

JAKUB IZDEBSKI

PRZEŚMIWCZY ROMANS WYTWÓRNI TROMA Z KINEM SUPERBOHATERSKIM

Film superbohaterski jest dziś jednym z najpopularniejszych i najbardziej dochodowych gatunków w kinie amerykańskim. Należy zaliczyć do niego dzieła, w których posiadający nadprzyrodzone moce¹ protagonista, zwykle ukrywający swą prawdziwą tożsamość pod maską, decyduje się użyć ich do walki ze złem ucieleśnianym w postaci antagonisty. Fabuła stanowi najczęściej adaptację superbohaterskiego komiksu², a filmy te mają tendencję do łączenia się w serie. Gatunek zaczął się formować na przełomie XX i XXI wieku wraz z premierami pierwszych adaptacji komiksów z serii o X-Menach (2000, Bryan Singer) oraz Spider-Manie (2002, Sam Raimi). Pierwszym punktem zwrotnym była premiera *Mrocznego Rycerza* Christophera Nolana w 2008 roku, dzięki któremu film superbohaterski zaczął być uważany za ważny nurt współczesnej kinematografii. Cztery lata później *Avengers* (Joss Whedon) zarobili półtora miliarda dolarów, stając się

¹ Moce te są wrodzone (jak u mutantów z X-Menów czy Supermana) lub nabyte dzięki nauce (Spider-Man, Hulk), technologii (Batman, Iron Man) albo magii (Maska, Thor).

² Obecnie – i tendencja ta nie ulegnie raczej zmianie – kino superbohaterskie jest zdominowane przez adaptacje komiksów dwóch wydawnictw: Marvela (należą do niego m.in. Spider-Man, X-Men, Iron Man i Kapitan Ameryka) oraz DC Comics (Superman i Batman).

trzecim najbardziej dochodowym filmem w historii kina³. Od tego czasu wytwórnice zapowiadają kolejne premiery z kilkuletnim wyprzedzeniem, a popularność superbohaterów zaczęła wykraczać daleko poza komiksowy fandom.

Chociaż chętnie nawiązują do innych gatunków i nurtów, a ich reżyserami są często uznani autorzy, filmy superbohaterskie stanowią przede wszystkim kino masowe, mające generować jak największy zysk. Poprzeczka została zawieszona wysoko – obecnie dzieło z zyskami poniżej pół miliarda dolarów jest uznawane za finansowe fiasko. Dlatego też szybko ustalono grupę tematów, których nie należy poruszać.

CZEGO BOJĄ SIĘ SUPERBOHATEROWIE?

Najpierw odniesiono się do kwestii brutalności i jej realistycznej reprezentacji. Ukazanie krwi lub drastycznej przemocy wiąże się z przyznaniem filmowi wyższej kategorii wiekowej, ta z kolei znacznie ogranicza przychody z dzieła. Często dochodzi więc do paradoksów – na przykład w *Mrocznym Rycerzu*, mimo częstych walk, strzelanin i sceny wypalania połowy twarzy jednego z bohaterów, nie pojawia się nawet kropla krwi.

Drugim tabu jest reprezentacja postaci kobiecych, zarówno drugoplanowych, jak i superbohatek. Dla Betty Kaklamanidou, analizującej kino superbohaterskie przez pryzmat serii o X-Menach, gatunek ów stanowi kolejną – po westernie – kontynuację legendy patriarchy⁴: mężczyźni kreują świat swych silnych i dominujących odbić oraz pięknych i uległych im kobiet. Z kolei według Stephanie Mencimer istnieje wyraźny opór ze strony męskiej części widowni, chcącej oglądać przystojne kobiety, odczuwającej jednak lęk w wypadku pojawienia się protagonistki zbyt silnej lub seksualnie dominującej⁵. Obawy producentów wynikają również z wcześniejszych nieudanych prób przedstawienia heroiny w roli głównej. Widzowie otrzymywali wtedy dzieło wątpliwej jakości artystycznej, które z czasem okazywało się także zaledwie frekwencyjnym – wystarczy przypomnieć obsypaną Złotymi Malinami *Kobietę-Kot* (2004, Pitof) czy *Elektrę* (2005, Rob Bowman).

³ *Avengers* stracili tę pozycję w lipcu 2015 roku na rzecz filmu *Jurassic World* (2015, Colin Trevorrow).

⁴ Zob. B. Kaklamanidou, *The Mythos of Patriarchy in the X-Men Films*, [w:] R.J. Gray II, B. Kaklamanidou (red.), *The 21st Century Superhero: Essays on Gender, Genre and Globalization in Film*, Jefferson 2011, s. 62–64.

⁵ Zob. S. Mencimer, [Violent Femmes], [za:] R.J. Gray II, *Vivacious Vixens and Scintillating Super Hotties: Deconstructing the Superheroine*, [w:] R.J. Gray II, B. Kaklamanidou (red.), dz. cyt., s. 77.

Drugoplanowe postaci kobiece przez długi czas ograniczały się zaś do wątku miłosnego, w ramach którego miały zostać zdobyte, porwane przez złoczyńcę i uratowane przez protagonistę (dobrym przykładem jest trylogia *Spider-Man*, 2002–2007, Sama Raimiego, eksploatująca ów wątek aż do granic niedorzeczności), ewentualnie zabite, co motywuje bohatera do dalszej walki ze złem (*Mroczny Rycerz* i liczne inne tytuły).

Trzecie tabu stanowi seksualność, negowana zarówno z powodów finansowych, jak i kulturowych. Nawet jeśli się pojawia, charakteryzuje bohatera niedojrzałego, co doskonale widać na przykładzie serii *Iron Man*. W pierwszej części (2008, Jon Favreau) Tony Stark jest nieodpowiedzialnym bilionerem, często zmieniającym partnerki. W momencie gdy buduje zbroję taktyczną, z pomocą której będzie walczył ze złem, kończy z hulaszczym trybem życia i angażuje się w stały związek ze swoją asystentką Pepper – ich relacje znajdują się w centrum fabuły drugiej (2010, Jon Favreau) i trzeciej części (2013, Shane Black).

Należy zaznaczyć, że owe tabu przez długi czas dotyczyły również komiksowych pierwowzorów. Wiązało się to głównie z długim okresem funkcjonowania Kodeksu Komikсового (jego filmowym odpowiednikiem był Kodeks Haysa) oraz licznymi publikacjami ukazującymi zgubny wpływ obrazkowych historii na młodzież. W najsławniejszej z nich, *Seduction of the Innocent* (1954), jej autor – doktor Fredrick Wertham – oskarżał między innymi Batmana i Robina o propagowanie homoseksualnych związków dorosłych mężczyzn z nieletnimi chłopcami⁶.

Twórcy niebojący się złamać powyższych trzech zakazów wybierają pastisze gatunku. Z komediowej swobody korzystają jednak z różnym skutkiem. Przykładem parodii niskich lotów jest *Superhero* (2008, Craig Mazin), odnoszący się nie tyle do gatunkowych klisz, co konkretnych scen z wybranych filmów. Z kolei balansujący na granicy dobrego smaku *Kick-Ass* (2010, Matthew Vaughn) w inteligentny sposób wywraca założenia filmów superbohaterskich do góry nogami – dość powiedzieć, że funkcję mentora głównego bohatera pełni wulgarna i zabójcza dziesięciolatka. Oczywiście powstało też wiele pastiszów, które nie naruszały wyżej wymienionych zasad, jak choćby *Iniemamocni* (2004, Brad Bird), animowane arcydzieło z wytwórni Pixar. Co interesujące, pierwsza i jednocześnie jedna z najbardziej dosadnych parodii filmów superbohaterskich pojawiła się już w 1984 roku, kiedy gatunek dopiero się tworzył dzięki sukcesowi serii o Supermanie z Christopherem Reeve'em w roli tytułowej (1978–1987). Mowa o kultowym *Toksycznym mścicielu* w reżyserii Lloyda Kaufmana i Michaela Herza.

⁶ F. Wertham, *Seduction of the Innocent*, New York 1996, s. 189–190.

„40 Years of Disrupting Media” – głosi slogan na oficjalnej stronie internetowej wytwórni Troma. To właśnie w niej powstał *Toksyczny mściciel* i szybko stał się jej sztandarowym dziełem. Założona w 1974 roku wytwórnia początkowo służyła z produkcji tanich komedii erotycznych. Dopiero w latach osiemdziesiątych znalazła swoją niszę – kampaże, brutalne, nakręcone jak najniższym kosztem horrory. Jednym z założycieli Tromy i jej ikoną jest Lloyd Kaufman, absolwent Yale, który kolejne filmy realizował hurtowo, według dewizy im szybciej i taniej, tym lepiej. Recenzenci nie szczędzili słów krytyki. „Po pierwszych pięciu minutach (...) chciałem wyjść. Ale nie, to byłoby zbyt proste” – rozpoczynał swą recenzję filmu *Dzień matki* (1980, Charles Kaufman) Roger Ebert, przyznając zero gwiazdek na cztery możliwe⁸. Filmy Tromy, pełne wulgarności, z makaronem zastępującym wnętrzności i amatorami w rolach głównych, szybko znalazły grupę wiernych fanów. Przez lata raczono ich dziełami, takimi jak: *Napromieniowana klasa* (1986, Lloyd Kaufman i inni), *Surfujący naziści muszą zginąć* (1987, Peter George) czy *Sgt. Kabukiman N.Y.P.D.* (1990, Lloyd Kaufman, Michael Herz). Pod hektolitrami sztucznej krwi i kilogramami papierowych wnętrzności często kryło się jednak coś cennego – krytyka kultury masowej oraz polityki społecznej i zagranicznej prezydenta Stanów Zjednoczonych Ronalda Reagana. „Ludzie mogą dobrze bawić się w kinie, a przy okazji dostrzec coś wyjątkowego... Na przykład wyrwanie piersi przez zombie-kurczaki” – mówił Kaufman w jednym z wywiadów⁹. W twórczości Tromy nieustannie przewijały się wątki krytyczne wobec współczesnego kina, przede wszystkim jego instytucjonalizacji. Kaufman od zawsze atakował wielkie wytwórnie za utrudnianie mniejszym wytwórniom dystrybucji w multipleksach. Równie ostro sprzeciwiał się prudencji, hipokryzji twórców i wprowadzeniu kategorii wiekowych. Szczególnie dostaje się przyznającemu ograniczenia wiekowe Motion Picture Association of America. Według Kaufmana organizacja ta wielokrotnie cenzurowała filmy Tromy. Jako przykład podaje jedną z największych porażek finansowych wytwórni, *Masakrę na bezludnej wyspie* (1988, Lloyd Kaufman, Michael Herz), podejmującą nieobecny wtedy w kinie popularnym

⁷ Tagline filmu *Toksyczny mściciel*.

⁸ R. Ebert, *Mother's Day*, <http://www.rogerebert.com/reviews/mothers-day-1980> [dostęp: 14.07.2015].

⁹ A. Frost, *Troma Films Godfather Lloyd Kaufman, Talks 'Real' Indie Movies and the Beauty of Piracy*, http://dangerousminds.net/comments/troma_films_godfather_lloyd_kaufman_talks [dostęp: 2.03.2016].

temat epidemii AIDS. Przez groźby MPAA o niedopuszczeniu filmu do dystrybucji wątek ten został prawie całkowicie wycięty z wersji kinowej. Inna sprawa, że dotyczył on postaci Señor Sida (z hiszp. Pan AIDS), pragnącego zgwałcić jak największą liczbę osób, by doprowadzić do rozprzestrzenienia się choroby.

Początkowo *Toksyczny mściciel* miał nie mieć nic wspólnego z superbohaterami. Założeniem był horror z akcją osadzoną w taniej siłowni. Film opowiadał historię Melvina, chuderlawego brzydala mieszkającego w mieście Tromaville (miejsce akcji wielu innych filmów wytwórni). Bohater, pracujący jako pomywacz w podrzędnej siłowni, jest wiecznie obiektem żartów, przede wszystkim ze strony członków lokalnego gangu. W wyniku jednego z nich Melvin, ubrany w strój baletnicy, wypada z drugiego piętra prosto do pojemnika z radioaktywnymi odpadami. Kąpiel ta zmienia go w zielone monstrum (Mitch Cohen), obdarzone niezwykłą siłą fizyczną. Uzbrojony w mop jako Toksyczny Mściciel wypowiada krwawą wojnę gangowi, na czele którego stoi skorumpowany burmistrz Tromaville.

Nawiązania do klasycznych komiksowych historii są widoczne na pierwszy rzut oka. Sam motyw transformacji niepozornego protagonisty w superherosa pojawiał się wcześniej wielokrotnie. Kaufman już na początku odciął się od znanego schematu. W *Spider-Manie* (zarówno w komiksowym oryginale, jak i w dwóch filmowych adaptacjach) uzyskanie pajęczych mocy zmienia nieśmiałego i chudego Petera Parkera w bohatera o ciele atlety, cieszącego się zainteresowaniem dziewczyn. Tymczasem Melvin – mały, zgarbiony, z wystającymi końskimi zębami i niedbałą rudą czupryną – po transformacji staje się przerażającym zielonym olbrzymem ze zniekształconą czaszką. Paradoksalnie nie przeszkadza mu to w znalezieniu miłości. Wybranką Melvina zostaje niewidoma Sara (Andree Maranda), którą Mściciel ratuje przed atakiem członków gangu. Oczywiście, dziewczyna od razu się w nim zakochuje, wyczuwając jego wewnętrzne piękno. „Melvinie, jesteś piękny. I taki umięśniony. Od dwóch lat nie dotykałam mężczyzny” – mówi Sara, inicjując stosunek seksualny. Chociaż cytata ten zdaje się pasować do taniego filmu pornograficznego, scen miłosnych dwójki protagonistów nie można nazwać wulgarnymi. Pozbawione są nawet nagości, co w twórczości Tromy stanowi ewenement. Jak pokazał czas, ukazanie amorów herosa i jego wybranki, mimo komediowego tonu, miało znaczący wpływ na ukształtowanie się reguł nowego gatunku.

Głównym znakiem rozpoznawczym twórczości Tromy po *Toksycznym mścicielu* stała się wyolbrzymiona brutalność. Kaufman nie oszczędza bowiem nikogo – giną postaci skrajnie złe i zupełnie

niewinne, zarówno członkowie gangów, jak i policjanci, nawet dzieci i psy, a przemoc często ma podłoże seksualne. Kolejni bohaterowie przygód Melvina umierają w najdziwniejsze sposoby – na przykład w wyniku wybebeszeń, miażdżenia głów, kąpeli w rozgrzanym oleju i uduszenia przez wciśnięcie blendera do gardła. Wszechobecna brutalność i przekraczanie granic wytrzymałości widzów stanowią dla Kaufmana wartość samą w sobie. Fakt, że pozostają w sprzeczności z założeniami filmów superbohaterskich i całego kina popularnego, może być dla reżysera najwyżej ich dodatkowym atutem.

Toksyczny mściciel okazał się największym sukcesem Tromy. Do-czekał się trzech sequeli (wciąż prześmiewczych wobec założeń gatunku – wystarczy wspomnieć, że w czwartej części *Mściciel* znajduje pomocnika w osobie Lardassa, monstrualnie otyłego mężczyzny w średnim wieku), dwóch w 1989, jednego w 2000 roku, oraz wsparcia w gazetach i produkcjach z nim powiązanych, w tym proekologicznej kreskówce *Toxic Crusaders* (1991). Nie można jednak zaprzeczyć, że Kaufman wpłynął na twórczość wielu początkujących reżyserów, a jego najzdolniejszym uczniem okazał się James Gunn.

ZAMKNIJ SIĘ, ZBRODNIO!¹⁰

Pierwszym wspólnym projektem obu panów był film *Tromeo i Julia* (1996, Lloyd Kaufman), luźno oparty na dramacie Williama Szekspira. Odpowiedzialny za scenariusz Gunn dał się poznać jako twórca bezkompromisowy i swobodnie przekraczający kolejne ograniczenia. Wystarczy wspomnieć, że w finale tytułowi bohaterowie nie tylko przeżywają, ale okazują się rodzeństwem i mają gromadkę zdeformowanych dzieci. Dla Gunna był to jedyny projekt zrealizowany w Tromie, wpływ jednak wytwórni na jego twórczość, przepełnioną wulgarnością, brutalnością i kiczem, jest niezaprzeczalny.

Gdy Kaufman kręcił *Toksycznego mściciela*, superbohaterowie dopiero zaczynali wychodzić poza tanie produkcje telewizyjne. Tymczasem Gunn był w pełni świadomy reguł gatunku oraz jego klisz narracyjnych i płynących z nich ograniczeń. Starał się je respektować, ale jednocześnie zachować swój specyficzny styl. Nie dziwi więc, że jego wizja superbohaterstwa – mimo radosnej i kolorowej animowanej czołówki, składającej się z rysunków kilkuletniego dziecka – często przekracza granice dobrego smaku.

¹⁰ Tagline filmu *Super*.

W 2000 roku James Gunn po raz pierwszy zetknął się z gatunkiem superbohaterskim, pisząc scenariusz do *Specjalnych* Craiga Mazina, w którym podrzędna grupa herosów zmagala się nie ze złoczyńcą chcącym zawładnąć światem, a z popularnością (lub jej brakiem) oraz problemami osobistymi. Kosztujący niecały milion dolarów film został chłodno przyjęty przez krytyków. W kolejnych latach Gunn odpowiadał między innymi za scenariusze do dwóch nieudanych adaptacji przygód psa Scooby-Doo oraz remake'u *Świtu żywych trupów* (2004, Zack Snyder), a w 2006 roku nakręcił w estetyce rodem z Trome swój reżyserski debiut pod tytułem *Robale* – mający dziś status kultowego – hołd złożony horrorom z lat pięćdziesiątych. W następnym filmie powrócił do tematyki superbohaterskiej. Nakręcony w 2010 roku *Super* był godnym następcą *Toksycznego mściciela*, równie dosadnym i bezkompromisowym.

Głównym bohaterem *Super* jest dobiegający czterdziestki Frank (Rainn Wilson), któremu, jak sam przyznaje w pierwszych minutach filmu, w życiu udały się tylko dwie rzeczy: jednorazowa pomoc policji w ujęciu bandyty i małżeństwo z byłą narkomanką, Sarą (Liv Tyler). Poza tym jego egzystencja stanowi pasmo nieszczęść, dosadnie ukazanych w otwierającej sekwencji montażowej, i których kulminacją był powrót żony do nałogu oraz jej odejście do gangstera Jacques'a (Kevin Bacon). Naiwnie wierzący w sprawiedliwość Frank zgłasza sprawę policji, zostaje jednak wyśmiany. Nie istnieje przecież paragraf na zdradę małżeńską. Zdesperowany znajduje ukojenie w oglądaniu telewizji przepełnionej brutalnością i pornografią. Jego uwagę przykuwa program edukacyjny o Świętym Mścicielu chroniącym niewinne nastolatki przed największym złem: seksem pozamałżeńskim. Utwierdzony w swej wierze w świętość związku małżeńskiego Frank postanawia zostać zamaskowanym obrońcą pokrzywdzonych. Jako Crimson Bolt, odziany w ochraniacze i niechlujnie uszyty czerwony kostium, rozpoczyna krwawą wendetę przeciwko bezprawiu, okładając ludzi łamiących zasady kluczem francuskim. Nie jest ważna skala przestępstwa – Frank atakuje zarówno pedofila, jak i chłopaka wpychającego się do kolejki w kinie. Wkrótce jego pomocnikiem zostaje Libby (Ellen Page), znudzona nastolatka, dla której walka ze złem staje się najpierw ciekawym sposobem na spędzanie wolnego czasu, a później zaspokojeniem skrywanych, sadystycznych skłonności. Wraz z postępem historii Gunn mnoży tropy każące podejrzewać, że superbohaterska przygoda jest tylko fantazją Franka, pragnącego odreagować porzucenie przez żonę oraz swe wcześniejsze porażki życiowe.

Reżyser rozpoczyna dekonstrukcję gatunku superbohaterskiego od pierwszych minut filmu, gdy zarysowuje trójkąt miłosny między

Frankiem, Sarą i Jacques'em. Według tradycyjnego schematu miłość stanowi dla bohatera ważny cel do osiągnięcia lub ewentualnie nagrodę za uratowanie świata. Tymczasem Frank nie chce zdobyć dziewczyny, tylko ją odzyskać. Utrata ukochanej występowała już w kinie superbohaterskim, przeważnie jednak jako jeden z punktów zwrotnych w kolejnej części serii. Heros początkowo boleje, a ostatecznie przekuwa swą tragedię złamanego serca w motywację do dalszej walki ze złem. Zgodnie z regułami gatunkowymi wiąże się to z niespodziewaną śmiercią ukochanej, a nie z jej odejściem do innego mężczyzny – o powrocie do jakiegokolwiek nałogu nie wspominając. W *Super* zachodzi także odwrócenie opisanych przez Umberta Eco strategii dotyczących kontrastującej fizyczności protagonisty i antagonisty¹¹. Frank jest niewysportowanym, łysiejącym mężczyzną z brzuszkiem. Ubiera się niemodnie, chodzi wiecznie zgarbiony i smutny, a gdy przebiera się w kostium Crimson Bolta, zamiast szacunku budzi śmiech i politowanie. Z kolei Jacques wydaje się pewny siebie, nosi eleganckie garnitury i jeździ drogim samochodem. Nie kryje przy tym swych wad – jest egoistą i prostakiem, a kobiety traktuje przedmiotowo, zawsze otacza go grupka wiernych drabów, którzy bez zadawania zbędnych pytań spełniają każde jego życzenie. Zgodny z regułami gatunkowymi jest tylko wygląd Sarah, lecz jej uroda jeszcze bardziej podkreśla brzydotę Franka. Taki punkt wyjściowy zdaje się bardziej pasować do *teen movies*, tyle że w nich to niepopularny nerd (odpowiednik Franka) rozkochuje w sobie szkolną piękność, która dotychczas spotykała się z egocentrycznym sportowcem (podobnym do Jacques'a). W początkowych retrospekcjach, streszczających życie bohatera, ukazano niepowodzenia nastolatka, między innymi nękanie ze strony starszych uczniów. Zemsta na Jacques'u, ucieleśniającym większość cech przypisywanych filmowym *jockom*, jest dla Franka także możliwością na odreagowanie wcześniejszych upokorzeń.

James Gunn, jako wierny wychowanek Tromy, nie boi się prezentować swym widzom scen seksu i nagości. W przeciwieństwie do tych z *Toksycznego mściciela* nie wydają się one jednak celem same w sobie. Urywki programów ze Świętym Mścicielem, w których Szatan (w tej roli sam reżyser) zmusza licealistów (granych przez dorosłych aktorów) do seksu sado-maso, stanowią prześmiewczy komentarz na temat panującego w kinie głównego nurtu purytanizmu obyczajowego. Podkreślona zostaje także ideologiczna hipokryzja gatunku: telewizyjny heros z symbolem krzyża na piersi jako jedyny sposób na

¹¹ U. Eco, *Superman w literaturze masowej. Powieść popularna między retoryką a ideologią*, przeł. J. Ugniewska, Warszawa 1996, s. 199.

pokonanie grzechu proponuje modlitwę, a każdą kwestię związaną z płciowością i nagością klasyfikuje jako zło. Są one pokazywane przez Gunna w sposób wyjątkowo wulgarny – zarówno w programie Świętego Mściciela, jak i w innych, na które Frank natrafia podczas samotnych nocy spędzanych przed telewizorem¹². Przekłety seks w wyobrażeniach Franka przybiera nawet formę kary – gdy zachodzi możliwość aresztowania przez policję, bohater widzi siebie w areszcie, gwałconego przez współwięźniów. Zbliżenie erotyczne dopuszczalne jest tylko z prawdziwą miłością – w wypadku Franka z Sarą. Retrospekcja ukazująca ich pierwszą scenę miłosną stanowi wyjątek, nie wydaje się ona ani wulgarna, ani komiczna, a bohaterowie są niemal całkowicie ubrani. Gunn nie ma jednak oporów w wystawianiu światopoglądu Crimson Bolta na kolejne pokusy, co udowadnia w jednej z najsławniejszych scen *Super*. Spełnia się w niej najgorszy koszmar doktora Werthama: heros i jego pomocnik uprawiają seks. Gunn i w tym wypadku bawi się konwencją gatunkową. W *Seduction of the Innocent* Batman wymuszał stosunek na Robinie, w *Super* natomiast stroną inicjującą jest nastoletnia Libby. Frank do końca protestuje, powołując się na swą jedyną, wieczną i prawdziwą miłość do Sary. W rezultacie scena ta, mimo swego komediowego charakteru, wynikającego głównie z fizyczności wcielającej się w postać Libby Ellen Page, przedstawia niemal gwałt. Stanowi także ucieleśnienie strachu męskiego bohatera przed agresywną dominacją kobiety. Frank jest przez cały czas trwania filmu zdominowany przez swą małżonkę. Uwidacznia się to szczególnie w początkowych retrospekcjach, w których kobieta poniża go lub wymusza zmiany w stylu życia, nie pozwalając na jakąkolwiek dyskusję. Zmienia się to dopiero w końcowych scenach, gdy Frank ratuje uwięzioną przez Jacques'a ukochaną i pomaga jej zwalczyć nałóg. Nie otrzymuje jednak nagrody oczywistej z punktu widzenia gatunku superbohaterskiego. Sarah opuszcza go, by założyć rodzinę z innym mężczyzną. Gunn nie dyskredytuje jej przez tę decyzję, pokazując, że do rozstania doszło za porozumieniem obojga małżonków, pozostających w dobrych kontaktach. Wydaje się to miłą odmianą w porównaniu na przykład z trylogią *Spider-Man* Sama Raimiego, w której heros porzuca swą wybraną i wraca do niej kilkanaście razy – przy czym zawsze jest to tylko i wyłącznie jego decyzja.

¹² Najbardziej skrajnym przykładem wydaje się pornograficzna kreskówka stylizowana na anime, w której ubrana w skąpy szkolny mundurk kobieta jest gwałcona przez monstrualną ośmiornicę. W następnej scenie Gunn w mało subtelny sposób sugeruje zgubny wpływ telewizji na bohatera: Frankowi śni się, że macki potwora wydostają się z odbiornika i zaczynają konsumować jego mózg.

Reżysera, podobnie jak wcześniej Lloyda Kaufmana, bardziej niż seks interesuje przemoc i ponownie przeciwstawia się ograniczeniom gatunku, pozwalając swym bohaterom na stosowanie bezsensownej brutalności. W jej prezentacji odchodzi jednak od zasad Tromy, lubującej się w grotesce. W *Super* przemoc przybiera jak najbardziej realistyczną formę. Kontrastuje to z animowaną czołówką, w trakcie której kreskówkowe odpowiedniki Franka i Libby zadają śmierć bandytom na coraz to kreatywniejsze sposoby: odrywają głowy ciosami klucza francuskiego, miażdżą, rozjeżdżają, a nawet rozrywają wnętrzności od środka. Chwilę później herosi i złoczyńcy, niemający na sobie żadnych śladów po walce, wspólnie tańczą w rytm muzyki towarzyszącej animacji. Tymczasem w trakcie właściwego filmu bite przez Franka osoby szybko zalewają się krwią i wyją z bólu. Komizm tych scen nie wynika ze zdarzeń (wszak nie mają one charakteru slapstickowego), lecz z zachowania Crimson Bolta, cieszącego się z każdego zadanego uderzenia i nierozumiejącego braku akceptacji ze strony „ratowanych” obywateli. Socjopaci są natomiast jego metodami zachwyceni – w szczególności Libby. To właśnie ona jest odpowiedzialna za najbrutalniejsze wysoki dwójki mścicieli, w pewnym momencie powtarza nawet dosłownie działania z czołówki. Gunn nie gloryfikuje jednak używania przemocy. Gdy Libby masakruje samochodem dwóch zbirów Jacques’a, Frank obserwuje ją przerażony. Ścieżka brutalności ostatecznie prowadzi dziewczynę do samozagłady. Libby ginie, gdy podczas ostatecznej bitwy z siłami zła jedna z wystrzelonych kul rozrywa jej twarz. Detaliczne ukazanie rany, kontrastowane ujęciami miny zszokowanego Franka, nagle zrywa z umownymi konwencjami filmu. Komedia sensacyjna staje się na kilka minut rozpaczliwą walką o przetrwanie. Tym samym kończy się fantazja o byciu zamaskowanym herosem.

Gdy Sarah zostaje uratowana, tonacja *Super* znów ulega zmianie. Za pomocą sekwencji montażowej ukazano jej nowe życie: ponowne wyjście z nałogu, pokojowe rozstanie z byłym mężem, w końcu założenie rodziny z innym mężczyzną. Frank również jest tam obecny – jako przyjaciel i wujek dla jej dzieci. Przesadnie optymistyczny finał od początku wydaje się niewiarygodny. Zdaje się to potwierdzać ostatnia scena, gdy samotny Frank siedzi przed ścianą, na której zawieszono rysunki jego dwóch najszcześniejszych chwil w życiu. Teraz obok nich pojawia się kilkadziesiąt innych, przedstawiających nową rodzinę Sary z wujkiem. Frank spogląda na nie, płacząc. Wydaje się, że bohater uciekł z jednej fantazji w kolejną. W pierwszej ratował ukochaną i mścił się na winowajcach swego cierpienia. Teraz pozwala jej na nowe życie, ale nie pozwala do końca odejść ze swojego.

Od czasu premiery *Super* w kinowych adaptacjach komiksów o zamaskowanych herosach dokonały się ogromne zmiany. Z formuły fabularno-narracyjnej kina superbohaterskiego wyciśnięto już, jak się zdaje, ostatnie soki – by wciąż przyciągała ona widzów, musi być nieustannie modyfikowana. Studia produkcyjne prześcigają się w zapowiedziach nowych filmów z silnymi protagonistkami, powstają też liczne hybrydy z innymi gatunkami i coraz częstsze jest powierzanie ich reżyserii twórcom o wyrazistym stylu. Nic więc dziwnego, że Jamesowi Gunnowi zlecono reżyserię *Strażników galaktyki* (2014) – gatunkowo bliższych space operze, ale należących do kinowego uniwersum Marvela. Mimo że reżyser nie zapomniał o swoich korzeniach i zaprosił Lloyd Kaufmana do epizodycznej roli kosmity, film ten nie był w żaden sposób rewolucyjny dla gatunku, a jego wyjątkowość ograniczała się do ciekawego doboru głównych bohaterów, między innymi kosmicznego szopa i chodzącego drzewa.

Formuła wywiedziona z filmów Tromeu zdawała się jednak wejść do mainstreamu za sprawą *Deadpoola* (2016, Tim Miller), pierwszego wysokobudżetowego filmu superbohaterskiego z kategorią wiekową R, pozwalającą na wulgarność i dosadną brutalność. Po premierze okazało się, że pomysł twórców nie przewidywał niczego innego poza ukazaniem krwi (ale bez wchodzenia w estetykę kina *gore*), mniej lub bardziej kreatywnych ciągów wyrazów niecenzuralnych i sporadycznie stosowanego chwytu parabazy – bez politycznych podtekstów, przemyślanych gagów czy nawet widowiskowych scen akcji. Wystarczyło to jednak, by *Deadpool* stał się najbardziej dochodowym filmem z serii *X-Men*¹³. Choć okazał się produkcją „dla dorosłych” skierowaną w rzeczywistości do nastoletniej publiczności, jego sukces być może otworzył drogę do bardziej dojrzałych adaptacji. Póki co na pewno bardziej brutalnych – kilka dni po informacji o jego sukcesie kasowym zapowiedziano, że megaprodukcja *Batman v Superman: Świt sprawiedliwości* (2016, Zack Snyder) ukaże się na Blu-ray w wersji R. Być może uratuje także serię o *Toksycznym mścicielu* – planowany remake ku niezadowoleniu fanów otrzymał kategorię PG-13, która nie pozwala na ukazanie choćby kropli krwi.

¹³ Od premiery (12.02.2016) do 24.08.2016 *Deadpool* zarobił na rynku amerykańskim ponad 363 milionów dolarów, wyprzedzając poprzedniego rekordzistę cyklu, *X-Men: Przeszłość, która nadejdzie* (2014, Bryan Singer), o prawie 130 milionów.