970-ih. Kada Markuze (Herbert Marcuse) govori o snazi feminističkog oblika socijalizma i njegovoj ulozi u rekonstrukciji društva, on „ženski“ princip kreativne receptivnosti postavlja kao antitezu „muškom“, agresivnom, principu, koji se zasniva na zakonima kapitalističkog tržišta (Marcuse 1974, 285, 286). On gaji nadu da tipične ženske osobine mogu postati glavni alat u borbi protiv eksploatacije, a one bi oslobođanjem žena postale univerzalne, u čemu leži jedina šansa da se društvo oslobodi stega kapitalizma (ibid., 286).

Iako su u prvom planu „ispravni” principi jednakosti i borba protiv eksploatacije, propušta se da se uoči da su ženske osobine poput nežnosti i receptivnosti, jednako proizvod kapitalističkog sistema, koji iskorišćava njihov besplatni rad (Vogel 2013; Bhattacharya 2017; Ferguson 2020). Kada se uzme u obzir da feministički pokret, kao i studije roda, uzimaju zamah upravo u decenijama kada su ovi stripovi nastali, te da je marksistička i socijalistička feministička tradicija koja preispituje ovakve predstave žena bila izuzetno jaka u Evropi (Toupin 2018), autorima se može zameriti zanemarivanje ženske i ostalih perspektiva. Iz unutrašnjih borbi protagonista izvodi se zaključak da postoji samo jedna strana kapitalizma – ona koja proizvodi muški, agresivni i eksploatatorski identitet, dok ženske osobine ostaju u domenu “prirodnog”. Na taj način i novonastali ženski subjekt ostaje zaključan u stereotipnu ulogu žene i dihotomiju Jedan/Drugi – žena je prikazana kao uspavana strana muškog, posrnulog subjekta, koja će mu pokazati put ka slobodi. Žensko iskustvo kapitalizma, koji se i zasniva na proizvodnji razlika, duboko je ukorenjeno u njenu ulogu negovateljice, što su feminističke teorije odavno prepoznale. U tom smislu, razvijene junakinje ne bi trebalo da se prikazuju samo kao nositeljke ispravnih političkih ideja koje su u skladu sa njihovom navodnom prirodom, već da se između ostalog prikaže njihov sukob sa ulogama koje su im nametnute, kao i da se razmišlja o strukturnom rešavanju problema brige i nege.

I kada ne postoji predstava žene kao nežnog revolucionarnog subjekta, njena negovateljska i brižna uloga obavezno čini deo karakternih osobina junakinja, a ona se preseca sa njihovom seksualizovanom i objektivizovanom predstavom, kao i ulogom ljubavnice, supruge i predmeta muške požude, bez preterano razvijenog subjektiviteta i unutrašnjih sukoba. Takođe, grafički prikazi žena odlikuju se konvencionalno skladnim telesnim karakteristikama, predstavljenim kroz muški pogled, a očekivano za epohe u kojoj su nastali stripovi, preovlađuju heteronormativnost i cisrodnost, a etnička, rasna i seksualna perspektiva gotovo u potpunosti izostaju. Jedini primeri ženskih likova koji nisu seksualizovani i sa kojima protagonista ne stupa u seksualni odnos jesu veštice (uglavnom starije), što je svojevrsni stereotip, ili žena sa invaliditetom, poput Madlen iz *Legendi današnjice*. Primećuje se da su i muškarci uglavnom skladnih karakteristika i izražene muskulature, što navodi na zaključak da se seksualnost poriče svima onima koji se ne uklapaju u stereotipne rodne predstave.

Može se reći da sa Hugom Pratom (Hugo Pratt) počinje kritika predstave rata kao veličanstvenog i herojskog čina, pa samim tim i preispitivanje muškog rodnog identiteta, dok su žene reprezentovane uglavnom kao ljubavnice, čak i kada imaju elemente „snažnog” karaktera. U istoriografskoj fikciji, *Koinski priča* iz 1959. godine, kroz smenjivanje različitih situacija iz rata dovode se u pitanje ustaljene muške uloge, pa gotovo da nema ženskih likova. Kao jedini razvijeniji ženski karakter prepoznaje se Šiba Trampdor u epizodi „Boldvin 622”, koja samo delimično izlazi iz standardnih okvira kada se u obzir uzme glavna tematika stripa. Pokušaj da joj se da autentičnost ostaje u službi naracije, pa Šiba kao predstavica radikalnog pokreta preuzima karakterne osobine tipično svojstvene muškim likovima, kao što su neustrašivost i otrisetost, ali uz obaveznu dozu *femme fatale*. Njena ličnost izgrađena je sa namerom da pruži kontrast karakternim osobinama protagoniste Solomona Horaza, pa je neizbežno bilo ispisati istoriju emocionalno-ljubavnog odnosa među njima, zbog koje Šiba, ali ne i Horaz, evocira emocije, zbog kojih gubi oštricu rasuđivanja i na kraju strada od njegove ruke, pa se zaključuje da je njena (ženska) emocionalnost presudna slabost u susretu sa muškom agresivnošću. Ženski lik u albumu „Bledo prolećno sunce” ima znatno manju, epizodnu ulogu, ali ponavlja se obrazac ljubavno-romantičnog odnosa između nje i protagoniste Bila Foga, i dok je on u radnim pohodima, ona provodi dane u iščekivanju njihove veridbe. U stripovima *Viling* ili *Pustinjske škoprije* žene su viđene isključivo kao sporedne junakinje, pri čemu se reprodukuju ustaljene koncepcije ženske uloge u ratovanju: Mohena je “slika žene” za kojom pati ratnik koji je daleko od kuće, te nju pre odlikuje minus-prisustvo nego delanje u okviru fabule, a ona gine kao špijunka – ne zato što je tu ulogu na sebe preuzela, već zato što joj je ona dodeljena od strane vojnog upravnika u *Vilingu*.

Kada je reč o još jednoj zbirci stripova sa izraženom tematikom rata, *Legendi o Arnu*, motiv koji se provlači kroz sva četiri albuma, i čija je uloga da parodira žanr fantastike, jeste besmisao osvajačkih sukoba. Reprezentacija muškaraca ostaje usko vezana za vojsku, ali njihovi bizarni i neuobičajeni postupci, kao i onih koje pokušavaju da pokore, imaju za cilj da pokažu apsurdnost ratovanja.

Žene se, međutim, pojavljuju isključivo kao epizodni i marginalizovani likovi, uglavnom kao „zabava” koju vojnici pronalaze u osvajačkim pohodima, pa je u jednoj od epizoda prisutna i scena silovanja. Kao kompleksniji ženski lik se jedino može izdvojiti princeza Zara, iz albuma „Arnova osveta” i „Arnov trijumf”, ali i ona je prikazana kroz tipičnu žanrovsku predstavu žene, kod koje je izražena erotičnost. Iako pokazuje tendenciju ka dominaciji i zapovedničkom ponašanju, to ipak ostaje u funkciji naracije i njene hiperseksualizovane uloge.

Ni u *Legendama današnjice*, kroz čije se epizode otvoreno promišljaju, ali i kritikuju levičarske ideje, i u čijem fokusu su antimilitarizam, borba za ekologiju, radnička prava, te vizije i ideali budućih društava, rodna perspektiva nije do kraja izražena. U dve od tri epizode u okviru izdanja prisutna je klasična predstava žene iz trilerskog žanra u maniru agenta 007, s tim što je on stavljen u kontekst levice i Maja '68. Levičarskom agentu 50/22 B žene priskaču u pomoć prilikom pokušaja da sruši establišment i podstakne narod da krene u revoluciju, što po pravilu kulminira razvijanjem romantično-seksualnog odnosa između njih. Jedini izuzetak je epizoda „Grad koji nije postojao”, koja je najkasnije i nastala, što navodi na zaključak da su autori svesno razmišljali o uvođenju kompleksnijeg ženskog lika. Madlen je žena sa invaliditetom, vezana za kolica, koja pripada najvišoj klasi u Francuskoj. U skladu sa tendencijom da se prikaže kako od žene dolazi ideja o jednakosti u društvu, ona pokazuje razumevanje za tešku situaciju stanovnika u gradu, koji ostaju bez posla, jer je industrijska proizvodnja u krizi, te želi da im pomogne i poboljša kvalitet života tako što će modernizovati grad i napraviti ga ugodnim i srećnim mestom za život. Sa tim ciljem, ona unajmljuje 50/22 B, pa je njihov odnos u startu drugačiji nego kada je reč o njegovim odnosima sa ženama iz prethodnih epizoda, i prvi put nije izrazito seksualno-romantični. Ovaj izuzetak je upadljiv, i ne može da se ne primeti da je razlog tome Madlenin invaliditet, te joj se na neki način kao ženi koja se ne uklapa u stereotipnu predstavu ukida seksualnost. Ipak, scena u kojoj je 50/22 B nosi u naručju može se tumačiti dvosmisleno – među njima postoji doza privlačnosti i nežnosti, ali sa druge strane to može biti deo njegovih zadataka kao unajmljenika. Ono što Madlen dodatno izdvaja u odnosu na ženske likove iz ostalih stripova koji pripadaju ovoj epohi, jeste da ona prolazi kroz unutrašnje sukobe koji su odraz ideoloških i političkih ideja u okviru kojih i dela. Na kraju, u pokušajima da pobegne od obeležja svoje klase, odgovorne za urušavanje radničkih prava, postaje vesnica neoliberalnih promena, koje samo menjaju ruho kapitalizma. Time raspon tumačenja njenog karaktera postaje širok – ona može biti žena koja nije u stanju da se oslobodi svog klasnog identiteta, bez obzira na ideje egalitarnosti kojima teži, te autori osveščuju da se kategorija žene preseca sa ostalim društvenim kategorijama, ili može biti da razočarano napuštaju ideju o ženi kao revolucionarnom subjektu, shvatajući da je i ona uronjena u postojeće strukture. Pitanje koje se nameće u odnosu na dosadašnje prikaze žena jeste zašto su subjektivitet i agensnost najrazvijeniji baš kod junakinje kod koje je seksualnost stavljena u drugi plan.

Još jedan prikaz žene koja se ne pojavljuje u svojstvu ljubavnice protagoniste i odskače od seksualizovane predstave, primećuje se u liku Simon Pufjo u stripu *Ledeni demon* Žaka Tardija. Međutim, ona pre svega svojom fizičkom pojavom ulazi u stereotip stare veštice, iako to eksplicitno nije, i glavnom junaku se pojavljuje kao savest, jer se nedavno pridružio grupi koja za cilj ima uništenje čovečanstva. Kako se ispostavlja da je Simon poznata naučnica, te je i sama bila na „pogrešnoj” strani u mladosti, pa vrlo aktivno dela u cilju spasenja sveta, ona može da se svrsta u razvijenije ženske likove, koji se doduše opet pojavljuje onda kada ne postoji šansa da glavni junak sa njom ostvari seksualno-romantičnu vezu.

Strip *Filimon*, u svoj svojoj komičnosti, od ženskih junakinja ima jedino vešticu (dobročudnu, ali opet vešticu). Iako se radi o epizodi u kojoj se autor poigrava sa formatom stripa, na svojevrsan način *breaking the fourth wall* zato što junaci komentarišu kako su se paneli u stripu zaglavili, i pokušavaju da se iskobeljaju okrećući panele koji odjednom postaju sadržaj, a ne samo forma – veštica ostaje u potpunosti verna tipičnom arhetipu, sa crnom odorom, šeširom, metlom i bradavicom na nosu.

Sa druge strane, subjektivitet i agensnost muških junaka znaju da budu izuzetno naglašeni i razvijeni, pa se o vezi između njihove seksualnosti i karakternih osobina gotovo i ne razmišlja. Ženski likovi su

uglavnom deo njihovog unutrašnjeg sveta i pomažu im da prevaziđu konflikte i dileme sa kojima se suočavaju. U stripovima *Noć*, kao i *Vatra* i *Zona bunila*, koji su deo objedinjenog izdanja *Vatre i šapat*, autori na živ i autentičan način uspevaju da uhvate kompleksnost i surovost jednog društvenog sistema i način na koji je on isprepletan sa ličnim sudbinama i iskustvima, pre svega muškaraca. Drije svoje iskustvo bola zbog gubitka supruge povezuje sa odnosom kapitalističkog društva prema smrti, odnosno kako ono teži da je eliminiše, pri čemu spaja unutrašnji svet individua sa strukturama, iz čega proističe kompleksnost izraza, odsustvo radnje, pripovedačkog toka, likova i karaktera koji nose radnju. Probijanjem kroz kompleksnu strukturu *Noći*, opet se nazire simbol žena revolucionarki koje pozivaju na jednakost i pravdu i urlaju na grupe muškaraca, što je odlika svih dijaloga u stripu, da prestanu da se bore samo za sebe, i usmere se na borbu „protiv aveti koja nam svima pije krv”, aludirajući na društvo i kapitalističke strukture. Ne izostaje erotizovana predstava žena, te iako su one u vizuelnom maniru stripa predstavljene kao hibridi zombija i bajkerki, grubih crta lica, na kojima se oslikavaju beznade, bol i bes, u isto vreme su seksi, obnaženih grudi, te su kao takve predmet požude muških likova. Kao upečatljiv ženski lik javlja se autorova pokojna supruga, odnosno njene obnažene fotografije, koja je prikazana kroz unutrašnji svet umetnika i koja menja svet tek kao mrtva, tako da ne stoji kao autonomna ličnost.

U stripu *Vatra* prikazan je unutrašnji rasep protagoniste i naglašena je težina borbe između „pravog” ja, koje želi da bude slobodno, i dela ličnosti koje je podleglo društvenim strukturama i ideologiji imperijalističke države, koja ugnjetava i porobljava druge. Jedini ženski lik je personifikovano ostrvo Svete Agate, nazvano po svetišci (3. v.) koja je u katoličkom kanonu zabeležena kao zaštitnica od vatre, te je kažnjena zbog nepoštovanja normi. Ostrvo-žena i njene senke, simbolizuju otpor i snagu, i u suprotnosti su sa rigidnošću protagoniste i hladnoćom vojnih struktura, tako da je žena još jednom predstavljena kao „bolja” strana čovečanstva, i kao neko ko preispituje društvene norme, bori se protiv zla i nosi revolucionarni potencijal, ali i pomaže muškarcu da to shvati. Ostrvo šalje svoje senke na vojni brod, da protagonistu „dozove pameti” i pokaže mu jedan drugačiji svet, pun boja i emocija.

U drugom albumu istog izdanja u fokusu je unutrašnje stanje muškarca-umetnika, a njegova majka i nepoznata mlada žena se kao epizodni likovi pojavljuju da bi ga dočarali. Majka kroz vrlo direktnu simboliku pokazuje nežnost i brigu za sina, dok je mlada neimenovana žena seksualizovana, izražene erotičnosti, obnaženih grudi, te sa protagonistom ima seksualni odnos. Oba ženska lika mu pomažu da se vrati u realan svet, jedna stvarna, druga deo njegove mašte, odnosno ludila, ali obe su tu da umetniku pruže utehu i nežnost, i pomognu mu u prevazilaženju prepreka.

Ova negovateljska uloga žene prisutna je i u *Triganskom carstvu*, epskoj priči o građenju novog grada i države i borbi između velikih sila na udaljenoj planeti, u kojoj ženu vidimo kao smernu lekarku čije je ime Salvija i posao da neguje ranjene muškarce. Tamo gde se sukobljavaju čitavi svetovi, gde se postavlja pitanje opstanka planete, Salvija ima ulogu fokusiranu na opstanak muškaraca, koji upravljaju sudbinama naroda. S druge strane, Milo Manara, koji je poznat po erotskom crtežu, pri izradi *Majmuna* sa Silverijom Puzom nije, u funkciji suštinski ne-erotskog narativa, odstupio od svoje uobičajene predstave žena kao erotskih, seksualnih objekata. *Majmun* je primer dela u kom antropomorfizovana životinja (maskulina) ima više sposobnosti i agensnosti nego bilo koja od ženskih junakinja. Ipak, Milo Manara je svakako istaknut kao autor erotskog stripa u kojima žene dobijaju dosta agensnosti i kontrole nad sopstvenim telima (Galeeva & Flávio, 2017). U *Majmunu* ne postoji nijedan junak čiji su moralni kompas i moralni principi razvijeni i koherentni, niti su moralna pitanja uopšte u prvom planu budući da stripom preovladava atmosfera post-ironične, komične apsurdnosti i nezainteresovani za velika pitanja. Po tom pitanju ni ženske junakinje nisu izuzetak, mada veliki, pohlepni i u porocima ogrezli car ima “uho” za savete svoje omiljene ljubavnice, čija je jedina razlika u odnosu na ostale junake i junakinje izraženija proračunatost, mada ne u pravcu bilo kog principa osim trenutnog hira. Ova “mudra savetnica” je tipičan prikaz skromne moći koju žene mogu da imaju: preko uticaja na muškarce, pre nego kroz sopstvene postupke i odluke.

Ako bi se sumirala reprezentacija žena u stripovima koji pripadaju periodu između 1950-ih i 1980-ih godina, pored toga što je upadljiva njihova uloga ljubavnice i negovateljice, najveća razlika u odnosu na muške likove je razvijenost karaktera, odnosno subjektiviteta i agensnosti. Dok je unutrašnji život junaka i vizuelno i narativno kompleksan, žene ostaju u zapečku tog već izgrađenog sveta, a oko svoje navodne prirode koja može da promeni svet, one se ništa i ne pitaju, niti aktivno ulažu napore da svoju potencijalnu snagu i iskoriste, jer ona je prikazana iz muške vizure, odnosno vizure dominantnog znanja i predstave o njima. Ipak, na osnovu tema koje ovi stripovi obrađuju, jasno je da je reč o bogatom i moćnom umetničkom izrazu, koji itekako ima potencijal da prodrma ustaljena znanja i društvene prakse.

4.2.2. Stereotipi koji opstaju

Pri ulasku u razmatranje toga kakva je reprezentacija žena u stripu 2010-ih i 2020-ih, kada je originalno objavljen i najveći broj stripova koji ulazi u uzorak, korisno je osvrnuti se na ono što je za stvaralaštvo u stripu tipično i očekivano, kao i u kojoj meri se na ovoj ravni zapažaju promene kroz vreme. Ipak, izazovno je na osnovu postojeće literature zaključiti kakvi su trendovi postojali kroz vreme imajući u vidu da veliki deo studija ima uzak fokus na američki, mahom superherojski strip (Brienza 2010; Bukač 2018, Dunne 2006; Facciani, Warren & Vendemia 2015). Jedan od izvedenih zaključaka je da, iako su prikazi nasilja nad ženama u stripu u opadanju, i dalje je zastupljena benevolentno-seksistička predstava žene kao nežnijeg pola kojem je potrebna muška zaštita, što je najbolje otelovljeno u liku *dame u nevolji* (Facciani, Warren & Vendemia 2015). U paru sa tim ide i činjenica da muški junaci ostaju daleko češće agensni, bilo kao protagonisti, bilo u ulozi agresora (ibid.).

Na teritoriji Evrope, produktivna industrija stripa se, podstaknuta američkom, razvijala u Italiji, a svoj lokalni pečat dobila je pojavljivanjem takozvanih crnih stripova (*fumetti neri*) 1960-ih. Ova izdanja su bila ispunjena sadržajima koji su se do 1960-ih smatrali *taboo*-om, ali koji su mogli da se “pomole” nakon popuštanja cenzure i ekonomskog napretka – erotski sadržaji i krimi-priče (Galeeva & Flávio, 2017). Ovaj nivo oslobađanja od represivne katoličke moralnosti možda je podstaklo javljanje novih tema, ali ujedno i predstavlja talas stavljanja junakinja u ulogu atraktivnih seksualnih objekata, bez mogućnosti da se odvoji žena koja je seksualna od one koja je seksualizovana – još jedan hod od viktorijanskog prototipa čestite žene do prostitutke, čija je glavna odlika njena seksualnost. Danas, u italijanskom stripu se pojavljuju autori, a pre svega autorke čiji radovi imaju eksplicitnu nameru da preispituju patrijarhalne esencijalizacije pola/roda, pa i da koriste strip kao medijum za promovisanje feminističkih ideja (Mandolini, 2023a). Pored toga, zapažena je i niša u stripu koja ima posebno interesovanje za “monstruožnu femininost” – predstave žena koje se nalaze negde između objektivizacije i subjektivizacije: u vidu objekata. Abjekcija elemenata ženskog iskustva zapravo podrazumeva čin marginalizacije ženskog, iz straha od pretećih sadržaja na koje nas podseća (smrtnost, telesnost, materijalnost). Stoga su monstruožne, abjektovane predstave žene one koje su posebno fokusirane na žensko telo, ali umesto predstava tela koje odgovaraju hegemonim diskursima o ženskoj lepoti, ona se koriste kao izvor horora i groteske, i odatle potiče njihov subverzivni potencijal (Mandolini, 2023b).

Treba reći da je, barem na vizuelnom planu, objektivizujuće predstavljanje žena u opadanju kada se uporede stripovi iz 1990-ih sa onima iz 2010-ih (Cocca 2014). Ovaj nalaz se odnosi na superherojske stripove, u kojima je prisutna izrazita rodna normiranost i idealizovano predstavljanje kako junaka, tako i junakinja. Autorka iste studije ističe ono što je dosta važno za razmatranje ženskih uloga u umetnosti generalno, a u stripu pogotovo: “Kako ima manje ženskih junakinja u startu, svaka od njih je preoterećena time što predstavlja žene kao grupu” (Cocca 2014, p. 412). Ovakva situacija – koju karakteriše mnogo manji broj junakinja nego junaka – u stvari i pogoduje tome da se junakinje javljaju u ograničenim, tokenizovanim i tipskim ulogama. Budući da i naša kvantitativna analiza potvrđuje da su junakinje u manjini, čak i ukoliko nisu objektivizovane vizuelno, moguće je da su stereotipizirane

na osnovu toga kakva im je uloga data u narativnoj strukturi stripa. Najčešća tri stereotipna ženska karaktera koja Krošou (Crawshaw 2018) identifikuje jesu ljubavnica (*love interest*), drolja (*the slut*) i "zvocalica" (*the nag*). Sve tri ove uloge mogu se shvatiti kao podupirači heteronormativnih diskursa, budući da u prva dva slučaja žene postoje kao ljubavni ili seksualni objekti posmatrani iz perspektive muškarca, a u trećem slučaju se radi o ženama koje su često meta nasilja upravo zbog toga što su one viđene kao iritantne, a nasilje kao opravdano. Ipak, treba da zadržimo svest i o tome da je podjednako važno pitanje u kojim se ulogama junakinje *ne pojavljuju*, kao i pitanje koje su uloge za njih tipično rezervisane.

Žena kao ljubavnica i predmet muške požude

Jedan od stereotipa koji opstaje i u stripovima originalno objavljenim u prethodnoj deceniji jeste predstava žene kao ljubavnice i predmeta muške požude. I kada izražava agensnost, ona ostaje u domenu seksualnog i telesnog, dok se to retko kada može primeniti na muške likove, koji je izražavaju na različitim poljima. Ne može se reći da su muški likovi potpuno sačuvani od stereotipa, ali prostor u okviru kog deluju je mnogo širi od prostora datog ženama. U Kassowitz-u upoznajemo kneginju Natašu, špijunku koja svoje političke ciljeve ostvaruje kroz zavođenje muškaraca, tako da je njeno glavno oružje njen (vizuelno veoma naglašeni) seksepil. U *Asfalt bluzu*, iako strip ima dva zapleta: romantični i politički (koji se tiče terorističkog napada na korporaciju koja eksploatiše ljude i zagađuje prirodu), ženskim junakinjama je dozvoljeno da delaju samo u okviru ovog prvog tipa zapleta, dok drugog ostaju potpuno nesvesne: samo njihovi partneri delaju u tom prostoru. Jedna od glavnih junakinja, Nina, prikazana kao predmet seksualnih fantazija obojice glavnih muških junaka, u njihovim fantazijama javlja se uvek potpuno naga, a u stvarnom životu delimično naga. Dalje, u *Elriku 4* ne postoji nijedna junakinja osim one koja je u ljubavnom odnosu sa glavnim junakom, i takođe je srećemo u kostimu u kojem su njene grudi gole, pri čemu se i ova junakinja pridružuje spisku onih koje stradaju od muške ruke. Elrik je, doduše, "odgovoran" i za smrt još jedne žene – svoje majke, koja je umrla kada ga je rađala, ali se ona teško može nazvati junakinjom, jer u stripu ne vidimo njeno lice, već samo njeno telo odmah nakon porođaja: mrtvo, ali opet nago, mršavo, skladno i istaknutih grudi, što iz perspektive čitateljke može delovati kao zastrašujuće očekivanje muškarca-autora da su žene "seksi" i prilikom porođaja.

Ženski likovi često izražavaju agensnost i buntovništvo kroz seksualnost, seksualnu dominaciju i konvencionalno privlačno telo, koji postaju glavni izvori njihovog samopouzdanja i aduti u postizanju ciljeva. Takva predstava žene ne mora automatski da se posmatra kao degradirajuća ili stereotipna, i ona potencijalno može da se veže i za razvijeni ženski lik, međutim samo telo i seksepil retko kada spadaju u istaknute karakteristike muških likova. Lana, sporedna junakinja domaćeg stripa *Srpski bog*, tipičan je primer onoga što bi se nazvalo „opasnom ribom“, zbog figure peščanog sata, istaknutih oblina, zavodljivih pokreta, te specifičnog načina na koji puši cigaretu. Osim što se drogira, što predstavlja izraz njenog buntovništva, ona zavodi moćne srpske muškarce i koristi ih kao sredstvo kako bi se osvetila uticajnom ocu zbog ubistva njene majke. Šalje se poruka da i kada je upletena u politiku i pokušava da se odupre polugama moći, žena to isključivo može da uradi uz pomoć muškaraca. Ovakvoj predstavi žena ipak se suprotstavljaju i neki pozitivni primeri, poput epizodne junakinje, prijateljice protagoniste, koja se pojavljuje u stripu *Ja, pacov* Borisa Stanića. U prvom planu nisu njene telesne karakteristike, ni seksepil, već odlučnost i uspešno prevazilaženje prepreka u umetničkom svetu, u kojem pliva bolje od glavnog junaka.

Prokleta hulja, strip koji uvodi niz ženskih likova sa ciljem da razbije stereotipe, kao što su lezbijski par i ne-bele žene, ipak upada u zamku predstavljanja konvencionalno privlačnog ženskog tela kao moćnog i agensnog, te jedinog „pogodnog“ za romantično-seksualni odnos sa muškarcem. Korina, epizodni ženski lik, predstavljena je kao slobodna i samostalna žena, inicijatorica seksualnog odnosa sa protagonistom, i premda se stiče utisak da ona svesno bira način na koji će izraziti svoju ženstvenost

i oseća se udobno u svojoj rodnoj ulozi, njen subjektivitet se velikim delom zasniva na seksepilu. Slično je i sa najistaknutijom sporednom junakinjom, Bajom, čija je ličnost, uprkos tome što je pripadnica etničke i rasne manjine, obeležena neutaživom seksualnošću i figurom „rasne“ Indijanke.

Kroz sve epizode vesterna Šerif Bluberi, koji doduše pripada periodu 1990-ih, predstave žena su tipično žanrovske, iako se one javljaju u nekoliko varijacija. Između većine sporednih junakinja i Bluberija javlja se romansa, te postoji seksualna tenzija, i dok su neke od njih pasivnije i ne upuštaju se direktno u borbu, već imaju izraženiju negovateljsku ulogu, one „jače“ znaju vešto da barataju oružjem i po pravilu imaju naglašene seksualne osobine – jedna je plavokosa lepotica sa kaubojskim šeširom, dok je druga crnokosa *femme fatale*, koja ujedno i vodi ranč na kom borave žene koje je spasila prostitucije. Potpuno isti šablon moćnog "matrijarha" čije je telo predmet požude belih muškaraca je i titularna junakinja stripa *Pogrebnik 6 – Salvahe*, vođa indijanskog plemena. Njena telesnost je ujedno ono čime mora da plati cenu sopstvenog istaknutog položaja, jer joj beli muškarci koji je vezuju na hladnoći na gradskoj ulici prete silovanjem od strane meštana. Tako se na telu moćne Indijanke prelamaju belički imperijalizam, seksizam i rasizam.

Žena u pozadini društvenog života: etika brige i negovateljska uloga

Tipično je za različite vrste narativa, pa i za narative u okviru stripa, da sadrže sržni konflikt. Najčešće se radi o konfliktu u koji je uronjen protagonist (pre nego protaginostkinja), u borbi ne samo za pobedu nad protivnikom, nego i za pobedu određene ideje koju predstavlja. U stripovima iz našeg uzorka, u prostoru društvenog delanja ili borbe za značajne moralne principe, muški protagonisti prednjače, mada se razlikuju njihove dileme, motivacija, i tipovi narativa čiji su deo. Junakinje, bilo u glavnoj ili sporednoj ulozi, nisu uvek razrešene agensnosti, ali i kada su u proaktivne delatnice, osnovni izvor njihove motivacije je etika brige – žrtvovanje i staranje o drugoj osobi. Ovakva pozicija podstiče ideju da je priroda žene pre svega negovateljska, i da je ženi mesto u sferi privatnog: u borbi za opstanak i za ljubav individualnih bića, pre nego za opstanak ideje, ili zarad menjanja sveta.

Zajednički element predstave žena 1960-ih, 1970-ih i danas je da je njihovo delanje (značajno više nego delanje muških junaka) reprezentativno za takozvanu etiku brige, odnosno orijentisano na staranje o drugima, samilost, nežnost i održavanje odnosa. U *Vilingu*, nekoliko junakinja unutar ratnih dešavanja nagovara muškarca koji je spreman na nasilje i pucanje da popusti, smiluje se, napravi izuzetak. Ovakvo delanje ne samo da je motivisano etikom brige, već je i posredno – "preko volje" muškaraca na kojima je finalna odluka. Mohena, da bi spasila Krisa Kentona, prekoračuje stroge norme o ponašanju prema ratnim zarobljenicima svog plemena, iz zahvalnosti što je Kris i Pat nisu ubili ili maltretirali – iako su mogli.

U *Starim furunama*, jedan od zapleta fokusiran je na to kako unuka jednog od glavnih junaka posreduje u narušenim porodičnim odnosima, i dovija se kako da pomiri posvađane, i to "na dva fronta", odnosno na dvema stranama porodice istovremeno. Fanfan, bakica iz istog stripa, jeste politička akterka – pomaže udruženje Ni očiju, ni gazde, koje se bavi anarhističkim aktivizmom – ali je primarno vidimo kako se stara o usvojenoj deci i udomljenim migrantima ("Proleter i svih zemalja, ko vam pere čarape?"). Jedina ženska junakinja u Leonardovim jednostraničnim gegovima je njegova služavka, pritom i Meksikanka. I najokrutnija, zlokobna i pohlepna junakinja *Pogrebnika 6 – Salvahe*, Džozefina Barkli, na kraju, na prvo mesto od svojih briga stavlja brigu za telo sina i za unuka kog želi da otme od majke, vođe Apača, i "preobrati ga" u beličke okvire – naravno, sa druge strane ovog konflikta je još jedna majčinska figura koja je spremna da žrtvuje život zbog sina: sama Salvahe. Drugim rečima, i zlokobna ženska figura je ipak majčinska figura; i žena-ratnica je ipak majčinska figura. Čak je i Ana iz *Pacijenta*, iako prominentna i kompleksna junakinja, prikazana u pomažućoj profesiji terapeutkinje, i to u situaciji kada je klijent muškarac. Gotovo celokupno medicinsko osoblje ovog stripa takođe su žene: lekarka Babet, bolnička frizerka, dve medicinske sestre – a njima se pridružuje

samo jedan fizioterapeut. Očigledno, strip ne postoji u vakuumu, već će se u njemu reprodukovati oni stereotipni obrasci koje susrećemo u "stvarnom životu".

Negovateljska uloga obeležava veliku većinu ženskih likova u autobiografskim stripovima iz kolekcije *Kod kuće*, koji se bave radom strip-autorki od kuće za vreme izolacije, dok tema nalazi različite nivoe problematizacije. Negovateljska uloga protagonistkinja se, gotovo uvek, podrazumeva, ali je kritički odnos junakinja prema ulozi različit. Neke priče perpetuiraju stereotipne rodne uloge, dok druge te uloge stavljaju u širi (porodični i društveni) kontekst i kritički se odnose prema njima. Iako se na korici izdanja nalazi scena koja ističe preopterećenost žena tokom socijalne izolacije zbog istovremene potrebe da obavljaju profesionalni i kućni, reproduktivni rad, neke autorke ne dotiču temu ženskog kućnog rada i fokusiraju se na probleme društvene izolacije i nedostatka inspiracije, kao što je slučaj u stripu Ane Petrović. Međutim, negovateljska uloga u ovom stripu prisutna je u vidu brige za starije članove porodice – junakinjinu baku. U priči Jane Adamović zaplet se formira oko nemogućnosti protagonistkinje da postigne ideale dobre majke i domaćice sa jedne, i profesionalno ostvarene umetnice sa druge strane. Mrak koji počinje da dominira svešču protagonistkinje razvija četka za prašinu koju drži njena majka došavši joj u pomoć. Kada lik majke preuzme brigu nad kućnim poslovima, protagonistkinja dobija mogućnost da se rasterećena bavi umetničkim i profesionalnim radom. Iako ovakva struktura priče uključuje srećan kraj – onaj u kom samoći, bespomoćnosti i preopterećenosti ženskog položaja oponiraju vrednosti ženske solidarnosti, porodične ljubavi i podrške, problem ženskog kućnog rada ostaje bez konstruktivnijeg odgovora – ulogu preuzima starija žena iz porodice koja svoje vreme i u starosti koristi za obavljanje poslova nege i brige nad drugim članovima porodice. Razrešenje problema, iako realistično, ne nudi dublju problematizaciju pitanja ženskog kućnog rada i odsustva šire socijalne podrške. O kućnim poslovima se na nešto drugačiji način govori u stripu Dragane Radanović, u kom se ravnopravna podela poslova u muško-ženskom partnerskom odnosu podrazumeva, a prepreke sa kojima se dvoje likova suočavaju vezane su za problem nedefinisanih granica između kućnog i radnog prostora i organizaciju kućnog i profesionalnog rada u tom prostoru, individualnih navika i potreba sa jedne i očuvanja partnerskog odnosa u tim okolnostima sa druge strane.

Sasvim očekivano, stripovi o junakinjama koje imaju porodicu ili decu se više bave temom ženskog kućnog rada nego stripovi o junakinjama koje žive same. Generacijske razlike su primetne i u odnosu prema društvenoj prošlosti, nasleđu socijalizma i emancipacije, a ova tema je dobila raznoliku obradu. U stripu Jelene Đorđević protagonistkinja ukazuje na odrastanje u SFRJ kao ono koje je omogućilo deci slobodu, a njoj da od detinjstva odbija da bude u ulozi domaćice. *Tadašnje* vrednosti smeštene su nasuprot savremenim. U kontrastiranim panelima nalazi se devojka u pionirskoj uniformi sa jedne i devojčica sa svećom u ruci, pokrivena maramom i popom ili sveštenikom iza sebe sa druge strane. U stripu Ivane Filipović, socijalistička prošlost nazire se u pozadini kompleksnog i povremeno konfliktiranog odnosa između protagonistkinje i njene majke. Povodom obavljanja kućnih poslova retrospektivno pripoveda o odrastanju uz majku koja nije bila posvećena kujanju i spremanju kuće zbog bavljenja profesionalnim radom, kao nastavnica geografije. Kroz kasno saznanje da se njena majka nije ostvarila kao umetnica/arhitektkinja, uprkos želji i vidnom talentu, otkriva se priča o nedostatku ženske osnaženosti u opisanom kontekstu. U oba slučaja se kućni rad tretira kao aspekt koji ne pripada nužno ženama, dok se na socijalističku prošlost gleda kao na izgubljene vrednosti, ili se dometi emancipacije promišljaju kritički.

Svi stripovi se bave i pitanjem umetničkog rada i inspiracije, što svakako odgovara ideji i cilju publikacije – skretanje pažnje na rad strip-autorki u domaćem kontekstu. U stripu Jelene Đorđević junakinja i naratorica se kritički odnosi prema svom položaju na strip-sceni, otvoreno kritikujući tendencije na njoj, ocenjujući ih kao desničarske, elitističke, nacionalističke, rasističke, homofobne, klerističke i oslonjene na srednjovekovne kulturne topose.

Grafički romani *Kule od peska* i *Gospa od plastike* imaju grupne karaktere. Gotovo svima (izuzev deci, koja se pojavljuju ali nemaju naročitu agensnost, ili su oni objekat neke radnje) dat je jednak prostor u narativu. U *Kulama od peska*, radnja prati događaje u ograničenom prostoru prirode, u

kom iz neobjašnjivih i fantastičnih razloga ostaje zarobljeno nekoliko porodica i individualnih likova ili parova. Grafička novela *Gospa od plastike* prati događaje u domu jedne porodice čiji članovi pripadaju trima generacijama – stariji bračni par koji živi sa ćerkom, njenim mužem i njihovo dvoje dece. U ovim novelama žene su u ulozi majki, ćerki, supruga, baka, partnerki i vrlo retko ostvaruju subjektivitet.

U prvom delu porodične drame *Gospa od plastike* ženski likovi najčešće iniciraju promene u sižeju, kreiraju zaplet ili utiču na rasplet, ali se čini da su dometi njihovih dela ograničeni i više služe da smire situaciju nego da je razreše. Konflikt u koji stupaju Emilija i Eduar, stari bračni par, nalazi se u osnovi zapleta. Ideološke razlike između Emilije, posvećene hrišćanke koja bogougodnim praksama izražava svoje versko/ideološko opredeljenje, i Eduara, člana Komunističke partije, džangrizavog, neotesanog alkoholičara, prenose se na partnerski odnos, pre svega zbog Eduarovog nipodaštavajućeg odnosa prema Emiliji i hrišćanskim vrednostima za koje se zalaže. Konflikt se rešava pomirenjem, koje inicira Emilija, normalizujući ovakve konflikte u bračnoj zajednici – kao nužan aspekt bračnog života. Fransoaz (njihova ćerka u čijoj kući stanuje čitava porodica), koja je preopterećena kućnim poslovima i negovateljskom ulogom, kao i ulogom arbitra između posvađanih roditelja, vidno nezadovoljna situacijom u kojoj se nalazi, utiče na promenu dinamike u domaćinstvu onda kada prestane da obavlja kućne poslove, zbog čega njen suprug, do tada karakterisan kao indiferentan i nesposobnjaković, mora da se uključi u rešavanje situacije. Odnos teksta prema ovim ulogama često se nalazi na granici između kritičkog i normalizujućeg.

U romanu *Kule od peska* ne postoji problematizacija rodni uloga – žene su zadužene za brigu o vaspitanju dece, njihovom odevanju, a kada iskrсну problemi, za pomoć se obraćaju svojim muškim partnerima. Dodatno, uz zaplet (drastično ubrzavanje vremena i prirodnog starenja likova), ženski likovi se prikazuju kao oni koji čim postanu reproduktivno sposobni, iniciraju seks/reprodukciju u vremenima krize, kao i da su žene, u odnosu na muškarce, te koje imaju više znanja o seksu. Na ovaj način, svedene samo na biološke osobine, žene ničim motivisano poseduju ovakve karakteristike, dok tekst reprodukuje stereotip o ženskoj zavodljivosti i povezanosti sa prirodom i biološkim nagonima.

Junakinja Sofija, tinejdžerka koja oponira čitavoj grupi (stereotipno buntovna), svoj subjektivitet ostvaruje tako što inicira razgovor i seks sa najmarginalizovanijim likom u narativu, opire se roditeljima i pokazuje generalnu nezainteresovanost i nezabrinutost za svoje bližnje. Odnos teksta prema njenoj agensnosti je ambivalentan. Njena sloboda se ogleda u izboru drugog autoriteta. Umesto sa roditeljima, posebno rasistički i šovinistički nastrojenim ocem, Sofija se povezuje sa odbačenim dežurnim krivcem, neimenovanim Kabilom alžirskog porekla, koji je u odnosu na ostatak zajednice oličenje drugosti. Ovaj izbor do kraja teksta postaje značajniji utoliko što je upravo ovaj junak, drugi, onaj kom je dodeljena osobina metaforičkog, simboličkog, humanističkog izražavanja, koji svojim tumačenjem događaja pruža utehu deci usled preplavljujućeg straha od smrti – pričajući priču pred spavanje, čime preuzima ulogu brige nad decom. Budući da Sofijina starosna pozicija tinejdžerke – na prelazu između deteta i odrasle osobe – otvara prostor da se u okvirima statusa deteta buni biranjem drugog autoriteta i vrednosti, njena odraslost se vezuje za seksualnu želju i inicijativu, a nezavisnost od roditelja za nebrigu i nemar prema bližnjima. U tom smislu, njena agensnost se može čitati u stereotipnom okviru infantilnosti sa jedne, i usmerenosti na prirodne nagone i potrebe sa druge strane.

U romanu *Kivu*, koji se bavi temom ekstremnog nasilja nad ženama i njihove mutilacije, negovateljska uloga žena (sobarica u hotelu, PR menadžerka bolnice za povređene žene) donekle je prikazana i kao praksa otpora – žene u tom smislu figuriraju kao podrška drugim ženama koje trpe ekstremno nasilje i nemaju strukturnu podršku.

Prakse otpora kroz žensko zajedništvo čitaju se i u *Persepolisu*, gde protagonistkinjinom odrastanju u buntovništvu pomažu majka i baka, daju joj savete i smernice kako da navigira svoj otpor unutar turbulentne društvene stvarnosti. Tema otpora represivnom režimu, motivisana negovateljskom ulogom, javlja se i u Životinjskom zamku, distopijskom omažu Životinjskoj farmi, u kom je vinovnica promene protagonistkinja – mačka gospođica B. Njen lik je određen ulogom majke – brine za decu čije živote

treba da sačuva u okvirima nasilnog i represivnog režima. Posebno zanimljivo obrađuje se tema vaspitanja (čuvanja dece), koju poverava marginalizovanom liku, seksualnom radniku, sa kojim zajedno učestvuje u revolucionarnim praksama.

U *Aldobrandu* je princeza Bjanka, kao sporedna junakinja, oličenje dobrote i pravednosti, što se odslikava u njenim postupcima, ali i samom grafičkom prikazu. Ona nepravedno osuđenog Aldobrandu posećuje u tamnici, iako ga ne poznaje, kako bi mu pružila podršku i utehu, te se pažljivo odnosi prema svojim podanicima, dovodeći u pitanje postojeću društvenu hijerarhiju. Njene karakterne crte i blaga narav dodatno su akcentovane krhkom figurom i svetlom odećom, pa je u potpunosti jasno da je reč o „čistom“ biću. U domaćem stripu *Poslednja stanica*, kao i u epizodi „Podesneli levičari“ belgijskog serijala *Poručnik Klifton*, žene se pojavljuju u ulozi domaćice, odnosno služavke. Beti je tipična penzionerka u Srbiji, koja je fokusirana na spremanje hrane i brigu o mužu, kome bezrezervno pruža podršku prilikom lične krize sa kojom se suočava. Predstavljena je kao pasivna i brižna, stalno se trudeći da drugima bude udobno i prijatno. Iako njen muž Dragan odlučuje da prihvati dečaka iz Avganistana i pruži mu topli dom dok ne dobije rešenje o azilu, on to radi kako bi se iskupio za greške iz prošlosti, zbog kojih njegov odnos sa sinom ispašta. Za razliku od Beti, koja se postarala da dečak ima čistu odeću i hranu na stolu, Dragan sa njim provodi vreme u aktivnostima kao što je pecanje i pomaže mu da se prilagodi novoj sredini, time u potpunosti reprodukujući rodno-normirane, tradicionalne ideale benevolentnih roditelja. Iako Mis Partridž nije vodeći sporedni lik u „Podesnelim levičarima“, ona je jedina žena koja se pojavljuje u stripu (pored prodavačica parfema i slučajnih prolaznica), a glavna uloga joj je da inspektorovo domaćinstvo drži pod kontrolom, jer se on bez njene intervencije i domaće hrane koju priprema, od pedantnog muškarca koji sve vojnički drži pod kontrolom pretvara u potpunog aljkavca. Tema brige posebno je interesantna u *Ne možeš da poljubiš koga hoćeš*, gde kao što je već spomenuto, postoji kolektivni/a protagonist/kinja, pa iako se žene pojavljuju u ulozi učiteljica i brižnih majki, otac postaje figura koja je tu da deci prenese znanje o društvenom i političkom sistemu u kojem žive, dajući im korisne savete o tome kako da u njemu opstanu i kako da se protiv njega bore.

Šta je suprostavljeno ženskoj etici brige? Muška etika ratovanja kod Prata, muško političko delovanje u *Starim furunama*, *Asfalt bluzu* i *Kassowitz-u*, određivanja sudbine čitavih skupina i naroda u *Elriku* i *Triganskom carstvu*, sebična i pohlepna motivacija junaka kao što su Pjer u *Pacijentu*, Sid Bošan u *Pogrebniku* ili car u *Majmunu*, osvetnička motivacija Maksa Gavrana u *Žvrlji*. Sloboda „krupnog“ delanja i moć koja se široko, sa osećajem punopravnosti sprovodi nad drugim ljudima prosto nije domen u kom žene zauzimaju prostor u stripu. To ne znači da je potrebno da stripovsko stvaralaštvo bude obogaćeno junakinjama koje će slepo u svojim postupcima reprodukovati patrijarhalni moral koji trenutno dominantno pripada muškim junacima, već da treba žensku etiku brige shvatiti kao ispoljavanje ograničene moći žena da upravljaju ishodima događaja iz onog skromnog „čoška“ agensnosti koji im patrijarhalni odnosi dozvoljavaju, koja ne ugrožava aktuelnu rodnu ulogu žene. Dokle god briga pripada ženskim junakinjama kao kontrateža „muškom principu“, ne može se govoriti o pravoj subverziji rodni uloga. Potrebna je dublja subverzija vrednosti na kojima počiva društveno delanje u stripu i životu, na osnovu koje i delatnici i delatnice zajednički mogu da menjaju svet.

Može li biti reči o muškoj etici brige i šta bi ona podrazumevala? Zaštitnička muška pozicija i požrtvovanost obično sa sobom nosi i pojedine dame u nevolji na koje je ova briga usmerena. „Muška etika brige“, ako je i tipična za strip, uglavnom je duboko determinisana patrijarhalnim rodni obrascima. Na primer, Mik koji se u *Asfalt bluzu* stara o svojoj hendikepiranoj ženi u kolicima, Eleni, takođe je i u ulozi opskrbitelja porodice, jer je Elena od njega finansijski zavisna. Stoga bi bilo zanimljivo videti i kako bi izgledale umetničke predstave maskuliniteta u kojima je briga i nega koja potiče od muškaraca izmeštena iz okvira heteronormativnih obrazaca i heteroseksualnih romantičnih odnosa.

Smrt žene kada pokuša da izrazi agensnost

Jedan od načina da žene ostvare svoju ulogu požrtvovane negovateljice jeste i tako što će žrtvovati svoj život zarad drugog junaka ili junakinje. Bilo da se radi o voljnom žrtvovanju ili da ženske junakinje stradaju kao potpuno pasivne (nevine, slučajne) žrtve, smrt jeste jedna od stereotipnih „pozicija“ u koje se ženske junakinje stavljaju.

Ipak, smisao smrti može biti različit. Često se radi o stradanju junakinje u funkciji progresije narativnog toga u kom glavnu ulogu ima muškarac – ona umire kako bi njena smrt mogla da ostvari uticaj na razvoj junaka ili posluži kao motivacija za njegove dalje postupke. Da je u pitanju rasprostranjeni stereotip, pokazuje popularni spisak zvani „Žene u frižiderima“ (*Women in Refrigerators*) na sajtu *comicvine.com*, na koji kritički nastrojene čitateljke dodaju junakinje ubijene na ovaj način, a koje su se pojavile i u našem uzorku. Ipak, zanimljivo je da se na našem uzorku smrt junakinja ne javlja samo kao instrumentalni pokretač radnje, već pre kao neka vrsta poništavanja njihove agensnosti – kao da autori nisu sigurni kako drugačije da zaokruže razvoj moćnih ženskih likova.

I kod Pratovih junakinja, Mohene i Gule, i Elrikove Simorile, čak i kao sporedne, kada pokažu agensnost, ta agensnost biva poništena na najradikalniji mogući način – smrću, svaki put od muške ruke. Na ovaj spisak bismo mogli dodati čak rodno-atipičnu, tj. fizički maskulinu olimpijsku šampionku koja je u stanju da se bori sa dvojicom muškaraca, ali ipak biva ubijena u *Trkaču 1*. I princeza Tilda gine u trenutku kada savlada glavnu prepreku, odnosno shvati značaj knjige *Zlatno doba*, zbog koje je prešla mukotrpan put, pun izazova i preispitivanja. Zapravo, upravo kada jedna žena, iako pripada najvišoj klasi, bude na korak od uspostavljanja drugačijeg društva, njen život se prekida, iako ostaje nedorečeno da li ona u tome uspeva i u kom pravcu će se kraljevstvo dalje razvijati. Ester Spihel u grafičkom romanu *Zec Saše Jovanovića*, u muškom svetu opstaje gubeći pigmentaciju, jer se upravo u njenom ženskom telu kao simbolu plodnosti inkubira izbrisivač, koji „jedini ima snagu da se suprotstavi bogu, koji u zarobljeništvu drži milijarde duša“. S druge strane, smrt ženskog elementa je možda najizraženija u stripovima kakav je *Vekovnici 12 – Istina i druge bajke*, gde nijedna ženska junakinja, osim možda (potencijalno?) feminizovanog zmaja – ne postoji.

Kada konstatujemo da su predstave žena stereotipne, mi ne govorimo samo o tome da su one žanrovske. Nijedna kritika rodne reprezentacije u stripu ne može da se završi konstatacijom da su žene stavljene u uloge tipične za određeni žanr, jer takvo gledište šalje poruku da je u okvirima određenih tipova umetničkog stvaralaštva „u redu“ da žene budu prikazane u skrajnutoj, sporednoj, i desubjektivizovanoj ulozi, u svrhu reprodukcije „pravila“ koja idu uz određeni žanr, poput vesterna. Pre svega, potrebno je da primetimo da su stereotipi koje smo opisale prisutni u šarenolikom skupu žanrova, kod šarenolikog skupa autora (i ređe autorki). Zatim, neophodno je da u čitanju rodne reprezentacije u stripu pred autore i autorke stavimo jasne kritike i zahteve: bez obzira na žanr kom pripadaju, nije dovoljno da autori prosto reprodukuju rodne nejednakosti koje verovatno zaista konstatuju u svetu, već i da ih preispituju i problematizuju. Prvi korak na ovom putu je upravo u izbegavanju pojednostavljenih prikaza junakinja, posebno onih koji su u službi razvoja, ostvarenja i zadovoljstva muških junaka. Ljubavnica, fatalna žena, predmet požude, pa i majčinski nastrojena negovateljica, reflektuju suštinski muške fantazije i podilaze muškom ukusu, odnosno društveno nametnutoj ulozi žene. Nasuprot tome, „zvocalica“ ili nametljiva heroina su predstave straha od ženske agensnosti, sa kojim je opšteprihvaćena svest navikla da se nosi tako što ga transformiše u predstave zlih veštica ili uklanjanjem junakinja kroz njihovo razumljivo, tragično stradanje.

4.2.3. Novi stereotipi – zamena rodni uloga

U stripovima nastalim posle 2010-ih primećan je nov stereotip – pokušaj da se izgrade jaki ženski karakteri tako što će im se dodeliti osobine koje se tipično vezuju za jake muške protagoniste. Time ne

samo da se gube autentičnost i potencijalna višedimenzionalnost junakinja, već se propušta da se istraži koje bi sve osobine i postupci mogli da postanu novi nosioci snage i agensnosti. Sa druge strane, muški likovi često "gube" na muževnosti, postajući smotani i pasivni, što donekle unosi diverzitet, ali dublje preispitivanje same kategorije roda, subjektiviteta, i struktura koje proizvode nejednakosti je izostavljeno. Iako, naravno, postoje žene sa "muškim" karakteristikama, odnosno rod nije striktno određena kategorija, osobine koje služe kao izraz moći i podržavaju patrijarhalne odnose, poput surovosti, nekritički se stavljaju u prvi plan (Lavenia 2022). Dok u uzorku nema stripova u kojima je snaga junakinja prikazana kroz izraženu surovost ili nebrigu, u *Proketoj hulji 1* i *Renesansi 1*, uočavaju se postupci "pojačavanja" ženske agensnosti tipično muškim osobinama.

Strip *Proketa hulja 1*, koji spaja elemente avanture i trilera, jedan je od retkih primera u kojima se mogu videti ženski likovi koji pripadaju različitim društvenim kategorijama. Pored Baje, primarne sporedne junakinje, koja je predstavica autohtonog stanovništva u Brazilu, u stripu se pojavljuje i lezbijski par, ali i bela žena, koja kao nomatkinja mlađe generacije, bira da se privremeno nastani u brazilskoj provinciji. Uloga protagoniste ipak je pripala muškarcu, Maksu, koji se u svoje mesto rođenja vraća da bi više saznao o svojim korenima. S obzirom da je strip u potpunosti žanrovski profilisan, usput se dotičući političkih i društvenih tema poput neokolonijalizma, za karaktere se više može reći da su skicirani, nego što je reč o dubljem promišljanju njihovih životnih situacija ili prikazivanju kompleksnih unutrašnjih konflikta. Diverzitet likova, kao i problematizovanje ugnjetavanja, nasilja prema ženama i siromaštva, više su iskorišćeni kao nova podloga za avanturu/triler u brazilskoj prašumi, što donekle odskače od očekivanih scena ispunjenih borbama oružjem i seksom, iako se one zadržavaju kao neizostavni deo žanra.

Interesantno je da je protagonista ključan za izgradnju ženskih karaktera, jer se oni pojačavaju umanjivanjem njegove agensnosti i prodornosti, što ga svrstava u netipične nosioce trilerskog zapleta. Maksu su kao belom muškarcu koji pripada srednjoj ili višoj srednjoj klasi „ukinute“ osobine poput hrabrosti, snalažljivosti, te on nije tipični osvajač žena, spreman da se lati oružja. Potpuno suprotno tome, stidljiv je i smotan, nesposoban da se prilagodi surovijim uslovima života, dok se „drugi“ i obespravljani prikazuju kao mnogo jači karakteri, što se uglavnom ogleda u iniciranju seksa, baratanju oružjem i snalaženjem u šumi, pa je jasno da nije reč o preterano dubokom izrazu, koji će preterati društvene i ekonomske strukture, iako se i njima posredno bavi.

Korina, jedna od prvih žena koju Maks sreće u svojoj misiji pronalaženja oca, samostalna je i nezavisna, i sa njim inicira neobavezan seksualni odnos u kom dominira. Ona je rešena da iskoristi sva zadovoljstva koja život može da pruži i da se oslobodi nametnutih društvenih stega. Iako se čini da se iza njenog karaktera krije ideja da postoje različiti vidovi ženske slobode, u pitanju je mejnstrim slika ženske emancipacije, koja se svodi na individualni izbor. Korina je prikazana kao konvencionalno privlačna, i jasno je stavljeno do znanja da to doprinosi njenom samopouzdanju. Premda imati telo koje se uklapa u standarde atraktivnog ne predstavlja ništa loše, stiče se utisak da se seksualizovano telo iznova pojavljuje kao izvor ženske snage.

Baja je, sa druge strane, pripadnica autohtonog ugnjetavanog stanovništva, i premda njen odnos sa Maksom nije tako neobavezan, već ostvaruju dublju konekciju, ona je ta koja inicira seksualni odnos, pa u prvi plan opet dospeva snaga njenog tela. Kada ona i Maks igrom slučaja provedu nekoliko dana izgubljeni u šumi, Baja je ta koja rasteruje divlje životinje i svojom snalažljivošću ih oboje održi u životu. Namera je bila pokazati da jedan gradski mladić, bez obzira na privilegije koje uživa, nije sposoban da preživi u prašumi ni nekoliko minuta, bez pomoći onih koji su svoje veštine oformili u skladu sa sredinom u kojoj žive, a koje se nedovoljno vrednuju na Zapadu. Međutim, povezivanje autohtonog stanovništva sa duhovima šume i prirodom jeste u liniji sa njihovom predstavom egzotičnih naroda na kojoj je kolonijalizam i zasnovan, pa nedostaje udubljanje u drugačiju životnu filozofiju i dileme koje bi iz nje proizašle. Baja je na momente predstavljena i groteskno, jer čitaoci i čitateljke njen govor čitaju onako kako ga Maks čuje, u vidu nerazgovetnih simbola, odnosno mumljanja, pa je upečatljiva slika nage Indijanke koja govori nerazgovetno.

Kada je u pitanju lezbijski par, iako su one navodno doputovale u Brazil kao medicinske sestre, nazire se da njihova uloga podrazumeva daleko "ozbiljniju" misiju spasavanja žena od trgovine ljudima, pa su uključene u scenu borbe sa nasilnim muškarcem, tako da one kao pripadnice LGBTQIA+ populacije simbolizuju borkinje za pravdu.

Generalni utisak je da pored toga što se ženska snaga naglašava umanjivanjem maskulinih osobina kod protagniste, junakinje preuzimaju tipične žanrovske osobine muškaraca, i da pri izgradnji njihovih likova dolazi do zamene rodnih uloga, ali da sa druge strane zadržavaju i tipične ženske osobine, posebno koje se tiču fizičkih karakteristika. Kao što je već napomenuto, u pitanju je specifičan žanr, pa poigravanje sa različitim ulogama na ovaj način ne mora da se uzme za zlo, ali bi trebalo naglasiti da je strip najuspešnije odgovorio na pitanje koliko umetničko delo prati inkluzivne politike, dok je potencijal političke borbe rasut na različite identitete i lične izbore.

U *Renesansi 1*, stripu koji pripada žanru fantastike, postoje čak tri junakinje koje bi se mogle nazvati glavnim. Linija izgradnje njihovih karaktera donekle prati obrazac prisutan u *Proketoj hulji 1*, pa su one spoj tipično muških i tipično ženskih osobina. Međutim, uprkos namerama da se ovim postupkom izade iz stereotipa žanra, one ostaju plošni i jednodimenzionalni likovi. Takođe, pretpostavkom da žene postaju jače i ravnopravnije tako što samo preuzmu tipično muške osobine, poriče se njihov potencijal za snagu i agensnost, i njihove trenutne osobine, ma koliko one bile oblikovane društvenim strukturama, ostaju devaluirane. U ovom slučaju, tipično muške osobine služe junakinjama da prevaziđu prepreke u apokaliptičnim okolnostima, ne izlazeći svojim postupcima iz strogo zacrtanog okvira naracije. Međutim, kao i u slučaju *Prokete hulje 1*, reč je o žanrovskom izrazu, koji ni ne pokušava previše da napusti mejnstrim, pa se princip naracije ne menja previše, već su samo protagonisti zamenjeni protagonistkinjama.

I Helena i Liz zauzimaju važne i odgovorne uloge u okviru odbrambenih jedinica svojih zemalja, koje se suočavaju sa posledicama katastrofa izazvanih ljudskim faktorom, te izdaju naredbe (mahom muškarcima) i planiraju strategije. Istovremeno, obe imaju porodice kojima su privrežene i za njih pokazuju brigu, tako da ih ne napuštaju emocije, ljubav i toplina. Iako njihove fizičke karakteristike nisu u prvom planu, definitivno bi se svrstale u konvencionalno privlačne žene, mada to je nešto čime uzorak generalno obiluje, i kada su u pitanju predstave muškaraca. U Heleni i Liz se otelotvoruje slika žene iz mejnstrim feminizma, koja sve postiže, a iako ujedinjuje u sebi i muškarca i ženu, to nije u funkciji preispitivanja rodnih uloga ili menjanja društvenih struktura. Sa Sati, doktorkom-vanzemaljkom, situacija je nešto drugačija. Ona je bliža tradicionalnoj predstavi žene, mada postaje deo mirovne misije na Zemlji, koja se uprkos nazivu Renesansa pretvara u osvajački pohod. Sati počinje da preispituje svoju ulogu u njemu, ali daleko je da je reč o dubljem unutrašnjoj dilemi.

Iako je reč o stripovima koji se baziraju na idejama jednakosti i pravde i kritikuju različite oblike ugnjetavanja, sami zapleti i likovi su pojednostavljeni, pa se može zaključiti da nisu previše izašli iz stereotipa u pokušaju da izgrade slike jakih žena.

4.2.4. Protagonistkinje i razvijeni ženski likovi

Prostor za razvijene ženske likove otvorio se u stripovima *Zlatno doba 1 i 2*, scenaristkinje Roxanne Morej (Roxanne Moreil) i crtača i scenariste Sirila Pedrose (Cyril Pedrosa), *Persepolisu* i *Vezenju* francuske strip autorke iranskog porekla Marđan Satrapi, kao i Žvrlji Serža Lemana (Serge Lehman) i Frederika Pestera (Frederik Peeters). U skladu sa prethodno postavljenim ciljevima istraživanja, želele smo da lociramo i detaljnije analiziramo junakinje kod kojih su izraženi subjektivitet i agensnost, preko kojih u strip dospevaju unutrašnji ženski svetovi i prikazuje se njihova dinamika sa društvenim strukturama. Tragalo se za onim protagonistkinjama koje nisu prikazane isključivo kao deo muškog iskustva, ili na koje su samo prilepljene tipično muške osobine, pa na primer njihovo glavno obeležje postaje pokazivanje inicijative za seks, već za autentičnim pričama zasnovanim na iskustvima žena.

Uprkos tome što se čini da bi ovakav „radikalni“ zahtev za uplivom ženskih iskustava narušio format već ustaljenih žanrova na koje su čitateljke i čitaoci navikli, glavna junakinja *Zlatnog doba 1 i 2* dokazuje da ih je moguće uklopiti. U zapletu karakterističnom za žanr fantastije, mada on upravo jeste pogodan za poigravanje sa kategorijama kao što su muškarac i žena, jer se realnost izmaštava, prikazan je intenzivan unutrašnji život princeze Tilde i njegoa sprega sa društvenim i istorijskim zbivanjima.

Primećno je da su Morej i Pedrosa Tildin karakter konceptualizovali pod uticajem feminističkih teorija, pre svega interseksionalizma, kao i postmodernizma i neomarksizma. Morej drugu knjigu posvećuje svim ženama koje su je inspirisale da piše i citira Anais Nin, koja je rekla da u svakoj ženi ima mnogo žena, čime potvrđuje oslonac na teorijski okvir koji dovodi u pitanje zaključanost društvenih kategorija kao što su žena ili rod. Tako se Tildina ličnost odlikuje nestatičnošću, menja se i postaje sve fluidnija kako teče naracija, dominantno se krećući na preseku klase i roda. Ona je u samom uvodu priče tipična princeza – povremeno blago naprasita, krhke građe i sklona nevesticama, pa joj u pomoć često priskaču muški sporedni likovi, mahom njeni podanici. Istovremeno je osećajna, iskazuje zabrinutost za narod kraljevstva koji gladuje, kao i zbog previranja i borbi između velmoža unutar kraljevstva. Otvoreno ispoljava strah i gnuša se nasilja, te traži i prihvata pomoć od ljudi koji su na nižoj hijerarhijskoj poziciji, jer ceni njihovo iskustvo, i spremna je da time preispita svoju poziciju i svoje odluke.

U trenucima kada je Tilda zaslepljena moći i vladavinom, što se jasno ističe kao njeno klasno obeležje, preuzima tipične „muške“ osobine kao što su agresivnost, želja za moći, neuvažavanje tuđeg mišljenja i bahatost, pa je ideja autora i autorke bila da prikažu da niko nije imun na njih, jer predstavljaju osnove na kojima je izgrađeno društvo. Međutim, interesantno je da joj se „muški“ princip nameće u vidu zle magije koja je obuzima kada shvata da je rat neizbežan, pa je i sama iznenađena trenucima u kojima njena mračna strana ispliva.

Smenjivanje Tildinih karakternih crta prate i promene u fizičkom izgledu, kao i načinu na koji prevazilazi prepreke. U svom „ženskom“ obličju, Tilda je princeza u haljini i plaštu, nesigurnija, uplašenija, blaga, puna razumevanja, i oslanja se na savete i mišljenje drugih. U prevazilaženju prepreka nije toliko odlučna i oslanja se na pomoć muških sporednih likova. Sa druge strane, kada poprimi „muške“ osobine oslanja se isključivo na sopstvene odluke, dela po svom nahodanju i aktivno se hvata u koštac sa svim preprekama. Jedna od najupečatljivijih scena je Tildino snoviđenje kroz koje joj se sopstveni odraz u jezeru ukazuje u viteškom oklopu, odnosno ona vidi sebe kao ratnika. U trenucima kada joj se menja karakter, lice joj se izobličuje i iskrivljuje, šake joj postaju krvave, uspravlja se i postaje fizički jača. Istovremeno se menja i okruženje, table postaju jarko crvene ili narandžaste, nekada se i zatamnjuju, što simbolizuje krv, borbu i agresiju. Međutim, kada je u svom „ženskom“ obličju, boje su toplije, uglavnom su to nijanse plave, a sama scena je statičnija.

Vođenje dijaloga se takođe menja paralelno sa promenom njenog karaktera i fizičkog izgleda, kao i samog prostora. Sa jedne strane je uočljivo ophođenje sa puno razumevanja, pa se Tilda trudi da sasluša sagovornice i sagovornike, uvaži njihovo mišljenje, konstantno izražava zabrinutost i poseduje dozu nesigurnosti. Sa druge, počinje da se obraća sporednim likovima sa visine, stavlja im do znanja gde im je mesto na hijerarhijskoj lestvici, ne prihvata uplitanje u svoje odluke, diže glas itd. Za dva principa koja se smenjuju u Tildi nigde nije eksplicitno naznačeno da su ženski i muški, što može biti i trik koji izvode autorka i autor, jer nizom suprotstavljenih simbola, kao što su krhkost/snaga, blagost/agresija, neodlučnost/odlučnost, mi ih definitivno čitamo kroz dihotomiju žensko/muško.

Ono na čemu se zasniva Tildina unutrašnja borba jeste da joj se agresivna strana sopstvene ličnosti ne dopada i da pokušava da joj se odupre. Istovremeno, konflikt nije samo unutrašnji, već je povezan sa političkim sistemom, pri čemu se žena povezuje sa egalitarnim društvom, a muškarac sa društvom zasnovanim na hijerarhijama. „Ženske“ osobine koje poseduje se u širem društvenom kontekstu borbe za jednakost predstavljaju kao pozitivne i kao nešto što bi trebalo da „krasi čoveka“ i bude osnova svakog društva, što se uklapa u već pomenuti prikaz žene kao revolucionarnog subjekta. Tome u prilog govori i epizodni ženski lik Abigail, odmetnice i osnivačice ilegalne ženske komune u šumi, na koju slučajno nabasava družina sa Tildom na čelu. Ideologija kojom se zajednica rukovodi je da u

društvu ne bi trebalo da postoje hijerarhijski odnosi bilo koje vrste, te postoje vrlo otvorene reference na leve političke ideje.

Ono što Tildu i čini razvijenim i kompleksnim likom jeste to što se kroz njene unutrašnje dileme prelamaju društvene strukture, te se naglašava se kako su one u dinamičnom odnosu sa rodom i klasom. Prikazuje se koliko je unutrašnji život individue prožet društvenim kategorijama kojima ona pripada, ali i kako se one preklapaju, i kako se iz njih naizmenično izlazi i ulazi, i da se mogu prevazići jedino borbom koje je istovremeno unutrašnja i kolektivna. Takođe, pokazuje se subverzivnost osobina koje su oprirodnjene kao ženske i naglašava da briga o drugima odista jeste osnova budućeg egalitarnog društva, međutim ono što nedostaje stripovima koji ženske osobine dižu na nivo političke borbe, jeste prikaz kako se žene odnose prema namenutim ulogama, i da li je rešenje samo vrednovati ih, ili je potrebno rekonceptualizovati ih.

Morej i Pedrosi se može zameriti i da zapostavljaju rasnu i etničku perspektivu, s obzirom da dolaze iz zemlje sa „bogatim“ kolonijalnom prošlošću, te da Tildin karakter uprkos svojoj višedimenzionalnosti ostaje donekle statičan. Iako se to može pripisati žanru u okviru kojeg stvaraju, ženske i muške osobine su suviše strogo podeljene, pa karakter gubi na životnosti. Isto tako, heroina koja je na poziciji moći i uživa određene privilegije, jeste ta koja uspeva da se izbori za pravdu i jednakost, i uprkos porodičnoj tradiciji i postojećim društvenim strukturama, staje na „pravu stranu“, uz narod, kao da je ipak potrebno da neka viša instanca interveniše i prosvetli ih. Sa druge strane, obuhvaćena je kompleksnost društvenih kategorija, jer ukrštanje roda, rase i klase ne znači nužno da je svaka od tih pozicija potlačena, tako da se otpor može javiti u različitim oblicima.

Posebno mesto u uzorku zauzimaju dela francusko-iranske autorke grafičkih novela Marđan Satrapī, čiji je autobiografski grafički roman *Persepolis* stekao svetsku slavu i može se smatrati kanonizovanom grafičkom novelom. Isprva objavljen u četiri toma u periodu od 2000. do 2003. godine na francuskom jeziku, nakon čega je počeo da izlazi kao komplet izdanje, *Persepolis* je vrlo brzo pokupio pozitivne reakcije kritike, a filmska adaptacija grafičke novele dobila je Nagradu žirija na Kanskom filmskom festivalu 2007. godine. Popularnost i kulturni uticaj ove grafičke novele mere se i milionskim tiražima, prevodima na desetine različitih jezika i uključivanjem naslova u preko 250 univerzitetskih silabusa, kao i uvrštenošću *Persepolisa* u osnovnoškolske lektire (Chute 2010, 136–137). Prvo domaće izdanje prvog toma, u prevodu Slavice Miletić, pojavilo se 2006. godine u izdavačkoj kući Fabrika knjiga, dok su prvi prevodi ostalih tomova objavljeni do 2008. godine kod istog izdavača. Objedinjeno izdanje, takođe u prevodu Slavice Miletić, od 2019. godine objavljuje izdavačka kuća Čarobna knjiga. U dominantno muškom svetu stripa, *Persepolis* je vrlo brzo napravio proboj na strip-scenama širom sveta otvarajući prostor za novi ženski glas koji nudi ličnu, feminističku i politički angažovanu priču, ali i donekle egzotičnu, budući da pretežno zapadnoj publici nudi insajdersku perspektivu sa Bliskog Istoka – prvenstveno politički kontekst u Iranu iz poslednjih decenija dvadesetog veka. Pozitivna kritika sa Zapada uticala je na kanonizaciju *Persepolisa*. Usled njegovog odvajanja od popularne kulture stripa, *Persepolis* je dominantno čitan kao liberalno, humanističko svedočanstvo o uzvišenosti, jednakosti i univerzalnosti ljudskog iskustva (Naghibi & O'Malley, 2005, 228). Međutim, kritika ukazuje i na to da se ovaj narativ uporno opire značenju univerzalnosti. Prvenstveno zbog vizuelnog stila prepoznatljivog po jednostavnosti crteža koji, koliko prikazano čine bližim i poznatim, univerzalnim, toliko ga čine i drugim. (ibid.). Upravo zbog toga nije začuđujuće da se *Persepolis* objavljuje unutar dominantno muških struja u strip-izdavaštvu – sa jedne strane je dovoljno pozitivno kritikovan, zbog svoje univerzalnosti prihvaćen u kanon grafičkih romana, odvojen od popularne književnosti, dok je sa druge sve suprotno – feministički, politički angažovan, autobiografski roman ne-bele autorke iz Irana. Može se reći da upravo zbog ove dvostruke pozicije *Persepolis*, ali i druga dela Marđan Satrapī, postaju sigurna opcija kako mejnstrim tako i nezavisnim izdavačima na strip-sceni (pored *Persepolisa* koji objavljuje Čarobna knjiga, na našoj sceni su u poslednjih pet godina objavljena i druga dela M. Satrapī – *Vezenje* u izdanju istog izdavača i kolekcija stripova *Žena, život, slooboda*, koju je uredila ova autorka, a čiji prevod je objavila izdavačka kuća Urban Reads). Indikativno je da je u uzorku od 52 stripa, ovo autorka sa dva od četiri izdanja čije autorstvo potpisuju žene.

Persepolis se otvoreno bavi temom roda pružajući materijalno svedočanstvo o odrastanju protagonistinje Marđan koje obuhvata period Islamske revolucije u Iranu i vreme nakon nje. Još od malih nogu Marđan se buni protiv različitih opresivnih društvenih praksi. Otpor zakonima o nošenju hidžaba postaje okvirna tema za preispitivanje i problematizaciju patrijarhalnih normi, a sam autobiografski žanr u kontekstu opusa iranskih autorki predstavlja svojevrsan čin skidanja vela/hidžaba (Naghibi & O'Malley, 2005).

Društveno privilegovana, Marđan ima pristup obrazovanju koje u grafičkoj noveli postavlja kao najvažniji metod ženskog otpora. Suprotstavljajući se društvenoj opresiji, Marđan odlučuje da se školuje u Evropi, sa nadom da će joj ova promena doneti lični razvoj i profesionalni uspeh, ali se u toj sredini često oseća izolovano i alijenizovano, zbog odsustva razumevanja za kontekst iz kog dolazi i zbog teškoća da navigira različite kulturološke obrasce prisutne u svakodnevi. Na obrazovnom putu Marđan uči da preispituje autoritete i da prepoznaje manjkavosti u znanju koje zapadni svet ima o iranskom društvu. Ovakve prakse doprinose njenom ličnom razvoju i samoprihvatanju.

Pripovedačica ne izostavlja potrebu za ženskom solidarnošću i međugeneracijskim ženskim povezivanjem, prikazanim najpre kroz odnose koje Marđan gradi sa ženama u svom okruženju, od kojih uči o praksama društvenog otpora – njenim majkom i bakom, i prijateljicama.

Još od detinjstva Marđan je prikazana kao individua koja prepoznaje klasne nejednakosti, buni se i o tome otvoreno ispituje svoje roditelje, zbog čega često ostaje zbunjena nakon njihovih odgovora koji umeju dolaziti i iz pozicije neosveščene klasne privilegovanosti. Ovakva njena perspektiva ostaje fiksna kroz odrastanje – iako privilegovana, prepoznaje klasne nejednakosti kao jedan od najbitnijih društvenih problema.

U drugom grafičkom romanu Satrapi, pod nazivom *Vezenje*, ne postoji glavna junakinja, već kolektivni ženski subjekt postaje iranska žena više klase, čije se iskustvo "veze" kroz razgovore koji se odvijaju u sferi domaćinstva, skrivenog od javnosti i politike. Ovaj prikaz žena je verovatno jedan od najautentičnijih u uzorku, jer one nisu predstavljene kao žrtve sistema, što bi možda bilo očekivano za podneblje u koje je smeštena radnja, već kao žive ličnosti koje svoj subjektivitet grade na preseku represivnog društva i želje za slobodom, preispitujući šta ona znači i da li zaista postoji tamo negde na Zapadu. Crtež je vrlo sveden, posebno konture tela, a fokus je na dijalogu, pa se čitateljka sa lakoćom uključuje u popodneвно ispijanje čaja iranskih žena, pri čemu one kroz humor, a ne kukanje, pokušavaju da se nose sa težinom svog položaja. One pritom nisu prikazane kao pritajene otpadnice od društva, pa svesno kuju zaveru da bi se oslobodile njegovih stega, već su istovremeno i njegov izraz i pružaju mu otpor, ali gradeći posebnu vrstu ženskog zajedništva. Prikazuje se njihova rastrzanost između strogih moralnih pravila zajednice i slobode, koja se za neke od njih na kraju svodi na menjanje muškaraca, seks i fizički izgled, čime upadaju u novi krug heteronormativnosti i cisrodnosti. Kada je reč o njihovom odnosu prema muškarcima, on je ambivalentan, jer oni su istovremeno predstavljani kao njihovi ugnjetavači, ali im pružaju ljubav i telesna zadovoljstva, pa je akcenat na tome da ih je sistem sve zajedno na različite načine zabranama udaljio od ispunjavanja potencijala.

Posebno je upečatljiv lik Satrapine bake, u čijoj kući se žene i okupljaju, koja je zavisnica od opijuma, i koja dok ne uzme svoju dozu pokazuje gadnu narav, nakon čega postaje blaga žena koja se poduhvata svoje uloge matrijarha. Suptilno se nagoveštava da ta uloga ženi može biti toliko mučna i dosadna, da svoje dane provodi drogirajući se, tako da je ovo jedan od retkih primera gde ona nije stavljena u službu kreiranja boljeg društva, već joj takva "obaveza" predstavlja izvor frustracije.

Još jedan primer uspešno razvijenih ženskih karaktera jeste *Žvrlja*. Iako se ovaj triler strip ne bavi eksplicitno pitanjima roda i rodnog identiteta, autori, obojica muškarci, pokazuju veoma izraženu osetljivost za različite dimenzije ženskog iskustva, i naizgled bez napora uspevaju da stvore junakinje čiji unutrašnji život čitaoci i čitateljke po završetku stripa imaju osećaj da dobro poznaju, na iznijanirani način. Autori su uspeli da izbegnu stereotipne prikaze junakinja kako na narativnom, tako i na grafičkom planu: izgled junakinja nije njihova najupadljivija karakteristika, iako je svaka od njih – najviše zbog crta lica – prepoznatljiva i jedinstvena. Njihova tela ne doprinose ostvarivanju ciljeva

ili pokretanju radnje, niti su predmet posmatranja i promatranja od strane drugih (muških) junaka, čak i kada se glavna junakinja, Beti, susreće sa jezivom, seksualno-predatorskom pojavom Inferija, koji sa svojih šest prstiju na svakoj šaci daje sebi za pravo nedozvoljeno i nepoželjno dodirivanje junakinja. Umesto da junakinje budu prikazane iz muške perspektive, autori nastoje da ilustruju kako muškarci izgledaju iz perspektive junakinja: Inferijevih šest prstiju je odličan simbol za suptilnu pretnju i prelaženje granica koje žene često trpe, a koje se graniče sa zlostavljanjem. Pored toga, muškarci su prikazani u ulogama koje su itekako stereotipne za stvarno žensko iskustvo, ali nimalo stereotipne za prikaz stripovskih junaka: tu je i smarač na dejtu koji ne pita žensku osobu nijedno pitanje već hvalisavalo govori samo o sebi, kao i Alisin muž: kontrolišući nasilnik koji dominira nad životima svoje dece i žene. Takođe, tu je i konfliktna figura benevolentnog pomagača iza čijeg pomažućeg nastupa se kriju seksualne namere: hipnotizer od kog Beti zavisi kako bi mogla da progovori nakon afazične krize pokušava taj profesionalni odnos da zloupotrebi kako bi izveo Beti na večeru, iako je oženjen. Ona želi da ga odbije, ali zato što je u zavisnom položaju u odnosu na njega oseća se loše u vezi s tim, iako je svesna da hipnotizer iskorišava njenu ranjivost. Ove situacije predstavljaju primere u kojima muškarci zloupotrebljavaju svoju poziciju moći nad ženama ili nastoje da nad njima vrše moć, a koje žene pokušavaju svakodnevno da navigiraju, što vidimo na osnovu Betinog iskustva koje je prožeto suočavanjem sa problematičnim odnosima. Ipak, muškarci nisu svi prikazani kao preteča skupina: grupa Jevreja koji treba da se suoče s Maksom (glavnim antagonistom) su hrabri i zaštitnički nastrojeni. Lamarš, jedini junak sa kojim se javlja suptilna naznaka ljubavne iskre između njega i Beti, želi da joj pomogne i da je podrži, pokazuje joj naklonost na način koji je autentičan i iskren i kontrast je u odnosu na druge muške likove upravo po tome što joj pomaže da se oseća bezbedno i ne zloupotrebljava njenu ranjivost. Još jedan uspeh autora je u tome što ovaj romantični narativ nikako nije kulminacija radnje niti smisao ostvarenja Betinih napora, već je nešto što je tek nagovešteno kao potencijalni dalji razvoj njihovih života, bez prelaska u "ljubavnu priču".

Centralnu osu radnje u *Žvrlji* predstavlja istraživanje i razumevanje prošlosti porodice Singer, kojoj pripadaju Beti i njena ćerka Klara. U ovoj narativnoj osi otkrivamo i specifičnu ulogu koju muškarci imaju u porodici Singer: najstarije ćerke nasleđuju "dar" za pevanje koji umiruje džina *Žvrlju*, a sve one su odrasle bez oca, jer su njihove majke zatrudnele sa muškarcem "za jedno veče". Umesto da se žene prikažu kao prosta mašina za rađanje dece, muškarci su prikazani kao oni koji imaju samo tu funkciju da omoguće trudnoću i produženje loze Singer žena, a onda nestanu iz priče., kao neki trutovi u porodici zasnovanoj na matrijarhatu. Ovim muškarcima se na neki način negira i uskraćuje subjektivnost, a glavne pokretačice radnje su žene koje nisu prikazane kao žrtve svog samohranog statusa. Naprotiv, čak postoji i naznaka da muškarci i ne treba da se zadrže u porodici, jer je Alisin muž prisutan, ali kao nasilnik, bez koga bi i Alisa i deca živeli bolje.

Po čemu se subjektivitet i razvijenost Beti i Klare razlikuje u odnosu na manje uspešna ostvarenja? Ove junakinje nisu prosto ulivene u kalupe koje inače zauzimaju muškarci. Njihove poteškoće i unutrašnji život inspirisani su stvarnim iskustvima žena. One se na putu do cilja – a cilj je otkrivanje istine o svojoj porodici, razrešenje misterije o Maksu Gavranu i uspostavljanje kontrole nad čudovištem *Žvrljom* (što je generacijama posao porodice Singer) – koriste raznorodnim sposobnostima. Beti se, kao novinarka, koristi prikupljanjem podataka, intervjuisanjem, odlaskom na lice mesta – novinarskim tehnikama za prikupljanje informacija, kako bi razrešila misteriju koja progona njenu porodicu. Takođe, njihovi snovi imaju element predskazanja i predstavljaju ključan trag za razrešenje misterije. Iako je ovo inače stereotipno asocirano sa veštičijim, "ženskim" sposobnostima, Beti je daleko od tipične isceliteljke, heroine sa natprirodnim moćima: ona sama ima mentalnu bolest (pati od napada afazije) i nije savršena kao majka, oseća ambivalentna osećanja prema svojoj ćerki i sa njome ulazi u konflikte. Ćerka Klara, zauzvrat, koristi se pronicljivom snalažljivošću čiji je glavni element sposobnost pričanja priča: bilo da se radi o smirivanju džina *Žvrlje* kroz priču ili laganje pomoću kojeg se izvlači iz nezgodne situacije. Iako je briga za porodicu glavni pokretač ovih junakinja, njihovi kvaliteti koji su u prvom planu su hrabrost uprkos ličnim strahovima, pronicljivost u rekonstruisanju misterije, kao i neagresivna asertivnost: sposobnost da postave granice i preuzmu upravljanje kriznom situacijom, čak i kada se

osećaju uplašeno i ugroženo (Beti sa Inferijem, Klara sa džinom).

Ono što ovih pet stripova izdvaja u odnosu na ostala izdanja uvrštena u analizu, jeste da ženski likovi nisu prikazani iz muške, dominantne perspektive, a njihova uloga u okviru naracije nije da razbiju monotoniju, daju kontratežu protagonistu ili mu pokažu ispravan put. Isto tako, one nisu agense samo u okviru odnosa koji su im nametnuti, niti preuzimaju tipično muške osobine da bi to postale. U strip-tablama, isto kao i u stvarnom životu, žive dinamično i odnose se višedimenzionalno prema društvenom i političkom sistemu kojem pripadaju. Ne predstavljaju se kao njegove žrtve i nisu u pozadini dešavanja, niti nužno preuzimaju ulogu onih "jačih" i agresivnijih da bi opstale, već se bore idući napred-nazad, kroz humor, promašaje, posnuća, nesavršenstva, i širok raspon želja, htenja, misli i delanja, kao što rade žene u realnom životu. One izvrću uvreženo shvatanje žene, ali i muškarca, pokazujući kako doživljavaju svoju rodnu ulogu, šta im smeta i šta ih raduje, čime u strip uspešno uvode perspektivu za sada jednog dela žena, čineći ga još sveobuhvatnijim predstavnikom i kritičarem društva.

4.2.5. Rod i sukob ideologija

Kroz čitanje stripova, pokušavale smo da mapiramo kako različite ideologije u stripu pronalaze svoje nosioce i nositeljke, ko su glasnogovornici i govornice određenih ideja, i koja je uloga žena u komuniciranju različitih ideja i vrednosti čitaocima i čitateljicama. Zanimalo nas je da li ideje ženskih junakinja imaju autonomni status, ili se javljaju kao "kontrateža" ekstremizovanim ili opštepoznatim idejama čiji su nosioci muškarci. Budući da smo se susrele sa pravilnošću u kojoj junakinje uglavnom imaju sporednu ulogu u narativima stripa (videti kvantitativnu analizu), zanimalo nas je šta stripovi nude kada je reč o ispredanju njihovih odgovora na velika pitanja sa dimenzijom roda.

Sukob ideologija čita se u mnogim romanima i reflektuje se na reprezentaciju roda. U *Gospo od plastike* sukob je između najstarije generacije – između hrišćanstva (ženski lik – Emilija) i komunizma (njen muž Eduar). Ni Eduar ni Emilija ne poštuju vrednosti i ideološka opredeljenja druge strane, štaviše, konflikt koji nastaje između njih počinje zbog odsustva međusobne podrške za vrednosne sisteme, a pojačava se svojevrsnim bračno-ideološkim ratom u domu posredstvom nametanja hrišćanskih simbola u vidu predmeta u domu (figura device Marije, uramljeni portreti komunističkih vođa, krst, zastava) ili kroz vaspitne prakse koje sprovode sa unucima i unukama. Zanimljivo je da ni jedan ni drugi karakter ne nalaze institucionalnu podršku u ideološkim principima izvan doma – prostorije Komunističke partije svode se na birtije koje posećuju malobrojni i u kojima se najmanje govori o politici, dok je institucionalna podrška crkve naizgled snažnija (u široj zajednici je više vernika nego ateista i crkva ima jači uticaj u zajednici) i predstavnici crkve (lokalni paroh, vatikanska komisija) su prisutni i odgovorni prema svojim dužnostima, ali se i klerici i stanovništvo priklonjeno crkvi radije prepuštaju senzacionalizmu povodom pojave čuda, nego istinskim hrišćanskim vrednostima. Dok su u ovom stripu ideološki principi važan vrednosni orijentir za stariju generaciju, srednja gradi vrlo indiferentan odnos prema tome – kao prema vremenu i vrednostima koji više nikome nisu važni, štaviše, na različite načine su degradirani. Time je opravdana motivacija likova srednje generacije da na prvo mesto stavljaju svakodnevni miran život u kom ne promišljaju svoj položaj u društvenom kontekstu niti ga povezuju sa politikom. Fransoazina opterećenost kućnim radom ne dobija razrešenje, podršku ili uporište za promenu ni u jednom od pomenutih ideoloških modela.

Strip *Dosta je sa ćutanjem – Priče o interseks osobama* ima očiglednu edukativnu dimenziju, i očigledno je u sukobu sa heteronormativnim ideologijama o rodnom identitetu i rodnim ulogama. Kroz četiri epizode ovog stripa, izazivaju se heteronormativne rodne norme i sama ideja rodne binarnosti, a ono što je izaziva je neupitno postojanje interseks osoba i potreba da se njihovi specifični i raznovrsni identiteti prepoznaju, pri čemu je ilustrovano i nasilje koje proizilazi iz potrebe da se interseks osobe "uguraju" u okvire binarnog shvatanja roda. Posebno upečatljiv element iz prve epizode stripa je

predstavljanje porodice kao agensa koji nastoji da reprodukuje patrijarhalna očekivanja, naspram agensa koji se prvenstveno zanima za dobrobit interseks deteta. Ovaj strip takođe naglašava i značaj podrške i međusobnog udruživanja interseks osoba. Jedan od njegovih istaknutih kvaliteta je i to što prikazuje patnju interseks osoba (zbog stigme, društvene izolacije ili tokom pokušaja prihvatanja svog identiteta), ali ne zalazi ni u isključivo njihovo predstavljanje kao žrtava sistema – fokus svih epizoda je na *resursima* za kojima interseks osoba može da posegne da bi se osnažila u rodno-opresivnom sistemu (epizoda 1: porodica; epizoda 2: internet zajednice, porodica, vršnjaci; epizoda 3: grupe podrške, obrazovni događaji, druge interseks osobe; epizoda 4: romantični partneri). Pritom, interseks junaci nisu predstavljeni na jedinstven način, već su njihove različite razvojne putanje (npr. na planu toga u kom trenutku saznaju da su interseks i kako se nose sa tim) i društveni položaji (ekonomski, u zajednici) uzeti u obzir.

Kivu, poludokumentarni strip čija se radnja odvija u Republici Kongo, tematizuje kapitalizam, globalizaciju i kolonijalizam, sa posebnim osvrtom na radnu i seksualnu eksploataciju žena, dece i seljačkog stanovništva, kao i ekstremno nasilje koje ove osobe trpe jer zapadne države (Belgija) i vlada Konga zarad profita i izvlačenja ruda odustaju od regulisanja ovog sistema, ostavljajući stanovništvo pred bezakonjem i nasiljem. Indikativno je da je vinovnik promene beli muškarac, Belgijanac, koji prethodno zaposlen u korporaciji koja profitira od ove situacije, traži premeštaj u Kongo kako bi se suprotstavio ovim praksama. Zajedno sa drugim karakterima iz te sredine koji su takođe simboli otpora, uspeva da učini sitnu promenu. Ovaj roman vrlo otvoreno tematizuje problem nasilja nad ženama i decom, pre svega silovanja i ekstremnog povređivanja ženskih tela od strane paramilitarnih jedinica u Kongu. Međutim, glavnu ulogu u praksama otpora imaju muškarci koji poseduju neku vrstu moći – intelektualnu, profesionalni ugled, društveni ugled, fizičku snagu i borbene sposobnosti, ili moralnu neprikosnovenost koja dolazi od čoveka sa Zapada.

Tema rata, pre svega završetka Drugog svetskog rata i početka Hladnog rata tematizuje se u grafičkoj noveli *Bomba* (prvo izdanje objavljeno 2020. godine) i prvom delu serijala *Avanture Blejka i Mortimera: Tajna Sabljarka* (prvo izdanje objavljeno 1947. godine) i u oba slučaja se može reći da je ona obrađena kao muška tema, bez obzira na godinu izdanja. U prvom slučaju radi se o fikcionalizovanoj istoriji nastanka atomske bombe i njene prve upotrebe. U pozadini Drugog svetskog rata evropski i američki naučnici rade na stvaranju novog oružja. Junaci ove priče su stvarne osobe, i to – izuzev supruga pojedinih junaka, ili žena zaposlenih u telegram službama, kao i usputnih likova žena koje nemaju nikakvu funkciju u narativu – muškarci. Sam autor naglašava da su lik majke i ćerke koji se pojavljuju na početku i kraju priče izmišljeni. Uz vrlo vidno odsustvo ženskih likova u priči, ove dve figure zauzimaju prominentno mesto u kompoziciji. Devastirajuće posledice muškog sveta rata odražavaju se i kroz smrt ovih likova na kraju knjige. Tako, ženski likovi, iako sa vrlo upečatljivom pozicijom u narativu, služe da izazovu emocionalnu reakciju kao nevine, nemoćne žrtve. Odnos ovog sveta prema marginalizovanim tematizuje se u noveli i kroz pitanje testiranja uticaja plutonijuma na ljudsko telo. Narativ se vrlo kritično odnosi prema ovim praksama u Sjedinjenim Državama, kojima su podvrgnuti Afroamerikanci, bolesni odrasli i deca. U *Avanturama Blejka i Mortimera* radi se o fiktivnom sukobu koji se može razumeti kao pandan Hladnom ratu. Britanski istraživač i profesor Mortimer i oficir Blejk protagonisti su u avanturističkom serijalu u kom su sukobljene sile Istoka i Zapada, a protagonisti su u procesu osmišljavanja spasonosnog oružja kojim bi pobedili visoko naoružanu protivničku silu. U ovoj priči o ratu, čak i fiktionalnoj, ne postoji nijedan ženski lik.

U romanu *Leon od gudre* protagonista je mladi muškarac koji ne uspeva da se uklopi u kapitalistički porodični narativ i podršku nalazi kod svog dede – osnivača porodičnog biznisa i komunista, tokom čijeg odsustva njegovo nasleđe postaje parekselans kapitalistički porodični biznis. Roman predstavlja direktnu kritiku buržoazije i globalizma, kao i ejdžizma, a karakteri u romanu su redom građeni kao anti-heroji. Kao *tabula rasa*, mladi junak Žan Žorž reaguje isključivo na spoljašnje uticaje. U okvirima porodice ali i šireg, gotovo distopijski predstavljenog društva, Žan Žorž je smatran slabićem koji uporno ne uspeva da ispuni očekivanja muškog kapitalističkog sveta. Dok se prvi deo završava njegovom ljubavnom vezom sa Mari, ženom sa invaliditetom sa kojom se upušta u mali porodični biznis,

u drugom delu potpada pod uticaj neoliberalne ideologije i knjiga za samopomoć iz kojih savete za uspeh implementira na najgroteskniji način. Odsustvo Leonovog uticaja i stalna Žan Žoržova la-kovernost okreće junaka ka korupciji, zanemarivanju i eksploataciji ljudi na dnu društvene lestvice, a najgroteskniji je njegov odnos prema Mari – kao prema predmetu, a često i kao prema igrački ili robotu zaduženom da obavlja njegove poslove. Mari je, na neki način, istovremeno isti i potpuno su-protan karakter od Žan Žorža. Konkretno, karakterisana je kao osoba koja nema negativne emocije ili reakcije, niti se buni protiv nepravde, već nalazi bezuslovno razumevanje za Žan Žoržove postupke. U skladu sa grotesknom poetikom, kritika kapitalističke eksploatacije pojačava se gradacijski i kulminira na kraju – Žan Žorž doživljava potpuni krah zbog nemogućnosti da na svoj životni primer primeni ka-pitalističke postulate uspeha, postaje nesposoban za život i u potpunoj kognitivnoj i fizičkoj regresiji, a Mari preuzima ulogu nege i brige nad njim i njihovim detetom.

U Životinjskom zamku su životinje prepuštene slobodnom organizovanju nakon odlaska ljudi iz za-jednice. Nalazimo da je društvo organizovano kao distopijska, policijska, nasilna i eksploatišuća drža-va na čijem čelu je bik, a reprezentanti režima psi – oni koji vladaju po zakonu jačeg, i koji koriste rad dru-gih da bi profitirali u trgovini sa ljudima. Životinje koje nisu agresivne ili fizički snažne u ovom romanu su na margini i karakteri su koji pokreću revoluciju. Glavna junakinja, mačka po imenu Gospođica B., uprkos naredbama i represiji vlasti pruža pomoć drugima, oslanja se na likove sa margine za pomoć, koristi nenasilne i inventivne oblike revolucionarnog otpora (mogu se okarakterisati i kao performan-si), istinoljubiva je i pravedna. Gospođica B. je motivisana ulogom majke, ali i brigom za čitavu zajed-nicu. Vrednosti solidarnosti, jednakosti i pravde suprotstavljene su nasilju i eksploataciji.

U *Republici lobanje 1* prikazuju se zajednice koje funkcionišu prema posebnim pravilima i sa specifičnim odnosom prema autoritetu i moći. Sastavljena od potlačenih, marginalizovanih, društ-venih otpadnika koje oslobađa kapetan Sila, grupa pirata suočava se sa nesvakidašnjom pojavom. Susret sa brodom na kom je celu posadu ubilo prethodno zarobljeno afričko pleme sa kraljicom na čelu, donosi iskušenja piratskoj zajednici i njihovim kapetanima. Pošto kapetan Olivije odlučuje da se pokloni kraljici Mirjam kako bi spasao svoju posadu, gubi poštovanje zajednice, a Mirjam postaje kapetanka broda. Junakinja do tog položaja dolazi koristeći svoju seksualnost – zavodeći stražara i stupajući u seksualni odnos sa njim. Nakon što oslobodi svoje pleme, uprkos njenoj volji, članovi plemena (muškarci) pristupaju svirepoj odmazdi u kojoj su gotovo životinjski karakterisani. Sa jedne strane, pleme sa kraljicom na čelu oličava drugost u odnosu na zapadni svet, međutim njeno suš-tinsko razlikovanje od piratske zajednice leži u odnosu vladarka : podanici, za razliku od pirata koji se bore protiv takve vrste autoriteta na svojim brodovima. Na zanimljiv način, ispostavlja se, da Mirjam ne treba da bude kapetanka ne zato što je žena, crkinja ili strankinja, već zato što je vladarka koja ne teži Slobodi kako je trebalo da se zove njen brod, već Osveti zbog učinjenog zla nad njenim ple-menom. Kako bi kontrolisali njenu moć, pirati donose odluku o tome da se staraju da njena posada uvek bude svesna svojih prava, da teži demokratiji umesto autokratiji.

I strip *Prokleta hulja 1* bavi se mnogim aktuelnim društvenim pitanjima, pre svega neokolonijaliz-mom, preko kog se adresira problem nasilja prema ženama, trgovine ljudima i siromaštva. Žene, posebno starosedelačke, predstavljene su istovremeno kao najveće žrtve imperijalističko-kapitali-stičkih aspiracija koje predvode muškarci, ali i kao najjači i najsnalažljiviji karakteri. Posebno je na-glašen kontrast između ženskih likova i protagoniste Maksa, za kojeg se nagoveštava da je potomak belih veleposednika. On je netipičan beli muškarac, ne preterano odvažan, a ova i slične osobine prenose se u potpunosti na junakinje. Kroz stavljanje u centar odnosa kolonizator : porobljeni (kolo-nizovani), što generalno odslikava i odnos muškarac : žena, namera je da se prikaže kako se težište moći menja, ali i kako je za to potrebno da beli muškarac postane blaži i ispravi greške iz prošlosti.

Pogrebnik 6 – Salvahe je strip koji se oslanja na tipičnu dinamiku sukoba između „kauboja i In-dijanaca” – odnosno belih kolonista i, u ovom slučaju, apačkih starosedelaca, ali je zanimljivo što u ovom rasno-etničkom sukobu njegovi predstavnici imaju prvenstveno žensko lice: lice Džoze-fine Barkli i Salvahe. Šta je postignuto ovim obrtom i kakvu novu dimenziju daju ženske predvod-nice drame? Ne mnogo toga: za početak – obema je zajednička majčinska motivacija, te su, iako

postavljene u ulogu liderki svojih zajednica, obe na neki način omeđene „majčinskim instiktom” kao eksplanatornim faktorom u pozadini njihovog delanja. I jedna i druga se ekstenzivno oslanjaju na po-moć muškaraca, budući da je Salvahe već od samog početka zarobljena i dobija prostor maltene kao sporedna junakinja, pa je spašava Pogrebnik, Džonas Krou – beli muškarac. Pored toga, iako je Džozefina istovremeno i političarka i buržujka, njeni postupci i fizički izgled su pozajmljeni iz vešticijeg arsenala: ona je ružnjikava, obučena u tamnu odeću, manipulativna, uobražena, pretnja po nevine žrtve (dečaka iz braka Salvahe sa Džozefininim sinom Kejlebom). Kao liderkama, ovim junakinjama su na tipično “muške” osobine asertivnosti i agresivnosti nakalempljene tipične odrednice “ženske sud-bine”: majčinstvo, zavisnost od muške pomoći, kao i osuđenost na to da na kraju obe budu otuđene od svoje dece (jer liderka ne može istovremeno biti i majka – Džozefina gubi sina prvo zbog ideoloških razlika, potom usled smrti, a na kraju i kroz nemogućnost da ga sahrani po svojoj volji. Salvahe ostav-lja sina da bi otišla u rat).

Ako se akcenat stavi na sukob ideologija, strip *Ne možeš da poljubiš koga hoćeš* suprotstavlja Poljsku pod staljinističkim režimom sa savremenom Poljskom, koja ovaj istorijski period pokušava da izbrise. Iako se delo ne bavi rodnom promišljeno, ženska iskustva su uhvaćena u lik kolektivne protago-nistkinje, sa namerom da se prikaže kako istorija ne trebalo da se zaboravi, jer se na taj način poriče i briše istorija ljudskih sudbina. Očuvanje istorije ima vrednost kao svedočenje o ljudskoj snazi i otporu, i umetnosti koja je nosila revolt, pa bi u tom smislu trebalo imati u vidu da se prilikom smene društvenih i političkih sistema i reinvenicije istorije, uklanjaju i važne tačke društvenih i individualnih sećanja.

Kako su u postsocijalističkom društvenom kontekstu obračunavanje sa prošlošću i rekonstrukcija istorije jedni od ključnih obeležja političke i naučne debate, ne iznenađuje što se na domaćoj sceni pojavio strip koji, kao izraz institucionalnog istorijskog revizionizma, legitimizuje četnički pokret. *Srpski bog*, osim što vrlo oštro suprotstavlja Narodnooslobodilačku borbu i četnički pokret, koji pokušava da reafirmiše kao jedinu ispravnu istoriju Srbije, na kojoj bi ujedno trebalo da se gradi i budućnost, prika-zuje da su žene čak i u taj proces uključene samo kao posmatračice ili čerke i ljubavnice političkih aktera. I kada su deo njega, to se dešava sasvim slučajno, i kroz naizgled lične odnose sa muškim akterima (iako je, na primer, tema nasilja prema ženama i te kako politička). Sporedna junakinja Lana je svesna da je njen otac odgovoran za smrt njene majke, ali ne postoji drugi način da mu se suprotstavi osim da zavede muškarce koji su mu neprijatelji, jer taj problem neće rešiti udružene žene, već moćni muškarci.

4.2.6. Rod i žanr

Iako velika većina obrađenih stripova u ovom istraživanju može biti analizirana u kontekstu načina na koji određeni žanrovi konstruišu rod u tekstu, u ovom segmentu izdvojeno je nekoliko naslo-va u kojima žanrovski elementi teksta u izraženoj meri utiču na stereotipizacije u kontekstu roda, ili odstupanja ili poigravanja od žanrovskih konvencija prave ograničene, ali vidljive pomake na ovom planu. Karakteristično za tri analizirana naslova je da su u pitanju fantastične herojske priče. Prema Mardžeri Aurihan, “priče o herojima ispisuju muško/ženski dualizam, ističući muškarca kao normu, kao onog koji označava ljudskost, a ženu definišu kao drugo – devijantno, drugačije, opasno. Suština herojevog maskuliniteta je u isticanju kontrole nad samim sobom, okolinom i svetom ...” (Hourihan 1997, 68). Inferiorni drugi može nastati usled različitih odnosa, a Aurihan izdvaja osnovne binarnosti karakteristične za herojske priče: razum–emocija, civilizacija–divljina, razum–priroda, red–haos, duh–telo, muško–žensko, ljudsko–neljudsko, gospodar–rob.” (Hourihan 1997, 17)

U sagi *Princ noći* (epizode 1, 2 i 3) Vensan Ružmon, glavni junak, pokušava da otkrije porodično prokletstvo koje utiče na njegovo psihičko zdravlje. Naime, vampir Vergan već vekovima napada njegove pretke i njihove supruge. Gotovo faustovski, Vergan izaziva muškarce iz porodice Ružmon da mu se pridruže, dok na njegov šarm uporno padaju njihove partnerke, kao i niz drugih ženskih liko-

va u narativu, postajući vampirice. Tako ženski likovi u ovom stripu vrlo stereotipno ostaju u ulogama nezadovoljnih supruga i lakovernih i lako zavodljivih žena, seksualizovanih objekata, seksualnih radnica ili pomoćnica junaku u nevolji. Konstanta koja prati ženske likove u ovoj sagi je odsustvo razuma/racionalnosti.

Tri elementa stripa posebno su zanimljiva za analizu roda. Prvi se tiče Verganove pojave koja se dešava u trenutcima moralne krize čovečanstva, društvenih previranja ili epidemija – kao neka vrsta opomene za pad ljudskih vrednosti. Priča o Žanu Ružmonu, hronološki prvom članu porodice Ružmon, govori o princu koji je nezainteresovan za svoju suprugu, čije želje i potrebe aktivno zapostavlja, zbog čega, Vergan uspeva lako da je zavede, stupi sa njom u seksualni odnos i učini je vampiricom. Žan Ružmon odlučuje da se osveti, dok smrt njegove žene budi grižu savesti zbog greha koji je počinio nad njom, a to je seksualno zlostavljanje. Ipak, do kraja narativa se ne prikazuje da je ovaj greh – (seksualno) nasilje nad ženama – dobio dublju problematizaciju ili iskupljenje kroz generacije, budući da poslednji potomak, Vensan Ružmon, svoju verenicu nemarno prepušta Verganu, jer se i ona pokazala kao lakoverna i zavedena Verganovim šarmom. Do ove odluke Vensan Ružmon dolazi jer njegova partnerka nije poverovala u priču o vampiru koji ga progoni. Fantastični žanr je tako oblikovao karakterizaciju likova u kojoj su žene bez razuma i onda kada ne veruju u fantastične pojave. Junakinja strada zato što ne veruje u priču o vampirima, nakon čega prestaje da bude važna za razvoj priče.

Grafička novela *Mračna* pripada žanru epske fantastike i unutar njega konstrukcija roda oscilira između strukture stereotipno muškog avanturističkog žanra i otpora koji narativ pruža odstupajući od žanrovskih matrica, najočiglednije u pogledu konstrukcije drugosti. Islen je mlada devojka, polu-žena polu-fantastično biće, ukleta princeza koja živi osamljena u napuštenom zamku sa različitim čudovištima, ali njoj nije potreban spasilac Arzir, obeščašćeni vitez, plaćeni vojnik i pijanac. Struktura ovog narativa tako iznova izneverava ispunjenje očekivanih rodni uloga poput princeze u nevolji ili mušarca sa kompleksom spasioca, ali oba karaktera kroz razvoj radnje potvrđuju određene stereotipe.

Arzir je ujedno klasičan i netipičan junak viteške avanture: princezu najpre spašava zbog novca, ali se zatim odlučuje da povрати vitešku čast pomažući joj i isterujući pravdu; vešt je u borbama, ne gubi gotovo nijednu, ali velikim delom u njima pobeđuje jer je pomognut fantastičnim sredstvima – oružjem i oklopom; prethodno zavodnik i ženskaroš, sada zaljubljen i emocionalan, uklapa se u stereotip prelako i prebrzo emocionalno vezane žene nakon seksualnog odnosa; samokritičan je, često patetičan i gotovo komično zaljubljen. Slično kao i Žan Ružmon iz *Princa noći*, Arzir svojim zalaganjem pokušava da povрати izgubljenu čast zbog optužbe za počinjeno seksualno nasilje nad jednom princezom u prošlosti. Islen, prognana princeza, sama je odlučila da se izoluje od društva koje je diskriminiše zbog njene neljudske prirode, ali i zato što su njene moći nekontrolisane i potencijalno ugrožavajuće. U kontekstu herojske priče, ona donosi kaos i zlo, i njene moći treba ukrotiti. Njene moći vezane su za prirodu – ima plemenit odnos prema njoj, razgovara sa životinjama, ne jede meso, kontroliše i čudoviša, a njena mračna strana povezana je sa stanjem transa u kom životinje i prirodne pojave pobuđuje na nekontrolisanu destrukciju velikih razmera. U jednom trenutku, da bi izašla iz ovog stanja, Arzir je ošamari, što je u stripu prikazano iz polu-komične perspektive. Na ovaj način, Islen ostaje u okviru stereotipa o ženi koja je povezana sa prirodnim principima, a dodatno je i junakinja koja nije u stanju da kontroliše svoje emocije i postupke, naročito ne izrazito snažne fantastične moći. Naposljetku, Islenina pojava predstavljena je kao drugo.

Pa ipak, uprkos različitim stereotipnim obrascima, kao i odstupanjima od njih, ovaj narativ nudi mogućnost poređenja dva partnerska odnosa koje nudi izvesno pomeranje u pogledu konstrukcije roda – Islenin i Arzirov, i odnos Gulvena (Isleninog oca) i Meliren (Islenine majke). Fantastična priroda Meliren – mitsko biće slično meduzi – postaje zla i destruktivna pod uticajem civilizacije, one koja pokušava da ograniči, zauzda, sakrije i modifikuje moći i svojstva ove žene. Gulven, sa druge strane, vladar je koji je moć stekao uz Melireninu pomoć, uz ista fantastična pomagala (štit i mač) sa kojima je bio nepobediv. Gulven je taj koji čini da Meliren i Islen budu drugo u društvu u kom žive i zbog toga su diskriminisane do izgnanstva. Njegova negativna karakterizacija pojačana je nasilnim odnosom

prema drugoj supruzi, kao i spremnošću da nasiljem zauzda ili uništi moći koje Islen nosi. Tako je poreklo destruktivnog u moći koju Islen poseduje objašnjeno majčinim prisustvom u njenom biću, a poreklo tog zla vezano je za diskriminaciju i ugnjetavanje drugog. Islen i Arzir ne ponavljaju ove obrasce, oboje odbačeni od zajednica, nalaze da su privrženost, posvećenost, ravnopravnost i međusobno prihvatanje prostor u kom postaju emancipovaniji. Čini se da je ovaj narativ u određenoj, mada ograničenoj meri uspeo da se uspešno poigra sa sebi svojstvenim stereotipima i da je u pitanju bila svesna namera autora.

Poslednji u analizi je domaći naslov *Zveri u nama* pod autorstvom Nađe Todorović. U pitanju je tinejdžerski fantastični grafički roman sa elementima srednjoškolske mange i vampirske sage. Ovom delu svakako nedostaju uređenija struktura, razvijenija i manje strukturno tipska priča, ali budući da je autorka ovaj naslov objavila sa 16 godina i tek je bila na početku svoje karijere, vredno je pomenuti *Zveri u nama* u pogledu rodne reprezentacije i novih tendencija na domaćoj sceni.

Heroina ove priče je petnaestogodišnja Džesika, socijalno neprilagođena polu-vampirica koja dolazi u dodir sa različitim karakterima u školi. Likovi koji učestvuju u ovoj priči na različit način predstavljaju drugo. U kontekstu fantastičnog žanra, u pitanju su tinejdžeri vampiri, vukodlaci, veštice i bića poput hidre, na drugom planu se otkriva da se među ovim likovima nalaze trans muškarac, osobe različitih etniciteta, među kojima i devojka koja je diskriminisana jer nosi hidžab. Glavna tema ovog romana je normalizovanje drugosti – zveri, umesto čudovišnog/zlog, emaniraju vrednosti slobode, solidarnosti, prijateljstva i rodne ravnopravnosti. Ako pođemo od ideje da u herojskoj priči "kvaliteti koji se pripisuju heroju i njegovim protivnicima otkrivaju mnogo o tome šta se vrednuje a šta smatra inferiornim ili zlim u zapadnoj kulturi" (Hourihan 1997, 4), ovaj strip se otvoreno poigrava žanrom uplićući različite identitete na pozicije protivnika, dok je narativ oblikovan tako da razvoj radnje ukida postojanje protivnika, osim u jednom slučaju. Jedini junak sa domaćim imenom, Nemanja, ujedno je i jedini stvarni nasilnik i šovinista, onaj koji ne pokazuje toleranciju prema drugom.

Očigledno pod uticajem narativa i kulturnih sadržaja za mlade koji dominiraju anglo-američkom, ali i evropskom književnom scenom, posebno u pogledu reprezentacije rodno, rasno, etnički i na bazi seksualnosti diskriminisanih osoba, ovaj strip prati snažno prisutan autorski glas. Komentari autorke se nalaze u tekstu i često ukazuju na njen oprez da delo koje je napisala ne šalje publici destruktivne poruke – ograđuje se od promocije nasilja ili otvoreno kritikuje rodnu diskriminaciju. Svest o potencijalnom pozitivnom ili negativnom uticaju koje objavljeno delo može imati na publiku, posebno u kontekstu reprezentacije roda, vidljivo je prisutna, zbog čega se čini da mlađe generacije aktivnije promišljaju društveni angažman u umetnosti.

5. ZAKLJUČNA RAZMATRANJA I PREPORUKE

U odnosu na jedan od ciljeva istraživanja, koji se tiče prepoznavanja rodni i ostalih stereotipa u izdanjima evropskog autorskog stripa u Srbiji, zaključak nosi očekivani ton. Žene su u manjoj meri nego muškarci prisutne kao autorke, protagonistkinje i sporedne junakinje, a njihova iskustva, unutrašnja preispitivanja i delovanja u cilju prevazilaženja sukoba i prepreka ostaju zanemarena. One su češće prikazane kroz muški pogled, u svojstvu ljubavnica i negovateljica, koje i prilikom pokazivanja agensnosti, ostaju zaključane u društveno uvreženu predstavu žene, koja je vođena navodnim prirodnim osećajem za dobrotu i pravdu. To ne znači da briga o drugima ne bi trebalo da bude osnova egalitarnog društva, ali trebalo bi prikazati na koje načine i sa kojim ciljem je takva uloga nametnuta ženi, te kako se ona sa njom nosi i kako je može pretvoriti u snagu političkog izraza. Slično je i sa predstavama ženskog tela, koje je u velikom delu uzorka seksualizovano i erotizovano bez jasne svrhe u naraciji, pa mi sve vreme zapravo vidimo jednu te istu junakinju koja se po potrebi premešta iz albuma u album i na vrlo sužen način menja svoje karakteristike. Na taj način seksualnost nije prikazana kao deo ženskog bića, već je samo "predstava" za druge.

Pobrojani stereotipi koji su uočeni u uzorku ne odstupaju od nalaza postojećih istraživanja, iako se ona mahom odnose na američki mejstrim superherojski strip. Žene su predstavljene kao ljubavnice i požrtvovane negovateljice (Crawshaw 2019; Facciani, Warren, and Vendemia 2015), koje često stradaju kako bi pokrenule radnju ili dalje podstakle razvoj unutrašnjeg života protagoniste, dok se pokušaj njihove sopstvene agensnosti neretko završava poništavanjem njihovog lika, odnosno smrću. Uočljivo je da one više podupiru razvoj protagoniste, nego što se pojavljuju kao samostalni likovi, sa unutrašnjim životom, konfliktima i dilemama.

Kada je reč o drugom važnom cilju stavljenom pred ovo istraživanje, da ukaže na potencijal stripa u razbijanju stereotipa, ujedno i sopstvenih i opšteprihvaćenih, na osnovu pozitivnih primera predstavljenih u kvalitativnoj analizi, zaključak je da ženski likovi neminovno probijaju okvire prizor-polja u koje su stavljeni. Taj proces se dešava kroz saglasje, ali i sporenja između autorki i autora, strip-izdavača, kao i kritičarki i kritičara stripa, jer je put žena u strip pun stranputica i spoticanja, kao što je slučaj sa svakim putem koji vodi dalje od ukalupljenih uloga. Junakinja koje su ispunile kriterijume posedovanja subjektiviteta i agensnosti nema mnogo u uzorku, dakle nedostaju stripovi kod kojih centralni narativni tok zauzimaju ženske perspektive sveta, kao i načini na koje se suočavaju sa preprekama i prevazilaze ih. U nekim slučajevima, pokušaji izgradnje takvih ženskih karaktera uključivali su zamenu rodni uloga, ili oponašanje osobina tipičnih za jake muške likove, kako bi se naglasila njihova novostečena snaga, pri čemu se zaboravilo na žensko iskustvo kroz koje bi se pomaljale slike pravih žena koje poznajemo. Međutim, uprkos tome što žene još uvek nisu u dovoljnoj meri u njemu reprezentovane, savremeni strip nastavlja da preispituje društvene strukture i dotiče se važnih političkih tema, među kojima se pojavljuje i rod.

S obzirom da je istraživanje ograničeno na domaće izdavaštvo, nije dobijen adekvatan uvid u sve promene koje se događaju na strip-sceni u Evropi, posebno kada je reč o razvoju ženskih likova. Iz sveta frankofonog stripa stižu vesti o nagradama koje dobijaju žene, i u Srbiji se povremeno organizuju izložbe tamošnjih strip-crtačica, ali njihovih knjiga u prevodu na srpski jezik nema na policama. Poznato je i da se nekoliko mladih strip-autorki tokom poslednjih nekoliko godina na mesec dana iz Francuske preselilo u Srbiju da bi bile deo ukrštene rezidencije koju organizuje Francuski institut u saradnji sa KomunikArtom iz Pančeva. Alize De Pin (Alizée De Pin), Kler Bro (Claire Braud) i Madlen Perera (Madeleine Pereira) objavljuvane su autorke, koje kroz svoje radove provlače autobiografske elemente i prikazuju žensko iskustvo. Ono je domaćoj publici bilo vidljivo kroz izložbe, tribine i predavanja na kojima su autorke učestvovalle tokom svog boravka u Srbiji, ali utisak je da se domaći izdavači opredeljuju da objave samo izdanja „proverenih“ autorki, poput Marđan Satrapi. Pogrešno bi bilo reći da bi mladim evropskim i domaćim autorkama trebalo dati prostor, one će ga same izboriti, i već to rade, ali izdavačka ponuda bi trebalo da bude smelija, jer će samo tako doneti nove teme

o kojima će publika i kritika raspravljati, što će strip učiniti još zanimljivijim štivom.

Nezahvalno je davati preporuke umetnicima i umetnicama, jer se ne možemo osvrnuti na sve aspekte njihovog stvaralaštva. Ne možemo im ni reći da su u obavezi da otvoreno promišljaju o rodu, niti da se oslanjaju na teoriju, iako je ona beskrajno interesantna i i te kako povezana sa stvarnošću, pa može biti neiscrpan izvor inspiracije. Može ih podstaći da bez ustručavanja razvijaju svoje likove, uvode biografske i autobiografske elemente, slike iz života, da se igraju sa perspektivama, izvrcu ih i razrađuju njihove unutrašnje svetove. Junaci i junakinje će na taj način neminovno oživeti, nekada odražavajući stereotipe, nekada ih napuštajući, ali iz iskustva žena i ostalih, uvek će isplivati priča i o diskriminaciji i o snazi, a samim tim i o društvenim problemima.

S tim u vezi, jedna od najvažnijih poruka koja proizilazi iz analiziranog uzorka vezana je za reprezentaciju ostalih marginalizovanih grupa, kao što su predstavnici LGBTQIA+ zajednice, osobe sa invaliditetom i pripadnici različitih manjina. Oni su potpuno nevidljivi u evropskom i domaćem autorskom stripu u Srbiji, što im na određeni način ukida društveno postojanje, i pravo da budu deo javne sfere (Crawshaw 2019, 101). Ne smemo zaboraviti da se naši identiteti preklapaju, ali i da su postavljeni hijerarhijski i strateški kako bi udovoljili zakonima profita, i da strip itekako ima priliku da u svojoj vizuelno-narativnoj formi takve nepravde predoči i spreči.

Na kraju, s obzirom da kvalitativna analiza i književna interpretacije ne teže strogom pobrojanju stereotipa, važno je naglasiti da kao istraživačice kritički posmatramo i svoju poziciju, jer je ona obeležena našim iskustvima, znanjima i odabranim teorijskim okvirom. Naš fokus prilikom analiziranja stripova bila je rodna reprezentacija, i uglavnom smo se oslanjale na feminističke i ostale ideje koje umetnost, pa samim tim i strip vide kao deo borbe za emancipaciju. Takođe, svesne smo da strip ima mnogo drugih aspekata koji u ovom istraživanju nisu obrađeni.

LITERATURA:

- Baccarani, Eduardo. 2019. „Analyzing Comics from a Discursive Approach – Defining Basic Analysis Units." *Medium*, January 26. Pristupljeno 12.7.2024. <https://baccibloo.medium.com/analyzing-comics-from-a-discursive-approach-defining-basic-analysis-units-695dc65d94fb>.
- Bhattacharya, Tithi. 2017. „Introduction: Mapping Social Reproduction Theory." In *Social Reproduction Theory. Remapping Class, Recentring Oppression*, edited by Tithi Bhattacharya, 1-20. London: Pluto Press.
- Butler, Judith. 2024. *Who's Afraid of Gender?* New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Caleb S. 2022. „How to Conduct a Great Character Analysis – Tips and Examples". *CollegeEssay*, July 19. Pristupljeno: 12.7.2024. <https://collegeessay.org/blog/general/character-analysis>.
- Chute, H. L. 2010. *Graphic Women: Life Narrative and Contemporary Comics*. Columbia University Press. <http://www.jstor.org/stable/10.7312/chut15062>.
- Ciment, Gilles. 2017. „Femmes Dans La Bande Dessinée." *Bbf.enssib.fr*, January 1. Pristupljeno: 15.6.2024. https://bbf.enssib.fr/matieres-a-penser/femmes-dans-la-bande-dessinee_67374.
- Cocca, Carolyne. 2014. „The 'Broke Back Test': a quantitative and qualitative analysis of portrayals of women in mainstream superhero comics, 1993–2013." *Journal of Graphic Novels and Comics* Vol 5, No 4: 411- 428. <https://doi.org/10.1080/21504857.2014.916327>.
- Crawshaw, R. Trisha. 2018. „Truth, Justice, Boobs: Gender in Comic Book Culture." In *Gender and the Media. Women's Places*, edited by Marcia Texler Segal and Vasilikie Demos, 89-104. Bingley: Emerald Publishing.
- Drabinski, John E. and Fatima Seck. 2022. „Catriona MacLeod, Invisible Presence: Drawing Women in French Comic", September 12, 2022, In *Conversations in Atlantic Theory*, produced and edited by John E. Drabinski and Fatima Seck, Podcast, 01:02:26, <https://atlantictheory.org/e44/>.
- Facciani, Matthew, Peter Warren, and Jennifer Vendemia. 2015. „A Content-Analysis of Race, Gender, and Class in American Comic Books." *Race, Gender & Class* 22 (3-4): 1-12.
- Ferguson, Susan. 2020. *Women and Work. Feminism, Labour and Social Reproduction*. London: Pluto Press.
- Fetterley, Judith. 1978. *The Resisting Reader. A Feminist Approach to American Fiction*. Bloomington. London: Indiana University Press.
- Goodman, Robin Truth, 2019. „Introduction." In *The Bloomsbury Handbook of 21-st Century Feminist Theory*, edited by Robin Truth Goodman, 1-18. London. New York: Bloomsbury Publishing Plc.
- Hourihan, Margery. 1997. *Deconstructing the Hero: Literary Theory and Children's Literature*. Psychology Press.
- Hekman, Susan. 2019. „Subject." In *The Bloomsbury Handbook of 21-st Century Feminist Theory*, edited by Robin Truth Goodman, 21-32. London. New York: Bloomsbury Publishing Plc.
- Krempf, Antoine. 2016. „Seuls 12% Des Auteurs de Bande Dessinée Sont Des Femmes." *Franceinfo*. January 8. Pristupljeno: 15.6.2024. https://www.francetvinfo.fr/replay-radio/le-vrai-du-faux/seuls-12-des-auteurs-de-bande-dessinee-sont-des-femmes_1773387.html.
- Lavenia, Anastasya. 2022. „The Paradox of Strong Female Characters." *CXO Media*, February 23. Pristupljeno 8.9.2024. <https://www.cxomedia.id/art-and-culture/20220222152006-24-173856/the-paradox-of-strong-female-characters>.
- Manić, Željka. 2017. *Analiza sadržaja u sociologiji*. Beograd: Čigoja štampa. Institut za sociološka

istraživanja Filozofskog fakulteta u Beogradu.

- Marcuse, Herbert. 1974. „Marxism and Feminism." *Women's Studies* 974, Vol. 2: 279 -288.
- McKinney, Mark. 2011. *History and Politics in French-Language Comics and Graphic Novels*. Univ. Press of Mississippi.
- Mikkonen, Kai. 2017. *The Narratology of Comic Art*. New York. London: Routledge.
- Milinković, Jelena. 2018. „Feministička istraživanja i čitanja književnosti." U *Feministička teorija je za sve*, uredile Adriana Zaharijević i Katarina Lončarević, 19-40. Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju. Fakultet političkih nauka.
- Naghbi, Nima & O'Malley, Andrew. 2005. Estranging the Familiar: "East" and "West" in Satrapi's *Persepolis*. *ESC: English Studies in Canada*. 31. 223-247. 10.1353/esc.2007.0026.
- Pejović, Mario. 2015. „Strip i dalje živi na Balkanu". *Al Jazeera*. Pristupljeno: 18.8.2024. <https://balkans.aljazeera.net teme/2015/2/3/strip-i-dalje-zivi-na-balkanu>.
- Rooney, Ellen. 2006. „The Literary Politics of Feminist Theory" In *The Cambridge Companion to Feminist Literary Theory*, edited by Ellen Rooney, 73-96. Cambridge. New York: Cambridge University Press.
- Shendruk, Amanda. „Analyzing the Gender Representation of 34,476 Comic Book Characters." *The Pudding*. Pristupljeno: 3.7. 2024. <https://pudding.cool/2017/07/comics/>.
- Seb, Emina. 2019. „In France, Comic Books Are Serious Business." *The New York Times*, January 29. Pristupljeno: 15.6.2024. <https://www.nytimes.com/2019/01/29/books/france-comic-books-angouleme.html>.
- Sosič Zupan, Alojzija. 2020. „Pitanja književne interpretacije i predloga za tumačenje i vrednovanje romana Ivana Cankara". *Umjetnost riječi*, LXIV (2020) 3-4: 319-334.
- Toupin, Louise. 2018. *Wages for Housework. A History of an International Feminist Movement*. Vancouver, London: UBC Press and Pluto Press
- Van Dijk, Teun A. 2001. „Critical Discourse Analysis." In *The Handbook of Discourse Analysis*, edited by Deborah Schiffrin, Deborah Tannen, and Heidi E. Hamilton, 352 – 371. Massachusetts. London: Blackwell Publishers Inc.
- Vogel, Lise. 2013. *Marxism and The Oppression of Women. Towards a Unitary Theory*. Leiden. Boston: BRILL.
- Vuković Milica, 2014. „Kritička analiza diskursa". U *Analiza diskursa: Teorije i metode*, uredila Slavica Perović. Podgorica: Institut za strane jezike Univerzitet Crne Gore.
- Wright, Michelle M. 2019. „Identity." In *The Bloomsbury Handbook of 21-st Century Feminist Theory*, edited by Robin Truth Goodman, 33-44. London. New York: Bloomsbury Publishing Plc.
- Zupan, Zdravko. 2007. *Vek stripa u Srbiji*. Pančevo: Kulturni centar Pančevo.



