

АЛЕКСАНДАР ГАЈИЋ

ХЕРОЈИ И МОЋ У ПОПУЛАРНОЈ КУЛТУРИ¹

Деловање моћи у популарној култури није тек једно од важних питања којима се студије културе баве: оно је централна, основна тема, она из које је настала и развила се ова научна дисциплина. Анализа увећане моћи нижих слојева у култури испрва је и довела до формулисања тзв. „критике масовне културе”, уз пратећу поделу на опадајућу „високу” културу и нарастајућу „ниску” културу у индустријским друштвима друге половине 19. века. Пре свега као израз аристократско-конзервативног погледа на успон маса, ова критика „се углавном ослањала на елитистичке претпоставке просветитељства и романтизма по којима се високој култури интелектуалне и уметничке елите испречила ниска култура неписмених, необразованих потрошача масовне културе”.² У овој перспективи, деструктивна или културно нивелишућа моћ маса дубоко је повезана са моралном кризом проузрокованом слабљењем традиционалних ауторитета, у ширем виду – на пољу вере и друштва, а ужем – породице. Главни представник оваквог приступа према масовној култури, чије су оцене у многоме делили један Т. С. Елиот, К. Манхајм или Ортега и Гасет, био је Метју Арнолд. Арнолд је најезду „сирове, некултивисане масе” на културном пољу којој се треба супротставити, видео управо као утицај, као борбу две моћи. Једне, ниске, масовне и друге „која има велику тежњу ка свежини и светлости. И једну још јачу – да оне *преовладају*.”³

¹ Рад је настао у оквиру пројекта 179014 кога финансира Министарство за просвету и науку Републике Србије.

² Јелена Ђорђевић, *Посикултура*, „Клио”, Београд 2009, 31.

³ Метју Арнолд, „Култура и анархија”, у: Јелена Ђорђевић, зборник *Стигу-*

На потпуно другим позицијама у односу на масовну културу и моћ у њој била је наредна значајна школа која их је проучавала – Франкфуртска критичка школа. Представници ове левичарске школе – пре свих Теодор Адорно, Марк Хоркајмер и Херберт Маркузе – формулишу концепт „индустрије културе” у којој се масовна култура посматра као део капиталистичке производње и комплексни инструмент класне моћи – њене контроле која, кроз комерцијализацију културе (претварањем у робу), од публице ствара пасивне конзументе, конформисте и робове „новог” у развијеном потрошачком друштву. На овај леви светоназор значајно је утицала и „теорија културне хегемоније” Антонија Грамшија која је објашњавала доминацију владајуће класе над сложеним, културно разноврсним друштвом, управо кроз манипулацију културом – њеним веровањима, вредностима, објашњењима, перцепцијама – тако да је поглед на свет вдалајуће класе наметнут/прихваћен као културна норма која оправдава постојећи социо-политички и економски поредак.

Следећи марксистички приступ ка популарној култури који посматра и димензије класне доминације али и противљења, отпоре према њој, или чак њихов „суживот” без конфронтација, њихови критички настројени наследници у оквиру Бирмингемског центра („Центра за истраживање савремене културе у Бирмингему”) оформили су прву озбиљну, савремену школу студија културе која је управо популарну културу видела као „културу подређених”. Према водећим теоретичарима „Бирмингемске школе” у сваком друштву „постоји блок моћи који ствара пожељан поредак кроз слике, представе, репрезентације, нарочито присутне у новим медијима комуникације и потрошачкој култури, што подређене сегменте друштва нагони да на различите начине оспоравају ову моћ”.⁴ Из ове перспективе, следствено, заузета су становишта (попут нпр. Фисковог) како популарна култура никада и није доминантна, већ, умногоме, представља реакцију на постојећи систем доминације. „Но, доминантне силе не могу у потпуности да контролишу сва значења која људи стварају, нити њихове различите друштвене припадности. Људи нису беспомоћни субјекти неодољивог идеолошког система, али нису ни биолошки одређене индивидуе које располажу слободном вољом;

дије *Културе*, „Клио”, Београд 2008, 38.

⁴ Јелена Ђорђевић, *Посйкултура*, 52.

они су промењиви скуп друштвених припадности које формирају друштвени агенси...”⁵

Насупрот „Бирмингемској школи”, последњих неколико деценија развијала се и школа „прогресивног еволуционизма” која је оптимистички сликала како неолиберална, капиталистичка привреда наводно ствара шансе сваком поједницу да демократски, активно (као стваралац) или пасивно (као корисник, конзумент) учествује у културном животу као нечему отвореном и опште доступном – па се, према томе, више не може постављати ни питање претње масовне културе „високој” култури (пошто оне паралелно коегзистирају) нити доминације, пошто је популарна култура, по њиховом тврђењу, постала веродостојни израз најширих људских потреба.

На развој студија културе као научну дисциплину велики утицај је оставило и проучавање дискурса, дискурзивне праксе и дискурзивних формација француског пост-структуралисте (мада је он одбијао да се тако декларише) Мишела Фукоа. Дискурсом Фуко означава језичку производњу значења, али је много више од тога – систем мишљења састављен од идеја, ставова, смерова деловања, уверења и пракси које систематски конструишу субјект и свет о коме он говори. У питању су, дакле, „скупови исказа који дефинишу одређене друштвено-историјске појаве из перспективе чије су дискурзивне праксе – праксе моћи”,⁶ то јест они искази у којима се, кроз представе стварности, иста заправо конструише поступцима којима се реализује моћ („дискурс – однос знања и моћи”). Као и системи вредности, навике, хијерархијски односи, и дела културе су, доказивао је Фуко, плод дискурзивних уплива, њиховог преплитања и надметања.

Поред најшире примене Фукоове теорије дискурса, изучавање снаге популарне културе на међународном пољу даје нам и теорија о „мекој моћи” Џозефа Наја. Дефинисана као „способност да се привлачењем пре него принудом постигне оно што се жели”, моћ популарне културе се од стране Наја посматра као трећи облик „меке моћи” (уз политичке вредности и спољну политику) у међународним односима. Популарна култура као вид „меке моћи” утиче на најшире слојеве друштава које су јој изложене, и то на суптилан, готово неприметан начин – кроз идентификацију са вредностима, појавама и осећањима које дела промовисане културе буде и пропагирају, а која накнадно утичу на

⁵ Дон Фиск, *Популарна култура*, „Клио”, Београд 2001, 56–57.

⁶ Александар Гајић, *Духовне основе свейске кризе*, „Конрас”, Београд 2011, 103.

људска уверења, одлуке и понашања, то јест – обликују и преобликују индивидуални идентитет.

Да ли и на који начин се све преламају утицаји моћи на пољу популарне културе, како она делује и еволуира и какве све вредносно-идентитетске промене ствара, репрезентује или наговештава, посматраћемо на једном од најважнијих културно-идентитетских феномена присутних у целокупној културној историји човечанства – на феномену хероја.

Херој као узорни културни модел

Фигура хероја спада у најзначајније културно-идентитетске моделе присутне, са својим разноврсним модификацијама, у свим временима и свим друштвима. Она стоји као један од носећих стубова културног изражавања, подједнако и у „високом”, уметничком стваралаштву, и у „ниском”, народном, фолклорном изражавању. Херој је смештен у центар наратије, као главни носиоца стваралачког израза који упућује на заједничке културне вредности и узорно одношење према њима. Идеја хероја не да само помаже или подразумева испољавање моћи у култури – хероју је моћ инхерентна. Он је израз моћи – и самим тиме – и моћ сама. Херој је архетип: наслеђени оквир целокупног искуства небројених претходних генерација; основна динамичка јединица несвесног који означава природене, универзалне диспозиције и емоцијама испуњене представе, идеје или облике понашања.

Архетип хероја односи се на појединца, на личност која својом храброшћу, несебичношћу и спремношћу на саможртвовање брани људску заједницу и њене вредности, „опште добро”, од изненадне, значајне опасности. Првобитно непосредно референтност на ратничку ванредност и храброст (етимологија грчке речи *ἥρως* (*hērōs*) изворно је значила „заштитника”, „браниоца”) она се имплицитно односила и на етос, на моралну исправност и врлину, тако да се, временом, тежиште значења појма херој „пренело” са активистичког, борилачког виђења, све више на унутрашње, моралне димензије појединца. Поред тога, херојски архетип везан за врлину означава не само хоризонталну везу појединца и заједнице, већ и везу људског и божанског у којој се и кроз коју се остварује саможртвена, активистичка прокреативност (етимолошка повезаност хероја, заштитника, са еросом) која служи опстанку заједнице на духовно-моралним темељима. Основне, архетипске особине хероја су, према томе, честољубивост, племенитост, храброст, саосећајност, несебичност, одважност...

Често на маргини или ван саме заједнице (већ у зависности од моралне климе која у њој влада), херојско битисање је управо посвећено заједници и њеним узорним, моралним основама, зарад чега се херој супротставља изазовима неправде и неморала приносећи себе, већ према потребама, на жртву заједници. Отуда и сви класични културни изрази херојског архетипа представљају моралне примере за целу заједницу, за све њене житеље који их славе, величају и узимају за узор – за примере исправног живљења које, можда, и није могуће свима досећи – али је нужно за њима, већ према способностима сваког понаособ, ићи и њима се руководити.

Описана заштитничка улога хероја, његових натпросечних моћи и моралне исправности, као и структура наратива у оквиру које се херојски архетип (са својом сврхом моралног узора за ширу људску заједницу) остварује, довеле су истраживаче до (још увек контраверзног, али и неоповргнутог) закључка како је „херојски мономит“, или мит о херојском послању, универзалан – присутан унутар свих култура. „Херојски мономит“ – наратив о његовој „мисији“ – садржи неколико целина, јасно уочљивих фаза: напуштање заједнице, затим пут/иницијацију и, напоследку, повратак у заједницу, током којих се одвија поступна реализација херојске личности.⁷

Током свог „иницијацијског пута“ херој ходи уз бројне степенике, решава кључне проблеме/задатке и проживљава епизоде које га, поступно, воде ка циљу: он почиње у свакодневном, обичном окружењу, па се након (најчешће унутрашњег, божанског) призива креће ка несвакидашњим догађајима, ка тајним моћима (авантура), приликом чега пролази кроз различите изазове и искушења. Он решава задатке и врши потраге, сам или уз асистенцију својих помоћника. Након што преживи и превазиђе искушења те реши задатке које се пред њега стављају, херој стиче награду (која се састоји и од трансформације његове личности, а прати је самосознаја и сазревање), остварује циљ мисије и на тај начин се претвара у право, потпуно хероја. Тек након тога, херој је спреман да се врати у заједницу коју је напустио (уз или без пратећих изазова у повратку) како би испунио своје позвање да одбрани заједницу од опасности, унапреди је и донесе јој благостање.

⁷ Према Campbell Joseph. *The Hero with a Thousand Faces*. Princeton University Press, Princeton, 1968; Практично те исте три фазе проналази и Владимир Пропп (Propp Vladimir, *Morphology of the Folk Tale*, University of Texas Press, 1968) проучавајући структуре руских, источно-словенских бајки које именује као: одлазак на пут; решавање теста, задатака; женидба принцезе (или нека слична награда за успешно извршење мисије)...

Само неки од митова, наравно, поседују све ове елементе унутар митске структуре. Већина осталих приповедања имају само неке од ових елемената на које је прича усмерена, који варирају а детаље развијају. Често су, такође, типске и одлике будућег хероја: његово порекло, миље и животни развој. Обично је он племенитог/краљевског порекла (на којем лежи божији благослов); рођење му се одвија у необичним околностима, праћено је опасностима/жељом да га убију властодржци или рођаци; будући херој одраста као усвојеник у туђој породици одакле, после призивања, открива свој прави идентитет и креће у мисију итд...

Херој у популарној култури

У модерну културу (и „високу” и „ниску”, популарну) херој пристиже право из својих предмодерних, архетипских димензија: његови секуларизовани одједи могу се наћи у историјској науци, у филозофији (Хегелово прокламовање Наполеона за носиоца „духа времена” или, на пример, Карлајлово величање хероја као главних покретача историје у делу *О херојима*⁸) као и у књижевности, понајвише оној романтичарској и класичној, окренутој народним херојским еповима и историји (нпр. Д’Артањан или Едмонд Дантес код А. Диме, Фенимор Куперов Нат Бампо – *Кожна чарапа*, Толстојев Андреј Болконски, мистер Дарси код Џејн Остин, Сјенкијевичев Пан Володијовски, Хајдук Станко код Јанка Веселиновића итд.).

Временом еволуирајући у свом секуларизованом изразу, хероји су се све више субјективизовали, потпадали под утицаје модерних идејних и идеолошких струјања. Ови утицаји су их, мењајући вредновање контекста и угао гледања, релативизовали, преобликовали и, полако, претварали у пуке главне протагонисте – у централне субјекте наратије који се, додуше, и даље називају херојима али више не поседују нити моралну снагу и натпросечну моћ хероја, доводећи их до портрета оних индивидуа које више немају никаквих особина. Овај се процес јасно може пратити од Текеријевог *Вайромейта шаццијине* (чији је поднаслов и био „роман без хероја”), преко *Великог Гејзбија* до Музиловог *Човека без својстава*. Тако су подручје високе културе, у распону између секуларизованог хероја и „човека без својстава”, претежно настанили антихероји као средишта одвијања драме модерности. У „високој” култури, где се прво и појавио, „антихерој није

⁸ Томас Карлајл, *О херојима*, издавач Д. Бокан, Београд 1988.

био спреман на морално деловање; он не жели да мења ништа од постојећег стања ствари, и све његово деловање је морално индиферентно, често и проблематично. Па ипак, ако херојске саге служе да дају морални пример и портретишу узор, приче о антихеројима имају другачију моралну улогу: да покажу како морални избор и вредности утичу и одређују живот свих, пошто и слаб морални пример (па и онај крајње негативан) и његове последице потврђују постојање моралних законитости.”⁹ Од своје протомодерне претече – Сервантесовог *Дон Кихота* као парадигматичног антихеројског витеза, преко Бајроновског, неморалног јунака, растакање херојског у модерној личности као главном протагонисти одвело ју је пут страдања (Раскољников код Достојевског, Текеријев Редмонд Бери Линдон), апсурда (Кафкин Јозеф К., Камујев Мерсо) и побуне (битници код Нормана Мајлера и Керуака) где они или бледе, „без својстава”, или се претварају у праве негативце, у зликовце. Слични процес ће се, нешто касније, поновити и на простору популарне културе.

Подручје популарне културе, још од својих почетака у раном 20. веку, није само транспоновало херојске мотиве из модерне високе културе и предмодерног фолклора – у њој су се, већ од самих почетака, преплитали традиционални херојски елементи са оним антихеројским, егзистенцијалистичким, с обзиром на епохални контекст „сумрака запада” у свету разорних светских ратова, идеолошког слепила и експлозије нихилизма међу масама. Ако се томе дода миле тоталне, планске државе као и секуларизована, рационализовањем сужена субјективност – јасно је да је емотивно, несвесно поље у својој насушној потреби за оним дефицитарним – за врлинским и узорним, вапило за митским садржајима. Ови садржаји су, допуњени маштом у датом историјском контексту, „провалили” у масовну културу која је управо овладава новим изражајним средствима у виду нове, модерне митологије, креирајући при томе бројне митске хероје и суперхероје који значајно реферишу на архетип, и то у распону од Тарзана, Шерлока Холмса, Зороа, Фантома и Флаша Гордона, преко маскираних суперхероја (Супермен, Бетмен, Капетан Америка) до Џејмса Бонда, епске фантастике (Толкин и његови бројни епигони) и фантастике „мача и магије” (Конан, Крул, Црвена Соња). Сваки од њих понаособ, наслонен на класичне архетипске особине хероја, носио је и понешто од контекста модерности и њених дилема – неку

⁹ Александар Гајић, „Хемијско венчање Волтера Вајта”, http://www.vidovdan.org/index.php?option=com_content&view=article&id=50388:hemijsko-vencanje-voltera-vajta&catid=58:slobodna-zona&Itemid=135

њену димензију (нпр. Шерлок Холмс рационални сцијентизам, Тарзан русоовски натурализам, Џејмс Бонд дендистички хедонизам итд.) или проблем (сплин, доконост, незаситост). Суперхероји су ове своје друге, „наслоњене”, модерне димензије, подизали на ниво митских и стављали их у раван са класичним, архетипским изразима. Тако суперхероји (касније – и суперхероине) постају спасиоци што поседују вансеријске способности, натприродне и надљудске моћи које користе како би заштитили модерно људско друштво. Уместо ничеанског надчовека (*übermensch*) који је требало да служи да се „вољом за моћ” превазиђе модерни нихилизам, зрела и позна модерна епоха креирала је његове измаштане, митске супституте – суперхероје (термин „суперхерој” је скован још 1917. године у жеку Првог светског рата) као средство да се на субјективном пољу њима допуне и, тако, ублаже последице модерности.

Надограђујући мотиве из архетипских херојских приповести, модерна митологија о суперхеројима такође их је украсила неким заједничким, типским одликама – „поседовањем необичних моћи, способности (од надљудске снаге, вишеструко појачаних чула и енергија, до нпр. способности да се лети) или технолошких проналазака; придржавањем јаког моралног порива; опстајањем неумољиве мотивације у виду одговорности према заједници или осећаја ’мисије’ или позива да се бори за њу; поседовањем тајног идентитета који им омогућава дискрецију и вођење паралелног, ’обичног’ живота, чему доприносе маскирање и упечатљиви костими којима се херој прикрива од остатка света; постојањем помоћника, пријатеља и сарадника у својим херојским мисијама, али и присуством архетипских супернепријатеља који су, такође, често костимирани и који имају поједине натприродне способности; поседовањем скровишта, базе за своје херојске активности, као и трајне економске независности која им омогућава херојску егзистенцију”.¹⁰ У првим деценијама након свог настанка суперхероји су били базирани на дотадашњем патријархалном моделу европске цивилизације – сви су били бели Кавказци из средње или више класе, високи и лепо, атлетске грађе, образовани, хетеросексуални млађи мушкарци.

Током 20. века приметна је снажна, мада постепена промена типских особина суперхероја која се очитује у њиховом моралном слабљењу и то управо кроз „учитавање” субјективног,

¹⁰ Александар Гајић, *Корпоративна носталгија*, Службени гласник, Београд 2011, 141.

модерно-реалистичког, „егзистенцијалног” момента и у њих и у нарацију у којој су смештени, а која води пут релативизације, попримања антихеројских атрибута па и њихове аморализације. Све то понавља, у грубљем и огољенијем виду, раније описане аналогне процесе који су се одвијали на простору „високе” културе. Тако је међуратне изворне суперхероје (Супермена, Бетмена, Чудесну жену) из „Златног доба”, са особинама моралне неупитности и једноставности који се, без унутрашњих и спољних дилема, боре са негативцима зарад одбране општег добра, већ у другој половини педесетих година прошлог века, са почетком тзв. „Сребрног доба”, наследила плејада нових суперхеројских ликова (Спајдермен, Сребрни Летач, Тор, Флеш, Дердевил, Х-мен итд.). Њихове главне одлике биле су егзистенцијалистичка психологизација и морална релативизација која је митске димензије нарације о херојима делом претварала у проблематичне – у драмске. Овај процес је захватио и „преживеле” изворне суперхероје (Супермена, Бетмена, Капетана Америку итд.) који, у новим издањима, добијају све мрачнији и проблематичнији, драматични лични израз. Након растрзаних, неуротичних суперхероја „Сребрног доба”, уследили су они у „Бронзаном добу” (које почиње у другој половини седамдесетих година), где моралне димензије јунака сасвим ишчежавају у процесима њихове „деконструкције”. „Бронзану” генерацију суперхероја (Панишер, Вулверин, Блејд, Виксен) – што имају тек по коју надљудску или натпросечну способност – одликује то што они само не могу да реше друштвене проблеме, већ су сами постали проблем у свету где су све вредносне основе спорне или исчезле. Они су „наркомани, алкохоличари и социопате, емотивни богаљи, па и мутанти и масовне убице. Префикс ’супер’ у њиховом све мање херојском битисању мери се само по степену пометње и деструкције коју својим натпросечним или натприродним моћима и активностима изазивају.”¹¹ Овај период карактерише и све учесталије креирање главних протагониста „Бронзаног доба” који су припадници мањинских група – у расном и родном погледу, те у смислу сексуалне оријентације. Идентичан процес, само мање упадљив јер је мање типски, одвијао се и у несуперхеројском, обичном, „чисто хуманом” херојском делу популарне културе. И ту су јунаци, од морално стабилних, узорних и натпросечних личности, исклизули пут антихероја, и даље – у социопатију и неморал, пут негативних личности и злочиначки настројених особењака.

¹¹ Исто, 35.

Моћ хероја и модерни дискурси

Анализа фигуре хероја у модерној поп култури изузетно је значајна јер представља одличан показатељ свих нивоа утицаја моћи и њихових кретања на духовно-културном пољу у епохалном смислу. Она нам указује на деловање моћи на њихов настанак – на вредносне димензије које ова фигура у себи изворно носи и њихову промену у контексту моћи – и у погледу моћи утицаја на публику, и у контексту спољашњег дискурзивног уплива (то јест покушаја преобликовања и коришћења њиховог значења), као и, што је најважније, на последице вредносне трансформације ове фигуре у односу на дискурзивне токове и општу духовно-цивилизацијску климу.

Рађање, настанак фигуре хероја и нарочито суперхероја (као њихових митологизованих, „пренаглашених” примерака) у популарној култури, јасно показује да главни, универзални архетипски изрази у култури људских друштава нису и не могу бити посматрани тек као пуки социјални конструкт – као изрази односа голе друштвене моћи владајућих слојева према онима који су им подређени, нити су пак само пуки израз отпора ових других оних који су им надређени. Социјални контекст, утицаји постојеће моћи, прокламованих и практикованих вредности, као и њихове последице на живљење у друштву (на психологију колективног и персоналног) посредно подстичу климу из које израњају разни, свесно жељени или нежељени, културни изрази. Они могу, више или мање, да кореспондирају са интересима различитих структура моћи, али, посебно када су у питању они основни, архетипски (или бар они наслоњени на архетипове) изрази, њихово значење и „вредносни капацитет” је универзалан, општи; њихово унутрашње „вредносно језгро” није проста последица овог или оног друштвеног утицаја, манипулативног уплива постојећих моћи, ни њихове комбинације. Исто тако, ни вредности које у себи носе архетипови нису тек релативне, контекстуално и интересно узроковане – већ оне дубинске, задате као дефинишуће у односу на релативни миље кроз које реализују, у мањој или већој мери, своје потенцијале.

Херојске представе, дакле, нису створене дискурзивним утицајем од стране владајућих класа са прозаичним циљем да се њима пацификују и вредносно потчине нижи слојеви, масе, а све на интересно базираној друштвеној хегемонији из које произлази и хијерархијско-вредносна хегемонија. Али, архетипске представе јунака не настају ни из отпора потчињених слојева наметнутом, доминантном социјалном контексту: они нису израз њихове

жеље за вредносним опозитом, за побуном према ономе што се намеће као доминантан образац, као дискурзивна формација и социјални конструкт – израз дискурзивних пракси, деловања моћи. Архетипови су изрази духа кроз општу жељу за вредносном реализацијом најдубљих, најважнијих људских вредности – врлина, и њихови културни изрази се у историјским околностима јављају у степену у којем они нису истински реализовани у датом друштвеном и личном стању, то јест у њиховим развојним правцима, у перспективи. Тако су херојски ликови у популарној култури у 20. веку настајали и унутар виших, владајућих слојева, и међу средњокласним културним посленицима (што је био најчешћи случај), као и међу нижим, подређеним слојевима (који су се показали најпријемчљивијим да их приграбе, усвоје и заволе). Напротив, припадници виших слојева испрва су се гнушали примера популарне, „булеварске” митологије и њихових литерарних, филмских и стрип израза, као нечега недостојног високо образованог, одраслог човека.

Све то не значи да – када је увид о друштвено-културним, психолошким и пропагандним потенцијалима примера популарне митологије постао опште уврежен – и „херојске представе” нису биле узимане у обзир из интересне перспективе, да нису дискурзивно усмераване, преобликоване, да нису превише често служиле најразноврснијим наменама: од претварања у индустрију културе (коју је прилично тачно описала Франкфуртска школа) са својим компензационо-профитним, друштвено пацификујућим циљевима, до коришћења за голу пропаганду (нарочито у Другом светском рату, али и Хладном рату, као и у бројним контракултурним и алтернативним леволибералним покретима). То су чинили и владајући слојеви (унутар њихове вредносне оријентације и интересне перспективе), али и сви они други који су имали довољно снажних мотива да постојеће дискурзивне димензије помере и промене у по себи повољнијем правцу. Имајући све то у виду, неспорним нам се чини је да су идеолошки конзервативци у свом дискурзивном, интересном политичком деловању, више и чешће покушавали да, у по себи повољнији и вредносно пожељни контекст, ставе изворније, класичније хероје, док су, на супрот њима, либерали и левичари покушавали да поставе хероје у свој идеолошки оквир који подразумева заговарање вредносних промена које, управо кроз оно „ново”, доносе жељену слободу и дигнитет свима онима који су сматрали да им је исто, из било којих разлога, ускраћено.

У том виду формулисана је подела хероја у популарној култури коју је изложио Ди Паоло на: а) оне који бране постојећи

статус кво и његов естаблишмент, б) оне који се залажу за промену и заузимају антиестаблишмент став и ц) оне који заступају цивилизаторску улогу (дивљих народа, удаљених планета итд).¹² Ова типологија, међутим, намеће нам крајње упрошћене и нетачне закључке. Тако би сви они који се спадају у прву групу били сврставани у конзервативце, они из друге у либерале (укуљујући и оне револуционарне, леве либерале), док би они који припадају трећој групи могли да припадају или империјалистичким дискурсима или оним утопијским.

Из исте перспективе често се посматра и однос у популарној култури према класним поделама: ако се у делима популарне културе сиромашни приказују позитивније, а богати као корумпирани и себични индивидуалци – у питању је либералан и/или левичарски дискурс. Ако пак сиромашни попримају обресе руље, а виши слојеви бивају представљени као носиоци реда – у питању су конзервативни приступи у популарној култури. Такође, сматрају заговорници ове типологије, и однос према природи (биљкама и животињама), говори о дискурзивним, идеолошким погледима које се „провлаче” кроз популарну културу. Ако се природа представља као претећа, опасна и дивља (нпр. филм *Птице*, *Раље*, филмови катастрофе) у питању је утицај конзервативизма; а ако се они гледају са лепше и „светлије” стране (Тарзан, Аквамен, Бамби, рана дела који носе и еколошку поруку), ради се о либералном виду залагања за „натурално”.

Кроз ову призму већина раних хероја у популарној култури – од Шерлока, Тарзана и Фантома, преко Супермена и Капетана Америке, до Судије Дреда – били би чисто оличење конзервативизма, то јест продукти дискурзивних утицаја владајућих слојева. Из исте перспективе, сви „одметнички” хероји и осветници (*vigilantes*) – и они маскирани (Зоро, Бетмен, Спајдермен) и они који то нису, а који делују мимо или против постојећих структура, били би израз отпора естаблишменту, и, у различитом степену, заговорници либерализма или социјализма. Гледано кроз начаре ове једнодимензионалне поделе, Чудесна жена би била поборник конзервативног поретка, побуњеници у *Рајтовима звезда* били би либерали и левичарски антиколонијални борци, Сребрни летач би био тек пасивни, тугљиви социјалдемократа, Конан варварин дивљи анархиста, а принц Валијант, Тор и јунаци *Госиодара Ђиситенова* или реакционарни, „средњовековни мрачњаци” или малограђански ултра-конзервативци. Панишер би био њихов

¹² Marc DiPaolo, *War, politics and superheroes*, McFarland & Company, Jefferson, N. Carolina 2001, 25.

либерални противник, а Роки припадник декласираних, сиромашних слојева. Рамбо би био либерална жртва милитаристичког поретка, а сви криминални антихероји – пуке жртве класних односа и потенцијални „Робин Худови” модерних времена. Међутим, добро је знано да се поменути хероји популарне културе или уопште тако не третирају или се идеолошки сасвим другачије гледају: ако Супермен и Бетмен имају некакву конзервативну репутацију (Бетмен би пре личио на феудалног барона осветника, конзервативног револуционара), Чудесна жена је, пре свега, од самих почетака свог медијског живота симбол модерне феминистичке еманципације; Конан, као уосталом и Рамбо и Роки, имају изразито конзервативни имиџ, као и Панишер, немилосрдни *vigilante* (у овај опис спадају и Прљави Хари, као и Бронсонов лик из серијала *Самрџина жеља*), док либерали и левичари обожавају Шерлока Холмса (који је, иако ексцентрични конзервативни малограђанин, као позитивистички материјалиста у комунистичким земљама доживео многа реиздања и екранизације), Пратовог Корта Малтезеа, Мурове *Надзираче* са својим димензијом критике регановске „либералне револуције”, као и постмодерне, „деконструктивне” маскиране хероје – представнике алтернативних, мањинских група и идентитета.

Идеолошка квалификовања хероја популарне културе ипак су више последица историјских околности у којима су поједини хероји, након свог појављивања, коришћени у пропагандне, политичке и идеолошке сврхе, него вредносних оквира које пропагирају или које нарација о њима сугерише. Јасно је да суперхероина Чудесна жена у себи носи еманципаторску симболику; да стрип *Асџерикс* француског цртача Гошиноа у себи има антиколонијалну, ослободилачку поруку; да је Сребрном Летачу инхерентна отуђеност и својевсни „*Weltschmerz*”; да су *Господари њрџенова* у времену када су писани били метафора за борбу „Слободног света” против тоталитарних система (о чему је више пута говорио и сам Толкин), а да је Рамбо, и поред свог „декласираног”, контракултурног изгледа (хипи коса и зулуфи, трака око главе, фармерице и „вијетнамка”) фигура резигнираног милитаристе. Женске хероине популарне културе, од Џејн (у тумачењу Марин О’Харе) у *Тарзану*, Елен Рипли (Сигурни Вивер) у серијалу *Туђин*, Ксене-принцезе ратника, Тарантинове Џеки Браун па све до жена-јунакиња у филмовима Лика Бесона (*Никиџа*, *Пеџи елементи*, *Јованка Орлеанка...*) несумњиво имају већи или мањи еманципаторски капацитет, као и „обојени” пратиоци хероја – као што су индијанац Тонто крај Усамљеног ренџера или црни детектив Аксел Фоли (Еди Марфи) у серијалу *Полицјаџ са Белвери Хилса*.

Ту су и постмодерни хероји који у либералним причама упадљиво пропагирају „нормалност” геј популације: Х мен, Доктор Ху, Бетвумен.

То што се, међутим, нпр. Капетан Америка (па и Супермен) поистовећују са америчким демократама – више је последица тога што су својевремено обојица служили отвореној популаризацији борбе са нацистима у временима када је демократа Рузвелт заговарао излазак из изолационизма а улазак у светски сукоб. То што су Роки и Рамбо идентификовани са Регановом влашћу подстакнуто је њиховим медијским коришћењем од стране тадашње републиканске администрације (та судбина је, уосталом, задесила и *Рајшове звезда* чије је назив узет за програм изградње антиракетног нуклеарног штита САД у последњој фази Хладног рата, а термин „Империја зла” био рабљен од стране Регана како би се морално дисквалификовао Совјетски Савез), док је Конан, заправо више јингеровски анарх – лутајући одметник, због филмске екранизације у режији Џона Милијуса добио олаку реакционарну репутацију. Због бројних контекстуалних идентификација од којих смо навели само неке, дешавало се да поједини хероји „ишчезну” или пак „васкрсну” у медијској клими коју су доносиле идеолошко-политичке промене.¹³ Супермен, са својом благом „демократском репутацијом” је потпуно нестао током дванаестогодишње владавине конзервативаца (Регана и Буша Сениора), да би се „вратио” после 1992. године, у периоду тријумфализма Клинтонових демократа. За Конана, који је највећу популарност имао за време Реганова два мандата, интересовање је пресахнуло са леволибералним, глобалистичким, деведсетим годинама. Капетан Америка је тако ишчезао из медија за време владавине Буша Јуниора, да би своју ревитализацију добио током мандата Барака Обаме.¹⁴

Постоје и примери свесног наративног коришћења хероја како би се, манипулацијом њиховим претходним медијским „орелом”, извршила идеолошка (дис)квалификација и довело до превредновања, извлачења закључака који упућују на другачије односе између вредности и моћи којима су ове изложене. Најбољи примери су приквели *Звезданих рајшова*, где, у трећем наставку (*Освећа Сиша*), Лукас изводи „коперникански обрт”, па, описујући државни удар и увођење ванредног стања зарад борбе против терора који космичку републику претвара у империјалну деспотију, од спорне (и реално незаслужене претходне

¹³ Исто, 11–49.

¹⁴ Исто.

„конзервативне” репутације овог серијала) *Рајџове звезда* превлачи у лево-либерални идеолошки табор, управо у време када је критика Бушових „неоконса” постала опште место холивудског либералног естабилшмента. Исто се може видети у причи „Ауторитативна акција” суперхеројског тима *Фанџасџична чејворка* где се, кроз приповест о ослобађању становника имагинарне „Латверије” од тиранина Дума, заправо врши критика „рата против тероризма” и Бушове „Операције ирачка слобода” која се описује као пљачкање ресурса под изговором ослобођења и цивилизовања (исто чине и филм *Аваџар*, 2009, Џемса Камерона, као и стрип *Моћни Тор*, 2004). Постоје и супротни, конзервативни примери: тако стрип *Председник Зли* (*President Evil*) исмева Обаму и Хилари Клинтон као псеудо-хероје који се удружују са својим републиканским противкандидатима (Мек Кејном и Саром Пелин) у борби са „зомби вирусом”, при чему се изврће руглу цела демократска, либерална оријентација, или, рецимо, стрип *Барак варварин* који пародијски варира Конанове авантуре „мача и магије” стављајући на његово место нимало мужевног америчког председника.

Не заборавимо навести ни повратни, контекстуални утицај хероја и суперхероја на владајуће дискурсе и реалну политичку моћ. Поред већ пословичног степена идентификације и/или угледања код најшире публике, приче о херојима могу да утичу и на појединце код којих је концентрисана велика политичка моћ, да делују на његову перцепцију стварности и његове одлуке. Добро је познато да је Кенеди уз узглавље свог кревета држао Флемингове новеле о Џејмсу Бонду и живео „пуним плућима” опонашајући Бондов монденски, хедонистички и заводнички lifestyle. Знано је и да се Реган поистовећивао са вестерн јунацима (чије је улоге, махом у „б” продукцији, и сам, у младости, преузимао), да је Шварценегер своју политичку каријеру међу републиканцима, ону која га је довела до функције гувернера Калифорније, градио на вештој, манипулативној експлоатацији имица Терминатора са којим га је публика идентификовала; да су Барак Обама и познати оријенталиста Едвард Саид више пута јавно износили како су им инспирација и оријентир за бављење својим послом Спајдермен и Чудесна жена, или да су методе мучења терориста које у серији „24” спроводи агент Џек Бауер (Кифер Сатрленд), по признању многих укључених у администрацију Буша Јуниора, директно утицале на доношење законске легислативе и праксе мучења зарад извлачења корисних информација од заробљених

исламиста у Абу Грайбу и Гвантанаму.¹⁵ Ако се томе додају и стереотипи који се у популарној култури, периодично, већ у складу са реал-политичким интересом, шире о читавим друштвеним слојевима, народима, расама, верама или цивилизацијама, као и да те представе дугорочно опстају и повратно делују на структуре стварне политичке моћи, тек онда се стиче комплетнији увид у сложену динамику моћи која делује у популарној култури и кроз популарну културу.

Десупстанцијализација хероја у популарној култури

Најважнији, међутим, феномен везан за хероје у популарној култури – динамика њиховог преобиковања кроз губљење моралних, архетипско-митских димензија у правцу, прво, антихеројске „десупстанцијализације”, па њихова даља трансформација у негативна налачија хероја – не може се објаснити само дискурсивним упливима и социјалним контекстом који, употребљавајући их и мењајући према својим интересним пројекцијама, релативизује, и, последично, „троши”. Све то збиља „корозивно” делује на представе о херојима у (популарној) култури, али на различите начине и у различитом степену: док конзервативни дискурзивни приступи најчешће „троше” традиционалне вредносне потенцијале у популарној култури, компромитујући их својим заклањањем иза њих, чиме најчешће прикривају своје недораслост и вредносну недоследност која се очитује кроз њихов формализам и ускогрудост, па и лицемерје (где је морал често само (не)обичан изговор за прозаичне интересе), леволиберални дискурси свесно теже да, манипулацијом вредносним изразима у популарној култури, разруше и нивелишу све оно што смета њиховим погледима на свет – утопијским циљевима потпуне аутономности и једнакости. Но, ни то није све. У популарној култури и кроз популарну културу се, и мимо идеолошко-политичких дискурзивних пракси, одвијају и они дубљи, духовни утицаји и процеси. Само се уз помоћ њиховог назирања могу разумети и објаснити најдубље тенденције модерног нихилизма у постмодерном свету и његовој култури.

Слабљење херојског архетипа по овом питању је парадигматично. У савременом тренутку, он је у повлачењу: или је пред је ишчезнућем или је преобликован, прво у антихеројском (псеудохеројском) смеру, а, потом, и у смеру глорификације негатив-

¹⁵ Исто, 196–219.

них јунака (контрахероја),¹⁶ или је, ако опстаје у приказивању класичног херојског архетипа, протеран из уметнички осликане садашњице у далеке епске и фантастичне светове и димензије (Толкинови јунаци, Ратови звезда, Хари Потер, Мартинова *Песма леда и ватре*). Епски, „класични хероји” су и даље најпопуларнији међу публиком, јер се, макар и у осиромашеном виду, они држе архетипских основа, јасно разграничавајући морал – и црно и бело – у свету који је претежно сив. А шта се збива на најширем пољу „свих нијанси сиве”? Какви се тамо помаци очитују, мимо превласти антихеројских портрета главних протагониста?

Кључне типске фигуре у култури, оне које носе највећи потенцијал (а потенцијал је увек пре свега вредносни) никада нису служиле, а не служе ни сада, само за лаку (само)идентификацију – већ као пример, као узор. Као нешто чему се, обзиром на потенцијале које оне демонстрирају својим постојањем, тежи. Са антихеројима су ствари знатно другачије. Иако антихеројска фигура у укупној модерној култури заправо говори о изостанку херојског, о потреби за херојским, те нам прича о покушају да се, упркос недостатку моралних порива и особина, модерни човек, такав какав је, постави у његову улогу јер га на то наводе и терају околности – она то не чини на задовољавајући начин, па самим тиме, не постиже ни ефекте за које је култура способна, посебно не оне култне, узорне, симболичко-вредносне, за којим жуди колективно и индивидуално несвесно у модерном свету. Шта се, уместо тога, дешава?

С обзиром на упадљиву сличност у инфериорности њихових бића и животном положају, антихероји, посебно они у популарној култури, осећају се од стране публике ближим, стварнијим од архетипских хероја и њихових особина са којима се модеран човек не среће често у свакодневном животу (чак му изгледају стране, имагинарне и „нереалне”). Зато су му антихероји занимљивији, интригантнији, и лакше се идентификују са њима (модеран човек увек пре бира лакше него теже, а све оно што заиста вреди никад није лако). Духовни, вредносни пориви су, међутим, људима инхерентни и, самим тиме, у коначном исходу незаобилазни, а када им се не пружи и не омогуће њихови изворни облици – људи, у замену за њих, траже њихове културне сурогате. И од ових сурогата лична субјективност, поготово она сужена и затворена, модерна,

¹⁶ Приметићемо да ова еволуција „херојског” представља илустративан пример Генонове шеме модерне трансформације традиције, прво у псеудотрадицију а одатле у контратрадицију. Детаљније у Рене Генон, *Мрачно доба*, „Алеф Градац”, Чачак 1987, 72–78.

покушава да направи типски узор, да се на њих угледа. Али, авај! У њима или нема ништа, или има врло мало онога што би у људима пробудило и подстакло порив за квалитативну промену. У модерним антихеројима постоји само оно што су људи већ и сами јесу, у ситуацијама сличним или нешто драматичнијим од „драме свакодневног живота” у којој публика обитава.

Слаб узор и није узор, већ води, преко угледања у њега, у самоогледање, па даље – у идолатрију и благо идолопоклонство. Идентификација са антихеројима (због заједничких егзистенцијалних проблема, због недостатка моралног порива и врлина, због сумњичавости, због неприлагођености, због отуђења и психолошких комплекса) а затим и узимање антихероја за узор – значи и узимање за свој циљ онога што антихерој жели да буде и да има. Ако антихерој у причи успева да оствари своје главне циљеве и жеље, ако у једном урушеном свету пружи пример који је успешан у намери да се нпр., уместо духовних, вредносних добара, стекну тек статусни симболи моћи и материјална добра – на том вредносном нивоу ће остати и егзистенцијално „десупстанцијализована” и морално „деконструисана” публика. Ако нарација при томе сугерише да, у дубоко конфузном свету, заправо и не постоје никакве дубље вредности, већ да се оне само формално прокламују зарад релативних добитака, а људи у публици при томе јасно виде не само да их нико не поштује, већ и да им штете – онда се и све ове вредности одбацују као лажне и непостојеће, као превара и манипулација. Једино што преостаје су само псеудо-вредносни, релативни егзистенцијални оквири које им описују антихероји, они за којим су се повели и идентификовали „по сличности”. Но, овај оквир је плитак, психолошки и духовно незадовољавајући за људске субјективне потребе, нединамичан је и узорно неподстицајан за људској природи усађени порив везе рационално-психолошког са нечим дубљим и вишим, за вертикалом.

Када се све оно за чиме човекова унутрашњост чезне не може наћи у нечему мало вредном и споредном, онда се тражи у нечему супротном, у мрачној сенци херојског: код негативца, „контрахероја”. Управо негативци, „контрахероји” у културној продукцији показују многе од особина којима је дефицитаран модерни, „антихеројски” човек: одважност, смелост, доследност (додуше, у злочинству), спремност на напоре и жртвовање; дакле – све саме херојске одлике изврнуте наглавце. Баш то је фасцинантно код „контрахероја”, негативца, и управо то доприноси да се злочиначки „контрахероји” као карактерно и симболички значајнији типови личности, узму за узор, тим пре што су они негативни за

само формално „позитивни” (а у ствари дубоко обезвређен, такође негативни свет), па имају и „протестни потенцијал” према јавно прокламованим вредностима и лицемерју које постоји у сивом, антихеројском свету. Протестни потенцијал, један од носећих стубова модерног нихилизма, оног чије последице жели да превлада а под које све дубље и темељније потпада, сматрајући све то својим крајњим, хуманим достигнућем и изразом највеће, „стваралачке слободе”, има своју јасну историјску упућеност. *Од слабог сивога ка снажном и сјајном, моћном црном* – то је главни смер у којем се, уз све амбивалентности и варирања, укупна савремена културна делатност поступно креће.