

SYLWIA CHUTNIK

„SORRY ZA BAZGROŁY”. TYPOGRAFIA I TOPOGRAFIA KOBIECYCH ZINÓW

SYLWIA CHUTNIK

Doktorantka Instytutu Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego. Pisarka, felietonistka i dramatopisarka. Zajmuje się naukowo antropologią codzienności, pamięcią miasta oraz kontrkulturowymi ruchami kobiecymi.

Tematem artykułu są praktyki piśmiennicze i typograficzne autorek niezależnych pism i zinów¹ feministycznych oraz ich związek z kulturą kobiecą i dziewczynską². Interesuje mnie nie tylko to, w jaki sposób tworzone są te niezależne wydawnictwa, lecz także to, jak zmieniały się ich status i wygląd, w tym przede wszystkim używana czcionka i typograficzne nawiązania. Jedną z tez, którą chciałabym obronić, jest skrupulatność w podtrzymywaniu kultury papierowej, to znaczy takiej, która korzysta z tradycyjnych form komunikacji oraz oparta jest na artykułach piśmienniczych i papierniczych.

Trudno jest współcześnie pisać o zjawisku tworzenia i dystrybuowania zinów. W dobie internetu, a przede wszystkim programów komputerowych, które oferują gotowe szablony i czcionki, udowodnienie istnienia kontynuacji w tej dziedzinie jest skomplikowane. Stąd dobór materiałów jest dość zróżnicowany pod względem daty wydania. Opisuję zarówno wydawnictwa zagraniczne z 1991 roku, jak i te z roku

¹ Używam wersji spolszczonej wyrazów *fanzine* i *magazine* przyjętej w polskich opracowaniach lub choćby w pracy archiwistycznej. Na przykład w Oddziale Wydawnictw Rzadkich i Dokumentów Życia Społecznego Biblioteki Jagiellońskiej stosuje się właśnie taką formę odmiany i pisowni wyrażenia. Co ciekawe, w zbiorach tych nie ma ani jednego wydawnictwa feministycznego czy poruszającego głównie kobiecą tematykę.

² Por. L. Greenfield, *Girl Culture*, Melcher Media, New York 2002; A. Harris, *All about the Girl. Culture, Power and Identity*, Routledge, London – New York 2004. W Polsce ciekawe w kontekście zinów jest wydawnictwo G’rlsRoom, którego skład i dystrybucja podobne są do typowych magazynów, ale treść nawiązuje do wydawnictw zinowych (bazujących na osobistych doświadczeniach, z wątkami feministycznymi).

2016. Porównuję klasyczne już ziny wydawane w Stanach Zjednoczonych z tymi, które były tworzone w Polsce³. W badanych przeze mnie tytułach uderzająca jest niezmiennosc nawiązań stylistycznych i pewnych form estetycznych oraz komunikacyjnych mimo upływu ponad dwóch dekad.

Na początku warto przywołać zarówno klasyczną teorię widzenia Władysława Strzemińskiego, esej o typografii Erica Gilla, jak i współczesne refleksje na temat typografii czy projektowania⁴. „Naszego widzenia nie otrzymaliśmy w postaci gotowej i niezmiennej”, pisał Strzemiński⁵, a to, jak widzimy dany obraz czy przedmiot, jest efektem tego, jaki mamy zasób narzędzi do jego interpretowania i odkrywania związanych z nim kontekstów. Wzrok służy też do komunikacji i odbioru poszczególnych znaków-bodźców⁶. W przypadku zinów ich forma i dobór czcionki są związane z tradycją amatorskiego i niszowego powielania oraz dystrybuowania tego typu wydawnictw, które z definicji miały być niskonakładowe i trafiać do wyselekcjonowanych osób, a przede wszystkim wywoływać poczucie kontrolowanego chaosu w przekazywaniu treści. Ograniczony zasięg i właściwy zinom „wtajemniczony” odbiorca łączą się z tym, co o typografii pisał Gill. Uważał on, że jej funkcja i forma są środkiem wyrazu indywidualności twórcy w kontekście uprzemysłowionego świata. Niepowtarzalny styl czcionek, składu i projektu poszczególnych stron książki czy magazynu to wyraz sprzeciwu czy też kontrpropozycji wobec kultury multiplikacji i odtwarzania uznanych rozwiązań⁷. Zważywszy na powiązania omawianych przeze mnie zinów z ruchem antykapitalistycznym i antykonsumpcjonizmem, interpretacja ta wydaje się szczególnie trafna. Wybór czcionki, wygląd i charakter niezależnych wydawnictw kobiecych zwracają uwagę na dwa główne, według mnie, zagadnienia: komunikację wykorzystującą kulturę piśmienniczą czy papierową i podtrzymywanie tożsamości grupy.

Prasa alternatywna, do której zaliczamy również ziny, została współcześnie zastąpiona blogami oraz profilami na Facebooku i innych portalach społecznościowych. Powody są jasne: bezpłatne tworzenie i przekazywanie treści, błyskawiczne trafiać przekazu do odbiorców, użycie komputera zamiast papieru, nożyczek i kleju oraz łatwość korzystania z innych, gotowych treści, co jest szczególnie wygodne przy tworzeniu kolażowej formy ilustracji bądź tekstu. Obecnie istnieją całe kolekcje stylizowanych na podziemną prasę darmowych fontów do ściągnięcia i wykorzystania w ramach wolnej licencji⁸. Są to kroje typu Punk Rock

³ Wybór tych dwóch krajów jest podyktowany zminimalizowaniem obszaru badanych wydawnictw na potrzeby niniejszego tekstu.

⁴ Por. P. Baines, A. Haslam, *Pismo i typografia*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2010; M. Mitchell, S. Wightman, *Typografia książki. Podręcznik projektanta*, Wydawnictwo d2d, Kraków 2012; M. Wicha, *Jak przestałem kochać design*, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2016.

⁵ W. Strzemiński, *Teoria widzenia*, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2016, s. 6.

⁶ Zob. P. Kurc-Maj, *Nowe widzenie – język nowoczesnej typografii w międzywojennej Polsce*, [w:] *Maszyna do komunikacji. Wokół awangardowej idei Nowej Typografii*, red. P. Kurc-Maj, D. Muzyczuk, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2016, s. 421–475.

⁷ E. Gill, *Typografia. Esey o typografii*, tłum. M. Komorowska, Wydawnictwo d2d.pl, Kraków 2016.

⁸ Stronami oferującymi ten rodzaj fontów są Fontspace.com lub 1001fonts.com, gdzie obok nazw czcionki podany jest również nick autora/autorki.

Show, Trashed, Panhead czy Urban Jungle. Czcionka stylizowana jest na tę, która widnieje na okładkach płyt lub plakatach koncertowych (również coraz częściej zastępowanych tzw. wydarzeniem w sieci), czyli jest elementem logotypu danego zespołu. Wyjątkami są takie wzory jak Misdemeanor, przypominający szablon z charakterystycznymi śladami po sprayu, który nie do końca pokrył powierzchnię wyciętej litery, czy Chocolate Dealer nawiązujący do opakowań słodczy i kojarzący się raczej z zespołami w stylu rockabilly, korzystającymi z estetyki amerykańskich barów lat pięćdziesiątych⁹. Wróćmy jednak do klasycznych wydawnictw trzecioobiegowych¹⁰. Skąd bierze się chęć podtrzymywania niskonakładowej kultury papierowej wśród młodych dziewcząt?

W jednym z ważniejszych opracowań dotyczących dziewczęcych zinów, *Girl Zines: Making Media, Doing Feminism* autorstwa Alison Piepmeier¹¹, znaleźć można teorię, według której trzecioobiegowe wydawnictwa sprawiły, że trzecia fala feminizmu, która rozpoczęła się w latach osiemdziesiątych XX wieku, stała się bardziej widoczna. Do głosu doszły w tamtym czasie młode kobiety, które w dorosłe życie wchodziły już z postulatami drugiej fali, takimi jak wolność seksualna, reprodukcyjna czy dostęp do wysokich stanowisk na rynku pracy. Korzystając z rozwiązań samoedukacyjnych czy grup wsparcia, takich jak kręgi kobiet, grupy samopomocowe, kobiety trzeciej fali uznawały za ważne podtrzymywanie tej tradycji, rozumianej jako siostrzeńskie wspieranie (*sisterhood*)¹². Stąd dość prywatna, często wręcz intymna forma wydawnictw oraz sposób ich dystrybucji.

Ziny stworzone przez dziewczęta i kobiety – nazywane przez badaczki tematu *grrrl zines*¹³ – są miejscem, gdzie autorki konstruuje swoją tożsamość, a także wspólnotę poprzez publikację materiałów, które wiążą się z ich kompetencjami kulturalnymi i społecznymi. Przy czym interesujące jest tutaj wymieszanie dyskursów i tego, co można nazwać kulturą wysoką i niską (warto zauważyć, że współcześnie takie niehierarchizowanie przekazu staje się coraz częstsze)¹⁴. Dyskusje czy wspomnienia dotyczą takich zjawisk, jak właśnie dyskursy (bądź są ich wytworami), postaci medialne i ich symbolika, ideologie, stereotypy, formy nacisku i inne przejawy i przykłady sytuacji, w których pojawia się zagadnienie *gender*.

9 Prześledzenie stron wykorzystujących gotowe czcionki i nawiązujących tematyką do feministycznych wydawnictw powinno dostarczyć materiału na osobny artykuł. Szczególnie ciekawa w kontekście e-zinów jest strona <http://www.arthistoryarchive.com> (30 października 2017), zawierająca wiele zagadnień i tytułów, które bądź zostały przepisane z wersji papierowej, bądź powstały specjalnie na potrzeby nowej formy komunikacji, jaką była dla twórczyń klasycznych zinów sieć.

10 Trzecioobiegowe, czyli wydawane własnym sumptem, tworzone oddolnie i zazwyczaj niskonakładowe, stanowiące medium dla komunikacji i wymiany myśli w środowiskach kontrkulturowych. Ustawiające się obok, a nawet częściej w opozycji do obowiązującej estetyki i kontestujące oficjalnie propagowane idee.

11 A. Piepmeier, *Girl Zines: Making Media, Doing Feminism*, New York University Press, New York 2006.

12 Jest to koncepcja budowana analogicznie do *brotherhood*, czyli braterstwa. Siostrzeństwo było jedną z wartości ważnych dla feminizmu drugiej fali i nadal jest rozumiane jako wsparcie kobiet niezależnie od ich pochodzenia, doświadczenia i wieku. Zob. R. Morgan, *Sisterhood is Global*, Feminist Press, New York 1996.

13 *Grrrl zines* to pojęcie pochodzące od ruchu riot grrrl i wydawnictw z nim związanych. Riot grrrl: patrz przypis 23.

14 Por. M. Bokinić, *Kultura wysoka – kultura niska – Richard Shusterman i Noël Carroll*, „Sztuka i Filozofia” 30/2007, s. 100–112.

Interpretacja zinoń dziewczyńskich jest częścią *girls studies*. Jedną z badaczek, Mary Celeste Kearney, nazywa taką formę komunikacji „podstawowym typem medium współczesnych amerykańskich dziewcząt”¹⁵ ze względu na demokratyczny dostęp do artefaktów potrzebnych do stworzenia zinu oraz zamknięty obieg dystrybucji takich wydawnictw, który gwarantuje bezpieczeństwo i kontrolę nad tym, kto będzie ich odbiorcą. Przypomina to wysyłanie listu do anonimowego adresata, ale z nadzieją, że znajdzie go ktoś, kto zrozumie intencje nadawcy, ponieważ jest z podobnego kręgu kulturowego, ma podobną wrażliwość czy poglądy.

Te na pozór niechlujne, kopiowane na zwykłej maszynie ksero, zrobione całkowicie samodzielnie według zasady DIY (*Do It Yourself*), przypominające szkolne gazetki wydawnictwa posiadają bogatą formę graficzną, która wykorzystuje sztukę kolażu, a także gotowe naklejki, ozdoby nanoszone po powieleniu strony (brokat), kolorowe długopisy i mazaki. Można powiedzieć, że od czasu pierwszych fanzinoń (za ich początek przyjmuje się 1940 rok!) forma wydawania niewiele się zmieniła. Oczywiście mam na myśli wydawnictwa papierowe. Jednak dopiero rewolucja punk rocka pod koniec lat siedemdziesiątych nakreśliła stylistykę pisania i przedstawiania niezależnych zespołów oraz całej kultury punk w dość jednorodny, stosowany do dziś sposób. Widać to choćby we wcześniej wspomnianych fontach, odnoszących się wprost do wydawnictw z przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. Nie zmienia się również główna technika wyklejanki, chociaż na przełomie lat dziewięćdziesiątych i pierwszego dziesięciolecia XX wieku wyraźnie widać fascynację składem komputerowym¹⁶.

Ziny odzwierciedlają osobisty styl twórców, są także obszarem konstruowania narracji, tożsamości i społeczności. Spersonalizowanie wydawnictw jest ważnym elementem, ponieważ daje możliwość bezpośredniego, wręcz intymnego kontaktu z odbiorczynią. Widziałabym w nich kontynuację sztuki epistolarnej i odręcznych notatek tworzonych na własny użytek. Ziny to często listy z komunikatem bezpośrednio skierowanym do konkretnych osób znanych autorkom, które zresztą wymieniają się w podziękowaniach. Przykładem (zarówno pod względem treści, jak i kształtu wizualnego) są trzy numery polskiego zinu „Marcepani” oraz podobny, chociaż może nieco bardziej rozbudowany treściowo zin „Chaos Grrlz” (sześć numerów), oba jednej autorki podpisującej się jako Bordova. Przede wszystkim „Marcepani” pisana jest odręcznym, niemal dziecinnym pismem, bardzo drobnym również ze względu na format wydawnictwa (dość niekonwencjonalny, zbliżony do B1). W efekcie powstał zin niewielkich rozmiarów, w języku polskim i angielskim (teksty w nim są mieszane lub tylko po angielsku). W jednym z numerów pojawia się wtrącenie: „Sorry za bazgroły”, czyli bezpośredni zwrot do odbiorczyń, które muszą prawdopodobnie z dużym wysiłkiem odczytywać nie tylko dość niewyraźny charakter pisma, ale i niezbyt profesjonalne odbitki zinu na kserokopiarce.

15 M.C. Kearney, *Girls Make Media*, Taylor and Francis, Oxford 2006. Cyt. za A. Piepmeier, *Girl Zines...*, dz. cyt., s. 2.

16 W Polsce przykładem mogą być takie tytuły jak „Vacula” (tworzona przez warszawskie środowisko anarchofeministyczne skupione wokół grupy Emancypunx w latach około 1995–2000) czy „Wiedźma” (tworzona przez grupę anarchofeministyczną o tej samej nazwie z Podlasia).

Oprócz „szkolnej”, grającej z normą prawidłowego pisania czcionki znajdziemy tam elementy upiększeń (zawijane ogonki liter, ozdobne kropki nad literami, podkreślenia fragmentów tekstu itd.), jakby autorka chciała przedstawić swoje przemyślenia w szczególny sposób. Opisane ozdobniki są jednym z bardziej widocznych wpływów kultury dziewczynskiej na praktyki zinowe. Należy jednak mieć na uwadze, że te osobiste zapiski tworzone są ze świadomością, że ktoś je przeczyta. Trochę tak jak współczesne blogi, które pełnią funkcję nowych dzienników¹⁷.

Praktyki dzielenia się zinaami i wymieniania nimi opisuje Sara Marcus w książce *Girls to the Front. The True Story of the Riot Grrrl Revolution*¹⁸. Z jednej strony pokazuje rozwój piśmiennictwa wśród riot grrrls jako alternatywy wobec oficjalnych mediów, które często manipulowały wypowiedziami i pokazywały bohaterki kobiecej rewolucji punkowej w tonie sensacyjnym. Z drugiej zaś strony wskazuje na rodzenie się wspólnoty relacji i doświadczeń dzięki tworzeniu i rozdawaniu bądź sprzedawaniu za niewielkie sumy pism, które poruszają wspólne dla środowiska tematy. Sposób przygotowywania i wydawania zinów gwarantował otwartość i demokratyzację, każda z dziewczyn mogła mieć przecież nożyczki, klej i kartki papieru. Nie musiała korzystać nawet z maszyny do pisania czy komputera, wystarczyło, by notowała na stronach to, co było dla niej ważne – niezależnie od skali problematyki. Forma pisania też nie była najważniejsza, umiejętności literackie stanowiły atut, ale nie były niezbędne. Widać to wyraźnie w tych tekstach, które po latach zostały przepisane i umieszczone w antologiach zinów lub na stronach takich jak e-zine, których główną ideą było zachowanie ulotnych wydawnictw i próba ich zarchiwizowania¹⁹. Pozbawione wizualnego kontekstu, w formie ciągłej, stają się często banalnym i sztamponowym tekstem ideologicznym, w którym brakuje osobistej perspektywy obecnej w papierowych zinach dzięki odpowiednio dobranej grafice czy składowi.

Pisarka Pagan Kennedy w swoich wspomnieniach *Zine* wydanych w 1995 roku²⁰ przywołuje emocje, jakie towarzyszyły jej przy pracy nad wydawnictwem stworzonym we wczesnych latach osiemdziesiątych, kiedy punk rock stawał się jedną z ważniejszych gałęzi kultury alternatywnej: „Jak mogłam zapomnieć, że to [...] uczucie małej dziewczynki było esencją sztuki?”²¹. Na czym więc miałyby polegać dziewczynskość zinów?

Trzecia fala feminizmu w postaci „feministek – córek feministek”²² kształtowała swój ruch społeczny według typowego wzorca polegającego na podkreślanu,

17 Zwraca na to uwagę na przykład Marta Olcoń w tekście *Blog jako dokument osobisty – specyfika dziennika prowadzonego w internecie*, zob. https://depot.ceon.pl/bitstream/handle/123456789/1442/Blog%20jako%20dokument%20osobisty_Olco%C5%84_Marta.pdf?sequence=1 (30 października 2017).

18 S. Marcus, *Girls to the Front. The True Story of the Riot Grrrl Revolution*, Harper Collins, New York 2010.

19 Przykładem może być antologia L. Darms, *The Riot Grrrl Collection*, Feminist Press, New York 2013.

20 P. Kennedy, *Zine. How I Found Six Years of my Life and Finally... Found myself... I Think*, St. Martin's Griffin, New York 1995. Szczególnie rozdział *The press needs a mouth for a movement*, s. 201–216.

21 K. Pagan, *Zine*, St. Martins Griffin, New York 1995.

22 Określenie pochodzi z artykułu A. Graff, *Feministki – córki feministek, czyli trzecia fala dobija do brzegu*, [w:] *W poszukiwaniu małej dziewczynki*, red. I. Kowalczyk, E. Zierkiewicz, Stowarzyszenie Kobiet Konsola, Poznań 2003, s. 23–39.

jak bardzo różni się od grupy, od której pragnie się odciąć. Jednym z wyróżników był wiek działaczek. Feministki drugiej fali zbliżają się obecnie do granicy pięćdziesięciu, sześćdziesięciu lat, natomiast feministki trzeciej fali to zwykle kobiety po trzydziestce, które czują się często niedoceniane przez starsze działaczki i traktowane nadal jako młode. Świadomie nazywają siebie dziewczynami, niejako z przekory czy buntu wobec starszych koleżanek, które słowo *girl* traktowały jako lekceważące i infantylne, w przeciwieństwie do słowa *woman*, oznaczającego osobę dojrzałą i świadomą siebie. Jak zauważa Catherine Driscoll w książce *Girls. Feminine Adolescence in Popular Culture and Cultural Theory*²³, sama idea dziewczyny ma swoją historyczną specyfikę i jest zestawem kulturowych narracji zakorzenionych w historii. Autorka przygląda się zmiennym definicjom dojrzewania, rozwija i interpretuje „wynalazek” kobiecej młodości jako dyskurs publiczny, jednocześnie zwracając uwagę na instytucjonalizację norm względem dziewcząt, widoczną w takich określeniach jak „normalna”, „historyczna” czy „odmienna” (*deviant*). Analizując teorie psychoanalityczne, przedstawienia w literaturze i kulturze wiktoriańskiej, dochodzi do wniosku, że określenie „dziewczyna” nie odnosi się do żadnej konkretnej grupy wiekowej²⁴, ale jest ideą mobilności, niedokończonego procesu zmiany.

Skoro słowo „dziewczyna” oznacza proces zmiany i stan nieukonstytuowanego światopoglądu, to trudno traktować je jako poważny projekt polityczno-społeczny, mający na celu zdobycie wpływu na emancypacyjne idee. Większość prac dotyczących *girlhood* próbuje opisać aktywności dotyczące współtworzenia sieci przez opis i interpretację takich praktyk jak korzystanie z *social mediów* czy kanałów wideo²⁵.

Okładka pierwszego zinu z nurtu feministyczno-muzycznego, zatytułowanego „Jigsaw” i wydawanego przez Tobi Vail, perkusistkę zespołu Bikini Kill, przedstawia zdjęcie zespołu Bratmobile występującego na koncercie, podczas którego wydawnictwo było rozpowszechniane. Obok wklejono kolejną fotografię, uchwycono na niej kobietę z wielkimi okularami i drinkiem w ręku. Całość kojarzyła się z celowym zestawieniem dwóch różniących się od siebie wzorców kobiecości: typowego, o jasno określonej atrakcyjności reprezentowanej przez modelki z kolorowych magazynów oraz zwyczajowo uważanego za męski, kojarzonego z plakatami przedstawiającymi rockowe zespoły. Obok tych zdjęć widniał tytuł broszury, napisany sporą czcionką przypominającą litery wybijane przez maszynę do pisania, przy której odręcznie dodano slogan: „True punx, real soul and the revolution girl style now”. To sformułowanie dotyczące dziewczęcej rewolucji stało się jednym z głównych haseł nurtu riot grrrls, związanego

²³ C. Driscoll, *Girls. Feminine Adolescence in Popular Culture and Cultural Theory*, Columbia University Press, New York 2002.

²⁴ Co pozostaje raczej w sprzeczności z analizą wieku dziewczęcego w kontekście seksualizacji i sytuacji prawnej dotyczącej wieku zamążpójścia dziewcząt w zależności od miejsca zamieszkania.

²⁵ Problem ten analizowany jest na przykład w książce N.J. Sales, *American Girls: Social Media and the Secret Lives of Teenagers*, Deckle Edge, 2016. Poruszany jest również w filmie dokumentalnym *Miss Representation* w reżyserii Jennifer Siebel Newsom z 2011 roku, dotyczącym wpływu seksizmu i mizoginii obecnej w mediach na kobiety, zarówno młode, jak i te, które weszły w dorosłość.

z odmianą muzyki punkrockowej, którą tworzyły głównie kobiety i której teksty (a raczej, jak zwykle się określać w obrębie tej kultury – przekaz) były feministyczne²⁶. Styl ten narodził się wraz z zainteresowaniem sceną alternatywną z Seattle i nurtem grunge, który miał być postpunkową rewolucją początku lat dziewięćdziesiątych. Kobiety grające głośną muzykę i nazywające się feministkami stały się szybko atrakcyjne dla oficjalnych mediów, zarówno muzycznych, jak i społecznych. Ziny wkroczyły na salony. Były analizowane nie tylko ze względu na treść, ale i szatę graficzną, która komponowała się z kreślonym wizerunkiem „niegrzecznej dziewczynki”. Przerabianie reklam, w których kobiece ciało było seksualizowane, odnoszenie się do kultury popularnej jako opresyjnej wobec kobiet i walka o prawa reprodukcyjne łączyły się w zinach z osobistymi wynurzeniami zgodnymi z tezą feminizmu drugiej fali, że prywatna sfera kobiet staje się polityczna, ponieważ sprawy codzienne nabierają znaczenia uniwersalnego doświadczenia kobiet niezależnie od miejsca czy kultury, w jakich one żyją. I chociaż omawiane przeze mnie wydawnictwa to pokłosie działań trzeciofalowych, to wyraźne jest w nich mieszanie się poruszanych tematów i perspektyw, z jakich je przedstawiano.

Jedna z działaczek tego ruchu pisze o riot grrrl, że „zjednoczył dziewczyny z ruchu punk. Mogły wreszcie tworzyć własną tożsamość i dzielić się doświadczeniami. Feministyczny charakter tego ruchu jest logiczną konsekwencją jego kobiecego charakteru”²⁷. Co ciekawe, ruch ten wbrew swej nazwie miał w swych szeregach również kobiety starsze. Świadczy to o tym, że nie ograniczał się tylko do „młodzieżowego buntu”. Na przykład Vi Subversa, wokalistka zespołu Poison Girls, miała czterdzieści dwa lata, kiedy po raz pierwszy zaśpiewała piosenkę o byciu matką wykorzystywaną przez resztę rodziny.

Interesujący wydaje się *Manifest riot grrrl*, opracowany przez grupę kobiet z Waszyngtonu, a następnie zmodyfikowany przez inne osoby. Ukazał się on między innymi w zinie „Girl Power” z 1991 roku, przygotowanym przez grupę muzyczną Bikini Kill. Jego główną autorką jest wokalistka tego nieistniejącego zespołu, Kathleen Hanna. Zwraca on uwagę na najważniejsze zasady i cele dziewczynskiej kontrkultury, łączącej idee feminizmu, anarchizmu i punka. Na podstawie cytatów spróbuję omówić główne zagadnienia poruszane w manifestie. Przytaczam niemal cały tekst w pisowni oryginalnej, ponieważ pozostaje on również w polu zainteresowania kobiet działających w polskich grupach anarchofeministycznych związanych z kontrkulturą punk. Poszczególne zagadnienia znajdziemy niemal w każdym feministycznym zinie, zarówno tym z początków nurtu riot grrrl, jak i współczesnym.

²⁶ Zadymiary, czyli riot grrrls, to w ruchu punk najliczniejsza grupa żeńska określająca się jako feministyczna. Potrójne „r” w nazwie ma symbolizować warczenie, czyli gniew, a „riot” (zamieszki, zadyma) oznacza bezkompromisowe podejście do „tradycyjnego” modelu kobiecości. Ruch riot grrrls wywodzi się głównie ze stylu muzyki, będącego połączeniem agresywnego punk rocka i prostych dźwięków granych przez niezależne czy „garażowe” (amatorskie, ćwiczące w małych salach) zespoły. Kontrkulturę punkową postrzega się zwykle jako zmaskulinizowaną, opartą na stereotypie macho. W jej historii zdarzały się jednak także zespoły głoszące hasła feministyczne albo tworzone przez kobiety.

²⁷ D. Ramones, *Revolution grrrl style now!*, „Biuletyn Ośka” 1/1999, s. 51.

Mimo że artykuł dotyczy typografii, myślę, że warto opisać treści zinoń ze względu na ich wagę. Niektóre wydawnictwa decydowały się nawet na wydrukowanie ciągłego tekstu – nazwijmy go – ideologicznego, rezygnując z jakichkolwiek grafik. Czcionka była zwykle klasyczna (Times New Roman, Arial, we wcześniejszych wydawnictwach czcionka maszyny do pisania).

Zatem *Manifest riot grrrl*²⁸ mówi między innymi o alienacji kobiet w środowisku punkowym, znajdziemy tam również wątek niechęci do tradycyjnego obrazu środowiska punkowego:

PONIEWAŻ my, dziewczyny, marzymy o płytach, książkach i zinach, które są skierowane do nas, które powodują, że czujemy się rozumiane i częścią tego wszystkiego [...]. PONIEWAŻ nie chcemy dopasowywać się do standardów innych (tych tworzonych przez chłopców), ich definicji, co jest „dobrą” muzyką, punkrockiem czy „dobrym” pisaniem. I W ZWIĄZKU Z TYM chcemy tworzyć miejsca, w których będziemy rozwijać się, rozwalać, i definiować na nowo własne wyobrażenia.

Podjmuje też wątek twórczości kobiet w ramach kultury punkowej i nie tylko:

PONIEWAŻ wiemy, że życie może być czymś więcej niż tylko fizyczną egzystencją. Dlatego jesteśmy świadome, że idea „zrób to sama” (DIY) jest kluczowa dla nadchodzącej, wścieklej grrrl-rock-rewolucji, która będzie miała na celu uratowanie kulturalnego i psychicznego świata dziewczyn przy użyciu ich własnych pojęć [...]. PONIEWAŻ dla nas, dziewczyn, łatwiejsze ma stać się usłyszenie/zobaczenie naszych prac po to, byśmy mogły dzielić się strategiami oraz się wzajemnie krytykować i chwalić.

Mówi również o seksizmie, a także budowaniu wspólnoty z kobietami na zasadzie siostrzeństwa:

PONIEWAŻ nie dopuścimy do tego, żeby nasza prawdziwa i jak najbardziej uzasadniona złość albo wyparowała poprzez uwewnętrznienie seksizmu – co można zaobserwować w rywalizacji dziewczyn lub w ich autodestrukcyjnym zachowaniu – albo została użyta przeciwko nam samym. [...] PONIEWAŻ jest ważne, by nasza praca była związana z codziennością naszych przyjaciółek, po to, byśmy wiedziały, w jaki sposób podejmujemy działania, jak możemy je umocnić, jak myślimy na różne tematy albo jak możemy zmienić status quo [...]. PONIEWAŻ jesteśmy w 100 procentach przekonane, że dziewczyny posiadają rewolucyjną siłę, która rzeczywiście może zmienić świat i zrobi to.

W manifeście pojawia się też wiele innych problemów, jak: krytyka kapitalizmu i chrześcijaństwa („W ZWIĄZKU Z TYM poprzez rewolucję w naszym własnym życiu szukamy alternatywy dla [...] chrześcijańskiego i kapitalistycznego stylu życia”); krytyka hierarchiczności („PONIEWAŻ chcemy znaleźć drogę, by być

²⁸ Jego oryginalną wersję znaleźć można na stronie http://onewarart.org/riot_grrrl_manifesto.htm (30 października 2017). Tłumaczenie własne.

przeciw hierarchiom, tworzyć muzykę, tworzyć i rozwijać nowe sceny i przyjaźnie, które będą opierać się na zrozumieniu i komunikacji, a nie konkurencji oraz kategoriach dobra i zła”); kwestia inicjatyw podejmowanych tylko przez kobiety („PONIEWAŻ już więcej nie chcemy bać się zarzutu, że jesteśmy «odwrotnymi seksistkami» lub nawet krzyżujemy punk rock, co przecież jest prawdą”); temat stereotypizacji obrazu kobiety przez społeczeństwo („PONIEWAŻ jesteśmy wściekłe na społeczeństwo, które nam usiłuje wmówić: Dziewczyny = głupie, Dziewczyny = złe, Dziewczyny = słabe”).

Manifest powielano na ulotkach rozdawanych podczas koncertów. Jego wpływ na środowiska riot grrrl na całym świecie był kluczowy. Wszystkie wymienione elementy manifestu były wykorzystywane w piosenkach śpiewanych przez kobiety lub zinach. Co ciekawe, tekst sprzed ponad ćwierć wieku znajduje swoje echo choćby w piśmie „Girls to the Front” wydawanym przez warszawskie środowisko feministek, zaangażowanych również w organizowanie imprez muzycznych promujących muzykę tworzoną przez kobiety. Widać to w tematach przewodnich kolejnych wydań (obecnie trzy numery). Są to cielesność i „siła dziewczyn”. Również w środku znajdziemy tematy podobne do tych poruszanych w manifestie. Zin składany jest komputerowo, ale jego tytuł ma stałą czcionkę, pisaną ręcznie. Znajdziemy w nim również rysunki lub kolaże zrobione tradycyjną metodą wyklejania.

Szósty numer wspomnianego wcześniej „Chaos Grrlz” składa się z autorskich rysunków i grafik, a także tekstów w większości pisanych ręcznie i w języku polskim. Powstawał w latach 2007–2016, co pokazuje, że obecnie „wyklejanie zinów jest oldskulowym hobby”²⁹ i nie spełnia roli komunikacyjnej, a jedynie podtrzymuje tradycję papierowych wydawnictw, które kiedyś współtworzyły wspólnotę kobiet i dziewcząt, a obecnie są jej przypomnieniem czy nawiązaniem do tego, co było ważne jeszcze dekadę temu. Stąd w opisywanym przeze mnie numerze „Chaos Grrlz” znalazły się liczne treściowe nawiązania do przeszłości i zmian, jakie dokonały się przez prawie dziewięć lat funkcjonowania wydawnictwa. Jednak tematy pozostały niezmiennie: oddolne działanie, inkluzywność, krytyka seksizmu, przeciwdziałanie przemocy wobec kobiet itp. Nie zmienił się również logotyp czy winieta wydawnictwa, która oprócz ręcznie wykonanej czcionki zawiera głowę postaci z komiksu pokazującej język. Jest ona niczym Pippi Langstrump, jedna z ulubionych bohaterek dziecięcych opowieści, na którą powołują się feministki nie tylko w Szwecji³⁰. Kolejna okładka zinu przedstawia trzy narysowane postaci dziewcząt siedzących na krzesłach. Są one uśmiechnięte bądź zaciekawione, stanowią raczej kontrę wobec winiety wydawnictwa. Całość jest powielona na ksero, z różnymi kolorami okładek do wyboru i związana tasiemką. Tego typu rozwiązania – inne niż tradycyjne sklejanie lub zszywanie stron – są dość częste. Dodatkowo personalizują wydawnictwo, ponieważ każdy egzemplarz musiał być przygo-

²⁹ Wypowiedź autorki, Asi Bordowej, w czasie rozmowy na temat nowego numeru jej zinu.

³⁰ D. Murzynowska, *Pippi Pończoszanka w polskim dyskursie kulturowym*, niepublikowana praca magisterska obroniona w Instytucie Sławiistyki Uniwersytetu Sztokholmskiego.

towany indywidualnie. Tęsknota Erica Gilla za spersonalizowaną i rękodzielniczą typografią zostaje tu zaspokojona w całości.

Tego typu publikacje mogą być archiwizowane i przechowywane, a także opisywane, ale tracą na przekazie w momencie ujednoczenia w rozmaitych antologiach czy artykułach. Wspominałam o tym wcześniej. Jednak istnieje możliwość oddania charakteru tego typu wydawnictw dzięki potraktowaniu poszczególnych stron zinów jako obrazów.

Jako dowód chciałabym wskazać pracę powstałą w wyniku współpracy Lisy Darms, starszej archiwistki w Fales Library & Special Collections New York University, gdzie stworzyła Fales Riot Grrrl Collection, i Johanny Fateman, pisarki i byłej członkini zespołu postpunkowego Le Tigre. Fateman wraz z Kathleen Hanna i kilku innymi kluczowymi osobami z ruchu riot grrrl ofiarowała archiwum kolekcję swoich zinów oraz była współredaktorką antologii *The Riot Grrrl Collection*³¹.

Praca oprócz wstępu i komentarza zawiera skany fragmentów najważniejszych i najciekawszych pod względem graficznym i edytorskim zinów zgromadzonych w kolekcji. To element strategii badaczek nurtu, aby pokazywać go nie tylko jako młodzieżowy ruch kontrkulturowy, lecz także jako pełnoprawną część kultury tworzonej przez młode kobiety. Archiwum jest nadal uaktualniane, jednak nie ulega wątpliwości, że coraz mniej zinów trafia do biblioteki uniwersytetu w Nowym Jorku. Być może jest to spowodowane wcześniej wspomnianym przeze mnie, dominującym sposobem komunikacji internetowej. Kultura papieru, do której zaliczyć można epistolografię, ręczne pisanie i notowanie, korzystanie z artykułów papierniczych i tworzenie nowych form typografii, staje się coraz częściej aktywnością niszową, a jej podtrzymywanie wymaga pewnego rodzaju wysiłku, który jeszcze kilka lat temu mógł być traktowany jako coś oczywistego (na przykład mail art, wysyłanie kartek świątecznych, pisanie tradycyjnych listów). Dlatego spojrzenie na praktyki piśmiennicze autorek niezależnych pism i zinów wymaga uruchomienia różnych poziomów badawczych: zarówno w kontekście typografii, jak i sposobów ekspresji feministycznej oraz kontynuacji kultury fanów.



“SORRY FOR SCRIBBLES”. TYPOGRAPHY AND TOPOGRAPHY OF WOMEN’S ZINES

The article analyses aesthetics, particularly highlighting the typeface used, of alternative female magazines. The main focus is on the zines’ connection with the feminist movement. Also, the author compares Polish and American independent publications and explains literary practices of the riot grrrl movement.

³¹ L. Darms, *The Riot Grrrl Collection*, dz. cyt.