

Wojna bohatererek

O problemach Marvela z kobiecymi postaciami

— Dorota Jędrzejewska-Szpak



Iron Man 2

Czarna Wdowa, Szkarłatna Wiedźma czy Potężna Thor – decydenci Marvela chętnie składają swoje charyzmatyczne bohaterki na ołtarzu poświęcenia. Ich strategia jest tym bardziej problematyczna, że tak długo odmawiali oni kobiecym postaciom istotnej obecności w uniwersum. Pierwszy film poświęcony superbohaterce, *Kapitan Marvel*, był dopiero 21. produkcją zrealizowaną w ramach franczyzy. Dysproporcje reprezentacji obu płci to jednak nie jedyny problem, jaki MCU ma z kobietami.

Powiedzmy sobie wprost: filmowe uniwersum Marvela zbudowano na fundamentach niesprzyjających kobiecym narracjom. Od początku jego twarzą był Tony Stark – playboy, narcyz, miliarder i gadzecziarz, właściciel wielkiej korporacji, który w prywatnym odrzutowcu posiada rurę do striptizu i nonszalancko naraża się na procesy o molestowanie. Łobuzerski *lifestyle* bogacza spodobał się widzowi i nadał ton franczyzie. Z czasem Iron Man ewoluował w czulego męża i tatę, a razem z nim zmieniały się także filmy Marvela – coraz bardziej disneyowskie, promujące pozytywny obraz tradycyjnej rodziny. W tej rozpiętości między chłopacką rozrywką z pierwszych filmów a prorodzinnym klimatem z kolejnych jedna rzecz pozostawała niezmienna – nadal niełatwo było znaleźć miejsce dla wyrazistej, autonomicznej bohaterki. Długo jedyną „superkobietą” na pokładzie była Czarna Wdowa, narażona na uprzedmiotowienie i marginalizację, kreowana na seksbombę i wtłaczana w matczyno-opiekuńcze role (tylko ona potrafiła za pomocą „kołysanki” wyciszyć Hulka). Jej śmierć, czy raczej sposób, w jaki do niej doprowadzono, z jednej strony przypomina losy heroin dawnych melodramatów czy *femmes*

fatales, fabularnie karanych za wyłamanie się z tradycyjnych wartości, z drugiej – oddaje ideowe priorytety MCU. Albo ona, albo Hawkeye – w *Avengers: Koniec gry* (2019, A. i J. Russo) jedno z tych dwojga herosów musiało się poświęcić dla dobra sprawy. W przepaść ofiarnie rzuciła się Czarna Wdowa, a jej straceńczy (i zarazem „oczyszczający”) gest był gorzką odpowiedzią na postawione przez twórców pytanie: które życie waży więcej? Męża i ojca czy bezpłodnej, samotnej kobiety? Usunięcie bohaterki niemal jak w klasycznym kinie spoilo więź męskiej wspólnoty obrońców, utwierdzając jednocześnie konserwatywny porządek ich świata.

W czasie, w którym planowano powstanie MCU, satysfakcjonujący wzorzec heroiny kina akcji pozostawał niewypracowany. Na początku XXI wieku gwiazdą tego typu filmów była Angelina Jolie, ale jej karierę należy traktować w kategoriach wyjątku – trudno wskazać drugą mainstreamową aktorkę, która byłaby wówczas twarzą tak wielu różnych i nienależących do żadnej franczyzy sensacyjnych produkcji (*Lara Croft: Tomb Raider* [2001, S. West], *Mr. & Mrs. Smith* [2005, D. Liman], *Wanted – Ścigani* [2008, T. Bekmambetov], *Salt* [2010, Ph. Noyce]). Oprócz Jolie swoją obecność w tej



przestrzeni zaznaczyły bohaterki dwóch przebojowych serii: *Resident Evil* (2002, P.W.S. Anderson) i *Underworld* (2003, L. Wiseman), jednak tendencja „feminizacji” gatunku skłaniała się raczej ku wzorcowi lateksowej mścicielki, u której bojowe zdolności traktowano jako dodatek do seksapilu. Wtedy powstały między innymi *Aniołki Charliego* (2000, McG), *Kobieta-Kot* (2004, Pitof), *Elektra* (2005, R. Bowman), należąca zresztą do uniwersum Marvela. Na tym tle znacząco wyróżniła się Beatrix Kiddo (*Kill Bill* [2003] i *Kill Bill 2* [2004, oba Q. Tarantino]), złożonością charakteru bliska ikonom sprzed kilku dekad, jak Ellen Ripley czy Sarah Connor, ponadto zainspirowana wyrotowym potencjałem kina eksploatacji – japońskim *rape and revenge*, opowieściami o samurajach i jakuzie oraz chińskimi filmami *wuxia*.

Wkrótce wojowniczkę zaczęły przejmować ster i wyrosły na popkulturowy trend. Marvel początkowo ignorował tę zmianę. Z maili, które wyciekły ze zhakowanej w 2014 roku skrzynki Sony, wynika, że ówczesny dyrektor studia, Ike Perlmutter, uważał „kobiece filmy” za nieopłacalne. Na potwierdzenie swojej tezy przywołał trzy produkcje, które poniosły finansową i artystyczną klępkę: wspomniane *Kobietę-Kot* i *Elektrę*, a wcześniej jeszcze *Supergirl* (1984, J. Szwarz). Internauci zareagowali na te argumenty sceptycznie, przypominając również o porażkach „męskich” filmów: *Daredevila* (2003, M.S. Johnson) czy *Green Lantern* (2011, M. Campbell). A jednak kurczowe trzymanie się zwietrzałych wzorców nie przeszkodziło studiu zdominować przestrzeni wysokobudżetowego kina akcji.

Faza 1: Uprzedmiotowienie

W istocie skomplikowane losy Czarnej Wdowy dobrze odzwierciedlają mózół, z jakim bohaterki przedzierały się do MCU (i do kina akcji w ogóle). Natasha Romanoff zadebiutowała w uniwersum jako sekretarka w ciasnym kostiumiku i była modelka, której zdjęcia w bieliźnie przegląda Tony Stark, rozważając jej kandydaturę na stanowisko asystentki. W *Iron Manie 2* (2010, J. Favreau) przez większość czasu głównymi zadaniami Czarnej Wdowy jest usługiwanie szefowi: przyrządzanie mu drinków, podsuszanie dokumentów do podpisania, pomoc przy wyborze zegarka na wieczór. Fakt, że wszystkie te czynności wykonuje pod przykrywką, jako agentka T.A.R.C.Z.Y., a w finale rozkłada przeciwników na łopatki, niewiele zmienia. Jej obecność zostaje nie tyle niewykorzystana, ile zmarnowana, sprowadzona do stereotypu kusicielskiej i tajemniczej kobiety, która – ku zdziwieniu Iron

Mana i jego przyjaciela Happy’ego – potrafi coś więcej, niż świetnie wyglądać. Co za niespodzianka!

W kolejnych produkcjach Natasha Romanoff orbituje wokół kolegów z drużyny, wspierając ich, mediując, flirtując z każdym z osobna, wdzięcząc się między akcjami, zawsze też pierwsza inicjuje rozmowy o związkach. Najzabawniejszy komentarz do jej ostatniej pozycji w męskiej grupie stanowi skecz SNL z 2015 roku, ironicznie sugerujący, że według standardów MCU solowy film o Czarnej Wdowie powinien być komedią romantyczną, najokrutniejszy – wypowiedź Jeremy’ego Rennera, odtwórcy roli Hawkeye’a, który w wywiadzie promującym *Avengers: Czas Ultrona* (2015, J. Whedon) nazwał jej postać „dziwką”, a następnie, zamiast przeprosić, głupio bronił swojej wypowiedzi w talk-show Conana O’Briena.

W tamtym czasie Marvel był już otwarcie krytykowany za podejście do swojej czołowej bohaterki. Niemałe oburzenie sprowokowały słowa Czarnej Wdowy, która w drugiej czę-

ści *Avengersów* określiła siebie mianem „potwora”. Miarą jej spotwornienia miała być niechlubna przeszłość w szeregach KGB, ale też fakt, że jako rosyjska agentka została poddana wymuszona sterylizacji. Bezpłodność kobiety zrównano z niszczycielską monstrualnością Hulka. Romantyczna relacja tych dwojga odsłoniła również inne problemy. Twórcy zamknęli ten liryczny wątek „po męsku”, sceną, w której zatroskana Natasha próbuje po akcji sprowadzić na ziemię dryfującego w przestworzach partnera, jednak on, przejęty swoim tragicznym uwięzieniem w ciele bestii, zrywa połączenie. W ten sposób znowu pozbawiono ją głosu, podporządkowując męskiej decyzyjności i kapryśnemu pożądaniu. Tego typu dysproporcji dotyczących władzy i sprawczości między

Avengersami a przez długi czas jedyną kobietą w ich szeregach można wymienić więcej. Oprócz okoliczności śmierci wiele mówi także pożegnanie bohaterki, czy raczej jego brak. Choć równie ofiarnie jak Iron Man poświęciła swoje życie, tylko jemu w finale wyprawiono pogrzeb.

Faza 2: Emancypacja

Chronologiczne oglądanie filmów z udziałem Czarnej Wdowy uwypukla ścieżkę jej rozwoju – od skrępowania po stabilną pewność siebie, ale też narastającą melancholię. Choć od początku była skuteczną wojowniczką, to zepchnięcie jej na dalszy plan, rola atrakcyjnej towarzyszkii męskich bohaterów, outsiderstwo i traumatyczna przeszłość, a także dobór absurdalnie obcisłych kostiumów naznaczyły jej postać

Wojowniczkę
zaczęły
przejmować
ster i wyrosły
na popkulturowy
trend. Marvel
początkowo
ignorował
tę zmianę

specyficznym dyskomfortem. Wydaje się czasem, że Scarlett Johansson jest w tej roli nieco spięta, nie zawsze pewnie czuje się w swoim ciele. Ostatecznie jednak to wrażenie mija. Jej bohaterka stopniowo nabiera animuszu, zaczyna wyrażać ponadtoporne scenariusze, które dla niej wymyślano. W moim odczuciu to postać o podskórnej godności, którą najlepiej wydobyto dopiero w odwiekanym solowym filmie.

Reżyserię *Czarnej Wdowy* (2021) powierzono Cate Shortland, znanej między innymi z filmów o młodych zmanipulowanych kobietach – w *Lore* (2012) przez nazistowską ideologię, w *Syndromie berlińskim* (2017) przez oprawcę-porywacza. Superbohaterki debiut pochodzącej z Australii twórczyni, z fabułą skoncentrowaną na rosyjskim programie szkolenia i indoktrynacji tajnych agentek (tzw. wdów), ponieważ pokrył się z obszarem jej zainteresowań. Tutaj głównym

czym jest Yelena Belova (Florence Pugh), zadziornie kontestując dotychczasowy pozersko-gwiazdorski wizerunek członkini Avengersów. Między bohaterkami zaznacza się siostrzana więź (nietyпова dla Natashy, która do tej pory w filmach MCU rzadko miała okazję rozmawiać z innymi kobietami), lecz także pokoleniowy dystans. Młodsza z nich bryluje humorem, jest niepokorna i żywiołowa, starsza – pozostaje w jej cieniu, nie prześciga się w żartach i nie rywalizuje o uwagę. Jak sama stwierdza: przemowy nie są w jej stylu.

Czarna Wdowa nie była pierwszym marvelowskim filmem skoncentrowanym na kobiecej bohaterce. Trzy lata wcześniej, w odpowiedzi na komercyjny sukces konkurencyjnej *Wonder Woman* (2017, P. Jenkins), zadebiutowała *Kapitan Marvel* (2019), przełomowa dla MCU produkcja, w której również dokonano genderowej zmiany na stanowisku reżyserskim.



Kapitan Marvel

antagonistą jest Dreykov, bezlitosny manipulant z obsesją na punkcie władzy, kontrolujący ciała rekrutek i żerujący na ich słabości. Czarna Wdowa pomaga im się wyzwolić, a solidarność kobiet staje się jednym z głównych tematów filmu. Skojarzenia z Harveyem Weinsteinem są oczywiste i świadczą o zmianie w MCU, które pod wpływem społecznych nastrojów i filmowych trendów wreszcie zaczęło uwzględniać kobiece narracje. Można się jednak zastanowić, czy osadzenie historii o weinsteinowskim zbrodniaku akurat w ojczyźnie bohaterki nie jest w jakimś stopniu pójściem na łatwiznę. Ameryka to w *Czarnej Wdowie* postępowy raj, podczas gdy Rosja to tyleż piekło kobiet i siedlisko zła, co bezpieczny cel krytyki.

Shortland zdecydowanie czulej niż jej poprzednicy przygląda się bohaterce – przedstawia ją jako skupioną, dyskretną samotniczkę. Tym samym trafnie oddaje atmosferę towarzyszącego jej fatum, zapowiada nieuchronną śmierć. Zwracają uwagę charakterystyczne dla poprzednich filmów reżyserki obrazy natury, zmierzchnięte światło, ale też powracające ujęcia spadania w przepaść. W fabułę zostaje wpisana również symboliczna zmiana warty. Do *Czarnej Wdowy* dołą-

Anna Boden i Ryan Fleck wydobyli z przeciążonej akcją i efektami specjalnymi historii subtelną atmosferę rodem z kina niezależnego. Fabuła koncentruje się na odzyskiwaniu tożsamości przez Carol Danvers (w tej roli Brie Larson, która feministycznymi wypowiedziami rozdrażniła konserwatywną część widowni); dociera do źródeł przekonania, że dziewczynki są z natury słabsze od chłopców, i komentuje jego negatywny wpływ na ich dorosłe życie. W filmie zostaje podkreślona waga kobiecej przyjaźni, a zamiast jeszcze jednej pochwały tradycyjnej rodziny pojawia się obraz kolorowej rodziny alternatywnej. Szkoda, że postać Kapitan Marvel została zmarginalizowana w decydujących częściach *Avengers*, co próbowano odkupić jednym gestem – „kobieca” sceną bojową w finalnej bitwie, tyleż widowiskową, co rozczarowująco powierzchowną, dla fabuły nieposiadającą większego znaczenia. Niemniej sequel produkcji o jednej z potężniejszych superbohatek MCU jest w drodze – *The Marvels* w reżyserii Nii DaCosty trafią do kin latem tego roku.

Z perspektywy genderowych szacunków Marvel wreszcie prezentuje się bardziej sprawiedliwie. Za jedną z ciekawszych



produkcji studia można uznać *Eternals* (2021) w reżyserii Chloé Zhao – film jednocześnie skupiony na kobietach i naznaczony autorskim sznytem twórczyni specjalizującej się w kontemplacyjnych narracjach. Nagrodzona Oscarem za *Nomadland* (2020) reżyserka z rozmachem i namaszczeniem zaprezentowała własną, nieco ekscentryczną wizję superbohaterskiej mitologii. Wcześniej ekipę herosów zasiliała Osa (*Ant-Man i Osa* [2018, P. Reed]), którą przez dekadę ignorowano, mimo że w komiksowym pierwowzorze była jedną z założycielek Avengersów. Matriarchat zapanował w Wakandzie – po śmierci wcielającego się w Czarną Panterę Chadwicka Bosemana kontynuację jego historii (*Czarna Pantera: Wakanda w moim sercu* [2022, R. Coogler]) opowiedziano niemal wyłącznie poprzez tworzące mocną drużynę postacie kobiet: majestatyczną królową (Angela Bassett),

Twórcy serialu kreatywnie wykorzystują konwencję sitcomu, by opowiedzieć o traumie Wandy Maximoff – zrekonstruować proces wypierania przez nią straty oraz jego destrukcyjny wpływ na otoczenie; dzięki uważnemu podejściu do kobiecych emocji udało im się uniknąć kliszy „histeryczki”. A jednak klątwa schematyczności wciąż nie została w MCU zniesiona.

Faza 2½: Trawienie schematów

Nie ufaj trailerom! – to przykazanie, które warto wziąć sobie do serca, wypatrując kolejnych premier Marvela. W ostatnim czasie obietnice ze swoich zapowiedzi – przynajmniej dotyczące żeńskiej reprezentacji herosów – najbardziej dotkliwie złamały dwie produkcje: *Doktor Strange w multiwersum obłądu* (2022, S. Raimi) oraz *Thor: Miłość i grom* (2022, T. Waititi). Kampanie reklamowe obu filmów sugerowały satysfakcyjną



WandaVision

zaradną naukowczynią (Letitia Wright) czy dumne wojowniczkę (Danai Gurira, Michaela Coel, Florence Kasumba). Swoją obecność mniej lub bardziej zaznaczają kolejne interesujące postacie, jak: Walkiria (Tessa Thompson), MJ (Zendaya), Katy Chen (Awkwafina), Valentina Allegra de Fontaine (Julia Louis-Dreyfus) czy Ms. Marvel (Iman Vellani).

Twórcy Marvela korzystają też z dodatkowej przestrzeni, jaką dają im seriale, by poszerzać historie z regularnych filmów i dokonywać pewnych korekt. W *Hawkeye* (Disney+, 2021) tytułowy bohater przepracowuje śmierć Czarnej Wdowy, nadając jej jednocześnie głębszy sens – jego poboczna historia stanowi coś w rodzaju ostatecznego pożegnania bohaterki i kolejnego po jej solowym filmie spóźnionego hołdu. W misji towarzyszy mu Kate Bishop (Hailee Steinfeld), kreowana na młodą następczynię herosa. Między tą dwójką zachodzi pokoleniowa wymiana doświadczeń – zamknięty w sobie Hawkeye jest zarówno mentorem, jak i uczniem młodej kobiety, niedoświadczonej w walce, ale swobodnej w relacjach społecznych. Podobnie *WandaVision* (Disney+, 2021) pracuje na rozwój kobiecej postaci, do tej pory marginalizowanej w uniwersum.

nujące rozwinięcie dwóch kobiecych postaci: Szkarłatnej Wiedźmy i Potężnej Thor, a przynajmniej stworzenie elektryzujących superbohaterskich duetów. Nic nie wskazywało na to (przynajmniej nie otwarcie), że w pierwszym z tych dwóch filmów bohaterka wyrośnie na jedną z bardziej niegodziwych antagonistek uniwersum, w drugim – że partnerka Thora, która wróciła z niebytu po niemal dekadzie, pojawi się tylko po to, by zniknąć już na zawsze. Oczywiście niespodzianki i zwroty akcji są wpisane w kino rozrywkowe, ale dlaczego twórcy tak często projektują je kosztem bohaterek?

Z filmem Sama Raimiego problem jest o tyle złożony, że trudno nie docenić w nim autorskiego wkładu reżysera i udanej zabawy estetyką komediowego horroru. Rozszalała, mściwa, wręcz groteskowa wiedźma doskonale się w tę zabawę wpisuje, jednak jej motywacje pozostawiają wiele do życzenia. Po pierwsze, ze względu na wspomniany serial *WandaVision*, w którym przeszła już bolesny proces odzyskiwania władzy nad gniewem i pogodziła się ze stratą ukochanego; po drugie, przez wtłoczenie jej (mimo dotychczasowego raczej łagodnego usposobienia) w krzywdzący wzorzec obsesyjnej

kobiety, która za sprawą burzliwej emocjonalności i urojonego macierzyństwa sieje zniszczenie. *Doktor Strange...* niemal unieważnia streamingową produkcję poświęconą bohaterce – powiela obecny w niej schemat, ale tym razem bez możliwości odkupienia win, nie tylko niweczając trudną pracę, którą Wanda wykonała nad sobą (a przy okazji pracę, którą wykonali scenarzyści serialu), lecz także lekceważąc zaangażowanie widzów, którzy jej w tym kibicowali.

Trzymanie kciuków za Jane Foster również można uznać za stratę fanowskiej energii. W zwiastunach bohaterka pojawiła się z zaskoczenia – nie jako astrofizyczka, jak kilka lat wcześniej, ale imponująca kobieca wersja Thora. Tajemniczą przemianę powiązano z jej postępującą chorobą nowotworową, której skutki, na czas przemiany w wojowniczkę, niwelował mityczny młot. Pomyśl miał w sobie dramatyczny potencjał, który zresztą sprawdził się w komiksowym pierwowzorze, niedawnej pięciotomowej serii o *Potęężnej Thor* (2019–2021). Nie został jednak wykorzystany w filmie – niezdarnie balansującym między powagą (wymuszoną przez chorobę) i żartem (typowym dla postaci Thora w wersji Taiki Waititiego). Bohaterka dostaje tak naprawdę niewiele czasu i przestrzeni, by przed śmiercią przekonać do siebie widownię, wywalczyć u niej głębsze zainteresowanie (w komiksach, zanim umarła, przeżyła masę przygód i to bez udziału Thora). Opowieść pracuje przede wszystkim na męskiego herosa, a jego partnerka, mimo że jest wybitną naukowczynią, bywa infantylizowana. To zresztą nie pierwszy raz, gdy Marvel nie poradził sobie z ambitnymi bohaterkami. Sprawczość i profesjonalizm kobiet były zazwyczaj traktowane w jego filmach powierzchownie i pretekstowo (jak w przypadku Pepper, która nawet po awansie na dyrektorkę generalną Stark Industries i przemianie w wojowniczkę wciąż pozostawała na uboczu, jej priorytetem było wspieranie i dopełnianie ukochanego), nikiły w drużynowych działaniach herosów (Gamora i Nebula) czy też zamieniano je w banał o „silnej kobiecie”, pozbawionej jednak humoru i złożonej osobowości (długo wyczekiwana, ale nieumiejtnie poprowadzona Osa).

Męskocentryzm Marvela jest więc uparty, wraca nawet w najnowszych produkcjach. Scenarzyści filmu *Spider-Man: Bez drogi do domu* (2021, J. Watts), Erik Sommers i Chris McKenna, nie ukrywali w wywiadach, że uśmiercenie cioci May, czyli jednej z bardziej lubianych postaci MCU, było im potrzebne tylko po to, by uszlachetnić bohatera. Doświadczony szokującą stratą chłopak mógł zmierzyć się z odpowiedzialnością za własne czyny, zaznać pragnienia zemsty, a potem je zwalczyć – w przeciwieństwie do Wandy jego praca nad emocjami zakończyła się sukcesem. May z kolei stała się „kobietą w lodówce” – realizacją rozpoznanego w komiksach tropu fabularnego, gdzie krzywda kobiet (symboliczne wciśnięcie ich zwłok do lodówki, do której – jak w jednym z zeszytów o Zielonej Latarni – zagląda protagonista, co motywuje go do podjęcia działania) jest wyłącznie brutalnym środkiem do rozwinięcia historii i osobowości męskiego bohatera.

Faza 3: Zmiana przyzwyczajęń

A jaka byłaby reakcja widowni, gdyby to nie May zginęła, ale Spider-Man? Doktor Strange, a nie Szkarłatna Wiedźma? Gdyby zmarginalizować obecność Thora w jego własnym

filmie, a na plan pierwszy wysunąć Jane i rozwijać jej historię przez kolejne części? Tego typu śmiało propozycje jasno odsłaniają priorytety twórców i widzowskie przyzwyczajenia – bohaterki istnieją w MCU niczym poboczne atrakcje, wzbogacając opowieści o superbohaterach, lecz nie są dla nich esencjonalne. Tymczasem kino zna już takie wyrotowe przypadki. Serię *Mad Max* niespodziewanie przejęła Furiosa. George Miller stworzył w ostatniej odsłonie cyklu (*Mad Max: Na drodze gniewu*, 2015) brawurowy duet złożony z mężczyzny w cieniu i kryzysie oraz zahartowanej kobiety, która korzysta z jego ramienia jako podpórki, by oddać celny strzał. W tej odważnej zamianie ról nie chodzi o wojnę płci czy szarmanckie ustępowanie miejsca, ale konstruktywny sojusz, którego brakuje w filmach Marvela.

Pytanie tylko: do kogo zgłaszać pretensje? Do producentów? Twórców? A może fandomu? Czy fani pozwoliliby na zmianę? Filmy o superbohaterkach cieszą się zdecydowanie mniejszym uznaniem, nierzadko są krytykowane z dużą zjadliwością. Widownia przyzwyczała się do podążania ze męskimi postaciami, odruchowo postrzegając te kobiece jako mniej interesujące. Problemy z „kobiecością” na superbohaterskim firmamencie uwydatnił niedawno serial *Mecenas She-Hulk* (Disney+, 2022). Produkcja zebrała sporo pozytywnych recenzji, ale opinie publiczności były miazdzące i nie chodziło wyłącznie o nieudane CGI. Twórczyni, Jessica Gao, stworzyła swego rodzaju lekką feministyczną satyrę na superbohaterskie, a więc w domyśle „męskie” narracje – te świętoszkowate i patetyczne, w których nie ma miejsca na seks, lecz zawsze znajdzie się czas na wielką rozwałkę; gdzie kobiece postacie nie tylko mają gorszą pozycję, ale też obarczone są zestawem określonych wymagań, a ich niespełnienie grozi mizoginicznym atakiem fanów. Bohaterka łamie czwartą ścianę, wyraża niezadowolenie ze sposobu, w jaki prowadzona jest jej historia, poniekąd przewiduje negatywny odbiór serialu. Jej trafna diagnoza dowodzi, że proces dojrzewania kina superbohaterskiego (a także jego widowni) wciąż się nie zakończył.

bibliografia

- Labonte R., *Why Spider-Man: No Way Home Writers Decided to Kill*, Sreen Rant, 30.12.2021, dostęp online: screenrant.com.
- Zuckerman E., *Black Widow Began as a Sexist Stereotype: More Than a Decade Later, Scarlett Johansson Is Reclaiming Her Story*, „Time”, 2.07.2021, dostęp online: time.com.
- Zuckerman E., *Maybe Jeremy Renner Should Just Stop Talking about Black Widow*, „Time”, 5.05.2015, dostęp online: time.com.