

„Bo to jej udało się uciec” – droga do emancypacji Josephine w komiksie *Fatale* Eda Brubakera i Seana Phillipsa

KLAUDIA SRUL

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

ABSTRACT. Srul Klaudia, „Bo to jej udało się uciec” – droga do emancypacji Josephine w komiksie *Fatale* Eda Brubakera i Seana Phillipsa [“Because She Got to Escape” – The Road to Josephine’s Emancipation in the Comic Book *Fatale* by Ed Brubaker and Sean Phillips]. “Images” vol. XXXVII, no. 46. Poznań 2024. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 319–333. ISSN 1731-450X. <https://doi.org/10.14746/i.2024.37.46.17>

The author comprehensively analyzes the construction of the character of Josephine – the protagonist of the comic book series *Fatale* (2012–2014). Based on it, she draws conclusions regarding the protagonist’s subjectivity, the image of the family created on the pages of comic book history, and the gradual development of the heroine’s agency. The author shows that all these elements contribute to Josephine’s emancipation, which takes place in the series finale.

KEYWORDS: film *noir*, *femme fatale*, intermedia translation, comics, movie genre, criminal, feminism

Niewielka grupa żałobników zgromadzona wokół grobu, przygaszona paleta barw, smugi deszczu i narracja z offu: „Opowiem wam, jak moje życie legło w gruzach w ciągu jednego dnia. Zaczęło się na pogrzebie Dominica Rainesa...” – takim kadrem rozpoczyna się komiks *Fatale*, od samego początku wprowadzając czytelnika w klimat rodem z klasycznego filmu *noir*. Konwencję dopełnia wizerunek, pojawiającej się kilka kadrów później, tajemniczej kobiety, skrywającej twarz pod parasolem[1]. Nicolas Lash, narrator, chrześniak zmarłego, w jednej chwili pada ofiarą uroku nieznannej, przedstawiającej się jako Josephine – wnuczka dawnej ukochanej denata. Gdy tego samego wieczora Nicolas odnajduje tajemniczy maszynopis nieopublikowanej dotąd książki krewnego, zostaje napadnięty przez grupę mężczyzn o aparycji gangsterów. Z pomocą przychodzi mu Josephine. Po dramatycznej nocy, w trakcie której dochodzi do strzelaniny oraz pościgu samochodowego, Nicolas budzi się w szpitalu, pozbawiony nogi. Zarówno Josephine, jak i rękopis przepadają bez śladu. Od tej pory Nicolas staje się owładnięty obsesją na punkcie odnalezienia tajemniczej nieznannej i dotarcia do

prawdy o niezwykłych wydarzeniach, w które został wplątany. I choć z początku wydawać by się mogło, że głównym bohaterem tej kryminalnej historii będzie właśnie Nicolas Lash, po kilkustronicowym prologu nie tylko traci on status jedynego narratora opowieści, ale i przestaje być protagonistą na rzecz Josephine.

Za powstanie wydawanego w latach 2012–2014 *Fatale* odpowiedzialny jest duet Ed Brubaker (scenarzysta) i Sean Phillips (rysownik). Współpraca obu mężczyzn rozpoczęła się w 2001 roku od stworzenia one-shota[2] *Batman: Gotham Noir*, co jest szczególnie znaczące w kontekście ich dalszych dokonań. Duet ten wyspecjalizował się bowiem w historiach kryminalnych, zwłaszcza zaś w utworach osadzo-

[1] Na schematyczność i symptomatyczność sceny otwierającej komiks zwraca również uwagę Justyna Czaja, por. J. Czaja, *Na skrzyżowaniu tekstowych światów – o powieściach graficznych inspirowanych czarnym kryminałem*, [w:] *Powieść graficzna. Wprowadzenie*, red. S.J. Konefał, J. Szyłak, Instytut Kultury Popularnej, Timof Comics, Poznań–Warszawa 2023, s. 146.

[2] *One-shot* to jednozeszytowy komiks, stanowiący zamkniętą historię.

nych w konwencji filmu *noir*[3]. Tym, co wyróżnia *Fatale* spośród innych komiksów o tematyce kryminalnej, jest uczynienie z postaci kobiecej głównej bohaterki. Sam Brubaker, w posłowie do pierwszego tomu zbiorczego serii, zauważa wyjątkowość tego rozwiązania fabularnego: „Nigdy nie natknąłem się na podobny zamysł, by z *femme fatale* zrobić główną postać, z którą czytelnik mógłby sympatyzować – prawdziwą osobę, a nie tylko ucieleśnienie zguby dla niektórych mężczyzn”[4]. Uczynienie z *femme fatale* protagonistki jest zabiegiem nowatorskim nie tylko w świecie komiksu, ale i w świecie filmu. Spośród osiemdziesięciu przebadanych przez Angelę Martin filmów *noir* z postaciami kobiecymi w centrum jedynie w ośmiu główne bohaterki można określić mianem *femme fatale*, przy czym przypisanie niektórym z nich tej roli pozostaje kwestią dyskusyjną[5].

O niezwykłości historii Brubakera i Phillipa świadczą zarówno fakt skupienia na kobiecej bohaterce w ramach tradycyjnie uznawanego za męski gatunku[6], jak i sama konstrukcja postaci. Josephine jest bowiem obdarzona nieśmiertelnością oraz mocą kontrolowania męskich pragnień i zachowań. Oba te „dary” są dla

niej przekleństwem, skazującym ją na wieczne odgrywanie tej samej historii, w finale której mężczyźni giną bądź popadają w obłąd. Czytelnik śledzi losy Josephine, podążając za nią przez kolejne dekady, z których każda jest dla twórców okazją do przyjrzenia się ówczesnej kulturze popularnej i amerykańskiemu społeczeństwu. Za bohaterką podąża też lovecraftowski kult[7], chcący złożyć ją w ofierze swemu bóstwu. Wyjście poza ramy klasycznej opowieści z gatunku filmu *noir* objawia się zatem także poprzez wykorzystanie elementów konwencji horroru czy opowieści fantastycznych.

Moim celem badawczym jest wykazanie, za pomocą kompleksowej analizy konstrukcji postaci Josephine, w jaki sposób twórcy komiksu przetwarzają konwencję filmu *noir* na potrzeby innego medium. Przedstawię, jak skonstruowana jest podmiotowość głównej bohaterki *Fatale*, w jaki sposób w obrębie serii komiksowej dochodzi do rozpadu tradycyjnej rodziny oraz jak kształtuje się sprawczość bohaterki, aby na tej podstawie prześledzić proces emancypowania się Josephine, którego kulminacja następuje w finale serii.

Wzorce uległości i dominacji – kobieca podmiotowość w filmie *noir*

Punktem odniesienia dla moich rozważań nad podmiotowością Josephine jako bohaterki kobiecej będzie tekst Christine Gledhill zatytułowany *Klute 1: A Contemporary Film Noir and Feminist Criticism*[8]. Autorka wymienia w nim pięć elementów konwencji filmu *noir*, które, jej zdaniem, składają się na specyficzne położenie postaci kobiecych w filmach z tego gatunku.

Pierwszym z czynników jest **śledcza struktura narracji**. W klasycznej fabule filmu *noir* „kobieta staje się przedmiotem męskiego śledztwa”[9], a relacje męskiego protagonisty z kobietami determinują wszelkie zwroty akcji[10]. „Zamiast obnażania socjoekonomicznych wzorców politycznej oraz finansowej władzy i korupcji, co jest cechą specyficzną dla filmu gangsterskiego czy thrillera, film *noir* zgłębia tajemnice kobiecej seksualności oraz męskiego

[3] Wydali wspólnie serie takie jak: *Śpioch* (2003–2005), *Criminal* (2006–), *Incognito* (2008–2010), *Zaćmienie* (2014–2016), *Kill or Be Killed* (2016–2018), *Reckless* (2020–2022) oraz *one-shot pt. Pulp* (2020) utrzymany w konwencji westernu.

[4] E. Brubaker, S. Phillips, *Fatale*, t. 1, tłum. R. Lipski, Mucha Comics, Warszawa 2017, posłowie.

[5] A. Martin, 'Gild Didn't Do Any of Those Things You've Been Losing Sleep Over!': *The Central Women of 40s Film Noirs*, [w:] *Women in Film Noir*, red. E.A. Kaplan, BFI Pub., London 1998, s. 209.

[6] O czym więcej w dalszej części artykułu.

[7] Alter ego Lovecrafta pojawia się zresztą w jedenastym zeszyście *Fatale*, pod postacią mężczyzny o personaliach Alfred Ravenscroft.

[8] C. Gledhill, *Klute 1: A Contemporary Film Noir and Feminist Criticism*, [w:] *Women in Film Noir*, op. cit., s. 20–34.

[9] Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie tłumaczenia z języka angielskiego: K.S.

[10] C. Gledhill, op. cit., s. 28.

pożądania w ramach wzorców uległości i dominacji” [11]. Prześledzenie owych wzorców w serii *Fatale* jest kluczowe dla zrozumienia procesu emancypowania się głównej bohaterki.

Prolog historii Brubakera i Phillipsa sugeruje dość tradycyjne podejście do struktury narracyjnej skupionej wokół śledztwa, którego przedmiotem jest kobieta. Jednak, jak zaznaczyłam już na wstępie, Nicolas Lash nie jest centralną postacią tej historii. Sekwencje z jego udziałem stanowią jedynie przerywnik w warstwie narracji skupionej wokół rozgrywanej się na przełomie wielu dekad historii Josephine. Każdy z epizodów z życia protagonistki rozpoczyna się od perspektywy nowo wprowadzonej postaci męskiej. Jedynie pierwszą retrospekcję (zeszyt pierwszy) oraz segment finałowy (zeszyt dwudziesty) otwiera narracja z punktu widzenia Josephine [12]. Wielokrotne przyjmowanie przez twórców męskocentrycznej perspektywy narracyjnej implikuje typowe dla konwencji filmu *noir* śledztwo skupione wokół pytania o status kobiety. Konsekwencją owego śledztwa za każdym razem jest próba ocalenia bohaterki przez mężczyzn przed ścigającymi ją siłami zła. Przełamywanie tej konwencji sekwencjami z perspektywą narracyjną Josephine nie tylko nadaje postaci kobiecej specjalny status, ale i łamie zasady klasycznego noirowego śledztwa. To w tych sekwencjach bowiem czytelnik często poznaje nowe szczegóły z życia protagonistki i stopniowo otrzymuje odpowiedzi na pojawiające się w trakcie lektury pytania. Zabieg ten niejako pozbawia „detektywów” ich roli, czyniąc mężczyzn mniej sprawczymi i mniej istotnymi dla przebiegu kryminalnej zagadki.

Dominacja Josephine nad mężczyznami zauważalna jest zarówno na poziomie narracji, jak i w poszczególnych rozwiązaniach fabularnych oraz w warstwie wizualnej komiksu. Bohaterka *Fatale* początkowo nie jest w stanie panować nad wpływem, jaki jej aura wywiera na mężczyzn. Jak wspomina w zeszycie jedenastym: „Mężczyźni śledzili ją lub bili się o to, kto **postawi** jej drinka./ Lub atakowali jej kompana **jak bestie**” [13]. Wypracowanie umiejętności kontrolowania męskiego pożą-

dania i ukierunkowywania go na preferowane przez kobietę działanie stanowi punkt zwrotny w historii Josephine, która staje się w ten sposób panią własnego losu. Dominacja bohaterki nad mężczyznami na poziomie wizualnym dostrzegalna jest przede wszystkim w scenach erotycznych, co łączy się z ideą zgłębiania tajemnic „kobiecej seksualności oraz męskiego pożądania w ramach wzorców uległości i dominacji”. W każdej z licznych scen erotycznych z udziałem bohaterki jest ona stroną dominującą, o czym świadczą nie tylko sama pozycja seksualna, ale i zabiegi takie jak przekrzywienia kadru (mężczyzna „popychany” w stronę ziemi) czy ujmowanie postaci męskich w ujęciach z wysokiego kąta, a Josephine – z niskiego, górującą nad kochankami.

Drugim elementem konwencji filmu *noir*, wpływającym na kreację postaci kobiecych, są techniki filmowe takie jak **głos z offu i flashbacki**. Liczne retrospekcje w filmach *noir* niejako pozbawiają narratora kontroli nad wydarzeniami domagającymi się złożenia w logiczną całość w toku śledztwa [14]. Co więcej: „akcja zdominowana jest przez pytania o kobiecą seksualność oraz relacje seksualne, w tym sposoby na oszustwo, uwodzenie i zatajenie faktów, nie zaś przez dedukcję skupioną na wykryciu kryminalnej aktywności na podstawie sieci wskazówek” [15]. Filmy *noir* odczytywać można w kluczu ciągłej walki o przejęcie kontroli nad narracją. Ponieważ głos z offu domyślnie należy do postaci męskich, a narracja kobieca zawsze stanowi odstępstwo od konwencji, jest

[11] Ibidem.

[12] Jest to szczególnie znaczące w kontekście, dokonującej się w finale, emancypacji bohaterki.

[13] Zeszyt 11, s. 8, kadry 2–3. Ten i kolejne cytaty pochodzą z polskiego wydania *Fatale* składającego się z pięciu tomów zbiorczych, wydanych przez wydawnictwo Mucha Comics, w tłumaczeniu Roberta Lipskiego (E. Brubaker, S. Phillips, *Fatale*, t. 1–5, tłum. Robert Lipski, Mucha Comics, Warszawa 2015–2016) – oznaczam je, wskazując numery zeszytów, stron i kadrów; wszelkie podkreślenia w cytatach występują w komiksie.

[14] C. Gledhill, op. cit., s. 29.

[15] Ibidem.

to obszar chętnie eksplorowany przez krytykę feministyczną[16].

Do takiego właśnie wyłomu dochodzi w *Fatale*. Co szczególnie intrygujące, narracja pierwszoosobowa występuje jedynie w sekwencjach rozgrywających się w terażniejszości, których narratorem jest Nicolas Lash. W sekwencjach retrospektywnych (dominujących w całej serii) wykorzystywany jest narrator trzecioosobowy, przyjmujący w poszczególnych segmentach narracyjnych perspektywę postaci (w danej chwili) centralnej. Poprzez obieranie punktu widzenia konkretnego bohatera, wgląd w jego odczucia i obserwacje oraz ograniczenie wiedzy narratora do stanu wiedzy postaci, narracja trzecioosobowa mocno zbliża się do narracji pierwszoosobowej, stanowiąc niejako jej ekwiwalent. Zabieg ten powoduje, że Josephine (a wraz z nią poboczne postacie kobiece) otrzymuje namiastkę kontroli nad opowieścią, co stanowi odstępstwo od tradycyjnej narracji w filmie *noir*.

Trzeci wyznacznik filmowej konwencji – **mnożność punktów widzenia** – w znacznej mierze wynika z poprzedniej. Ograniczona możliwość sprawowania kontroli nad narracją powoduje, że postaci kobiece w filmie *noir* częściej pełnią funkcję przedmiotu męskiej obserwacji, niż stają się obserwatkami. Na obraz kobiety składają się różne (przeważnie męskie) perspektywy narracyjne bądź momenty w czasie, co prowadzi do licznych niespójności[17]. Jako typowe dla klasycznego filmu *noir* wyszczególnić można dwa typy schematów narracyjnych: walkę o kontrolę nad obrazem toczoną między bohaterami męskimi (tak dzieje się na przykład w *Laurze* [1944]) oraz tę samą walkę toczoną między mężczyznami a kobietą

(ten schemat występuje o wiele częściej, a sztandarowym przykładem jest *Gilda* [1946])[18]. Tym, co daje władzę postaciom kobiecym, jest natomiast wchodzenie przez nie w role „performerek” – tancerek, piosenkarek oraz innych obiektów męskiego spojrzenia. Nie jest to zatem władza nad punktem widzenia, lecz nad obrazem[19].

W *Fatale* schemat ten jest powielany poprzez stosowanie wspomnianej już polifonii męskich perspektyw narracyjnych. Każdy z mężczyzn posiada własny obraz Jo, zależny od tego, w jakim momencie jej długiego życia ich ścieżki się przecinają. Josephine poznana przez Mileisa w roku 1978 – dostojna dama, izolująca się w ogromnej, pustej willi w Los Angeles[20] – nie jest tą samą Josephine, którą Lance znajduje nagą i zakrwawioną na środku drogi w Seattle w roku 1995. Nawet w obrębie jednego planu czasowego czytelnik zostaje zapoznany z perspektywą narracyjną kilku różnych mężczyzn. W ten sposób w *Fatale* realizowany jest schemat polegający na walce mężczyzn o kontrolę nad obrazem kobiety. Drugi z nich (walka o tę kontrolę między mężczyznami a kobietą) znajduje zaś odzwierciedlenie w przeplataniu męskich punktów widzenia perspektywą Josephine.

W komiksie Brubakera i Phillipsa dochodzi również do ciekawego przetworzenia motywu odgrywania przez bohaterkę roli performerki. W zeszycie osiemnastym Josephine przyjmuje propozycję wystąpienia jako tancerka w teledysku grunge'owego zespołu, którego wokalistą jest Lance. Podczas tańca na planie filmowym moc Jo (cierpiącej wówczas na amnezję) wymyka się spod kontroli do tego stopnia, że wszyscy wynajęci do pracy przy teledysku aktorzy oddają się orgii oraz brutalnym aktom przemocy. Kobieta, poprzez swój performans, rozbudza pierwotne popędy widzów, nie jest jednak w stanie świadomie nimi władać. Analizując tę sekwencję w kontekście całej serii, można zauważyć, że moc Josephine staje się najbardziej niebezpieczna, gdy bohaterka nie ma nad nią kontroli[21]. Poddawanie się narzuconej roli *femme fatale* i bycie jedynie biernym obiektem męskiego spojrzenia jest dla Josephine i jej oto-

[16] Ibidem, s. 29–30.

[17] Ibidem, s. 30.

[18] Ibidem.

[19] Ibidem, s. 30–31.

[20] Warto zaznaczyć, że jest to historia nawiązująca w wielu miejscach do klasyka filmu *noir* – *Bulwaru Zachodzącego Słońca* (1950).

[21] Świadczą o tym również jej wspomnienia z czasów, kiedy dopiero poznawała swe moce.

czenia o wiele bardziej destrukcyjne niż wychodzenie przez nią poza tę rolę oraz świadome dysponowanie swoim urokiem osobistym. Ta konstatacja jest kolejnym istotnym czynnikiem na drodze do emancypacji bohaterki.

Czwartym czynnikiem kształtującym kreację postaci kobiecych w filmach *noir* jest **niestabilny charakter** bohaterek. Choć przeważnie kobietom powierzona jest jedna z dwóch stereotypowych ról: *femme fatale* bądź cierpiącej żony (o czym więcej w dalszej części artykułu), przypisanie danej postaci do odpowiedniej kategorii nie zawsze jest oczywiste. Wynika to z faktu, iż „męski głos z offu nie kontroluje fabuły, a wręcz przeciwnie, reprezentuje bohatera poszukującego prawdy” [22]. „Zamiast spójnego ujęcia niestabilnej, zdradzieckiej kobiety, w filmie *noir* zazwyczaj występuje seria szczątków charakterystyk zestawionych ze sobą, niekoniecznie ukazanych w sposób ciągły, lecz oddzielonych przerwami czasowymi (jak w *Człowieku z przeszłością*) i często stojących ze sobą w dosadnej sprzeczności” [23]. Przykładem konstruowania w ten sposób postaci kobiecej jest grana przez Lanę Turner Cora w filmie *Listonosz zawsze dzwoni dwa razy* (1946) – bohaterka wchodząca w liczne, kontrastujące ze sobą role społeczne [24]. „Taki sposób charakteryzowania [...] stanowi wyraźny kontrast wobec spójnej moralnej trajektorii mężczyzny, który, choć może być zdezorientowany lub niepewny co do relacji między pozorami a rzeczywistością, przynajmniej zachowuje spójność wartości” [25].

W *Fatale*, jak zostało już wykazane, obraz głównej bohaterki pełen jest niespójności. Josephine na zmianę wchodzi w rolę ofiary – niemal całkowicie zależnej od woli mężczyzny i potrzebującej wybawiciela – oraz niezależnej kobiety posiadającej własną agendę i konsekwentnie ją realizującą. Ta pozorna niespójność jest typowa dla kreacji *femme fatale*, z jednej strony posiadającej władzę nad mężczyznami, z drugiej zaś nieustannie ograniczanej regułami męskiego świata, w którym przyszło jej lawirować. Brak ciągłości wspomnianych charakterystyk jest również pochodną kilkunasto- i kilkudziesięcioletnich odstępów czasowych

między poszczególnymi historiami. Co jednak nietypowe dla konwencji filmu *noir* – odgrywanie przez Josephine roli protagonistki serii (a co za tym idzie: jej częsta obecność, liczne sekwencje prezentowane z jej perspektywy oraz introspekcje) pozwala uspołnić pełen sprzeczności wizerunek kobiety.

Ostatnim spośród wyszczególnionych elementów *noir*owej konwencji jest **ekspresjonistyczny styl wizualny oraz seksualizowanie wizerunku kobiet**. Obraz kobiety w filmie *noir* przeważnie koresponduje z charakterystyczną dla konwencji czarnego kryminału mroczną atmosferą świata przedstawionego, którą filmowcy wydobywają przy użyciu scenografii, kadrowania oraz oświetlenia. „Bohaterka filmu *noir* wyłania się z cienia; jej surowa, biała twarz, fotografowana bez użycia zmiękczających filtrów, staje się częścią abstrakcyjnych planów oświetleniowych” [26]. Niezwykle istotnym elementem wizerunku *femme fatale* jest jej seksualność. Przeważnie góruje ona nad mężczyzną w ujęciach ustanawiających, natomiast jej ciało ulega fragmentaryzacji [27]. Nie bez znaczenia jest również dobór kostiumu. Dominują w tym względzie dwie strategie: ubiór podkreślający kobiecość (długie, ozdobne suknie) bądź skorelowany z męskością (garnitur w paski, marynarka lub sukienka z klapkami na ramionach), implikujący niezależność i agresję [28].

Seksualizacja postaci Josephine odbywa się przede wszystkim poprzez bardzo częste ukazywanie jej w negliżu. Wśród ilustracji stworzonych przez Seana Phillipsa występują liczne kadry, których nadrzędną funkcją jest fetyszyzacja wiecznie młodego ciała głównej bohaterki [29].

[22] C. Gledhill, op. cit., s. 31.

[23] Ibidem.

[24] R. Dyer, *Four Films of Lana Turner*, „Movie” 1977/78, nr 25.

[25] C. Gledhill, op. cit., s. 31.

[26] Ibidem, s. 32.

[27] Ibidem.

[28] Ibidem.

[29] Zeszyt 1, s. 19, kadr 5; zeszyt 15, s. 21, kadr 1; zeszyt 16, s. 18, kadr 6; zeszyt 24, s. 14, kadr 3 – jest to jedynie kilka przykładów.

W *Fatale* odnaleźć można również ilustracje przedstawiające nagie ciało Josephine, które zostały podzielone na trzy mniejsze kadry^[30] – zabieg ten można potraktować jako ekwiwalent filmowego fragmentaryzowania kobiecego ciała poprzez ruch kamery, stopniowo odsłaniającej kolejne elementy sylwetki.

Ukazywanie kobiet w pełnym negliżu nie mogło mieć miejsca w klasycznych filmach *noir* ze względu na ówczesną obyczajowość oraz obowiązujący Kodeks Haysa. Zabieg ten pojawia się jednak w nowszych realizacjach gatunku, określanych mianem *neo-noir*^[31]. Fetyszyzacja kobiecego ciała jest bowiem trwale wpisana w konwencję czarnego kryminału, a granice służących jej zabiegów wyznaczane są normami obyczajowymi panującymi w danym momencie historii. Twórcy *Fatale* wykorzystują ten zabieg bardzo świadomie. Ciało Josephine stanowi wszak narzędzie do kontrolowania męskich popędów. W zeszycie siódmym czytelnik poznaje poboczną postać ogrodnika, Jorge, który po ujrzeniu Jo podczas kąpieli, popada w obsesję na punkcie kobiety. Ponadto, częste przedstawianie bohaterki w negliżu odczytywać można jako metazabieg mający na celu wejście w grę z czytelnikiem – rysownik zdaje się kontrolować pożądanie odbiorcy, nęcąc go niezwykle estetycznymi i zmysłowymi wizerunkami nagiego kobiecego ciała.

Podsumowując, podejście twórców *Fatale* do konstrukcji postaci kobiecej wykracza poza ramy tradycyjnej historii utrzymanej w konwencji filmu *noir*. Każdy z wyszczególnionych przez Christine Gledhill czynników wpływają-

cych na specyficzne położenie bohaterki czarnych kryminałów ulega twórczemu przetworzeniu. Josephine, pozostając obiektem fetyszyzacji, posiada podmiotowość i sprawczość, której pozazdrościć mogłyby jej bohaterki klasycznych filmów *noir*. Dzięki przypisaniu tych cech protagonistce komiksowej serii możliwy jest finał, w którym dochodzi do emancypacji Josephine. Ograniczeniem, z którym bohaterka musi się zmierzyć, zanim do tegoż wyzwolenia dojdzie, jest narzucona *femme fatale* rola społeczna.

Mroczna dama kontra dziewczica- -odkupicielka – rola społeczna kobiety w filmie *noir*

Niemal każdej postaci kobiecej w klasycznym filmie *noir* przypisana jest jedna z dwóch stereotypowych ról. Pierwsza z nich to „mroczna dama” (*‘dark lady’*)^[32]. Do kategorii tej przynależą kobiety, które: „pracują na obrzeżach podziemia i są definiowane poprzez męską, kryminalną atmosferę thrillera – ćmy barowe, piosenkarki z nocnych klubów, drogie kochanki, *femme fatale* oraz naciągaczki, które poślubiają i mordują bogatych starców dla ich pieniędzy”^[33]. Druga z możliwych ról to tzw. dziewczica-odkupicielka, określana jako siostra bądź alter ego mrocznej damy^[34]. Są to zatem: „kobiety żyjące na peryferiach tego świata, żony, cierpiące w milczeniu dziewczyny, niedoszłe narzeczone, które stają się ofiarami męskich zbrodni, czasem przedmiotami wybawienia przez męskiego bohatera i często słabymi punktami jego zbroi męskości”^[35].

Janey Place wskazuje na archetypiczny charakter obu wymienionych ról społecznych, określając je mianem „jednych z najstarszych motywów w sztuce, literaturze, mitologii i religii w dziejach zachodniej kultury”^[36]. Kluczowy dla moich dalszych rozważań nad napięciem między obiema rolami jest niniejszy cytat:

Film *noir* stanowi męską fantazję, tak jak większość wytworów kultury. Dlatego właśnie **kobieta jest definiowana przez swoją seksualność: mroczna dama ma do niej dostęp, a dziewczica nie...** [podkr. – K.S.] kobiety są definiowane w relacji do mężczyzny,

[30] Zeszyt 2, s. 13, kadry 4–6; zeszyt 20, s. 6, kadry 1–3.

[31] Denis Villeneuve posunął się w tej kwestii do ekstremum w *Blade Runnerze 2048* (2017), ukazując gigantycznych rozmiarów projekcję postaci Joi (granej przez Anę de Armas) w pełnym negliżu.

[32] J. Place, *Women in Film Noir*, [w:] *Women in Film Noir*, op. cit., s. 47.

[33] C. Gledhill, op. cit., s. 28.

[34] J. Place, op. cit., s. 47.

[35] C. Gledhill, op. cit., s. 28.

[36] J. Place, op. cit., s. 47.

a centralna rola seksualności w tej definicji jest kluczem do zrozumienia pozycji, jaką zajmuje kobieta w naszej kulturze. Podstawową zbrodnią, którą popełnia „wyzwolona” kobieta, jest brak zgody na bycie definiowaną w ten sposób i właśnie tę odmowę można uznać przewrotnie... za atak na istnienie męczyzny. Film *noir* pod tym względem nie jest postępowy... jednak dał nam jeden z niewielu okresów w kinematografii, w którym kobiety posiadały sprawczość, nie były jedynie statycznymi symbolami, były inteligentne i silne, co wynikało z ich destrukcyjności, i czerpały moc nie ze swojej słabości, lecz seksualności[37].

Kontrast między mroczną damą a dziewczyną-odkupicielką dobitnie manifestuje się w *Fatale* w tomie pierwszym. W całej serii najbardziej prominentną postacią, wpisującą się w archetyp demonicznej kusicielki, jest oczywiście Josephine. Ucieleśnieniem drugiego archetypu jest Sylvia – żona Hanka Rainesa, dziennikarza, którego kochanką w latach pięćdziesiątych jest Josephine, a od którego pogrzebu rozpoczyna się cała historia[38]. Kontrast między kobietami dostrzegalny jest już na poziomie wizualnym. Josephine jest długowłosą brunetką o zgrabnej figurze, Sylvia zaś krótkowłosą blondynką w zaawansowanej ciąży. Szczególnie warte uwagi są dwa komplementarne kadry z pierwszego zeszytu serii. Ostatni kadr na stronie dziewiętnastej przedstawia Josephine leżącą nago w łóżku, palącą papierosa i przywołującą myślami (przy użyciu swych nadprzyrodzonych mocy) Hanka. Strona dwudziesta rozpoczyna się od kadru przedstawiającego wyrwanego ze snu Rainesa oraz śpiącą obok niego Sylię. Zestawienie ze sobą tych kadrów dobitnie wydobywa różnicę w obrazowaniu obu kobiet. Josephine śpi nago, co konotuje dostęp do sfery seksualności, a Sylvia – w białej koszuli nocnej symbolizującej czystość oraz wpisującej się w ówczesne normy obyczajowe. Kluczowym elementem różnicującym obie kobiety jest wspomniana ciąża żony Hanka. Jej zaawansowanie implikuje brak bądź znaczne ograniczenie kontaktów seksualnych między małżonkami. Zmysłowość i jej absencja wydobywane są także poprzez kolorystkę: kadr przedstawiający Josephine jest skąpany w odcieniach czerwieni i różu, natomiast kadr

z Sylią i Hankiem utrzymany jest w odcieniach błękitu.

Na poziomie fabuły i konstrukcji postaci kontrast między kobietami jest nader oczywisty: Sylvia realizuje model cierpiącej żony, która odkrywszy romans męża może jedynie rozpaczać, Josephine zaś to kusicielka odciągająca męczyznę od domowego ogniska. Wkład Jo w rozpad tradycyjnej rodziny w szerszej perspektywie odczytywać można jako kontestację zastanego porządku społecznego. Jak wskazuje Sylvia Harvey, rodzina funkcjonuje w kulturze jako „jeden z ideologicznych kamieni węgielnych zachodniego społeczeństwa industrialnego”[39]. Rodzina to „mikrokosmos zawierający w sobie wszelkie wzorce dominacji i poddania, charakterystyczne dla większego społeczeństwa”. Wreszcie, rodzina uosabia zbiór tradycyjnych wartości takich jak miłość względem rodziny, względem ojca (odgrywającego rolę władcy), a wręcz względem kraju[40]. Zamach na rodzinę jest zatem zamachem na fundamenty ideologiczne zachodniego (zwłaszcza amerykańskiego) społeczeństwa.

Do dalszych rozważań konieczne jest wyszczególnienie funkcji społecznych pełnionych przez rodzinę. Po pierwsze jest to zatem **reprodukcja i socjalizacja**, rozumiana jako nieodpłatna praca żony/matki polegająca na wychowaniu nowego członka społeczeństwa. W tym tradycyjnym modelu ojciec jest władcą, a dziecko jest całkowicie zależne od woli swych rodziców – „metafora hierarchicznego i autorytarnego społeczeństwa”[41]. Drugą funkcją jest realizacja **potrzeb seksualnych** w ściśle określonych ramach. Sposób ukazywania tego aspektu w kulturze ma paradoksalny charakter. W kinie lat czterdziestych i pięćdziesiątych,

[37] Ibidem.

[38] W latach pięćdziesiątych Dominic Raines posługuje się swoim drugim imieniem – Hank, stąd pozorna niespójność personaliów w prologu.

[39] S. Harvey, *Woman's Place: The Absent Family of Film Noir*, [w:] *Women in Film Noir*, op. cit., s. 36.

[40] Ibidem.

[41] Ibidem, s. 37.

za sprawą wymogów cenzury, ekranowe pary będące ze sobą po ślubie zmuszone były spać w oddzielnych łózkach, żeby nie budzić zgorzsenia – „rodzina równocześnie legitymizuje i *maskuje* seksualność” [42]. Trzecią funkcją jest realizowanie potrzeby **romantycznej miłości**, zmitologizowanej wręcz przez kinematografię. Spełniona miłość prowadzi do utworzenia „stabilnej instytucji małżeństwa”, natomiast brak owej miłości bądź jej destrukcja doprowadzić może do rozpadu rodziny – schemat ten jest domeną filmu *noir* [43].

Do rozpadu rodziny, a więc i systemu wartości, dochodzi w *Fatale* we wspomnianym wątku pozamałżeńskiego romansu Hanka. „W jakiś sposób planowanie oszustw, może nawet morderstwa.../ ...zdradzanie żony.../ ...przy niej wydawało się **romantyczne**” [44] – takie myśli towarzyszą Rainesowi podczas erotycznego zbliżenia z Josephine. Poszukiwanie spełnienia miłosnego poza instytucją rodziny prowadzi do katastrofalnych konsekwencji. Sylvia, pod nieobecność męża w domu, pada ofiarą kultu ścigającego Jo. Zostaje w brutalny sposób zamordowana, a jej dziecko wycięte z macicy matki. Gdy Hank po dłuższym czasie powraca do domu, jego rodzina już nie istnieje. Pozostający pod wpływem uroku Josephine mężczyzna nie jest w stanie nawet należycie przejść żałoby po bliskich: „Hank nie może nic na to poradzić. Jej [Josephine – przyp. K.S.] widok łamie mu serce./ Zatraca się w marzeniach o ich nowym życiu, gdzieś w jakimś nowym mieście.../ Ale chciałby móc opłakiwać to, co utracił” [45]. Znaczący jest również kontekst obyczajowy tego wątku, wynikający z osadzenia akcji pierwszego tomu komiksu w Stanach Zjednoczonych lat pięćdziesiątych. Jest to bowiem dekada silnie zmitologizowana przez popkulturę oraz późniejszą politykę Ronalda Reagana, której dominującą cechą był konserwatyzm obczajowy,

poprzedzający erę rewolucji seksualnej lat sześćdziesiątych. Josephine, rozbijając modelową amerykańską rodzinę, sprzeciwia się narzuconym przez społeczeństwo wzorcom życia rodzinnego i staje się zwiastunką nadchodzących zmian obyczajowych.

Protagonistka komiksowej serii reprezentuje typowe zagrożenie, jakie w filmie *noir* niesie za sobą kobieca seksualność. „Skupienie na sobie zamiast poświęcenia się mężczyźnie jest zazwyczaj grzechem pierworodnym kobiety w filmie *noir* oraz metaforą seksualności jako zagrożenia dla mężczyzny” [46] – jest to bezpośrednia konsekwencja wspomnianych konserwatywnych, patriarchalnych norm obyczajowych. W *Fatale* „skupienie na sobie” przybiera dwie kluczowe postacie: realizowanie **potrzeby bliskości** oraz **potrzeb seksualnych**. Oba z tych pragnień są konsekwentnie tłumione przez Josephine, w obawie przed nadużywaniem swych nadprzyrodzonych mocy. Potrzeby Josephine znajdują ujście dopiero w tomie czwartym, w którym bohaterka traci pamięć. Nieświadoma istnienia swych mocy Jo nie tylko niemal od pierwszej chwili pozwala zbliżyć się do siebie emocjonalnie nowo poznanemu mężczyźnie, ale i z dużą swobodą podejmuje kontakty seksualne, zarówno z Lancem, jak i z jego kolegą z zespołu. Jej zachowanie stoi w kontraście z postawą prezentowaną we wcześniejszych historiach, zwłaszcza z wydarzeniami z tomu drugiego. Josephine udaje się w nim na dobrowolną banicję: zamyka się w willi, gdzie ma u boku wyłącznie jedną kobietę (a zatem osobę niepodatną na jej urok), zatrudnioną jako pomoc domowa. Samotność Jo na poziomie wizualnym wydobywana jest poprzez liczne kadry przedstawiające bohaterkę wyglądającą przez okno, którego ramy przywodzą na myśl więzienne kraty. Dopiero wyzbycie się narzuconej roli społecznej, które dokonuje się za sprawą utraty pamięci, pozwala dojść do głosu głęboko tłumionym potrzebom. Gdy w finale czwartego tomu Josephine odzyskuje wspomnienia, jedną z pierwszych myśli jest tęsknota za brakiem zahamowań emocjonalnych: „Od tak dawna nie pozwalała się nikomu dotykać./ Wciąż czuła na sobie jego dłonie.

[42] Ibidem.

[43] Ibidem.

[44] Zeszyt 2, s. 13, kadr 1.

[45] Zeszyt 5, s. 22, kadry 6–7 i s. 23, kadr 1.

[46] J. Place, op. cit., s. 57.

Samotność, do której przywykła, teraz ją przytłaczała” [47]. W świecie, w którym seksualność i emocje mogą realizować się jedynie w ściśle określonych ramach, nie ma miejsca dla kobiety bezrefleksyjnie podążającej za tymi potrzebami.

Spotkanie na swej drodze *femme fatale* nie jest dla mężczyzny katastrofalne skutki w postaci nie tylko rozpadu już istniejącej rodziny, lecz także odebrania możliwości wchodzenia w jakiegokolwiek romantyczne relacje. Gdy Nicolas Lash, bohater interludium serii, przypomina sobie, że w dzieciństwie zetknął się z Josephine, zaczyna się zastanawiać nad wpływem, jaki to spotkanie wywarło na całe jego dorosłe życie: „Zdaję sobie sprawę, że odkąd spotkałem Jo, nie myślałem o innych kobietach.../ Czy od tamtej pory skrywała się w mojej **podświadomości**?/ Czy to **dłatego** żaden z moich związków nie przetrwał dłużej?” [48]. Fakt, iż moce Josephine wpływają nawet na kilkuletnich chłopców, jest szczególnie tragiczny. Przypadkowe spotkanie kobiety w Disneylandzie wpływa na całe dorosłe życie Wulfa, antagonisty tomu czwartego – niewinny chłopiec przeistacza się w seryjnego mordercę kobiet owładniętego obsesją odnalezienia Josephine. Najbardziej dramatyczna historia chłopięcej fascynacji urokiem *femme fatale* ujawniona zostaje w ostatnim tomie serii, o czym przyjdzie powiedzieć więcej w kontekście emancypacji głównej bohaterki.

Warto w tym miejscu wspomnieć o jeszcze jednej typowej konsekwencji spotkania na swej drodze *femme fatale*. Jak zostało wspomniane we wstępie niniejszych rozważań, w wyniku pościgu samochodowego, mającego miejsce w prologu, Nicolas Lash traci jedną z nóg. Kalectwo postaci męskiej jest motywem często pojawiającym się w filmach *noir* (por. *Podwójne ubezpieczenie* [1944], *Dama z Szanghaju* [1947]), interpretowanym przez badaczy jako metafora impotencji [49]. Figura *femme fatale* stanowi w tym kontekście „atrakcyjną metaforę mizoginistycznych lęków, które nawiedziły amerykańskie społeczeństwo tuż po zakończeniu II wojny światowej” [50]. Mężczyzna powracający do domu z frontu mógł obawiać się nie tylko braku własnego miejsca w sfeminizowa-

nym świecie, lecz także niemożności sprostanienia potrzebom seksualnym żony ze względu na odniesione na wojnie obrażenia psychiczne i fizyczne [51]. W tym kontekście trwałe kalectwo Nicolasa, w które zaangażowana jest Josephine, odczytywać można jako ekwiwalent rany wojennej – wątek ten wpisuje się zatem w ramy noirowej konwencji. Co więcej, gdy bohater wdaje się w przelotny romans, tuż po upojnej nocy zostaje ogłuszony przez okazującą się oszustką kochankę przy pomocy własnej protezy (zeszyt ósmy). Upokorzenie Nicolasa, zostaje spotęgowane poprzez wykorzystanie przeciwko niemu jego niepełnosprawności przez atrakcyjną kobietę, które dokonuje się po akcie seksualnym – „mizoginistyczny lęk” okazuje się uzasadniony.

Bycie przyczyną męskich tragedii staje się klątwą Josephine. W ostatnim tomie serii czytelnik dowiadyuje się, że bohaterka, nie mogąc znieść ciągłej konieczności bronięcia się przed męskim pożądaniem oraz wyrządzanych przez nią szkód, wielokrotnie popełniała samobójstwo i za każdym razem odradzała się na nowo. Podjęcie decyzji o każdym kolejnym akcie odebrania sobie życia stanowi desperacką, z góry skazaną na niepowodzenie próbę ucieczki od narzuconej roli społecznej.

Droga Josephine do uzyskania sprawczości

Wszystkie przywołane do tej pory konteksty składają się na obraz kobiety uwięzionej w ramach obyczajowej i gatunkowej konwencji. W świecie skupionym wokół mężczyzny kobieta może wpisać się w rolę (cierpiącej) oddanej żony i matki bądź sprowadzić na siebie zagładę, jeśli egoistycznie podąży za własnymi potrzebami. W klasycznie przeprowadzonej fabule filmu *noir* postać *femme fatale* zostaje ostatecz-

[47] Zeszyt 19, s. 6, kadry 4–5.

[48] Zeszyt 8, s. 5, kadry 2–4.

[49] J. Place, op. cit., s. 42.

[50] R. Syska, *Panorama kontekstów amerykańskiego noir*, „Studia Filmoznawcze” 2010, t. 31, s. 39.

[51] Ibidem.

nie ukarana za swoje przewinienia albo ocalona przez męskiego protagonistę^[52]. Ciągłość losów kobiet została wydobyta przez twórców *Fatale* poprzez umieszczenie w połowie serii (tom trzeci) dwóch historii o charakterze retardacyjnym. W zeszycie dwunastym czytelnik poznaje historię Mathildy – żyjącej w trzynastowiecznej Francji kobiety oskarżonej o paranie się czarną magią. Bohaterką kolejnego zeszytu, którego akcja rozgrywa się w dziewiętnastym wieku, jest Bonnie – wyjęta spod prawa kowbojka. Obie kobiety, ze względu na bycie ofiarami tej samej klątwy co Josephine, zmuszone są do życia na marginesie społeczeństwa. Fakt posiadania przez nie władzy nad mężczyznami sytuuje je w pozycji outsiderek, ukrywających się przed bohaterami męskimi, pragnącymi przejąć nad nimi kontrolę, a zatem przywrócić „naturalny” porządek rzeczy. Za pomocą obu tych historii Brubaker i Phillips zwracają uwagę czytelnika na mechanizmy wikłające kobietę w koło historii, z którego ciężko się wyrwać. Na poziomie wizualnym podobieństwo wszystkich czterech historii zaprezentowanych w tomie trzecim^[53] podkreślone jest poprzez identyczną kompozycję pierwszej strony każdej z tych mikronarracji: podział na dwa kadry, w proporcji 1:2, z których górny kadr przedstawia niebo i wychodzącą z poprzedniego kadru linię pionową (dym bądź linię napięcia), dolny zaś przedstawia rozległy krajobraz.

W komplementarnej pułapce tkwią bohaterowie męscy. Niemal każdy mężczyzna, który spotyka na swojej drodze Mathildę, Bonnie bądź Josephine, prędzej czy później zostaje za-

mordowany albo popada w obłąd. Znamienne w tym kontekście są słowa wypowiedziane przez podstarzałego Lance’a^[54] do Nicolasa Lasha: „Myślisz, że jesteś **pierwszym facetem**, któremu spieprzyła życie?”^[55]. Mężczyźni w *Fatale* są uwikłani w pułapkę utkaną z pożądania i wiecznego nienasylenia – dwóch czynników, które determinują w tym świecie relacje damsko-męskie i wykluczają szczęśliwe zakończenie dla obojga kochanków. Utworzenie modelowej rodziny wiązałoby się bowiem z koniecznością stłumienia popędów na rzecz życia w ściśle określonych ramach obyczajowych.

Warte odnotowania są momenty emancypacyjne w historiach poprzedniczek Josephine. Mathilda pada ofiarą wcześniejszej inkarnacji kultu ścigającego Jo. Sama obecność bohaterki sprowadza urok na mężczyzn z okolicznych wiosek: „Kobiety skarżyły się na nienasycone apetyty mężów.../ ...I na to, że w nocy budziły ich gorączkowe sny o kobiecie mieszkającej niedaleko skraju lasu”^[56]. Kobięca seksualność ponownie portretowana jest jako zagrożenie dla tradycyjnej rodziny. Mathilda zostaje poddana inkwizycyjnym torturom i spalona na stosie. Po kadrze ukazującym śmierć kobiety następuje wąski kadr spowity w czerni, symbolizujący odrodzenie, które dokona się w kolejnym kadrze^[57]. Mathilda odzyskuje sprawczość i dokonuje rzezi na swych oprawcach. Nagość bohaterki w scenach tortur konotuje seksualność – uwydatnia zarówno winę kobiety, jaką jest „obnoszenie się” ze swoją seksualnością, jak i perwersyjny wymiar torturowania jej przez grupę mężczyzn posiadających władzę. W kadrach przedstawiających rzeź dokonaną przez Mathildę nagość zostaje odarta z erotycznych skojarzeń, stając się metaforą odrodzenia, stanięcia w prawdzie i braku wstydu. Ostatni z tych czynników, choć dostrzegalny już w przywołanej scenie, zostaje uświadomiony przez bohaterkę dopiero w finale historii. Gdy kobieta ponownie dokonuje rzezi, w jej głowie pojawiają się następujące myśli: „Po raz pierwszy nie czuje wstydu. Jest wolna./ Wyzwolona./ Potężniejsza niż kiedykolwiek./ Ostatniego za-

[52] L. Mulvey, *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, tłum. J. Mach, [w:] *Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. A. Helman, Universitas, Kraków 1992, s. 102.

[53] Oprócz historii Mathildy i Bonnie w tomie tym znajdują się dwie opowieści z życia Josephine, sięgające czasów początków klątwy i obrazujące proces osławiania nadprzyrodzonych mocy.

[54] Byłego członka zespołu grunge’owego z tomu czwartego.

[55] Zeszyt 19, s. 22, kadr 4.

[56] Zeszyt 12, s. 3, kadry 1–2.

[57] Zeszyt 12, s. 4, kadry 1–3.

bija samym spojrzeniem./ To przyjemne uczucie”[58]. Brutalność i rząda mordu ogarniająca kobietę w chwili odzyskania sprawczości korespondują z historią Josephine. W zeszycie dziesiątym Jo dopuszcza się masakry na członkach kultu. Towarzyszy jej wówczas poczucie winy z powodu satysfakcji, jaką daje jej krwawa zemsta: „Jo wstydziła się tego, ile radości sprawiała jej jego **wrzaski**.../ Tego, jak łatwo było nakłonić mężczyznę, by się zabił.../ Tego, jak **dobrze** było być wolną... swobodną...”[59]. O ile wstyd przed dokonywaniem brutalnych aktów mordu jest w pełni zrozumiała, o tyle poczucie winy z powodu uzyskania wolności i wpływu na własny los to brzemień zrozumiałe w pełni jedynie w kontekście cierpiętniczej roli przypisanej kobiecie w ramach konwencji filmu *noir*.

Historia Bonnie również ma wydźwięk emancypacyjny. Już sam fakt uczynienia bohaterki kowbojką dowodzącą grupą mężczyzn implikuje przyznanie sprawczości postaci kobiecej. We wstępie historii pada sugestia, że przejście dowodzenia nad całkowicie męską gromadą możliwe jest dzięki nadprzyrodzonym mocom Bonnie: „Opanowała jednak **władzę**, jaką miała nad mężczyznami. **Crock i jego banda** słuchali się jej.../ ...Ale dawali jej spokój, gdy tego chciał”[60]. Co więcej, to właśnie w tym zeszycie po raz pierwszy w całej serii podniesiony zostaje temat zagrożenia napaścią seksualną, będącą konsekwencją rozbudzenia przez klątwę najbardziej pierwotnych instynktów. W historii z zeszytu trzynastego są to jedynie dwa wymowne kadry, z których pierwszy przedstawia Bonnie kąpiącą się nago w jeziorze i podglądającego ją mężczyznę, drugi zaś – konsekwencję próby gwałtu: „Nie mogła kontrolować ich snów... Ani pragnień... Ale teraz już potrafiła dopilnować, by żaden z nich jej nie dotknął./ Ostatni, który próbował, powiesił się za to, co zrobił”[61]. Umiejętność podporządkowania męskich zachowań swej woli (w tym wypadku zmuszenie do popełnienia samobójstwa) staje się formą obrony przed męską agresją. Analogiczny wątek pojawia się w historii Josephine, w kolejnym tomie serii. Gdy bohaterka wchodzi

w relację erotyczną z dwoma członkami zespołu muzycznego, wzbudza zazdrość w perkusistacie – Skipie. Frustracja i fizyczne cierpienie wynikające z nieokiełznanego pożądania w połączeniu z niemożnością rozładowania tegoż napięcia doprowadzają mężczyznę do ataku na Josephine. Kobieta, nadal cierpiąca na amnezję, początkowo nie jest w stanie obronić się przed oprawcą. Dopiero po prawie dwóch stronach przedstawiających brutalną szarpaninę następuje przełom. Josephine (jeszcze nie w pełni świadomie) zamiera i z kamienną twarzą używa siły swej perswazji, aby zmusić Skipa do popełnienia samobójstwa poprzez zanurzenie głowy w sedesie[62]. W obu przywołanych historiach wątek napaści seksualnej skorelowany jest ze wspomnianymi wcześniej wzorcami uległości i dominacji, tak charakterystycznymi dla konwencji filmu *noir*. Poprzez wykorzystanie fantastycznego wątku magicznego oddziaływania uroku osobistego kobiet na męskie żądze sytuacje przedstawione w *Fatale* zostają doprowadzone do ekstremum – mężczyźni opętani pożądaniem stają się bezmyślnymi bestiami. Samo istnienie napaści na tle seksualnym nie jest oczywiście fikcją. Twórcy komiksu, dając swym bohaterkom narzędzie do obrony przed tego typu agresją, przyznają im sprawczość i siłę w sytuacjach, w których w prawdziwym życiu kobiety są jej pozbawiane. Wątki te mają zatem charakter katartyczny, zwłaszcza zapewne, dla czytelniczek serii.

Warto w tym miejscu ponownie przywołać tezę o paradoksalności konstrukcji postaci kobiecych w filmie *noir*[63]. Z jednej strony, bohaterkom kobiecym przypisana jest jedna z dwóch stereotypowych, archetypicznych ról, z drugiej zaś – przyznanie im sprawczości jest cechą wyróżniającą film *noir* spośród klasycznych hollywoodzkich gatunków filmowych. Helen Hanson wymienia czarne kryminały

[58] Zeszyt 12, s. 22.

[59] Zeszyt 10, s. 15, kadry 7–9.

[60] Zeszyt 13, s. 4, kadry 4–5.

[61] Zeszyt 13, s. 5, kadry 1–2.

[62] Zeszyt 17, s. 20–21 i 24.

[63] J. Place, op. cit., s. 47.

obok *female gothic films* (kobięcych filmów gotyckich) jako dwa nurty filmowe kontestujące typowe w latach czterdziestych przypisywanie sprawczości wyłącznie bohaterom męskim. W myśl teorii narratologicznej postaci to „podmioty zaangażowane w akcję, które posiadają sprawczość” [64], a sprawczość to „zdolność podmiotu do powodowania zdarzeń” [65]. Wedle tych definicji każda postać, niezależnie od płci, posiada sprawczość. Formalne definicje stoją jednak w sprzeczności z faktycznym stanem kinematografii omawianego okresu:

Więc w gatunkach takich jak western, męskomęskie i, co ważne, publiczne, konflikty są rozwiązywane przez działania bohatera, co prowadzi do rozwiązania, w którym cywilizowane wartości wyłaniają się z chaosu dzicy. Podobnie w filmach kryminalnych, prawo i porządek zostają przywrócone dzięki męskim czynnościom śledczym prowadzącym do transgresji. Definiowane przeważnie jako gatunki męskie, zarówno westerny, jak i filmy kryminalne postrzegane są jako podejmujące temat publicznych, a zatem „uniwersalnych”, trosk i przeciwstawiane są „prywatnym” troskom o dom, ognisko domowe i rodzinę, przypisywanym do gatunków adresowanych do kobiet [66].

W ramach filmów *noir* i *female gothic films* postaci kobiece często „są stawiane w pozycji narracyjnej, która kwestionuje założenie sprawczości skorelowanej z płcią [męską – przyp. K.S.]”, co pozwala wkroczyć tym postaciom w sferę publicznych konfliktów. Twórcy *Fatale* i w tym obszarze idą o krok dalej, osadzając akcję historii Bonnie w konwencji westernu – gatunku typowo męskocentrycznego oraz kończąc historię Josephine nie upadkiem bądź ocaleniem przez mężczyznę, lecz pełnoprawną emancypacją.

Emancypacja się dokonuje

W ostatnim tomie serii Josephine łączy siły z Nicolasem Lashem i przystępuje do finałowej konfrontacji z Bishopem, liderem ścigającej ją sekty. Protagonistka wychodzi z tego starcia zwycięsko i zdobywa upragnioną wolność. Proces sięgania po nią zaczyna się jednak o wiele wcześniej, a jego przebieg prześledzić można poprzez przyjrzenie się trzem komplementarnym sekwencjom rozgrywającym się nad oceanem.

Pierwsza z nich ma miejsce w tomie drugim. Josephine, w czasie swej dobrowolnej izolacji od mężczyzn, snuje opowieść o tym, co działo się z nią przez ostatnie lata. Jedno ze wspomnień dotyczy właśnie kontaktu z oceanem: „Ocean był jedyną rzeczą, której pragnęła, a której nie można było dostarczyć do domu./ Od czasu do czasu wyjeżdżała wieczorami.../ ...I pływała samotnie w blasku księżyca” [67]. Trzy kadry przedstawiające Josephine pływającą w oceanicznych wodach wizualnie wyróżniają się spośród serii obrazów wchodzących w skład sekwencji wspomnień: są utrzymane w zimnej, niebieskiej kolorystyce konotującej samotność i kontrastującej z odcieniami żółci, brązu, czerwieni oraz zieleni w otaczających je kadrach. Ocean symbolizuje pragnienie wolności, która – jak się wówczas wydaje – nigdy nie będzie w zasięgu Josephine ze względu na ciążyącą nad nią klątwę. Owo pragnienie wybrzmiewa szczególnie głośno w tomie pierwszym, gdy Jo zwraca się do Waltera słowami: „Nie jesteś słaby, nie jesteś zły... Pozwól mi odejść... Zwróć mi **wolność**” [68]. Na tym etapie historii odzyskanie władzy nad własnym życiem jawi się bohaterce jako uzależnione od działania mężczyzny. Warto w tym miejscu przywołać jeszcze jedną scenę z tomu drugiego, a mianowicie moment, gdy Jo wybiera się nad ocean wraz z Milesem. Kobieta moczy wówczas stopy w wodzie i zachęca partnera do tego samego, ten jednak odmawia [69]. Niniejszą scenę odczytywać można jako *foreshadowing* finału serii, w którym Josephine zdobędzie upragnioną wolność, lecz u jej boku nie będzie żadnego mężczyzny.

[64] H.P. Abbott, *The Cambridge Introduction to Narrative*, Cambridge University Press, Cambridge 2002, s. 188.

[65] Ibidem, s. 187.

[66] Ibidem.

[67] Zeszyt 6, s. 18, kadry 5–7.

[68] Zeszyt 4, s. 10, kadr 6.

[69] Zeszyt 8, s. 18, kadr 1.

Motyw oceanu powraca dopiero w ostatnim tomie serii, jednak wcześniej w historii Josephine następuje ważny zwrot fabularny. Zeszyt dwudziesty trzeci niemal w całości poświęcony jest zbliżeniu erotycznemu Jo i Nicolasa Lasha, któremu towarzyszy szokujące wyznanie bohaterki. Waga tego momentu wyrażona jest nie tylko przez treść, ale i formę serii obrazów. Trwająca szesnaście stron oniryczna sekwencja stanowi wiwisekcję psychiki Josephine, do której do tej pory żaden z bohaterów (ani czytelnik) nie miał w pełni dostępu. Utrzymywana konsekwentnie przez całą serię klasyczna komiksowa forma (podział na harmonijne, prostokątne kadry w obrębie strony) zostaje przełamana: sekwencje obrazów zajmują dwie strony, tworząc panoramę; poszczególne kadry są rozciągnięte, ich rama jest zauważalnie grubsza; rozstawienie kadrów względem siebie nawzajem i całej strony jest chaotyczne; w tle przez większość czasu rozgrywa się scena miłosnego zbliżenia kochanków ukazana na tle kosmosu[70]. Słowny opis nie jest w stanie w pełni oddać onirycznego charakteru całej sekwencji, z pewnością jednak mocno wyróżnia się ona wizualnie na tle reszty serii. W parze z estetyczną niezwykłością idzie fabularna doniosłość – jest to bowiem moment, w którym czytelnik nie tylko jest po raz pierwszy świadkiem rytuału, który doprowadził do śmierci i odrodzenia Josephine, lecz także dowiaduje się o istnieniu jej (i Dominica Rainesa) syna. W mrozącej krew w żyłach sekwencji okazuje się, że Willie również nie ustrzegł się przed wpływem uroku Josephine. Gdy w przyprawie utraty kontroli nad swą żądzą chłopiec rzucił się na matkę, został umieszczony w szpitalu psychiatrycznym, gdzie popełnił samobójstwo – „Skoro nie mógł jej mieć, nie chciał niczego...”[71].

Ujawnienie prawdy o tragicznie zmarłym dziecku stanowi przełom w historii Josephine. Oto bowiem kobieta, której przypisana została rola *femme fatale*, przyznaje się do bycia zagrożoną w żałobie matką. Wyznanie to odgrywa rolę terapeutyczną: dopiero stanięcie przed sobą w prawdzie o niemożności (s)pełnienia roli matki pozwala kobiecie wyrwać się z zakłę-

tego kręgu powtarzania historii. Jest to szczególnie znaczące w kontekście archetypicznych ról przypisanych kobiecie w formule klasycznego filmu *noir*. Josephine nie może być równocześnie „mroczną kusicielką” i troskliwą matką. Dlatego właśnie tradycyjną rodzinę spotyka zagłada, sprowadzona przez *femme fatale*/matkę. Paradoksalnie, przyznanie się przed samą sobą do bycia uwikłaną w społecznie narzucony konstrukt kobiecości przynosi bohaterce katharsis.

Tuż po spędzeniu nocy z Nicolosem i wydaniu go w ręce kultu w roli przynęty, Josephine ponownie udaje się nad ocean. Bohaterka roni łzy nad losem mężczyzn, których skazała na potępienie, a następnie rozbiera się do naga, żeby pływać w bezkresnym akwenu. Woda konotuje w tej scenie oczyszczenie i odrodzenie, które dokonują się, gdy Jo rozlicza się przed samą sobą z przeszłością:

Przez dziesięciolecia blokowała w sobie poczucie winy.../ ...Ale odkąd ukazała Nickowi **prawdę**, nie czuła prawie nic więcej. Tylko to i smutek./ Stare wspomnienia kłębią się w jej umyśle... Tyle twarzy... Kobiet i mężczyzn, których zniszczyła.../ Tych, którzy umarli, by mogła żyć.../ Tych, którzy oszaleli od samego patrzenia na nią.../ I ta jedna twarz, której nigdy nie zapomniała... Jej syna[72].

Kreacja *femme fatale* okazuje się jedynie fasadą zbudowaną na fundamencie głęboko tłumionych emocji. Dopiero pozwolenie sobie na przeżycie bolesnych odczuć (złości, poczucia winy, smutku) pozwala Josephine w pełni przejść żałobę. Za zwięzły opis dotychczasowej sytuacji bohaterki mogłyby posłużyć myśli towarzyszące Dominicowi Rainesowi tuż po śmierci żony i nienarodzonego dziecka: „chciałby móc opłakać to, co utracił”. Hank, będąc pod wpływem uroku Josephine, nie miał nigdy możliwości rozliczenia się z przeszłością – Jo taką możliwość posiada. Opłakanie tego, co utracone, pozwala przejść katharsis, pogodzić się ze stratą i w konsekwencji odrodzić się na nowo.

[70] Zeszyt 23, s. 6–21.

[71] Zeszyt 23, s. 20.

[72] Zeszyt 24, s. 13, kadr 5 i s. 14, kadry 1–5.

Pływając wśród rekinów, Josephine rozmyśla nad swą sprawczością w obecnej sytuacji: „Jednak czuje, jak zmieniło jej się tętno.../ Jakby przepływała przez nią wielka fala usiłująca porwać ją ze sobą./ Przypomina sobie dni, gdy uciekała przed tą falą”[73]. Następnie bohaterka przygotowuje się do ostatecznego starcia z siłami zła, kontynuując poprzednią myśl: „Ale nie będzie więcej uciekać./ Klątwa tyle jej odebrała, a teraz ona zmusi ją do zabrania całej reszty.../ ...Po swoim”[74]. Otaczający Josephine krąg rekinów stanowi metaforę pułapki, w której uwięziona jest bohaterka bądź krążących wciąż wokół niej wygłodniałych mężczyzn. Jo najpierw pływa wśród nich swobodnie, nie przejmując się ich obecnością (pogodzenie z sytuacją, ale i kontrolowanie jej), aby po chwili zdecydowanym ruchem wypłynąć z kręgu (podjęcie działania). Poddanie się falom interpretować można jako pogodzenie się zarówno z przeszłością, której nie da się zmienić, jak i z narzuconą społecznie rolą *femme fatale*. Skonfrontowawszy się z nieprzyjemną prawdą, bohaterka zyskuje siłę do działania i ostatecznego zmierzenia się ze ścigającymi ją demonami na własnych warunkach.

W trakcie finałowej konfrontacji z Bishopem i jego akolitami, Josephine wciąga przeciwnika w pułapkę – rzuca klątwę na jego oczy (pełniące przez całą serię funkcję magicznego artefaktu) oraz składa na jego ustach pocałunek, w którym przekazuje mu cały ogrom swego cierpienia:

W głębi jego umysłu pojawia się ból... Wspomnienia bólu martwych ludzi.../ Jeden po drugim łamią się na drobne kawałki i dźgają go... Wszystkie **istnienia** zniszczone z jej powodu.../ Czuje ich upadek, **każdego** z nich... Jakby był jego własnym.../ Jakby jego duszę rozciął **drut ostrzowy**...[75]

Gdy pozbawiony mocy Bishop zadaje pytanie: „Coś ty mi zrobiła?”, Josephine odpowiada: „Dałam Ci swe serce... Jest **złamane**, wybacz”[76]. Magiczny rytuał jest fabularnym pretekstem do

zdjęcia z bohaterki jarzma narzuconej roli. Jo wykorzystuje nagromadzone przez dziesięciolecia poczucie winy jako broń wymierzoną w męzczyznę, który przeistoczył ją w *femme fatale*.

Zakończenie historii mocno odbiega od standardowej fabuły filmu *noir*. Już sam fakt przyznania sprawczości postaci kobiecej w trakcie ostatecznej konfrontacji z siłami zła i uczynienie z bohatera męskiego przynęty jest zabiegiem nietypowym. Nadal jest to jednak zakończenie pozbawione pełnoprawnego happy endu. W epilogu czytelnik dowiaduje się bowiem, że choć Josephine udało się ocalić Nicolasa od śmierci, ten znajduje się w stanie wegetatywnym. Strona trzydziesta druga składa się z czarnej planszy: „Rok później” oraz serii niemal identycznych kadrów przedstawiających sparaliżowanego Lasha, do którego przemawia Jo, informując go o sukcesie komercyjnym książki autorstwa jego ojca chrzestnego. Jest to przewrotny finał, w którym *femme fatale* równocześnie ratuje męzczyznę od śmierci i sprowadza na niego zagładę w postaci spędzenia reszty życia w niebycie. Gdyby Nicolas Lash był w stanie mówić, mógłby powtórzyć słowa Waltera Neffa, bohatera *Podwójnego ubezpieczenia*: „Zabijałem dla pieniędzy i dla dziewczyny. Nie zdobyłem ani pieniędzy, ani dziewczyny”.

Na dwóch końcowych stronach komiksu rozgrywa się ostatnia sekwencja nad oceanem. Jo, która w ciągu roku przeobraziła się w staruszkę, ogląda zachód słońca i podsumowuje swoje życie:

Josephine nigdy nie sądziła, że będzie staruszką, a co dopiero miłą starszą panią./ Ale jej to nie przeszkadza./ Zyskała upragnioną **niewidzialność**. Od dawna jej pragnęła... Ma jednak wyrzuty sumienia w związku z Nicolasem. Wkrótce przestanie go odwiedzać.../ Jej wewnętrzny zegar tyka coraz słabiej./ Myślała, że będzie się bać, kiedy uświadomi sobie, że koniec jest już blisko, ale tak się nie stało. **Zapomnienie**... Niebyt.../ Brak czucia... I wspomnień... Powita to z ulgą./ Szum oceanu jest spokojny i regularny... Pulsuje w rytm obrotów Ziemi... I przyciągania wszechświata.../ To przypomina jej, jak jest **małeńka**... Jak **niewiele** znaczy ich ból... Znów myśli o tym, co powiedział pielęgniarz.../

[73] Zeszyt 24, s. 16, kadry 2–4.

[74] Zeszyt 24, s. 17, kadry 1–3.

[75] Zeszyt 24, s. 24, kadry 2–4 i s. 25, kadr 1.

[76] Zeszyt 25, s. 26, kadry 5–6.

Stwierdza, że to ona ma szczęście, nie Nick. Bo to jej udało się **uciec**[77].

Zachodzące słońce symbolizuje kres życia, do którego zbliża się bohaterka. Kadry są skąpane w odcieniach pomarańcza, co stanowi kontrast względem poprzednich sekwencji oceanicznych, zdominowanych przez odcienie błękitu, a także przywołuje skojarzenia z radością i energią życiową. Dochodzi tu zatem do swoistego paradoksu polegającego na skorelowaniu wydarzenia postrzeganego jako negatywne (starzenie się, śmierć) z pozytywnymi, przeciwstawnymi odczuciami (chęć do życia, odrodzenie). Dzieje się tak, gdyż dla Josephine to właśnie możliwość starzenia się i odejścia ze świata przynosi długo oczekiwaną ulgę. Bohaterka podziwia zachód słońca samotnie, co symbolizuje wydostanie się spod wpływu mężczyzn. Towarzyszące jej myśli świadczą o pogodzeniu się z przeszłością – choć Josephine nadal zdaje sobie sprawę, ile bólu spowodowała przez całe swoje życie, uczucie to nie jest przytłaczające. Każdy z tych trzech elementów: **starość**, **niezależność od mężczyzn** oraz **brak winy**, nie przystaje do wizerunku *femme fatale*. Osiągnąwszy ten stan, Josephine uwalnia się od narzuconej roli, ostatecznie przełamując ramy konwencji filmu *noir*.

BIBLIOGRAFIA

Abbott H. Porter, *The Cambridge Introduction to Narrative*, Cambridge University Press, Cambridge 2002.

- Brubaker Ed, Phillips Sean, *Fatale*, t. 1–5, tłum. Robert Lipski, Mucha Comics, Warszawa 2015–2016.
- Czaja Justyna, *Na skrzyżowaniu tekstowych światów – o powieściach graficznych inspirowanych czarnym kryminałem*, [w:] *Powieść graficzna. Wprowadzenie*, red. Sebastian Jakub Konefał, Jerzy Szyłak, Instytut Kultury Popularnej, Timof Comics, Poznań–Warszawa 2023, s. 131–161.
- Dyer Richard, *Four Films of Lana Turner*, „Movie” 1977/78, nr 25, s. 30–54.
- Gledhill Christine, *Klute 1: A Contemporary Film Noir and Feminist Criticism*, [w:] *Women in Film Noir*, red. E. Ann Kaplan, BFI Pub., London 1998, s. 20–34.
- Harvey Sylvia, *Woman’s Place: The Absent Family of Film Noir*, [w:] *Women in Film Noir*, red. E. Ann Kaplan, BFI Pub., London 1998, s. 35–46.
- Martin Angela, *‘Gild Didn’t Do Any of Those Things You’ve Been Losing Sleep Over!’: The Central Women of 40s Film Noirs*, [w:] *Women in Film Noir*, red. E. Ann Kaplan, BFI Pub., London 1998.
- Mulvey Laura, *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, tłum. Jolanta Mach, [w:] *Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. Alicja Helman, Universitas, Kraków 1992.
- Place Janey, *Women in Film Noir*, [w:] *Women in Film Noir*, red. Kaplan E. Ann, BFI Pub., London 1998, s. 47–68.
- Syska Rafał, *Panorama kontekstów amerykańskiego noir*, „Studia Filmoznawcze” 2010, t. 31, s. 23–51.

[77] Zeszyt 24, s. 33, kadr 5 i s. 34, 35.