

TOMASZ ŻAGLEWSKI

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu  
Instytut Kulturoznawstwa  
e-mail: tomasz.zaglewski@amu.edu.pl  
<https://orcid.org/0000-0002-9186-276X>  
<https://doi.org/10.14746/h.2024.1.4>

---

## Koniec zabijania w imię pokoju? Rewizja modelu fikcyjnego mściciela w komiksie oraz serialu „Peacemaker”

*An end to killing in the name of peace? Revision of the fictional  
avenger model in the comic book and TV series 'Peacemaker'*

**Abstract.** *Within the discussion of popular narratives that place the idea of 'peace' at their core, stories about fictional superheroes seem to be a potentially ideal area for scientific exploration. However, when delving into the specificity of selected comic book, film and TV series examples, it turns out that the issue of the 'peace-centricity' of this type of story requires a more in-depth reflection, going beyond the often naive ideas about the actual ideological content present here. A perfect example of this type of reflection is a fictional character nicknamed Peacemaker, whose transmedia incarnations accurately illustrate the complex status of the superhero mission as a 'fight for peace'.*

**Keywords:** *Peacemaker, DC Comics, superhero, comic book, American monomyth*

### Wstęp

W zaproponowanej przez siebie definicji fikcyjnego tworu, jakim jest superbohater, Peter Coogan wskazuje na łamach publikacji *Superhero. The Secret Origin of a Genre* zbiór trzech fundamentalnych właściwości, których obecność w ramach charakterystyki danej postaci odróżniać ma ją od bardziej „typowego” (w domyśle: pozbawionego owego elementu „super”) protagonisty. Zgodnie



z podejściem Coogana, o owej superbohaterskości decydować ma przedstawienie, w ramach filmu, serialu czy komiksu, wybranego herosa z uwagi na narracyjną oraz wizualną (estetyczną) triangulację następujących kategorii: misji, mocy/umiejętności oraz tożsamości<sup>1</sup>. Wyjaśniając kolejno specyfikę każdego ze wskazanych powyżej terminów, Coogan słusznie zakłada, iż przypisanie przedrostka „super” dowolnemu protagoniście lub protagonistce sugerować ma wykorzystanie w jego/jej przypadku odpowiednio zintensyfikowanych lub też wprost przesadzonych motywacji i/lub sposobów działania wewnątrz określonego fantastycznego świata, co odpowiednio ilustrować ma jednocześnie nadludzkie (czyli jawnie nierealistyczne) atrybuty wybranego mściciela.

I tak ów komponent misji w klasyfikacji Coogana sugerować ma zatem dalece idealistyczne założenie o doskonale prospołecznej i bezinteresownej inspiracji stojącej za superheroicznymi wyczynami, co w ramach konkretnych narracji przekłada się często na potrzebę jasnej artykulacji, iż „jego/jej walka ze złem musi mieścić się w ramach potrzeb danej wspólnoty i nie może być ukierunkowana na osobiste korzyści lub prywatne cele”<sup>2</sup>. Aby odnieść sukces w owym procesie zaprowadzania porządku publicznego (a często z ofiarnym poświęceniem osobistego szczęścia), superbohater musi polegać na zestawie przypisanych jemu/jej wspomnianych nadludzkich możliwości, czyli często skrajnie przesadzonych i z gruntu nieprawdopodobnych mocy, które jednak nie tylko pełnią funkcję wewnątrzdiegetyczną (uzasadniając zwycięstwo herosa nad często niemożliwym do pokonania w ramach „realistycznych” warunków zagrożeniem), ale też metadiegetyczną, mając na celu – jak sugeruje Coogan – wyraźnie odseparowanie w wyobraźni odbiorcy „standardowych” bohaterów od ich domyślnie konceptualnie bardziej rozwiniętych kuzynów, zdolnych działać na znacznie większą (często dosłownie kosmiczną) skalę, w przeciwieństwie do „tradycyjnych” awanturników i poszukiwaczy przygód. Ów akt separacji herosów i superherosów wynika wreszcie także z ich wyraźnej wizualnej dystynkcji, ponownie mającej na celu podkreślać wymieniony już wcześniej składnik superbohaterskiej przesady poprzez odpowiadające skrajnie przerysowanym aktom działania superbohaterów równie przerysowane i fantazyjne kostiumy, często obdarzone dającym się szybko zidentyfikować ikonicznym dla danego superherosa logotypem w postaci nietoperza, pająka lub litery S, mającym być „ikoniczną reprezentacją istoty danego superbohatera”<sup>3</sup>, szybko komunikującą odbiorcy, z jakiego typu superbohaterem (zarówno pod kątem jego/jej psychologicznej charakterystyki, jak i dostępnego zestawu umiejętności) ma się aktualnie do czynienia.

<sup>1</sup> Zob. P. Coogan, *Superhero. The Secret Origin of a Genre*, MonkeyBrain Books, Austin 2006.

<sup>2</sup> Ibidem, s. 31.

<sup>3</sup> Ibidem, s. 33.

## 1. Amerykańscy superherosi i narracyjne wojny o pokój

W kontekście rozważań nad potencjalnie politycznym wymiarem funkcjonowania fikcyjnych superbohaterów w kontekście ich potencjału pokojotwórczego, czego dotyczy niniejszy artykuł, szczególnie znaczący jest pierwszy ze wskazanych przez Coogana elementów charakterystyki superbohaterów, wskazujący na głęboko zakorzenioną w superbohaterskim gatunku (postrzeganym jako twór w pełni transmedialny i obejmujący swym oddziaływaniem praktycznie wszystkie dostępne medialne nośniki i kanały) ideę działania w imieniu zagrożonej społeczności (najczęściej definiowanej jako wspólnota wielkomięjska, odpowiadająca mieszkańcom fikcyjnych metropolii, np. Metropolis czy Gotham City). Jak słusznie wskazuje szkocki scenarzysta komiksowy Grant Morrison, owa prospołeczność działania superbohaterów stanowiła fundamentalny czynnik stojący u samych podstaw pierwotnej popularności tego rodzaju postaci już w momencie oficjalnych „narodzin” pełnoprawnej superbohaterskiej narracji, za jaką uznaje się ukazanie pierwszego numeru komiksowego zeszytu „Action Comics” w kwietniu (a według daty okładkowej: w czerwcu) 1938 r. wraz z zawartym na łamach pisma debiutem postaci Supermana. W ramach swojego opracowania *Supergods. What Masked Vigilantes, Miraculous Mutants, and a Sun God From Smallville Can Teach Us About Being Human* Morrison stawia trafną tezę, iż wbrew powszechnym współczesnym skojarzeniom na temat przygód Supermana i jemu podobnych postaci (niemalże instynktownie kojarzonym z konwencją fantastyki naukowej i motywami inwazji kosmitów, walki z potworami lub też megalomańskimi szaleńcami, jako „typowymi” wyzwaniem dla superherosów), pierwotne przygody Supermana oraz wielu innych podobnych mu postaci z pierwszych lat funkcjonowania superbohaterów w komiksowym medium odwoływały się do znacznie bardziej przyziemnych wyzwań i społecznych problemów. I tak we wspomnianym pierwszym numerze „Action Comics” czytelnik przygód Supermana nie uświadczy widowiskowych starć z nieprawdopodobnymi stworami. Zamiast tego znajduje się tutaj scena, w której ikoniczny superbohater wykorzystuje swe nadludzkie moce, powstrzymując akt przemocy domowej i interweniuje w domu kobiety, której mąż stoi na jednym z kadrów komiksu w znaczącej pozycji z trzymanym tuż nad głową płaczącej kobiety pasem. Ten oraz wiele późniejszych aktów stawania w obronie pokrzywdzonych lub też wprost wykorzystywanych przez silniejszych bądź zamożniejszych od siebie<sup>4</sup> ludzi skłania Morrisona do określenia pierwotnej komiksowej manifestacji

<sup>4</sup> W komiksie „Action Comics” (nr 3 z sierpnia 1938 r.) Superman pomaga górnikom pracującym przy wydobyciu węgla w miejscowości Blakely Town, odkrywając jednocześnie, iż właściciel kopalni w osobie bogatego przemysłowca Thorntona Blakely’ego całkowicie lekceważy zasady bezpieczeństwa, bezdusznie wykorzystując górników kosztem ich życia oraz zdrowia.

Supermana mianem pełnoprawnego bohatera ludu, gdyż „Oryginalny Superman był śmiałą, humanitarną odpowiedzią na erę depresji i lęk przed naukowym rozwojem oraz bezdusznym industrializmem”<sup>5</sup>.

Wraz z przystąpieniem Stanów Zjednoczonych do II wojny światowej trajektoria ewolucji owych przerysowanych „bohaterów ludu” uległa jednak znaczącej korekcie, a sami superherosi – angażując się na kartach swoich komiksowych przygód w prowojenne działania zgodnie z politycznym interesem USA – także zmienili zakres swojej prospołecznej misji, rozszerzając pierwotne dla siebie pole działania w obrębie domyślnie amerykańskiej kultury miejskiej i często antyestablishmentowej w kierunku bardziej globalnego oddziaływania w intencji zaprowadzenia i utrzymania światowego pokoju. W tym jednak miejscu musi się pojawić dodatkowa refleksja na temat tego, z jaką *de facto* ideą pokoju ma się do czynienia, sięgając po zarówno te bardziej archaiczne, jak i współczesne realizacje superbohaterskich narracji, w obrębie których dowolnie wskazany superbohater występuje jako akuszer i gwarant nie tyle już pokoju lokalnego (zarezerwowanego dla określonej wspólnoty miejskiej), ile w pełni międzynarodowego, w sytuacji w której interes państwowy (domyślnie amerykański) zostaje zinternalizowany przez fikcyjne postacie w kolorowych kostiumach.

Rozpatrując ten potencjalnie transnarodowy – w sensie mniej lub bardziej wprost suponowanych tu rozwiązań na temat zapewnienia globalnego pokoju w wyniku działania rdzennie amerykańskiego superbohatera – wymiar funkcjonowania opowieści o superherosach, kluczowe okazuje się wpisanie tego rodzaju narracji w bardziej uniwersalny schemat podobnie „rdzennej” amerykańskiej tradycji fikcyjnych treści, zdefiniowanej przez parę badaczy Roberta Jewetta i Johna Sheltona Lawrence’a, jako tzw. amerykański monomit. W omówionej po raz pierwszy w 1977 r. w książce autorstwa dwójga autorów *The American Monomyth*<sup>6</sup> koncepcji (rozwinętej w 2002 r. w pracy *The Myth of the American Superhero*), Jewett i Lawrence podjęli próbę dotarcia do bazowej struktury lokalnej (amerykańskiej) wariacji modelu narracyjnego monomitu w interpretacji Josepha Campbella, wskazując na znaczące w tym względzie aktualizacje wobec Campbellowskiego oryginału. Zgodnie zatem z przedstawionymi wnioskami, idea amerykańskiego monomitu miałaby stanowić podwaliny dla określonego typu fikcyjnych opowieści, opisujących wspólnotę w obliczu zagrożenia ze strony jakiejś zewnętrznej siły (symbolizowanej tu przez złoczyńcę, grupę złoczyńców etc.). Przy tak zarysowanym punkcie fabularnego wyjścia i przy braku kompetencji ze strony członków wskazanej wspólnoty do samoobrony pojawia się więc potrzeba interwencji zewnętrznej, która nadchodzi ze strony samotnego bohatera, który

<sup>5</sup> G. Morrison, *Supergods. What Masked Vigilantes, Miraculous Mutants and Sun God from Smallville Can Teach Us About Being Human*, Random House Publishing Group, New York 2011, s. 18.

<sup>6</sup> R. Jewett, J.S. Lawrence, *The American Monomyth*, Anchor Press, London 1977.

pojawia się na scenie, powstrzymuje niebezpieczeństwo i powraca do swojej samotni, aby dalej czuwać nad daną społecznością. Zdaniem Jewetta i Lawrence'a kluczową „aktualizacją” ze strony amerykańskiego wariantu monomitu jest właśnie ów końcowy etap rozwiązania przedstawionego konfliktu, gdzie wybawca nie integruje się do końca z grupą, której przyniósł ocalenie, lecz pozostaje w pozycji outsidera, czuwającego w oddali, ale nieprzyjmującego jednocześnie „oficjalnej” roli lidera bądź też przywódcy społeczności.

Z aplikacjami tego rodzaju narracyjnej struktury można spotkać się, jak wyjaśniają dalej autorzy *The American Monomyth*, chociażby w najbardziej rdzennej formie amerykańskiej rozrywki, czyli opowieści westernowej w jej klasycznym wydaniu. Poprzez ikoniczne realizacje w ramach tego gatunku – takie jak film „Niesamowity jeździec” z 1985 r. w reżyserii Clinta Eastwooda i z główną rolą w wykonaniu jego samego – widz otrzymuje niemalże archetypiczną opowieść o przybyszu znikąd (w filmie Eastwooda sportretowanym w osobie małomównego wędrownego karczmiarza-rewolwerowca), który zjawia się w niewielkiej miejscinie opanowanej gorączką złota, aby bronić tutejszych mieszkańców przed potentatem górniczym Coyem LaHoodem, symbolizującym tu oczywiście industrialny ucisk robotniczej społeczności, wspierany dodatkowo w wymiarze politycznym przez przekupnego szeryfa, współpracującego z LaHoodem. Ta klasyczna produkcja w reżyserii Eastwooda (będącego zresztą niemalże synonimem samotnego rewolwerowca na skutek udziału tego aktora-reżysera w znacznie większej liczbie tak właśnie skonstruowanych filmowych westernów) bezpośrednio eksploatuje zatem strukturę amerykańskiego monomitu zarówno w jej formalnym, jak i polityczno-filozoficznym wymiarze, nieprzypadkowo nadając głównemu bohaterowi cechy nie tylko znakomitego strzelca, ale i gorliwego duchownego. „Niesamowity jeździec” zawiera bowiem całkiem wprost wypowiedziane aluzje wobec niemalże „boskiej” natury misji tutejszego mściciela, który działać ma niczym przychodzący z oddali egzekutor boskiej kary wymierzonej wobec niegodziwców, którego celem jednak nie jest asymilacja i wejście do grona ocalonej wspólnoty, lecz dalsza podróż ku zwalczaniu kolejnych niesprawiedliwości. Traktując tego rodzaju fikcję jako najbardziej fundamentalną odmianę kulturotwórczej narracji w obrębie amerykańskiej tradycji, Jewett i Lawrence słusznie wskazują na ukryty w ramach tutejszego przekazu wydzźwięk ideologiczno-polityczny, mający w sposób metaforyczny identyfikować wyobrażonego mściciela-rewolwerowca z globalną odpowiedzialnością samych Stanów Zjednoczonych, chętnie postrzegających się w roli światowego kowboja, który interweniując w najróżniejszych zakątkach świata, finalnie powraca do swego Edenu (jak Jewett i Lawrence interpretują USA zgodnie z jej mesjanistycznym niemalże wyobrażeniem), aby dalej czuwać nad transkontynentalnym ładem i porządkiem.

Źródłem owego mesjanistycznego tonu nie należałoby zresztą doszukiwać się wyłącznie w bogatej historii amerykańskich filmowych westernów, ale i sięgają-

cych znacznie dalej w przeszłość tekstów popularnych, stanowiących ponownie pierwotną formę rdzennej amerykańskiej rozrywki, w postaci powieści groszowych i pulpowych magazynów oraz pism z XVIII i XIX wieku, gloryfikujących ówczesnych odpowiedników dzisiejszych superbohaterów, postrzeganych tu jako kolejny etap ewolucji sylwetki samotnego rewolwerowca. Przyglądając się zatem chociażby bogatej tradycji opowieści dedykowanych ikonicznym dla USA postaciom Daniela Boone'a czy Buffalo Billa, stanowiącym wzorzec dla wszelkich późniejszych fantazji o bohaterach Dzikiego Zachodu, szybko da się zauważyć konstytutywną dla nich cechę fabularną, polegającą na konsekwentnym odtwarzaniu względnie stałego motywu w ramach groszowych publikacji czy też prasowych seriali w odcinkach, jakim było przywiązanie twórców owych treści do modelu opowieści na temat białego bohatera (myśliwego, trapera, rewolwerowca), ścierającego się z obowiązkowo definiowanym jako zagrożenie „innym” (praktycznie bez wyjątku przedstawianym w osobie rdzennych mieszkańców Ameryki Północnej) w celu ochrony wybranej wspólnoty (osadników i amerykańskich pionierów), szczególnie zaś jej najbardziej bezbronnych członków (w postaci dzieci osadników oraz kobiet, wobec których jasno sugerowana była przemoc seksualna ze strony „dzikusów”).

Przełglądając zatem okładki najbardziej znaczących amerykańskich magazynów z tamtego okresu, zdominowanych przez historie o „monomitycznych myśliwych”, takich jak „Pluck and Luck”, „American Novels” czy „Buffalo Bill Stories”, już same ilustracje zapraszające do dalszej lektury miały wytwarzać jasny komunikat dla potencjalnego czytelnika na temat słuszności działania białych mścicieli wobec okrucieństwa lub też samej tylko odmienności wskazanych „innych”, czyhających np. na życie młodej kobiety, którą ocalić miał biały łowca bezceremonialnie celujący do napastnika ze swojej strzelby lub rewolweru. Czynnikiem, który okazywał się bowiem kluczowy dla budowania określonej atrakcyjności tego typu opowieści, nie była jedynie sama fantazja na temat obecności jakiegoś tajemniczego opiekuna, ale również sposób jego działania, mający zapewnić przecież przywrócenie ładu i porządku wewnątrz zagrożonej grupy, poprzez mniej lub bardziej otwarcie gloryfikowane akty przemocy wymierzone wobec sił/grup napastników. Jeśli bowiem, jak konkludują Jewett i Lawrence, fantazmat samotnego mściciela należałoby odczytywać w kategoriach politycznych, sugerujących tu wyraźnie przewodnią rolę Stanów Zjednoczonych jako trwającego na posterunku myśliwego, to jednocześnie nierozzerwalnie powiązany z mitologią Daniela Boone'a, Buffalo Billa oraz legionu ich następców element posiłkowania się „usprawiedliwioną” przemocą jako narzędziem pokojotwórczym również trzeba by uznać za podskórną sugestię, mającą nadawać zarówno fikcyjnemu, jak i realnemu „mścicielowi” prawo do używania przemocy w imię zapewnienia lokalnego oraz globalnego pokoju. To jednak rodzi w efekcie pewien problematyczny wątek w kontekście interpretowania słuszności oraz „pokojowości” superbohaterskiej misji w jej dowolnym wariacie historycznym, wprowadzając nieuchronnie – ponownie za sugestią

Jewetta i Lawrence'a – możliwe skojarzenia z popfaszysmem, gloryfikującym jednostkę niewybraną *de facto* przez naród/wspólnotę do przekraczania (słusznie lub nie) norm prawa, z wykorzystaniem swych potencjalnie nadludzkiej mocy w celu okiełznania narastającego chaosu.

Z tego rodzaju przekazem czytelnicy oraz widzowie superbohaterskich spektakli mają do czynienia niemalże od zawsze – przede wszystkim jednak od momentu bezpośredniego zaangażowania tych kreskówkowych herosów w polityczną machinę polityczną USA ze wspomnianego okresu II wojny światowej, co wykorzystało w znacznej mierze tych pierwotnych „bohaterów ludu” z ich oryginalnie mocno antyestablishmentowego trybu działania w kierunku znacznie bardziej konserwatywnego i nacjonalistycznego światopoglądu, znajdującego swoje uzasadnienie w realiach wojennych, lecz w konsekwencji wpływających na całą strukturę superbohaterskiego monomitu po dziś dzień. Próbując bowiem określić najbardziej typowy rodzaj superbohaterskiej opowieści w realiach współczesnych, należałoby zaproponować nieznaczną jedynie aktualizację starszych o ponad 200 lat broszurowych przygód pierwotnych amerykańskich łowców. Wspólnotę pionierów i osadników zastępuje tu wspólnota wielkowiejska, źródłem zagrożenia nie jest już uprowadzenie bezbronnego cywila, ale groźba potencjalnie bardziej masowej zbrodni, dotykającej swymi konsekwencjami praktycznie wszystkich mieszkańców miasta, zaś oryginalnych „dzikusów” zastępują tu superprzestępcy i ich pomniejsi pomagierzy, którym należy się przeciwstawić nie tylko intelektualnie, ale także za pomocą tradycyjnej siły mięśni, co niezmiennie stanowi często najbardziej celebrowane fragmenty dowolnego komiksu bądź filmu, wykorzystującego tropy narracji superbohaterskiej. Jednoznacznie kojarzeni dziś z amerykańską kulturą oraz ideologią fikcyjni superbohaterowie zdają się zatem funkcjonować na identycznych zasadach, co ich bardziej archaiczni poprzednicy, pełniąc funkcję bezpiecznej, ale i ponownie politycznie pożytecznej fantazji, kreującej figurę samotnego i czujnego strażnika, który rości sobie prawo do (często brutalnej) interwencji, w zamian oczekując jedynie cichego przyzwolenia na posiadany przez siebie ekstrordynaryjny status. Wobec dominacji takiego właśnie wariantu współczesnego superbohaterskiego monomitu w transmedialnej przestrzeni tym bardziej warto jednak przyjrzeć się tym kilku nielicznym jeszcze (ale potencjalnie przybierającym na sile) próbom zaaplikowania bardziej refleksyjnego wariantu amerykańskiego monomitu, zainteresowanym aktywną dekonstrukcją często toksycznie kreowanego mesjanizmu superbohaterów, opartego na przyznawaniu im prawa do swobodnego dysponowania przemocą.

Wobec mnogości dostępnych wariantów opowieści o superbohaterach na praktycznie nieskończonym i wciąż poszerzającym się obszarze medialnym pomocną może okazać się porządkująca kategoryzacja tych narracji, wykorzystana przez Randy'ego Duncana i Matthew J. Smitha na potrzeby napisanego przez nich „podręcznika” dotyczącego tradycji oraz formy medium komiksowego. Zgodnie

z zaproponowaną tu typografią za trzy najbardziej fundamentalne odmiany superbohaterskiego eposu należałoby uznać następujące warianty: 1. Bohater/ka koncentruje się na walce ze złem; 2. Bohater/ka koncentruje się na odkrywaniu powodów swojej walki ze złem; 3. Bohater/ka koncentruje się na rozpatrywaniu skutków swojej walki ze złem<sup>7</sup>. Określając odpowiednio wariant pierwszy mianem najbardziej klasycznego/konserwatywnego wobec niemalże całkowitej nieobecności jakiegokolwiek metatekstualnej refleksji, to właśnie pozostałe dwa, znacznie bardziej samoświadome i rewizjonistyczne odmiany, należy uznać za najbardziej adekwatne względem podejmowanej tu refleksji, przyporządkowując tym samym interesujący mnie w dalszej części tekst (serial „Peacemaker” i jego komiksowe pierwowzory) do kategorii materiałów doszukujących się faktycznej charakterologiczno-ideologicznej genezy superbohaterskich propokojowych działań oraz przypadek silnie autorefleksyjnej produkcji, rozpatrującej potencjalne skutki gloryfikowania superbohaterskiego popfaszyzmu.

## 2. Peacemaker komiksowy, czyli o idei zabijania w imię pokoju

Przypadek superbohatera znanego jako Peacemaker wymaga tu przywołania specyfiki konkretnej podgrupy komiksowo-filmowych superherosów dających się określić zdaniem Jasona Dittmera mianem „nacjonalistycznych superbohaterów”<sup>8</sup>, których najważniejszą cechą dystynktywną jest znacznie bardziej bezpośrednie, niż w przypadku pozostałych postaci w kolorowych kostiumach, przywiązanie oraz manifestowanie przynależności do określonego systemu polityczno-ideologicznego, reprezentowanego tu przez obecność narodowych symboli i/lub barw w ramach zewnętrznego wyglądu tego rodzaju bohatera. Za prototypową realizację tego tworu należy tu oczywiście uznać debiutującego w 1940 r. na łamach amerykańskiej serii komiksowej „Captain America Comics” tytułowego Kapitana Amerykę, autorstwa Joe Simona i Jacka Kirby’ego, stanowiącego personifikację nie tylko amerykańskich wartości, ale i amerykańskiej przestrzeni symbolicznej, co znajduje tu odzwierciedlenie w postaci kostiumu bohatera utrzymanego w barwach amerykańskiej flagi czy też białej gwiazdy wieńczącej tarczę, jaką posługuje się Kapitan.

Peacemaker, czyli postać wykreowana przez duet artystów Joe Gilla i Pata Boyette’a w 1966 r., to zaledwie jeden przedstawiciel rzeszy postaci wzorowanych na oryginalnym pomysłe Simona i Kirby’ego, jakie załazy karty amerykańskich komiksów po spektakularnym debiucie oryginalnego „superpatrioty” w 1940 r.

<sup>7</sup> Zob. M. DiPaolo, *War, Politics and Superheroes. Ethics and Propaganda in Comics and Film*, McFarland & Company, Jefferson 2011, s. 12.

<sup>8</sup> Zob. J. Dittmer, *Captain America and the Nationalist Superhero. Metaphors, Narratives and Geopolitics*, Temple University Press, Philadelphia 2013.



Ukazując się po raz pierwszy na łamach niszowej serii „Fightin’5” wydawnictwa Charlton Comics, Peacemaker (będący zarówno w oryginale, jak i jego współczesnych wersjach filmowo-serialowych alter ego niejakiego Christophera Smitha), przedstawiony został jako ekstremalny przykład pacyfistycznego dyplomaty, gotowy użyć wszelkich (jeszcze nie śmiercionośnych) metod, by zaprowadzić pokój. Obierając pierwotnie na swój cel wojennych watażków i dyktatorów, Peacemaker od początku swojego komiksowego istnienia ewidentnie traktowany był przez swoich twórców jako rodzaj niezbyt zresztą subtelnej politycznej manifestacji, odpowiadając w sposób nader przerysowany na wymogi stawiane wspomnianym „superpatriotom”. W opublikowanej w marcu 1967 r. historii *The Killer on the Reef* owa fantazja na temat obserwowania przygód „super-Amerykanina” w osobie Peacemakera zostaje zaprezentowana poprzez przedstawienie relacji pomiędzy głównym bohaterem a przedstawicielami bliżej niesprecyzowanych „narodów bałkańskich”, którzy pojawiają się w wymienionej historii jako polityczni przeciwnicy Christophera Smitha, których ten traktuje jednak w sposób jawnie lekceważący i mający jasno manifestować wyższość Smitha wobec jego pozaamerykańskich adwersarzy. Przesłanie wydaje się tu dość jasne i zgodne z upolitycznionym wydziwieniem struktury amerykańskiego monomitu – oto bowiem w jakimś enigmatycznym zakątku nieamerykańskiej części świata pojawia się ów wyczekiwany „opiekun”, który cierpliwie tolerując lokalne niesnaski i buńczuczność tutejszych polityków, sumiennie realizuje własny plan, będący jedynym gwarantem zaprowadzenia pokoju na tych geograficznych i moralnych „rubieżach”.

Znaczącym elementem pierwszej wersji komiksowego wcielenia Peacemakera był jednak wspomniany już aspekt dążenia do pokoju za wszelką cenę i często przy zastosowaniu jakiegoś elementu przemocy, ale bez angażowania jeszcze środków potencjalnie zabójczych. Znacząca zmiana w charakterystyce tej postaci zachodzi jednak w drugiej połowie lat 80. XX wieku wraz ze swego rodzaju próbą odświeżenia postaci Christophera Smitha przez nowy zespół twórców: Paula Kupperberga i Denysa Cowana. W pisanej przez nich serii komiksowej „Vigilante” początkowo całkiem pokojowy Peacemaker przechodzi brzemienne w skutkach przemianę w kierunku modelu bohatera dążącego do pokoju tak zapalczywie i bezkompromisowo, iż jest on gotów zabić każdego, kto postanowi jakkolwiek w owej misji mu się sprzeciwić. Debiutując zatem jako stanowczy i wyjątkowo skuteczny, lecz jeszcze nie psychopatyczny w swoich działaniach „pokojotwórczych” Smith, w swym unowocześnionym wydaniu jest już pełnoprawną karykaturą „superpatrioty” lub też raczej jej przerażająco logiczną ewolucją w kierunku fantazji na temat czuwającego opiekuna, który nie cofnie się przed niczym, aby zapewnić porządek w ramach swojej wspólnoty. Tak też zresztą wprowadzona zostaje owa nowa wersja bohatera, który w rękach Kupperberga i Cowana rozpoczyna swą „wartę” od brutalnego wymordowania grupy terrorystów, którzy uprowadzili wcześniej samolot pasażerski.

Jak słusznie zauważa w swojej analizie Tom Shapira<sup>9</sup>, tak przedstawiona sylwetka ekstremalnie brutalnego w swych działaniach Peacemakera może stanowić rodzaj odbicia idealnej wizji herosa w dobie prezydentury Ronalda Reagana, gdzie wszechobecne manifestowanie swojego przywiązania do misji zaprowadzania lokalnego i globalnego porządku sprowadza się w ramach komiksów Kupperberga i Cowana do eksplorowania tego morderczego fantazmatu na temat ostatecznej wizji klasycznego westernowego szeryfa, rozprawiającego się w sposób definitywny z zagrażającymi wspólnocie „innymi”. A i owi Inni reprezentowani są tu rzecz jasna ponownie na wzór tradycyjnych sposobów obrazowania praktycznie zawsze potencjalnie niebezpiecznych Indian z pulpowych historyjek o Buffalo Billu czy Danielu Boonie. Jediną „aktualizacją” jest tu wskazanie innego kulturowego pochodzenia Innych, w przypadku komiksów o Peacemakerze praktycznie bez wyjątku kojarzonych z przybyszami z Bliskiego Wschodu, co przeradza się zresztą – jak zauważa Shapira – w konsekwentne podtrzymywanie mocno rasistowskiego, ale też jednocześnie jawnie ironicznego ze strony autorów, wydzwięku całego komiksu, w którym brutalnym akcją „pacyfikacyjną” Peacemakera wobec arabskich i muzułmańskich terrorystów towarzyszą wszechobecne kamery telewizyjne, transmitujące wyczyny superbohatera, które inspirują następnie zwykłych Amerykanów do podobnie ekstremalnego podejścia do społeczności arabskiej.

Poza jawnym i bezdyskusyjnym wprowadzeniem idei superbohatera wierzącego w paradygmat zabijania w celu osiągnięcia pokoju, komiksy z udziałem Peacemakera z drugiej połowy lat 80. XX wieku podjęły jednak także znacznie bardziej zniuansowany wątek genezy tego rodzaju ekstremistycznego superpatrioty za sprawą serii „Peacemaker” z 1988 r., ponownie napisanej przez Kupperberga. Autor sięga tym razem do rodowodu samego Christophera Smitha, ujawniając czytelnikom, iż Smith jest synem wysokiej rangi nazistowskiego oficera, odpowiedzialnego za bestialskie mordowanie więźniów w bliżej niesprecyzowanym obozie koncentracyjnym na terenie Europy. W kontekście późniejszej wiary samego Peacemakera w słuszność swoich działań mających zapewnić pokój za cenę śmierci potencjalnych wrogów, symbolicznie brzmią słowa jego ojca wypowiedziane w pierwszym numerze nowej serii Kupperberga:

Mysłisz, że świat doceni twoje starania? Nein! Musisz przeć do przodu, przeć do przodu, aż twoi przeciwnicy będą błagać o litość, której nie wolni ci nigdy okazać! Na tym okrutnym świecie nie ma miejsca dla słabeuszy i tchórzy... ani dla tych, którzy zawahają się przed unicestwieniem słabeuszy! Tylko siła, Christopherze! [...] Ja nigdy nie zawahałem się przed ubrudzeniem moich rąk krwią!

---

<sup>9</sup> T. Shapira, *Going to Pieces – Peacemaker Lost and Found*, „The Comics Journal” 2011, November 30, <https://www.tcj.com/going-to-pieces-peacemaker-lost-and-found/> [dostęp: [28.04.2024]].

Wsluchując się w ten przerażający i maniackalny wywód, czytelnik otrzymuje zatem rodzaj wiwisekcji amerykańskiego patriotycznego superherosa wewnątrz diegezy zaprezentowanego tu świata, ale jednocześnie zyskuje on rodzaj meta-tekstualnego komentarza skierowanego do znacznie bardziej uniwersalnej grupy komiksowych i filmowych mścicieli. Oto bowiem zasugerowany zostaje niepokojący rodowód gloryfikowanych superbohaterów, obecny już u wspomnianych Jewetta i Lawrence'a, jako obraz mentalności popfaszizmu, w przypadku Peacemakera dość otwarcie powiązanego z postnazistowską genealogią samego bohatera. W ramach swojego, teoretycznie bazującego na prostej eksploatacji graficznej przemocy, komiksu Kupperberg pozostawia ciekawy komentarz na temat owego niewygodnego pochodzenia pokojotwórczych działań fikcyjnych superbohaterów, opierającego się z jednej strony na jawnie niedemokratycznym kulcie przewodniej jednostki, a z drugiej na wstydlivej fantazji na temat zewnętrznego opiekuna, który weźmie na siebie ciężar „zrobienia co trzeba”, gdy wspólnota znajdzie się w niebezpieczeństwie. Jak konkluduje w tym miejscu Shapira, wspomniany wątek „Peacemakera” wprowadza istotny zamęt w ramach postrzegania fikcyjnych mścicieli, jako szlachetnych orędowników pokoju, zmuszając odbiorcę do konfrontacji z faktycznymi korzeniami ideologicznymi dla tego rodzaju wyobrażenia na temat zbawczej roli Übermenscha.

### **3. Peacemaker filmowo-serialowy, czyli odczytania rewizjonistyczne**

Serial „Peacemaker”, który zadebiutował na platformie streamingowej HBO Max w styczniu 2022 r., to ośmioodcinkowa produkcja, stanowiąca rodzaj kontynuacji wcześniejszego filmu kinowego „The Suicide Squad” w reżyserii Jamesa Gunna z 2021 r. Projekt HBO Max, nad którym także czuwał zresztą sam Gunn w roli producenta wykonawczego, podejmuje zatem wątki ekranowego wcielenia Christophera Smitha (w którego w obu projektach wciela się aktor i były zapasnik WWE John Cena) tuż po wydarzeniach z wersji kinowej, która pozostawia bohatera w roli domniemanego antagonisty. Film „The Suicide Squad” ukazuje zatem grupę ekstremalnie niebezpiecznych przestępców, w skład której wchodzi także Peacemaker, którym powierzona zostaje samobójcza misja na egzotycznej wyspie Corto Maltese. Wykonawszy zadanie, skazańcy mogą uniknąć przewidzianej dla nich kary. W trakcie działania jednak na jaw wychodzą podwójne motywacje niektórych członków ekipy, zaś sam Peacemaker zdradza pozostałych członków Legionu Samobójców, pozostając w ślepej służbie swojej ojczyźnie i odmawiając unicestwienia uwięzionego na Corto Maltese kosmicznego stwora, którego Smith zamierza dostarczyć swoim przełożonym (bez wątplenia chcącym wykorzystać potwora do własnych celów). Doprowadzając do śmierci swojego

dowódcy, Peacemaker kończy swój udział w filmie z 2021 r. jako zdrajca w oczach byłych przyjaciół, ale jednocześnie potencjalnie idealne narzędzie w rękach swych mocodawców, gotowe do wszelkiego rodzaju moralnych kompromisów w imię narodowego dobra (identyfikowanego tu oczywiście jako interes enigmatycznych osób będących aktualnie u politycznych sterów).

Serial „Peacemaker” niemalże od razu wrzuca bohatera w struktury nowej ekipy strażników podczas kolejnej najwyraźniej niewykonanej misji, lecz tym razem Smith od początku traktowany jest z dużą nieufnością, a o jego przydatności decyduje jedynie wspomniana gotowość do pobrudzenia sobie rąk „w imię ojczyzny”. Jak sam bohater zresztą dość jednoznacznie komunikuje w swym filmowym debiucie: „Wielbię pokój z całego serca. I nie obchodzi mnie ilu mężczyzn, kobiet czy dzieci będę musiał zabić, aby go osiągnąć”. Podążając jednak ewidentnym tropem serii komiksowych oryginałów autorstwa Kupperberga, Peacemaker w rękach Jamesa Gunna okazuje się być znacznie bardziej wielowymiarową postacią, niż może to wynikać z jego dość nieskomplikowanej charakterystyki, zaś dokonując swoistej wiwisekcji na psychice Christophera Smitha, Gunn podejmuje jednocześnie próbę dekonstrukcji fascynacji fikcyjnymi superherosami, ufundowanymi na skrajnie odromantyzowanych tu przekazach ideologicznych.

Już w swoim wcześniejszym od serialowego „Peacemakera” kinowym projekcie „The Suicide Squad” James Gunn pokusił o wyjątkowo celną kpinę z powszechnej tendencji do ilustrowania fikcyjnych superbohaterów jako praktycznie bez wyjątku szlachetnych opiekunów, wspierających owo podskórne wyobrażenie na temat ich często wykraczających poza granice prawa działań z mesjanistycznym niemalże wyobrażeniem w zachodnim świecie na temat paternalistycznej roli Stanów Zjednoczonych jako globalnego militarnego i politycznego superherosa. W pojedynczej zaledwie sekwencji swojego filmu Gunn skutecznie burzy jednak ten naiwny stereotyp, portretując tytułową grupę w trakcie przedzierania się przez, jak się wydaje, obóz wrogiego ugrupowania. Peacemaker wraz ze swymi morderczo skutecznymi towarzyszami, jak chociażby czarnoskóry Bloodsport (posiadający podobne co Christopher Smith zdolności w zakresie posługiwania się bronią) w przerażająco skuteczny, ale i porażająco zabawny sposób przemierzają się przez obozowisko domniemanego wroga, eliminując kolejnych partyzantów w coraz bardziej spektakularny i często efekciarski sposób, urządzając jednocześnie pomiędzy sobą rodzaj sportowej rywalizacji o to, kto wyeliminuje większą liczbę żołnierzy. Docierając do namiotu szefa obozu, z którym jak się okazuje przyjacielską pogawędkę prowadzi właśnie przechwycony wcześniej dowódca Legionu Samobójców, najemnicy orientują się, iż przed sekundą ich ofiarą padli członkowie wyspiarskiego ruchu oporu, zwalczający okrutnego dyktatora. Biorąc pod uwagę cały szereg transkontynentalnych interwencji militarnych USA na przestrzeni ostatnich dekad, a prowadzonych w imię zaprowadzania zgodnego z amerykańskim interesem ekonomicznym i ideologicznym Pax Americana, opisana

scena stanowi boleśnie adekwatną metaforę ciemnej strony mentalności kowboja, który zjawia się na nieswoim terenie i rości sobie prawo do samodzielnego ustanawiania lokalnego porządku. Najbardziej przewrotnym wyrazicielem tej formy metatekstualnej krytyki staje się w tej sytuacji właśnie Peacemaker, obdarzony nie tylko ironicznie brzmiącym tu pseudonimem, ale i dość groteskowo wyglądającym w tym kontekście kostiumem, z logo w postaci gołąbka pokoju umiejscowionym w centralnym miejscu klatki piersiowej.

O ile jednak „The Suicide Squad” można uznać za rodzaj filmowego krzywego zwierciadła, opisującego międzynarodową politykę siły Stanów Zjednoczonych, o tyle serial „Peacemaker” znacznie rozbudowuje zaproponowaną przez Gunna dekonstrukcję amerykańskiego monomitu, naśladując komiksowe podejście Kupperberga do poszukiwania źródeł tak pokracznie rozumianego amerykańskiego mesjanizmu. Kluczowym wątkiem serialu okazuje się zatem ponownie relacja Christophera Smitha z jego ojcem, który w wersji serialowej nie jest już hitlerowskim wojskowym, a wprowadzony zostaje jako skrajnie przerysowany przykład amerykańskiego konserwatysty z głębokiego amerykańskiego południa. Znaczące jest, iż podczas pierwszego spotkania między Smithem i jego rodzicem w pierwszym odcinku serialu, aby przełamać chłód bijący od Smitha seniora, którego odgrywa tu Robert Patrick, kluczowe okazuje się odwołanie do wątku banalizacji przemocy, który pojawia się w teoretycznie żartobliwej anegdotce przywołanej przez Christophera: „Uśmiesz się, tato. Pracowałem z takim jednym Bloodsportem. Wielki, twardy sukinsyn. Najemnik, uzbrojony po zęby i w ogóle. Odkryliśmy, że boi się szczurów. [...] Przerazały go, krzyczał jak mała dziewczynka. [...] Wiesz, jak nabawił się tej fobii? [...] Własny ojciec torturował go, zamykając go na dobę w skrzyni z głodnymi szczurami!”. Wesołość obu mężczyzn mija jednak szybko, gdy Auggie Smith zdaje sobie sprawę, że to właśnie wspomniany Bloodsport – będący w dodatku osobą czarnoskórą – jest odpowiedzialny za postrzelenie syna w trakcie misji na Corto Maltese. Jediną reakcją z jego strony okazuje się bolesne: „Jakim cudem moja sperma wyrosła na taką ciotę?”. Choć pozbawiony swojego nazistowskiego backgroundu, Auggie Smith w swojej serialowej wersji pozostaje wierny wykładni, z jaką można było się zapoznać w przywołanym wcześniej odcinku komiksowego „Peacemakera”, gdzie mężczyzna pouczał swojego syna na temat bezwzględności prawa silniejszego i braku poszanowania oraz litości dla słabeuszy. W przypadku produkcji Jamesa Gunna Peacemaker ponownie otrzymuje zatem wyjątkowo tragiczną wersję swojej własnej *origin story*, w której centrum stoi despotyczny ojciec, uznający, iż prawo do szacunku może być jedynie konsekwencją gotowości do manifestowania i egzekwowania brutalnej siły.

Prawdziwe oblicze patologiczności oraz tragiczności tego podejścia zostaje jednak ukazane dopiero w przedostatnim, siódmym odcinku serialu, w którym pojawia się znacząca retrospekcja z czasów młodości Christophera Smitha, wychowującego się wraz z bratem na amerykańskiej prowincji. Oto bowiem okazuje się,

iż w latach młodości Auggie Smith miał organizować nielegalne bójki, w których brali udział jego własni synowie, zarabiając tym samym na podejmowanych wokół walk zakładach. W trakcie jednego z pojedynków starszy brat Christophera pada jednak bezwolnie na ziemię i chwilę później umiera, co – jak sugeruje serial – ma prowadzić do obecnej niechęci Auggiego do młodszego syna, którego mężczyzna obwinia za własne grzechy. Ponownie jednak przedstawiony tu wątek wydaje się mieć drugie, pozadiegetyczne dno, jeśli uznać, iż Gunn proponuje w tym momencie przenieść metaforę amerykańskiej mentalności z poziomu małego Christophera na jego rodzica, występującego tu w dość ironicznie brzmiącej roli opiekuna, inicjującego brutalne starcie pomiędzy swoimi podopiecznymi dla własnych zysków. Przy tego rodzaju optyce raz jeszcze podważony zostaje mit zewnętrznego strażnika (jakim w wymiarze globalnym może być supermocarstwo, a w wymiarze rodzinnym matka lub właśnie ojciec), jako osoby, której intencje należałoby zawsze bezkrytycznie odczytywać jako szlachetne i ukierunkowane na dobro słabszych od siebie. Historia działań globalnego superbohatera, jakim według przesłania amerykańskiego monomitu miałyby być USA, na arenie międzynarodowej nakazywałaby w tym przerażającym wizerunku Auggiego Smitha widzieć kolejną polityczną karykaturę, silnie problematyzującą idealistyczną wizję na temat faktycznego zaplecza szeroko rozumianego interwencjonizmu, który często nosi znamiona próby animowania zewnętrznej przemocy w imię snucia dość naiwnej wizji dążenia do sprawiedliwego pokoju. Zarówno bowiem dla fikcyjnych, jak i całkiem rzeczywistych kowbojów potencjalne zaangażowanie ma przynosić przecież nie tylko symboliczne gratyfikacje w postaci wdzięczności ratowanej wspólnoty.

Uznając zresztą Auggiego Smitha za przykład nosiciela „tradycyjnego” wariantu ideologii amerykańskiego monomitu, zaś jego syna za postać, która w toku serialu „Peacemaker” stara się podjąć walkę z okrutnymi następstwami tak rozumianej narracji, należałoby odnieść się do najbardziej znaczącej aktualizacji, jaka pojawia się w projekcie Gunna względem komiksowego pierwowzoru, a jakim jest ujawnienie prawdziwego obszaru działalności ojca Christophera Smitha. Produkcja streamingowa z 2022 r. proponuje tu bowiem ciekawą reinterpretację ideologicznego podłoża, na którym ufundowane są mocno konserwatywne, a nawet wręcz otwarcie rasistowskie wartości wyznawane przez Auggiego Smitha, które w oryginalnym komiksie Kupperberga zostały utożsamione z systemem nazistowskim, zaś w nowszej wersji noszą wyraźne odwołanie do supremacyjnego ruchu na wzór Ku Klux Klanu. Oto bowiem w odcinku drugim Auggie trafia do więzienia, gdzie spotyka się ze swego rodzaju kultem ze strony swoich współwięźniów, którzy klękając przed nim, wypowiadają znamiennej formułę: „Chwała Białemu Smokowi!”, czemu towarzyszy wykonanie przez nich rzymskiego salutu. Smith senior okazuje się zatem przywódcą grupy lokalnych ultrapravicowych bojówek, mających stanowić tu oczywiste odbicie (w ramach amerykańskiej „tradycji”) niemieckich nacjonalistów z okresu lat 30. XX wieku. Do finalnego i symbolicznego starcia emocjonalnego

(ale także i ideologicznego) między ojcem i synem dochodzi tu wreszcie w odcinku siódmym, w którym Auggie wyposażony w wyjątkowo przerysowany kostium, mający w wymiarze estetycznym oddawać jego alter ego Białego Smoka poprzez białą maskę zwieńczoną smoczymi rogami, w trakcie pojedynku zdaje się mieć chwilową przewagę nad Christopherem, kierując w jego stronę serię oskarżeń, zdradzających wartości, na podstawie których starał się wychować własnego syna: „Od zawsze wiedziałem, że jesteś plugawy, a tym bardziej, gdy zabiłeś brata! I gdy słuchałeś diabelskiej muzyki! I gdy goliłeś się jak baba! Gdy sypiałeś z dziwkami nieczystej krwi i z chłopami! A tym bardziej, gdy spiskowałeś z siłami Bafometa przeciwko Stanom Zjednoczonym Ameryki!”. Gdy dochodzi jednak do zamiany ról i to Peacemaker stoi zwycięsko z pistoletem w dłoni przed rozbrojonym ojcem, bohater odpowiada: „Miałeś rację co do jednego. Jestem śmieciem. Jestem śmieciem, bo przez tyle lat cię słuchałem. Jestem śmieciem, bo nie zabiłem cię we śnie!”. I gdy reprezentanci dwóch pokoleń rodziny Smithów – stanowiących tu dwa wcielenia amerykańskiego monomitu z dwóch różnych epok – stoją naprzeciw siebie z pistoletem między nimi, tuż przed śmiertelnym dla siebie wystrzałem Auggie wypowiada profetyczne aczkolwiek urwane przed końcem zdania słowa: „Władam tobą! Nawet jeśli przetrwasz, w życiu nie uwolnisz się...”.

Choć konflikt pomiędzy ojcem i synem nie stanowi pierwszoplanowego wątku w serialu „Peacemaker” – ten zarezerwowany jest dla odpowiednio pulpowej historii o przejmujących ludzkie ciała kosmitach, którzy grożą Ziemi inwazją, a których powstrzymać musi drużyna tytułowego Peacemakera – to trudno jednak nie odczytywać go jako potencjalnie najbardziej znaczącego fragmentu tej serialowej produkcji w kontekście jej podejścia do przesłania amerykańskiego monomitu w wydaniu superbohaterskim. Zasygnalizowane we wcześniejszych partiach tekstu przywiązanie do stosowania przemocy jako narzędzia pokojotwórczego w repozitorium superherosów teoretycznie zostaje tutaj podtrzymane, czego najlepszym wyrazem jest końcowa jatka w formie brutalnego starcia między ekipą ziemskich bohaterów a armią obcych w ludzkiej skórze. Przywołana jednak wcześniej sekwencja ostatecznego rozliczenia się pomiędzy Christopherem a Auggiem zdaje się podążać znacznie ciekawszym tropem unicestwienia poprzedniego wariantu „kowboja” (w wydaniu rasistowskiego Białego Smoka) przez jego młodszą wersję, wcale jednak nie tak bardzo odległą od poprzednika z racji swojego uformowania w warunkach gloryfikacji skrajnie konserwatywnego wyobrażenia na temat amerykańskiej wyjątkowości i moralnej hegemonii. Wbrew temu prostemu wnioskowi, mającemu sugerować, iż młode pokolenie superherosów tylko pozornie zdaje się odrzucać to, co proponuje stare, podążając koniec końców tymi samymi ścieżkami psychologicznymi i narracyjnymi (wszak „Peacemaker” jako serial kończy się wspomnianym widowiskowym spektaklem przemocy), James Gunn pozostawia swojego bohatera w nieco zmienionym *status quo*, podsuwając myśl, iż być może mimo wszystko opuszczenie tego zaklętego koła amerykańskiego monomitu jest

możliwe. Niejako zgodnie ze swą przedśmiertną przepowiednią, w finałowej scenie ostatniego, ósmego odcinka, tuż obok siedzącego na ganku Christophera Smitha pojawia się, jak należy sądzić, rodzaj zjawy zmarłego ojca, mającej najwyraźniej towarzyszyć od tej pory głównemu bohaterowi. Można by jednak zaproponować tu inne jeszcze odczytanie tej zamykającej sekwencji, sugerując, iż jest to właśnie tak ważny i do tej pory często ignorowany w superbohaterskich opowieściach moment autorefleksyjnej dekonstrukcji Peacemakera jako postaci i jako reprezentanta superbohaterskiej narracji. Dostrzeżenie widma Auggiego Smitha może być tym nieczęsto obserwowanym, a jednak bardzo potrzebnym momentem w biografii fikcyjnego herosa jego/jej problematycznych korzeni i kłopotliwej spuścizny, po którym może nastąpić wyjście poza najbardziej ograniczające elementy amerykańskiego monomitu, na czele z obecnym tu celebrowaniem przemocy, w kierunku bardziej progresywnej wizji superbohaterstwa jako prawdziwie pokojocentrycznej fantazji.

Przyglądając się krajobrazowi najnowszej fali filmu superbohaterskiego, można mieć nadzieję, iż coraz większa liczba powstających projektów będzie zainteresowana daleko idącą rewizją klasycznego wcielenia amerykańskiego monomitu, które na przestrzeni ostatnich lat przerodziło się w taśmową niemalże produkcję wyjątkowo podobnych względem siebie pod kątem zarówno stylu, jak i wymowy tytułów kinowych. Za drugą, obok „Peacemakera”, znaczącą zapowiedź mogących wkrótce nadejść zmian należałoby uznać tu chociażby najnowszą filmową wersję Batmana z filmu „Batman” (2022) w reżyserii Matta Reevesa, w którym główny bohater przechodzi niezwykle symboliczną, także z uwagi na swoje wcześniejsze kinematograficzne wcielenia<sup>10</sup>, drogę od brutalnego mściciela, identyfikującego się swym powalonym na ziemię wrogom jako wcielenie zemsty, do Człowieka-Nietoperza, który stwierdza: „Zemsta nie zmieni przeszłości [...] Muszę dać

<sup>10</sup> Poczynając od pierwszego wysokobudżetowego spektaklu z udziałem Batmana, jakim był film Tima Burtona z 1989 r., w praktycznie każdej kolejnej swojej ekranowej wersji postać Człowieka-Nietoperza prezentowana była jako skłonna do (nad)używania przemocy, a nawet bezceremonialnego zabijania swoich wrogów. Jest to o tyle niepokojące podejście, że podkreślanie szacunku postaci Batmana do życia, nawet swoich antagonistów, stanowi jeden z najważniejszych fundamentów działania tej postaci w obrębie medium komiksowego, co zostało ukonstytuowane już w 1940 r. w komiksie „Batman” nr 4, w którym po raz pierwszy bohater ten jasno wyartykułował swój sprzeciw wobec pozbawiania życia. Tymczasem trend ten w obrębie kinematografii stopniowo przechodził od akceptowania przemocy zarysowanej w sposób mocno kreskówkowy (gdy w filmie Burtona „Powrót Batmana” z 1992 r. superbohater ze złowieszczym uśmiechem na ustach przypina bombę do ciała stojącego przed nim gangstera), przez przemoc mającą nosić znamiona pseudofilozoficznego paradoksu (jak w filmie Christophera Nolana „Batman-Początek” z 2015 r., gdzie w finale Batman rzuca w kierunku przeciwnika: „Nie zabiję cię, ale nie muszę cię też ratować”), aż do epoki filmów Zacka Snydera, tj. „Batman v Superman: Świt sprawiedliwości” z 2016 r., który portretował Mrocznego Rycerza jako całkowicie pozbawionego jakichkolwiek oporów przed wyjątkowo brutalnym rozprawianiem się z bandytami w zabójczy dla nich sposób.



ludziom coś więcej. Potrzebują nadziei”. Słowa te padają w nieprzypadkowym momencie filmu, kiedy główny bohater – do tej pory najczęściej interpretowany jako idealny niemalże monomityczny „łowca”, spoglądający na swą wspólnotę z wysokości miejskiego gargulca – niesie na rękach przerażoną dziewczynę, aby oddać ją w ręce ratowników medycznych. Skoro zatem Batmanowi dane było zrozumieć potrzebę opuszczenia wspomnianego zamkniętego kręgu identyfikowania swojej pokojotwórczej misji przez pryzmat stosowania przemocy w imię pokoju, to może i innym ekranowym (i nie tylko) herosom przyjdzie w najbliższym czasie pojąć podobną lekcję, dla której wymowną ikoną może stać się sylwetka postaci o całkiem nieironicznie już brzmiącym tu pseudonimie Peacemaker.

## Literatura

- Coogan P., *Superhero. The Secret Origin of a Genre*, MonkeyBrain Books, Austin 2006.
- DiPaolo M., *War, Politics and Superheroes. Ethics and Propaganda in Comics and Film*, McFarland & Company, Jefferson 2011.
- Dittmer J., *Captain America and the Nationalist Superhero. Metaphors, Narratives and Geopolitics*, Temple University Press, Philadelphia 2013.
- Jewett R., Lawrence J.S., *The American Monomyth*, Anchor Press, London 1977.
- Morrison G., *Supergods. What Masked Vigilantes, Miraculous Mutants and Sun God from Smallville Can Teach Us About Being Human*, Random House Publishing Group, New York 2011.
- Shapira T., *Going to Pieces – Peacemaker Lost and Found*, „The Comics Journal” 2011, November 30, <https://www.tcj.com/going-to-pieces-peacemaker-lost-and-found/> [dostęp: 28.04.2024].

