

Szujer Orsolya

HÁZIAS SZUPERHŐSÖK

A képregények ezüstkorának női superhősei

A második világháború utáni évek nem voltak kíméletesek a superhős-narratívákhoz: az álarcos igazságszótókról szóló történetek népszerűsége erősen megkopott, a legtöbb karakter pedig feledésbe merült, ahogy a közönség a horror-,¹ háborús és bizonyos mértékben a romantikus képregények felé fordult.² Az 1960-as évek elején azonban a zsáner új életre kelt, ami nagyrészt a Marvelnek volt köszönhető, amelynek alkotói forradalmasították a műfajt.

Egy anekdota úgy tartja, hogy a 60-as évek elején a Marvel akkori feje, Martin Goodman gyakran golfozott együtt a konkurencia, vagyis a DC Comics vezetőjével, Jack Liebowitzcal. 1961-ben, egyik ilyen golfmeccsük alkalmával Liebowitz új kiadványuk, az *Igazság Ligája* (1960) sikerével kérkedett: az 50-es évek második felében a betiltott horrorképregények után keletkezett piaci űrt a DC új superhőskiadványokkal igyekezett pótolni,³ és a legnépszerűbb karaktereikből verbuvált csapat kalandjait bemutató képregény kifejezetten jól fogyott. Ezen felbuzdulva Goodman elhatározta, hogy a Marvelnek is szüksége van egy superhőscsapatra, ezért felkérte Stan Lee-t, hogy alkosson egyet. Lee ekkor már közel negyvenéves volt, több mint húsz éve dolgozott a képregényiparban, és már a felmondására készült. Azonban felesége unszolására, aki azt tanácsolta neki, hogy a zsáner konvencióitól függetlenül, a saját ötletei alapján alkossa meg a kért új superhőscsapatot, végül elvállalta a megbízatást, és a legendás rajzolóval, Jack Kirbyvel kollaborálva létrehozta a *Fantasztikus Négyest*. Az új csapat merőben más volt, mint az *Igazság Ligája*: a forradalmian sokszínű

1 Remekül leírja a korabeli viszonyokat az a tény, hogy bár a *Captain America*-képregények 1949-ig kiadásban maradtak, a *Captain America's Weird Tales* címen megjelent, hetvenötödik, horrortörténeteket tartalmazó lapszámban Amerika Kapitány maga már fel sem tűnt. A kiadó legközelebb csak 1954-ben jelentetett meg *Amerika Kapitány*-képregényt, *Captain America... Commie Smasher!* alcímen, amelyben a hős már kommunisták ellen küzdött.

2 Sean HOWE, *Marvel Comics: the Untold Story*, Harper Perennial, New York, 2013, 27–28.

3 Richard REYNOLDS, *Super Heroes: A Modern Mythology*, University Press of Mississippi, Jackson, 1994, 8–9.

személyiségekkel rendelkező tagok, akik az első részben még csak egyenruhát sem viseltek, folyton civakodtak egymással, sőt, Ben Grimm, „A Lény”, hirtelen dühkitörései miatt még csak kifejezetten pozitív karakternek sem volt nevezhető.⁴ Az olvasók azonban mindezt imádták, és így, a sikeren felbuzdulva a Marvel hamarosan még számos más formabontó szuperhőssel állt elő, akik a mai napig hatalmas népszerűségnek örvendenek, mint például Pókember, Vasember, vagy éppen az X-Men, ezzel elhozva a szuperhősképregények ezüstkorát.⁵

Bár az ezüstkor és azon belül is leginkább Lee alkotásai új életet leheltek a szuperhősképregényekbe, újraértelmezve és talán meg is mentve a zsánert, egy bizonyos karaktercsoport valamelyest a háttérbe szorult: a női szuperhősök. Az aranykor (1938–1956) idején az akkor megszokottnak számító, antológia jellegű kiadványok – amelyek több rövidebb, különböző zsánerbe tartozó képregényt is tartalmaztak – legtöbbször igyekezett legalább egy női főszereplős történetet lehozni lapszámonként. Ennek oka az volt, hogy ezzel is próbálták vonzani a női olvasókat,⁶ hiszen a korszakban a hat–tizenegy évesek több mint 90%-a, a tizenkettő–tizenhét évesek 84%-a, a tizennyolc év felettiek 35%-a olvasott hetente legalább kettő–három képregényt; az egyes korcsoportokban a női és a férfi olvasók aránya pedig nagyjából egyenlő volt.⁷ Ezeket a felettébb sokszínű női karaktereket Mike Madrid négy kategóriába sorolja *The Supergirls: Fashion, Feminism, Fantasy, and the History of Comic Book Heroines* című könyvében: az „Elsőbálozók” izgalomra vágyó, unatkozó örökösnök, akik számára igazságosító alteregójuk a szabadságot jelenti;⁸ a „Partnerek” már népszerű férfi hősök barátnői, illetve egyes esetekben testvérei;⁹ a „Győzelmi Lányok” sokszínű szociális háttérből származó, a háborúban részt vevő honleányok;¹⁰ míg a „Glamour-lányok” a háború utáni évek inkább már a férfitekintet számára készült, szexualizált hősnői voltak.¹¹ Bár ezen karakterek nagy

4 HOWE, *I. m.*, 1–2.

5 Bár az ezüstkort általában 1956-tól, az újragondolt Flash első megjelenésétől datálják, a korszak hangulatát egyértelműen a Marvel határozta meg, aminek nyomán azt gyakran emlegetik a „Képregények Marvel-koraként” („The Marvel Age of Comics”) is.

6 MIKE MADRID, *Divas, Dames & Daredevils. Lost Heroines of the Golden Age of Comics, Exterminating Angel Press*, Minneapolis, 2013. [Ebook.]

7 CAROLYN COCCA, *Superwomen: Gender, Power, and Representation*, Bloomsbury, New York, 2016, 29.

8 MIKE MADRID, *The Supergirls: Fashion, Feminism, Fantasy, and the History of Comic Book Heroines*, Exterminating Angel Press, Minneapolis, 2016, 7.

9 *Uo.*, 13.

10 *Uo.*, 19.

11 *Uo.*, 26.

része mindössze csak néhány lapszámban tűnt fel, és így hamar a feledés homályába veszett, mivel a korszakban még nem igazán voltak megalapozott szabályok azt illetően, „hogyan *illik* vagy éppen *nem illik* viselkednie egy női karakternek”, a mai napig „merésznek és modernnek” érződnek.¹² Az 1960-as évek elejére azonban a fentebb említett négy kategóriából háromnak szinte teljes mértékben nyoma veszett, és maradtak a „Partnerek”: a férfi hősök mellett mellékszereplőként – és leginkább lehetséges romantikus partnerként – feltűnő női szuperhősök, amiért részben az új társadalmi trendek, részben pedig a képregényiparon belül bekövetkezett változások voltak felelősek.

A második világháború alatt az amerikai nők viszonylag nagy szabadságnak örvendtek, aminek egyik fő oka, hogy jelentős számban ők vették át a termelési feladatokat a frontra áthelyezett férfiaktól. Azonban, ahogy a háború végével a férfiak visszatértek az Államokba, és főleg ahogy megindult a kertvárosok kiépítése, a társadalmi nyomás visszakényszerítette a nőket az otthonba. Ahogy Cocca megjegyzi: „Ahogy a férfi háborús veteránok visszaintegrálódtak az amerikai életbe, a női munkásokat pedig visszaszorították az otthonba, a háború utáni éveket a »tradicionális« értékek újbóli érvényesítése jellemezte. Ehhez hozzátartozott az erősen idealizált heteroszexuális, középosztálybeli nukleáris családkép, valamint a háború előtti évek szigorúbban véve bináris, egyenlőtlen és állítólag »természetes« nemi szerepeinek hangsúlyozása.”¹³

Ehhez Mike Madrid még azt is hozzáteszi, hogy „A háború utáni évek népszerű amerikai nőképe egy olyan asszony, aki életét az otthonának és a családjának, nem pedig a karrierjének szenteli. A filmek a sikeres, karrierorientált nőt magányosként és keserűként mutatták be, aki az életének ürességét végtelen ambícióval kompenzálja.”¹⁴ Ez a mentalitás természetesen kihatással volt a képregények reprezentációs politikájára is.

A női szuperhősök ezüstkori mellőzésének másik oka a romantikus képregények sikere lehetett, amelynek kialakulásáért közvetetten szintén a társadalmi változások voltak felelősek. A műfajt Joe Simon és Jack Kirby – *Amerika Kapitány* alkotói – alapították meg 1947-ben a *Young Romance* című kiadvánnyal, amely, a borítón látható szöveg alapján, „érettebb képregényolvasóknak” készült. A romantikus kép-

12 MADRID, *Divas*.

13 COCCA, *I. m.*, 8.

14 MADRID, *Supergirls*, 70.

regények népszerűsége 1949–1950 körül érte el csúcspontját, amikor is több száz lapszám került kiadásra a legkülönbözőbb tematikákban – akadtak köztük katonatörténetek, westernek, sőt, volt kifejezetten feketéknek készült romantikus képregény is.¹⁵ A romantikus képregények egyes esetekben még a szuperhősképregényekre is direkt hatással voltak. Az eredeti alkotó, William Moulton Marston 1947-es halálát követően a *Wonder Woman* képregény írói feladatait Robert Kanigher vette át, aki kifejezetten romantikus irányba terelte Diana kalandjait. Sőt, a Marston idejében bevezetett, fontos történelmi nőalakokat bemutató, a „The Wonder Women of History” rovat helyét a „Marriage a la Mode” vette át, amely a világ különböző pontjain gyakorolt udvarlási szokásokkal foglalkozott.¹⁶ Így hát minekutána a női olvasók figyelme a romantikus képregényekre terelődött, érthető, hogy az ezüstkori szuperhőstörténetek szerzői nem érezték olyan fontosnak, hogy megcélozzák ezt a piaci csoportot.

A képregényiparon belüli másik változást a cenzúra bevezetése jelentette. A képregényeknek már a műfaj megjelenése óta számos kritikával kellett szembenéznük, azonban a harlemi pszichiáter, dr. Fredric Wertham munkássága addig soha nem látott mértékben fordította a közhangulatot a képregények ellen. Az 1954-ben megjelent főművében, a *Seduction of the Innocent*ben például arról is írt, hogy *Wonder Woman* rémisztő a kisfiúk számára és rossz példát mutat a kislányoknak,¹⁷ illetve hogy Batman és Robin kapcsolata a homoszexuális életvitelt promotálja.¹⁸ A helyzet végül odáig fajult, hogy 1954 tavaszán az amerikai kormány szenátusának albizottsága meghallgatást tartott a témában, ahol végül azt az ítéletet hozta, hogy a képregényiparnak öncenzúrát kell alkalmaznia. Ez a Comics Code Authority (CCA) megalapításához vezetett, amely szövetség az általuk meghatározott szerkesztői irányelvek alapján döntötte el, hogy mely képregények elég „családbarátok” ahhoz, hogy széles körben terjeszthetők legyenek.¹⁹ A CCA irányelveit felsorakoztató dokumentum elsősorban a horrorképregényeket vette célba, gyakorlatilag ellehetetlenítve azokat, am

15 Megan HALSBAND, *Let's Talk Comics. Romance*, The Library of Congress, 2019. február 5. <https://blogs.loc.gov/headlinesandheroes/2019/02/lets-talk-comics-romance/>.

16 COCCA, *I. m.*, 30.

17 Fredric WERTHAM, *Seduction of the Innocent: the Influence of Comic Books on Today's Youth*, Rinehart & Company, New York, 1954, 192–193.

18 *Uo.* 190–191.

19 Amy KISTE NYBERG, *Comics Code History. The Seal of Approval*, Comic Book Legal Defense Fund, <http://cbldef.org/comics-code-history-the-seal-of-approval/>.

többek közt a női szereplők megjelenítésével kapcsolatban is tartalmazott szabályokat: miközben tilos volt mindennemű meztelenség, a dokumentum külön kiemeli, hogy a női karaktereket valóságghűen, egyes testrészeik eltűlése nélkül kell ábrázolni. Ezen felül tilos volt a házasságon kívüli szex, a csábítás és a válás pozitív bemutatása is.²⁰

Mindezen faktorok közös hatása nyomán a korai 60-as évek szuperhősnői általában csinos, vonzó, ám szexuálisan nem aktív, a patriarchális hatalomnak engedelmessé váló fiatal nők voltak, akik a „házas istennő” mítoszának eleget téve gyakran láttak el tradicionálisan női, gondoskodó és sokszor anyai szerepeket, mint például ápolónő, varrónő vagy éppen szakács.²¹ Ezek a szerepek pedig kiemelték „a patriarchális [szuperhőscsapatok] férfi tagjaihoz mért alárendelt szerepüket”.²² Ezenfelül, a romantikus képregényekhez hasonlóan, a szerelmi kapcsolatok a szuperhősképregényekben is fontos szerepet kaptak. Míg a férfi hősöknek gyakorlatilag tilos volt egészséges és kielégítő romantikus kapcsolatba bonyolódnia, mivel az megakadályozta volna őket abban, hogy kellő figyelmet szenteljenek bűnüldözői kötelességeiknek, addig a kevés számban jelen lévő női karaktereket – akik sosem mutakozhattak erősebbeknek férfi társaiknál – sokkal jobban foglalkoztatta a romantika, ami csak rámutatott arra, hogy nem termettek a szuperhőslétre, mivel, hogyha választaniuk kellene az igazságosztás és a családalapítás között, az utóbbi mellett döntenének.²³ „Ez azt az üzenetet hordozza magában – írja Madrid –, hogy nem számít, mekkora hatalommal is bír egy nő, egy férfi szerelmére van szüksége ahhoz, hogy teljessé váljon.”²⁴

Minekutána tehát a szuperhős-narratíváknak nem volt kifejezett célja, hogy vásárlásra ösztönözzék a női közönséget, a női karaktereknek a történetben betöltött funkciója pedig szinte teljesen leszűkül a lehetséges romantikus partner szerepkörére, számuk is jelentősen alulmaradt a férfi karakterekhez képest, vagyis a legtöbb történetben mindössze csak egy fontos női szereplő tűnt fel. Ezt a jelenséget, amikor „egy csapat fiú barátot” „egyetlen magányos lány egészít ki, kinek karakterrajza sztereotípiákra épül”, Katha Pollitt a *New York Times*-ban

20 *The Comics Code of 1954*, Comic Book Legal Defense Fund, <http://cbldef.org/the-comics-code-of-1954/>.

21 MADRID, *Supergirls*, 113.

22 Joseph J. DAROWSKI, *X-Men and the Mutant Metaphor: Race and Gender in the Comic Books*, Rowman & Littlefield, Lanham, 2014, 45.

23 MADRID, *Supergirls*, 60–61.

24 *Uo.*, 61

1991-ben megjelent cikkében „Törpilla-elnök” nevezte a népszerű animációs sorozat, a *Hupikék Törpikék* után, ahol az egész törpfalluban eredetileg mindössze csak egy lány volt: Törpilla. Pollitt így beszélt a jelenségről: „Az üzenet egyértelmű. A fiúk a norma, a lányok az eltérés; a fiúk állnak a központban, míg a lányok a széleken; a fiúk egyéniségek, míg a lányok típusokat jelenítenek meg. A csoportot és annak történetét, valamint értékrendjét a fiúk határozzák meg. A lányok csakis a fiúkhöz viszonyítva léteznek.”²⁵ Bár Pollitt cikkében elsősorban a gyerekeknek készült animációs sorozatokról beszélt, és az elmúlt három évtizedben valamelyest javult is az arány, a tendencia, miszerint a férfiaknak sokkal nagyobb szerep jut, mint a nőknek, gyakorlatilag továbbra is jelen van a populáris kultúra minden szövegében. Joseph J. Darowski például a kiadvány teljes történetét öt publikációs időszakra bontva megvizsgálta a férfi és női karakterek arányát az *X-Men* képregényekben, aminek nyomán arra a következtetésre jutott, hogy a férfi karakterek aránya egyetlen időszakban sem esett 55% alá. Ezen felül az első vizsgált időszakban (1963–1970) a történetekben feltűnő hőskarakterek 80%-a volt férfi, míg ez a szám az utolsó vizsgált időszakban (2001–2008) is elérte a 70%-ot.²⁶

Azonban Laura Mattoon D'Amore *The Accidental Supermom: Superheroines and Maternal Performativity, 1963–1980* című esszéjében megjegyzi, hogy bár a szuperhősnők ezen bemutatása egyfelől a tradicionális nemi szerepeket promotálta, másfelől azonban mégis a női karakterek progresszív reprezentációjának tekinthető. Ezt a következőképpen magyarázza: „A női szuperhősök kritikus részét képezték a hatvanas és a hetvenes évek szuperhősképregényeinek, ahol egy még csak éppen ébredező feminista álomképet jelenítettek meg a férfiak világában dolgozó nőkről. A nő létükre az otthonon kívül, egy tradicionálisan férfias szakmában dolgozva, ahol a gonosztevőkkel való küzdelem a foglalkoztatás általános velejárója, a szuperhősnők egy valóra vált feminista álomképet jelentettek.”²⁷

Ettől függetlenül a korszakot elindító Fantasztikus Négyes egyetlen női tagja, Sue Storm, vagyis a Láthatatlan Lány, messze elmaradt a feminista példaképtől. Miközben csoporttársai mind rendelkeznek

25 KATHA POLLITT, *The Smurfette Principle*, New York Times, 1991. április 7. www.nytimes.com/1991/04/07/magazine/hers-the-smurfette-principle.html.

26 DAROWSKI, *I. m.*, 70.

27 LAURA MATTOON D'AMORE, *The Accidental Supermom: Superheroines and Maternal Performativity, 1963–1980*, *The Journal of Popular Culture* 45. (2012/6.), 1226–1248, 1227–1228.

valamilyen kifejezett jellemhibával, ami érdekessé és életszerűvé teszi őket, addig Sue „hibái szinte már a viktoriánus nőiesség karikatúrájává teszik őt, a láthatatlan nővé, aki elájul, amint kicsit megerőlteti magát”.²⁸ A kedves, fehér, felső-középosztálybeli, a kamaszkora végén, a húszas évei elején járó lány,²⁹ a jóval idősebb, őszülő halántékú Reed Richards jegyeseként és a forrófejű tinédzser, Johnny Storm nővéreként egyszerre tölti be a lány- és az anyaszerepet a csapatban. Míg Reed gyakran megszidja éretlenségéért és érzelgősségéért, addig Sue megtervezi a Fantasztikus Négyes egyenruháit, kávéval szolgál fel, és buzdítja csapattársait.³⁰ Amikor pedig éppen nem a hősködés vagy éppen az foglalja le, hogy begépelje Reed jegyzeteit, akkor idejét boltokban és szépségszalonokban tölti.³¹

A kor elvárásainak megfelelően Sue az erejét tekintve is alulmúlja férfitársait: míg a csapat három másik tagja mind valamilyen harcban hasznos szuperképességgel rendelkezik, addig ő mindössze csak arra képes, hogy láthatatlanná váljon, ami bár hasznos lehet, ha kémkedésre kerül sor, a gonosztevőkkel való tényleges harcok során teljes mértékben haszontalan, ami az akciójelenetek esetében gyakorlatilag feleslegessé tette Sue-t. Ez az olvasóknak is feltűnt, akik annyi panaszlevelet küldtek a Marvel szerkesztőségének a karakterrel kapcsolatban, hogy a kiadó végül azokra a történeten belül válaszolt. A tizenegyedik, *Látogatóban a Fantasztikus Négyesnél* (1963) című lapszámban Sue sírva vallja be csapattársainak, hogy az olvasók szerint nem tesz eleget a csapatért, és ezért ragaszkodnak hozzá, hogy írják ki a történetből. Ezt hallva a férfiak gyorsan biztosítják mind Sue-t, mind pedig az olvasókat a nő fontosságáról, bár egyik érvük az, hogy bár ezt a krónikák ritkán említik, a női gondoskodás nélkül a nagy férfiak semmire sem mennének.³² A következő évben Sue végül új szupererőt is kap, hogy aktívabban részt tudjon venni a harcokban: onnantól kezdve képes láthatatlan erőtereket gerjeszteni, bár „ez mindössze csak azt tette lehetővé, hogy a már amúgy is anyáskodó Sue új módokat találjon arra, hogy a partvonalon állva megvédje férfi csapattársait, amíg azokra esik a csaták oroszlánrésze”.³³

28 Lillian ROBINSON. *Invisible Girl = The Superhero Reader*, szerk. Charles HATFIELD – Jeet HEER – Kent WORCESTER, University Press of Mississippi, Worchester, 2013, 211–215, 214.

29 MADRID, *Supergirls*, 112–113.

30 *Uo.*, 114–115.

31 MADRID, *Supergirls*, 115; ROBINSON, *I. m.*, 214.

32 ROBINSON, *I. m.*, 214.

33 MADRID, *Supergirls*, 116.

Bár a CCA betiltotta a női karakterek túlzott szexualizációját, a férfitéket a hatvanas évek alatt is megőrizte dominanciáját, csak éppen egy visszafogottabb formában, aminek az egyik legjobb mintapéldája az 1963-as *The X-Men* #1. Az első, a Marvel „mutáns” karaktereit – embereket, akik szupererejüket random genetikai mutációknak köszönhetik – bemutató történet a telepata Charles Xavier professzor birtokán kezdődik, ahol egy kifejezetten mutáns fiatalok számára létrehozott bentlakásos iskola működik. A történet elején az intézménynek már van négy diákja: Küklopsz, Bestia, Angyal és Jégember – mindannyian fehér és heteroszexuális kamasz fiúk³⁴ –, akik éppen az ötödik diák érkezését várják. Ez az ötödik diák azonban, beteljesítve a Törpilla-elvet, egy lány: Jean Grey, aki később a Csodalány néven válik majd ismertté.

Ez a felállás egy gyakran használt narratív trükköt látszik alkalmazni: mivel a főszereplő újonnan érkezik a szituációba, a narratív univerzum rajta keresztül bemutatható a közönség számára, mivel a főszereplő így felteheti azokat a kérdéseket a világgal kapcsolatban, amire a közönség is kíváncsi. Számos népszerű történet használja ezt a trükköt, mint például a *Harry Potter*-széria vagy éppen a *Star Wars*-saga. Ez alapján az tűnne logikusnak, hogy Jean legyen a nézőponti szereplő – a közönség tudatának kiterjesztése –, akin keresztül a szerző bemutatathatja a mutánsokat, és azok világának nüanszeit. Azonban ahelyett, hogy Jean nézne, őt nézik, vagyis a szerző feláldozza a gördülékenyebb bemutatkozó narratívát annak érdekében, hogy Jeant vágyának tárgyaként mutassa be – nem úgy, mint a többi karaktert, akiket a narratíva azonosulási pontként ajánlja fel az olvasónak. A lapszám tele van panelekkel, melyeken a négy fiú Jeant figyeli és a lány szépségét csodálja. Még azelőtt, hogy az olvasó megpillanthatná, Xavier professzor máris kijelenti, hogy Jean egy „végtelenül vonzó ifjú hölgy”,³⁵ amit hallva a fiúk rögvést az ablakhoz rohannak, hogy megleshessék a lányt, minekután ők is olyan kijelentéseket tesznek, mint például „Micsoda egy baba!”, „Nézd az arcát... meg a teste többi részét!” és „Hirtelen már nem is akarok olyan nagyon elballagni”.³⁶ Mert bár Jean vizuális megjelenítése megfelel a CCA által előírt irányelveknek, és ennek követ-

34 Bár egy 2013-as történetben a későbbi szerzők, a karakter háttértörténetét visszamenőlegesen megváltoztatva, Jégembert homoszexuálisként mutatták be.

35 „A most attractive young lady!” [saját fordítás – Sz. O.]

36 Stan LEE, *X-Men*, Vol. 1, No. 1, Marvel Comics, New York, 1963.; „She is a real living doll!” „Look at that face... and the rest of her!” „All of a sudden, I'm in no hurry to graduate from this place!” [saját fordítás – Sz. O.]

keztében nem szexualizált, azért továbbra is tárgyiasított. Bár a karakter mutat némi limitált önállóságot és kezdeményezőkézséget – egy ponton még egy rakétát is eltérít az erejével, hogy az a vízben robbanjon fel –, egyértelmű, hogy feladata a narratívában nem az, hogy azonosulási pontot biztosítson a női olvasóknak, hanem hogy jelenléte vizuális élvezetet nyújtson a férfi olvasóknak, akik, azonosulva a férfi karakterekkel, maguk is elképzelhetnek egy Jeannel való románcot. Ez a megközelítés erősíti azt az elképzelést, miszerint a szuperhős-narratívák csakis férfi hatalmi fantáziák lehetnek, amelyekben a magányos női szereplő csakis a vizuális élvezet miatt van jelen, valamint esetleg azért, hogy lehetőséget adjon egy romantikus melléktörténet kialakítására – ezzel is elejét véve az esetleges vádaknak, miszerint a történetben feltűnő férfi karakterek homoszexuálisok.

Azonban létezik az ezüstkor női karaktereinek egy alkategóriája, amelynek tagjait sem az otthonban betöltött szerepük, sem pedig a patriarchális hatalomnak tett behódolásuk nem határozta meg. Ezek a karakterek ehelyett függetlenek és talpraesettek voltak, akik a saját érdekeiket szolgálták, és akik teljes mértékben uralták saját szexualitásukat – vagy legalábbis ez első látásra így tűnt. Valójában azonban ez nem volt több egy álcánál, ugyanis ezekről a karakterekről hamar kiderült, hogy valójában sebezhető nők, akik végül mindig, kivétel nélkül beleszerettek a férfi hősbe. Ezeknek a pszeudo-*femme fatale*-oknak a célja az volt, hogy nyugtatóan hassanak a férfi olvasók egójára, mivel azok, olvasás közben a férfi főhőssel azonosulva, elképzelheték, hogy ezek a vonzó és látszólag veszélyes és független nők beléjük szeretnek, tökéletesen behódolva nekik.

Ennek a karaktertípusnak az egyik leginkább említésre méltó példája a Fekete Özvegy, vagyis Natasha Romanov. A karakter a *Tales of Suspense* #52-ben, a Vasember kalandjait bemutató képregényben debütált 1964-ben, ahol egy magasan képzett szovjet kémként mutatták be, akit partnerével, Borisszal Tony Stark gyárába küldtek, hogy rabolják el onnan a tudós Ivan Vankót.³⁷ Bár a bemutató jelenetsor nagy hangsúlyt helyez a Fekete Özvegy kémtehetségére, ebből a tényleges narratívában kevés látszik. Ehelyett a karakter a küldetés javában teljes mértékkel haszontalan – látszatra legnagyobb sikere az, hogy randevúra megy Tony Starkkal –, miközben egyetlen állítólagos képessége sem kerül bemutatásra.

37 Stan LEE, *The Crimson Dynamo Strikes Again!* = *Tales of Suspense*, Vol. 1, No. 52, Marvel Comics, New York, 1964.

A történetben játszott, relatíve súlytalan szerepét csak még jobban kiemeli az a tény, hogy míg Natasha tizenhét panelen jelenik meg, addig partnere, aki a történet végére életét veszíti, és soha többé még csak említésre sem kerül, összesen negyvennyolcon. Ezenfelül, csakúgy, mint Jean Grey esetében, a narratíva a Fekete Özvegy szépségére is nagy hangsúlyt fektet: a karakterek folyton arról beszélnek, hogy milyen vonzó, és még a bevezető narráció is úgy hangzik, hogy „bemutatjuk a titokzatos Fekete Özvegy lélegzetelállító szépségét”. És minekutána a narratíva megalapozta, hogy a karakter gyönyörű, a következő lépés az, hogy egyértelművé tegye, a Fekete Özvegy pedig Tonyt találja vonzónak. Hiába a küldetése, Tonyt meglátva Natasha első gondolata az, hogy a férfi „jóképu”, ami csak tovább erősíti a férfi olvasó azonosulását Tonyval.

A Fekete Özvegy küldetése végül elbukik, aminek következtében üres kézzel, kommunista főnökeinek büntetésétől rettegve kénytelen távozni. Az ezt követő lapszámokban aztán visszatérő karakterré válik, bár későbbi történetei is nagyjából ugyanazokat a gondolatokat visszhangozzák, mint első feltűnése: bár a narráció továbbra is állítja, hogy Natasha különleges képességekkel bír, ezt szinte sosem látjuk, miközben szépsége és romantikus élete – vonzódása Tony Stark iránt, valamint egy új karakter, Sólyomszem szinte már mániákus, ám viszonzatlan szerelme a nő irányába – kerül a középpontba. A következő, *A Fekete Özvegy ismét lecsap!* című lapszámban Natasha ellop egy gépezetet Vasembertől, ám aztán menekülés közben megáll, hogy kiraboljon egy ékszerboltot – hiszen minden nő olyan eszetlen csitri, akinek figyelmét könnyű elterelni pár csillogó csecsebecsével.³⁸ Később, a *Tales of Suspense* #57-ben megjelent, *Sólyomszem, a lövész!* című történetben Natashát véletlenül eltalálja egy robbanó nyílvesző, ami rögvest bajba jutott hölgygé avanszálja, akinek egy erős férfira van szüksége, hogy megmentse őt.³⁹ Vagyis nem számít, hogy mennyire is ragaszkodik a narráció ahhoz, hogy a Fekete Özvegy ügyes és jól képzett ügynök, a tényleges narratíva folyamatosan ügyetlen kémként, valamint olyan nőként mutatja be, aki a saját érzelmeinek szolgája, akinek figyelmét könnyen elterelik a csillogó dolgok, és akinek egy férfi segítségére van szüksége. Ezek a tények pedig mind rávilágítanak arra, hogy a Natashá-

38 Stan LEE, *The Black Widow Strikes Again!* = *Tales of Suspense*, Vol. 1, No. 53, Marvel Comics, New York, 1964.

39 LEE, *Hawkeye, the Marksman!* = *Tales of Suspense*, Vol. 1, No. 75, Marvel Comics, New York, 1964.

hoz hasonló karakterek a korszakban nem azért léteztek, hogy legyen egy női karakter, akivel a női olvasók azonosulhatnak, hanem azért, hogy elhessegesse a férfi olvasók erős nőktől való félelmeit, elősegítve, hogy hatalmi pozícióban érezhessék magukat.

A képregények ezüstkorának hősnői közel nem voltak tökéletesek: az esetek többségében felületesen kidolgozott, sztereotípiákra épített, mellőzött karakterek voltak, egyetlen funkciójuk az lévén, hogy a férfi olvasók kedvében járjanak. Ám mégis ott voltak – egy korban, amikor a társadalom arról győzködte a nőket, hogy csakis az otthonban, feleségként és anyaként lelhetnek beteljesedésre, Sue Storm, Jean Grey, Natasha Romanoff és társaik az otthontól elszakadva, a férfiak mellett és férfiak ellen harcoltak, kikövezve az utat a következő generációk számára.