

# ZWYCZAJNI NIEZWYCZAJNI. CODZIENNOŚĆ SUPERBOHATERÓW W KOMIKSACH SPOD ZNAKU ULTIMATE MARVEL

MICHAŁ WOLSKI

Uniwersytet Wrocławski / University of Wrocław  
michal.wolski@uwr.edu.pl  
ORCID 0000-0003-1563-8878

## WPROWADZENIE

Kategorię codzienności w kontekście komiksu superbohaterskiego można rozumieć na dwa sposoby.

Pierwszy wynika najczęściej z krytycznego podejścia twórców do samej konwencji superbohaterskiej i zaszytych w niej (zdawałoby się – inherentnie) ograniczeń strukturalno-narracyjnych, które najczęściej sprowadzają się do szeregu hiperbolizacji formalnych przy jednoczesnym uproszczeniu rozwiązań fabularnych. Inaczej mówiąc, komiks superbohaterski operuje szeroką gamą środków narracyjnych wymagających nieraz daleko idącego zawieszenia niewiary<sup>1</sup>. Dotyczyć to może zarówno najbardziej elementarnych kategorii, jak np. specyfika kostiumów poszczególnych postaci, jawnie sprzeniewierzająca się jakiegokolwiek mimetyczności w jej arystotelesowskim rozumieniu<sup>2</sup>, jak i bardziej złożonych czy wręcz zawoalowanych struktur fabularnych swobodnie traktujących wszelkie zasady prawdopodobieństwa<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Rozumianego klasycznie za Samuelem L. Coleridge'em. Zob. K. Prajzner, *Tekst jako świat i gra. Modele narracyjności w kulturze współczesnej*, Łódź 2009, s. 26.

<sup>2</sup> W tym sensie, który Paul Ricoeur zdefiniował jako trzeci rodzaj mimesis, czyli operacji zmierzającej „w kierunku *praxis*, sfery nie tylko pozatekstowej, lecz także pozajęzykowej i pozanarracyjnej”. Ibidem, s. 46.

<sup>3</sup> W takich sytuacjach na pierwszy plan wysuwa się tradycyjnie rozumiana przyczynowość, funkcjonująca na ściśle określonych zasadach danego świata przedstawionego

Bardziej świadome tych ograniczeń narracje, takie jak *Strażnicy* Alana Moore'a i Dave'a Gibbonsa (1984) czy *Chłopaki* Gartha Ennisa i Daricka Robertsona (2006), prowadzą najczęściej tę konwencję w kierunku dekonstrukcji opartej właśnie na zderzeniu jej z codziennością, rozumianą w kategoriach historycznych i społecznych, co sprowadza się do dookreślenia samej konwencji w oparciu o wątki obecne w świecie rzeczywistym. Rezultatem jest superbohaterski świat przedstawiony będący czymś w rodzaju alternatywnej wersji historii, w której superbohaterowie funkcjonują na takich samych zasadach jak zwykli ludzie, i obok typowo heroicznych zmagają mają również problemy wynikające z ich wyjątkowości. W efekcie ta wyjątkowość zderza się z ich codziennością i kodyfikuje nową normalność.

Zestawienie superbohaterskości z codziennością, którą odbiorcy definiują jako normalną czy też oswojoną, to drugi sposób rozumienia tej kategorii w komiksie. W tym ujęciu aktywność superbohatera będzie funkcjonować na zasadzie bachtinowsko rozumianej karnawalizacji<sup>4</sup>, która zawiesza na czas swoich działań wiele reguł rządzących codziennością, z konieczności wówczas pojmowaną i przedstawianą jako ta rzeczywista, bliska czytelnikowi. Superbohaterskie narracje sięgają po tak rozumianą „zwyczajność” zdecydowanie częściej, gdyż – jak się zdaje – oznaczają one niższy próg wejścia i łatwiejszą identyfikację odbiorcy z bohaterem, mimo swoich nadludzkich możliwości nadal borykającym się w swoim codziennym życiu ze zwyczajnymi problemami.

Konieczność utrzymania świata przedstawionego w kształcie bliskim czytelnikowi ma swoje dalekosiężne konsekwencje, w praktyce zaważające na całej konwencji komiksu superbohaterskiego. Jedną z nich jest fakt, że trwałe ciągi przyczynowo-skutkowe są zdecydowanie mniej istotne niż swoista

---

i zakładająca, że odbiorca zdołał sobie te zasady przyswoić. To zresztą stanowiło znaczący problem dla wydawców komiksowych w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku, kiedy to nagromadzenie wątków i zależności między nimi w poszczególnych komiksach drastycznie podnosiło próg wejścia dla nowych czytelników – stąd komiksowe wydarzenia, takie jak *Kryzys na Nieskończonych Ziemiach* (1985) czy *Heroes Reborn* (1997), obliczone na „zresetowanie” komiksowych uniwersów odpowiednio DC i Marvela oraz ponowne otwarcie ich na nowych odbiorców.

<sup>4</sup> M. Mrugalski, P. Pietrzak, *Spory o Bachtinowską koncepcję karnawału*, „Pamiętnik Literacki” 2004, nr 4, s. 183.

inkluzywność superbohaterskich narracji, co albo znajduje wytłumaczenie w postaci incydentalnego funkcjonowania wszelkiego rodzaju nadludzi w danym świecie przedstawionym, albo jest konsekwentnie przemilczane. Najdobitniejszym tego dowodem jest regularne odmładzanie czy wręcz ignorowanie wieku poszczególnych postaci (ocalały z Zagłady Magneto z komiksów *X-Men* jest wiecznym starcem, Batman pozostaje w tym samym wieku nawet mimo tego, że jego podopieczni równolegle osiągają dorosłość, a Punisher – oryginalnie weteran wojny w Wietnamie – co parę lat okazuje się żołnierzem walczącym jednak w nowszych konfliktach zbrojnych), jak również brak daleko idących, ale – zdawałoby się – logicznych konsekwencji ich osiągnięć, zwłaszcza na polu nauki. W efekcie nawet najbardziej wyjątkowe wynalazki (np. Reeda Richardsa z Fantastycznej Czwórki) nie przyczyniają się do poprawy jakości życia zwykłych ludzi, bo to oddaliliby prezentowane w komiksach superbohaterskich wyobrażenie codzienności od tego bliskiego ich czytelnikom. W humorystyczny sposób opisuje to internetowa encyklopedia TV Tropes pod hasłem 'Reed Richards is Useless'<sup>5</sup>.

W niniejszym artykule chciałbym skupić się przede wszystkim na tym drugim sposobie, jako, z jednej strony, częstszym, a więc bardziej charakterystycznym dla specyficznej konwencji gatunkowej, jaką reprezentuje komiks superbohaterski, a z drugiej – bardziej interesującym z antropologicznego punktu widzenia.

Roch Sulima zauważa, że „[n]owożytna antropologia codzienności [...] wywodzi się z codziennej gazety. Narodziła się wraz z gazetą codzienną i w niej się społecznie potwierdza. [...] Wydaje się, że gazeta silniej niż inne media konstytuuje »pamięć społeczną«, wiąże refleksyjność z tradycją, interpretuje codzienność, próbując dosłuchać się w niej głosów stuleci”<sup>6</sup>. Choć antropolog przyjmuje tutaj perspektywę badacza usiłującego z mikronarracji o codzienności uzyskać swego rodzaju tropy prowadzące do makrohistorii, to punktem wyjścia są właśnie zwyczajność, doraźność i powszechność, reprezentowane przez ową „gazetę codzienną” kodyfikującą to, co powszechnie znane, a więc i powszechnie akceptowane. Jednak codzienność konotuje też obszar semantyczny o niezwykle płynnych i rozległych granicach, co

<sup>5</sup> TV Tropes, hasło 'Reed Richards Is Useless', <https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/ReedRichardsIsUseless> (dostęp 15.10.2022).

<sup>6</sup> R. Sulima, *Antropologia codzienności*, Kraków 2000, s. 10.

rodzi pokusę definiowania go przez negację nie-codzienności. Czyniąc tak, „próbujemy określić nie tyle nieznanie poprzez nieznanie, ile to, co jest domyślne, poprzez to, co wydaje się znane”<sup>7</sup>. Tym pozornie znanym obszarem może być odświętność, ale też wspomniany już karnawał. To bowiem w przestrzeni superbohaterskich aktywności będą mieścić się elementy faktycznie zaskakujące oraz wybiegające poza codzienne doświadczenie tak czytelników, jak i „zwykłych” ludzi w świecie przedstawionym. Jak się zatem zdaje, właśnie w opozycji do superbohaterskiej wyjątkowości należałoby budować wyobrażenie o codzienności – zarówno w pierwszym, jak i drugim sposobie jej postrzegania w komiksach.

Nie da się zarazem ukryć, że obie możliwości nie są – czy też nie muszą być – rozłączne. Zwłaszcza w perspektywie długich serii komiksowych tworzonych przez względnie stały zespół kreatywny (scenarzysta plus rysownik) dochodzi do różnych rozwiązań narracyjnych mieszających porządek codzienności z porządkiem superbohaterstwa. Co istotne, zawsze dzieje się to przez pryzmat perspektywy samego superbohatera, jego obecności i aktywności. Inaczej mówiąc, to jego pojawienie się – najczęściej sygnalizowane przez przywdzianie stosownego kostiumu – generuje owo zawieszenie porządku codzienności i wejście w ów „karnawałowy” paradygmat ekscytacji niesamowitością, podkreślaną poniekąd przez wiele komiksowych tytułów, zwłaszcza z oferty Marvela, takich jak: *The Amazing Spider-Man*, *The Uncanny X-Men*, *The Incredible Hulk*<sup>8</sup> itd.

Zarazem – obok tak rozumianego podziału – zdarzają się w komiksach superbohaterskich sytuacje pośrednie, w których superbohater z całym swoim anturazem podejmuje się codziennych aktywności [bodaj najbardziej rozpoznawalną sceną tego typu jest ta z filmu *Spider-Man 2* (USA 2005, reż. Sam Raimi), w której tytułowa postać wykorzystuje swoje umiejętności, by szybciej dostarczać pizzę], a także odwrotna – gdy to cywilna persona danego superbohatera wykonuje działania wspierające jego walkę ze złem (tu najbardziej

<sup>7</sup> M. Golka, *Czy istnieje jeszcze nie-codziennosc?*, w: *Barwy codzienności. Analiza socjologiczna*, red. M. Bogunia-Borowska, Warszawa 2009, s. 65.

<sup>8</sup> Mimo różnic semantycznych wszystkie one wprowadzają kategorię tożsamą z pojęciem „niesamowitości” według Tzvetana Todorova, ze wszystkimi tego konsekwencjami. Zob. S. Lem, *Tzvetana Todorova fantastyczna teoria literatury*, „Teksty: Teoria Literatury, Krytyka, Interpretacja” 1973, t. 11, nr 5, s. 27.

oczywistym przykładem może być Batman korzystający ze swojej fortuny i kontaktów jako Bruce Wayne, by zdobywać informacje o przeciwnikach). Od razu warto też zaznaczyć, że ta pierwsza sytuacja w praktyce ma albo komiczny wydźwięk, albo zmierza w stronę kodyfikacji nowej normalności, a więc pierwszego, ze wspomnianych, sposobu patrzenia na komiksową codzienność. Druga natomiast może być postrzegana jako wariant paradygmatu superbohaterskiego i tak też ją będę rozumiał w niniejszym artykule.

## SPECYFIKA LINII WYDAWNICZEJ ULTIMATE

Przyglądanie się tak rozumianej codzienności w komiksie superbohaterskim będzie, rzecz jasna, dawać różne efekty w zależności od obserwowanego okresu, wydawcy oraz linii wydawniczej. Choć konwencja superbohatera jest na tyle sztywna, że umożliwia formułowanie szeroko rozumianych generalizacji roszcujących sobie prawo do wyznaczania prawideł gatunku, w praktyce – akurat jeśli chodzi o kategorię codzienności – dość kluczowe okazuje się umiejscowienie obszaru badań w wydawniczej czasoprzestrzeni; chociażby z tego względu, że codzienność odbiorców komiksów również zmienia się w przestrzeni i w czasie. Dlatego jako przedmiot moich zainteresowań badawczych wybrałem publikowaną przez Marvela linię wydawniczą Ultimate, której założenia wyjściowe można streścić w kilku punktach:

- a. osadzenie wydarzeń w realiach symulujących światową sytuację społeczno-polityczną i kulturową z początków XXI wieku;
- b. poruszanie ważnych społecznie tematów;
- c. rozbudowana i możliwie wiarygodna konstrukcja psychologiczna postaci;
- d. troska o koherencyjność i kameralność poszczególnych fabuł;
- e. realny i konsekwentny wpływ działań superbohaterów na świat przedstawiony<sup>9</sup>;
- f. poważne traktowanie śmiertelności superbohaterów<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> Np. głównym zajęciem członków drużyny X-Men są prace społeczne i pomoc najbardziej potrzebującym oraz poszkodowanym (15 zeszyt *Ultimate X-Men*), a patenty Reeda Richardsa z Fantastycznej Czwórki znajdują zastosowanie w służbie zdrowia (48 zeszyt *Ultimate Fantastic Four*).

<sup>10</sup> Zasada ta była zbieżna z polityką ówczesnego redaktora naczelnego wydawnictwa Marvel, Joego Quesady, który zalecał scenarzystom oszczędne i przemyślane

Istota linii wydawniczej Ultimate wynika z próby odpowiedzi na problemy głównonurtowego komiksu superbohaterskiego, w tym przede wszystkim na zasygnalizowaną już wcześniej spadającą inkluzywność przygód poszczególnych postaci, ale też coraz bardziej wyraźne powroty do stanu wyjściowego; praktycznie każde znaczące wydarzenie z biografii superbohatera mogło być (i często było) w każdej chwili anulowane. Co więcej, po *Śmierci Supermana* Dana Jurgensa i Bretta Breedinga z 1992 roku i jego powrocie do żywych zaledwie rok później wytworzyła się atmosfera, w której nawet uśmiercenie superbohaterskiej postaci można było odwołać. Linia wydawnicza Ultimate miała być pod tym względem poważniejsza, a odświeżone i bardziej nowoczesne przygody superbohaterów obliczone były na ponowne rozbudzenie zainteresowania komiksem superbohaterskim wśród młodszych odbiorców.

Mamy więc do czynienia z próbą komiksów programowo nawiązujących do codzienności swoich odbiorców. Co istotne, jest to próba zamknięta w 15-letnim okresie wydawniczym, linię tę bowiem oficjalnie rozpoczęto od pierwszego zeszytu serii *Ultimate Spider-Man* Briana Michaela Bendisa i Marka Bagleya w 2000 roku i wygaszono miniserią *Ultimate End* tych samych twórców w 2015 roku. Dzięki temu, że cała linia wydawnicza jest niejako zamkniętą całością o dość przejrzystej strukturze (opartej na trzech głównych seriach oraz kilku towarzyszących miniseriach, okazjonalnie uzupełnianych o istotne dla całości świata przedstawionego wydarzenia o najczęściej apokaliptycznym charakterze), możemy w łatwy sposób dostrzec, w jaki sposób się owa codzienność zmieniała. Jak się więc zdaje, może ona stanowić poznawczo interesujące laboratorium funkcjonowania kategorii codzienności w komiksie superbohaterskim.

## CODZIENNOŚĆ KWANTYFIKOWANA

Na początek warto sprawdzić, jak wygląda kwestia codzienności w liczbach. Linia wydawnicza Ultimate liczy nieco ponad 700 zeszytów, z czego 545 wydano do lata 2011 roku, czyli do miniserii *Death of Spider-Man: Fallout*. Jest

---

granie zabiegami fabularnymi polegającymi na uśmiercaniu i przywracaniu do życia bohaterów. Zob. J. Quesada, *Cup O'Joe Week 10*, Marvel, 27.05.2008, [http://web.archive.org/web/20151004132545/marvel.com/news/comics/3703/mycup\\_o\\_joe\\_week\\_10](http://web.archive.org/web/20151004132545/marvel.com/news/comics/3703/mycup_o_joe_week_10) (dostęp 12.08.2016).

to o tyle istotne, że od tego momentu niemal cała linia zmieniła charakter i stała się swego rodzaju poligonem doświadczalnym dla różnych twórców, najczęściej przed ich dłuższym angażem do głównonurtowych tytułów Marvela<sup>11</sup>. Wyjątek stanowią pisane przez Briana Michaela Bendisa serie *Ultimate Comics Spider-Man*, a później *Miles Morales: Ultimate Spider-Man* (łącznie 41 zeszytów) – obie same w sobie eksperymentalne, bo wprowadzające do medium koncepcję młodocianego, czarnoskórego następcy oryginalnego Spider-Mana, ale z racji swojej konwencji przez znaczną część fabuły dotyczące wątków nastoletnio-obyczajowych. Te zresztą wynikały poniekąd z konwencji przyjętej przez Bendisa podczas prac nad pierwszymi seriami przygód Spider-Mana do 2011 roku.

Owe 545 zeszytów da się podzielić na serie regularne (*Ultimate Spider-Man*, *Ultimate Comics: Spider-Man*, *Ultimate X-Men*, *Ultimate Fantastic Four*) liczące łącznie 320 zeszytów, regularne miniserie (*The Ultimates*, *Ultimate Marvel Team-Up*, *Ultimate Comics: Avengers*) – łącznie 66 zeszytów oraz pozostałe miniserie, pojedyncze komiksy albo wydarzenia komiksowe. W tych ostatnich ograniczony format oraz wynikająca z tego intensywność wydarzeń praktycznie eliminują odniesienia do niesuperbohaterskiej codzienności; zawsze rozpoczyna je jakiś konflikt albo dramatyczne wydarzenie, na które superbohaterowie muszą zareagować błyskawicznie i z reguły od pierwszych stron.

W pozostałych przypadkach da się policzyć stosunek sekwencji opartych na paradygmacie superbohaterskiego karnawału w odniesieniu do sekwencji skupiających się na bliskiej odbiorcy komiksów codzienności. Jako takie rozumiem tu jedynie sekwencje całkowicie wyabstrahowane z superbohaterskiego anturażu; wszelkie sytuacje pośrednie (superbohater „w cywilu” działający w imię swojej misji, superbohater w kostiumie rozwiązujący swoje

---

<sup>11</sup> Nawiasem mówiąc, jest to symptomatyczne, że – podobnie jak *Chłopaki* czy wcześniej *The Authority* Warrena Ellisa i Bryana Hitcha (1999) – linia wydawnicza Ultimate, stawiając na postulat realizmu i daleko idących konsekwencji działań superbohaterów, nieuchronnie zmierzała w stronę dystopii; od 2011 roku w świecie przedstawionym Ultimate mają miejsce wydarzenia, które na zawsze zmieniają rzeczywistość jego mieszkańców. Stanowią więc ciekawą przestrzeń do eksperymentów scenariuszowych, ale nieodwracalnie porzucają postulat przedstawiania czytelnikom problemów superbohaterskich przez pryzmat ich „codzienności”.

codzienne problemy) zaliczam do paradygmatu superbohaterskiego. Jeśli dana sekwencja łączy w sobie działania bohatera dające się przypisać obu paradygmatom (np. Peter Parker / Spider-Man w ramach pracy w redakcji gazety „Daily Bugle” na chwilę odstawia swoje obowiązki, żeby poszukać informacji o przestępczym półświatku Nowego Jorku), decydujący był stosunek liczby kadrów ukazujących „codzienne” działania do tych przedstawiających „niecodzienne”.

Zestawienie zaprezentowane w tab. 1 obrazuje oszacowany w ten sposób stosunek sytuacji, w których dany superbohater lub grupa superbohaterów operują w zwyczajnej przestrzeni i mierzą się z codziennymi problemami do sytuacji nadzwyczajnych, superbohaterskich. Podział ten uwzględnia też pracujących nad danymi tytułami scenarzystów celem ukazania różnic między nimi.

Tab. 1.

| Tytuł  | Scenarzysta  | Uśredniony udział sekwencji codziennych (w proc.) | Uśredniony udział sekwencji superbohaterskich (w proc.) |
|--|--------------|---|---|
| <i>Ultimate Spider-Man</i> i <i>Ultimate Comics: Spider-Man</i> (serie sprzed 2011)            | B.M. Bendis  | ~70   | ~30   |
| <i>Ultimate Comics: Spider-Man</i> i <i>Miles Morales: Ultimate Spider-Man</i> (serie po 2011) | B.M. Bendis  | ~50   | ~50   |
| <i>Ultimate Marvel Team-Up</i>   | B.M. Bendis  | ~10   | ~90   |
| <i>Ultimate X-Men</i>  | M. Millar    | ~30   | ~70   |
|  | B.M. Bendis  | ~20   | ~80   |
|  | B. Vaughan   | ~30   | ~70   |
|  | R. Kirkman   | ~10   | ~90   |
|  | A.E. Coleite | ~10   | ~90   |



| Tytuł                            | Scenarzysta | Uśredniony udział sekwencji codziennych (w proc.) | Uśredniony udział sekwencji superbohaterskich (w proc.) |
|----------------------------------|-------------|---|---|
| <i>Ultimate Fantastic Four</i>   | M. Millar   | ~10   | ~90   |
|                                  | W. Ellis    | ~0  | ~100  |
|                                  | M. Millar   | ~15   | ~85   |
|                                  | M. Carey    | ~10   | ~90   |
|                                  | J. Pokaski  | ~0  | ~100  |
| <i>The Ultimates</i>             | M. Millar   | ~80   | ~20   |
|                                  | J. Loeb     | ~5  | ~95   |
| <i>Ultimate Comics: Avengers</i> | M. Millar   | ~5  | ~95   |

Powyższe oszacowania pozwalają na określenie z dużą dozą pewności, w których tytułach i na ile istotne są codzienne problemy bohaterów linii wydawniczej Ultimate, a zatem też to, które z nich i w jaki sposób mogą korespondować ze światem przeżyć ich czytelników. Jak się zdaje, można tutaj wyróżnić trzy grupy tytułów:

- a. o znaczącej przewadze wątków związanych z codziennym życiem nad kwestiami superbohaterskimi – dotyczyć to będzie serii o Spider-Manie, miniserii *The Ultimates* (2002–2003) i *The Ultimates 2* (2005–2007);
- b. o istotności elementów „codzienności” na poziomie ok. 1/3 fabuły – ma to miejsce w przypadku zeszytów serii *Ultimate X-Men* pisanych przez Marka Millara i Briana K. Vaughana;
- c. o znikomej istotności elementów codzienności.

## CODZIENNOŚĆ DOMINUJĄCA

Wszystkie serie o Spider-Manie są opowieściami o młodym chłopcu – od 2000 roku jest to piętnastoletni Peter Parker, a od 2011 roku trzynastoletni Miles Morales – który przypadkiem zyskuje pajęczę supermoce i postanawia wykorzystać je do walki z przestępcami, zarazem usiłując godzić je z codziennym życiem. To skądinąd nie odbiegało od pierwotnych założeń serii o Spider-Manie Stana Lee i Steve’a Ditko z 1962 roku, która – jak zauważają

m.in. Matthew Pustz<sup>12</sup> i Leo Dryden<sup>13</sup> – od początku była budowana na dychotomii komedii młodzieżowej oraz sensacyjno-kryminalnego karnawału superbohaterskiego. Serie Bendisa z linii wydawniczej Ultimate, strukturalnie rzecz biorąc, powtarzają ten schemat, kładąc jednakowoż dużo większy nacisk na tę zwyczajną stronę życia Parkera i Moralesa. Po części może to wynikać ze struktury nowożytnej narracji komiksowej (w latach sześćdziesiątych XX wieku dominowała koncepcja przygód ograniczających się do pojedynczego zeszytu, w XXI wieku wiodące stało się opowiadanie historii rozciągniętych na 5–6 zeszytów), co akurat w przypadku komiksów Bendisa przybierało formę wychodzenia od codziennych problemów bohatera w stronę superbohaterskiej intrygi. Pozwalało to na dokładniejsze zarysowanie codzienności nastoletniego bohatera, co z kolei realizowało postulat tworzenia komiksowych narracji bliskich czytelnikowi.

W przypadku regularnych serii z udziałem Petera mamy więc wielokrotnie do czynienia z towarzyskimi, rodzinnymi oraz bytowymi sytuacjami, w które jest on zaangażowany jako nastolatek. Istotne są więc jego relacje ze znajomymi, wypadki na plażę, prywatki i pierwsze miłości, dużo miejsca poświęca się na kwestie szkolne, ale też na problemy jego znajomych i rodziny, również związane ze zdrowiem psychicznym. Niejednokrotnie całe zeszyty skupiają się tylko i wyłącznie na codzienności bohatera (np. zeszyt 33., w którym odnawia on znajomość z kolegą z przeszłości, zeszyt 68., podejmujący wątek nowej, popularnej osoby w klasie, czy zeszyt 78., w całości poświęcony rozterkom miłosnym i koncertowi rockowemu). Da się też zauważyć nieregularne, ale względnie stałe przeplatanie dużych superbohaterskich historii (w których element codzienności również z reguły jest wyraźnie obecny) z kameralnymi, obyczajowymi miniaturami, w których nawet jeśli występuje wątek „karnawałowy”, to sprowadza się on częściej do wymiany zdań niż ciosów. Niejednokrotnie narracje obyczajowe skoncentrowane na „zwyczajnych” problemach przechodzą w ową superbohaterską sferę relatywnie łagodnie, np. była dziewczyna Petera, Kitty Pryde, sama będąca

---

<sup>12</sup> M. Pustz, *Spider-Man: Class Straddler as Superhero*, w: *Webslinger: Unauthorized Essays On Your Friendly Neighborhood Spider-Man*, ed. G. Conway, L. Wilson, Dallas 2006, s. 73–86.

<sup>13</sup> L. Dryden, *Spider-Man in High School*, *Implicitly Pretenious*, [https://www.youtube.com/watch?v=9cY2\\_IxRlgs](https://www.youtube.com/watch?v=9cY2_IxRlgs) (dostęp 15.10.2022).

bohaterką znaną jako Shadowcat, zaczyna chodzić z nim do jednej klasy; ich wspólna heroiczna działalność bywa więc punktem wyjścia zarówno do scen obyczajowych o nastolatkach i ich problemach sercowych, jak i do zwalczania superprzestępców.

Nieco inaczej wygląda to w miniserii *Ultimate Marvel Team-Up*, której założeniem było łączenie przygód Spider-Mana z innymi superbohaterami Marvela; tam elementy codziennego życia Petera Parkera są jedynie pretekstem do zawiązania akcji, np. Parker z przyjaciółmi spędza czas w galerii handlowej, w której spotyka członków drużyny X-Men, albo w czasie wycieczki szkolnej jest świadkiem akcji z udziałem Iron Mana. Leitmotiwem całej miniserii jest poszukiwanie przez Petera istoty bycia bohaterem, więc większy nacisk na jego działania w kostiumie Spider-Mana wydaje się tu uzasadniony.

Miles Morales nie dysponował siostrzaną miniserią o takiej tematyce, więc uczenie się, co znaczy superbohaterstwo, stanowi trzon głównej serii, której autorzy pozwalają sobie w dużo większym stopniu – niż w przypadku przygód Petera Parkera – na wprowadzanie gościnnych występów innych superbohaterów. Dzieje się tak z kilku powodów. Po pierwsze, Miles jako postać zdecydowanie młodsza niż Peter wymaga w większym stopniu opieki i różni bohaterowie mu ją oferują. Po drugie – jest ich stosunkowo więcej w okresie działalności Moralesa, niż kiedy Spider-Manem był Parker. Po trzecie wreszcie, sam Miles jest uwikłany więzami krwi w świat superbohaterów – jego wujek Aaron był złoczyńcą znanym jako Prowler, ojciec Milesa okazuje się agentem współpracującej z superbohaterami agencji S.H.I.E.L.D., a jego późniejsza sympatia Kate – córką walczącą z tą agencją organizacji Hydra. Dlatego też, choć codzienne wyzwania (problemy szkolne, kwestie dogadywania się ze współlokatorami z internatu, dylematy rodziców Milesa) nadal są istotne dla całej narracji, to jest ich jednak mniej.

W narracjach o Spider-Manie z linii wydawniczej Ultimate nadrzędnym celem wprowadzania elementów codzienności była chęć zwiększenia poczucia bliskości między bohaterem a czytelnikami, szczególnie nastoletnimi. Nieco inaczej rzecz się ma w komiksach Marka Millara i Bryana Hitcha, opowiadających o supergrupie Ultimates – odpowiedniku znanej z komiksów Marvela (i nie tylko) drużyny Avengers. Głównymi bohaterami są w pierwszej kolejności szpiegi, agenci, multimilionerzy, naukowcy i żołnierze, którzy w określonych okolicznościach biorą na siebie role superbohaterów.

Dlatego też komiksy te w odmienny sposób podchodzą do ich codzienności, ponieważ jedynie sporadycznie jest to codzienność osiągalna dla przeciętnego odbiorcy (a zaliczają się do niej wizyty na przyjęciach, w pubach czy na cmentarzach); bardzo mocno jest ona natomiast zakorzeniona w mniej lub bardziej hiperbolizowanych wyobrażeniach o codzienności celebryckiej. Pojawia się więc wiele realnych nazwisk (z George'em W. Bushem czy Freddie'm Prinzem Juniorem na czele), a postacie, choć bardzo rzadko robią rzeczy superbohaterskie<sup>14</sup>, nie stronią od działań niejednokrotnie równie abstrakcyjnych, jak praca naukowa czy działalność antyterrorystyczna. Nie służy to jednak typowo superbohaterskiej „karnawalizacji” narracji, a właśnie możliwie maksymalnemu oddaleniu od niej poprzez próbę uwikłania superbohaterów w potencjalnie realistyczne dla nich sytuacje. Jak się zdaje, z jednej strony ma to działać jako obnażenie superbohaterstwa jako konwencji nad wyraz sztucznej (niejednokrotnie, nawet jeśli już dochodzi do aktywności związanej z nadludzkimi mocami, to bywa ona od razu zdeprecjonowana, np. kiedy Ant-Man zmniejsza się, gubi ubranie; jest też bezużyteczny, jeśli w okolicy nie ma wystarczającej liczby mrówek), z drugiej – gdy już dochodzi do heroiczných działań, poświęcenie i skuteczność bohaterów ulegają dodatkowemu wyolbrzymieniu (nieraz aż do granicy przesady, np. Hawkeye – najlepszy strzelec na świecie – zabija przeciwników, pstrykając w nich wyrwanymi sobie paznokciami). Jak się więc zdaje, *The Ultimates* pozornie kontestują konwencję superbohaterką poprzez jej negację elementami narracji kojarzącymi się z codziennością, w praktyce jednak dążą do ukazania superbohaterów jako postaci „większych niż życie”.

W miniserii *The Ultimates 3* Jepha Loeba i Joego Madureiry elementy codzienności superbohaterów są w zasadzie wygaszone, postacie znacznie bardziej przypominają swoje głównonurtowe odpowiedniki z komiksów o Avengers i nawet, gdy wykonują codzienne czynności, to robią to w swoich kostiumach, najczęściej dyskutując o superbohaterskich sprawach. Wyjątek stanowią nagrania z przeszłości oraz retrospekcje, jest ich jednak niewiele

---

<sup>14</sup> Osobną kwestią pozostaje fakt, że obie miniserie Millara programowo dekonstruują klasycznie rozumianą konwencję superbohaterką, powtarzając w ten sposób nieco ambicje artystyczne *Strażników* Moore'a i Gibbonsa czy *Squadron Supreme* Marka Gruenwalda, Boba Halla i Paula Ryana (1985) oraz *The Authority* Ellisa.

i są najczęściej związane z eksplorowaniem dżungli, daleko im więc do codzienności znanej większości czytelników.

## CODZIENNOŚĆ OGRANICZONA

Serie eksplorujące codzienność superbohaterów jedynie w niewielkim stopniu – do których, jako się rzekło, zaliczyć można w zasadzie tylko część historii z *Ultimate X-Men* – są istotne o tyle, że wprowadzają nieco bardziej zróżnicowaną gamę odniesień. W komiksach tej serii, pisanych przez Millara – a chronologicznie wcześniejszych niż *The Ultimates* – pojawiają się już załączki jego strategii hiperbolizacji poszczególnych wyobrażeń (jest więc dużo odniesień do tła kulturowego). Jednocześnie komiksy te (zwłaszcza pierwszych dwanaście zeszytów) skupiają się na formowaniu samej drużyny, część postaci bywa więc przedstawiana w sytuacjach dla nich codziennych, poprzedzających przyłączenie się do X-Men. Trzeba jednak podkreślić, że są one bardzo szybko wygaszane w imię skupienia się na – również hiperbolizowanej – superbohaterskości tytułowych bohaterów.

Duże znaczenie mają również narracje zapośredniczone przez inne, fikcyjne media. Dobrym przykładem jest piętnasty zeszyt serii, stylizowany na artykuł w tygodniku opiniotwórczym „Timesweek” (w oczywisty sposób nawiązującym do tytułów „Times” i „Newsweek”), który dosłownie przedstawia codzienność mutantów z drużyny X-Men – aktywność superbohatera stanowi jej nikłą część (warto przypomnieć tu refleksję Sulimy o codzienności znajdującej odbicie w prasie). Dominują zajęcia z dziećmi, sąsiedzka samopomoc, wizyty w muzeach i wiele innych, przyziemnych działań. Tak też często scenarzyści *Ultimate X-Men* równoważą ich superbohaterską istotę; po Millarze m.in. Brian K. Vaughan dołożył do nich również aktywności sportowe.

U Vaughana bardzo istotną sferą alternatywną dla superbohaterskiej „karnawalizacji” będzie aspekt randkowy, nawiązujący niejako do bardziej obyczajowej strony głównonurtowych serii o X-Men z lat osiemdziesiątych XX wieku pióra Chrisa Claremonta. Spotkania towarzyskie w tym przypadku mogą wprawdzie, ale nie muszą, kończyć się superbohaterską aktywnością, często też wiele rozmów bohaterów stroni od wspomnień o dotychczasowych przygodach i skupia się na bardziej intymnych kwestiach. Jest to rzecz, która była obecna również w komiksach o Spider-Manie, jednak ze względu na drużynowy charakter tytułu *Ultimate X-Men*

zyskuje on tutaj szczególne znaczenie. Paradoksalnie, opisana na łamach tego komiksu historia *Date Night* (zeszyty 66–68), nawiązująca właśnie do tej tradycji, była napisana nie przez Vaughana, ale jego następcę, Roberta Kirkmana, i w zasadzie domyka oraz ucina kwestię przedstawiania codzienności w *Ultimate X-Men*.

## CODZIENNOŚĆ MARGINALNA

Pozostałe tytuły w znikomym stopniu eksplorują codzienność superbohaterów. Jeśli się pojawia, to z reguły albo w owym randkowym kontekście (i najczęściej jedynie po to, aby błyskawicznie tę kwestię porzucić na rzecz typowo superbohaterskich działań), albo mimochodem. Tytuły takie jak *Ultimate Fantastic Four* w ogóle ignorują tę problematykę i skupiają się na bardziej niesamowitych przygodach tytułowych bohaterów; w istocie Fantastyczna Czwórka według scenariuszy Warrena Ellisa, Mike'a Careya czy Johna Pokasky'ego praktycznie w ogóle nie zdejmuje swoich kostiumów. Duże skupienie uwagi na superbohaterskiej aktywności cechuje też zeszyty *Ultimate X-Men* według Roberta Kirkmana, w których to cywilne ubrania zakładają jedynie te postacie, które superbohaterami być przestały, choć i tak w wielu przypadkach wykonują działania wykraczające poza szeroko rozumianą zwyczajność.

Nie bez powodu takie rozłożenie akcentów ma miejsce praktycznie wyłącznie w tytułach drużynowych i w zdecydowanie późniejszych numerach. Jak się zdaje, po początkowych rozwiązaniach mających podnosić atrakcyjność tytułów linii wydawniczej Ultimate poprzez zbliżenie doświadczeń superbohaterów do tych znanych czytelnikom z ich własnego życia dała o sobie znać swoista sztywność superbohaterskiej konwencji, zgodnie z którą na pewnym etapie konsekwencje superbohaterskich wyczynów poszczególnych postaci zaczęły się spiętrzać i wymuszały reakcję bohaterów, a więc w naturalny sposób kierowały uwagę odbiorcy na te nadzwyczajne, niecodzienne problemy. Najpewniej *Ultimate Spider-Man* uniknął tego losu przede wszystkim dlatego, że od początku elementy komiksu superbohaterskiego były dodatkiem do narracji zasadniczo obyczajowej, nawet więc jeśli aspekt heroiczny zyskiwał w jednej historii więcej miejsca, to w kolejnej był traktowany marginalnie. Jednak i tę formułę po 2011 roku czekało przesunięcie akcentów ze względu na sytuację w świecie przedstawionym, w którym konsekwencje superbohaterskich perypetii zaczęły się na siebie

nakładać i nieodwracalnie zmieniać status quo, przekierowując konwencję komiksu w stronę spekulatywnej dystopii (w której Waszyngton przestaje istnieć wskutek ataku terrorystycznego, Azją rządzą kolektywy superludzi, a większość Europy została zmieniona w – rychło zrównaną z ziemią – futurystyczną cybermetropolię). W tych warunkach nowemu Spider-Manowi w równym stopniu przychodzi mierzyć się z lokalnymi złoczyńcami, co doświadczając efektów społeczno-politycznych tąpnięć targających jego światem – i z oczywistych względów niemających ekwiwalentu w codziennych doświadczeniach czytelników.

## ZAKOŃCZENIE

Podsumowując, powiedzieć można, że codzienność superbohaterów rozumiana jako zwyczajność tożsama ze zwyczajnością modelowych odbiorców ma w linii wydawniczej *Ultimate* dwie funkcje.

Pierwszą z nich – dość oczywistą – jest budowanie swego rodzaju kontrapunktu do „karnawałowego” charakteru aktywności superbohaterskich, a więc podkreślanie ich wyjątkowości i niesamowitości. Zwłaszcza komiksy Briana Michaela Bendisa i w nieco mniejszym stopniu Marka Millara częściej akcentują te codzienne aspekty funkcjonowania świata superbohaterów niż ich nadludzkie – nieraz ocierające się o niedorzeczność – wyczyny, co na podstawowym poziomie ma ułatwiać czytelnikowi identyfikację z superbohaterami.

Drugą funkcją jest budowanie swego rodzaju wrażenia autentyczności bohaterów i ich dylematów. Zwłaszcza tam, gdzie elementy tak rozumianej codzienności dominują nad aspektem superbohaterskim, który staje się albo dodatkowym aspektem życia bohatera (Spider-Man), albo prezentowany jest przez pryzmat znanych z rzeczywistego świata i rozpoznawalnych tropów kulturowych (celebrytyzacja superbohaterstwa w *The Ultimates*). Jednak nawet w komiksach poświęcających codzienności postaci relatywnie niewiele miejsca aspekt ten służy szeroko rozumianemu zaczepieniu superbohaterskich aktywności w rzeczywistych dylematach albo problemach (*Ultimate X-Men*). Warto dodać, że aspekt ten jest najmniej wyrazisty lub zgoła nieobecny w tych tytułach, które opowiadają o przygodach drużyn superbohaterów – w takich sytuacjach codzienność zwykle bardzo szybko ustępuje miejsca bardziej konwencjonalnym rozwiązaniom właściwym tego typu komiksom, co najczęściej wynika z uwarunkowań narracyjnych; tytuły

o grupach superbohaterów, stawiając w dużym stopniu na relacje między postaciami, siłą rzeczy skupiają się na tych dylematach i konfliktach, które przynależą do „karnawałowej” strony komiksu superbohaterskiego.

Jednocześnie w kolejnych seriach daje się zauważyć wynikające z rozbudowania świata przedstawionego (i relatywnie poważnego traktowania przez twórców ciągłości przyczynowo-skutkowej wydarzeń przedstawianych w komiksach) stopniowe redukcjonowanie elementów szeroko rozumianej codzienności w superbohaterskich fabułach. O ile bowiem było ich relatywnie dużo pierwszych trzech latach istnienia linii wydawniczej Ultimate, o tyle w miarę zagęszczania się w świecie przedstawionym innowacji wynikających z superbohaterskich konwencji (od fantastycznych wynalazków po rosnące galerie superistów i ich konsekwencje dla funkcjonowania społeczeństwa) te ostatnie zaczynały się nieuchronnie wysuwać na pierwszy plan. A ponieważ rosnące oderwanie komiksów superbohaterskich od codzienności czytelników było jednym z powodów, dla których w ogóle powołano do życia linię wydawniczą Ultimate, wydaje się, że jest to prawidłowość właściwa wszystkim utworom osadzonym w tej konwencji.

## Bibliografia

- Golka Marian, *Czy istnieje jeszcze nie-codziennosc?*, w: *Barwy codzienności. Analiza socjologiczna*, red. M. Bogunia-Borowska, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2009.
- Lem Stanisław, *Tzvetana Todorova fantastyczna teoria literatury*, „Teksty: Teoria Literatury, Krytyka, Interpretacja” 1973, t. 11, nr 5.
- Mrugalski Michał, Przemysław Pietrzak, *Spory o Bachtinowską koncepcję karnawału*, „Pamiętnik Literacki” 2004, nr 4.
- Prajzner Katarzyna, *Tekst jako świat i gra. Modele narracyjności w kulturze współczesnej*, Wydawnictwo UŁ, Łódź 2009.
- Pustz Matthew, *Spider-Man: Class Straddler as Superhero*, w: *Webslinger: Unauthorized Essays On Your Friendly Neighborhood Spider-man*, ed. by G. Conway, L. Wilson, Benbella Books, Dallas 2006.
- Sulima Roch, *Antropologia codzienności*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2000.

## Źródła internetowe

- Dryden Leo, *Spider-Man in High School*, Implicitly Pretentious, [https://www.youtube.com/watch?v=9cY2\\_IxRlgs](https://www.youtube.com/watch?v=9cY2_IxRlgs) (dostęp 15.10.2022).



Quesada Joe, *Cup O'Joe Week 10*, Marvel, 27.05.2008, [http://web.archive.org/web/20151004132545/marvel.com/news/comics/3703/mycup\\_o\\_joe\\_week\\_10](http://web.archive.org/web/20151004132545/marvel.com/news/comics/3703/mycup_o_joe_week_10) (dostęp 12.08.2016).

TV Tropes, hasło 'Reed Richards Is Useless', <https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/ReedRichardsIsUseless> (dostęp 15.10.2022).

## **Typically Atypical: The Everyday Life of Ultimate Marvel Comic Superheroes**

At the beginning of the 21st century, American superhero comics underwent far-reaching artistic, stylistic, and thematic transformations caused by the need to attract new readers and rebuild the weakened market position after the crisis of the 1990s. This is evident, especially in the case of the Ultimate Marvel imprint, which was supposed to have an above-average artistic value and modernize the stories of classic Marvel superheroes. In addition to a number of narrative measures (updated settings, deconstruction of the superhero morality, film framing, etc.), a lot of space was devoted to showing the quotidian life of superheroes, understood both as the need to lead a double life (Spider-Man) and act for the benefit of the society (X-Men, Ultimates). The writers, including Brian Michael Bendis, Mark Millar, and Brian K. Vaughn, also paid a lot of attention to the social consequences of superhero presence. The paper analyzes the forms of presenting the everyday life of Ultimate Marvel superheroes as well as attempts to determine whether such procedures serve to deconstruct or strengthen superhero narratives.

**Keywords:** superhero; comics; everyday; Ultimate Marvel; causality

