

Saving the world time and again

Een tweeledige contextualisering van de hedendaagse superheldenfilm



Auteur Pim Razenberg
Nummer 3701204
Opleiding Film- en Televisiewetenschap
Universiteit Utrecht
Cursus Eindwerkstuk Master (2013)
Docent André van der Velden

Inhoudsopgave

Inleiding	3
Historiografische positionering en onderzoeksmethode	6
1: Comic books en de maatschappij.....	11
2: Vroege superheldenfilms	16
3: De superheld als ontsnapping	19
4: Batman: realisme en terrorisme	22
5: Techniek en wetenschap als basis voor de superheld	27
6: De invloed van de Patriot Act.....	31
7: Realisme en de posttraumatische superheld.....	34
8: Financiële crisis in Gotham City.....	39
9: De toekomst van de superheld	43
Conclusie.....	46
Literatuur.....	49
Comic Books.....	57
Filmografie.....	59
Bijlage 1: Index Comic Book-Personages	64

Inleiding

Het Mesopotamische Gilgamesj-epos, een heldengedicht geschreven in de achttiende eeuw voor Christus, beschrijft de levensweg van Gilgamesj, de vijfde koning van Uruk. Het in het Sumerisch geschreven gedicht presenteert Gilgamesj als de grootste koning op aarde, voor tweederde god, eenderde mens en in het bezit van overweldigende krachten.¹ Gilgamesj is een oud voorbeeld van wat we vandaag als een “superheld” beschrijven; een van bovennatuurlijke eigenschappen voorzien wezen met de macht taken te volbrengen waartoe anderen niet in staat zijn. In de Griekse mythologie bevochten soortgelijke halfgoden de grimmige wezens uit de Griekse Heldentijd, de Engelse folklore uit de vijftiende eeuw vertelde over de avonturen van Robin Hood en de pulp tijdschriften uit de laatnegentiende eeuw presenteerden de wereld de eerste gemaskerde misdaadbestrijders zoals The Scarlet Pimpernel, Zorro en The Green Hornet. In 1938 zag vervolgens de prototypische superheld het licht: schrijver Jerome “Jerry” Siegel en tekenaar Joe Shuster bedachten het personage Superman voor de publicatie van *Action Comics #1*.² Zowel Superman als zijn voorgangers uit de Oudheid waren producten van hun tijd en “verwerkten” in hun avonturen actuele, sociaal-maatschappelijke ontwikkelingen die zich in de wereld voordeden.

In de afgelopen decennia zijn er verschillende academische studies uitgevoerd betreffende superhelden-*comic books*.³ Onderzoeksgebieden waarbinnen wetenschappers zich op dit thema richtten, zijn met name de geschiedenis en de sociologie, maar ook de psychologie, filosofie en mediastudies hebben zich op comics gericht. Een deel van dit onderzoek houdt zich bezig met het uitvoeren van contextanalyses. Het focust zich met name op de sociaal-maatschappelijke en -politieke omstandigheden waarbinnen superhelden-*comic books* gemaakt worden. In iedere comic – en comic book-verfilming – worden eigentijdse problemen behandeld. De rol van het personage Captain America in de Verenigde Staten tijdens de Tweede Wereldoorlog is hier een voorbeeld van, evenals

¹ Herbert Mason, *Gilgamesh: A Verse Narrative* (New York: Houghton Mifflin Harcourt, 2003): 95-105.

² Larry Tye, *Superman: The High-Flying History of America's Most Enduring Hero* (New York: Random House Publishing Group, 2012): 40-46.

³ De term “comic book” wordt specifiek gehanteerd wanneer er gesproken wordt over Amerikaanse stripboeken. Zowel de inhoud als de publicatievorm van de comic books (ook wel “comics” genoemd) is anders dan die van Europese stripboeken. Comics beslaan verhalen met een doorlopende continuïteit die vaak decennia lang kunnen doorlopen. De verhaallijn wordt daarbij gespreid over een reeks van periodieke uitgaven (“issues”) die één of meerdere comic book-titels beslaan. Europese stripboeken worden daarentegen vaak jaarlijks gepubliceerd in de vorm van lange, opzichzelfstaande avonturen. In deze scriptie zal daarom gesproken worden over “comic books” in plaats van “stripboeken.”

de terroristische dreiging in de film *BATMAN BEGINS* (2005).⁴ Als gevolg van ontwikkelingen in de samenleving veranderden in de loop der jaren in de comics zowel het aanbod aan superhelden als het type problemen waarmee zij te maken kregen. Het onderzoek omtrent deze maatschappelijke kant van de superheld is relatief nieuw.

De recente heropleving van de superheldenfilm in Hollywood lijkt gestimuleerd te zijn door actuele politieke en sociaal-maatschappelijke ontwikkelingen. Hoewel er al relatief veel onderzoek is gedaan naar de sociaal-maatschappelijke en sociaal-politieke kant van comic books zijn de factoren die superheldenfilms beïnvloeden nog maar weinig onderzocht. In deze scriptie wordt daarom uitgebreid bekeken welke relatie er bestaat tussen de ontwikkelingen in de maatschappij en de superheldenfilms die daaruit voortkwamen. Om tot nieuwe inzichten te komen zullen de superheldenfilms hier bovendien onderzocht worden in relatie tot de comics waarop zij gebaseerd zijn. Er vindt zo een contextualisering van de superheldenfilms plaats langs een synchrone en een diachrone as, waarbij ook inzichten uit eerder onderzoek naar superhelden-comics en films wordt meegewogen. Deze voorgaande onderzoeken dienen als input voor een nieuwe analyse, waarin oude theorieën zo nodig worden aangescherpt. De onderzoeksvraag is hierbij als volgt: welke sociaal-politieke contextfactoren zijn te herkennen in de superheldenfilms uit de eenentwintigste eeuw, en hoe verhouden die films zich in dit opzicht tot eerdere superheldenfilms en -comics waarop ze voortborduren?

Om deze tweeledige vraag goed te kunnen beantwoorden zal eerst aan de hand van secundaire literatuur worden ingegaan op de sociaal-politieke contextfactoren die van invloed waren op de ontwikkeling van comic book-superhelden, om vervolgens een vertaalslag te kunnen maken naar de verfilmingen van hun avonturen. Deze analyse zal helpen bij het leggen van verbanden tussen de superheldenfilms uit de eenentwintigste eeuw en de comic books waarop zij gebaseerd zijn.

In de literatuurstudie wordt de ontwikkeling van de superheld opnieuw beschreven aan de hand van diverse voorgaande onderzoeken betreffende de sociaal-politieke contextualisering van comic books. Het belangrijkste deel van de scriptie zal gewijd worden aan het analyseren van superheldenfilms uit het afgelopen decennium. Centraal hierbij staat opnieuw de wederzijdse relatie tussen de films en de maatschappij waaruit zij voortkwamen.

In Bijlage 1 is ter verduidelijking een index te vinden van alle in deze scriptie genoemde comic book-personages, tot welke uitgever zij behoren en wanneer zij bedacht werden.

⁴ Les Daniels, *DC Comics: Sixty Years of the World's Favorite Comic Book Heroes* (Boston: Bulfinch Press, 1995): 22-23; Danny Fingeroth, "Batman Begins: Redefining the Dark Knight" in *Animation World Network* (15-6-2005).

Aangezien rondom diverse superhelden verschillende filmseries zijn gemaakt, wordt iedere eerste keer wanneer een film in een nieuw hoofdstuk vermeld wordt opnieuw het jaartal van die titel vermeld om verwarring met andere series te voorkomen.

Historiografische positionering en onderzoeksmethode

De geschiedenis van comic books wordt opgedeeld in vier historische periodes, namelijk de “Golden Age of Comic Books” (1938-1950), de “Silver Age of Comic Books” (1956-1970), de “Bronze Age of Comic Books” (1970-1985) en de “Modern Age of Comic Books” (1985-heden). Deze terminologie wordt algemeen geaccepteerd door comic book-handelaren, fans en wetenschappers.⁵ De introductie van Superman in 1938 wordt gezien als het begin van de Golden Age of Comic Books, de periode waarin de Amerikaanse comic book-industrie opkwam. Superman populariseerde het nieuwe medium en bewees dat de comic een opzichzelfstaand werk kon zijn, onafhankelijk van publicatie in kranten en tijdschriften. In de Golden Age werd het archetype van de superheld geboren en zagen veel van de bekendste superhelden uit de Verenigde Staten het licht.⁶ Na de Tweede Wereldoorlog nam bij het grote publiek de populariteit van de superhelden-comic af, maar in wetenschappelijke kring kwam dit fenomeen juist sterk in de belangstelling te staan. De opkomst van jeugdculturen in Amerika trok de aandacht van de wetenschap en er werd in dat verband onderzoek gedaan naar de manier waarop de jeugd in de jaren daarvoor met het comic book-medium was omgegaan. In de jaren vijftig onderzochten wetenschappers met name of geweld in comic books hun lezers kon aanzetten tot criminaliteit. Zo beschrijft psychiater en auteur Fredric Wertham’s *Seduction of the Innocent* scenario’s uit comic books omtrent gangsters en superhelden die de jeugd zouden aanzetten tot slecht gedrag. In zijn boek schrijft hij onder andere over de invloed van geweld, seks en drugs in comic books op jonge lezers. Wertham bekritiseert de seksualisering van superhelden en neemt in zijn betoog onder andere de stellingen in dat Superman’s strips dienden als promotie voor het fascisme en dat Batman en Robin homoseksuele geliefden waren. De onderzoeken gingen in 1954 gepaard met de comic book-hoorzittingen van de United States Senate Subcommittee on Juvenile Delinquency omtrent de invloed van comics op de jeugd. Samen zorgden deze gebeurtenissen voor een sterke daling in de verkoop van comic books. Wertham’s betoog sloot aan op het tijdperk waarin de samenleving zich in toenemende mate zorgen maakte over de opkomst van jeugdculturen in de westerse wereld.⁷

⁵ Deze periodieke indeling is terug te vinden in vrijwel alle werken waar in deze scriptie naar verwezen wordt. Ook wordt de indeling veelvoudig door fans en journalisten gebruikt op het Internet op filmwebsites zoals imdb.com, flickeringmyth.com en comic book-gerelateerde websites.

⁶ Shirrel Rhoades, *A Complete History of American Comic Books* (Bern: Peter Lang Publishing, 2008): 21-56; Ron Goulart, *Comic Book Culture: An Illustrated History* (Portland, Oregon: Collectors Press, Inc., 2000): 43.

⁷ Tye, 164; Fredric Wertham, *Seduction of the Innocent* (New York: Reinhart & Company, Inc., 1954): 191-192.

De relatie tussen comic books en de maatschappij zou pas decennia later verder worden onderzocht. De wetenschappelijke interesse in comic books was door de tanende populariteit van het medium in de jaren vijftig afgenomen. De heropleving van de superhelden-comic in de Silver Age en de daaropvolgende opkomst van de superheldenfilm eind jaren zeventig zorgden er echter voor dat het medium opnieuw onder de aandacht van de wetenschap kwam. De belangrijkste comic book-gerelateerde publicaties focusten zich op de geschiedenis van Amerika's grootste comic book-producenten DC Comics en Marvel Comics, of onderzochten de oorsprong en ontwikkeling van iconische superhelden zoals Superman, Batman, Captain America, Wonder Woman en The Hulk.⁸

Het wetenschappelijke discours omtrent superhelden-comics en -films wordt regelmatig aangehaald in het journalistieke discours. Zowel wetenschappers als journalisten schrijven vaak vanuit een gedeelde interesse in de historische en culturele aspecten van het "genre". Diverse journalisten en comic book-auteurs hebben zelf boeken geschreven over het genre, waarin hun omvangrijke kennis omtrent het medium als basis fungeert. Deze kennisbasis wordt op zijn beurt vaak aangehaald door wetenschappelijke auteurs. Met name schrijver en comic book-expert Les Daniels heeft veel geschreven over de geschiedenis van de Amerikaanse superheld. De afgelopen tien jaar gingen wetenschappelijke onderzoekers echter dieper in op de sociaal-maatschappelijke context waarbinnen de superhelden-comics zich positioneren.

Onder de wetenschappelijke auteurs legden met name Ramzi Fawaz, Katherine E. Kirby en Marc DiPaolo de relatie tussen superhelden en de maatschappij. Zij hanteerden hierbij vaak een politiek getinte benadering. Fawaz, Kirby en DiPaolo bestudeerden onder andere de metaforische rol van de mutanten uit de X-Men-comic books die maatschappelijke problemen zoals discriminatie, racisme en homoseksualiteit reflecteerden.⁹ In het afgelopen decennium verschoof de focus van dergelijk onderzoek naar de invloed van oorlog en terrorisme op superhelden-comics. Hierbij werd onder andere de maatschappelijke rol van helden zoals Superman en Captain America tijdens de Tweede Wereldoorlog onderzocht, alsmede de nieuwe vormen die de helden in de

⁸ Voorbeelden van boeken over de geschiedenis van comics zijn Tye's *Superman*; Les Daniels' *DC Comics en Superman: The Complete History: Sixty Years of the Man of Steel* (Bankside, Londen: Titan Books Ltd, 1998); Will Brooker, *Batman Unmasked: Analysing A Cultural Icon* (Londen: Continuum International Publishing Group, 2001); en Robert G. Weiner, red., *Captain America and the Struggle of the Superhero: Critical Essays* (Jefferson: McFarland, 2009).

⁹ Ramzi Fawaz, "'Where No X-Man Has Gone Before!': Mutant Superheroes and the Cultural Politics of Popular Fantasy in Postwar America" in *American Literature*, Volume 83, Issue 2 (juli 2011): 361; Kirby, Katherine E. "War and Peace, Power and Faith" in *The Blackwell Philosophy and Pop Culture Series: X-Men and Philosophy: Astonishing Insight and Uncanny Argument in the Mutant X-Verse*, red, Rebecca Housel en J. Jeremy Wisniewski (Hoboken, New Jersey: John Wiley & Sons, 2009): 209-222; Marc DiPaolo, *War, Politics and Superheroes: Ethics and Propaganda in Comics and Film* (Jefferson, North Carolina: McFarland & Company Inc., 2011): 219-247.

decennia daarna aannamen.¹⁰ Jason Dittmer, professor in de geopolitiek, stelt daarnaast dat de groei in de populariteit van superhelden in de eenentwintigste eeuw deels te danken is aan de aanslagen op het World Trade Center in New York op 11 september 2001. Het superheldenconcept zou volgens hem goed aansluiten bij het als gevolg van de aanslagen aangescherpte buitenlandse beleid van de Verenigde Staten, waarbij de strategische positie van het land werd geherdefinieerd ten opzichte van de rest van de wereld en George W. Bush de “War on Terror” verklaarde.¹¹

Het werk van Betty Kaklamanidou, filmhistoricus en docent aan de Aristotle University of Thessaloniki, en Richard J. Gray II, docent Frans aan Carson-Newman College, sluit hierop aan. Volgens hen resoneren de verhalen gehanteerd in superhelden-comics, hoe fantasierijk, abstract en futuristisch zij ook zijn, altijd met gebeurtenissen uit de werkelijkheid. De narratieven functioneren als het ware als een platform voor het bespreekbaar maken van sociaal-politieke conflicten.¹² ‘Superhero stories are at their most popular and evocative when they respond to particularly turbulent political times, especially those marred by war and social unrest’, stelt comic book-auteur Mark Millar in DiPaolo’s *War, Politics and Superheroes*.¹³ Dit aspect van resonantie en realisme in verhalen omtrent superhelden is een wederkerend thema in onderzoek betreffende superhelden-comics.¹⁴

Naast het onderzoek naar superhelden in comics kwam in de afgelopen vier jaar ook het onderzoek naar superheldenfilms op. Met name DiPaolo, docent in Film Studies aan de Oklahoma City University, beschrijft uitgebreid de culturele invloeden op film- en televisiehelden, superhelden en superheldenfilms. DiPaolo’s onderzoek focust zich met name op de manier waarop (super)heldenfilms commentaar leveren op wat er speelt in de maatschappij. Deze insteek verbindt gebeurtenissen in films aan sociale en politieke conflicten en de beleidsvorming van de Verenigde Staten.¹⁵ Het werk van DiPaolo en zijn collega’s focust zich sterk op de Amerikaanse politiek. De idealen die uitgedragen worden in superhelden-comics en -films worden vergeleken met republikeinse en democratische idealen, waarbij de publicaties van de comics worden gekoppeld aan de presidentschappen van onder andere Ronald Reagan, George W. Bush en Barack Obama.

Deze scriptie zal zich richten op de sociaal-politieke relaties tussen superheldenfilms en maatschappelijke problemen uit het afgelopen decennium, zoals de

¹⁰ Weiner.

¹¹ Jason Dittmer, “American exceptionalism, visual effects, and the post-9/11 cinematic superhero boom” in *Environment & Planning D: Society & Space*, Volume 29, Issue 1 (februari 2011): 114-130.

¹² Richard J. Gray II en Betty Kaklamanidou, *The 21st Century Superhero: Essays on Gender, Genre and Globalization in Film* (Jefferson, North Carolina: McFarland, 2011).

¹³ DiPaolo, 1.

¹⁴ Lúcia Nagib, *World Cinema and the Ethics of Realism* (Londen: Continuum International Publishing Group, 2011).

nasleep van de aanslagen in New York en de kredietcrisis van 2007-2008. Het onderzoek gaat verder waar DiPaolo's onderzoek ophoudt door ook een terugkoppeling te maken naar de sociaal-maatschappelijke invloeden die in het verleden het bronmateriaal van de films beïnvloedden. Hierbij worden ook de relaties tussen de verschillende films besproken, iets wat in eerder onderzoek ontbreekt maar anno 2012 zeer relevant is geworden dankzij het succes van Marvel Studios' Marvel Cinematic Universe (MCU), de studio's *shared universe*, bestaande uit diverse superheldenfilmfranchises. Zowel de narratieve als de cinematografische aspecten van recente superheldenfilms worden in deze scriptie gekoppeld aan ontwikkelingen uit de maatschappij.

Eerst zal hier op chronologische wijze de sociaal-politieke ontwikkeling van de superhelden-comics in kaart worden gebracht. Daarna volgt aansluitend een chronologisch opgebouwde sociaal-politieke contextualisering van het superheldenfilmgenre. Deze contextuele analyse begint met het onderzoeken van de factoren die vroege superheldenfilms beïnvloedden. Het zwaartepunt vormt echter de analyse van de superheldenfilms uit de eenentwintigste eeuw. In de analyse worden de sociaal-politieke factoren onderzocht die zijn "verwerkt" in de comics en films.

Door de sociaal-politieke invloeden op zowel superhelden-comics als vroege superheldenfilms in kaart te brengen, wordt het mogelijk om de maatschappelijke relevantie van de superheldenfilms uit de eenentwintigste eeuw te verklaren. Dit is goed uit te leggen aan de hand van bijvoorbeeld Captain America. Captain America had een duidelijke maatschappelijke rol tijdens de Tweede Wereldoorlog, maar het kostte de *Captain America*-auteurs veel moeite hun held relevant te maken voor de naoorlogse generaties. In de eenentwintigste eeuw vond Captain America echter succesvol zijn weg naar het witte doek.

De in dit onderzoek gevolgde benadering – in feite een combinatie van synchroon gerichte contextualisering en van historisering – kan het succes van Captain America's huidige avonturen verklaren door een terugkoppeling te maken naar de oorsprong en publicatieverleden van de held. Op deze manier kan gekeken worden hoe de thematiek uit vroege comics opnieuw relevantie kan vinden in moderne speelfilms onder invloed van hedendaagse sociaal-politieke contextfactoren. De duale vorm van het onderzoek draagt bij aan het lopende discours omtrent de rol van superhelden in de maatschappij door de meest recente ontwikkelingen in het genre te onderscheiden van de ontwikkelingen waarneembaar in superhelden-comics en -films die voorafgaand aan de eenentwintigste eeuw uitkwamen.

¹⁵ DiPaolo, 70-91, 115-138, 138-169, 248-278.

Belangrijke casussen die in deze scriptie aan bod komen zijn de Batmantrilogie van regisseur Christopher Nolan en de films uit het MCU.¹⁶ Deze films zorgden in de tweede helft van het afgelopen decennium voor een verschuiving in de thematiek en sfeer in superheldenfilms. De film *BATMAN BEGINS* (2005) introduceerde voor het eerst een grote mate van realisme in het superheldengenre en films als *IRON MAN* (2008) en *THE DARK KNIGHT* (2008) zetten deze lijn voort. In het onderzoek wordt daarnaast een veelheid aan andere titels aangehaald in verband met de sociaal-politieke ontwikkelingen die het genre beïnvloed hebben.

Door de sociaal-politieke factoren die de superheldenfilms uit de eenentwintigste eeuw beïnvloedden in een meer op de lange termijn gericht, historisch verband te plaatsen kan beter achterhaald worden waarom het genre momenteel zo succesvol is en waarom juist nu specifieke superhelden-comics verfilmd worden. Daarnaast kunnen de narratieve en cinematografische elementen uit de films vergeleken worden met hun bronmateriaal – de comics en films die voorheen uitkwamen – om te kijken hoe zij in de loop der tijd aangepast zijn om de helden relevant te maken voor nieuwe generaties.

De literatuurstudie van de Amerikaanse comic books is te lezen in hoofdstuk 1. In hoofdstuk 2 worden vroege superheldenfilms geanalyseerd, gevolgd door de superheldenfilms die direct na de aanslagen in New York uitkwamen in hoofdstuk 3. De verdere invloed van de aanslagen en andere sociaal-politieke problemen uit de eenentwintigste eeuw op superheldenfilms worden geanalyseerd aan de hand van Christopher Nolan's Batmanserie en de films uit het MCU in hoofdstuk 4 t/m 8. In hoofdstuk 9 wordt gekeken naar de toekomst van de superheldenfilm, waarna de conclusie van het onderzoek volgt.

¹⁶ De reeds officieel uitgekomen of aangekondigde films zijn: *IRON MAN* (2008), *THE INCREDIBLE HULK* (2008), *IRON MAN 2* (2010), *THOR* (2011), *CAPTAIN AMERICA: THE FIRST AVENGER* (2011), *THE AVENGERS* (2012), *IRON MAN 3* (2013), *THOR: THE DARK WORLD* (2013), *CAPTAIN AMERICA: THE WINTER SOLDIER* (2014), *GUARDIANS OF THE GALAXY* (2014), *THE AVENGERS 2* (2015) en *ANT-MAN* (2015). Daarnaast zijn er ongeveer twintig titels “in ontwikkeling” rondom superhelden Doctor Strange, Black Panther, Cable, Iron Fist, Nighthawk, Vision, Luke Cage, Ka-Zar, Dazzler, Power Pack en de Inhumans.

1: Comic books en de maatschappij

Al sinds de publicatie van de eerste superhelden-comic is er een duidelijk verband zichtbaar tussen comic book-helden en de samenleving. De introductie van het personage Superman illustreert deze invloed. Siegel en Shuster bedachten Superman als antagonist voor hun korte verhaal *The Reign of the Superman* (1933). In het verhaal wordt het personage geïntroduceerd in de vorm van zwerver Bill Dunn, die na het verkrijgen van bovennatuurlijke mentale krachten de aarde probeert te veroveren. Zijn machtsvertoon als “The Superman” is echter van korte duur; Dunn verliest zijn krachten aan het einde van het verhaal. Het Superman-personage was gedeeltelijk geïnspireerd op Friedrich Nietzsche’s ideeën omtrent de Übermensch, een concept dat Siegel en Shuster volgens Daniels hoogstwaarschijnlijk opgepikt hadden uit andere science-fiction-comics. Toen de definitieve versie van Superman in 1938 als protagonist werd geïntroduceerd in het eerste nummer van de comic book-serie *Action Comics* was hij veranderd in een krachtpatser die streed voor het goede.¹⁷ Deze nieuwe incarnatie van Superman sloot beter aan op de politiek turbulente tijden van de jaren dertig.¹⁸ In de context van de Grote Depressie nam Superman in zijn vroege avonturen met name de rol aan van een sociale activist die de strijd aanging met corrupte politici en achterbakse zakenlui. Tijdens de Tweede Wereldoorlog veranderde zijn rol en ging hij het gevecht aan met de Nazi’s en de Japanners. Superman bood de Verenigde Staten een gevoel van ontsnapping in een moeilijke tijd en droeg bij aan de oorlogsinspanning in het land. Niet alleen inspireerde hij het volk, maar hij werd ook direct ingezet voor het verkopen van oorlogsobligaties.¹⁹

Na de introductie van Superman ontstonden er gestaag diverse andere superhelden-comics. Samen met Superman gingen veel van deze comic book-helden de strijd aan met de Nazi’s, waaronder de zeer populaire Captain America – een via een serum versterkte supersoldaat die in 1941 voor Timely Comics (nu: Marvel Comics) in het leven werd geroepen door Jack Kirby en Joe Simon, als antwoord op de dreigende oorlog in de Verenigde Staten. Van *Captain America #1* werden meer dan één miljoen exemplaren verkocht. Op de cover is te zien hoe Captain America Adolf Hitler

¹⁷ Daniels, *Superman*, 17-19.

¹⁸ Jerry Siegel, “Happy Anniversary, Superman!” in *Action Comics*, Issue #544, 45th Anniversary Issue (New York: DC Comics, 1983); Daniels, *Superman*, 14-15, 17-19; Jerry Siegel en Joe Shuster, “The Reign of the Superman” in *Science Fiction: The Advance Guard of Future Civilization*, Issue #3 (Cleveland: Siegel & Shuster, 1933).

¹⁹ Daniels, *DC Comics*, 22-23; Tye, 6-7, 14 // 6, 71-75.

neerslaat.²⁰ De superhelden symboliseerden de kracht van Amerika, haar volk en haar leger.²¹

Na de Tweede Wereldoorlog nam de vraag naar helden in Amerika echter af en superhelden-comics namen af in populariteit. Uit het tanende succes van de *Captain America*-avonturen bleek dat niet iedere superheld zich in de naoorlogse periode commercieel succesvol staande kon houden.²² De rol van de “held in oorlogstijd” leek uitgespeeld te zijn. De Amerikaanse bevolking kampte met nieuwe problemen: er heerste sociale onrust in het land, de oorlog had het vertrouwen in de vrije wereld aangetast en de jeugd begon zich af te zetten tegen de oudere generaties. Comic book-historicus Will Jacobs beschrijft dat DC Comics, om de superhelden-comics nieuw leven in te blazen, veel van de karakters uit hun comic books herintroduceerde door hen te voorzien van nieuwe kostuums, een nieuwe identiteit en een nieuwe karaktergeschiedenis. De helden uit deze nieuwe periode, de Silver Age, waren geen ideaalbeelden meer. Journaliste Rita Reif kenmerkt de Silver Age-helden als ‘flawed and self-doubting’. De karakters waren niet langer de onoverwinnelijke helden die de Verenigde Staten zouden behoeden voor het kwaad, maar waren net als “echte” mensen imperfect.²³ Marvel Comics nam DC Comics’ strategie met succes over door in te spelen op de sociale onrust in het land, met name betreffende de opkomst van de jeugdculturen in de Verenigde Staten. Marvel Comics sprak succesvol de tienermarkt aan met nieuwe helden zoals Spider-Man, The Hulk en de X-Men. Via diverse metaforen omtrent jeugdproblematiek verankerden de helden zich in de leefwereld van tieners. De comics behandelden emotionele problematieken zoals angst en boosheid en het gevoel “anders” te zijn.²⁴ ‘From his high-school beginnings to his entry into college life, Spider-Man remained the superhero most relevant to the world of young people’, stelt comic book-historicus Bradford W. Wright.²⁵

De Silver Age werd gekenmerkt door een grote hoeveelheid science-fictionverhalen: nieuws rondom radioactiviteit en chemische neerslag inspireerde een

²⁰ Robert G. Weiner, “Introduction by Robert G. Weiner” in *Captain America and the Struggle of the Superhero: Critical Essays*, red. Robert G. Weiner (Jefferson: McFarland, 2009): 9; Jack Kirby en Joe Simon, “Cover Page” in *Captain America*, Issue #1 (New York: Timely Comics, 1941).

²¹ Fawaz, 367.

²² John E. Moser, “Madmen, Morons, and Monocles: The Portrayal of the Nazis in Captain America” in *Captain America and the Struggle of the Superhero: Critical Essays*, red. Robert G. Weiner (New York: McFarland & Company Inc., 2009): 29; Phillip L. Cunningham, “Stevie’s Got a Gun: Captain America and His Problematic Use of Lethal Force” in *Captain America and the Struggle of the Superhero: Critical Essays*, red. Robert G. Weiner (New York: McFarland & Company Inc., 2009): 184.

²³ Will Jacobs en Gerard Jones, *The Comic Book Heroes: From the Silver Age to the Present* (New York: Crown Publishers, 1985): 34; Rita Reif, “ANTIQUES; Collectors Read the Bottom Lines of Vintage Comic Books” in *The New York Times* (27-10-1991); DiPaolo, 219.

²⁴ Sally Kempton, “Spiderman’s Dilemma: Super-Anti-Hero in Forest Hills” in *The Village Voice* (1-4-1965); Kelley J. Hall en Betsy Lucal, “Tapping into parallel universes: using superhero comic books in sociology courses” in *Teaching Sociology*, Volume 27, Issue 1 (Januari 1999): 60-66.

²⁵ Bradford W. Wright, *Comic Book Nation: The Transformation of Youth Culture in America* (Baltimore, Maryland: Johns Hopkins University Press, 2001): 234-235.

hoeveelheid aan comics en films omtrent mutanten. De verhalen uit de Silver Age presenteerden hun lezers lichthartige fantasieën en boden hen een sterker gevoel van ontsnapping dan de soms zware, politiek geladen vertellingen uit de Golden Age.²⁶ De komst van de Bronze Age bracht opnieuw verandering in deze centrale thematiek. De Vietnamoorlog, het Watergateschandaal en de corruptie van hooggeplaatste individuen confronteerden het Amerikaanse publiek met een harde realiteit, die al snel werd overgenomen in de superhelden-comics uit de jaren zeventig. De grootse science-fictionavonturen uit de Silver Age werden vervangen door meer volwassen verhalen met een maatschappelijk relevantie.²⁷

Een reeks incidenten luidde het begin in van deze nieuwe periode. In 1974 publiceerde Marvel Comics Spider-Man's *Green Goblin Reborn!*, de eerste populaire comic waarin drugsmisbruik centraal stond. Deze comic werd uitgegeven zonder goedkeuring van de Comics Code Authority, een zelfregulerend orgaan opgezet in 1954 ten tijde van de comic book-hoorzittingen om comic books van censuur te voorzien. De verkoopcijfers van *Green Goblin Reborn!* waren zo hoog dat de Code direct werd herzien.²⁸ De dood van Spider-Man's vriendin Gwen Stacy door Spider-Man's eigen toedoen in *The Night Gwen Stacy Died* (1973) wordt door comic book-historicus Arnold T. Blumberg vervolgens beschreven als het einde van de "onschuld" in comics. Voorafgaand aan de publicatie van de comic was het ondenkbaar dat een dergelijk belangrijk personage gedood werd. Spider-Man's tragedie ging volgens Blumberg gepaard met het verlies van de onschuld van de leiders van de vrije wereld in het oog van het Amerikaanse publiek. Dat zelfs een goedaardige tiener als Peter Parker verantwoordelijk kon zijn voor de dood van een geliefd personage leek een verwijzing te zijn naar het verbreken van de illusie dat Amerika's leiders onkreukbaar waren.²⁹ De verandering in thematiek in de jaren zeventig reflecteert zo duidelijk de sociaal-politieke veranderingen in de Verenigde Staten uit die tijd.³⁰

In de verhalen uit de Bronze Age worden realistische alledaagse problemen behandeld, zoals drugsgebruik, alcoholisme, milieuvervuiling, racisme en sociale

²⁶ Fawaz, 361; James Pethokoukis, "Flash Facts" in *U.S. News & World Report* (26-2-2004).

²⁷ Arnold T. Blumberg, "'The Night Gwen Stacy Died': The End of Innocence and the Birth of the Bronze Age" in *Reconstruction: An Interdisciplinary Culture Studies Community*, Volume 3, Issue 4 (Herfst 2003).

²⁸ Wright, 239; Les Daniels, *Marvel: Five Fabulous Decades of the World's Greatest Comics* (New York: Harry N. Abrams, Inc., 1991): 152-154.

²⁹ Gwen Stacy speelde een rol in *The Amazing Spider-Man* #31 tot en met #121. In de comic *The Night Gwen Stacy Died* (1973) wierp Spider-Man's aartsvijand The Green Goblin Gwen van de toren van de George Washington Bridge in New York. Spider-Man's poging haar op te vangen door haar heen vast te grijpen met zijn web veroorzaakte een whiplash-effect waardoor Gwen haar nek brak. Gwen Stacy's dood door toedoen van Spider-Man's foutieve inschatting werd door fans als uniek en schokkerend ervaren. Niet eerder had een superheld zo gefaald. Gwen's dood werd een historische mijlpaal in de comic book geschiedenis en wordt door historici aangeduid als het begin van de Bronze Age of Comic Books.

ongelijkheid. Voorbeelden hiervan zijn Iron Man's alcoholisme in *Demon in a Bottle* (1979), de introductie van Afro-Amerikaanse superhelden zoals Falcon en Luke Cage en Lois Lane's avontuur als zwarte vrouw in *I Am Curious (Black)!* (1970).³¹ Als reactie op het feminisme werden daarnaast diverse nieuwe vrouwelijke superheldinnen geïntroduceerd zoals The Cat, Shanna the She-Devil, She-Hulk, Starfire en Elektra.³²

De Modern Age, ook wel de Dark Age of Comic Books genoemd, zette de trends uit de Bronze Age voort en benadrukte deze. Comics werden duisterder in thematiek en de verhalen kregen een sterke filosofische en psychologische diepgang, zoals DC Comics' *The Dark Knight Returns* (1986) en *Watchmen* (1986-1987).³³ *Watchmen* bood haar lezers een kritische visie op de Koude Oorlog, nucleaire dreiging en de politieke situatie in de Verenigde Staten.³⁴ Wright stelt dat de in de maatschappij geïntegreerde superhelden uit *Watchmen* dienden als metaforen voor 'the Reagans, Thatchers, and other "Watchmen" of the World' aan wie het Amerikaanse volk hun verantwoordelijkheden had overgedragen zonder zich af te vragen wie ervoor zou zorgen dat hun leiders de hun toebedeelde macht niet zouden gaan misbruiken.³⁵

De comic books uit de Modern Age boden het door de corruptie van hun leiders gedesillusioneerde publiek een alternatief voor de voorheen onberispelijke helden: de anti-held. Marvel Comics' antihelden Wolverine en The Punisher groeiden in populariteit en superhelden zoals Batman en Elektra, maar ook superschurken zoals The Joker en Magneto begaven zich meer in het grijze gebied tussen goed en kwaad.³⁶ DiPaolo stelt dat rond 1992 bijna alle grote namen uit de superhelden-comics verbasterd waren tot "versies" van The Punisher. Onder andere DC Comic's meest prominente helden moesten eraan geloven: in de saga *The Death of Superman* (1992) werd Superman schijnbaar vermoord en in *Knightfall* (1993-1994) brak superschurk Bane Batman's rug. Nadat de helden eenmaal terug in actie waren, hadden ze diverse grimmige trekjes ontwikkeld.³⁷

De verkoopcijfers van comics liep echter al jaren terug en door een sterke overspeculatie stortte de comic book-markt tussen 1993 en 1997 volledig in, waardoor

³⁰ Blumberg.

³¹ Robert Kanigher, "I Am Curious (Black)!" in *Superman's Girl Friend, Lois Lane*, Issue #106 (New York: DC Comics, 1970); David Michelinie en Bob Layton, "Demon in a Bottle" in *The Invincible Iron Man*, Issue #120-128 (New York: Marvel Comics, 1979).

³² Daniels, *Marvel*, 158-161.

³³ Roz Kaveney, *Superheroes!: Capes and Crusaders in Comics and Films* (Londen: I. B. Tauris, 2008): 19; Mark Voger, *The Dark Age: Grim, Great & Gimmicky Post-Modern Comics* (Raleigh, North Carolina: TwoMorrows Publishing, 2006): 6-7, 8-13, 20-23, 24-27.

³⁴ DiPaolo, 40-41, 46; Kaveney, 21, 119-138; Reynolds, 117; Voger, 24-27; Iain Thomson, "Deconstructing the Hero" in *Comics As Philosophy*, red. Jeff McLaughlin (Jackson: University Press of Mississippi, 2005): 109.

³⁵ Wright, 273.

³⁶ Wright, 277; Daniels, *Marvel*, 203; Dugan Trodglan, "The Children of the Atom: The X-Men in the 1960s: Stan Lee and Jack Kirby Create a New Kind of Team" in *Marvel Spotlight: Uncanny X-Men 500 Issues Celebration*, red. John Rhett Thomas (New York: Marvel Comics, 2008): 5-7.

³⁷ DiPaolo, 165.

meer dan de helft van alle comic book-winkels haar deuren moest sluiten.³⁸ Vandaag de dag heeft de industrie nog steeds moeite zich te herstellen, en uitgevers zoals DC Comics en Marvel Comics herintroduceren nog steeds regelmatig hun personages om hen een nieuwe, frisse insteek te geven.³⁹ Marvel Comics' uitgave van de nieuwe reeks *Ultimate Marvel* (2000-heden) probeerde het verloren realisme van de comics uit het verleden terug te halen. William Irwin, docent filosofie aan King's College, Pennsylvania, beschrijft de serie als 'a darker and more realistic reimagining of the mainstream Marvel Universe'.⁴⁰ De serie schetst een alternatief universum waarin wordt beschreven hoe personages zoals Captain America, Iron Man, Thor, de Hulk en Ant-Man zich zouden manifesteerden in navolging van de aanslagen in New York op 11 september 2001. De serie had een sterke maatschappelijke relevantie en was erg succesvol.⁴¹ In enkele andere verhalen van Marvel Comics' werkten politieagenten en brandweerlieden daarnaast samen met superhelden zoals de X-Men en de Fantastic Four aan het opruimen van het puin op Ground Zero. De comics suggereerden dat hoe sterk de helden van Marvel Comics en DC Comics ook waren, de politie en brandweerlieden de echte helden waren. In een gelijktijdige uitgave van DC Comics' verontschuldigde Superman zich voor het feit dat hij zich niet in de werkelijkheid had kunnen manifesteren om de aanslagen te voorkomen.⁴²

In de loop der geschiedenis namen comic books veel elementen over uit de maatschappij. Dagelijkse problemen en politieke kwesties werden weerspiegeld in verhaallijnen en de comic book-series pasten zich wanneer nodig aan aan de tijdsgeest waarin zij gepubliceerd werden.

³⁸ John Jackson Miller, "Nov. 17, 1992: A \$30 Million Day - And The Days After" in *CBG Extra*, Issue #1365, *The 1900s: The Century in Comics/The 1900s: 10 biggest events from 100 years in comics*, red. John Jackson Miller (12-12-2005); Jonathan V. Last, "The Crash of 1993" in *The Weekly Standard*, Volume 16, Issue 37 (13-6-2011).

³⁹ Miller; Last, *The Crash of 1993*; Jonathan V. Last, "The Crash of 1993, cont." in *The Weekly Standard* (13-6-2011).

⁴⁰ Arno Bogaert, "The Avengers and S.H.I.E.L.D.: The Problem with Proactive Superheroics" in *The Blackwell Philosophy and Pop Culture Series: The Avengers and Philosophy: Earth's Mightiest Thinkers*, red. William Irwin en Mark D. White (Hoboken, New Jersey: John Wiley & Sons, 2012): 147.

⁴¹ Bogaert, 147-148; Jesse Schedeen, "The State of Marvel's Ultimate Universe" in *IGN* (4-2-2011): 1.

⁴² DiPaolo, 20.

2: Vroege superheldenfilms

De grote populariteit van comic books in de jaren dertig en veertig inspireerde tot de productie van diverse *serial films* omtrent populaire superhelden, zoals ADVENTURES OF CAPTAIN MARVEL (1941), CAPTAIN AMERICA (1944) en SUPERMAN (1948). Deze serials werden, net als tekenfilms, voorafgaand aan hoofdfilms in de bioscoop vertoond.⁴³ SUPERMAN AND THE MOLE MEN (1958), de eerste avondvullende bioscoopfilm gebaseerd op een comic, werd echter pas twintig jaar na het uitkomen van de eerste Superman-comic uitgebracht. De film toont diverse overeenkomsten met de superheldenfilms die in de decennia daarna sporadisch geproduceerd werden. SUPERMAN AND THE MOLE MEN, BATMAN (1966), THE AMAZING SPIDER-MAN (1977) en THE INCREDIBLE HULK RETURNS (1988) werden allemaal geproduceerd als pilot of afsluiting van een televisieserie omtrent een superheld.⁴⁴ Hollywoodstudio's zagen er weinig in veel geld te steken in grote filmproducties gebaseerd op comic books. De afnemende populariteit van het medium na de Tweede Wereldoorlog en de afname in populariteit van film serials droegen hieraan bij.

De vroege films en televisieseries waren erg kitscherig van aard. Zij namen zichzelf niet serieus en zaten vol met overdreven humor. Comics waren daarnaast met name gericht op de jeugd, tieners tussen de 13 en de 19 jaar, een doelgroep die zichzelf nog niet in de bioscopen had kunnen bewijzen. Volgens Peter Krämer, docent Film Studies aan de University of East Anglia, richtten Hollywoodstudio's in de jaren zestig en zeventig zich met name op de adolescente man. Hij citeert hierbij Robin Bean and David Austen, die in 1968 concludeerden dat 'to catch your greatest audience you zero in on the 19-year old male'.⁴⁵

George Lucas' STAR WARS (1977) wekte echter bij het Amerikaanse publiek interesse op voor fantasy-films. STAR WARS verbeterde de reputatie van het label "jeugdfilm" en bewees dat dergelijke films erg succesvol konden zijn.⁴⁶ Na het succes van de film kreeg regisseur Richard Donner de kans Amerika's favoriete superheld naar het witte doek te brengen – niet in de laatste plaats omdat Lucas' film had bewezen dat fantasy-fans een grote bereidheid toonden tot het kopen van memorabilia en merchandise.⁴⁷ Donner ontdeed de superheldenfilm van haar parodiërende karakter en

⁴³ Daniels, *Superman*: 74-75; Tye, *Superman*: 109-116.

⁴⁴ Daniels, *Superman*: 92-95; Daniels, *Marvel*: 216; Tye, *Superman*: 149-154.

⁴⁵ Peter Krämer, "It's aimed at kids - the kid in everybody": George Lucas, Star Wars and Children's Entertainment" in *Scope: An Online Journal of Film Studies* (December 2001); Robin Bean en David Austen, "U.S.A. Confidential" in *Films and Filming*, Volume 215, (november 1968): 21-22.

⁴⁶ Krämer.

⁴⁷ David Bordwell en Kristin Thompson, *Film History: An Introduction*, 3rd Edition (New York: McGraw-Hill, 2009): 710-712; Krämer.

bleef met zijn verfilming dichter bij de aard van de comics dan voorgaande producties. Het resultaat, *SUPERMAN* (1978), werd zowel kritisch als commercieel een enorm succes.⁴⁸ De film werd echter in de eerste plaats gemaakt uit winstbejag en toonde weinig maatschappelijke relevantie.

Tim Burton's *BATMAN* (1989) en *BATMAN RETURNS* (1992) speelden beter in op de tijdsgeest waarin zij gemaakt werden. Net als de comics uit de Modern Age hadden de Batmanfilms een meer duistere insteek. De publicatie van Frank Miller's *The Dark Knight Returns* en *Batman: Year One* (1987) hadden de fanmarkt als het ware "getest" voor het maken van een serieuze, duistere en volwassen versie van Batman. Warner Communications Inc. besloot nadat de comics een succes bleken dat het publiek klaar was voor de nieuwe Batman, die zich af kon zetten tegen de kitscherige televisieserie uit de jaren zestig.⁴⁹ Burton's duistere films behandelden onder andere feminisme, kindermoord en sadomasochisme en waren erg succesvol bij het publiek en de critici. De behandelde onderwerpen maakten de films echter weinig geschikt voor crosspromotie via Warner Bros partners. Daarom werd Burton vervangen door Joel Schumacher, die Warner Bros. *BATMAN FOREVER* (1995) en *BATMAN & ROBIN* (1997) leverde.⁵⁰ Schumacher's kindvriendelijke films raakten echter kant noch wal: zij vertoonden een overdaad aan buitensporige sets, belichting en kostuums, en de enige politieke boodschap leek verborgen te zitten in de ongepaste homo-erotische ondertoon van de film.⁵¹ 'Four films in, and the Dark Knight has finally become an extra in an elongated Village People video', stelt filmcriticus James Oldham, die *BATMAN & ROBIN* beschrijft als de meest "campy" Batmanvertolking ooit.⁵² Fans, critici en filmanalisten lijken het er unaniem over eens te zijn dat de Batmanfilms uit de jaren negentig niet alleen de Batmanserie zelf, maar het superheldengere als geheel de nek om hadden gedraaid.⁵³ De films leverden in verhouding tot Burton's films dan ook minder geld op. Net als in de Batmanfilms werden ook de maatschappelijke boodschappen geopperd in *SUPERMAN III* (1983), *SUPERMAN IV: THE QUEST FOR PEACE* (1987) en de spin-off *SUPERGIRL* (1984) verdoezeld door een grote hoeveelheid humor en een weinig serieuze instelling.⁵⁴ De films hadden daarnaast nog maar weinig gemeen met de comics waarop zij gebaseerd waren. De superheldenfilm verviel zo tot een genre gekenmerkt door camp, iets waar fans niet op zaten te wachten.

⁴⁸ Tye, 209-222

⁴⁹ Brooker: 290-291.

⁵⁰ Matthew McAllister, "Block Buster Art House: Meets Superhero Comic, or Meets Graphic Novel?: The Contradictory Relationship between Film and Comic Art" in *Journal of Popular Film & Television*, Volume 34, Issue 3 (Herfst 2006): 113; *Shadows of the Bat: The Cinematic Saga of the Dark Knight - Reinventing a Hero*. Reg. & Scen. Constantine Nasr, Act. Joel Schumacher, Val Kilmer, Bob Kane. Burbank: Warner Bros. Pictures, 2005.

⁵¹ Kaveney, 244-246; Brooker, 294-299.

⁵² Brooker, 294; James Oldham, "Bun Lovin' Criminal" in *New Musical Express* (28-6-1997).

⁵³ Kaveney, 245-246; DiPaolo, 1.

⁵⁴ DiPaolo, 141-142.

De kleine groep low-budget superheldenfilms die toch gemaakt werd, leverde weinig geld op. Het succes van de superheldenfilm leek voorbij te zijn.⁵⁵

⁵⁵ DiPaolo, 51; Kaveney, 238; Eric Lichtenfeld, *Action Speaks Louder: Violence, Spectacle, and the American Action* (Middletown: Wesleyan University Press, 2007): 286-287; Michael A. Hiltzik, "Spidey's Movie Mess" in *Los Angeles Times* (29-9-1998).

3: De superheld als ontsnapping

In de jaren negentig werden minder fantasyfilms gemaakt dan in de jaren tachtig. Het genre, dat in navolging van STAR WARS groot was geworden, was vervallen tot een parodie van zichzelf. Om de superheldenfilm nieuw leven in te blazen was verandering nodig. Die verandering kwam in de vorm van Bryan Singer's X-MEN (2000), een film die na het succes van de financieel minder risicovolle comic book-verfilmingen MEN IN BLACK (1997) en BLADE (1998) eindelijk gemaakt mocht worden. X-MEN was namelijk al sinds 1989 in ontwikkeling en speelde, net als de comics waarop de film gebaseerd was, in op de rol van sociale minderheden in de maatschappij.⁵⁶ De X-Menserie '[framed] its characters not as champions of the national good like Superman and Captain America but as mutants, genetically evolved human beings whose biological difference made them social and species outcasts', schrijft Ramzi Fawaz, professor in American Studies aan de George Washington University. De X-Men stonden symbool voor een diversiteit aan minderheden en bereikten een groot publiek. De flashback naar het personage Magneto's verblijf in een naziconcentratiekamp in de openingsscène van X-MEN schetst al direct de wij/zij-mentaliteit die vaak gepaard gaat met vraagstukken rondom minderheden. Filmanalisten lazen de films als een vertolking van raciale spanningen, xenofobie, seksisme en feminisme.⁵⁷ De pogingen van de Amerikaanse overheid in de latere X-Menfilms om de mutantenbevolking onder controle te houden en zelfs te "genezen", doen denken aan recente discussies omtrent homoseksualiteit.⁵⁸

Na het succes van X-MEN kreeg SPIDER-MAN (2002), na al bijna 25 jaar van studio naar studio te zijn verhuisd, groen licht om gemaakt te worden.⁵⁹ De film werd uitgebracht op 3 mei 2002 en was daarmee de eerste grote zomer-blockbuster na de aanslagen op het World Trade Center in New York op 11 september 2001. Hoewel de film onmogelijk kon inspelen op de maatschappelijke ontwikkelingen die de aanslagen hadden teweeggebracht, bood de film het Amerikaanse publiek precies wat het op dat moment nodig had: een held.⁶⁰ Peter Parker's stuntelende, imperfecte Spider-Man resoneerde beter met de stemming van het Amerikaanse publiek dan dat de superhelden uit de Golden Age dat konden: 'in America after September 11, Superman was who we

⁵⁶ Eric Lichtenfeld, *Action Speaks Louder: Violence, Spectacle, and the American Action* (Middletown: Wesleyan University Press, 2007): 287-290; *The Secret Origin of X-Men*. Reg. & Scen. Bryan Singer, Act. Bryan Singer, Avi Arad, Stan Lee. Century City, Los Angeles: 20th Century Fox Home Entertainment, 2003.

⁵⁷ Fawaz, 361; Kirby, 211.

⁵⁸ Kirby, 211-214; DiPaolo, 227, 235-236.

⁵⁹ DiPaolo, 293-294; Hiltzik, Spidey's Movie Mess; Janet Shprintz, "Spider-Man's legal web may finally be unraveled" in *Variety* (19-8-1998); Michael A. Hiltzik, "Untangling the Web" in *Los Angeles Times Magazine* (24-3-2002); Jeff Jensen, "Generating X" in *Entertainment Weekly* (21-7-2000).

⁶⁰ DiPaolo, 18-19.

wanted to be. Spider-Man was who we were', stelt Hollywoodverslaggever Sean Smith.⁶¹ De film had daarnaast toevallig toch een ideologisch raakvlak met de aanslagen, stelt criticus Jesse Walker: 'the men who killed [Parker's] Uncle Ben were small-time crooks Peter could have stopped earlier but chose not to'. Hetzelfde geldt voor de voorheen "ongevaarlijke" terroristen die betrokken waren bij de aanslagen in New York.⁶²

Een ander element dat bijdroeg aan de populariteit van de Spider-Man en X-Menfilmsreeks was dat zij zichzelf serieus namen: zij hadden daadwerkelijk iets te zeggen over de wereld waaruit zij voortkwamen. Singer en SPIDER-MAN-regisseur Sam Raimi bleven in hun verfilmingen trouw aan het bronmateriaal en gaven fans de films die zij wilden zien.⁶³ De ontwikkelingen op het gebied van CGI-technologie en de heropleving van het fantasygenre dankzij THE LORD OF THE RINGS: THE FELLOWSHIP OF THE RING (2001) en HARRY POTTER AND THE SORCERER'S STONE (2001) zorgden voor de rest: de superheldenfilm was terug.⁶⁴ De positie van het genre bleef echter nog jarenlang onstabiel vanwege een aaneenschakeling van grote successen en verliezen op zowel financieel als kritisch gebied.⁶⁵ De grootste fout die de slecht ontvangen titels leken te maken, was dat zij zichzelf opnieuw niet serieus meer namen en terugkeerden naar een te kitscherige, onrealistische versie van de filmische superheld. Zo presenteerde X-MEN: THE LAST STAND (2006) een krachtig vraagstuk omtrent de "genezing" van mutatie (een metafoor voor homoseksualiteit, stelt DiPaolo), om dat thema in de laatste helft van de film in te ruilen voor een overdaad aan spektakel.⁶⁶ 'They didn't let the emotions and the drama play in that film. It became wall-to-wall noise and drama', stelt X-MEN: FIRST CLASS (2011) regisseur Matthew Vaughn. De film miste daardoor een zekere emotionele diepgang, waardoor het publiek zich minder betrokken voelde met de problemen van de mutantenpopulatie.⁶⁷ De superheldenmarkt in de bioscoop leek daarnaast te lijden aan oververzadiging, zo bleek uit het uitblijvende succes van HULK (2003) en ELEKTRA (2005).⁶⁸

BATMAN BEGINS (2005), een film die relatief onopvallend de bioscoop in- en uitsloop, gaf Hollywood een frisse nieuwe kijk op het genre. De film bood studio's een nieuwe set toepasbare regels voor het maken van superheldenfilms die het financieel

⁶¹ Sean Smith, "Along Came Spidey" in *Newsweek*, Volume 143, Issue 26 (28-6-2004): 46-52; Betsy Cummings, "Superhero Worship" in *Brandweek*, Volume 49, Issue 23 (9-6-2008): 18-24; Jesse Walker, "The Politics of Superheroes" in *Reason*, Volume 41, Issue 1 (mei 2009): 46-50.

⁶² Walker.

⁶³ Kaveney, 201-225, 227.

⁶⁴ Brian J. Denten, "The Development of the Fantasy Genre" in *Rhymes of History* (31-3-2012).

⁶⁵ Kaveney, 229-230 [Daredevil/Hulk], 232 [Superman Returns], 251-252 [Fantastic Four], 255-256 [Spider-Man 3], 262-263 [X-Men: The Last Stand] en 263-264 [Elektra].

⁶⁶ DiPaolo, 65.

⁶⁷ Adam Chitwood, "Matthew Vaughn Talks X-MEN: FIRST CLASS, Possible Sequel, JAMES BOND, and the X3 That Could Have Been" in *Collider* (24-5-2012).

⁶⁸ Susanna Hamner, "Marvel Comics leaps into movie-making" in *CNN Money* (1-6-2006); DiPaolo, 41.

risico leek te reduceren: de invloed van de BATMAN BEGINS is te zien in een scala aan filmseries, van Superman tot James Bond.

4: Batman: realisme en terrorisme

Arthouse-regisseur Christopher Nolan leverde met *BATMAN BEGINS* (2005) een kwalitatief hoogstaande filmproductie af. Zijn film schetst Batman niet als superheld, maar als een gebroken man die de strijd aangaat met de criminaliteit die zijn thuisstad teistert. *BATMAN BEGINS* breekt met wat Krämer de *infantilization* van films noemt. De film ontdoet het genre van haar familievriendelijke toon en vraagt een serieuze, betrokken instelling van de kijker.⁶⁹ De sociale, culturele en politieke referenties in *BATMAN BEGINS* en diens vervolgfilm *THE DARK KNIGHT* (2008) zijn geanalyseerd door diverse wetenschappers, waaronder Irwin en DiPaolo, en door critici Walker en Roz Kaveney. De sterke sociaal-politieke insteek van Nolan's Batmanserie staat in contrast met de comics rondom de superheld. Batman nam in de comics vaak een apolitek standpunt in: zijn verhalen bleven zich in politiek turbulente tijden met name focussen op misdaadbestrijding.⁷⁰ Nolan veranderde Batman's politieke karakter met zijn filmserie. In de woorden van filmwetenschapper Vincent M. Gaine:

A significant feature of both *THE DARK KNIGHT* and *BATMAN BEGINS* is an engagement with political issues that might be expected in "serious" films like *SYRIANA* (2005) and *MUNICH* (2005), but would be out of place in a light-hearted summer blockbuster. The Batman films of the 1980s and 1990s had no such engagement, nor is it apparent in other recent superhero films such as those of the Spider-Man and Fantastic Four franchises.⁷¹

Een thema dat centraal staat in het wetenschappelijk discours over Nolan's Batmanfilms is de invloed van de aanslagen van september 2001 op het narratief. De thema's, personages en situaties in de films resoneren met de veranderingen die zich voordeden in Amerika na de aanslagen.⁷² Hoewel de films nooit direct naar de gebeurtenissen uit 2001 verwijzen, zijn de overeenkomsten daarmee toch duidelijk. Zo lijken de standpunten van Batman's vijand Ra's Al Ghul in *BATMAN BEGINS* sterk op die van Osama bin Laden.⁷³ Al Ghul, leider van de terroristische organisatie de League of Shadows gestationeerd in Bhutan, is geen gemuteerde psychopaat of doorgeslagen gek zoals de meeste schurken in

⁶⁹ Christine Muller, "Power, Choice, and September 11 in The Dark Knight" in *The 21st Century Superhero: Essays on Gender, Genre and Globalization in Film*, red. Richard J. Gray II en Betty Kaklamanidou (Jefferson, North Carolina: McFarland, 2011): 54-55.

⁷⁰ Vincent M. Gaine, "Genre and Super-Heroism: Batman in the New Millennium" in *The 21st Century Superhero: Essays on Gender, Genre and Globalization in Film*, red. Richard J. Gray II en Betty Kaklamanidou (Jefferson, North Carolina: McFarland, 2011): 118-119.

⁷¹ Ibidem, 118.

⁷² Ibidem, 118.

⁷³ DiPaolo, 52-53.

superheldenfilms. Van zijn organisatie gaat een realistische dreiging uit en de League of Shadows hanteert een ideologie die de idealen van groeperingen uit de werkelijkheid reflecteert. DiPaolo stelt dat de film het ideaal van diverse fundamentalistische groeperingen overneemt dat ‘sinners should be purged from the world to make society more righteous and acceptable to God’.⁷⁴ In Al Ghul’s ogen is Gotham de belichaming van een door decadentie bedorven samenleving. Zijn beoogde vernietiging van de stad en de massale executie van haar inwoners ziet hij als de enige manier om de wereld te reinigen van verderf: ‘Gotham’s time has come. Like Constantinople or Rome before it, the city has become a breeding ground for suffering and injustice. It is beyond saving and must be allowed to die’, stelt hij in de film. Al Ghul’s plan is om Gotham’s inwoners te bedwelmen met een paniek veroorzakend gas en hen zo tot het punt te drijven dat zij hun eigen stad vernietigen.⁷⁵

Gotham staat al sinds haar schepping synoniem voor New York.⁷⁶ De manier waarop Al Ghul het gas in de stad verspreidt doet denken aan de manier waarop al-Qaeda op 11 september 2001 het hart van New York binnendrong. In *BATMAN BEGINS* is te zien hoe een trein op de indrukwekkende Wayne Tower (‘the heart of Gotham City’) afraast, waar het gas geactiveerd zou worden, en angst zich over de stad zou verspreiden. Anders dan in New York weet Batman het vervoermiddel *wel* op tijd te stoppen en de stad een ramp te besparen.

‘In its immediate aftermath, September 11 was perceived as a social purgation’, stelt American Studies’ docent Christine Muller.⁷⁷ Het idee dat New York een niet meer te redden doelwit vormt voor terroristen zoals Bin Laden geeft de Batmanserie een sterke maatschappelijke relevantie. Hoe erg het criminele verderf van Gotham ook benadrukt wordt door diens inwoners, leiders en vijanden, Batman blijft erin geloven dat zijn thuisstad toch nog van de ondergang de redden is. Hij biedt daarmee niet alleen hoop aan de inwoners van Gotham, maar ook aan zijn bioscooppubliek.⁷⁸ Gaine stelt:

In this way, Gotham City serves as a metaphor for post-9/11 America, reeling from a severe trauma. Far from being an escapist fantasy, *BATMAN BEGINS* and *THE DARK KNIGHT* identify and capitalize on contemporary fears about terrorism, exploiting and manipulating the (perceived) fear of the audience.⁷⁹

⁷⁴ DiPaolo, 53.

⁷⁵ Walker; Gaine, 121; DiPaolo, 52; Kaveney, 248.

⁷⁶ James Steranko, *The Steranko History of Comics, Volume 1* (New York: Supergraphics, 1970): 44.

⁷⁷ Muller, 57; Gaine, 121.

⁷⁸ DiPaolo, 53, 62, 69.

⁷⁹ Gaine, 118.

The Joker, die in Nolan's visie geen "comic book-freak" is, maar een angstaanjagend realistische en berekende psychopaat, speelt net als Al Ghul in op de angst van Gotham's inwoners.⁸⁰ De introductie van beide schurken speelt in op de culturele trauma's die de Verenigde Staten al sinds 2001 plaagden. Noch The Joker, noch Al Ghul jaagt het volk angst aan: zij spelen enkel in op de angst die al heerst.⁸¹ Officier van justitie Harvey Dent's personage gelooft dat Gotham zich kan beteren zolang haar inwoners maar bereid zijn de verantwoordelijkheid voor hun stad op te eisen, in plaats van deze af te staan aan een vigilante zoals Batman. Dit weerspiegelt het feit dat het Amerikaanse volk de werkelijkheid van de aanslagen in New York onder ogen moest zien.⁸² In SPIDER-MAN 2 (2004) werd al eerder verwezen naar dit culturele trauma. In de film zei een verbitterde Peter Parker zijn leven als Spider-Man vaarwel, maar kwam hij er al snel achter dat het negeren van zijn problemen (en vijanden) deze niet deed verdwijnen. Net als de bewoners van New York moesten zowel de inwoners van Gotham als Parker de waarheid erkennen alvorens ermee te kunnen omgaan.

De vijanden die Gotham in Nolan's serie onder vuur nemen worden op diverse momenten in de films beschreven als "terroristen", een term die voor 11 september 2001 nog niet gepaard ging met superheldenfilms.⁸³ Een belangrijk vraagstuk in de films betreft ook de aard van Batman zelf als terrorist. Wat Batman van zijn vijanden onderscheidt is dat hij zichzelf niet boven de wet plaatst; hij doodt zijn vijanden niet en weigert de vrijheid van Gotham's inwoners op te offeren in het belang van hun veiligheid. Toch opereert hij in de films in toenemende mate buiten de wet om het onmogelijke gedaan te kunnen krijgen.⁸⁴ In dit vraagstuk ligt een kritische reflectie op de USA PATRIOT Act (ook wel de Patriot Act) en het Amerikaanse interventionisme verscholen.⁸⁵

De Patriot Act, ingevoerd in februari 2002, reduceerde de politieke restricties van wetshandhavinginstanties voor het verzamelen van informatie in verband met terrorisme. De wet gold voor het verzamelen van informatie rondom zowel binnenlandse als buitenlandse terroristische dreigingen, wat betekende dat indien nodig wetshandhavers ook extra macht konden aanwenden om reguliere burgers te inspecteren. De Patriot Act kreeg in de loop der jaren veel kritiek omdat het wetsvoorstel de burgerrechten van het

⁸⁰ Randolph Dreyer, "Clap If You Believe in Batman: The Dark Knight - Christopher Nolan (Director)" in *Perspectives in Psychiatric Care*, Volume 45, Issue 1, januari 2009: 81; DiPaolo, 59.

⁸¹ Muller, 47, 58; Gaine, 118-119.

⁸² Muller, 54-56.

⁸³ DiPaolo, 53; Gaine, 125.

⁸⁴ Ron Novy, "What Is It Like To Be A Batman?" in *The Blackwell Philosophy and Pop Culture Series: Batman and Philosophy: The Dark Knight of the Soul* (Hoboken, New Jersey: John Wiley & Sons, 2008): 159; DiPaolo, 59.

⁸⁵ Voluit de "Uniting and Strengthening America by Providing Appropriate Tools Required to Intercept and Obstruct Terrorism Act of 2001."

Amerikaanse volk zou schaden, met name in het geval van immigranten, buitenlanders en etnische minderheden. Anthony Peter Spanakos, assistent-professor in de politieke wetenschappen schrijft:

The state, possessing the ability to declare emergency powers to suspend constraints, had created the conditions for the recurrent and regular recourse to exceptional powers which placed citizens in a space of indistinction between living a good life and barely living.⁸⁶

De Amerikaanse overheid is dankzij de wet in staat burgerlijke vrijheden tijdelijk op te heffen in het belang van de staatsveiligheid.⁸⁷ In *THE DARK KNIGHT* forceert The Joker Batman ook een dergelijke exceptionele machtspositie in te nemen. Omdat Batman als vigilante opereert is hij niet gebonden aan de eed die Dent en commissaris James Gordon hebben afgelegd en is hij daarom in staat maffiabaas Lau uit Hong Kong te ontvoeren en aan het gerecht over te leveren. Zijn gebruik van een op sonarnavigatie gebaseerde spionagetechnologie in deze missie is een voorbode van zijn latere gebruik van een uitgebreid surveillancesysteem ontwikkeld op basis van de sonartechnologie, om de gehele stad in de gaten te kunnen houden. Lucius Fox, die Batman voorziet van apparatuur, beschrijft de spionagetechniek als ‘beautiful... unethical... dangerous’. Hoewel hij de noodzaak van het gebruik van het systeem voor het vinden van The Joker inziet, dreigt hij ontslag te nemen als Batman het systeem niet direct daarna vernietigt. Hij ziet het surveillancesysteem als een wapen dat meer macht geeft dan één man zou mogen hebben. Batman’s uitoefening van exceptionele macht roept kijkers op na te denken over wat zij bereid zijn op te geven in ruil voor hun vrijheid; een vraagstuk dat de Patriot Act zeer relevant heeft gemaakt.⁸⁸ Dit probleem is een relevante modernisatie van het vraagstuk geopperd door Philippa Foot in 1967: is het gerechtvaardigd een individu – of in dit geval individuele rechten – op te offeren om het welzijn van anderen te garanderen?⁸⁹ The Joker test dit letterlijk uit wanneer hij dreigt iedere dag één van Gotham’s inwoners te doden tot de dag waarop de bewoners van de stad hem Batman uitleveren. Walker stelt:

⁸⁶ Anthony Peter Spanakos, “Exceptional Recognition: The U.S. Global Dilemma in *The Incredible Hulk*, *Iron Man*, and *Avatar*” in *The 21st Century Superhero: Essays on Gender, Genre and Globalization in Film*, red. Richard J. Gray II en Betty Kaklam (Jefferson, North Carolina: McFarland, 2011): 19-20.

⁸⁷ Gaine, 124.

⁸⁸ Muller, 57; Gaine, 124-126; DiPaolo, 60-61; Walker.

⁸⁹ Philippa Foot, “The Problem of Abortion and the Doctrine of the Double Effect” in *Oxford Review*, Volume 5 (1967): 5-15.

Like W, Batman is vilified and despised for confronting terrorists in the only terms they understand. Like W, Batman sometimes has to push the boundaries of civil rights to deal with an emergency, certain that he will re-establish those boundaries when the emergency is past.⁹⁰

Ook DiPaolo maakt de vergelijking tussen Batman en Bush. Hij stelt dat beiden exceptionele maatregelen moesten nemen om te kunnen omgaan met exceptionele dreigingen.⁹¹

De schok die de aanslagen in New York teweegbracht, verzachtte de ontvankelijkheid van het Amerikaanse volk voor retributies jegens terroristen. De invasie van Afghanistan en Irak, het inperken van bepaalde burgerlijke rechten en de opening van gevangenenkamp Guantanamo Bay, werden gezien als een noodzakelijk kwaad om de veiligheid van het volk te garanderen. Nu, elf jaar na de aanslagen, wordt er weinig meer gesproken over de aanslagen en zijn de consequenties van de Patriot Act die het volk in de eerste plaats had moeten beschermen onderwerp van discussie geworden.⁹²

⁹⁰ Walker.

⁹¹ DiPaolo, 54.

⁹² Muller, 54-55, 57.

5: Techniek en wetenschap als basis voor de superheld

In navolging van het succes van *BATMAN BEGINS* (2005) namen diverse andere filmfranchises de duistere en realistische insteek van de film over. De eerste serie die zich merkbaar liet inspireren door *BATMAN BEGINS* was Eon Productions' James Bond, een serie die het hoge gehalte van camp en exces uit andere films uit de jaren negentig had overgenomen door het narratief van de films nog meer dan in voorgaande films ondergeschikt te stellen aan gadgets en *special effects*. *CASINO ROYALE* (2006) bood het publiek een nieuwe James Bond, zonder gadgets, futuristische wapens of wereldoverheersende superschurken. Net als Nolan nam regisseur Martin Campbell zich voor zo min mogelijk *special effects* te gebruiken en zo een realistische vertelling neer te zetten. *CASINO ROYALE* keerde net als *BATMAN BEGINS* terug naar de oorsprong van diens protagonist en presenteerde het publiek een grillige, ruwe en realistische versie van agent 007.⁹³ In de vervolgfilm *SKYFALL* (2012) werd hetzelfde concept gehanteerd. Hiermee doorbrak de film diverse conventies uit de filmserie: tijdens de climax van *SKYFALL* gaat Bond niet in de aanval zoals hij in eerdere films deed, maar duikt hij onder in zijn ouderlijk huis. Bond neemt in de film de rol aan van de "gekwelde held", vergelijkbaar met Nolan's versie van Batman. Ook de duistere sfeer van Nolan's films wordt in *SKYFALL* overgenomen: het is de eerste Bondfilm waarin Bond's vijand slaagt in de uitvoering van zijn kwaadaardige plannen.

In 2008 verzilverden *THE DARK KNIGHT* en Marvel Studios' *IRON MAN* het filmconcept geïntroduceerd door *BATMAN BEGINS*. *IRON MAN* en *THE INCREDIBLE HULK* (2008) vormden samen het startpunt voor wat bekend staat als het Marvel Cinematic Universe (MCU). Dit filmuniversum was Marvel Comics' poging de verhalende wereld van de Amerikaanse comic books te vertalen naar het witte doek. In de films worden verhalen net als in de comics uitgespreid over diverse franchises, waarbij de protagonisten en antagonistinnen uit de diverse series gastrollen kunnen vervullen in elkaars avonturen. Alle belangrijke personages uit de verschillende franchises zouden na vier jaar samen komen in de team-film *THE AVENGERS* (2012). Een voorbeeld van de werking van het MCU is de Captain America-franchise: in *CAPTAIN AMERICA: THE FIRST AVENGER* (2011) heeft het personage Nick Fury uit de Iron Man-franchise een kleine rol, en in *CAPTAIN AMERICA: THE WINTER SOLDIER* (2014) worden de personages Maria Hill uit *THE AVENGERS* (2012), Jasper Sitwell uit *THOR* (2011) en Natasha Romanoff uit *IRON MAN 2* (2010) aan de Captain America-cast toegevoegd. Om een dergelijke

⁹³ Adam Smith, "The Original American Psycho" in *Empire* (July 2005): 74-80; Terrence Russell, "How Inception's Astonishing Visuals Came to Life" in *Wired* (20-7-2010).

structuur te kunnen verwezenlijken werden de acteurs die de MCU-personages portretteerden door Marvel Studio's gecontracteerd voor meerdere films.⁹⁴

Het inhoudelijk concept van het MCU werd geïnspireerd door *Ultimate Marvel*, een comic book-franchise die de fanmarkt had getest voor het maken van een vernieuwende versie van Marvel Comics' superhelden, net zoals *The Dark Knight Returns* dat in de jaren tachtig voor DC Comics had gedaan.⁹⁵ *Ultimate Marvel* had dezelfde insteek als *BATMAN BEGINS*, namelijk het op een realistische wijze vertolken van Marvel Comics' superhelden. Net als in *The Ultimates* (2002-2004) is de oorsprong van de helden in het MCU gegrond in de realiteit en zijn magie en fantasie vervangen door techniek en wetenschap.⁹⁶ 'The Ultimate Universe is not a place where heroes gain power through magical amulets or bolts of lightning', stelt comic book-journalist Jesse Schedeen.⁹⁷ Hoewel Marvel Studios een groot risico nam door haar eerste twee films te baseren op de voor het grote publiek onbekende Iron Man en de schijnbaar uitgerangeerde Hulk, bleek deze keuze juist zeer goed uit te vallen.⁹⁸

De Iron Man-serie draait om het personage Tony Stark, een geniale ingenieur en wapenfabrikant. Stark trad voor het eerst op in Marvel Comics' *Tales of Suspense #39* in 1963, ten tijde van de Vietnamoorlog. In de comic is hij het leger in Zuid-Vietnam aan het helpen met het testen van wapens wanneer hij gewond raakt door een ontploffende landmijn. De gewonde Stark wordt ontvoerd door de Vietnamese commandant Wong-Chu, die hem erop wijst dat er diverse granaatsplinters vlak bij zijn hart zijn terechtgekomen. Wong-Chu dwingt Stark een wapen voor hem te bouwen, met de belofte hem daarna te zullen afhelpen van de dodelijke scherven, die zich langzaam richting zijn hart bewegen. Stark besluit zijn medewerking te verlenen en Wong-Chu voorziet hem van alle materialen die hij nodig heeft om het wapen in elkaar te zetten. In het geheim bouwt Stark echter het Iron Man-wapen; een ijzeren harnas dat in staat is hem in leven te houden en te assisteren in zijn ontsnapping. Zijn medegevangene Ho Yinsen voorziet hem daarbij

⁹⁴ Veel van de MCU-acteurs maakten bekend voor meerdere films getekend te hebben. Zo blijkt uit interviews dat Robert Downey Jr. (Iron Man) tekende voor vier films, Samuel L. Jackson (Nick Fury) voor negen, Cobie Smulders (Maria Hill) voor acht, Chris Evans (Captain America), Sebastian Stan (James "Bucky" Barnes), Tom Hiddleston (Loki) en Mark Ruffalo (The Hulk) voor zes en dat ook grote namen als Scarlett Johansson (Black Widow), Jeremy Renner (Hawkeye), Chris Hemsworth (Thor), Anthony Hopkins (Odin), Clark Gregg (Phil Coulson), Natalie Portman (Jane Foster) en diverse andere acteurs voor 'meerdere films' getekend hadden. Daarnaast staan veel acteurs onder contract voor 'mogelijke vervolgfims.'

⁹⁵ Bogaert, 147; DiPaolo, 33.

⁹⁶ Mark Miller, *The Ultimates* (New York: Marvel Comics, 2002-2004).

⁹⁷ Schedeen, 1.

⁹⁸ McAllister, 111-112; Aris Georgiadis, "Kevin Feige" in *Advertising Age*, Volume 82, Issue 1, 3-1-2011: 15; T. L. Stanley, "Irons in the Fire" in *Brandweek*, Volume 49, Issue 31, 8-9-2008: 18-20; Cummings; Hamner.

van een magnetische borstplaat die de granaatscherven bij zijn hart vandaan houdt.⁹⁹ In de film *IRON MAN* is Stark's personage herzien om zijn oorsprong relevant te maken voor het hedendaagse publiek. Afghanistan neemt de plaats in van Vietnam, de Vietcong maakt plaats voor de Afghaanse terroristische organisatie The Ten Rings en Yinsen's magnetische borstplaat wordt vervangen door een elektromagneet. Het bouwen van het Iron Man-wapen wordt niet in een week afgerond, maar duurt drie maanden. Stark's butler Edwin Jarvis maakt daarnaast plaats voor de hightech A.I.-computer J.A.R.V.I.S.

Wat Iron Man zo geschikt maakt voor het maken van een "realistische" superheldenfilm is dat Stark net als het personage Bruce Wayne (Batman) geen superkrachten bezit. De buitengewone capaciteiten van zijn alter ego zijn het product van geavanceerde technologie. Stark ondergaat geen mutatie, wordt niet genetisch gemanipuleerd, niet blootgesteld aan gammastraling of giftige gassen en behoeft geen slopende gevechtstraining om van hem een held te maken: '[to create Iron Man] we would need advances in robotics, computing, materials manufacturing, and possibly even artificial intelligence (depending on how seriously we take Tony's computer, J.A.R.V.I.S., as a component of the superhero)', stelt Irwin wanneer hij uitweidt over het concept "realisme" in verhouding tot de film.¹⁰⁰ In de film wordt uitgebreid aandacht besteed aan het trial-and-error-proces waarmee Stark zijn Mark I-harnas bouwt en zijn Mark II-harnas probeert te perfectioneren. De ontwikkeling van de Mark II wordt als een documentaire in beeld gebracht wanneer Stark een webcam in zijn werkplaats plaatst om zijn tests te kunnen registreren. In de loop der jaren is te zien hoe Stark zeven versies van zijn harnas ontwikkelt.¹⁰¹ Hoewel wetenschapper Kate Lunau stelt dat de technologie, benodigd om Iron Man's exoskelet na te maken, nog niet bestaat, is deze wel plausibel.¹⁰²

IRON MAN's realisme is ook terug te vinden in de films sociaal-maatschappelijke invloeden. Van alle superheldenfilms die na 11 september 2001 uitkwamen, sprak *IRON MAN* het veranderende politieke klimaat in de Verenigde Staten het meest direct aan. Door van *IRON MAN* in plaats van een fantasy-spektakel een "realistische" superheldenfilm te maken was het goed mogelijk om in de film op directe wijze de wereldlijke sociaal-maatschappelijke problematiek aan te kaarten.¹⁰³ In de vijf jaar na de aanslagen leek er een ongeschreven wet te bestaan die filmstudio's voorschreef over dit

⁹⁹ Jon Hogan, "The Comic Book As Symbolic Environment: The Case Of Iron Man" in *ETC: A Review of General Semantics*, Volume 66, Issue 2, (april 2009): 201; Stan Lee, "Iron Man Is Born!" in *Tales of Suspense*, Issue #39 (New York: Marvel Comics, 1963).

¹⁰⁰ Jason Southworth en Ruth Tallman, "The Avengers: Earth's Mightiest Family" in *The Blackwell Philosophy and Pop Culture Series: The Avengers and Philosophy: Earth's Mightiest Thinkers*, red. William Irwin en Mark D. White (Hoboken, New Jersey: John Wiley & Sons, 2012): 39.

¹⁰¹ De Mark I-III-harnassen zijn te zien in *IRON MAN*, de Mark IV-VI in *IRON MAN 2* en de Mark VII verscheen in *THE AVENGERS*.

¹⁰² Kate Lunau, "The Science of Superheroes (Inventing Iron Man: The Possibility of a Human Machine)" in *Maclean's*, Volume 125, Issue 8 (27-2-2012).

onderwerp (nog) geen commerciële films te maken. Referenties naar de aanslagen bleven lange tijd uit en in sommige films die voorafgaand aan 11 september in New York waren opgenomen, werden de Twin Towers zelfs digitaal uit New York's skyline verwijderd. Aan die praktijk kwam een einde in 2006 met het uitkomen van films als UNITED 93 (2006) en WORLD TRADE CENTER (2006). De aanslagen werden vijf jaar na dato als het ware “geaccepteerd” als onderwerp voor speelfilms. De twee jaren die volgden waren te kenmerken als een periode van rouw en bezinning, waarin de beelden van september 2001 regelmatig herhaald werden, ditmaal niet in het nieuws, maar in commerciële speelfilms en documentaires. Films als IRON MAN, REMEMBER ME (2010) en EXTREMELY LOUD & INCREDIBLY CLOSE (2011) verwerkten het drama vervolgens in fictieve verhalen.

In de IRON MAN-scène waarin Stark na zijn ontvoering ontwaakt, heeft hij een juten zak om zijn hoofd. Stark zit vastgebonden aan een stoel, zittend tussen een aantal zwaarbewapende Afghaanse terroristen die voor een draaiende camera een boodschap oplezen. De mise-en-scène leent elementen uit diverse videoboodschappen die in de voorgaande jaren openbaar waren gemaakt door fundamentalistische groeperingen. Dergelijke videoboodschappen werden door terroristische organisaties gebruikt om hun boodschappen uit te dragen naar het Westen. In diverse gevallen ging dit gepaard met het bedreigen of executeren van een buitenlandse, vaak Amerikaanse, gijzelaar, zoals in het geval van de executievideo's van journalist Daniel Pearl in 2002 en helikopteringénieur Paul Marshall Johnson Jr. in 2004.¹⁰⁴ De prominente rol van Afghanistan in de film en het expliciete gebruik van Semitische antagonisten was volgens IRON MAN-regisseur Jon Favreau enkele jaren daarvoor nog niet mogelijk; de maatschappij zou er nog niet klaar voor zijn geweest om in een fictiefilm met dergelijke beelden geconfronteerd te worden.¹⁰⁵

¹⁰³ Walker.

¹⁰⁴ Felicity Barringer en Douglas Jehl, “A Nation Challenged: Journalists; U.S. Says Video Shows Captors Killed Reporter” in *The New York Times* (22-2-2002); Jason George, “Plea Made to Saudis for Help In Release of American Captive” in *The New York Times* (17-6-2004).

¹⁰⁵ DiPaolo, 18-19.

6: De invloed van de Patriot Act

Net als in Nolan's Batmanfilms speelt ook in IRON MAN (2008) de Patriot Act een belangrijke rol. De granaatscherven in Stark's borstkas zijn afkomstig van een wapen, ontwikkeld door zijn eigen bedrijf, Stark Industries. Een subplot van de film toont dat bedrijfsleider Obadiah Stane zowel het Amerikaanse leger als de vijanden van de Verenigde Staten met de technologie uit Stark's bedrijf bevoorraadt. Nadat Stark terugkeert uit Afghanistan deelt hij zijn ervaring tijdens een persconferentie: 'I saw young Americans killed by the very weapons I created to defend them and protect them. And I saw that I had become part of a system that is comfortable with zero-accountability'.

De desillusie die Stark voelt is onderdeel van het discours omtrent de Amerikaanse War on Terror en het tekenen van de Patriot Act. De ontvankelijkheid die de inwoners van de Verenigde Staten voor retributies jegens terroristen toonde, had in de afgelopen jaren haar keerzijde getoond: het werd duidelijk dat een sterk machtsvertoon zoals de War on Terror evenredige repercussies kon opwerpen. Amerika's machtsvertoon kon zich tegen haar keren. Dit geldt ook voor Iron Man's machtsvertoon. In IRON MAN verliest Stark zijn Mark I-harnas in de woestijn van Afghanistan. The Ten Rings lokaliseren het verloren harnas en graven het op in de hoop het te kunnen nabouwen. Het stelen van de Iron Man-technologie krijgt vervolgens een centrale rol in IRON MAN 2 (2010), waarin tijdens een rechtszaak rondom het harnas beelden worden vertoond uit Noord-Korea en Iran, waar in het geheim pogingen worden gedaan de technologie na te bootsen. Het stelen en kopiëren van wapentechnologie is een zaak die in het afgelopen decennium regelmatig in het nieuws was. Zo stortte in 2011 in Iran een Amerikaans Sentinel-dronevliegtuig neer, waarop de Iranese overheid weigerde het wapen terug te geven aan Amerika en aankondigde zich de technologie van het vliegtuig toe te eigenen door middel van *reverse engineering*: het onderzoeken van de drone om vervolgens zelf vergelijkbare technologie te kunnen ontwikkelen.

Toch vormt de terroristische organisatie niet Stark's grootste vijand. Net als in IRON MAN's zusterfilm THE INCREDIBLE HULK (2008) vormt het United States Military Industrial Complex (USMIC) de grootste bedreiging.¹⁰⁶ De USMIC wordt in de films vertolkt door het Amerikaanse leger, diens representatieven en senator Stern. Tijdens de voorgenoemde rechtszaak in IRON MAN 2 weigert Stark zijn Iron Man-wapen af te staan aan de overheid, die onder initiatief van senator Stern het wapen wil claimen uit

¹⁰⁶ Het militair-industrieel complex is geen vaste organisatie, maar een bundeling van relaties tussen de wapenindustrie en Amerikaanse overheidsinstanties en strijdkrachten. Het militair-industrieel complex is een lobby waarbij de genoemde partijen elkaar hun samenwerking verlenen om hun belangen te kunnen behartigen. De USMIC werd in 1961 voor het eerst door de Amerikaanse president Dwight D. Eisenhower bij naam genoemd.

“veiligheidsoverweging”. In Stark’s ogen is het harnas een te gevaarlijk wapen om onder controle van de staat te plaatsen.¹⁰⁷ In *THE INCREDIBLE HULK* wordt daarnaast uitgelegd dat de Hulk een product is van dezelfde regering die hem in de film opjaagt. Dr. Bruce Banner werkte in opdracht van generaal “Thunderbolt” Ross aan een experiment dat poogde mensen immuun te maken voor gammastraling. Dit programma werd opgezet in het kader van het Super Soldier-programma waaruit ook Captain America was voortgekomen – een eerste verwijzing naar de film *CAPTAIN AMERICA: THE FIRST AVENGER* (2011) die drie jaar later zou uitkomen. *THE INCREDIBLE HULK* vat Banner’s voorgeschiedenis samen in een compilatie van beelden tijdens de begintitels van de film. Deze keuze voorkomt twee problemen: ten eerste wordt het publiek niet verveeld met een herhaling van het verhaal uit *HULK* (2003) en ten tweede hoeft de film zich niet te wagen aan het vertonen van Banner’s nogal onrealistische, clichématige ongeluk met de gammastraling. De film weet daardoor haar realisme sterker te behouden en zich meer in lijn te plaatsen met *IRON MAN*.¹⁰⁸ Het eerste deel van *THE INCREDIBLE HULK* speelt zich af in de harde werkelijkheid van de van criminelen vergeven favela’s van Brazilië, waar Banner zich verscholen heeft – een scherp contrast met de fantasyfilms uit de jaren negentig. Banner zet alles op alles om te voorkomen dat de militairen hem in handen krijgen, omdat hij vreest dat zij de Hulk als wapen willen gebruiken. Wanneer hij toch gelokaliseerd wordt door de USMIC valt een speciaal Special Operations Command-team (USSOCOM) zonder pardon de Braziliaanse favela’s binnen om Banner aan te houden.

De inval van het door de USMIC gestuurde team in Brazilië om Banner te claimen weerspiegelt de invasie van Amerika in Irak op basis van de vermeende aanwezigheid van massavernietigingswapens. Hierbij werd het beleid gehanteerd waarin de staat een dergelijke situatie kon uitroepen tot een “uitzonderingstoestand”, waarin het Amerikaanse leger een land kon binnenvallen en kon ingrijpen in diens politieke situatie. De scène toont een overdreven voorbeeld van het machtsvertoon van de Verenigde Staten en reflecteert zo net als *THE DARK KNIGHT* (2008) de consequenties van de Patriot Act.¹⁰⁹ Spanakos stelt:

What has dominated U.S. news, and its perception, since 2001, is not its victimization at the hands of a sophisticated global terrorist network, but its willingness to enter into moral grey areas and its excessively bellicose pursuit of its interests in the land of the “other”. The U.S. government has invaded and

¹⁰⁷ Gaine, 126.

¹⁰⁸ Cummings; Stanley.

¹⁰⁹ Spanakos, 16-20.

occupied two countries, adding to the already considerable number of countries where the U.S. has a physical military presence.¹¹⁰

Stark begon in IRON MAN als vertegenwoordiger van de USMIC, maar stopte met het produceren van wapens na gewond te zijn geraakt in Afghanistan. Hoewel hij zijn thuisland wil beschermen, weigert hij toe te geven aan de USMIC's "state of exception" en geeft hij zijn Iron Man-wapen niet uit handen. Het militair-industrieel complex in het MCU was verantwoordelijk voor het scheppen van zowel Iron Man, The Hulk als Captain America, maar schiep ook hun vijanden. De USMIC reflecteert zo Amerika's wereldmacht en de keerzijde daarvan.¹¹¹

In IRON MAN vernietigt Stark de terroristen die zijn wapens hanteerden tijdens een inval in Afghanistan op een manier die Bush en zijn Patriot Act niet konden verwezenlijken: een snelle strijd zonder onschuldige slachtoffers. Walker stelt dat de Iron Man-films daarmee de liberale stem uit het politieke debat vertegenwoordigen, tegenovergesteld aan de meer conservatieve Batmanfilms. Waar Nolan's Batmanfilms zich ten gunste van Bush' presidentschap, Amerika's machtsvertoon en de daarbij behorende Patriot Act uitspreekt, leveren de films uit het MCU hier negatieve kritiek op.¹¹² De vroege films uit het MCU nemen zo een sterk maatschappelijk standpunt in.

¹¹⁰ Ibidem, 22.

¹¹¹ Ibidem, 15, 22, 27.

¹¹² Walker.

7: Realisme en de posttraumatische superheld

Het behouden van het realisme uit IRON MAN (2008) in de volgende MCU-films was een belangrijk gegeven om ook in de nieuwe films de maatschappelijke relevantie van de superheldenfilm door te voeren. Na *The Hulk* en *Iron Man* werden de personages Thor en Captain America geïntroduceerd, die de fundering van de cast voor *THE AVENGERS* (2012) voltooiden. De productie van *THOR* (2011) en *THE AVENGERS* werd gezien als het breekpunt voor het MCU. Met name Iron Man-acteur Robert Downey Jr. sprak zich kritisch uit over de nieuwe films tijdens de pre-productie van *THOR*, een film over de gelijknamige kroonprins van Asgard uit de Noorse mythologie. Als deze film niet op één lijn gesteld kon worden met de realistische wereld uit *IRON MAN*, dan zou het MCU volgens Downey uit balans raken. Daarom werd onder toezicht van MCU-producent Kevin Feige ook voor Thor's bestaan een wetenschappelijke verklaring gezocht.¹¹³ In de film wordt getoond dat Asgard een wereld is met hoogst geavanceerde astrofysische wetenschappen: de theorieën waar wetenschappers op Aarde nog over speculeren zijn in Asgard al volmaakt. Een voorbeeld hiervan is het gebruik van de Bifröst, een Einstein-Rosen-brug die het mogelijk maakt te reizen tussen de werelden. 'Your ancestors called it magic... but you call it science. I come from a land where they are one and the same', stelt Thor in de film wanneer hij praat met Amerikaanse astrofysicus Jane Foster.

THOR slaagde er in magie te vertalen naar wetenschap, maar introduceerde toch stapsgewijs enkele fantasie-elementen in het MCU, waaronder het bestaan van buitenaards leven en de verrijking van het MCU met de geheimen van het universum. Deze ontwikkeling hielp fans zich voor te bereiden op de uiteindelijk buitenaardse invasie die plaats zou vinden in *THE AVENGERS*, zonder deze gebeurtenis als een breuk met MCU's realisme te laten voelen: de invasie nam de vorm aan van een confrontatie tussen MCU's realistische leefwereld en het onbekende. De MCU-films uit 2011 rekten het concept "realisme" enigszins op om het publiek geleidelijk aan meer ontvankelijk te maken voor fantasy-elementen in de serie.

In de oorlogsfilm *CAPTAIN AMERICA: THE FIRST AVENGER* (2011) weergalmt de Red Skull de woorden van Thor wanneer hij stelt dat 'what others see as superstition, you and I know to be a science'. De film vertelt hoe het personage Steve Rogers, in tegenstelling tot Bruce Banner, vrijwillig de keuze maakt zichzelf te onderwerpen aan het Super Soldier-programma. Rogers wordt geselecteerd als kandidaat voor het programma en krijgt een serum toegediend dat met behulp van "vita-rays" leidt tot een grote spierversterking.

¹¹³ Rob Keyes, "How Iron Man & Thor Can Play Together In The Avengers" in *Screen Rant* (22-10-2009): 2.

De verfilming van de *Captain America*-comics lijkt op het eerste gezicht weinig maatschappelijk relevant. In de comic book-wereld verloor Captain America zijn relevantie direct na de Tweede Wereldoorlog en zijn terugkomst in de jaren vijftig was slechts van korte duur. MCU's Captain America lijkt echter meer elementen te ontlenuen aan de heropleving van de superheld in de jaren zestig. In 1964 werd Captain America's afwezigheid in de comic books in de voorgaande twintig jaar verklaard door het feit dat hij neergestort zou zijn in de Noord-Atlantische Oceaan na een poging een experimenteel dronevliegtuig te stoppen, waarna hij jarenlang bevroren in het ijs in een staat van schijndood verkeerde. Captain America vertolkte in de comics de stem van het verleden tijdens de politiek turbulente tijd van de jaren zestig en zeventig: Rogers, de ultieme vaderlander, werd wakker in een gedesillustioneerde wereld waarin de overheid waar hij ooit zo fel voor vocht niet langer te vertrouwen was en waaruit alle normen en waarden verdwenen waren. Captain America stond opeens symbool voor de verloren onschuld van de wereld.¹¹⁴

In *THE FIRST AVENGER* is gekozen voor een dergelijke insteek. Rogers is een vaderlander gedreven door zijn voorliefde voor het land. Na zijn ontwaken in *THE AVENGERS* moet hij zijn doelen echter herzien: hij is iemand die onvoorwaardelijk strijdt voor het goede doel, ook al staat dat doel niet langer meer gelijk aan dat van de Amerikaanse overheid, waarvan de daden na de aanslagen in New York op zijn zachtst twijfelachtig zijn te noemen. Rogers heeft bovendien het einde van de Tweede Wereldoorlog niet meegemaakt, en het ontbreekt hem aan kennis omtrent alle wereldse gebeurtenissen die in de decennia daarna plaatsvonden: 'When I woke up, they said we won... but nobody told me how much we lost', stelt hij gedesillustioneerd.¹¹⁵

THE FIRST AVENGER speelt zich echter nog volledig af tijdens de Tweede Wereldoorlog en behoefde andere elementen om als relevant ervaren te worden. 'We plum wore the Nazis out. Couldn't go there again', stelde Harrison Ford tijdens het maken van *INDIANA JONES AND THE KINGDOM OF THE CRYSTAL SKULL* (2008). De acteur doelde daarmee op het feit dat de Nazi's niet langer interessant waren om te gebruiken in actiefilms, aangezien zij al decennialang opgevoerd waren als stereotype slechteriken, waaronder in zijn eerdere films *RAIDERS OF THE LOST ARK* (1981) en *INDIANA JONES AND THE LAST CRUSADE* (1989).¹¹⁶ In een tijd waarin Amerika te maken had met staatloze vijanden was het gebruik van Nazi's niet ideaal voor het maken van een 2011-blockbuster. *THE FIRST AVENGER* focust zich daarom ook niet op Hitler en zijn

¹¹⁴ Nicholas D. Molnar, "The Historical Value of Bronze Age Comics: Captain America and the Haunted Tank" in *Captain America and the Struggle of the Superhero: Critical Essays*, red. Robert G. Weiner (New York: McFarland & Company Inc., 2009): 105-114.

¹¹⁵ Spanakos, 27.

¹¹⁶ Steve Daly, "'Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull': The Untold Story" in *Entertainment Weekly* (16-4-2008): 2.

oorlogsmacht, maar op de volledig fictieve Johann Schmidt (Red Skull), een afvallige Nazi-wetenschapper en slachtoffer van een mislukt experiment rondom het Super Soldier-serum. Zijn organisatie Hydra neemt daarbij de rol aan van een staatloze militaire organisatie. Het vervangen van de Nazi's voorkomt ook historische interferentie en stelt Rogers' geschiedenis parallel aan de Tweede Wereldoorlog, wat het realisme van de film binnen het MCU intact houdt. Wanneer Rogers in de laatste minuten van de film ontwaakt, na 66 jaar eerder een vliegtuig met massavernietigingswapen in de Arctis te hebben laten neerstorten, wordt hij wakker in New York, anno 2011. Opeens staat hij er helemaal alleen voor. Captain America-acteur Chris Evans legt de situatie van zijn personage uit:

It's not just that Captain America wakes up in a whole new world; it's the fact that he has to deal with the emotions of finding out that everybody he knows is dead. Every single person he called brother on a battlefield is gone and the world around him is a different place. It's more fast-paced and impersonal because new technologies have put barriers between people. In the '40s there was much more of a direct and honest sincerity in the way people behaved and I think human interaction helps breed manners. Waking up in modern day is just an extremely different way of life that Steve Rogers now has to get used to.¹¹⁷

Rogers vertolkt zo ook in *THE AVENGERS* de stem uit het verleden en is in staat het publiek een kritische reflectie te bieden op de moderne wereld. Captain America blijkt uiteindelijk de verbindende factor te zijn in MCU's grootse team-film, strijdend voor niets anders dan het goede doel: hij plaats de veiligheid van New York's burgers boven de twijfelachtige belangen van de staat. Zowel Rogers als de andere helden leveren in de film commentaar op de Amerikaanse overheid, in wie zij ieder op hun eigen manier het vertrouwen hebben verloren. Wanneer blijkt dat S.H.I.E.L.D., de overheidsorganisatie die de helden samenbrengt, in het geheim massavernietigingswapens blijkt te ontwikkelen, krijgen zij gelijk. Commandant Nick Fury waarschuwt hen echter dat het hier ging om een noodoplossing:

Last year, Earth had a visit from another planet that had a grudge match that leveled a small town. We learned that only are we not alone, but we are hopelessly, hilariously outgunned. [...] The world is filling up with people that can't be matched, that can't be controlled.

Fury betoogt dat niet alleen (buitenaardse) machten, maar ook de Avengers zelf als een mogelijke bedreiging van de staatsveiligheid gezien kunnen worden. Zijn standpunt is vergelijkbaar met dat uit *THE DARK KNIGHT* (2008), waarin Batman in de strijd tegen het terrorisme soms bepaalde normen en waarden moet negeren in het belang van de staatsveiligheid. In een opvallend moment in het MCU lijkt Fury zich zo als voorstander van de veelbesproken Patriot Act op te werpen.

THE AVENGERS werd ontworpen als een oorlogsfilm; de climax aan het einde van de twaalf uur durende “MCU-film” (bekend onder de verzamelnaam “Marvel: Phase One: Avengers Assembled”).¹¹⁸ Dit zorgde er echter voor dat er in de film weinig plaats was voor de verwerking van Rogers’ emotionele problemen. Diens collega-soldaten uit de Tweede Wereldoorlog kregen na 1945 de tijd de oorlog te verwerken: de winst was binnen en zij keerden huiswaarts. In de comics was te lezen hoe Rogers de psychische aandoening PTSS (posttraumatische stressstoornis) ontwikkelt door die overwinning en terugkeer gemist te hebben.¹¹⁹ In een niet-gebruikte scène uit de film is te zien hoe Rogers’ oude nieuwsbeelden uit de Tweede Wereldoorlog bekijkt en archiefdocumenten betreffende zijn overleden kameraden doorbladert. Hij overweegt hierbij zijn oude liefde Peggy Carter te bellen, maar doet dit niet. Uit een tweede verwijderde scène op een terras in New York blijkt dat Rogers de sociale en technologische conventies van onze tijd nog lang niet begrijpt.¹²⁰ De scène toont Rogers te midden van diverse alledaagse technologieën alvorens hij plaats neemt op een terras nabij Stark Tower en de serveerster, Beth, hen aanspreekt:

Beth: Waiting on the big guy?
Steve: Ma’am?
Beth: Iron man. A lot of people eat here just to watch him fly by. – Refill?
Steve: Right. – Maybe another time.
Beth: The table’s yours as long as you like. Nobody’s waiting on it. Plus we’ve got free wireless.
Steve: Radio?
 [Beth gives a confused smile and walks over to another table.]
Man #1: Ask for her number, you moron.

¹¹⁷ Josh Wilding, “Robert Downey Jr.: ‘If Steve Rogers And Tony Stark’s Relationship Doesn’t Work, Then *THE AVENGERS* Doesn’t Work’” in *ComicBookMovie.com* (31-3-2012).

¹¹⁸ Lev Grossman, “The Hero Whisperer” in *Time*, Volume 179, Issue 18 (7-5-2012): 46-49.

¹¹⁹ Molnar, 105-114.

¹²⁰ Dave Izkoff, “Joss Whedon on Assembling ‘The Avengers’” in *The New York Times: Arts Beat* (11-5-2012).

Rogers' taalgebruik ('Ma'am') en gebrek aan kennis omtrent moderne technologie en sociale conventies illustreren binnen enkele minuten Rogers' vervreemdende situatie. De scènes werden geknipt omdat zij qua sfeer niet in de film pasten, maar de besproken thema's van verlies en vervreemding worden verder uitgediept in 2014's CAPTAIN AMERICA: THE WINTER SOLDIER, waarin Rogers 'struggles to embrace his role in the modern world'. Rogers' strijd met de tijd was tijdens de Vietnamoorlog opvallend relevant en biedt ook nu, in een wereld waarin staatloze vijanden op ieder moment kunnen toeslaan en indringende, geavanceerde technologieën ons leven beheersen, een kritische reflectie op de tijd waarin we leven.

THE AVENGERS wijkt opnieuw stapsgewijs af van het realistische concept van het MCU en stoomt het publiek daarmee klaar voor THOR: THE DARK WORLD (2013), waarin het universum verder verkend zal worden, en GUARDIANS OF THE GALAXY (2014), waarin buitenaardse helden hun positie verdedigen in het MCU. Met meer dan zes films in de planning en concepten voor een scala aan nieuwe films blijft het MCU balanceren tussen realisme en fantasie. In 2012 zette Batman echter een stap de andere kant op: THE DARK KNIGHT RISES (2012) speelde nog sterker in op de hedendaagse politiek dan Nolan's eerdere films.

8: Financiële crisis in Gotham City

Nolan's laatste Batmanfilm, *THE DARK KNIGHT RISES* (2012), is nog te jong om door wetenschappers onderworpen te zijn aan een sociaal-maatschappelijke contextanalyse, maar leent zich daar wel sterk voor. Het terrorisme uit de hiervoor besproken films maakt in *THE DARK KNIGHT RISES* plaats voor de financiële crisis die in 2007-2008 aan het licht kwam. In de film wordt al snel duidelijk waar deze crisis over gaat: de scheiding tussen rijk en arm. Een van de eerste personages die in de film te zien is is Selina Kyle, een inbreekster die vermomd als dienstmeid een parelketting uit Bruce Wayne's kluis steelt. 'I take what I need, from those who have more than enough; I don't stand on the shoulders of people with less', stelt Kyle als rationalisatie voor haar daden. In een latere scène waarin zij met Wayne aan het dansen is op een luxueus bal verwerpt zij de rijke aristocratie en waarschuwt zij Wayne voor wat gaat komen: 'You think all of this can last? There's a storm coming, Mr. Wayne. You and your friends better batten down the hatches, 'cause when it hits you're all gonna wonder how you ever thought you could live so large and leave so little for the rest of us.'

De "storm" waarover Kyle spreekt, manifesteert zich in de vorm van de militante revolutionaire Bane, een geëxcommuniceerd lid van de League of Shadows uit *BATMAN BEGINS* (2005). Bane's status in *THE DARK KNIGHT RISES* balanceert tussen die van een terrorist en een revolutionair. Zijn eerste publieke daad in Gotham is een gewelddadige overval op de Gotham Stock Exchange (GSE), waar hij door middel van beursfraude Wayne Enterprises financieel ruïneert. Een dappere effectenmakelaar, de belichaming van Gotham's rijke elite, waarschuwt Bane:

Trader #1: This is a stock exchange. There's no money you can steal.
Bane: Really? Then why are you people here?

Bane's wedervraag belichaamt de woede van de lagere klassen die tijdens de financiële crisis slachtoffer werden van de hebzucht van rijke klassen. Wanneer Wayne failliet gaat door Bane's fraudeoffensief, maar van de bank zijn villa mag behouden, bespot Kyle hem dat 'the rich don't even go broke same as the rest of us'. Tijdens de inval op de GSE grijpt de politie niet in alvorens de gebeurtenissen te bespreken: adjunct-commissaris Peter Foley zegt een aan de chaos ontsnapte effectenmakelaar dat hij zijn mannen niet wil riskeren voor diens geld, waarop de makelaar stelt dat *iedereens* geld gevaar loopt. Het grote geld waarmee de banken in de jaren voorafgaand aan de crisis handelden, kwam deels uit de portemonnee van het volk. Bane's afkeer voor het financiële systeem blijkt

later opnieuw wanneer hij zijn geldschieter waarschuwt dat diens financiële middelen hem niet automatisch de macht over hem geven.

Anderhalf uur na aanvang van de film grijpt Bane de macht in Gotham: hij isoleert het centrum van de stad door de bruggen naar het vasteland op te blazen en sluit Gotham's politiemacht op in het ondergrondse tunnelsysteem van de stad. Bane dwingt daarna een gedwongen revolutie in de stad af met de woorden: 'Gotham. Take control... Take control of your city'. Zijn revolutie ontketent zich op het moment dat een jonge zanger uit Gotham de laatste noten van *The Star-Spangled Banner* zingt; 'and the star-spangled banner in triumph shall wave, while the land of the free is the home of the brave'. In Bane's ogen heeft het "land of the free" gefaald en is het tijd om de wereld te laten zien dat het Amerikaanse volk niet toegeeft aan het decadente, corrupte en door commercie verteerde klassensysteem, door Bane omschreven als 'The rich – The oppressors of generations who've kept you down with the myth of opportunity'. Bane's uiteindelijke doel is dan ook om samen met Talia al Ghul, BATMAN BEGINS' Ra's Al Ghul's dochter, Gotham uit zijn lijden te verlossen en een voorbeeld te stellen aan de moderne wereld. Net als Ra's Al Ghul ziet hij Gotham als een door decadentie bedorven samenleving. In zijn visie komt die decadentie echter voort uit het gedrag van de rijke elite en niet zozeer uit de misdaad die de stad voorheen plaagde.

De revolutie in *THE DARK KNIGHT RISES* werd geïnspireerd door de Franse Revolutie zoals beschreven in Charles Dickens' *A Tale of Two Cities* (1859).¹²¹ De film toont sterke overeenkomsten met deze revolutie, waarin de constitutionele monarchie werd verworpen en de rijkdom van de elite verdeeld werd ten gunste van de burgerij. Ook tijdens Bane's revolutie wordt de rijke klasse verworpen, en de agenten en ambtenaren van de voormalige orde worden gearresteerd of vermoord en hun huizen worden leeggeroofd. Dickens' boek beschrijft een volksgericht waarin de aristocraten veroordeeld werden en op basis van hun rijkdom en klasse reeds "schuldig" waren bevonden. Een dergelijk volksgericht wordt in *THE DARK KNIGHT RISES* geleid door Dr. Jonathan Crane, die zijn beklagden de keuze geeft hun straf te kiezen: 'exile' of 'death... by exile'. De executie van beide straffen komt erop neer dat de beklagden worden "vrijgelaten" aan de oevers van de bevroren rivier die rondom Gotham's centrum stroomt. Komen zij aan de overkant van de rivier, dan zijn zij vrij. Het zwakke ijs is echter niet in staat hun gewicht te houden. De rivier kan geïnterpreteerd worden als metafoor voor de risico's die in de afgelopen jaren in de financiële wereld werden genomen.

Net als in Nolan's andere Batmanfilms staan ook de standpunten die *THE DARK KNIGHT RISES* inneemt parallel aan die van Bush' conservatieve regering. In de film is dankzij de Dent Act, een wet die ingevoerd werd na de dood van Harvey Dent, de

¹²¹ Forrest Wickman, "The Dickensian Aspects of The Dark Knight Rises" in *Slate* (21-7-2012).

misdaad in Gotham vrijwel lamgelegd. Meer dan duizend criminelen zijn opgesloten in Blackgate Prison zonder kans op vroegtijdige vrijlating. De Patriot Act en Guantanamo Bay zorgden voor een dergelijk resultaat en reduceerden zo de kans op nieuwe terroristische aanslagen. Net als tijdens de Franse Revolutie wordt ook in *THE DARK KNIGHT RISES* de gevangenis opengebroken, waarna diens inwoners zich bij de revolutie aansluiten.

THE DARK KNIGHT RISES refereert sterk aan de Occupy Movement, de internationale protestbeweging tegen sociale en economische ongelijkheid. Het doel van de beweging is om de economische structuur en machtsverhoudingen in de samenleving rechtvaardiger te maken. Nolan's visie op de Occupy Movement is duidelijk: hij verwerpt de beweging door hen te portretteren in de persoon van de gewelddadige revolutionair Bane. Hoewel de regisseur een dergelijke vergelijking ontkent, is het statement dat hij maakt duidelijk. De referentie aan de Franse Revolutie – die ook begon met een financiële crisis – en Kyle's spijtbetuyging dat Bane's revolutie niet was wat ze er van verwacht had, suggereert dat Nolan er niet in gelooft dat een dergelijke revolutie betere maatschappelijke voorwaarden kan scheppen dan het huidige systeem reeds te bieden heeft. Een reactie vanuit de Occupy Movement zelf bleef na de première van de film niet uit. Activist Harrison Schultz stelt:

I'm glad that themes about wealth inequality and class conflict have entered into the zeitgeist of popular culture. In this case, however, I would rather see these themes in *THE DARK KNIGHT RISES* remain free of any association with the Occupy Movement. They in no way resemble the comparatively impoverished, peace-seeking protesters who armed themselves with signs, sleeping bags, tents, and iPhones at best in their attempts to fight for social justice.¹²²

Nolan ontkent met zijn films op directe wijze sociaal commentaar te leveren, maar geeft toe telkens op zoek te gaan naar 'the threat to the civilization that we take for granted' voor zijn nieuwe films.¹²³ *THE DARK KNIGHT RISES* neemt de stelling in dat weerstand tegen het kapitalisme geen kwaad kan, maar dat revolutie en herverdeling van rijkdom enkel kan leiden tot een dystopische nachtmerriewereld die gedoemd is te mislukken. In de film wordt deze doem gepresenteerd in de vorm van het gestage verval van een door Bane geactiveerde neutronenbom die na vijf maanden het punt van detonatie zou bereiken.

¹²² Crystal Bell, "'The Dark Knight Rises,' Occupy Wall Street: Protester Says 'Don't Occupy Gotham City'" in *The Huffington Post* (19-12-2012).

¹²³ Ibidem.

Net als zijn voorgangers speelt *THE DARK KNIGHT RISES* zich af in de “echte” wereld en bewerkstelligt dit door een hoge mate van realisme in het narratief te verwerken. Wayne is er in de film slecht aan toe na zijn dagen als misdaadbestrijder: het kraakbeen in zijn knieën is grotendeels versleten en ook zijn ellebogen en schouders zijn ernstig beschadigd. In zijn eerste gevecht met Bane delft Batman dan ook het onderspit. Bane breekt Wayne’s rug en sluit hem op in een helse gevangenis. Deze gevangenis bestaat uit een diepe put in de woestijn, die bekend staan als een plek waaruit nog nooit iemand ontsnapt is. Wayne’s latere pogingen om toch te ontsnappen reflecteren de huidige economie: veel mensen zitten samen met Wayne nog steeds in het duister. Nolan’s film stelt dat er met name doorzettingskracht en een sterke wil voor nodig zijn om de crisis te boven te komen. Wayne vertegenwoordigt dat deel van de rijke elite in het financiële debat dat zich verantwoordelijk voelt voor het gevallen volk. Hoewel collega-superheld Superman in de comics uit de jaren dertig net als Bane corruptie in het financiële systeem te lijf ging, neemt Batman in *THE DARK KNIGHT RISES* een meer genuanceerde positie in. De film eindigt met een melancholische noot waarmee gesteld wordt dat om de crisis te overkomen offers gebracht moeten worden: Batman offert zichzelf op om Gotham te redden van de ondergang. De film’s visie op de crisis sluit daarmee opnieuw aan op de standpunten die Bush’ regering uitte. Wetten zoals de Patriot Act zijn een noodzakelijk kwaad in een tijd van crisis.

9: De toekomst van de superheld

Hoewel Nolan's Batmanserie afgesloten is, lijkt de regisseur diens typerende "realistische" insteek op de superheldenfilm voort te zetten als producent van Zack Snyder's Supermanfilm *MAN OF STEEL* (2013). Het MCU blijft daarnaast in toenemende mate realisme combineren met fantasie. Marvel Studios behoudt daarbij nog steeds een zekere maatschappelijke relevantie, maar benadrukt dat niet zo sterk als Nolan in de afgelopen jaren deed. "Marvel: Phase Two" begint met de film *IRON MAN 3* (2013), waarin Stark geconfronteerd wordt met het Extremis-virus, 'a military nanotechnology serum', ontworpen door wetenschappers Maya Hansen en Aldrich Killian, dat amputatiepatiënten in staat stelt hun lichaam te herstellen. De Extremis-verhaallijn roept onder andere vragen op omtrent de afhankelijkheid van de mens van techniek en het gebruik van nanotechnologie in de medische wetenschap. 'The current technological situation in Iron Man, the merging of Stark and the armor through nanotechnology, raises issues about how technology will manipulate people's lives as it becomes internalized', stelt media- en ecologieonderzoeker Jon Hogan.¹²⁴ In de comic wordt Extremis door de militaire overheid gezien als een middel om het Super Soldier-programma nieuw leven in te blazen. In *IRON MAN 3* misbruikt Killian het virus door het in te zetten als wapen. In de film wordt zo de trend voortgezet waarbij machtsmiddelen van de Amerikaanse overheid gebruikt kunnen worden tegen de bevolking.¹²⁵

De gebeurtenissen uit *THE AVENGERS* (2012) hebben daarnaast hun tol geëist. In *IRON MAN 3* vertoont Stark sterke verschijnselen van PTSS. 'Once a Norse god and a malicious alien race lay waste to midtown Manhattan, things don't exactly go back to normal', stelt journalist Kevin P. Sullivan, 'and that applies to the Marvel universe as well'.¹²⁶ In de nieuwe Iron Manfilm heeft Stark grote moeite de veranderingen die de aanval op New York teweegbracht heeft een plaats te geven in zijn leven:

Nothing's been the same since New York. You experience things, and then they're over, and you still can't explain them. Gods, aliens, other dimensions, I'm just a man in a can. [...] I can't sleep, and when I do I have nightmares.¹²⁷

¹²⁴ Hogan, 213.

¹²⁵ Warren Ellis, *Extremis* (New York: Marvel Comics, 2005-2006); Hogan, 201.

¹²⁶ Kevin P. Sullivan, "'Iron Man 3' Clip: What's Keeping Tony Stark Up At Night?" in *MTV* (26-4-2013).

¹²⁷ Deze quote komt deels voort uit de film *IRON MAN 3* en deels uit de trailer voor de film, waarin het dialoog anders gemonteerd is. De zin 'I can't sleep, and when I do I have nightmares' komt uit de trailer en is in de film opgesplitst binnen een langer dialoog.

Hoewel de Avengers na hun machtsvertoon in New York een zekere vorm van respect hebben afgedwongen onder de Amerikaanse bevolking wordt gesuggereerd dat de vernietiging die kwam kijken bij het redden van de stad zijn tol heeft geëist omtrent de tolerantie voor superhelden in de maatschappij: hoewel de Avengers vochten ter verdediging van New York was het Thor's eigen broer die de aanval op de stad leidde. De aanwezigheid van 'people that can't be matched, that can't be controlled' in de wereld laat negatieve sporen achter, een probleem dat in de Marvel Comics' comic book-serie *Civil War* (2006-2007) uitgebreid behandeld werd.

Stark's identiteitscrisis in *IRON MAN 3* lijkt als functie te hebben het Marvel-publiek, samen met de ijzeren held, te laten wennen aan het idee dat het (Marvel) universum groter en fantasierijker is dan de in de wetenschap geïmpregneerde wereld uit de eerste Iron Manfilms. Na *IRON MAN 3* moet Thor in *THOR: THE DARK WORLD* (2013) het universum beschermen tegen een nieuwe dreiging en zal Thanos, de buitenaardse superschurk die de oorlog tegen de Avengers leidde, hoogstwaarschijnlijk terugkeren in *GUARDIANS OF THE GALAXY* (2014) en *THE AVENGERS 2* (2015). Het lijkt erop dat de factor "realisme" daarmee in het MCU steeds ruimer genomen wordt. Het terugkerende thema van "repercussies als reactie op een sterk machtsvertoon" blijft echter intact.

Enkele verwijzingen in de eerste zes films uit het MCU wijzen erop dat Marvel Studios beoogt in een latere fase, wellicht in "Marvel Phase Three," de *Civil War*-verhaallijn te willen verfilmen, waarvan diverse elementen terug te vinden zijn in *The Ultimates*. In *The Ultimates* is te zien hoe Amerika's aanval op het Midden-Oosten beantwoord wordt met een hevige tegenaanval op Washington, D.C. De verhaallijn uit *The Ultimates* was een van de eerste directe commentaren op de Patriot Act en stelde de vraag of het gebruik van excessief geweld en het handelen buiten de wet in geval van extreme nood geëigend kon worden. De vraag of de helden, in de comics benoemd als 'Persons of Mass Destruction', ingezet mochten worden voor buitenlandse conflicten, stond centraal.¹²⁸ Kaveney benoemt *Civil War* als 'the most intelligent piece of political comment, protest and analysis that the comics industry has ever produced'.¹²⁹ Net als de films uit het MCU biedt *Civil War* een kritische genuanceerde kijk op Bush' presidentschap en de War on Terror. In het kort verhaalt *Civil War* de gevolgen van het intreden van een nieuwe wet, de Superhuman Registration Act (SHRA), nadat een gevecht tussen de personages de New Warriors en Nitro enkele honderden fatale burgerslachtoffers eist en de Hulk een ravage aanricht in Las Vegas. Onder de SHRA moeten superhelden hun identiteiten kenbaar maken en officieel in dienst treden van de overheid. Superhelden die zich niet laten registreren, worden gezien als vijanden van de staat. De comic book-serie bekritiseert de manier waarop de Patriot Act de burgerlijke

¹²⁸ Bogaert, 147-148; Schedeen, 1.

vrijheden van het Amerikaanse volk schaadt. ‘The fact that the Registration Act criminalizes people who only have good intentions is what sticks in the gullet of Captain America, perhaps the closest thing the Marvel Universe has to a moral centre’, stelt Kaveney. Captain America zou zo een centrale rol kunnen aannemen in het MCU. Zijn stem geldt daarin als die van de man uit het verleden, die strijdt voor de vrijheid van zijn land, maar weigert dat over de rug van anderen te doen. *Civil War* is een sterk voorbeeld van Marvel Comics’ sociaal-politieke commentaar en zou de verhaallijn van het MCU in de toekomst sterk kunnen beïnvloeden. Captain America’s geloof in rechtvaardigheid is iets wat de MCU-films juist nu in een tijd van onrust, terrorisme en financieel slechte tijden, zeer relevant maakt.

¹²⁹ Kaveney, 177; Schedeen, 1.

Conclusie

Superhelden-comic books en -films resoneren sterk met actuele politiek-maatschappelijke ontwikkelingen. De narratieven van de werken bevatten vaak kritische reflecties op hedendaagse problematiek, zonder daar specifiek naar te hoeven verwijzen. De methode superhelden-comics en -films uit het verleden vanuit een historisch perspectief te analyseren binnen hun toenmalige politiek-maatschappelijke context, en vervolgens de moderne uitingen van deze werken te contextualiseren binnen de huidige maatschappij, droeg bij aan het achterhalen van de maatschappelijke relevantie van de superhelden die in het afgelopen decennium op het witte doek verschenen. Steve Rogers, de man achter Captain America's masker, is momenteel een erg populaire superheld, wiens avonturen wereldwijd in de bioscopen te volgen zijn. De Captain Americafilms ontlene veel elementen uit de superheld's comic book-verleden, maar in plaats van expliciet naar zijn "originele" incarnatie uit de jaren veertig te verwijzen ontlene de films vooral elementen uit zowel de Captain America-comics die zich tijdens de Vietnamoorlog afspeelden als uit de comics die na 11 september 2001 uitkwamen. Door het bronmateriaal en de nieuwe films beide te contextualiseren binnen een historisch perspectief konden parallellen worden blootgelegd tussen zowel de verhaallijnen in de werken als de politiek-maatschappelijke situaties waarbinnen de werken werden gemaakt. Deze vergelijking hielp met het contextualiseren van de specifieke elementen van de superhelden uit de nieuwe films die resoneerden met de huidige politiek-maatschappelijke problemen. Deze benadering van de superheldenfilm schiep in verhouding tot andere onderzoeken een breder overzicht van de algemene politiek-maatschappelijke ontwikkeling van het genre en legde duidelijke verbanden tussen diverse, nog niet eerder met elkaar vergeleken films en comic books.

Al vanaf de eerste comics werden de verhalen die de superhelden beleefden namelijk gerelateerd aan het dagelijks leven van hun lezers. Zo bestreed Superman achterbakse zakenlui tijdens de Grote Depressie en bevocht Captain America de Duitsers tijdens de Tweede Wereldoorlog. In de loop der jaren namen comic books steeds weer nieuwe sociale, culturele en politieke elementen over uit de maatschappij. Schrijvers pasten zowel de helden als hun avonturen aan aan de tijdsgeest waarin de comics gepubliceerd werden.

De eerste superheldenfilms deelden deze betrokkenheid nauwelijks. SUPERMAN (1978) was de eerste grote Hollywoodfilm rondom een comic book-serie en werd voornamelijk gemaakt vanuit commercieel oogpunt, zonder het publiek te voorzien van commentaar of een kritische reflectie op de politiek-maatschappelijke actualiteit te bieden. Hoewel regisseur Tim Burton met zijn Batmanfilms (1989-1992) daarna een

poging waagde hier verandering in te brengen, verviel het superheldengere in de jaren negentig tot camp. Pas aan het begin van de eenentwintigste eeuw bliezen X-MEN (2000) en SPIDER-MAN (2002) het gere nieuw leven in. In de superheldenfilms die in de jaren na de aanslagen op het World Trade Center in New York op 11 september 2001 gemaakt werden, waren in tegenstelling tot eerdere films wel sterke sociaal-politieke invloeden te ontdekken. Bewustwording omtrent de realiteit van de aanslagen en de reacties daarop van de Amerikaanse overheid, nam hierbij een centrale rol in. Spider-Man, Batman en diverse andere helden toonden het Amerikaanse publiek dat het zelf verantwoordelijkheid zou moeten nemen voor hun land om het uiteindelijk te kunnen beschermen tegen interne en externe dreigingen. Net als in de comic books uit de jaren dertig spreken de films uit de eenentwintigste eeuw zo met name de interne politiek van de Verenigde Staten aan, terwijl de comics uit de jaren zestig tot tachtig juist vooral op internationale politiek gefocust waren door onderwerpen zoals de Koude Oorlog en de wapenwedloop bespreekbaar te maken.

Christopher Nolan's Batmanserie (2005-2012) nam een conservatieve instelling aan die het beleid van de regering van George W. Bush ondersteunde: de films speelden met het idee dat burgerlijke vrijheden soms tijdelijk ingetrokken moeten worden in het belang van de staatsveiligheid, zoals Bush's Patriot Act dat deed. Concurrent Marvel Studios gaf in haar superheldenfilms juist stem aan de kritische, liberale positie in het politieke debat rondom de Patriot Act en het agressieve interventiebeleid van de regering Bush ten aanzien van onder andere Afghanistan en Irak. In de films uit het Marvel Cinematic Universe wordt het idee opgevoerd dat een extreem machtsvertoon (zoals dat van Bush) niet altijd goed is en veelal om repercussies vraagt. Captain America, een ouderwetse held uit de jaren veertig, was daarbij "de zuivere stem uit het verleden".

Zowel de Batmanserie als de films uit het MCU ontdeden zich van het kinderlijke imago van de superheldenfilms uit de jaren negentig en hanteerden een realistische, vaak duistere manier van vertellen om de sociale en politieke commentaren in de films relevant en geloofwaardig te maken. De films uit het MCU combineerden dit realisme in toenemende mate met fantasie-elementen, zonder daarbij concessies te doen op het gebied van maatschappelijke relevantie, terwijl de Batmanserie steeds sterker politiek getint werd. In beide franchises bevochten de helden daarbij zowel de afvallige leden van een voorheen nog te vertrouwen overheid, of staatloze vijanden bestempeld als "terroristen". Het lijkt er op dat zowel Nolan als Marvel Studios in de toekomst de trend sociale en politieke vraagstukken in hun superheldenfilms te verwerken, doorzet.

Wat opvalt is dat sinds de terroristische aanslagen in New York in de superheldenfilms New York City voortdurend dienst doet als het morele strijdveld van de wereld. De stad, die in de werkelijkheid regelmatig benoemd wordt als de "capital of the free world", lijkt een tweede rol te hebben aangenomen als "doelwit" voor (fictief)

terrorisme. In de Batmanserie is de door angst geplaagde stad Gotham (een stand-in voor New York) regelmatig het doelwit van fundamentalistische terroristen die de Westerse wereld verachten; in *THE AVENGERS* (2012) begint de buitenaardse invasie van de wereld in Manhattan; en in diverse andere films, waaronder *WATCHMEN* (2009) en *THE AMAZING SPIDER-MAN* (2012), moet New York er ook aan geloven. De films spelen stuk voor stuk in op het culturele trauma van de stad. Het is dan ook niet gek dat Steve Rogers' eerste ervaring met de moderne wereld in *CAPTAIN AMERICA: THE FIRST AVENGER* (2011) plaatsvindt op Times Square in New York.

Verder onderzoek naar de sociaal-maatschappelijke en sociaal-politieke relevantie van superheldenfilms zou zich kunnen richten op de specifieke mise-en-scène uit de films, of zou een karakterstudie kunnen uitvoeren omtrent één of meerdere superhelden of een specifieke locatie uit de films, zoals New York. Met name Iron Man en Captain America zijn superhelden wier bioscoopavonturen in de komende jaren erg interessante casussen zullen vormen voor wetenschappelijk onderzoek.

De superheldenfilms uit de eenentwintigste eeuw, gemaakt in navolging van de aanslagen van 11 september 2001, lijken allemaal één sociaal-politiek vraagstuk centraal te willen stellen: wat is men bereid op te geven voor vrijheid?

Literatuur

Barringer, Felicity en Jehl, Douglas. "A Nation Challenged: Journalists; U.S. Says Video Shows Captors Killed Reporter." [22-2-2002] *The New York Times* – 23-12-2012. www.nytimes.com/2002/02/22/world/a-nation-challenged-journalists-us-says-video-shows-captors-killed-reporter.html.

Bean, Robin, en Austen, David. "U.S.A. Confidential." *Films and Filming*, Volume 215, november 1968: 21-22.

Bell, Crystal. "'The Dark Knight Rises,' Occupy Wall Street: Protester Says 'Don't Occupy Gotham City.'" [19-12-2012] *The Huffington Post* – 23-12-2012. www.huffingtonpost.com/2012/07/19/the-dark-knight-rises-occupy-wall-street_n_1685771.html.

Blumberg, Arnold T. "'The Night Gwen Stacy Died:' The End of Innocence and the Birth of the Bronze Age." *Reconstruction: An Interdisciplinary Culture Studies Community*, Volume 3, Issue 4, Herfst 2003: <http://reconstruction.eserver.org/034/blumberg.htm>.

Bogaert, Arno. "The Avengers and S.H.I.E.L.D.: The Problem with Proactive Superheroics." In *The Blackwell Philosophy and Pop Culture Series: The Avengers and Philosophy: Earth's Mightiest Thinkers*, geredigeerd door William Irwin en Mark D. White (Hoboken, New Jersey: John Wiley & Sons, 2012): 146-159.

Bordwell, David en Thompson, Kristin. *Film History: An Introduction*. 3rd Edition, New York: McGraw-Hill, 2009.

Brooker, Will. *Batman Unmasked: Analysing A Cultural Icon*. Londen: Continuum International Publishing Group, 2001.

Chitwood, Adam. "Matthew Vaughn Talks X-MEN: FIRST CLASS, Possible Sequel, JAMES BOND, and the X3 That Could Have Been." [24-5-2012] *Collider* – 7 april 2013. <http://collider.com/x-men-first-class-sequel/92795/>.

Cummings, Betsy. "Superhero Worship." *Brandweek*, Volume 49, Issue 23, 9-6-2008: 18-24.

Cunningham, Phillip L. "Stevie's Got a Gun: Captain America and His Problematic Use of Lethal Force." In *Captain America and the Struggle of the Superhero: Critical Essays*, geredigeerd door Robert G. Weiner (New York: McFarland & Company Inc., 2009): 176-189.

---. "Stevie's Got a Gun: Captain America and His Problematic Use of Lethal Force." In *Captain America and the Struggle of the Superhero: Critical Essays*, geredigeerd door Robert G. Weiner (New York: McFarland & Company Inc., 2009): 176-189.

Daly, Steve. "'Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull': The Untold Story." [16-4-2008] *Entertainment Weekly* – 23-12-2012. www.ew.com/ew/article/0,,20192043_2,00.html.

Daniels, Les. *DC Comics: Sixty Years of the World's Favorite Comic Book Heroes*. Boston: Bulfinch Press, 1995.

---. *Marvel: Five Fabulous Decades of the World's Greatest Comics*. New York: Harry N. Abrams, Inc., 1991.

---. *Superman: The Complete History: Sixty Years of the Man of Steel*. Bankside. Londen: Titan Books Ltd, 1998.

Denten, Brian J. "The Development of the Fantasy Genre." [31-3-2012] *Rhymes of History* (31 maart 2012) – 18-12-2012. <http://patepsilonblog.wordpress.com/2012/03/31/the-development-of-the-fantasy-genre/>.

DiPaolo, Marc. *War, Politics and Superheroes: Ethics and Propaganda in Comics and Film*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company Inc., 2011.

Dittmer, Jason. "American exceptionalism, visual effects, and the post-9/11 cinematic superhero boom." *Environment & Planning D: Society & Space*, Volume 29, Issue 1, februari 2011: 114-130.

Dreyer, Randolph. "Clap If You Believe in Batman: The Dark Knight - Christopher Nolan (Director)." *Perspectives in Psychiatric Care*, Volume 45, Issue 1, januari 2009: 80-81.

Fawaz, Ramzi. “‘Where No X-Man Has Gone Before!’ Mutant Superheroes and the Cultural Politics of Popular Fantasy in Postwar America.” *American Literature*, Volume 83, Issue 2, juni 2011: 355-388.

Fingerroth, Danny. “Batman Begins: Redefining the Dark Knight.” [15-6-2005] *Animation World Network* – 17-9-2012. www.awn.com/articles/reviews/ibatman-beginsi-redefining-dark-knight/.

Foot, Philippa. “The Problem of Abortion and the Doctrine of the Double Effect.” *Oxford Review*, Volume 5, 1967: 5-15.

Gainé, Vincent M. “Genre and Super-Heroism: Batman in the New Millennium.” In *The 21st Century Superhero: Essays on Gender, Genre and Globalization in Film*, geredigeerd door Richard J. Gray II en Betty Kaklamanidou (Jefferson, North Carolina: McFarland, 2011): 111-128.

George, Jason. “Plea Made to Saudis for Help In Release of American Captive.” [17-6-2004] *The New York Times* – 23-12-2012. www.nytimes.com/2004/06/17/world/plea-made-to-saudis-for-help-in-release-of-american-captive.html.

Georgiadis, Aris. “Kevin Feige.” *Advertising Age*, Volume 82, Issue 1, 3-1-2011: 15.

Goulart, Ron. *Comic Book Culture: An Illustrated History*. Portland, Oregon: Collectors Press, Inc., 2000.

Gray II, Richard J. en Kaklamanidou, Betty. *The 21st Century Superhero: Essays on Gender, Genre and Globalization in Film*. Jefferson, North Carolina: McFarland, 2011.

Grossman, Lev. “The Hero Whisperer.” *Time*, Volume 179, Issue 18, 7-5-2012: 46-49.

Hall, Kelley J. en Lucal, Betsy. “Tapping into parallel universes: using superhero comic books in sociology courses.” *Teaching Sociology*, Volume 27, Issue 1, januari 1999: 60-66.

Hamner, Susanna. “Marvel Comics leaps into movie-making.” [1-6-2006] *CNN Money* – 18-12-2012.

http://money.cnn.com/magazines/business2/business2_archive/2006/05/01/8375925/index.htm.

Hogan, Jon. "The Comic Book As Symbolic Environment: The Case Of Iron Man." *ETC: A Review of General Semantics*, Volume 66, Issue 2, april 2009: 199-214.

Housel, Rebecca en Wisniewski, Jeremy J. *The Blackwell Philosophy and Pop Culture Series: X-Men and Philosophy: Astonishing Insight and Uncanny Argument in the Mutant X-Verse*. Hoboken, New Jersey: John Wiley & Sons, 2009.

Irwin, William en White, Mark D. *The Blackwell Philosophy and Pop Culture Series: Iron Man and Philosophy: Facing the Stark Reality*. Hoboken, New Jersey: John Wiley & Sons, 2010.

---. *The Blackwell Philosophy and Pop Culture Series: The Avengers and Philosophy: Earth's Mightiest Thinkers*. Hoboken, New Jersey: John Wiley & Sons, 2012.

Irwin, William. *The Blackwell Philosophy and Pop Culture Series: Batman and Philosophy: The Dark Knight of the Soul*. Hoboken, New Jersey: John Wiley & Sons, 2008.

Izkoff, Dave. "Joss Whedon on Assembling 'The Avengers.'" [11-5-2012] *The New York Times: Arts Beat* – 23-12-2012. <http://artsbeat.blogs.nytimes.com/2012/04/11/joss-whedon-assembles-the-avengers-for-the-biggest-film-of-his-career>.

Jacobs, Will en Jones, Gerard. *The Comic Book Heroes: From the Silver Age to the Present*. New York: Crown Publishers, 1985.

Kaveney, Roz. *Superheroes!: Capes and Crusaders in Comics and Films*. Londen: I. B. Tauris, 2008.

Kempton, Sally. "Spiderman's Dilemma: Super-Anti-Hero in Forest Hills." *The Village Voice* (1-4-1965).

Keyes, Rob. "How Iron Man & Thor Can Play Together In The Avengers." [22-10-2009] *Screen Rant* – 25-12-2012. <http://screenrant.com/iron-man-thor-team-avengers-rob-32293>.

Kirby, Katherine E. "War and Peace, Power and Faith." In *The Blackwell Philosophy and Pop Culture Series: X-Men and Philosophy: Astonishing Insight and Uncanny Argument*

in the Mutant X-Verse, geredigeerd door Rebecca Housel en J. Jeremy Wisnewski (Hoboken, New Jersey: John Wiley & Sons, 2009): 209-222.

Krämer, Peter. “‘It’s aimed at kids - the kid in everybody’: George Lucas, Star Wars and Children’s Entertainment.” [December 2001] *Scope: An Online Journal of Film Studies* – 21-12-2012. www.scope.nottingham.ac.uk/article.php?issue=dec2001&id=278.

Last, Jonathan V. “The Crash of 1993.” [13-6-2011] *The Weekly Standard*, Volume 16, Issue 37 – 6-11-2012. www.weeklystandard.com/articles/crash-1993_573252.html.

---. “The Crash of 1993, cont.” [13-6-2011] *The Weekly Standard* – 6-11-2012. www.weeklystandard.com/blogs/crash-1993-cont_574165.html.

Lichtenfeld, Eric. *Action Speaks Louder: Violence, Spectacle, and the American Action*. Middletown: Wesleyan University Press, 2007.

Lunau, Kate. “The Science of Superheroes (Inventing Iron Man: The Possibility of a Human Machine).” *Maclean’s*, Volume 125, Issue 8, 27-2-2012: 56.

Mason, Herbert. *Gilgamesh: A Verse Narrative*. New York: Houghton Mifflin Harcourt, 2003.

McAllister, Matthew. “Block Buster Art House: Meets Superhero Comic, or Meets Graphic Novel?: The Contradictory Relationship between Film and Comic Art.” *Journal of Popular Film & Television*, Volume 34, Issue 3, Herfst 2006: 108-115.

Miller, John Jackson. “Nov. 17, 1992: A \$30 Million Day - And The Days After.” [12-12-2005] *CBG Extra*, Issue #1365, *The 1900s: The Century in Comics/The 1900s: 10 biggest events from 100 years in comics*, red. John Jackson Miller – 6-11-2012. www.cbextra.com/knowledge-base/for-your-reference/the-1900s-the-century-in-comics.

Molnar, Nicholas D. “The Historical Value of Bronze Age Comics: Captain America and the Haunted Tank.” In *Captain America and the Struggle of the Superhero: Critical Essays*, geredigeerd door Robert G. Weiner (New York: McFarland & Company Inc., 2009): 105-116.

Morris, Tom en Morris, Matt, red. *Superheroes and Philosophy: Truth, Justice, and the Socratic Way*. Peru, Illinois: Open Court Publishing, 2005.

Moser, John E. "Madmen, Morons, and Monocles: The Portrayal of the Nazis in Captain America." In *Captain America and the Struggle of the Superhero: Critical Essays*, geredigeerd door Robert G. Weiner (New York: McFarland & Company Inc., 2009): 24-35.

Muller, Christine. "Power, Choice, and September 11 in The Dark Knight." In *The 21st Century Superhero: Essays on Gender, Genre and Globalization in Film*, geredigeerd door Richard J. Gray II en Betty Kaklamanidou (Jefferson, North Carolina: McFarland, 2011): 46-59.

Nagib, Lúcia. *World Cinema and the Ethics of Realism*. Londen: Continuum International Publishing Group, 2011.

Novy, Ron. "What Is It Like To Be A Batman?" In *The Blackwell Philosophy and Pop Culture Series: Batman and Philosophy: The Dark Knight of the Soul* (Hoboken, New Jersey: John Wiley & Sons, 2008): 152-163.

Oldham, James. "Bun Lovin' Criminal." *New Musical Express*, 28-6-1997.

Pethokoukis, James. "Flash Facts." [26-2-2004] *U.S. News & World Report* – 6-11-2012. www.usnews.com/usnews/tech/nextnews/archive/next040226.htm.

Reif, Rita. "ANTIQUES; Collectors Read the Bottom Lines of Vintage Comic Books." [27-10-1991] *The New York Times* – 31-10-2012. www.nytimes.com/1991/10/27/arts/antiques-collectors-read-the-bottom-lines-of-vintage-comic-books.html.

Reynolds, Richard. *Super Heroes: A Modern Mythology*. Jackson: University Press of Mississippi, 1994.

Rhoades, Shirrel. *A Complete History of American Comic Books*. Bern: Peter Lang Publishing, 2008.

Russell, Terrence. "How Inception's Astonishing Visuals Came to Life." *Wired*, 20-7-2010.

Schedeen, Jesse. "The State of Marvel's Ultimate Universe." [4-2-2011] *IGN* – 20-12-2012. www.ign.com/articles/2011/02/05/the-state-of-marvels-ultimate-universe.

Siegel, Jerry. "Happy Anniversary, Superman!" *Action Comics*, 45th Anniversary, Issue #544. New York: DC Comics, 1983.

Smith, Adam. "The Original American Psycho." *Empire*, July 2005.

Smith, Sean. "Along Came Spidey." *Newsweek*, Volume 143, Issue 26, 28-6-2004: 46-52.

Southworth, Jason en Tallman, Ruth. "The Avengers: Earth's Mightiest Family." In *The Blackwell Philosophy and Pop Culture Series: The Avengers and Philosophy: Earth's Mightiest Thinkers*, geredigeerd door William Irwin en Mark D. White (Hoboken, New Jersey: John Wiley & Sons, 2012): 36-47.

Spanakos, Anthony Peter. "Exceptional Recognition: The U.S. Global Dilemma in The Incredible Hulk, Iron Man, and Avatar." In *The 21st Century Superhero: Essays on Gender, Genre and Globalization in Film*, geredigeerd door Richard J. Gray II en Betty Kaklamanidou (Jefferson, North Carolina: McFarland, 2011): 15-28.

Stanley, T. L. "Irons in the Fire." *Brandweek*, Volume 49, Issue 31, 8-9-2008: 18-20.

Steranko, James. *The Steranko History of Comics, Volume 1*. New York: Supergraphics, 1970.

Sullivan, Kevin P. "'Iron Man 3' Clip: What's Keeping Tony Stark Up At Night?" [26-4-2013] *MTV* – 8-5-2013. www.mtv.com/news/articles/1706379/iron-man-3-movie-clip.jhtml.

Thomson, Iain. "Deconstructing the Hero." In *Comics As Philosophy*, geredigeerd door Jeff McLaughlin (Jackson: University Press of Mississippi, 2005): 100-129.

Trodglen, Dugan. "The Children of the Atom: The X-Men in the 1960s: Stan Lee and Jack Kirby Create a New Kind of Team." In *Marvel Spotlight: Uncanny X-Men 500 Issues Celebration*, geredigeerd door John Rhett Thomas (New York: Marvel Comics, 2008): 3-8.

Tye, Larry. *Superman: The High-Flying History of America's Most Enduring Hero*. New York: Random House Publishing Group, 2012.

Voger, Mark. *The Dark Age: Grim, Great & Gimmicky Post-Modern Comics*. Raleigh, North Carolina: TwoMorrows Publishing, 2006.

Walker, Jesse. "The Politics of Superheroes." *Reason*, Volume 41, Issue 1, mei 2009: 46-50.

Weiner, Robert G. "Introduction by Robert G. Weiner." In *Captain America and the Struggle of the Superhero: Critical Essays*, geredigeerd door Robert G. Weiner (Jefferson: McFarland, 2009): 9-14.

Weiner, Robert G., red. *Captain America and the Struggle of the Superhero: Critical Essays*. McFarland & Company Inc., 2009.

Wertham, Fredric. *Seduction of the Innocent*. New York: Reinhart & Company, Inc., 1954.

Wickman, Forrest. "The Dickensian Aspects of The Dark Knight Rises." [21-7-2012] *Slate* – 23-12-2012.
www.slate.com/blogs/browbeat/2012/07/21/the_dark_knight_rises_inspired_by_a_tale_of_two_cities_the_parts_that_draw_from_dickens_.html.

Wilding, Josh. "Robert Downey Jr.: 'If Steve Rogers And Tony Stark's Relationship Doesn't Work, Then THE AVENGERS Doesn't Work.'" [31-3-2012] *ComicBookMovie.com* – 26-12-2012.
www.comicbookmovie.com/fansites/JoshWildingNewsAndReviews/news/?a=57210.

Wright, Bradford W. *Comic Book Nation: The Transformation of Youth Culture in America*. Baltimore, Maryland: Johns Hopkins University Press, 2001.

Comic Books

Conway, Gerry. "The Night Gwen Stacy Died" *The Amazing Spider-Man*, Issue #121-122. New York: Marvel Comics, 1973.

Dixon, Chuck, Duffy, Jo, Grant, Alan, O'Neil, Dennis en Moench, Doug. "Knightfall Saga." In: *Batman*, Issue #492-510; *Detective Comics*, Issue #659-677; *Showcase '93*, Issue #7-10; *Batman: Shadow of the Bat*, Issue #16-30; *Catwoman* #7-13; *Justice League Task Force* #5-6; *Legends of the Dark Knight* #59-63; *Robin* #7-9. New York: DC Comics, April 1993-Augustus 1994.

Ellis, Warren. *Extremis*. New York: Marvel Comics, 2005-2006.

Kanigher, Robert. "I Am Curious (Black)!" *Superman's Girl Friend, Lois Lane*, Issue #106. New York: DC Comics, 1970.

Kirby, Jack en Simon, Joe. "Meet Captain America." *Captain America*, Issue #1. New York: Timely Comics, 1941.

Lee, Stan. "Green Goblin Reborn!" *The Amazing Spider-Man*, Issue #96-98. New York: Marvel Comics, 1971.

---. "Iron Man Is Born!" *Tales of Suspense*, Issue #39. New York: Marvel Comics, 1963.

Michelinie, David en Layton, Bob. "Demon in a Bottle." *The Invincible Iron Man*, Issue #120-128. New York: Marvel Comics, 1979.

Miller, Frank. "Batman: Year One." *Batman*, Issue #404-407. New York: DC Comics, 1987.

---. *The Dark Knight Returns*. New York: DC Comics, 1986.

Miller, Mark. *The Ultimates*. New York: Marvel Comics, 2002-2004.

Moore, Alan. *Watchmen*. New York: DC Comics, 1986-1987.

Ordway, Jerry, Simonson, Louise, Stern, Roger, Kesel, Karl, Jurgens, Dan en Jones, Gerard. "The Death and Return of Superman." In: *Superman: Man of Steel*, Issue #18-26;

Justice League America, Issue #69-70; *Superman*, Issue #74-82; *Adventures of Superman*, Issue #497-505; *Action Comics*, Issue #684-691; *Green Lantern*, Issue #46. New York: DC Comics, December 1992 - Oktober 1993.

Siegel, Jerry en Shuster, Joe. "The Reign of the Superman" *Science Fiction: The Advance Guard of Future Civilization*, Issue #3. Cleveland: Siegel & Shuster, 1933.

Siegel, Jerry. "Superman" *Action Comics*, Issue #1. New York: DC Comics, 1938: 1-13.

Filmografie

Adventures of Captain Marvel. Reg. William Witney & John English, Scen. Ronald Davidson, Norman S. Hall, Arch B. Heath, Joseph Poland & Sol Shor, Act. Tom Tyler, Frank Coghlan Jr. Los Angeles: Republic Pictures, 1941.

Batman & Robin. Reg. Joel Schumacher, Scen. Akiva Goldsman, Act. George Clooney, Chris O'Donnell, Arnold Schwarzenegger, Uma Thurman, Alicia Silverstone. Burbank: Warner Bros. Pictures, 1997.

Batman Begins. Reg. Christopher Nolan, Scen. Christopher Nolan & David S. Goyer, Act. Christian Bale, Michael Caine, Liam Neeson. Burbank: Warner Bros. Pictures, 2005.

Batman Forever. Reg. Joel Schumacher, Scen. Lee Batchler, Janet Scott-Batchler & Akiva Goldsman, Act. Val Kilmer, Tommy Lee Jones, Jim Carrey, Nicole Kidman, Chris O'Donnell. Burbank: Warner Bros. Pictures, 1995.

Batman Returns. Reg. Tim Burton, Scen. Daniel Waters, Act. Michael Keaton, Danny DeVito, Michelle Pfeiffer, Christopher Walken. Burbank: Warner Bros. Pictures, 1992.

Batman. Created by Bob Kane, Bill Finger, William Dozier & Lorenzo Semple Jr., ABC, 1966-1968.

Batman. Reg. Tim Burton, Scen. Sam Hamm & Warren Skaaren, Act. Michael Keaton, Jack Nicholson, Kim Basinger. Burbank: Warner Bros. Pictures, 1989.

Blade. Reg. Stephen Norrington, Scen. David S. Goyer, Act. Wesley Snipes, Kris Kristofferson, Stephen Dorff. Los Angeles: New Line Cinema, 1998.

Captain America. Reg. Elmer Clifton & John English, Scen. Royal K. Cole, Harry Fraser, Joseph Poland, Ronald Davidson, Basil Dickey, Jesse Duffy, Grant Nelson, Act. Dick Purcell, Lorna Gray, Lionel Atwill. Los Angeles: Republic Pictures, 1944.

Captain America: The First Avenger. Reg. Joe Johnston, Scen. Christopher Markus & Stephen McFeely, Act. Chris Evans, Tommy Lee Jones, Hugo Weaving, Hayley Atwell. Manhattan Beach, Californië: Marvel Studios, 2011.

Captain America: The Winter Soldier. Reg. Anthony Russo & Joe Russo, Scen. Stephen McFeely & Christopher Markus, Act. Chris Evans, Sebastian Stan, Scarlett Johansson, Cobie Smulders, Samuel L. Jackson. Manhattan Beach, Californië: Marvel Studios, 2014.

Casino Royale. Reg. Martin Campbell, Scen. Neal Purvis, Robert Wade, Paul Haggis, Act. Daniel Craig, Eva Green, Mads Mikkelsen, Judi Dench. Culver City: Columbia Pictures, 2006.

Elektra. Reg. Rob Bowman, Scen. Zak Penn, Stuart Zicherman & Raven Metzner, Act. Jennifer Garner, Goran Visnjic. Los Angeles: 20th Century Fox, 2005.

Guardians of the Galaxy. Reg. James Gunn, Scen. Chris McCoy & Nicole Perlman, Act. TBA. Burbank, Californië: Walt Disney Studios, 2014.

Harry Potter and the Sorcerer's Stone. Reg. Chris Columbus, Scen. Steve Kloves, Act. Daniel Radcliffe, Rupert Grint, Emma Watson. Burbank: Warner Bros. Pictures, 2001.

Hulk. Reg. Ang Lee, Scen. James Schamus, Michael France, John Turman, Act. Eric Bana, Jennifer Connelly, Sam Elliott. Universal City, Californië: Universal Pictures, 2003.

Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull. Reg. Steven Spielberg, Scen. David Koepp, Act. Harrison Ford, Shia LaBeouf, Cate Blanchett, Karen Allen. Hollywood, Californië: Paramount Pictures, 1981.

Indiana Jones and the Last Crusade. Reg. Steven Spielberg, Scen. Jeffrey Boam, Act. Harrison Ford, Sean Connery, Denholm Elliott. Hollywood, Californië: Paramount Pictures, 1989.

Iron Man. Reg. Jon Favreau, Scen. Mark Fergus, Hawk Ostby, Art Marcum & Matt Holloway, Act. Robert Downey Jr., Terrence Howard, Jeff Bridges, Gwyneth Paltrow. Hollywood, Californië: Paramount Pictures, 2008.

Iron Man 2. Reg. Jon Favreau, Scen. Mark Fergus, Hawk Ostby, Art Marcum & Matt Holloway, Act. Robert Downey Jr., Gwyneth Paltrow, Don Cheadle, Scarlett Johansson. Hollywood, Californië: Paramount Pictures, 2010.

Iron Man 3. Reg. Shane Black, Scen. Drew Pearce & Shane Black, Act. Robert Downey Jr., Gwyneth Paltrow, Don Cheadle, Guy Pearce, Rebecca Hall, Ben Kingsley. Burbank, Californië: Walt Disney Studios, 2013.

Men in Black. Reg. Barry Sonnenfeld, Scen. Ed Solomon, Act. Tommy Lee Jones, Will Smith. Culver City: Columbia Pictures, 1997.

Munich. Reg. Steven Spielberg, Scen. Tony Kushner & Eric Roth, Act. Eric Bana, Daniel Craig, Geoffrey Rush. Universal City, Californië: Universal Pictures, 2005.

Raiders of the Lost Ark. Reg. Steven Spielberg, Scen. Lawrence Kasdan, Act. Harrison Ford, Karen Allen, Paul Freeman. Hollywood, Californië: Paramount Pictures, 1981.

Shadows of the Bat: The Cinematic Saga of the Dark Knight - Reinventing a Hero. Reg. & Scen. Constantine Nasr, Act. Joel Schumacher, Val Kilmer, Bob Kane. Burbank: Warner Bros. Pictures, 2005.

Skyfall. Reg. Sam Mendes, Scen. Neal Purvis, Robert Wade, John Logan, Act. Daniel Craig, Javier Bardem, Ralph Fiennes, Judi Dench. Culver City: Columbia Pictures, 2012.

Spider-Man. Reg. Sam Raimi, Scen. David Koepp, Act. Tobey Maguire, Willem Dafoe, Kirsten Dunst, James Franco. Culver City: Columbia Pictures, 2002.

Spider-Man 2. Reg. Sam Raimi, Scen. Alvin Sargent, Act. Tobey Maguire, Kirsten Dunst, James Franco, Alfred Molina. Culver City: Columbia Pictures, 2004.

Star Wars. Reg. & Scen. George Lucas, Act. Mark Hamill, Harrison Ford, Carrie Fisher. Los Angeles: 20th Century Fox, 1977.

Supergirl. Reg. Jeannot Szwarc, Scen. David Odell, Act. Faye Dunaway, Helen Slater, Peter O'Toole. Culver City: TriStar Pictures, 1984.

Superman. Reg. Spencer Gordon & Bennet Thomas Carr, Scen. Lewis Clay, Royal K. Cole, Arthur Hoerl, George H. Plympton & Joseph F. Poland, Act. Kirk Alyn, Noel Neill. Culver City: Columbia Pictures, 1948.

Superman and the Mole Men. Reg. Lee Sholem, Scen. Richard Fielding, Act. George Reeves, Phyllis Coates. Ventura County, Californië: Lippert Pictures Inc., 1958.

Superman. Reg. Richard Donner, Scen. Mario Puzo, David Newman, Leslie Newman & Robert Benton, Act. Christopher Reeve, Marlon Brando, Margot Kidder, Gene Hackman. Burbank: Warner Bros. Pictures, 1983.

Superman III. Reg. Richard Lester, Scen. David Newman & Leslie Newman, Act. Christopher Reeve, Annette O'Toole, Margot Kidder. Burbank: Warner Bros. Pictures, 1983.

Superman IV: The Quest for Peace. Reg. Sidney J. Furie, Scen. Lawrence Konner & Mark Rosenthal, Act. Christopher Reeve, Gene Hackman, Jackie Cooper. Burbank: Warner Bros. Pictures, 1987.

Syriana. Reg. & Scen. Stephen Gaghan, Act. George Clooney, Matt Damon, Jeffrey Wright. Burbank: Warner Bros. Pictures, 2005.

The Amazing Spider-Man. Reg. E.W. Swackhamer, Scen. Alvin Boretz & Stan Lee, Act. Nicholas Hammond & Lisa Eilbacher. Los Angeles: Charles Fries Productions, 1977.

The Amazing Spider-Man. Reg. Marc Webb, Scen. James Vanderbilt, Alvin Sargent & Steve Kloves, Act. Andrew Garfield, Emma Stone, Rhys Ifans. Burbank: Warner Bros. Pictures, 2012.

The Avengers. Reg. & Scen. Joss Whedon, Act. Robert Downey Jr., Chris Evans, Mark Ruffalo, Chris Hemsworth, Scarlett Johansson, Jeremy Renner, Tom Hiddleston, Clark Gregg, Cobie Smulders, Stellan Skarsgård, Samuel L. Jackson. Manhattan Beach, Californië: Marvel Studios, 2012.

The Avengers 2. Reg. & Scen. Joss Whedon, Act. TBA. Burbank, Californië: Walt Disney Studios, 2015.

The Dark Knight. Reg. Christopher Nolan, Scen. Jonathan Nolan & Christopher Nolan, Act. Christian Bale, Michael Caine, Heath Ledger. Burbank: Warner Bros. Pictures, 2008.

The Dark Knight Rises. Reg. Christopher Nolan, Scen. Jonathan Nolan & Christopher Nolan, Act. Christian Bale, Michael Caine, Gary Oldman, Anne Hathaway, Tom Hardy. Burbank: Warner Bros. Pictures, 2012.

The Incredible Hulk Returns. Reg. Nicholas Corea & Bill Bixby, Scen. Stan Lee & Nicholas Corea, Act. Bill Bixby, Lou Ferrigno & Steve Levitt. New York: NBC, 1988.

The Incredible Hulk. Reg. Louis Leterrier, Scen. Zak Penn & Edward Norton, Act. Edward Norton, Lou Ferrigno, Liv Tyler, William Hurt. Universal City, Californië: Universal Pictures, 2008.

The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring. Reg. Peter Jackson, Scen. Fran Walsh, Philippa Boyens & Peter Jackson, Act. Elijah Wood, Ian McKellen, Viggo Mortensen. Los Angeles: New Line Cinema, 2001.

The Secret Origin of X-Men. Reg. & Scen. Bryan Singer, Act. Bryan Singer, Avi Arad, Stan Lee. Century City, Los Angeles: 20th Century Fox Home Entertainment, 2003.

Thor. Reg. Kenneth Branagh, Scen. Ashley Edward Miller, Zack Stentz, Don Payne, Act. Chris Hemsworth, Natalie Portman, Tom Hiddleston, Stellan Skarsgård. Hollywood, Californië: Paramount Pictures, 2013.

Thor: The Dark World. Reg. Alan Taylor, Scen. Christopher Yost, Christopher Markus & Stephen McFeely, Act. Chris Hemsworth, Natalie Portman, Tom Hiddleston, Stellan Skarsgård. Burbank, Californië: Walt Disney Studios, 2013.

Watchmen. Reg. Zack Snyder, Scen. David Hayter & Alex Tse, Act. Malin Åkerman, Billy Crudup, Jackie Earle Haley, Patrick Wilson. Hollywood, Californië: Paramount Pictures, 2009.

X-Men. Reg. Bryan Singer, Scen. David Hayter, Act. Patrick Stewart, Hugh Jackman, Ian McKellen, Halle Berry. Los Angeles: 20th Century Fox, 2000.

X-Men: First Class. Reg. Matthew Vaughn, Scen. Ashley Edward Miller, Zack Stentz, Jane Goldman & Matthew Vaughn, Act., James McAvoy, Michael Fassbender, Jennifer Lawrence, Rose Byrne. Los Angeles: 20th Century Fox, 2011.

X-Men: The Last Stand. Reg. Brett Ratner, Scen. Simon Kinberg & Zak Penn, Act. Hugh Jackman, Halle Berry, Ian McKellen, Patrick Stewart. Los Angeles: 20th Century Fox, 2006.

Bijlage 1: Index Comic Book-Personages

Deze index bevat alle comic book personages die in deze scriptie genoemd zijn. In Amerikaanse comic books gebeurt het regelmatig dat meerdere personages zich als dezelfde superheld of -schurk voordoen, zoals Robin, die vertegenwoordigd werd door de personages Dick Grayson, Jason Todd, Tim Drake, Stephanie Brown en Damian Wayne. In deze index staan de aliassen van de personages vermeld die gebruikt werden in de door deze scriptie geanalyseerde casussen. Personages wiens eerste verschijning plaatsvond in een film staan gemarkeerd met een asterisk.

Personage	Eerste verschijning	Uitgever
Agent 13 (alias Peggy Carter)	1966, Captain America Comics #1	Marvel Comics
Aldrich Killian.....	2005, Iron Man: Extremis #1	Marvel Comics
Ant-Man	1962, Tales to Astonish #27	Marvel Comics
(alias Henry Pym / Scott Lang)		
Bane.....	1993, Batman: Vengeance of Bane #1	DC Comics
Batman.....	1939, Detective Comics #27.....	DC Comics
(alias Bruce Wayne)		
Black Widow	1964, Tales of Suspense # 52	Marvel Comics
(alias Natasha Romanoff)		
Captain America.....	1941, Captain America Comics #1	Marvel Comics
(alias Steve Rogers)		
Cat, the.....	1972, The Cat #1	Marvel Comics
(alias Greer Grant Nelson)		
Catwoman.....	1940, Batman #1	DC Comics
(alias Selina Kyle)		
Edwin Jarvis	1964, Tales of Suspense #59	Marvel Comics
Elektra	1981, Daredevil #168	Marvel Comics
(alias Elektra Natchios)		
Falcon.....	1969, Captain America #117	Marvel Comics
(alias Samuel Wilson)		
Fantastic Four	1961, The Fantastic Four #1	Marvel Comics
Thaddeus E. Ross	1962, Incredible Hulk #1	Marvel Comics
(alias General "Thunderbolt" Ross)		

Gwen Stacy.....	1965, The Amazing Spider-Man #31	Marvel Comics
Hawkeye.....	1964, Tales of Suspense #57	Marvel Comics
(alias Clint Barton)		
Ho Yinsen.....	1963, Tales of Suspense #39	Marvel Comics
Hulk, the	1962, The Incredible Hulk #1	Marvel Comics
(alias Bruce Banner)		
Hydra	1954, Menace #10.....	Marvel Comics
Iron Man	1963, Tales of Suspense #39	Marvel Comics
(alias Tony Stark)		
James Gordon	1939, Detective Comics #27	DC Comics
Jane Foster.....	1962, Journey into Mystery #84	Marvel Comics
J.A.R.V.I.S.	2008, Iron Man	Marvel Studios
Joker, the	1940, Batman #1	DC Comics
League of Shadows, the.....	1968, Strange Adventures #215.....	DC Comics
(alias the League of Assassins)		
Lois Lane.....	1938, Action Comics #1	DC Comics
Loki	1949, Venus #6.....	Marvel Comics
Lucius Fox.....	1979, Batman #307	DC Comics
Luke Cage.....	1972, Luke Cage, Hero For Hire #1	Marvel Comics
Magneto.....	1963, The X-Men #1	Marvel Comics
(alias Max Eisenhardt / Erik Lensherr)		
Mandarin, the.....	1964, Tales of Suspense #50	Marvel Comics
Maria Hill	2005, New Avengers #4	Marvel Comics
Maya Hansen.....	2005, Iron Man: Extremis #1.....	Marvel Comics
New Warriors	1989, The Mighty Thor #411	Marvel Comics
Nick Fury.....	1963, Sgt. Fury & His Howling Commandos #1.....	Marvel Comics
Nitro	1974, Captain Marvel #34	Marvel Comics
(alias Robert Hunter)		
Obadiah Stane.....	1985, Iron Man #200	Marvel Comics
(alias Iron Monger)		
Odin	1963, Journey into Mystery #85	Marvel Comics
Peter Foley*.....	2012, The Dark Knight Rises	Warner Bros.
Phil Coulson*	2008, Iron Man	Marvel Studios
Punisher, the	1974, The Amazing Spider-Man #129	Marvel Comics
(alias Frank Castle)		
Ra's Al Ghul.....	1971, Batman #232	DC Comics
Red Skull	1941, Captain America Comics #1	Marvel Comics
(alias Johann Schmidt)		

Robin	1940, Detective Comics #38	DC Comics
(alias Dick Grayson)		
S.H.I.E.L.D.....	1965, Strange Tales #135	Marvel Comics
Scarecrow	1941, World's Finest Comics #3	DC Comics
(alias Dr. Jonathan Crane)		
Senator Stern	2010, Iron Man 2	Marvel Studios
Shanna the She-Devil	1972, Shanna the She-Devil #1	Marvel Comics
(alias Shanna O'Hara Plunder)		
She-Hulk.....	1980, Savage She-Hulk #1	Marvel Comics
(alias Jennifer Walters)		
Spider-Man.....	1962, Amazing Fantasy #15	Marvel Comics
(alias Peter Parker)		
Starfire	1980, DC Comics Presents #26	DC Comics
(alias Koriand'r)		
Superman.....	1938, Action Comics #1	DC Comics
(alias Kal-El / Clark Kent)		
Talia al Ghul.....	1971, Detective Comics #411	DC Comics
Ten Rings, the.....	2008, Iron Man	Marvel Studios
Thanos	1973, Iron Man #55	Marvel Comics
Thor	1962, Journey into Mystery #83	Marvel Comics
Two-Face.....	1942, Detective Comics #66.....	DC Comics
(alias Harvey Dent)		
Winter Soldier	1941, Captain America Comics #1	Marvel Comics
(alias James "Bucky" Barnes)		
Wolverine	1974, The Incredible Hulk #180	Marvel Comics
(alias James Howlett)		
Wonder Woman	1941, All Star Comics #8	DC Comics
(alias Diana Prince / Diana of Themyscira)		
Wong-Chu	1963, Tales of Suspense #39	Marvel Comics
X-Men	1963, The X-Men #1	Marvel Comics