# Analiza diskursa različitosti u američkoj popularnoj kulturi na primjeru stripova o superjunacima

**Bukač, Zlatko**

**Doctoral thesis / Disertacija**

**2018**

*Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj:* **University of Zadar / Sveučilište u Zadru**

*Permanent link / Trajna poveznica:* https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:162:811130

*Rights / Prava:* In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

*Download date / Datum preuzimanja:* **2024-09-21**

Sveučilište u Zadru
Universitas Studiorum
Jadertina | 1396 | 2002 |

*Repository / Repozitorij:*

University of Zadar Institutional Repository

dabar
DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

SVEUČILIŠTE U ZADRU

POSLIJEDIPLOMSKI SVEUČILIŠNI STUDIJ
HUMANISTIČKE ZNANOSTI

**Zlatko Bukač**

# ANALIZA DISKURSA RAZLIČITOSTI U AMERIČKOJ POPULARNOJ KULTURI NA PRIMJERU STRIPOVA O SUPERJUNACIMA

**Doktorski rad**

Zadar, 2018.

SVEUČILIŠTE U ZADRU

POSLIJEDIPLOMSKI SVEUČILIŠNI STUDIJ

HUMANISTIČKE ZNANOSTI

**Zlatko Bukač**

# ANALIZA DISKURSA RAZLIČITOSTI U AMERIČKOJ POPULARNOJ KULTURI NA PRIMJERU STRIPOVA O SUPERJUNACIMA

Doktorski rad

Mentor

Izv.prof.dr.sc.Marko Lukić

Zadar, 2018.

**SVEUČILIŠTE U ZADRU**

**TEMELJNA DOKUMENTACIJSKA KARTICA**

## I. Autor i studij

Ime i prezime: Zlatko Bukač

Naziv studijskog programa: Poslijediplomski sveučilišni studij Humanističke znanosti

Mentor: izv. prof. dr. sc. Marko Lukić

Datum obrane: 12. lipnja 2018. godine

Znanstveno područje i polje u kojem je postignut doktorat znanosti: humanističke znanosti, interdisciplinarne humanističke znanosti

## II. Doktorski rad

Naslov: Analiza diskursa različitosti u američkoj popularnoj kulturi na primjeru stripova o superjunacima.

UDK oznaka: 316.723:741.5(73)

Broj stranica:219

Broj slika/grafičkih prikaza/tablica: 79

Broj bilježaka: 117

Broj korištenih bibliografskih jedinica i izvora: 227

Broj priloga: 0

Jezik rada: hrvatski

## III. Stručna povjerenstva

Stručno povjerenstvo za ocjenu doktorskog rada:

1. Izv.prof. dr.sc. Mario Vrbančić, predsjednik
2. Izv.prof.dr.sc. Tomislav Brlek, član
3. Izv.prof.dr.sc. Marko Lukić, član

Stručno povjerenstvo za obranu doktorskog rada:

1. Izv.prof. dr.sc. Mario Vrbančić, predsjednik
2. Izv.prof.dr.sc. Tomislav Brlek, član
3. Izv.prof.dr.sc. Marko Lukić, član

**UNIVERSITY OF ZADAR**

**BASIC DOCUMENTATION CARD**

## I. Author and study

Name and surname: Zlatko Bukač

Name of the study programme: Postgraduate doctoral study in Humanities

Mentor: Associate Professor Marko Lukić, PhD

Date of the defence: 12 June 2018

Scientific area and field in which the PhD is obtained: Humanities, interdisciplinary humanities

## II. Doctoral dissertation

Title: "Discourse of Difference in American Popular Culture – Example of Superhero Comic-Books"

UDC mark: 316.723:741.5(73)

Number of pages: 219

Number of pictures/graphical representations/tables: 79

Number of notes: 117

Number of used bibliographic units and sources: 227

Number of appendices: 0

Language of the doctoral dissertation: Croatian

## III. Expert committees

Expert committee for the evaluation of the doctoral dissertation:

1. Associate Professor Mario Vrbančić, PhD, chair
2. Associate Professor Marko Lukić, PhD, member
3. Associate Professor Tomislav Brlek, PhD, member

Expert committee for the defence of the doctoral dissertation:

1. Associate Professor Mario Vrbančić, PhD, chair
2. Associate Professor Marko Lukić, PhD, member
3. Associate Professor Tomislav Brlek, PhD, member

# Izjava o akademskoj čestitosti

Ja, **Zlatko Bukač,** ovime izjavljujem da je moj **doktorski** rad pod naslovom **Analiza diskursa različitosti u američkoj popularnoj kulturi na primjeru stripova o superjunacima** rezultat mojega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na izvore i radove navedene u bilješkama i popisu literature. Ni jedan dio mojega rada nije napisan na nedopušten način, odnosno nije prepisan iz necitiranih radova i ne krši bilo čija autorska prava.

Izjavljujem da ni jedan dio ovoga rada nije iskorišten u kojem drugom radu pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj, obrazovnoj ili inoj ustanovi.

Sadržaj mojega rada u potpunosti odgovara sadržaju obranjenoga i nakon obrane uređenoga rada.

Zadar, 12. lipnja 2018.

# Sadržaj


1. Uvod ..... 1

1.1. Ciljevi i metode ..... 2

1.2. Predmeti analize ..... 3

2. Strip kao medij i uloga teorije diskursa i diskursa različitosti u analizi popularne kulture i nacionalnog identiteta ..... 13

2.1. Povijest i definiranje stripa ..... 13

2.1.1. Nastajanje Koda i cenzuriranje stripova o superjunacima ..... 19

2.2. Definiranje diskursa različitosti ..... 23

2.3. Mit, popularna kultura, intertekstualnost i interdiskurzivnost ..... 26

2.3.1. Mit i popularna kultura ..... 26

2.3.2. Intertekstualnost i interdiskurzivnost ..... 27

2.4. Teorija građanstva i politika različitosti ..... 29

2.5. Pregled dosadašnjih istraživanja ..... 35

3. Građanstvo u kontekstu razvoja stripa u Sjedinjenim Američkim Državama ..... 40

3.1. Superman i Kapetan Amerika kao nodalne točke infantilnog, uzornog i ekstremnog građanstva ..... 42

3.1.1. Testiranje ljubavi prema državi preko infantilnog građanstva i narativa odlaska u Washington ..... 42

3.1.2. Portretiranje neprijatelja države i uključivanje građana u stripovima o Kapetanu Americi 56

3.2. Popularizacija i bojazan od znanosti u stripovima o superjunacima u poslijeratnom razdoblju 64

3.3. Uloga raznolikog građanstva u portretiranju društvenih problema u stripovima o superjunacima ..... 69

3.4. Dekonstruiranje mita o superjunaku i građanstvu u stripovima Čuvari i Identity Crisis ..... 74

4. Sukob osobnog i političkog u stripovima o superjunacima – Analiza diskursa različitosti koncentrirana na rasu ..... 79

4.1. Uloga tradicionalnih obožavatelja u odnošenju s rasom na primjeru filmske adaptacije stripa o Fantastičnoj četvorci ..... 80

4.2. Hibridnost kao rješavanje i postavljanje problema rasne nejednakosti u Americi ..... 87

4.3. Isključivanje uključivanjem na primjeru stripa Black Panther ..... 92

4.4. Infantiliziranje kroz crnu hiper-muškost i ljutoga crnog muškarca – Analiza superjunaka Lukea Cagea i Ragea ..... 95

4.5. Zabrinuti bijeli subjekt i zaštita Sna na primjeru stripova Black Panther i The X-Men ..... 108

5. Tragovi američkih društvenih anksioznosti kroz (d)evoluciju superjunakinja ..... 122

5.1. Važnost adaptacija i intersekcionalnog pristupa ..... 125

5.2. Temelji reprezentacije ženskih likova u stripovima o superjunacima i superjunakinjama na primjeru stripova Wonder Woman ..... 129

5.3. Temelji reprezentacije ženskih likova u stripovima o superjunacima i superjunakinjama na primjeru stripova Spider-Man ..... 133
5.4. Uloga roda u građanstvu i naciji ..... 136
5.5. Od djevojke iz susjedstva do privatne sfere građanstva. Analiza lika Mary Jane u tematskoj priči Maximum Carnage ..... 138
5.6. Psihička nestabilnost ženskih likova na primjeru Shriek, Jean Grey i Jean Loring ..... 148
5.7. Stripovi o Carol Danvers kao primjer sinteze raznih reprezentacija roda ..... 158
5.8. Rodno određeni alkoholizam kao indikator dvostrukih standarda u stripovima ..... 167
6. Ugroženo i odgovorno građanstvo u razdoblju nakon 11. rujna ..... 176
7. Zaključak ..... 195
8. Popis korištenih izvora i literature ..... 200
9. Popis korištenih slika u tekstu ..... 212
10. Sažetak rada i ključne riječi na hrvatskom i engleskom jeziku ..... 218
11. Kratki životopis autora ..... 220

# 1. Uvod

Jedno od centralnih pitanja ovoga rada – kako se proizvodi američke popularne kulture odnose prema različitosti – može imati nekoliko metoda i nekoliko različitih odgovora. Kao što je Raymond Williams navodio prilikom definiranja pojma "popularna kultura", već i sama ambivalentnost pojmova "popularno" i "kultura" zahtijeva detaljnije pozicioniranje (*Keywords* 236-238, "The analysis of culture" 32-41). Povezanost popularne kulture s kulturom koja nije popularna, kulturom koja je nešto bolje (ili gore) bitan je aspekt humanističkih znanosti i analiza koje se bave kulturnim proizvodima, onim što je Barthes nazivao "čitanjem" popularne kulture kroz semiologiju (*Mythologies* 14, 16, 108, 113). U ovom je radu najvažniji aspekt takvih čitanja lociranje efekata koji nadilaze sadržaj koji se analizira, i koji su, kroz naturaliziranje identitetskih razlika, izašli iz prostora zabavnoga i trivijalnoga. U ovom se radu prvenstveno za efekte uzimaju oni koji su proizašli iz reprezentacija roda, rase i klase i koji se ovdje smatraju vitalnim dijelom konstruiranja identiteta jedne nacije.

Rad se bavi analizom diskursa različitosti u američkoj popularnoj kulturi na temelju građe većinom vezane za kulturnu produkciju stripova. Popularna kultura, generalno pristupajući njenom pitanju, presijeca pitanja identiteta, kulture, moći, subjekta i kulturne hegemonije koji se u ovom radu fokusiraju oko centralnog koncepta kulturnog građanstva, prvenstveno temeljenom na radu Lauren Berlant. Stripovi o superjunacima, koji ovdje služe kao primarni predmet analize, vezuju se sa sferom popularne kulture[1] prvenstveno zbog utjecaja koji imaju unutar globalne konzumerističke kulture. Njihova povijest, utjecaj i razvoj drugačiji su od drugih europskih, a i ostalih američkih stripova, a njihovi su radovi prešli domenu nepoznavanja u širem društvenom i javnom miljeu te su postali aktivni sudionici u globalnoj konzumerističkoj kulturi. Cilj je ove analize izdvajanje elementa različitosti iz onoga što se naziva *mainstreamom* unutar stripovskog žanra – iz stripova o superjunacima. S tim na umu, rad problemski pristupa

[1] U akademskim se krugovima često, kada se priča o stripovima, govori u tom kontekstu i o grafičkim romanima, ilustrativnim pričama, pa u konačnici i o stripu. No, ako rad raspravlja o diskursu i načinu etiketiranja određenih fenomena samim riječima, potrebno je i unutar toga jasno pojasniti da će se u ovom radu na sve proizvode koji se tiču priča popraćenih vizualnim sadržajem (koji je jednako vitalan dio kao i sâm scenarij) osvrtati nazivajući takve radove stripom. Unatoč tome što postoje određene etablirane razlike između nečega što zovemo grafičkim romanom i nečega što se zove stripom, s najbitnijom razlikom da je grafički roman cjelovita i zatvorena priča koja ne izlazi periodično u mjesečnim, tjednim ili godišnjim izdanjima (i samim time ima drugačiju strukturu priče), često ta oslovljavanja mogu biti zamagljena zajedno s njihovim razlikama. Također, često se naziv grafički roman koristi za određena djela kako bi ih se uzdiglo i napravilo razliku između tih djela i svih drugih koja su, kolokvijalno rečeno, komercijalnije prirode. Budući da cilj ove analize nije postavljanje takvih granica koje konotiraju da je nešto više vrijedno ili značajnije od drugoga, sva će ta djela biti nazivana stripom. Nadalje, ovdje se radi i o specifičnoj podvrsti stripa, stripovima o superjunacima, koji često ima jasne distinkcije od nekih drugih stripova, bilo onih komičnih, takozvani *funnies*, do onih koji se više cijene u akademskim krugovima i među kritičarima koji inače nisu koncentrirani na stripove.

odnosu popularne kulture i nacionalnog identiteta te analizira konstrukciju građanstva u američkim stripovima o superjunacima. Provedena istraživanja u ovoj doktorskoj disertaciji trebala bi doprinijeti novim spoznajama o specifičnim aspektima američke popularne kulture i njenom globalnom utjecaju.

## 1.1. Ciljevi i metode

Temeljni je cilj istraživanja diskurzivnom analizom ukazati na mehanizme reprezentacije različitosti u stripovima o superjunacima,[2] krenuvši od nacije koja se u ovoj analizi nalazi hijerarhijski na višem, sveokupirajućem mjestu i koja pokriva, a i nju čine, diskursi o rasi, rodu i klasi. Ova disertacija analizira reprezentaciju identiteta kroz fenomen superjunaka u američkim stripovima na dva glavna nivoa: američki strip o superjunacima kao kritika stanja u SAD-u te američki strip o superjunacima kao indikator (današnjih modela) reprezentacije građanstva na američkom području kao i u globalnijoj, široj sferi drugih dijelova svijeta čija se povezanost vidi kao posljedica globalizacijskih tokova. Također, cilj je utvrditi nove diskurzivne oblike reprezentacije različitosti koji nastaju u američkim stripovima o superjunacima kroz artikulaciju američkoga nacionalnog identiteta, točnije artikulaciju karakteristika koje ulaze pod koncepte kulturnog građanstva, s naglaskom na infantilno građanstvo koji je razvila teoretičarka Lauren Berlant. Berlant, između ostalog, kroz analizu popularne kulture u Sjedinjenim Američkim Državama, govori o procesima subjektivizacije te konstruiranju građanstva.

Fenomen superjunaka, koji se u popularnoj kulturi pojavio u kasnim tridesetima prošlog stoljeća, analiziran je i iščitan kroz reprezentacije rase, roda i klase. Rad svoje analitičke temelje postavlja unutar diskurzivne analize, a teoretski se vodi prvenstveno radovima Lauren Berlant, Homija Bhabhe, Ghassana Hagea, Gillian Rose i Stuarta Halla. Pri korištenju njihovih alata i uvida u diskurzivnosti rase, roda, seksualnosti i klase, kao i teorijama građanstva i intersekcionalnog pristupa, rad ne ignorira ni temelje nastale u radovima Michela Foucaulta te analizama Ernesta Laclaua i Chantal Mouffe čije je teorijsko nasljeđe dio i prvotno spomenutih autora i autorica. Kroz uspostavljanje ovih temelja, metodološkog i teorijskog pozicioniranja u pristupanju fenomenu popularne kulture kao što je strip, veliki su utjecaj imali i (post)strukturalistički uvidi u jezik, simbol i znakovlje o kojima je pisao Roland Barthes, kao i teoretiziranje o razlici i razlikovanju o kojemu je pisao Jacques Derrida.

[2] Sve fotografije, vizualni izvodi, isječci iz stripova i plakata navedeni su u punom izvoru po MLA pravilima na kraju disertacije. Sva autorska prava za korištene slike su pridržana i u skladu s američkim zakonima koji dopuštaju njihovo korištenje u znanstvene i nekomercijalne svrhe (*fair use*).

Upravo zbog toga, drugo poglavlje disertacije svoj fokus usmjerava na teorije i metodološke aparate koji se koriste pri analizi fenomena kao što je strip o superjunacima te nudi specifične metode koje se preuzimaju iz teorijskog mišljenja unutar kojih se diskurs vidi kao društveno konstruiran, ali i kao onaj koji može konstruirati nove društvene oblike ili odnošenje prema nečemu unutar društva. Poglavlje će ukazati na artikuliranost vizualnoga i tekstualnoga u stvaranju, perpetuiranju i analiziranju diskursa, u što se podrazumijeva i diskurs različitosti.[3] Početna točka poglavlja kritički je prikaz literature vezane za diskurs i analize diskursa, profilirajući pri tome metode koje su korisne za analizu popularnokulturnih sadržaja kao što je strip, te prikaz prijašnjih istraživanja na temelju analize građanstva u popularnoj kulturi i kritički pregled dosadašnjih metodoloških i istraživačkih radova o stripovima o superjunacima koji su služili kao vrijedan izvor informacija i podataka prije provođenja moga istraživanja.

Na taj će način rad pokušati dati odgovore na određena istraživačka pitanja i probleme: kako popularna kultura utječe na konstrukciju nacionalnog identiteta, kako strip i superjunaci reprezentiraju razne rasne i rodne odnose u američkom, a i drugim društvima, koje se karakteristike i atributi kao dijelovi identiteta ukalupljuju u dominantni oblik građanstva u Americi koji se naziva amerikanstvom te na koji način reprezentacija rase i roda u popularnoj kulturi utječe na procese subjektivizacije i konstruiranje građanstva i kakvi su efekti tih reprezentacija. Također, analiza će pokazati kako se konstruiralo "infantilno građanstvo" u američkim stripovima o superjunacima i kakvi su efekti čitanja ovog elementa popularne kulture koji je sve uspješniji i popularniji na američkom, ali i međunarodnom tržištu (Berlant, *Queen of America* 27).

## 1.2. Predmeti analize

Budući da je riječ o književno izuzetno bogatom mediju, koji od tridesetih godina prošlog stoljeća zaokuplja javno mnijenje na razne načine, te zbog aspekta zarade i popularnosti ulazi prvenstveno u domenu popularne kulture, analiza tekstova koncentrirat će se na izdvajanje

[3] Artikulacija, za Laclaua i Mouffe, omogućuje povezivanje različitih izrečenih ili pisanih elemenata u diskurs, tj. diskurs se tvori putem artikulacije i postaje dio javnog odnošenja prema određenoj temi. "Bilo koja praksa koja postavlja vezu između elemenata na način da je identitet promijenjen kao rezultat artikulacijske prakse. Strukturalna cjelovitost koja proizlazi iz artikulacijske prakse zove se diskurs" (91). Te artikulacijske prakse se "ne događaju samo unutar danih društvenih i političkih prostora nego i između njih" (Laclau i Mouffe 126). Stuart Hall, koji preuzima njihov pojam i pri analizi i tvorenju pristupa teorijama identiteta tvrdi da je "identifikacija proces artikulacije" (Hall, "Who Needs Identity" 3). Adaptiranje tog pojma, a i pristupa se očitava i kod Lauren Berlant kada piše o nemogućnosti zatvaranja ikakvoga naočigled kompletnog osobnog ili kolektivnog identiteta, kao i stvaranju odnosa praktične politike i ideologija. Vidjeti: Berlant, Lauren. *Cruel Optimism*. Duke University Press, 2011; Berlant, Lauren. *The Anatomy of National Fantasy*. University of Chicago Press, 1991; Hawthorne, *Utopia, and Everyday Life*. University of Chicago Press, 1991.

određenih dijelova i tema u sklopu društvene i kulturološke pozadine u Sjedinjenim Američkim Državama koja je od iznimne važnosti za razvoj ovoga medija. Koristeći primjere stripova o superjunacima, ovaj rad kao primarni interes postavlja pitanja amerikanstva i kako je ono konstruirano i rekonstruirano u analiziranoj građi. Kakvi su efekti tih reprezentacija pokazat će se kroz analizu izabranih primjera stripova koji tematiziraju sâm nastanak superjunaka, odnosno priče postanka (u originalu *origin stories*) te sadržavaju analitički gledano, vrijedne aspekte reprezentacija s obzirom na to da se upravo u takvim pričama naglašava okruženje u kojem djeluju i nastaju superjunaci, kao i autorske motivacije za stvaranje određenih superjunaka. Na taj se način otvaraju šira pitanja vezana za različitost i stvaranje određene slike američkog društva, kulture i politike, a sve preko prvih brojeva i priča u kojima bi svi čitatelji trebali imati jednaku početnu točku subjektivizacije s tim sadržajem. Iako je na primjeru jednoga od prvih superjunaka u stripovima, Kapetana Amerike, taj razlog prije uključivanja SAD-a u Drugi svjetski rat (kao i za njegovo vrijeme) bio dosta jasan, kasnije povezivanje s društvenim i kulturnim aspektima koji su okupirali američku (nekad i svjetsku) javnost dovodi do saznanja i novih narativnih modela u kojima se različitost postavlja kao centralni dio priča postanka, o čemu će biti riječi dalje u tekstu. Stripovi se zbog toga ponekad nalaze na raskolu između pružanja određene kritike, s natruhama subverzivnih elemenata, ali ujedno i dalje održavaju trenutni *status quo* u američkome javnom mnijenju te često perpetuiraju određene društvene anksioznosti.

Drugo poglavlje disertacije prikazuje razvoj američkog stripa od tridesetih godina prošlog stoljeća do današnjih dana te ga istovremeno uokviruje unutar domene stripova o superjunacima, posvećujući se njenim glavnim odlikama, razvoju i povijesti, kao i teorijskim i metodološkim uporištima na kojima počiva analiza u kasnijim poglavljima. Građanstvo, infantilno građanstvo i amerikanstvo objašnjavaju se putem teorije diskursa i prijašnjih radova o načinima konstruiranja nacionalnog, rasnog i rodnog identiteta u popularnoj kulturi. Stoga se, uz definiranje stripa kao medija, ukazuje na odnos američke javnosti i početaka u pozitivnom, ali i negativnom, tretiranju popularnokulturnog fenomena kao što je strip, sa zakonskim uspostavljanjem posebnog Koda koji je služio cenzuriranju sadržaja, a i prelasku iz javnoga u privatno, prvenstveno kroz proteste i javne istupe građana koji su palili stripove te tako stvarali novu vrstu kolektivnoga nacionalnog stava prema stripu, ono što Berlant zove "nacionalno simboličko".[4]

[4] "Nacionalno simboličko (…) povezuje regulaciju za željom (…) formirajući političke subjekte i producirajući nacionalnu fantaziju, fantaziju o tome kako nacija jest" (Berlant, *The Anatomy* 4).

Treće poglavlje disertacije posvećeno je analizi fenomena superjunaka te nudi jedno od mogućih čitanja svih važnijih razdoblja razvoja američkog stripa. To je čitanje detaljno opisano zbog odnosa javnih politika i reakcija institucija koje su utjecale na razvoj stripa. Iako je do sada uspostavljen konsenzus o podjeli razvoja stripa o superjunacima na određena razdoblja (doba) kao što je Zlatno doba, Srebrno doba, Brončano doba i Moderno doba, rad predlaže nove podjele koje jasnije i detaljnije daju uvid u međusobni utjecaj društvene, kulturološke i političke situacije u američkom društvu i stripovima, a koje su postavljene problematski. Razvoj stripova o superjunacima čita se kroz prizmu građanstva, određenog svojstva ljudi koji prelazi iz zakonodavnoga i ulazi u kulturološku sferu identifikacije s nacijom. Na taj su se način i razvijale posebne diskurzivne strategije koje su poticale određene vrijednosti i pravila koja ulaze pod kvalitete primjerenoga i pravoga američkog građanina i koja konstruiraju reprezentaciju idealnoga, "infantilnog građanina" u popularnoj kulturi (Berlant, *Queen of America* 27). Stripovi o superjunacima nisu zaseban žanr koji se može uokviriti određenom analizom, nego su vrsta književnosti žanrovski povezane sa znanstvenom fantastikom, fantastičnim romanima, gotičkim romanima i šund romanima, s više od 75 godina povijesti, preko 10 milijuna različitih priča, reinkarnacija, prerada i još toliko adaptacija u obliku animiranih serija, videoigara, filmova i televizijskih serija. Obuhvatiti sve to u jednom doktorskom radu poprilično je nemoguć zadatak, stoga se ovaj rad fokusira na analizu nekoliko studija slučaja koje problematski ocrtavaju pitanje različitosti kojim se ovaj rad bavi. Fokusiranje na studije slučaja (čiji izbor polazi prvenstveno od pružanja mogućih odgovora uspostavljenim istraživačkim pitanjima) nešto je što omogućuje provedbu empirijskih istraživanja u analizi diskursa. Howarth tvrdi da takva znanja mogu ukazati na neke prakse i teme koje uzimamo zdravo za gotovo, kao što se mogu i razotkriti razni slučajevi koji su zapravo anomalije, a mnogima se čine, uvjetno rečeno, normalnima.

> Tako je, na primjer, odluka o tome treba li se koncentrirati na jedan ili više studija slučaja ili na komparativno istraživanje, determinirana kroz proces problematizacije, pitanja kojima se treba okrenuti i hipotezama koje se istražuju. Slično tome, bilo da se netko odluči koncentrirati na retoričku ili narativnu strukturu tekstova ili oboje, relativno je prema istraživačkim pitanjima koja se postave. Cilj ovakvih refleksija nije da se predstave i ocrtaju praktične vještine i procedure potrebne za te istraživačke strategije, nego da razjasne svrhu i cilj te da se osvrnu na teorijske probleme u koje ulaze i uspostave pravilne granice njihova upuštanja u rad. [5] (Howarth 329-330)

[5] Svi citati u ovom radu (vezani za roman, izjave iz intervjua, *mailove*, stripove, teorijske radove i članke) prijevod su autora ove disertacije.

Takva vrsta normalizacije, prvenstveno prema rasnim i rodnim pitanjima, nešto je što se pokušava razotkriti i pojasniti u ovom radu i na primjeru stripova o superjunacima koji na razne načine tvore dio društvene realnosti još iz razdoblja Drugoga svjetskog rata.[6]

Analiza diskursa različitosti koja se predstavlja u poglavljima "Sukob osobnog i političkog u stripovima o superjunacima – Analiza diskursa različitosti koncentrirana na rasu", "Tragovi američkih društvenih anksioznosti kroz (d)evoluciju superjunakinja" i "Ugroženo i odgovorno građanstvo u razdoblju nakon 11. rujna" središte su ovog rada koji se fokusira prvenstveno na analizu reprezentacije rase i reprezentacije roda u izabranim stripovima o superjunacima. Odabrani materijali, kao i način analiziranja fenomena superjunaka, ne pokušavaju prikazati rezultate kao reprezentativne uzorke i analize, nego su odabrani prvenstveno na temelju problema koji se istražuje te podrazumijevaju kontekstualizaciju kroz čitav rad. Ovdje se prije svega misli na priče koje tematiziraju sâm nastanak superjunaka, a koji se tijekom američke povijesti događa u drugačijim društvenim i političkim kontekstima. Priče o nastanku povezane su, u kontekstu ove analize s konceptualiziranjem američkoga nacionalnog identiteta te društveno konstruiranim aspektima rase i roda. Analizirani materijali datiraju od Drugoga svjetskog rata i nastanka Supermana, Kapetana Amerike, Batmana i Wonder Woman,[7] a nastavljaju se na razdoblje vladinog reguliranja sadržaja u stripovima koje se dogodilo pedesetih godina prošlog stoljeće i trajalo sve do kraja sedamdesetih kada se počinju isticati društveno relevantne teme i problemi, tematizira smrt, nasilje i siromaštvo, odnosno kada navedeni superjunaci doživljavaju velike promjene, a pojavljuju se i prvi crni superjunaci. Pregled u svakom od poglavlja, koji su problematski postavljeni, odnos rase, roda i građanstva s nacijom i popularnom kulturom završava novijim primjerima nastanka određenih superjunaka prateći pojavljivanje sve većeg broja različitih likova – prvenstveno veći broj superjunakinja te veća etnička raznolikost likova.

Analiza u ovom radu usredotočena je na 15 superjunaka ili superjunakinja, njihove priče postanka te na problematski određene priče u stripovima koje daju zbroj od ukupno 150 tematskih priča i zasebnih brojeva, u koje se uključuju i zasebne naslovnice određenih brojeva,

[6] Građanstvu i analizi stripova može se pristupati i kroz druge kulturne konstrukcije kao što su seksualnost i klasa, koje uzimaju manji dio u ovome doktoratu, ali se uzimaju u obzir kroz intersekcionalni pristup koji je izražen u analizama.

[7] Za određene superjunake i likove iz stripova koristit će se njihov originalni naziv na engleskom jeziku, dok će za druge, gdje je prijevod dostupan i u slučajevima u kojima se njihovo ime, ime tima ili nekog stripa prevelo na hrvatski koristiti taj prijevod. Tako će, na primjer, Superman ostati u svom izvornom obliku jer takav ostaje i u raznim proizvodima na hrvatskom govornom području, dok će, na primjer, Captain America i Fantastic Four biti prevedeni kao Kapetan Amerika i Fantastična četvorka.

kao i popratni materijali kao što su posteri, komentari čitatelja i čitateljica izjave autora te u određenim slučajevima i filmske adaptacije.

Važan su dio rada i ilustracije predstavljene unutar analiza kao njen bitan element, a ne puko vizualno predstavljanje određenih društvenih situacija u Sjedinjenim Američkim Državama. Disertacija sadrži sedamdeset i devet ilustracija iz stripova čije pojavljivanje započinje javnim paljenjem stripova u Americi, a završava naslovnicom koja tematizira smrt Kapetana Amerike, jednoga od prvih američkih superjunaka. Kao niz, ali i kao pojedinačni izvaci, slike nadopunjuju analizu koja upućuje na poveznicu javnosti, točnije javnoga, i nečega osobnoga kao što je čitanje samih stripova koji tematiziraju individualni identitet. Taj se individualni identitet ukazuje, tj. grana na kolektivnu percepciju "ispravnog građanstva" koje povezuje vrijednosti nacije s osobnim odlukama, mišljenjima i pristupu prema društvenim problemima, nejednakosti, rasizmu, ukratko, različitosti.

Rad će doprinijeti uvidima u diskurse različitosti i modele analize koji se upotrebljavaju za proučavanje i interpretaciju drugih kulturoloških fenomena, a koji su dosad unutar Hrvatske, ali i međunarodnoga istraživačkog polja, bili rijetki. Analiza ovakvog tipa, koja se odnosi na popularnu kulturu unutar hrvatske akademske zajednice, i dalje je dosta rijetka, a tu se pogotovo misli na analizu popularnokulturnih sadržaja kao što je fenomen stripa. Unutar toga, još manju zastupljenost, koja je još uvijek u povojima i unutar američke i međunarodne humanistike, imaju stripovi o superjunacima i fenomen superjunaka kao svojevrsnih američkih mitova koji se ne gledaju samo kao jedan običan sadržaj popularne kulture ili dječja zabava, nego im se rade i spomenici, organiziraju konvencije na kojima je izražena frekventnost *cosplay* supkulture, a u konačnici, čiji filmovi, odnosno filmske adaptacije raznih priča o njima, u 21. stoljeću zauzimaju najveći dio zarade u Hollywoodu.

Kada se postavlja pitanje potrebe za ovakvim vrstama analize i kolika je zapravo uključenost američkih kulturnih proizvoda u odnošenje prema različitosti u ostatku svijeta, pa tako i na europska područja, upravo je važno istaknuti kakav utjecaj imaju filmske adaptacije danas, ali i kako stripovi koji su bili čitani u prošlosti, utječu na memoriju ljudi danas i kako su indikatori određenih društvenih i političkih događanja u vremenu unutar kojega su bili čitani. Navođenje filmskih tendencija u narativima o superjunacima u disertaciji u kojoj se analiza temelji prije svega na stripu, vrsta je kontekstualizacije koja je potrebna za ovu analizu. Razlog tome je što adaptacija, prvenstveno filmska, dovodi u središte te reprezentacije koje se analiziraju, čvrsto se držeći povijesti i tradicije prvih stripova o superjunacima. Tako adaptacije zanemaruju određene povijesne aspekte i razloge zašto su se i zbog čega neke reprezentacije odvijale na

načine na koje jesu,[8] a opet, kroz filmske adaptacije ostaju prisutne i jače, isprepletene s drugim aspektima viđenja rase, građanstva, jednakosti, roda, etniciteta i nacije. Iako su strip i film dosta bliski mediji, svaki medij koji književna teoretičarka Linda Hutcheon vidi kao "način angažiranja" donosi nešto novo i različito, nove načine identifikacije, vrste i stupnjeve imerzije, načine kako čitati sadržaj koji se nanovo proizveo i aplicirao (134). Adaptacije mogu uznemiriti i promijeniti, a imaju i potencijal "destabilizirati formalne i kulturne identitete i poremetiti odnose moći" (Hutcheon 174). U adaptaciji filmova o superjunacima, najčešći i najočigledniji razlog je ekonomski profit, no "privlačnost adaptacije se ne može jednostavno objasniti samo ekonomskom dobiti" (174).

Bez obzira na viđenje stripova kao prvenstveno dječje zabave, žanrovskim stripovima kao što su stripovi o superjunacima zadnjih je 20 godina porasla popularnost na globalnoj razini, zahvaljujući prije svega filmskim adaptacijama koje su započele 2002. godine filmom *Spider-Man.*[9] Adaptacije stripovskog sadržaja na film i televiziju postojale su i ranije, ali su se zadržavale na popularnosti u ograničenoj potrošačkoj skupini mladih bijelih američkih muškaraca te se u ove adaptacije nije ulagalo puno novca i marketinga. *Spider-Man*, međutim, mijenja svijet filmskih adaptacija obaranjem svih rekorda gledanosti i zarade. Zahvaljujući velikom budžetu, poznatim glumcima, redatelju i scenaristu iza kojih je stajao veliki studio Sony Pictures Entertainment i 25 godina razvoja, strip širi svoje područje djelovanja unutar popularne kulture. Točnije, postaje jedan od glavnih aktera kino kulture 21. stoljeća.

Predvodnici ovog pokreta stripovskih adaptacija trenutačno su najveće izdavačke kuće na svijetu – Marvel i DC. S rastom popularnosti filmova raste i potražnja za samim medijem stripa, ali i za drugim komplementarnim sadržajima kao što su videoigre, igračke, sakupljačke figure te svaki drugi potrošački sadržaj na koji je moguće postaviti popularne likove i motive postajući tako "kultura masa, laka za razumjeti i zabavna većini mladih ljudi" (Jones, "High culture versus pop culture"). Popularnost i potrošačka prisutnost posljednjih 20 godina povećala je bazu gledatelja i odradila određenu vrstu pedagogije masa, javne pedagogije[10] na globalnoj razini, zbog čega svaka nova filmska adaptacija obara rekorde gledanosti i kino zarade kao i zarade na

[8] Kao što je detaljno objašnjeno u drugom poglavlju disertacije.

[9] *Spider-Man* je filmska adaptacija popularnog stripa o dječaku kojeg ugrize pauk i time stekne super moći kao što su naglašena osjetila, pokretljivost i snaga. Prvi *Spider-Man* film režirao je Sam Raimi, a zaradio je 821.7 milijuna dolara. Financijski uspjeh filma pokrenuo je daljnji trend otkupljivanja prava za filmske adaptacije stripova o superjunacima.

[10] Kridel javnom pedagogijom naziva svaku vrstu edukacije koja se događa izvan škole, a medijirana je kako formalnim načinima podučavanja (kao što su muzeji) tako i onim neformalnima kao što su popularna kultura i internet (281-291). Više o samoj operacionalizaciji javne pedagogije, kao i o kritičkoj javnoj pedagogiji može se pročitati kod Sandlin, Schultz i Burdick u knjizi *Handbook of Public Pedagogy*.

pratećim sadržajima. Samim time, povećanom prisutnošću, razni proizvodi popularne kulture mogu imati utjecaj i na stvaranje te oblikovanje mišljenja na individualnoj i kolektivnoj razini (Giroux, "Animating Youth").

Američke vrijednosti i posebne vizije o Americi kao mjestu zabave, prosperiteta i sigurnosti prvotno su prožete kroz proizvode za djecu koje su tijekom osamdesetih i devedesetih godina prošlog stoljeća predvodili superjunaci.[11] Takve su slike odlazile u države izvan SAD-a i iako ne raspolažemo preciznim podacima o tome gdje su i kako točno ovakvi proizvodi imali jači utjecaj, može se govoriti o njihovu utjecaju na pojedine europske prostore, pa tako i na Italiju, čiji su pak stripovi u osamdesetima imali veliki utjecaj na čitatelje bivše Jugoslavije. Povezanost stripova s djetinjstvom nešto je što se kao tema pojavljuje i u romanu *Tajanstveni plamen kraljice Loane* Umberta Eca. Kada se priča o stripovima, bilo na znanstvenoj ili publicističkoj razini, neodvojiva je reminiscencija na same početke koji su često ukorijenjeni u djetinjstvu.[12] Upravo zbog toga ta percepcija stripova kao neozbiljne dječje zabave, nečega što nema veću analitičku vrijednost osjeća se i do danas. Superjunaci su, bez obzira na koji su način predstavljeni ljudima, kroz proizvode kao što su igračke ili kroz animirane serije ili same stripove, ostavili ono što francuski filozof Jacques Derrida, čiji je rad bio iznimno utjecajan u poimanju veze između jezika i značenja oko čega je razvio teoriju dekonstrukcije, naziva "tragovima" (65). Tragovi, kao jedan početni postulat Derridina dekonstruiranja odnosa temeljenoga na razlikama, obilježavaju nešto što stvara razliku u sustavu označavanja, a referentna točka tog traga, kao fiksni, statični trenutak referiranja, nestaje. Stoga, ako se sâm znak preobražava u razne forme popularne kulture, ostaje razlika koja tvori ono što je američko i ono što je ne-američko, povezujući je s raznim slikama prosperiteta, zabave, jednakosti i blagostanja. Kad uzmemo u obzir i "američki san" kao konstrukt održavanja američkog eksepcionalizma, onda popularna kultura, u ovom slučaju stripovi, dobiva aktivnu ulogu u konstrukciji nacionalnog (i nacionalnih) identiteta. "Prisutnost svakog diskursa implicira kontrolu i regulaciju međuodnosa razlika" (Derrida u Marttila 50), stvaraju se određene binarne opozicije između Amerike i ostatka svijeta, gdje su se isti ti tragovi razvijali. Kako bi se još jasnije naglasio taj potencijal stvaranja razlika, a i uloga sjećanja u konstrukciji sadašnjosti, Umberto Eco i spomenuti roman *Tajanstveni plamen kraljice Loane* može poslužiti kao potpora

[11] Fokusiranjem na 80-e i 90-e godine u ovom uvodnom dijelu disertacije, ne poriče se utjecaj proizvoda za djecu tijekom i nakon Drugoga svjetskog rata, razdoblje s kojim započinje analiza stripa u ovom radu. Ovdje se osvrt na spomenuti period događa prvenstveno zbog porasta proizvodnje i popularnosti zabavnih sadržaja koji su se, uz stripove i spomenutu promotivnu robu, počeli pojavljivati i na televiziji, u filmovima, kao i u videoigrama.

[12] Mnoge knjige o stripovima o superjunacima, kao knjiga Adilifua Namea, pa i Granta Morrisona započinju te su prožete utjecajem stripova iz osobne perspektive djetinjstva autora na sama sjećanja.

ovakvom načinu postavljanja uloge američkog stripa. U tom se romanu glavni lik, šezdesetogodišnji preprodavač knjiga Yambo, u pokušaju da se prisjeti prošlosti nakon što mu je dijagnosticirana jedna vrsta amnezije, vraća u dom u kojem je odrastao i pretražuje razne stvari po kući. Stare novine, fotoalbumi, dnevnici, kroz sve prolazi, iščitava i prisjeća se tadašnje osobne situacije, kao i situacije na makro razini – ekonomskog, društvenog i političkog stanja. Zbog svoga zdravstvenog stanja, Yambo se ne sjeća najbližih ljudi u svom životu niti kako se zove, a u isto se vrijeme sjeća svake knjige, stripa, glazbenog broja koji je konzumirao tijekom svog života. Hvatajući tragove, dolazi i do svoje kolekcije stripova iz djetinjstva, među kojima je bio i Topolino, u originalu imena Miki Maus, glavni lik iz Disneyjeve popularnokulturne mašinerije o kojoj piše i ranije spomenuti kulturni kritičar Henry A. Giroux naglašavajući diznifikaciju američke kulture ("Animating Youth"). Upravo kroz to prisjećanje glavnog lika u Ecovu romanu možemo uvidjeti povezanost stripa i šire društvene klime koja je obitavala i pratila strip:

> Uspio sam otkriti, kroz različite brojeve Topolina, prijelaz koji je započeo oko prosinca 1941. godine, kada su Italija i Njemačka obznanile rat Sjedinjenim Američkim Državama – otišao sam još jednom provjeriti novine svog djeda, i zaista se tako i dogodilo; Mislio sam da je u jednom trenutku Amerikancima bilo dosta Hitlerovih nepodopština i da su zbog toga ušli u rat, ali ne, Hitler i Mussolini su zapravo objavili rat Amerikancima, možda misleći da će ih se tako uz pomoć Japana riješiti u nekoliko mjeseci. Budući da je, očito, bilo teško samo poslati vodove SS ili Crnokošuljaša u okupaciju New Yorka, mi smo, nekoliko godina već, vodili rat u stripovima, iz kojih su baloni s govorom nestali, a zamijenili su ih okviri teksta ispod svake slike. Tada su, kako sam primijetio, u stripovima počeli nestajati američki likovi, a zamijenili su ih talijanske imitacije, te je na kraju, kao najbolnija prepreka koja je morala pasti, ubijen i slavni miš. Iste su se avanture nastavile kao da se ništa nije dogodilo, no iz tjedna u tjedan, glavni protagonist nije više bio Topolino nego Toffolino, čovjek, ne miš, iako je imao četiri prsta kao i sve Disneyjeve antropomorfne životinje, a njegovi prijatelji, iako pretvoreni u ljude također, ostali su s originalnim imenom. Kako sam to primio, tada, ovakvo rušenje svijeta? Možda s odrješitom mirnoćom, jer su Amerikanci, iz trenutka u trenutak, postajali sve gori i zli. No, jesam li bio svjestan, tada davno, da je Topolino uopće bio Amerikanac? (Eco 233-234)

Nešto očito i jednostavno, kao što je glavni simbol (Miki Maus) multimilijarderske američke tvrtke (Disney), čiji je utjecaj vidljiv u cijelom svijetu, krenuvši od prvoga dugometražnog filma *Snjeguljica* do velike kupovine franšize *Ratovi zvijezda*, ima u svojoj povijesti i u odnosu Amerike s drugim državama, kroz povijest, određene skrivenije i ne tako očite i jednostavne veze. Kao što se i u ovoj sceni dogodio presjek između nostalgičnosti za određenim proizvodima iz djetinjstva i kompleksnijim društvenim, kulturološkim i političkim implikacijama, tako se taj presjek pokušava pronaći i u stripovima u širini i pružiti puno

kompleksnije i dublje analize. Na prekretnici između privlačnosti što je nešto američko (i time bolje, suvremenije, zabavnije i nedostižnije) s nečim što se činilo prirodnim, likovi koji su kao i sama kultura bili američka kreacija pronalazili su put u folklor drugih država i društava. Povremeno zanemarivši američki aspekt nastajanja, američki su se likovi kroz strip, figurativno rečeno, infiltrirali u domove i na police mnogih potencijalnih potrošača diljem svijeta. Kulturni imperijalizam, o kojem pišu Foucault, Said i mnogi drugi, pretpostavlja ulogu hegemonije u odnosima moći koje oblikuju kako američku tako i, prema ovom primjeru, talijansku realnost, a i mnoge druge. Ang je, pišući o televizijskoj sapunici *Dallas* u osamdesetima, navela kako je serija imala veliki utjecaj diljem svijeta, dok Tomlinson pišući o kolonijalnim odnosima između država/kultura navodi kako "u slučaju kulturnog imperijalizma u zemljama Trećeg svijeta, ovaj pojam navodi vezu između trenutne dominacije i kolonijalne prošlosti" (19).[13]

Iako se za kulturni imperijalizam može tvrditi da je arhaičan koncept koji ne zadovoljava današnje kulturološke promjene koje su krenule s globalizacijskim tokovima (Xue 112), i dalje se pretpostavlja određena dominacija nekoga nad nekim te određene vrijednosti koje se usađuju bez obzira na kontekst. Jameson navodi kako je "televizija kolonizirana u nekim zemljama s uvozom američkih emisija" (449) te postavlja pitanje amerikanizacije svijeta kroz neizbježnu sferu globalizacije u kojoj se svijet danas nalazi, napomenuvši da "unutar određenih okolnosti kultura može služiti kao teren za demokraciju tako da budi nova shvaćanja i norme oko nečega kao što je građanstvo. Drugim riječima, postoje određene prakse konzumentskog izbora i osobna autonomija koja može podučavati inače potlačenog individualca novoj vrsti slobode koja se može shvatiti (…) kao priprema i za političku slobodu" (Jameson 450). Hrvatska je također imala takve određene prakse, tj. osjećala je posljedice superjunaka i američkog imaginarija od 90-ih kada su se počela objavljivati izdanja odabranih priča *Spider-Mana, X-Mena* i *Conana the Barbarian* pod izdavaštvom Slobodne Dalmacije. Zajedno s njima čitali su se i talijanski stripovi koji su, unatoč talijanskom autorstvu i nepostojanju superjunaka, uglavnom bili smješteni u reprezentacije američkog društva, u američke gradove ili su

[13] Edward Said naglašava povezanost kulture i imperijalizma unutar kolonijalnog i postkolonijalnog vremena, analizira kulturne produkte kao što je pisana riječ kako bi objasnio kako se šire utjecaj i vrijednosti koje proizlaze iz imperija. Samim time govori o vladavini centra nad ostalim dijelovima gdje prisila ne mora imati glavnu riječ koliko kultura (*Culture and Imperialism*). Michel Foucault govori o kulturnom imperijalizmu u kontekstu u kojem također fizička sila i sami zakoni ne omogućuju vladavinu nekoga nad nečim, nego s tvorbom nečega što je istinito i pravilno, a što nastaje kao produkt moći unutar diskursa, nastaje kao tvorba Istine. Više o tome u: Said, Edward. *Culture and Imperialism* i "Truth and Power an interview with Michel Foucault." u *Critique of Anthropology*, 1979, broj 4, str.131-137, prevela Felicity Edholm.

posjećivali određene povijesne ere kao glavno okruženje svojih priča.[14] Simbolika Amerike, čak i kad se nije radilo o američkim proizvodima, bila je sveprisutna u žanrovskim stripovima, bilo da se radi o horor trileru kao što je *Dylan Dog* ili vestern avanturama *Zagora* i *Texa*. Struja misli koja prolazi kroz ovaj doktorat i analize američkog sadržaja kao što je strip o superjunacima, ima na umu povezanost američkog načina reprezentiranja određenih povijesnih, društvenih i kulturoloških konteksta kao onih koji onda utječu na odnošenje prema određenim društvenim i kulturološkim pitanjima na globalnoj razini. Bilo da se radi o Europi, ili jednom dijelu Europe kao što je Hrvatska, SAD je sa svojim kulturnim artefaktima koji proizlaze iz popularne kulture oblikovao društvenu stvarnost, a samim time i političku sferu svega društvenoga. Sâm rad ukazat će na međuodnos društvenih anksioznosti i strahova koji su opsjedali američku javnu sferu i stripova o superjunacima te kako su određeni diskurzivni modeli reprezentacije utjecali na današnje diskurse o rodu, rasi i općenito gledajući, različitosti. No, taj prijelaz iz nostalgične patetike kroz bezuvjetno obožavanje određenog djela u kritično promišljanje u kontekstu kulturnih studija jest nešto što može započeti prvenstveno kroz smještanje u povijesni kontekst koji bi onda, po Foucaultu, Hallu, Laclau, Hageu, Berlant, Collins i Mouffe, trebalo analizirati uzimajući u obzir kulturne kontekste bitne za analizu reprezentacija različitosti u američkoj popularnoj kulturi.

[14] Neki od primjera takvih stripova su Zagor (smješten unutar američkog imaginarija granice koji stvara razlike između Indijanaca i bijelaca u SAD-u), Tex (koji se odvija za vrijeme kulturne slike Divljeg zapada koja je perpetuirana u medijima), Dylan Dog (koji se odvija u Londonu), Alan Ford (koji se odvija prvenstveno u cvjećarnici u New Yorku). Vrijedi napomenuti da su neka od ovih izdanja, poglavito Zagor i Alan Ford, bili dio ponude na hrvatskim prostorima još u 70-ima i 80-ima.

# 2. Strip kao medij i uloga teorije diskursa i diskursa različitosti u analizi popularne kulture i nacionalnog identiteta

## 2.1. Povijest i definiranje stripa

*Understanding Comics: The Invisible Art*, knjiga Scotta McClouda, opisuje tehničke specifikacije stripa, njegov nastanak kao i analitički potencijal koji stripovi mogu imati. Na što ukazuje ova knjiga, ali i mnogi drugi izvori koji pokušavaju objasniti strip te odrediti točnu točku njegova nastanka, jest da postoje brojne prepreke upravo u lociranju te početne točke razvoja stripa – od toga da uzastopne slike koje pričaju priču postoje praktički tijekom cijele povijesti čovječanstva, preko toga da u različitim kulturama imamo slične ili iste standardizacije i pojavnosti u različitim periodima do toga da postoje određene terminološke različitosti koje definiraju sadržaj onoga što se u ovom radu naziva stripom. Prvotno definirano strip je naziv za svaki oblik poruke ili priče prenesene kroz kombinaciju slika s tekstom. No, razvojem medija slike i tekst doživjeli su napredak što se tiče izgleda, slike su često postavljene u obliku kvadrata (takozvanih panela) s dva, četiri, šest ili osam panela na jednoj stranici, prikazujući tako širu i kompleksniju priču nego što je donosi samo jedan panel, kao što je to u počecima bilo u dnevnim novinama u Europi, ali i u Americi, koji je prvenstveno imao informativan ili humoristučan sadržaj. U engleskome govornom području, primarno ovdje misleći na američku kulturu, strip ima nekoliko naziva među kojima postoji određeno razlikovanje.[15] Najčešće definiran kao "međuovisnost riječi i slike u sljedovima" (McCloud 153) u svakom slučaju ne daje dovoljno usku definiciju fenomena koji se obrađuje u ovom radu. Stoga je, neovisno o samom traganju za podrijetlom sekvenca povezanih riječi i tekstova, nužno postulirati kako su standardizirani stripovi u SAD-u (kakve ih znamo danas) kao popularni američki fenomen nastali pod utjecajem tamošnjeg *pulpa*[16] u prvoj polovici dvadesetog stoljeća. Tragom toga, Duncan i Smith smatraju kako su dva najveća utjecaja u standardizaciji stripa imali novinski stripovi[17] svojom strukturom i formom te *pulp* magazini svojim sustavom ulaganja i distribucije te sadržajem (26). Međutim, Lopes navodi i treći veliki utjecaj – filmsku animaciju (2). Likovi popularni u tadašnjem *pulpu*, kao što su Doc Savage, The Shadow, Tarzan i Zorro, prvi su preneseni na film, ali i na strip pa su time utjecali na njegov razvoj. *Pulp* magazini u to su se

[15] Kao što su *comics, comic magazines, comic strips, strips i graphic novel*. Za veliki broj ovih izraza ne postoji ustaljeni hrvatski prijevod, izuzev samog stripa i grafičkog romana. Vrijedi još napomenuti i mange u Japanu, koje u Americi i Europi označavaju žanr japanskog stripa, a u Japanu su nastale kao neovisni medij ekvivalent stripu.
[16] *Pulp* literatura je često tiskana na papiru lošije kvalitete te sadrži razne senzacionalističke teme i priče koje su se masovno proizvodile i distribuirale.
[17] U originalu, na engleskom, *comic strips*.

vrijeme uspješno prodavali na kioscima, nove su se priče pisale na dnevnoj bazi, bili su jeftini i pristupačni te žanrovski raznovrsni – od vesterna preko znanstvene fantastike do, kolokvijalno nazvanih, ljubića. Kao što i sama frekventnost njihovih izlazaka nagovješćuje, priče u tim proizvodima, što se tiče protagonista i zapleta te njegova konačnog razrješenja, pratile su dosta jednostavnu i predvidljivu formulu. Pouzdali su se u prepoznatljivost i stvaranje novih oblika zanimljivosti i inovativnosti unutar standardiziranih i predvidljivih sadržaja, postavši jako brzo percipirani kao jeftina zabava, određeni oblik niže kulture koji se svojim vrijednostima ne može nametati pravim kulturnim remek-djelima iz književnosti ili umjetnosti. Takve su tvrdnje bile povezane sa shvaćanjem popularne kulture kao nezrele vrste zabave, bezumnog zadovoljavanja sivih stanica na štetu konzumiranja nečega većega i boljega što pruža umjetnost. Vječne priče i rasprave oko razlika između popularne i takozvane ozbiljne, klasične glazbe (Adorno), kao i visoke kulture (kulture s velikim K) i svega onoga što ostaje izvan nje, vezane su za pitanje klase koje zna često biti zanemareno u današnjim raspravama o popularnosti određenih djela, njihovom frekventnošću i promjenama. Činjenica da je nešto bilo jeftinije, dostupnije i frekventnije često je usredotočena samo na aspekt kvalitete koji se diskurzivno oformio u određena pravila, autoritete koji su proizvedeni od strane onih koji imaju veću ekonomsku moć u društvu. Uz klasu, važni su rodni, nacionalni i rasni aspekti, točnije, razni kulturološki i društveni aspekti koji se manifestiraju, ali koje i manifestira popularna kultura. Konzumiranje visoke, ali i popularne kulture, bilo je u svojim počecima, a i u svojim varijacijama i do današnjeg dana klasna priča, ordinirana drugim vrijednostima i životnim stilovima koji se vežu za konzumiranje sadržaja. Pierre Bourdieu prvi je počeo detaljno opisivati upravo te atribute te ih spajati u određene oblike "kapitala" koji su imali utjecaj i u kasnijim radovima Hagea i Berlant. U svojoj knjizi *Distinkcija: društvena kritika suđenja* prezentirao je rezultate istraživanja na francuskoj populaciji koji su ukazali na spajanje sadržaja s ekonomskim mogućnostima, to jest ekonomskim kapitalom. Na taj se način ukazalo na povezanost samog konzumiranja sadržaja s klasom, pa možemo reći da su stripovi postali dodatna zabava onima koji su voljeli jeftine i lako dostupne *pulp* proizvode, od kojih su preuzeli tematiku i određene žanrovske odrednice kao što su junaci, opasne situacije, čudovišta, akcija i ljubavni odnosi. Formula izdavanja, kao i tematika i žanrovi preuzeti su tijekom tridesetih godina u potpunosti iz *pulp* literature. Prvi strip koji je na takav način izašao, i koji se u mnogim izvorima navodi kao prvi objavljeni američki strip, bio je *The Yellow Kid in McFadden's Flats*. Strip je objavila izdavačka kuća The G.W. Dillingham Company 1897. godine. *The Yellow Kid*, koji se prvi put pojavio u crtanim novinskim panelima *Brownies,* kao sporedan lik, postao je ikona i dobio je, prema Bentonu, status "prve objavljene kolekcije američkog stripa" (Benton u Duncan i Smith

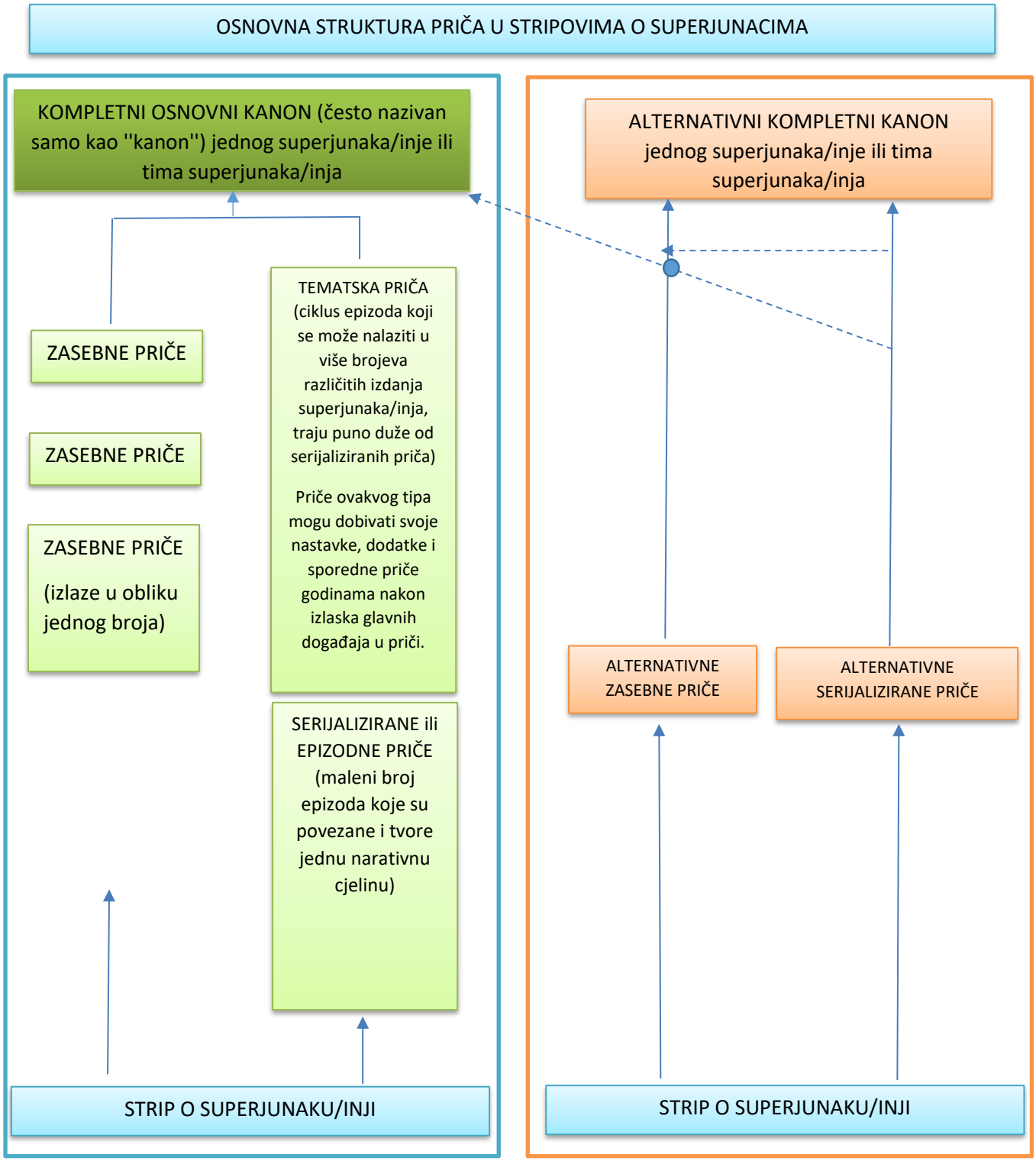
27). Lopes navodi da su se prije toga stripovi prvenstveno koncentrirali na humor, zbog čega su i dobili etiketu "komični" stripovi(4).[18] Početno razdoblje stripa u SAD-u obilježeno je, osim *pulpom,* i već objavljivanim komičnim stripovima iz dnevnih novina koji bi se nanovo prodavali i masovno distribuirali kao zbirna izdanja. Prekretnica se događa kasnih 30-ih godina kada se u frekventnim kolekcijama stripova pod nazivom *Detective Comics* počinju objavljivati originalne priče i crteži koji se odmiču od *pulpa* i u kojima se prvi put počinju javljati superjunaci. Značajna prekretnica događa se sa Simonovim i Siegelovim stripom o Supermanu 1938. godine. Velika popularnost prvih stripova o Supermanu utjecala je na porast izdavanja raznih drugih priča o superjunacima. Izdavačka kuća DC ubrzo prestaje biti jedina izdavačka kuća sa stripovima o superjunacima, jer se jako brzo uključila još jedna tvrtka koja je i do danas uz DC najpoznatija i najuspješnija izdavačka kuća – Marvel. Način njihova pojavljivanja, standardizacija priča i poruka koju su prenosili na jedan je način vezano s *pulp* kulturom, no stripovi su uspjeli prijeći iz domene medija za neobavezno čitanje i ušli u marketinšku sferu. Kasnije su njihov tržišni uspjeh, kao i sadržaj (prvenstveno jer su i zbog marketinga bili percipirani kao dječji sadržaj), bili osuđivani i zabranjivani.

Velika se važnost posvećuje i pozicioniranju stripa, preciznije rečeno, stripova o superjunacima kao vrste književnog djela koja sa sobom donosi specifična pravila, standarde i načine pisanja priča. Posebna karakteristika ovih stripova prvenstveno se odlikuje određenom kontrolom priče i epizodnošću. Naime, priče o superjunacima dolaze u dijelovima, točnije, izlaze u brojevima na tjednoj, mjesečnoj ili višemjesečnoj bazi. Često završavaju s napetijim dijelom koji donosi opasnost za glavni lik, otkrivanje jednog dijela misterije iz priče ili određenu pouku za lik i/ili čitatelja donesenu zbog događaja u tom broju. Nadalje, priče koje se pojavljuju mogu biti kraće i zadržane u jednom ili dva broja, zatvorenog tipa s obzirom na serijaliziranu (epizodnu) priču ili tematsku priču koje se protežu u više mjeseci, a u slučaju tematskih priča[19] može se objavljivati i nekoliko godina. Tematske su priče ciklus epizoda koje se pojavljuju u višemjesečnim ili višegodišnjim brojevima jednoga ili više stripova koje pripadaju kompletnom osnovnom kanonu. Tako imamo određenu podjelu samih priča o superjunacima: zasebne priče, serijalizirane (epizodne) priče, tematske priče i kompletni osnovni kanon.

Također, specifičnost stripova o superjunacima čini često pisanje i izdavanje priča koje se tiču alternativnih dimenzija, zasebnih zatvorenih priča u kojima se daje sloboda samim autorima da ponude svoje viđenje određenog superjunaka ili superjunakinje tvoreći alternativne tematske

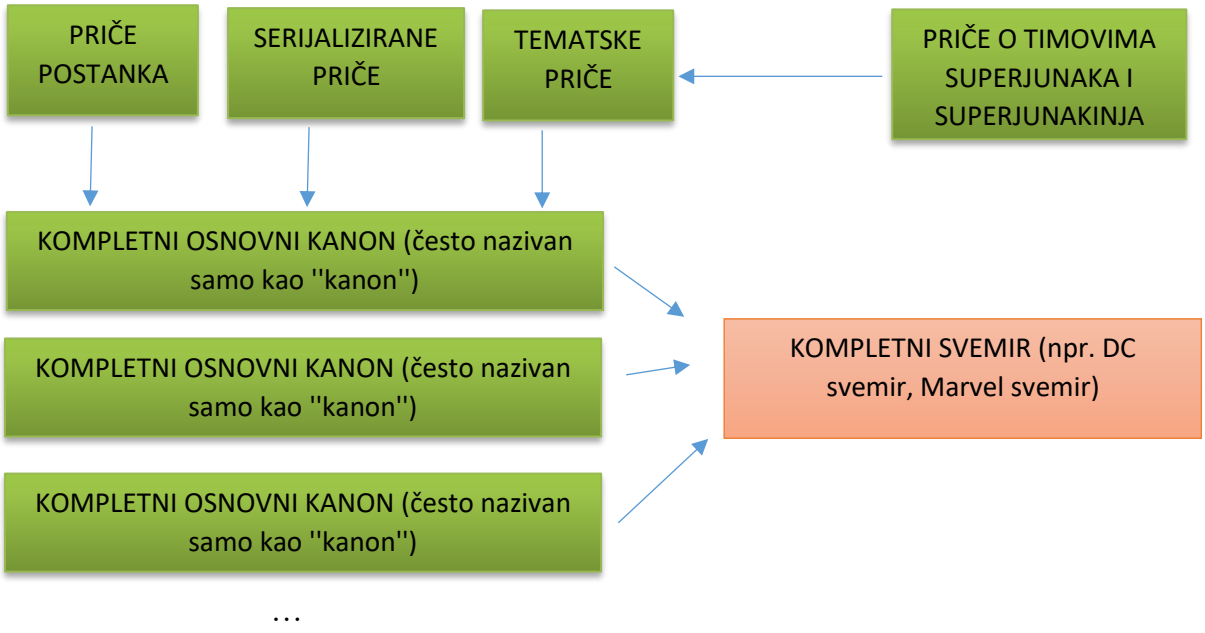
[18] U originalu *comics* ili *funnies*.
[19] U originalu na engleskom jeziku zovu se *story arc*.

priče i izdanja. Jedan od takvih primjera su Marvelova izdanja *What if?* koja u posebnim stripovima prikazuju promjenu određenih značajnih događaja već ranije viđenih u pričama te na taj način donose nove moguće posljedice za likove. S druge strane, budući da su Superman i Batman postali iznimno popularni likovi u 80-ima i 90-ima, izdavačka je kuća DC Comics stvarala veliki broj novih alternativnih priča ili zasebnih priča koje nisu uključene u osnovni kanon. No, kao što je to bio slučaj sa stripom *Batman The Killing Joke*, iako osnovna radnja nije prihvaćena kao dio kompletnog kanona, Jokerov napad na Barbaru Gordon, nakon kojega je završila u kolicima (Moore, Batman 18), prebačen je u osnovni (kompletni) kanon. Takve posebne priče, koje su se autorima činile zanimljive, omogućile su im da promijene ili ispitaju već prije ustaljene obrasce ponašanja poznatih superjunaka te su donosile nove priče koje, u konačnici, često imaju poseban status te su nerijetko predmet filmskih i animiranih adaptacija. Budući da se analize u ovom radu često zasnivaju na većim, tematskim pričama koje su se obrađivale u višestrukim izdanjima, potrebno je razjasniti ovaj dio što preciznije kako bi se lakše i jasnije pratila predstavljena analiza. Na primjer, u tematskoj priči zvanoj *Dark Phoenix Saga*, koja je obrađena u petom poglavlju disertacije, podrazumijeva se izdanje osam brojeva koji su izlazili tijekom 1980. godine. Tematska priča *Civil War*, s druge strane, izlazila je od srpnja 2006. godine do siječnja 2007. godine, a izuzev sedam glavnih brojeva s tim nazivom, kompletna je priča sadržavala više od 111 brojeva drugih izdanja. Struktura ovakvih načina izdavanja i kompletni hijerarhijski pregled načina objavljivanja priča o stripovima, prikazan je u grafu na sljedećoj stranici.




Graf 1. Prikaz osnovne strukture priča u stripovima o superjunacima.

Zbog konceptualizacije stripovi o superjunacima još se dodatno dijele na priče postanka i priče o timovima superjunaka. Priče postanka su, jednostavno rečeno, priče u kojima se prvi put pojavljuje određeni superjunak ili superjunakinja i u kojima se objašnjava njihov nastanak i moći koje posjeduju, a često i širi kontekst i karakterizacija lika koja se onda sukladno tome dalje razvija u idućim pričama. Priče o timovima superjunaka, takozvano križanje superjunaka,[20] tematiziraju posebne priče koje donose više poznatih superjunaka i superjunakinja iz svojih izdanja te ih kroz radnju zbog određenih razloga dovode u istu priču. Kompletni osnovni kanoni bilo jednog superjunaka ili superjunakinje, ili cijelog tima superjunaka i superjunakinja, tvorili su zajedno svemir koji nosi ime po izdavačkoj kući (Marvel svemir, DC svemir). Svemiri[21] su prostorno-vremenske odrednice u kojima su smješteni svi superjunaci koji su svjesni jedni drugih i žive u istom fiktivnom svijetu, u različitim gradovima, čije radnje imaju posljedice koje utječu i na druge. Način tvorbe svemira prikazan je u još jednom grafičkom prikazu:




Graf 2. Prikaz povezanosti kanona s kompletnim opusom priča i izdanja stripova (svemirom).

Još jedna bitna stavka stripova o superjunacima jest ta da izdanja, bez obzira na starost lika i prvog broja koji može biti iz kasnih 30-ih, kao što je to u slučaju Supermana, Batmana, Wonder

[20] U originalu *cross-over*. Ne postoji ustaljeni hrvatski prijevod za takve naslove, izdanja i priče, bilo da se radi o stripovima ili filmovima i serijama.
[21] U originalu engleski naziv *universe*. Kasnije se taj izraz koristio i za filmske i animirane adaptacije stripova, pa se danas koriste izrazi kao što su Marvelov kinematografski svemir, DC-ev animirani svemir i slično.

Woman, Kapetana Amerike i mnogih drugih, portretiraju glavne likove (superjunake i negativce, kao i sporedne likove) kao suvremene. Često nema unošenja koncepta starenja, jako često nema ni smrti glavnih superjunaka koje bi ostavile trajne posljedice unatoč tome što su se često događale. U tim trenucima izdavačke kuće kao što su DC i Marvel rješavali su to na razne načine kroz povijest. Najčešća je strategija bila određeno resetiranje[22] kompletnog svemira stripova o superjunacima, dajući im novi kontekst, smještajući ih u suvremeno vrijeme i radeći određene manje prilagodbe u priči i izgledu samih likova. Primjer toga je priča *Crisis on Infinite Earths,* koja je izlazila od 1985. do 1986. godine, tematska priča autora Marva Wolfmana koju je izdao DC Comics sa svrhom konačnog uspostavljanja novoga osnovnog kanona s novim pričama postanka za sve svoje glavne likove kao što su Superman, Wonder Woman, Batman i drugi.

Unutar svega toga, često se javlja zbunjenost samih čitatelja i obožavatelja određenih stripova, gubitak konzistentnosti te miješanje sudbina i priča raznih likova, stavljajući ih sve u isti kanon, što dovodi do novih, subjektivno definiranih slojeva percipiranja određenih priča o superjunacima. Neke izdvojene i alternativne priče privuku pozornost čitateljstva i kritike, a da nisu dio glavnog kanona.

Učestalo izlaženje raznih zasebnih stripova o superjunacima, gostovanje drugih superjunaka u nečijem drugom izdanju, kao i veliki broj likova i njihova kontradiktorna korištenja često bi dovele, iz perspektiva pisanja i kontroliranja cijeloga jednog svemira, do određenih nelogičnosti u samoj radnji koja bi se pak jedino mogla riješiti kroz resetiranje cijelog kanona i stvaranje novih priča s adaptiranim počecima i kontekstom. Te bi se adaptacije često držale mnogih klasičnih odrednica glavnih likova iz prijašnjih priča, ali bi unosile i određene nove elemente, ovisno o autoru, ilustratoru i vremenu u kojem izlaze. Ovo je posebice bitna stavka pri analiziranju stripova jer su društvene reakcije na njih, prvenstveno se ovdje misli na Kod, utjecale na radnju i stil mnogih superjunaka nakon Drugoga svjetskog rata sve do 90-ih godina.

### 2.1.1. Nastajanje Koda i cenzuriranje stripova o superjunacima

U samim počecima stripa o superjunacima, nije bilo bojazni javnosti oko moguće epidemične tendencije novoga popularnog medija i njegova utjecaja na djecu. Superman i Kapetan Amerika, izuzev još nekih superjunaka koji su nastali u tom periodu (kao što su Batman, Wonder Woman, Flash i drugi), bili su zaštitnici američkih vrijednosti. Vjerno su se prezentirale priče u kojima su se i Superman i Kapetan Amerika borili protiv njemačkih vojnika, Japanaca,

[22] U originalu nazvani *reboot*, novo izdanje poznatih priča i/ili likova.

kombinirajući političke neprijatelje s nadnaravnim pričama. Kako je s Kapetanom Amerikom to bilo očito od prve naslovnice i njegova izgleda koji je, zapravo, bio američka zastava u obliku odijela, Superman je s druge strane ponavljao krilaticu o "istini, pravdi i američkom načinu života" (Darowski 225).[23]

Sredinom 50-ih godina, u trenucima kada je završio Drugi svjetski rat i kada se pažnja javnosti u Sjedinjenim Američkim Državama okrenula drugim stvarima od javnog interesa za društvo, pojavila se jedna od prvih perpetuacija moralne panike u američkom društvu koja je povezivala maloljetničku delinkvenciju s čitanjem stripova. Najglasniji u tome bio je psihijatar Fredric Wertham, napadajući prvenstveno horore, ali i superjunake, koji je 1954. godine, 9 godina nakon završetka Drugoga svjetskog rata, objavio knjigu *Seduction of the Innocent*. U njoj navodi rezultate istraživanja koji su povezivali maloljetničko nasilje i kršenje zakona s njihovim čitanjem stripova. Dodatno objašnjavajući sve negativne utjecaje stripova, Wertham je pisao o tome kako je Wonder Woman lezbijka, a Superman fašist i ne-Amerikanac. U konačnici su takva pisanja jednog stručnjaka utjecali na "poseban Odbor američkog Senata za maloljetničku delinkvenciju koji su krenuli s ogromnom istragom u travnju 1954. godine. Nakon podužeg procesa (…) Odbor je zaključio kako je, unatoč tome što se ne može jasno potvrditi poveznica industrije stripova s maloljetničkom delinkvencijom, ipak potreban određeni oblik nadziranja sadržaja" (citirano u Weiner 184).

Mnoge su zajednice i manji gradovi u Americi i prije izlaska te knjige počeli provoditi zakone i vršiti pritisak na prodavače stripova, vjerujući da će tako riješiti problem maloljetničke delinkvencije (Sergi "The Year Comic Met"). U gradu Spenceru djeca su nakon nekoliko mjeseci skupljanja pod nadzorom svećenika, učitelja i roditelja u listopadu 1948. godine javno zapalila šest metara visoku hrpu stripova u dvorištu škole (Sergi "The Year Comic Met"). U prosincu iste godine, u Binghamtonu u New Yorku, volonteri su skupljali stripove po susjedstvu, nakon čega su stanovnici te zajednice sudjelovali u paljenju stripova u dvorištu škole. Fotografija *Požar u Binghamtonu* (ispod teksta), objavljena u časopisu *Time*, postala je najpoznatija fotografija koja je ovjekovječila tadašnju paranoju prema stripovima ("The Year Comics Met"). Iako Berlant povezuje amerikanstvo i reagiranje javnosti prema imigrantima kao čest pokretač raznih rasprava o američkom nacionalnom identitetu, inicirajući želju da se revitalizira "bijela, nacionalna kultura" (*Queen of America* 177), ovdje se naočigled oporba

[23] Darowski navodi da se prvi put ova krilatica pojavila u radijskom serijalu *The Adventures of Superman* te se kasnije pojavljivala u svakoj epizodi animiranog serijala *Adventures of Superman* koji se emitirao u Americi od 1952. do 1958. godine.

prema stripu dogodila zbog samog stripa u smislu zaštite djece. Pobliže gledano, psihijatar Wertham je u ulozi intelektualca i stručnjaka, o kojima Foucault piše u drugom kontekstu kod unošenja društvene institucionalne regulacije različitosti i odnošenju prema ludilu, postavio homoseksualne vrijednosti kao nešto devijantno, a korištenje sile i snage kao nešto ne-američki i fašistički. Oboje za Werthama vrši negativni utjecaj i ojačava maloljetničko nasilje u doba kada su nestali oni eksplicitniji neprijatelji izvan SAD-a. Howarth i Torfing, nadovezujući se na Foucaulta, ali i na radove Benedicta Andersona, Chantal Mouffe, Ernesta Laclaua, Louisa Althussera i drugih, vide diskurs kao sistem sastavljen od elemenata koji su njegov važan dio (javne politike, zakoni, pravila, govori, novinski članci, društveni pokreti koji svojim isprepletanjem konstruiraju realnost u određenom povijesnom trenutku). Zbog toga je glavni dio analitičkog rada upravo u tome da se uđe u trag i poprati razvoj nekoliko ključnih elemenata, njihov povijesni nastanak, transformacije i njihova veza s drugim konceptima (Howarth i Torfing 39). Spomenuti su elementi prakse koje, kroz diskurs, utječu na načine razmišljanja o određenim stvarima, bilo da se radi o tome što je dobro za individuu u smislu prehrane, vježbanja, pa i provođenja slobodnog vremena i čitanja, konzumiranja zabavnog sadržaja za sebe i svoju obitelj. Taj diskurs koji ima utjecaj povezan je, uče nas Foucaultove analize,[24] s određenim stručnjacima i s javnosti koja se uspijeva postaviti u jednu poziciju koja isključuje određene društvene prakse.

[24] Foucault je pisao o biomoći kako bi objasnio način svojevrsnog kontroliranja građana, koji je dominantni sustav kontrole te koji utječe na ponašanja individua i samokontrolu, a to ne radi kroz represivne aparate koliko kroz diskurs o pravilnom načinu življenja. Za više, pogledati: Foucault, Michael. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison.* 1991 [1977].

Slika 1. Požar (paljenje stripova) u Binghamtonu

Uz pritisak javnosti, medija i stručnjaka kao što je Wertham, jer "suci normalnosti su prisutni svugdje" (Foucault, *Discipline and Punish* 304), došlo je do formiranja koda samoregulacije sadržaja kojeg su se izdavači stripova trebali pridržavati. Naime, godine 1954. oformljena je Američka organizacija za stripove[25] koja je usvojila posebnu politiku, specifične smjernice zvane Kod za stripove,[26] koje su trebale udovoljiti smirivanju panike kod javnosti i promicati određene vrijednosti koje ne navode na nasilje, sukobljavanje s autoritetima, niti dovode u pitanje državno vodstvo (citirano u Weiner 184). Prema Duncanu i Smithu, Kod je zabranio sve scene horora, pretjeranog krvoprolića, eksplicitnih zločina, požude, sadizma i mazohizma, zabranjeno je bilo korištenje riječi kao što su "horor" i "teror" (40). Prema Kodu, neke od smjernica/pravila koja su navedena odnosila su se na portretiranja policajaca i vladinih službenika koji "nikad ne smiju biti portretirani da izazovu kod čitatelja nepoštovanje prema uspostavljenom autoritetu koji imaju". Također, "kriminalci ne smiju biti prezentirani kao glamurozni niti imati zanimanja koja potiču želju za poistovjećivanjem; dobro treba uvijek pobijediti zlo; ne smije biti prikaza silovanja i zavođenja; golotinja je zabranjena, a žene ne smiju biti prikazane s pretjeranim atributima" (1954. *Senate Interim Report*). Zbog ovakvog način odnošenja prema novim pričama i autocenzure, stripovi su počeli drastično gubiti na popularnosti, lišeni velikog dijela zanimljivosti koje su imali u svojim počecima i u konačnici su doživjeli krah na tržištu. Likovi kao što su Superman, Batman i Wonder Woman nisu zadirali

[25] U originalu *Comics Magazine Association of America*.
[26] Dalje u tekstu: Kod. U originalu *Comics Code Authority*.

u kritiku politike niti su problematizirali posljedice rata, kao što je to prije bio slučaj. Priče u stripovima morale su biti jednoznačne s jasnom razlikom u predstavljanju dobra i zla.

## 2.2. Definiranje diskursa različitosti

Kao ključna početna stavka analize diskursa različitosti u popularnoj kulturi nameće se neophodnost jasnog definiranja metodoloških postavki i smjernica. Priznavanje ambivalentnosti pojmova kao što su diskurs, ideologija, identitet i različitost, zahtijeva detaljnije pozicioniranje koje se predstavlja prije i za vrijeme početka svake analize.

Diskurs se kao termin koristi u mnogim humanističkim i društvenim disciplinama od lingvistike, sociologije, antropologije, filozofije, književnosti, filmskih studija pa nadalje te ga je zbog toga često teško definirati. Kroz studije jezika, prvenstveno u lingvistici, diskurs se spominje kao "jezik koji se nalazi iznad same rečenice" (Stubbs 1). Primjeri iz 1950-ih o performativnoj ulozi jezika koji naglašavaju da izjave kao što su "proglašavam vas mužem i ženom" ne samo da označavaju vjenčanje već proizvode zbilju, tj. radnju na koju se referiraju, dio su početnog razumijevanja toga kako diskurs funkcionira (Grimes 71).[27] Prema Howarthu i Torfingu teorije diskursa nastaju kasnih 1970-ih i spadaju u konstruktivističko propitivanje odnosa jezika i zbilje.[28] Hall ističe kako, teorijski gledano, kroz povijest postoje tri pristupa odnosu jezika i zbilje. Ugrubo rečeno, prvi je pristup refleksivan, tj. jezik se promatra kao ogledalo zbilje, prenosi točno značenje predmeta, osobe, ideje ili događaja, postaje imitacija "istine" koja je ionako bila prisutna (Hall, "The Work of Representation" 24-26). Drugi je pristup intencionalan, i on smješta autore određenog djela ili iskaza kao one koji kreiraju značenje. Ukratko, riječi znače samo ono što autor želi da znače (24-26). Kod takve postavke uzima se u obzir da autori ne mogu stvarati vlastite jezike, nego moraju koristiti već utvrđeni jezik kao način komuniciranja i dijeliti određene lingvističke konvencije i kodove unutar kulture u kojoj djeluju ili u kojoj djeluje tekst. Treći pristup za Halla je konstruktivistički, a taj je pristup ujedno i teorijsko polazište za analizu diskursa. Ovim pristupom uzima se u obzir društveni karakter jezika i pristupa se stvarima i individuama kao subjektima koji nemaju fiksirano značenje, već se značenje svaki put iznova rekreira i konstruira kroz sustave (re)prezentacije

[27] Britanski filozof J. L. Austin je 1950-ih razvio taj novi pristup jeziku ukazujući na ulogu performativnih iskaza – iskaza koji nisu lažni ili istiniti, već predstavljaju određeni čin, izvode određenu radnju.

[28] Torfing i Howarth razlikuje tri različite generacije teorije diskursa. Prva generacija teoretičara diskurs definira u užem smislu te riječi kao "tekstualnu jedinicu koja je veća od rečenice", druga generacija diskurs ne ograničava samo na "govorni ili pisani jezik, već ga proširuje na set društvenih praksi", a treća generacija definiciju diskursa "proširuje na sve društvene fenomene" koji su "diskurzivni jer njihovo značenje ovisi o decentriranom sustavu kontingentno konstruiranih pravila i razlike" (6).

(24-26). Stvari same po sebi nemaju značenje, one dobivaju značenje kroz sustave reprezentacije. To ne znači da materijalni svijet ne postoji izvan jezika, ali za subjekte on postoji samo na razni značenja:

> Konstruktivisti ne poriču postojanje materijalnog svijeta, no materijalni svijet ne producira značenje, nego sustav jezika ili bilo kojega drugog sustava koji koristimo kako bi si reprezentirali koncepte. Društveni akteri su ti koji koriste konceptualne sustave svoje kulture i lingvističke i druge reprezentacijske sisteme kako bi konstruirali značenje, učinili svijet značajnim i komunicirali o svijetu s ostalima na značajan način. (25)

Michel Foucault jedan je od najkorištenijih teoretičara diskursa, a njegovi uvidi i analize služe kao polazišna točka i/ili inspiracija mnogim teoretičarima i istraživačima, koji propitujući Foucaltov rad uvode nove aspekte važne za analizu, naročito po pitanju subjekta i procesa subjektivizacije. Po Foucaultu diskurs reflektira stanje znanja u određenom trenutku, i kao takav on se prelama kroz cijeli niz različitih tekstova, slika, situacija itd. Značenje se uvijek konstruira u diskursu, tj. za Foucaulta ništa ne postoji izvan diskursa. Diskurzivni iskazi uglavnom proizlaze iz zajedničkoga institucijskog okvira, prelamaju se kroz cijeli niz društvenih konfiguracija te tako čine diskurzivne formacije koje su uvijek vezane za specifičan povijesni kontekst (Foucault, *The Archaeology of Knowledge* 32). U tom smislu moguće je govoriti o diskursu različitosti koji se referira na specifična znanja koja svojim djelovanjem oblikuju razne identitetske odrednice primjerice rasne, rodne, etničke, klasne te formiraju specifičan jezik koji ih producira i reproducira. Kada govorimo o različitosti, pa i razlikama, vrlo se brzo dovodimo do referiranja na pitanje identiteta. Prema Benhabibu, "identitet implicira i razliku" (citirano u Wodak i Myers, *Analyzing European Union discourses* 121). *Ja sam sve što nisam*, *Mi smo ono što Oni nisu*, standardne su svakodnevne izjave koje se koriste kao primjeri za analizu u kontekstu interdisciplinarnih humanističkih znanosti i rasprava o formiranju određenih identiteta. Razlika je uvijek utemeljena na binarnosti i određenim klasifikacijama, ali pitanja koja se postavljaju su kako različitost određuje "drugost", po kojim je normama i vrijednostima neka grupa klasificirana kao različita, na koji su način uspostavljene granice različitosti, na koji je način različitost interiorizirana te kako je različitost reprezentirana (Brah 114-115). Navedena pitanja ukazuju na "različitost" kao jedan širi krovni koncept, diskurs koji je produktivan – diskurs koji se referira na određena znanja, konstruira ih i rekonstruira, formira različite identitete i puno je šireg značenja nego *samo razlika*.[29] Stoga se u ovom radu, pod utjecajem

[29] Stuart Hall u svojim tekstovima, spominjući razliku, govori kako ona uvijek postoji kao diskurs u smislu da održava i manifestira moć određene grupacije nad drugom ili određenog značenja nad drugim.

teoretičara diskursa, različitost objašnjava ne samo kao skup određenih vrijednosti, pravila i atributa već kao diskurs koji omogućuje i na određeni način regulira diferenciranje.

U mnogim se svojim radovima Foucault suprotstavljao korištenju koncepta kao što je ideologija, koji je, prema njemu, imao marksističke korijene i korištenjem je implicirao da ta lažna istina koja se vodi kroz ideologiju postoji u odnosu s pravom istinom, s nečim što je univerzalno točno (*The Foucault Reader* 60-62). Za Foucaulta su svi diskursi lažni i istiniti u isto vrijeme, odnosno nijedan ne prezentira pravu istinu, nego se analiziraju efekti diskursa, tj. efekti moći, nastajanje određenih znanja i postavljanje istih na poziciju superiornosti putem određenih mehanizama i pozicija koje su ukorijenjene u društvu (kao što su na primjer, doktori, intelektualci, razni eksperti, a lista se može proširiti i na medije i etablirane novinare).

> Istina je s ovoga svijeta: proizvedena je samo od strane sposobnosti raznih oblika ograničenja. I proizvodi konstantne efekte moći. Svako društvo ima svoje režime istine, svoju 'generalnu politiku' istine: to jest, tipove diskursa koje prihvaćaju i koji funkcioniraju kao istine; mehanizmi i slučajevi koji omogućuju razlikovanje istinitih i lažnih izjava, načina na koji je svaka od izjava sankcionirana; tehnika i načina koji podupiru vrijednost dobivenih istina; status onih koji su osnaženi svojim izjavama koje se vode kao točne. (Foucault u Rabinow 131)

Drugim riječima, kao što tvrdi i Sara Mills u svojoj interpretaciji Foucaulta, diskurzivne strukture određuju što percipiramo, kako određujemo što je značajno i na koji način interpretiramo predmete i događaje (*Discourse* 45). "Te diskurzivne strukture su, za Foucaulta, ono su što nam čini predmete i događaje stvarnima, materijalnima ili značajnima." (*Discourse* 46). Mnogi teoretičari koji su djelomično inspirirani Foucaultom, kao npr. Edward Said, Stuart Hall ili Ernesto Laclau, upravo diskurzivne strukture promatraju kao ideologiju, tj. naglašavaju da subjekt ne postoji izvan ideologije (ili diskurzivnih struktura), i ono što postaje primarno u istraživanju su procesi identifikacije s diskurzivnim strukturama.[30] To je posebno bitno za ovaj rad u kojem se pojam ideologije veže uz "režim istine" o kojem govori Foucault, efekte tih "režima istine", diskurzivne tvorbe koje nastaju te načine identifikacije s diskurzivnim tvorbama (na primjer rasnim i rodnim) koje se unutar određenog društveno-kulturnog polja bore za prevlast i dominaciju i izuzetno su važne za procese subjektiviteta i konstruiranje bilo kojeg

[30] Stuart Hall i Ernesto Laclau u svom se radu pozivaju, a dalje i razvijaju Althusserov koncept ideologije i interpelacije. Po Althusseru individue se prepoznaju kao subjekti kroz ideologiju i postaju, na svojevrstan način, poslušni, interpeliraju vrijednosti kulture i društva u kojem se nalaze kao vlastite. Na taj su način stavovi o svojevrsnim društvenim skupinama, temama i problemima, koji su naočigled individualni, zapravo proces preobražaja ideologije u osobno mišljenje kroz razne društvene prakse (309-311). Za više pogledati: Althusser, Louis. "Ideology and Ideological State Apparatuses" *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*, urednik John Storey, Pearson Longman, 2009, str. 302-313.

identiteta, individualnoga ili kolektivnoga. Kao što Foucault u svom tekstu *The Subject and Power* tvrdi, subjekt nastaje kroz objektivizaciju, praktički i kroz diferencijaciju, tj. kroz procese obilježavanja i pozicioniranja, ali i procese interiorizacije kroz koje čovjek pretvara sebe u subjekta ("Power" 777-778). Ukratko, subjekt je ispisan režimima znanja. Stoga je jedno od glavnih pitanja kojim se ovaj rad bavi pitanje o načinima na koje se "režimi istine" u Sjedinjenim Američkim Državama u različitim povijesnim kontekstima prelamaju kroz popularnu kulturu, poglavito kroz stripove o superjunacima, koju vrstu znanja konstruiraju te koje subjektne pozicije otvaraju.

Foucault je u svom radu posebno naglasio važnost analize onih znanja koja su kvalificirana kao nevažna, znanja koja su diskvalificirana kao neadekvatna (*Power/Knowledge* 82). Upravo preko analize tih znanja dolazimo do mogućnosti uočavanja funkcioniranja različitih diskursa u društvu, onih koji dominiraju i onih kojima se dominira. Popularna kultura, kao što je već navedeno u Uvodu, dugo je vremena bila kvalificirana upravo kao nevažna za akademsku analizu. Ali, kao što konstruktivistički teoretičari naglašavaju, upravo analiza popularne kulture otvara mogućnost uočavanja efekata raznih diskursa, njihovu moć, borbu za prevlast i normalizaciju u društvu.

## 2.3. Mit, popularna kultura, intertekstualnost i interdiskurzivnost

### 2.3.1. Mit i popularna kultura

Jedan od glavnih teoretičara popularne kulture, još prije Foucaulta, bio je Roland Barthes. Barthes se još 1957. u svojoj zbirci eseja *Mitologije* oslanja na specifično čitanje kulturoloških artefakata, pa tako i popularne kulture. Samim time, kad je nešto *čitljivo*, kroz ta su čitanja moguće razne interpretacije. Ona za Barthesa omogućuju konstruiranje mitova, posebnih ideologija koje vrše određene društvene i kulturološke vrijednosti te produciraju privid istine. Kako bi objasnio koncept mita, Barthes uvodi koncepte denotacije i konotacije. Konotacija i denotacija često su opisane kroz razine reprezentacije ili različite razine značenja gdje denotacija predstavlja prvu razinu, ili opis, dok je konotacija "sustav čije je područje izražavanja konstituirano sustavom označavanja" (Barthes, *Elements of Semiology* 89-90). Barthes povezuje konotaciju prvenstveno s ideologijom (91), a naknadno i s konceptom mita, a tu se ne misli na mitove kao priče ili klasične legende i bajke koje perpetuiraju po raznim razdobljima. Za Barthesa mitovi imaju upravo ulogu u ostvarivanju i održavanju određenih ideologija, koje on često u svojoj seminalnoj knjizi *Mitologije* povezuje s klasom, nacionalnim identitetom te u

označavanju različitosti koja se prožima kroz svijet spektakla kao što su popularne glumice ili hrvanje i koja se perpetuira kroz razne časopise i njihove naslovnice.

Po Barthesu, čista denotacija ne postoji, točnije rečeno, uvijek postoji konotativni potencijal bilo koje slike ili fotografije, kao i crteža. Kada uzmemo u obzir konotativne mogućnosti koje ima svaka slika, ta se konotacija, zapravo, postavlja kao najprirodnija interpretacija, dojam i slika o slici. "Unutar te iluzije, denotacija je ništa više od zadnje konotacije (one koja uspostavlja i zatvara čitanje), superiorni mit pomoću kojeg se tekst pretvara da se vratio prirodi samog jezika, jezika kao prirodi" (Barthes, S/Z 9). Za Barthesa mit nije samo verbalni diskurs, mit može nastati kroz bilo koju društvenu praksu, artefakt, prirodni predmet može funkcionirati kao mit ako pod utjecajem čovjeka tvori nekakvo značenje (kao znak). Mit nije samo mit po sebi i po poruci koju poručuju, nego i po načinu kako se taj mit perpetuira, izloži i u kojem kulturološkom kontekstu on postoji (Flood 161-162).

Postavlja se pitanje može li se onda cijeli strip ili superjunak koji se pojavljuje u više stripova, reducirati kao znak ili mit? Ako prihvatimo to da je mit "parazit" (Flood 162) prvom redu označavanja koji može biti raznolik i višestruk, onda mu samo veći broj tih prvih redova označavanja pogoduje kako bi se iz svega povuklo najvažnije. Barthes stoga tvrdi da i kompleksnije poruke, razgranate u svojoj intertekstualnosti i slojevitosti mogu imati tendenciju za konstruiranje i održavanje mita u određenom vremenskom i kulturološkom razdoblju. Upravo na taj način, i iz tih naznaka, može funkcionirati slojevitije i razrađenije analiziranje mitova o superjunacima.

### 2.3.2. Intertekstualnost i interdiskurzivnost

Važnost analize intertekstualnosti naglašavaju mnogi teoretičari diskursa (Mills, Rose, Torfing, Howarth). Različitost formi kroz koje se diskursi artikuliraju ukazuje na potrebu razumijevanja načina na koje se značenja bilo kojeg teksta ili slike ne pripisuje samo tom tekstu ili slici, već značenjima koja postoje u drugim tekstovima ili slikama (Rose 142). Na primjer diskurs o superiornosti američkog društva za vrijeme Drugoga svjetskog rata gradio se kroz različite forme, i na različite načine, a jedna od tih formi bila je i popularna kultura. U stripovima određeni su se društveni problemi rješavali učinkovito i brzo ilustracijama kao što je primjerice naslovnica prvog broja *Kapetana Amerike* u kojoj Kapetan Amerika nokautira Hitlera. Evidentno je da su se od samih početaka kroz strip-sadržaje odvijale određene rasprave oko političkih pitanja kao što je religija, poštivanje autoriteta, prikaza eksplicitnih scena povezanih s nasiljem i slično. Stripovi o superjunacima su u svojim počecima, pogotovo putem

Supermanovih priča i priča vezanih za Kapetana Ameriku, bili simboličan prikaz američke moći, jer su se junaci suprotstavljali Hitleru i likovima koji su predstavljeni kao neprijatelji Amerike i ostatka svijeta. Tako se može reći da je dominanti diskurs prvih stripova o superjunaku imena Kapetan Amerika, pokušaj perpetuiranja određenih vrijednosti američkoga nacionalnog identiteta čije efekte možemo vidjeti u raznim fotografijama na kojima su predstavljeni "sretni" vojnici koji čitaju taj, ali i druge stripove za vrijeme Drugoga svjetskog rata.

Slika 2. Američki vojnik čita strip *(*Izvor: History Channel, dokumentarni film *Comic Book Superheroes Unmaske',* sva prava pridržana*).*

Stripovi su služili kao podrška djeci, ali i vojnicima te su bili prihvaćeni od strane javnosti, afektivno su djelovali na američki nacionalni identitet kroz ponos, osjećaj zajedništva i jasnoću oko toga tko su neprijatelji Amerike. Ti su neprijatelji bili čvrsto spojeni s neprijateljima većine ostalih zemalja, pa se samim time stvorila percepcija kako su američke vrijednosti prave vrijednosti i vodilje cijelog svijeta.

Ruth Wodak navodi da kad je u pitanju intertekstualnost, kontekstualizacija postaje najvažniji element diskurzivne analize ("Discourse Studies" 11). Autorica na intertekstualnost gleda kao na povezanost tekstova s drugim tekstovima iz prošlosti ili budućnosti. Takve se veze ostvaruju na različite načine: kontinuiranim referiranjem na određenu temu ili aktere, referiranjem na iste događaje ili prijelazom glavnih argumenata iz jednog teksta u drugi. Potonji navedeni proces

nazvan je još i rekontekstualizacija ("Discourse Studies" 3). "Uzimajući argumente i postavljajući ih u drugi kontekst prvo proučavamo proces dekontekstualizacije, a tada kada se određeni elementi inkorporiraju u novi kontekst proučavamo kontekst rekontekstualizacije" (Wodak, "Discourse Studies" 3). S druge strane, interdiskurzivnost ukazuje na to da su diskursi međusobno povezani na drugačije načine. Diskurs o superjunacima kao ljudima koji održavaju određeni red ili svojevrsni *status quo,* koji se bore za pravdu i dobrotu protiv nepravde i zla, koji štite vrijednosti američke nacije koja je prezentirana kao svjetska nacija. Uvijek postoje neprijatelji i upravo se u njima, kao i u prijateljima, žrtvama i gradu u kojem se nešto odvija, dobiva rekontekstualizacija. Stripovi sadrže te obrasce koji se odnose na rasu, rod, nacionalnost, klasu, no tijekom godina se mijenjaju, zadržavajući određeni dio početnih diskurzivnih postavki, prvenstveno one koje ih održavaju simbolima američkih vrijednosti ili zaštite američkih vrijednosti, kao što će biti prikazano u spomenutim poglavljima.

No, u stripovima se, izuzev humora i borbe između dobra i zla u kojima se kažnjava svaka transgresija od onoga što se vidi kao dobra i hvaljena vrijednost u društvu, aktiviraju i određeni novi narativi o gradu, ljubavi, kulturi, kulturama, muškarcima, ženama.[31] To se posebice događalo u razdobljima nakon Drugoga svjetskog rata kada su se počeli miješati osjećaji "nacionalne zabrinutosti" za sadržaj koji se propagira u stripovima o superjunacima. Diskurs, koji je prvenstveno trebao obuhvatiti neprijatelje Amerike, dakle one koji se nalaze izvan te države, sve je jasnije ukazivao na rastuće probleme američkog društva, a samim time pojavila se bojazan oko načina na koji se određeni sadržaji prezentiraju u stripovima. Kako se mijenjao diskurs unutar stripova tako se mijenjao i diskurs u javnosti prema njima. Te se promjene, krenuvši od nastanka stripova o superjunacima, pa prateći druge društvene, političke i kulture promjene, u ovom radu analiziraju kroz konceptualizaciju građanstva te kako se ono oblikuje putem diskursa u popularnoj kulturi.

## 2.4. Teorija građanstva i politika različitosti

Analize narativa koji tvore nove vrste prelaska iz javnoga i državnoga u intimno, privatno i subjektivno, središte su znanstvenog interesa Lauren Berlant. Unutar te analize, ona se prvenstveno fokusira i na utjecaj kapitalističkog sustava prema osobnom i nacionalnom identitetu. Berlant se odnosi prema nacionalnom identitetu kao i Benedict Anderson koji je

[31] U ovom trenutku vrijedi napomenuti razlikovanje između narativa i priče u radu. Narativ se ovdje naziva sve što, diskurzivno gledano, sadrži određene obrasce i funkcionira kao otvorena, dugotrajnija priča koja djeluje na osobnom, ali i širem, društvenom nivou. Narativ usto može sadržavati više priča i upućuje nas na određene indikatore koji govore o raznim sustavima moći, reprezentacijama društvenih skupina, nacija, etniciteta i slično. Narativi, u takvim situacijama, također odbacuju određene priče i vrijednosti te prihvaćaju druge.

navodio kako je nacija izmišljena zajednica, lišena objektivnih osjećaja nacionalne pripadnosti koji su se proizvodili kroz diskurs, počevši izumom tiskarskog stroja te pojavom novina. Tako se konzumiranjem istog sadržaja u novinama (istih vrijednosti te događaja koje novine navode kao bitne), tvrdi Anderson, stvara osjećaj povezanosti među građanima iste države bez obzira na to što se nikada nisu vidjeli i što žive u različitim dijelovima države, a ta je država definirana granicama koje su pak posljedica povijesti i koje tvore određeni geopolitički prostor (6-7). Berlantini navodi nastavljaju tu tezu, kada tvrdi da su ljudi unutar nacije vezani jer dijele sličnu povezanost s političkim prostorom nacije koji "nije samo pravosudni, teritorijalan, genetski, lingvistički ili eksperimentalan, već je određeni spetljani klaster svega navedenoga" (*The Anatomy* 4). Kada govorimo o naciji, za Andersona i Berlant, kulturni je aspekt ono što ima veliku ulogu pri konstruiranju određene slike nacije. Kada se ta slika stvori, kroz medije, javni diskurs i postavljanje određenih načina života kao sustava vodilja i pravila, onda sve izvan toga, svako odstupanje pojedinca (ili neke zajednice unutar veće zajednice kao što je nacija) dovodi do identitetskih problema, osjećaja nepripadnosti i osuđivanja određenih načina identifikacije kao nedovoljnima da se zadrži uzorno građanstvo. Ni građanstvo, koje kao i nacija ima svoje osnove u zakonu i dosta se lako definira, ni načini da se dobije nacionalnost određene zemlje ovdje nisu izbjegli definiciju koja ima veze s kulturnim aspektima. Objašnjavajući termin građanstva, Berlant tvrdi da je pitanje građanstva uvijek oblikovano javnom sferom, ali ne samo političkom javnom sferom kao što je uobičajeno mišljenje, ne samo logikom konzumerizma i masovne kulture već, između ostaloga, i diskusijama koje nastaju u svezi kolektivnih interesa raznih grupa u društvu, previranja oko društvenih kodova, praksi i onoga što se zove mentalitetom populacije ("Citizenship" 38). Berlant u svom radu o građanstvu navodi da ga mnogi intelektualci dijele na kulturno, ekonomsko, pravno te da su ovakve podjele moguće, da možemo nastaviti niz i govoriti o konzumerističkom građanstvu, seksualnom, globalnom itd., jer sve su to javne sfere koje oblikuju iskustva građana ("Citizenship" 41-42). Pripadanje određenoj državi, vezano zakonom, pitanje je i pripadanja državi u javnom prostoru, i u tome se vidi utjecaj diskursa vezanih za različitost koji se odvijaju na razinama službene politike države, na mikrorazinama preko osobnih iskustava građana te na razinama popularne kulture. Sve navedeno ulazi u određene oblike retorika građanstva za koje Berlant tvrdi da su važan dio toga kako građani vide sebe kao dio javnosti (*Queen of America* 10). Za ostvarivanje tog građanstva važno je konceptualno postavljanje i gledanje na naciju kao kulturološku tvorevinu

(*Queen of America* 6). U svoje prve tri knjige koje čine trilogiju nacionalne sentimentalnosti,[32] Berlant naglašava poveznicu između individualnih, osobnih i javnih osjećaja s politikom i javnim odnošenjem prema svim grupacijama koje su na određeni način manjinske. Takve veze provodi kroz kulturološki tvorene koncepte nacije i građanstva pa tako u knjizi *The Queen of America Goes to Washington City* naglašava na primjeru "američkog sna" kako se "privatno bogatstvo i sreća stapaju s onim od Nacije" (Berlant 6). Kapitalizam i kultura konzumerizma glavni su povoji za Berlant koji definiraju želje pojedinaca i pokušavaju ih staviti u srodnost sa željama i prosperitetom nacije. Kada Berlant postavlja pitanja o tome zašto su slike pune nade za bolju budućnost američke nacije slike onih najugroženijih i onih koji imaju najmanju institucionalnu i pravnu podršku, kao što su djeca, fetusi (pravo na život) i imigranti, prožeti stvarnim i virtualnim opisivanjima i predstavljanjima (jer se često govori o hipotetskim, izmišljenim građanima ne prenoseći prilikom njihova predstavljanja stvarne situacije iz života), ona, zapravo, tvrdi da je kroz političku ideologiju status npr. fetusa uzdignut do statusa građanstva, čiste nacionalne ideje. Drugim riječima, pitanja o društvenoj nejednakosti i nepravdi na određeni način postaju prekrivena pričama o moralu, pričama o osobnim iskustvima o patnji koja zahtijeva suosjećanje sugrađana te stvara nove oblike subjektivizacije, nove oblike osjećaja pripadanja naciji – osjećaje utemeljene na politikama sentimentalnosti. Berlant se u svim svojim analizama direktno ili indirektno oslanja na pitanje različitosti, tj. ona kroz kritiku sadašnjeg načina promicanja politika različitosti u američkom društvu otvara za analizu neke prostore subverzije, prostore koji propituju zadane kodove i norme te ukazuju na strukturalne nejednakosti u društvu (*Queen of America* 6). Propitivanje strukturalnih nejednakosti u američkom društvu, u različitim povijesnim kontekstima, a sve preko analize reprezentacije različitosti u stripovima o superjunacima te na koji se način ta reprezentacija odnosi na stvaranje kategorije građanstva u berlantovskom smislu, glavni je zadatak ovog rada.

Jednu od najglasnijih kritika diskursa različitosti povezanoga s konceptima nacionalnog kapitala i države daje Ghassan Hage na primjeru analize politika multikulturalizma u Australiji u svom djelu *White Nation: Fantasies of White Supremacy in a Multicultural Society*. Multikulturalizam za njega, kao jedna javna politika, ali kao i narativ koji se inkorporira u razne priče i druge načine odnošenja, dovodi do kontroliranja marginaliziranih grupa i njihova naknadnog vođenja kroz život nacije koja je definirana određenim prostorom koji se pak

[32] Knjige koje čine tu trilogiju su redom *The Anatomy of National Fantasy: Hawthorne, Utopia, and Everyday Life* objavljena 1991. godine, *The Queen of America Goes to Washington City: Essays on Sex and Citizenship* iz 1993. godine te *The Female Complaint: On the Unfinished Business of Sentimentality in American Culture* izdana 2008. godine.

uznemiruje dolaskom onih koji su viđeni kao "drugi", etnički različiti. Multikulturalne su politike stoga način manevriranja razlika te zaštita prijašnjeg stanja koje odgovara onima u poziciji moći. Drugi su za Hagea potrebni jer "održavanje etnički drugoga kao objekta" (101), a ne aktivnog subjekta ovisno je o "idealu nacije" i "bijeloj nacionalnoj fantaziji" (6, 101).[33]

U kontekstu Australije Hage kao nacionalnu fantaziju, iz koje danas proizlaze politike multikulturalizma, vidi u "bjelini". Bjelina je u nacionalnom kontekstu Australije promjenjiva kategorija koja se ne odnosi samo na boju kože, već je kulturno povijesna konstrukcija koja potiče iz europskog kolonijalizma i predstavlja kulturnu nadmoć, jer se odnosi na osjećaj pripadanja određenom društvu, tj. isticanje onih vrijednosti društva koje su nastale kao proizvod nejednakosti u određenom povijesnom trenutku. Te su vrijednosti postale temeljne vrijednosti, normalizirane vrijednosti i svaki nedostatak u društvu, nezadovoljavanje određenih potreba građana, vidi se kao nešto što narušava postavljeni ideal, ali istovremeno konstruira i žudnju za tim idealom. Ukratko, nacija kao mjesto fantazije uvijek uključuje dvije strane, stabilizirajuću, koja se vidi kao ideal, ali i destabilizirajuću, koja producira diskurse o onima koji su drugačiji, koji se ne uklapaju, koji se vide kao uzrok problema te se diskursima o njima kao neprijateljima pokušava sakriti ono što je potisnuto u samom društvu.

Za Hagea nacionalističke prakse ne mogu postojati bez postojanja ideala, odnosno načina na koji se zamišlja idealna nacija, a ona nužno podrazumijeva upravljački način pripadanja određenomu nacionalnom prostoru, gdje procesi subjektiviteta funkcioniraju na način koji konstruira privilegiranu poziciju određenih grupa u odnosu prema drugima odnosno onim grupama koje trebaju dokazivati svoju asimiliranost ili integraciju u društvu. Pozicioniranje te drugosti, bez obzira gleda li se na nju pozitivno ("izvrsno su uklopljeni") ili negativno ("njihov način života nije kompatibilan s našim civilizacijskim stečevinama"), po Hageu uvijek podrazumijeva upravljački osjećaj pripadanja određenoj naciji utemeljen u nacionalističkim praksama isključivanja. Ta se isključivanja najčešće opravdavaju ugroženom nacionalnom voljom i ugroženim nacionalnim prostorom, koji se zamišlja kao idealan prostor te se često predstavljaju kao "briga za određeni nacionalni prostor". Upravo je analiza konstruiranja brige

[33] Pojam "nacionalne fantazije" Hage objašnjava pomoću psihoanalize, tj. teoretičara koji su u svom pristupu inspirirani lacanovskom psihoanalizom – npr. Ernesto Laclau, Chantall Mouffe i Slavoj Žižek. Prema njihovim uvidima, svako pojavljivanje društvenoga ovisi o fantaziji, konstruktu koji čini nešto subjektivno, i nešto diskurzivno konstruirano kao stvarno, kao objektivnu istinu. Unatoč tome što je svaka takva fantazija istine ideološka i temeljena na "različitim diskursima koji stvaraju imaginarni okvir kroz koji subjekt interpretira simbolički poredak", pruža naočiglednu cjelovitost koja pokriva nedostatak društvenog. (Božić-Vrbančić 15). Vidjeti, Lacan.

za naciju i što sve nacija pretpostavlja poveznica između Hagea i Berlant, a i jedno od važnijih pitanja kojim se ovaj rad bavi u kontekstu stripova o superjunacima te "brige" koju superjunaci imaju za američko društvo. Postavlja se pitanje koju vrstu nacionalne fantazije ta briga predstavlja, koje diskurse različitosti producira i što je potisnuto kroz njeno artikuliranje.

Hage se u svojoj analizi prvenstveno fokusira na etničku različitost (svi koji se razlikuju od dominantnog etniciteta ili socio-kulturno konstruiranoga dominantnog etniciteta), dok se Berlant uglavnom koncentrira na analizu rodne i seksualne različitosti. Berlant posvećuje veću pozornost pitanju subjektiviteta, odnosno analizi načina na koje se subjekt opire normaliziranim procesima subjektivizacije.[34] Ona govori o rušenju granica između privatnoga i javnoga kroz "intimno javno (…) stvoreno od strane članova nekog društva koji su inače stranci jedni drugima, ali konzumiraju slične ili iste tekstove i stvari" (Berlant, *Female Complaint* viii). Kako se osjećaš, kako razmišljaš o određenim stvarima i što radiš kod kuće prenosi se na sâm identitet nacije, zbog konstantnog diskursa u javnosti koji je opterećen svim aspektima života onih koji ulaze pod takozvano "amerikanstvo", a i onih koji su isključeni, tj. nalaze se izvan njega. Tu se također postavlja poveznica između Berlant i Hagea, koji u svojim radovima govore o načinima pripadanja naciji, vezavši taj osjećaj pripadnosti sa svim aspektima osobnog i javnog života, takozvanog intimnoga javnoga. Hage priča o arbitrarnoj, kulturološki konstruiranoj bjelini, točnije, "poljima Bjeline" (59), navodeći kako je "Bjelina (…) simboličko polje akumulacije gdje se mnogi atributi kao što je izgled, naglasak, 'kozmopolitizam', 'kršćanstvo' mogu akumulirati i pretvoriti u aspekte Bjeline" (232). Lauren Berlant također naglašava važnost takvih atributa koji daju osjećaj moći i nacionalnog pripadanja, pripadanja dominantom obliku građanstva, nazivajući je u raznim područjima svojih djela "amerikanstvom" (*The Anatomy* 4).

Inspiriran Berlant i Hageom, u ovom se radu amerikanstvo, točnije građanstvo u Americi, također vidi kao diskurs koji producira i reproducira značenja određenih atributa koji su potaknuti javnim narativima, no fokus analize prvenstveno je na pulsirajuće ambivalentno znanje koje konstruira i rekonstruira "amerikanstvo" kroz popularnu kulturu, tj. stripove o superjunacima. Pri analizi diskursa različitosti kao i ideala amerikanstva koji se uspostavljaju u stripovima o superjunacima, važno je postavljanje intersekcionalnog pristupa, gdje se diskursi vezani za rasu, rod, klasu i mnoge druge društvene i kulturološke kodove vide kao aspekti koji dijele značenja, imaju poveznice iz povijesne i konceptualne perspektive (C. Hall u Cleall 8). Alycee J. Lane u tekstu pod naslovom *Black Bodies/Gay Bodies (The Politics of Race in the*

[34] Aludira se na Berlantinu knjigu *Female Complaint* te se prevodi riječ *complaint*.

*Gay/Military Battle)* opisuje slučajeve u američkoj vojsci koji su naglašavali kako se crnci i crnkinje koji su ujedno i *gay* praktički moraju "opredijeliti" za koga će govoriti, odnosno u ime čega – rase ili seksualne orijentacije (323). Intersekcionalnost dovodi, prema Lane, u pitanje konstrukciju monolitnih nacionalnih, rodnih i rasnih identiteta. Usto, postavlja pitanje pozicije subjekta, smještenoga unutar raznih hegemonija koje, prateći sva ova saznanja i teorijske postavke koje su već navedene u ovom radu, strukturira i restrukturira određenu nacionalnu kulturu. Istovremeno, intersekcionalnost izlaže nejednakosti koje su producirane iz američke politike (325). "Na iste načine kako implicira individuu u kontradiktornim načinima, intersekcionalnost istovremeno donosi na vidjelo kontradikcije američkog života, zbroj svih nejednakosti i privilegija iz kojih demokracija djeluje" (Lane 325). Cleall tvrdi kako se razlika stvara na razne načine u isto vrijeme te se o razlikama pregovara, neke se eliminiraju, a neke nove se stvaraju kroz kompleksnu mrežu institucionalnih aparata države, individualne osjećaje, društvene odnose, kroz sjećanja, kroz jezik. Nije da se ona samo zamišlja, nego se ujedno i živi (8). Pod življenjem se prvenstveno misli na razne aspekte svakodnevnog života koji uključuju fizičko i verbalno nasilje, afirmativne politike, pa i kroz, dodajem, svakodnevno konzumiranje popularne kulture. Popularna kultura na određeni način utječe na stvaranje novih razlika i novih životnih iskustava, no iste te razlike (ili donekle drugačije) i iskustva utječu na stvaranje popularne kulture. Taj aspekt važnosti vidim i u stripovima o superjunacima u ovom radu, prvenstveno kroz određene epohe u ranoj američkoj povijesti, no i kroz manifestacije iz bliže prošlosti. Osjećaji, reakcije, efekti koje pobuđuju stripovi kod čitatelja, ali i kod šire javnosti, nešto je što utječe na kulturno građanstvo o kojem govori Berlant, i otkriva kako se SAD kroz razne diskurzivne aparate odnosi prema različitosti, ali ujedno je i konstruira. Stripovi o superjunacima, sa svojim jakim komercijalnim i tržišnim afinitetima, omogućuju konzumeristički čin na individualnoj razini, kao i na kolektivnoj (jer proizvodi popularne kulture podrazumijevaju i kolektivnu razinu) te se spajaju s vrijednostima društva koje se ističu u ostalim američkim javnim sferama.

Navedena teorijska i analitička usmjerenja koristit će se za specifično čitanje razvoja američkog stripa (o superjunacima), naglašavajući i razvoj raznih oblika građanstva i amerikanstva koji se perpetuiraju kroz razne dijelove američke povijesti. Intersekcionalni pristup, koji je temelj analize u ovom radu, podrazumijeva analizu međuovisnosti diskursa. Kendall i Wickham, inspirirani Foucaultom, smatraju diskurse otvorenim sustavima (točnije, smatraju da diskursi imaju sposobnost inovacije koja je uvijek prisutna u njima, a i u diskursima koji slijede), no priznaju i diskurzivne formacije koje se čine zatvorenima te se nekad takvima i tretiraju (41).

Autori citiraju Henriquesa koji navodi da je "svaki diskurs dio diskurzivnog kompleksa: zaključan je u zapletenu mrežu praksi, s time da je svaka praksa po definiciji diskurzivna i materijalna" (citirano u Kendall i Wickham 41). Diskurs o nečemu i od nekoga isprepleten je mrežama značenja, povezan s drugim diskursima na određene načine i uvjetovan kulturnim i društvenim kontekstima, vezano također za povijest čime se komplicira analiza diskursa različitosti. Ovaj dio ide u prilog upravo intersekcionalnom pristupu koji uzima u obzir isprepletenost mreža značenja. Nekada više toga otkriva odnos određenog diskursa prema drugom diskursu, nego efekti koje određeni diskurs ima nad individuama ili zajednicama (Mills, *Discourses of Difference* 9). Upravo je zbog toga kroz konceptualizaciju idealnoga američkog građanina (koji je konstruiran kroz stripove) važno analizirati spajanje raznih diskursa. Iako rad uzima u obzir intersekcionalnost između različitih diskurzivnih identitetskih odrednica, kao što su klasa, dob, etnicitet, seksualnost, fokus je prvenstveno na diskursima o rasi i rodu, kao jednim od ranijih i najfrekventnijih diskursa odnošenja prema različitosti u američkom društvu.

## 2.5. Pregled dosadašnjih istraživanja

Popularna je kultura od početka utjecaja Frankfurtske škole[35] stabilan dio zbirke interesa mnogih akademskih istraživanja, prvenstveno u društvenim i humanističkim znanostima. Od devedesetih godina prošlog stoljeća izdano je nebrojeno knjiga, uredničkih izdanja, znanstvenih časopisa, tema i konferencija koje proučavaju popularnu kulturu kroz razne aspekte i discipline. U kontekstu proučavanja popularne kulture najveći dio zauzimaju analize američke popularne kulture. Filmovi, znanstvena fantastika, televizijske serije, sapunice i glazba sveprisutni su predmeti analize kojima se pristupa iz perspektive analize nacionalnog, rodnog, rasnog i drugih identiteta. Unutar toga, svoje je mjesto našao i strip, sa stripom o superjunacima, čiju je prvu semiotičku analizu predstavio Umberto Eco. Eco naglašava kako je lik Supermana, prvog superjunaka, imao potencijal da se osoba u poziciji čitatelja identificira s glavnim likom koji dolazi s drugog planeta i ima nadnaravne moći kroz njegovu ljudskost i određene karakteristike koje proizlaze iz samih autora, a imaju potencijal da se prenose na čitatelja. Što točno Superman, ali i drugi superjunaci govore o društvu, i što njihova popularnost, kao i popularnost njihovih neprijatelja i tema koje se pojavljuju u tim stripovima govore o društvu, konzumentima unutar društva i tržištu unutar kojega to društvo funkcionira, fokus je mnogih kasnijih radova. I sama Ecova analiza često je referentna točka koja se dorađuje i analizira

[35] Theodor Adorno, Walter Benjamin, Max Horkheimer i Herbert Marcuse istaknutiji su dio navedene škole intelektualaca koji su za vrijeme Drugoga svjetskog rata često pisali o popularnoj kulturi, točnije kulturnoj industriji.

sukladno novim trendovima i promjenama u stripovima o superjunacima.[36] Prijelaz prema ozbiljnijem shvaćanju stripa prema mnogima je utjecaj dekonstrukcije prijašnjih viđenja superjunaka u djelima kao što su *Dark Knight Returns* ili *Čuvari*, čime su superjunaci dobili veću zastupljenost u akademskim krugovima.[37]

Knjige o značaju, razvoju i nasljeđu američkog stripa počele su se pisati od sredine devedesetih, a većina je bila deskriptivnog tipa. Držeći se prvenstveno deskriptivne razine, sociolog Paul Lopes svu svoju težnju u knjizi *Demanding Respect* posvećuje priznavanju stripa kao književnog djela te kao važnog aktera na američkom tržištu s intrigantnom i slojevitom prošlošću, koncentrirajući se na heterogene karakteristike i raznolikost stripova čiji je razvoj pratila i društvena promjena u Sjedinjenim Američkim Državama. U knjizi *Beautiful Things in Popular Culture*, urednika Alana McKeea, u dva se eseja (*Best Contemporary Mainstream Superhero Comics Writer: Brian Michael Bendis* Henryja Jenkinsa i *The Best Batman Story: The Dark Knight Returns* Willa Brookera) piše o stripovima o superjunacima. I jedan i drugi posvećuju svoju argumentaciju određivanju onoga što je najbolje u dostupnoj ponudi (do 2007. godine kada je izdana knjiga) kao i naglašavanju važnosti određenih radova u ukupnoj ponudi stripova koji su dio popularne kulture, pokušavši ukazati na njihovu kvalitetu kao značajku zbog koje se razlikuju od većine drugih stripova o superjunacima. Ukratko, radovi se prvenstveno bave formom i kvalitetom sadržaja stripa kao medija te unutar toga ne ulaze u kulturne polemike oko nacije i drugih identitetskih odrednica, kako likova u stripu tako i čitatelja. Rad Alda Regalada na knjizi *Bending Steel Modernity and the American Superhero* govori o suživotu američke modernizacije u tridesetim i četrdesetim godinama dvadesetog stoljeća i kako je sadržaj u stripovima pratio određene ekonomske i političke probleme i promjene u američkom društvu, naglašavajući rasni aspekt i dodirujući koncept različitosti i kulturne politike koje stripovi o superjunacima mogu imati, zaključivši kako je humanost glavna postavka i odgovor superjunaka i njihovih autora. Također, prožima se odnos između samih autora i čitatelja kao i prihvaćanje razlika potaknutih rasnim nemirima i ekonomskim nesigurnostima u Americi, iako se jasno ne koncentrira i ne problematizira građanstvo kao važan aspekt diskurzivne analize ovakvih radova.

[36] Krečić-Žižek upotpunila je Ecovu analizu uvođenjem novih elemenata koji se analiziraju u stripu, kao što je realistički pristup Supermanu, Batmanu i ostalim superjunacima koji se dogodio u osamdesetima.

[37] *Comics as Philosophy* Jeffa McLaughlina sadrži eseje kojima se pokušava ukazati na potencijal analize u stripovima, među kojima se nalazi tekst Iaina Thompsona "Deconstructing the Hero.", str. 100-126; Prince, Michael J. "Alan Moore's America: The Liberal Individual and American. Identities in Watchmen." *Journal of Popular Culture* 44.4, 2011, str. 815-830; Hughes, Jamie A. "'Who Watches The Watchmen?': Ideology And 'Real World' Superheroes." *Journal of Popular Culture* 39.4, 2006, str. 546-557.

Publikacije vezane za strip bile su neakademskog,[38] ali i akademskog karaktera, među kojima su prvenstveno pozornost zauzimali Kapetan Amerika, Wonder Woman, Batman i Superman. Neke od tih publikacija bile su srodne po metodama i interpretacijama koje spadaju pod domenu kulturnih studija i/ili interdisciplinarnih humanističkih znanosti. Nacionalni identitet u stripovima *Kapetan Amerika*,[39] primjena filozofskih koncepata na Batmanove stripove,[40] rasna i rodna reprezentacija među superjunacima,[41] samo su neke od tema koje su, na sebi svojstven način, pokušale ukazati na određene probleme i istraživačka pitanja u ovom aspektu američke popularne kulture koji je, kao i mnogi drugi proizvodi, globalizacijskim tokovima postao dio univerzalnije popularne kulture, kulture koja se prožima europskom scenom kao i američkom. Scott McCloud u svom je radu *Understanding Comics: The Invisible Art* posvetio dosta prostora objašnjavanju važnosti vizualnog i pisanog aspekta stripa te kako može biti povezan s određenim kulturološkim teorijama i konceptima. Ostali radovi, koji su u jednu ruku bitan izvor informacija i uvida u viđenje određenih likova iz stripova o superjunacima, bit će detaljnije navedeni u poglavljima koja predstavljaju glavnu analizu ovog rada.

Međutim, kao što je naglašeno i u uvodnom dijelu rada, postoji izuzetno mali broj radova koji se bavi pitanjem konstrukcije diskursa različitosti kroz stripove o superjunacima. Postoje knjige o primjerice rasi u stripovima. *Black Comics: Politics of Race and Representation* jedna je od studija koja kroz raznolike analize problematizira reprezentaciju rase u stripovima, no najčešće je grana i u određene druge fenomene, kao što su animirane ili filmske adaptacije i nije toliko koncentrirana na stripove o superjunacima koliko je glavni naglasak na crnim autorima i autoricama te njihovim iskustvima prije rada na određenom stripu. Adilifu Nama u knjizi *Superblack* predstavlja arhetipe crnih likova u stripovima o superjunacima, dajući uvid u određene trendove koji su se pojavili kod reprezentacije Afroamerikanaca u popularnoj kulturi, povezavši ih i s filmskom industrijom. Knjiga *Capitalist Superheroes: Caped Crusaders in the Neoliberal Age*, Dana Hasslera-Foresta, problematizira nacionalni identitet, građanstvo i promicanje neoliberalizma u pričama o superjunacima, ali se zadržava na analizi filmova o superjunacima, a ne na stripovima. Rad koji je još bliži pristupu u ovoj disertaciji analiza je

[38] Grant Morrison, jedan od suvremenih autora stripova o superjunacima u svojoj knjizi, prvenstveno autobiografskog tipa, dočarava važnost svih superjunaka i njihov razvoj kroz povijest, ne ulazeći u veće društveno-kulturne probleme i događaje u Sjedinjenim Američkim Državama, već objašnjava njihov utjecaj na osobnu karijeru.

[39] Vidjeti: Weiner, G. Robert. *Captain America and the Struggle of the Superhero*. McFarland & Company, 2009. Costello, Matthew J. *Secret Identity Crisis: Comic Books and the Unmasking of Cold War America*. Bloomsbury Publishing USA, 2009.

[40] White, Mark D., Robert Arp, William Irwin. *Batman and Philosophy: The Dark Knight of the Soul (The Blackwell Philosophy and Pop Culture Series)*. Wiley, 2008.

[41] Nama, Adilifu. *Super Black: American Pop Culture and Black Superheroes*. University of Texas Press, 2011.

američkih geopolitika u stripovima o superjunacima (*Superhero Comics and the Popular Geopolitics of American Identity*) autorice Mervi Miettinen. Autorica, između ostalih primjera, upotrebljava i neke korištene i u ovome radu, kao što su likovi Dark Phoenix i Barbare Gordon, kao i kasnije događaje nakon napada 11. rujna te kako su se autori nosili s tim događajem u posebnom izdanju stripa *Spider-Man* kao i kroz priču o smrti Kapetana Amerike. Oslanjajući se na teorije traume i povezivanje američkih geopolitika s tematiziranjem demokracije i pravde u stripovima, autorica zaključuje kako je strip-sadržaj u Americi u kasnim godinama 20. stoljeća i u 21. stoljeću pretežito područje isticanja bijelih, muških i heteronormativnih vrijednosti. Analiza se prvenstveno vodi kroz koncepte koji pojašnjavaju idealiziranu i homogenu sliku Amerike,[42] analizirajući stripove o superjunacima i naglašavajući kako Kapetan Amerika ima centralnu ulogu u američkoj geopolitici. Autorica ujedno ne zanemaruje ulogu ženskih likova i njihovu stereotipizaciju, kao i već spomenutu dekonstrukciju superjunaka u osamdesetima i posebne priče sa Supermanom kao što je *Superman: Red Son*. Uz ove radove, vrijedi navesti i veliki broj knjiga koje nude analizu superjunaka, zadržavajući se na psihološkim i filozofskim aspektima u tim pričama.[43]

Navedena djela i analize koje se tamo pojavljuju važan su izvor informacija i u ovom radu koji se, iako crpi iz njih određene informacije i uvide o razvoju stripa o superjunacima, bitno razlikuje od njih po specifičnosti analize koja povezuje pitanja kulturne različitosti na način kako je ista reprezentirana u stripu i kako je utjecala na pitanje građanstva u američkoj popularnoj kulturi.

U Hrvatskoj je prisutan akademski interes za proučavanje popularne kulture, prvenstveno unutar humanističkih znanosti, od antropologije i povijesti do književne teorije. Česta je tema potrošačka kultura u Hrvatskoj, uglavnom koncentrirana na popularnu kulturu u razdoblju jugoslavenskog socijalizma.[44] Dean Duda, jedan od najvažnijih predstavnika kulturnih studija na hrvatskim prostorima, problematizira ishodišta kulturnih studija, ne zanemarujući ulogu koju

[42] Miettinen spominje koncept američkog monomita koji je obrazložen u radu Johna Sheltona Lawrencea i Roberta Jewetta *The Myth of the American Superhero*.
[43] Neki od primjera su *Superman On the Couch* Dannyja Fingerotha, kao i urednička knjiga *Batman and Philosphy* uredničkog dvojca Marka D. Whitea i Roberta Arpa te *Psychology of Superheroes: An unathorized exploration* psihologinje Robin S. Rosenberg, kao i *The Comic-Stripped American*, autora Arthura Asa Bergera.
[44] Vidjeti knjigu Reane Senjković *Izgubljeno u prijenosu: Pop iskustvo soc kulture*, kao i Maše Kolanović *Udarnik! Buntovnik? Potrošač--: popularna kultura i hrvatski roman od socijalizma do tranzicije* 2011. Također, vrijedi napomenuti rad Igora Dude koji je izdao serijal knjiga naslovljenih *Svakodnevni život i potrošačka kultura u Hrvatskoj* gdje kroz razna desetljeća hrvatske povijesti u devedesetima opisuje određene tekovine, trendove i promjene koje su popraćene u potrošačkoj (popularnoj) kulturi.

ima popularna kultura u takvom pristupu.[45] S druge strane, dostupne analize hrvatskog stripa su u manjini.[46]

U ponudi na raznim hrvatskim portalima posvećenima stripu, kada se spominje kategorija "teorijske knjige o stripu", postavljaju se prvenstveno enciklopedije američkog stripa i razne knjige enciklopedijskog tipa.[47] Unatoč zastupljenosti analiza potrošačke i popularne kulture, kao i sveprisutnoj etiketi "trivijalne književnosti" za sve što bi se označilo inače popularnom književnošću (ili samo književnošću), ostaje "rupa" u prisutnosti analiziranja diskursa različitosti u stripovima unutar hrvatskih akademskih okvira, a pogotovo u stripovima o superjunacima, bilo da se radilo o nacionalnim, europskim ili američkim radovima.

[45] Kulturalni studiji: ishodišta i problemi
[46] Kao jedan od najrecentnijih izdvaja se rad iz 2005. godine pod nazivom "Hrvatski strip 1990-ih: Etnološki aspekti" (autor Andrea Matošević) i 2014. godine "Semiotička analiza mediju stripa svojstvenih vizualnih elemenata u Alanu Fordu Maxa Bunkera i Magnusa" (autor Hrvoje Gržina)
[47] http://comics.cro.net/bookshop.html#sh

# 3. Građanstvo u kontekstu razvoja stripa u Sjedinjenim Američkim Državama

Za Berlant je građanstvo određeno kulturološki, kao i legislativno, definira ga kao "vezu između stranaca koji su naučili osjećati zajednički identitet baziran na dijeljenim povijesnim, zakonskim i obiteljskim vezama, kao i s geopolitičkim prostorom" ("Citizenship" 41). U tom pogledu, na takvom jednom prostoru skoro neizbježno uvijek postoje oni koji nisu u poziciji moći, koji su prvenstveno klasno (točnije ekonomski), ali onda i po drugim društvenim etiketama (kao što je boja kože, spol, mjesto odakle izvorno dolaze) na određeni način isključeni iz potpunog građanstva. Potpuno građanstvo koje omogućuje individuama ostvarivanje svih potencijala države u kojoj se nalaze i s kojom se poistovjećuju za Berlant je kombinacija osobnog, privatnog života i javnog života te je međusobno isprepleteno kroz razne akcije na mikrorazinama. Bilo da govorimo o tome kako ispuniti određene preduvjete i raditi određene stvari kako bi imali dobar život, bilo da se priča o manjinama koje moraju slijediti točne vrijednosti, norme i pravila kako bi ostvarile "američki san", kulturni artefakti su ti koji perpetuiraju, a nekad i stvaraju određeni oblik različitosti koji podsjeća i potvrđuje da konačna želja i rezultat ostaju nepotpuni. Razmišljanja i analiziranje kulturnog građanstva dovodi do određivanja granica onoga što država vidi patriotskim, a usto locira različite građane kao one koji se nalaze izvan tih granica prvenstveno u pogledu njihova prava da se osjećaju sigurno i ravnopravno od strane države (Weber 279). Potpune koristi građanstva nisu omogućene na jednaki način svima, a povijesti određenog društva iz perspektive rasnih i seksualnih manjina najočitiji su primjeri koji idu u prilog takvoj izjavi (Berlant, "Citizenship" 38). Osjećaj zajedništva, koji se ovdje povezuje s građanstvom, važan je dio uspjeha stripa o superjunacima u svojim začecima. Država je, zahvaljujući stripovima o superjunacima, patriotskim vidjela obranu od ratnih neprijatelja, korumpiranih američkih političara, kao i širenje tolerancije i obogaćivanje svog društva koje se odvijalo kroz diskurs različitosti koji naglašava prihvaćanje američkih pravila i vrijednosti. Dolazak nepoznatoga i stranoga, koje je služilo američkim načelima, bilo je potencirano već kod prvog superjunaka – Supermana.

Joe Shuster i Jerry Siegel, studenti iz Clevelanda, bezuspješno su godinama pokušavali prodati svoju ideju o svemogućem i moćnom superjunaku koji se zvao Superman, da bi napokon uspjeli 1938. godine. Iako je Superman bio "pastiš ranijih prototipa *pulp* fikcije i komičnih stripova" (Petersen 144), donio je sa sobom velike promjene u svijet stripa i, zapravo, pokrenuo lavinu proizvoda koji se smatraju izvorno američkima – superjunaci. Uspjeh koji proizlazi iz Supermana nije bio toliko prepušten slučaju ili sudbini, koliko je bio aktivna manifestacija

društvenih, političkih i ekonomskih promjena u SAD-u tog vremena. Superman svakako nije bio izvorni i originalni proizvod bez ikakvih zajedničkih elemenata s *pulp* literaturom i do tada objavljivanim komičnim stripovima u novinama. Dapače, prema nekim izvorima,[48] konačna ideja Supermana kakav je viđen u prvom izdanju proizašla je iz šest godina stalnih izmjena kroz koje je Superman prvotno zamišljen kao negativac s telepatskim moćima transformiran u junaka, odnosno njihovim tadašnjim riječima "najsenzacionalniji lik u stripu svih vremena" (Siegel i Shuster, AC1 15). Nakon velikog broja odbijanja njihovih prijedloga, urednik DC Comicsa Vincent Sullivan otkupio je od autorskog dvojca prava na Supermanov strip za svega 130 američkih dolara, a Superman je postao jedan od najunosnijih proizvoda američke popularne kulture do današnjeg dana (Duncan i Smith 32).

Potaknuto uspjehom superjunaka, počela je intenzivnija i češća proizvodnja i konzumacija stripova raznih žanrova. Stripovi o superjunacima jako su brzo, u tom razdoblju, postali jasno drugačiji ne samo zbog toga što se radilo o superjunacima nego i zbog toga što je, prestankom rata, pala i njihova popularnost. Strip je opstao, ali kroz druge žanrove kao što su ljubavne priče, horori i detektivske priče pune akcije, nasilja i ponekad golotinje. Theodor Adorno, jedan od glavnih predstavnika Frankfurtske škole, koja je svoj vrhunac doživljavala između dva svjetska rata, bazirao je svoje stavove o kulturnoj industriji u američkom društvu prvenstveno na marksističkim temeljima, naglašavajući kako su proizvodi američke popularne kulture u tom vremenu bili standardizirani, poštivali istu formulu i perpetuirali iste proizvode radi ekonomskog uspjeha. Kroz proces pseudoindividualnosti, prema Adornu, mnogi su suštinski identični proizvodi unošenjem ponekog novog elementa pokušavali održati prikaz originalnosti i/ili raznolikosti. Isto se događalo sa stripovima kada je Superman polučio dovoljno veliki uspjeh da su pokušaji kopiranja, prerade i razvoja standardiziranih stripova postali svakodnevni. Godine 1938. nakon prvih par mjeseci prodaje Supermanovi su stripovi dostigli prodaju od 500 tisuća primjeraka mjesečno (Lopes 19). Tri godine kasnije, 1941. Superman je dobio samostalno izdanje izvan *Action Comics* izdanja te je zarada stripa iznosila preko 950 tisuća dolara godišnje (Barclay u Lopes 20). Slično je bilo i s Batmanom, autora Boba Kanea, koji je dosegnuo 800 tisuća prodanih primjeraka tijekom 1941. godine (Lopes 20). Nakon toga je krenula distribucija, umnožavanje i "replikacija" žanra stripova o superjunacima produciranjem velikog broja likova s različitim uspjehom (Lopes 21). Uz Supermana i Batmana, lista prvih superjunaka upotpunjena je u razdoblju od 1938. godine do izlaska prve superjunakinje, Marstonove Wonder Woman, 1941. godine likovima kao što su The Human Torch, Flash,

[48] Goulart, Ron. *Great American Comic Books*, Duncan i Smith, Morrison, Larry Tye.

Hawkman, Sandman, Spectre, Atom, Kapetan Amerika, Doctor Fate, Doctor Mid-Nite, Green Arrow, Aquaman, Hourman i Green Lantern.

Ono što posebno oblikuje i opisuje ovo razdoblje, koje je već prije označeno u raznim izvorima kao Zlatno doba, u kontekstu građanstva prvenstveno bih definirao kao razdoblje ekstremnog i infantilnog građanstva. Taj "infantilni građanin komplicira priču o politici nacionalnog identiteta (…) Vjera infantilnog građanina u naciju, koja je bazirana na vjerovanju da je obveza države reprezentiranje onoga što je u najvećem interesu za obične ljude, ujedno vitalizira patriotske i praktične elemente povezivanja osobe s nacijom i drugim građanima" (Berlant, *Queen of America* 27-28). Iako se fokus na proučavanje kulturnog građanstva dogodio tek u osamdesetim godinama prošlog stoljeća, bio je dio diskursa već na početku stoljeća sa sve evidentnijim kulturnim pluralizmom koji je bio posljedica migracija, novih zakona koji su davali veća prava manjinama te općenito ratnih sukoba kroz američku (i svjetsku) povijest u 20. stoljeću. U tom vremenu, ekstremni i eksplicitni diskursi o naciji i građanstvu bili su dio stripova o superjunacima – jasni sukobi s nacistima, prihvaćanje različitosti samo u kontekstu bijelog muškarca koji prihvaća američke vrijednosti te, u konačnici, stvaranje moralne panike unutar javnosti o štetnosti takvih stripova koji su nacionalni identitet često pokušali restrukturirati upravo kroz narative o infantilnim građanima, kroz prvotnu sumnju, kritiziranje vlasti i onih koji su u službi države, kako bi na kraju sami uspostavili red i vratili vjeru u sustav.

## 3.1. Superman i Kapetan Amerika kao nodalne točke infantilnog, uzornog i ekstremnog građanstva

### 3.1.1. Testiranje ljubavi prema državi preko infantilnog građanstva i narativa odlaska u Washington

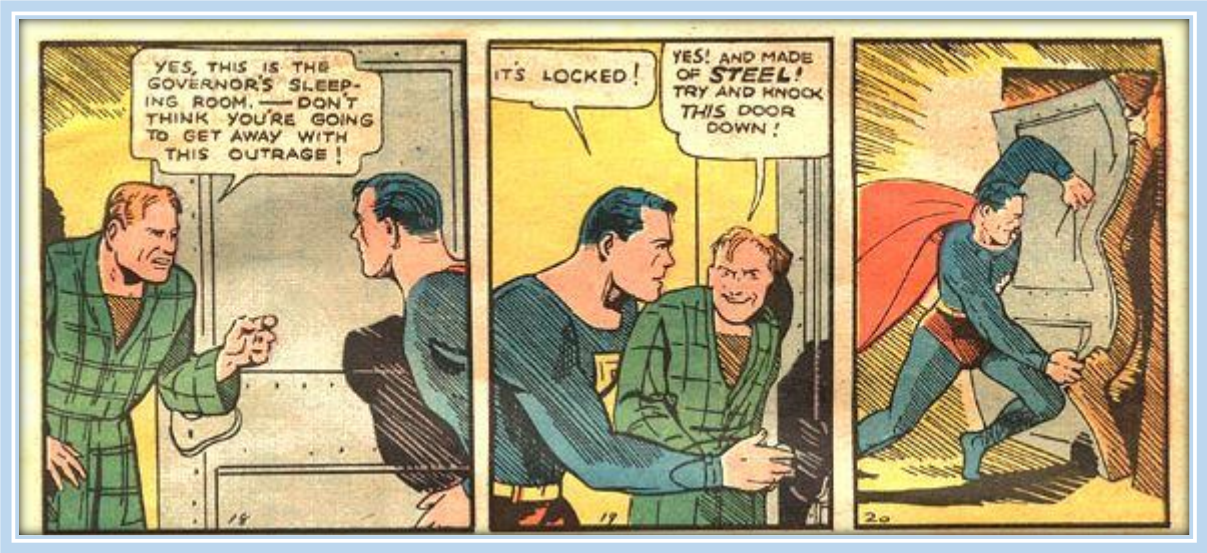
Velika gospodarska kriza bila je najgora, najduža i najraširenija gospodarska propast u 20. stoljeću u SAD-u, a proširila se na gotovo cijeli svijet. Kriza je započela u kasnim dvadesetima i trajala deset godina, ovisno o državi i drugim ekonomskim faktorima. Rastući jaz između srednjeg i višeg sloja u SAD-u, kao i razne teorije o korumpiranosti političara, smanjenje poreza bogatima i općenita depresija stanovništva manifestirali su se u sve veće nepovjerenje u javne institucije i, pogotovo, u bogati sloj stanovništva povezan s politikom i ekonomijom. Supermanovi su prvi brojevi upravo odražavali takve priče, u kojima su prikazane borbe s korumpiranim biznismenima s kojima je srednja klasa imala najviše problema. Sumnja u

institucije na nacionalnoj razini, kao i na mogućnost da su političari nesposobni ili korumpirani, prvi se put pojavila upravo u *Superman* stripu.

Shuster i Siegel kroz prve stranice svoga djela uvode Supermana u scenu spašavanja žene koja je krivo osuđena i čije se smaknuće sprema iste večeri kada on otkriva pravu počiniteljicu zločina. U nastojanju da dođe do guvernera i spriječi smaknuće, Superman ostaje bez službenih i mirnih načina da to učini zato što guverner spava. Svoju zatvorenicu Superman ostavlja vezanu sa strane te, budući da ga prilikom ulaska u kuću guvernerov pomoćnik želi zaustaviti, pokušava doći do guvernera koristeći silu.

Slika 3. Supermanova prva intervencija u sustav kroz nasilno ulaženje u guvernerovu kuću.

Probijajući vrata kuće, zajedno s čitateljima shvaća da su politički čelnici još teže dostupni i da su smješteni iza neprobojnih željeznih vrata. Vrata u idućim okvirima stripa simboliziraju tu odsječenost političkih moćnika od običnog puka, a činjenica da Superman pokušava ispraviti grešku i približiti se guverneru naglašava nedostupnost pravde, dobrote i nemogućnost/nedostatak želje za ispravljanjem grešaka.




Slika 4. Superman razbija čelična vrata guvernerove sobe.

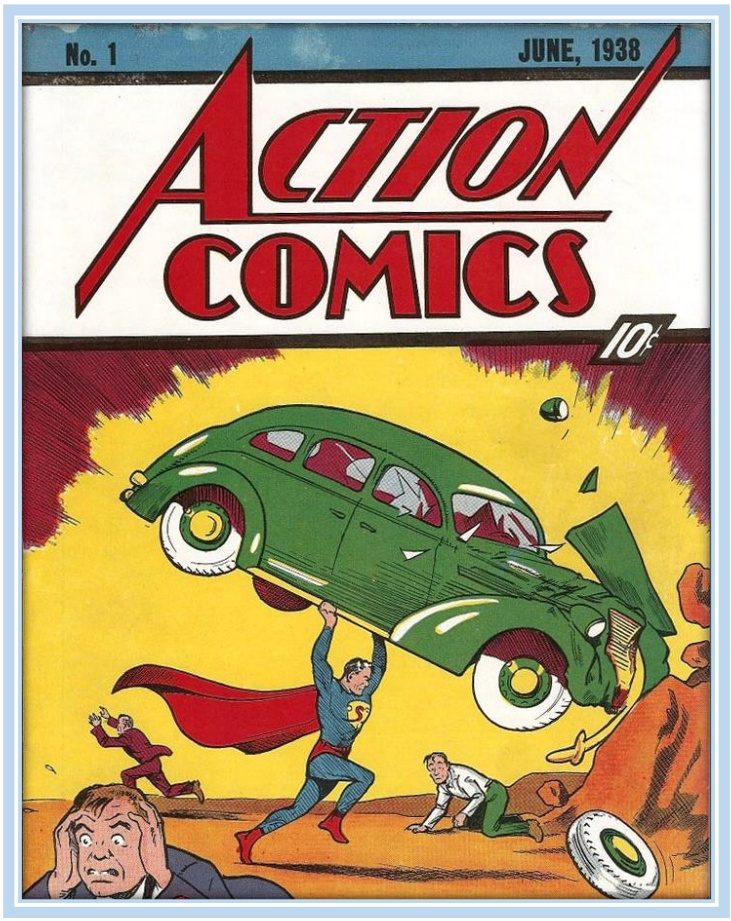
Superman dolazi do guvernera iza čeličnih vrata koji ga odbija slušati i pokušava ubiti, no na kraju, opet pod prijetnjom i korištenjem sile, guverner obavlja poziv te sudac potaknut novim dokazima (potpisanim priznanjem) sprečava smaknuće nevine žene. Vizualni aspekt stripa u ovom je dijelu iznimno bitan, jer su političari i njihovi dužnosnici portretirani sa zlobnim osmijesima, samouvjereni u svoju moć, a njihov prostor obitavanja prikazan je kao tvrđava koju može probiti samo netko s posebnim moćima i nadljudskom snagom. Kasniji dijelovi prvog broja donose zločince u odijelima koji napadaju novinarku i kolegicu Clarka Kenta, njegova alter ega.[49] Zločinci, prvi put portretirani u formi organiziranog kriminala, a ne kao siromašni građani ili alkoholizirani pojedinci, bili su iduća nepravda koju je Superman ispravio, spašavajući još jedan ženski lik.

[49] Alter ego odnosno alternativni identitet, standardan je narativni element u stripovima o superjunacima. Izuzev samog identiteta superjunaka koji preuzima glavni lik u stripu, taj lik ima i svoje "stvarno" ime i prezime, drugi posao i prijatelje koji najčešće ne znaju da je ta osoba također i superjunak. U većini slučajeva taj identitet ostaje tajna koju junak skriva od obitelji, ljudi koje voli i javnosti kako bi ih na taj način i zaštitio. Kroz povijest stripova o superjunacima, postoje i razni likovi koji ne skrivaju svoj tajni identitet, ali bez obzira na to, pri odnošenju s njima autori i čitatelji često koriste oba imena – superjunačko ime i stvarno ime. Korištenje imena ovisi o situaciji i sceni u stripu, pa je time uvjetovano i u ovome radu.

Slika 5. Otmica Lois Lane u prvoj *Superman* priči.

U ovom dijelu priče čitatelji vide scenu koja im je poznata s naslovnice stripa, a na kojoj je centriran upravo Superman od kojeg drugi ljudi s ekrana bježe dok on diže i razbija automobil. U priči se nikad ne saznaje o kojem se točno modelu automobila radi iako postoje razna nagađanja,[50] a dominantna interpretacija uvijek se odnosi prema zaključku da se radi o američkom modelu automobila. Što se tiče same naslovnice, Shuster i Simon postavili su svog junaka u središte uglađenih ljudi, nasilja, ekonomskih vrijednosti američke industrije, dovodeći u sumnju upravo te strane tadašnje svakodnevice koja je gubila svoju moć, čar i onu vjeru u američki prosperitet koji je toliko pogodio nacionalni identitet prije ekonomske krize i ratova.

[50] Vidjeti Morrison i internetske stranice: http://www.wriphe.com/blog/archive.php?search=action%20comics, http://jalopnik.com/what-car-is-superman-trashing-on-the-action-comics-no-509461042




Slika 6. Prvi broj stripa *Action Comics* izdan u lipnju 1938. godine.

I upravo u toj prvoj priči glavni negativci, napadači Lois Lane su, u odmaku od standardiziranja priče viđene u *pulp* literaturi, prikazani kao dobrostojeći muškarci u odijelima koji voze američki automobil.

Slika 7. Reprezentiranje zločinaca kao pripadnika više klase u *Superman* stripu.

Ista se stvar događala u kasnijim pričama, pa je tako u trećem broju Superman pokušao riješiti problem korumpiranog biznismena, vlasnika rudnika koji je iskorištavao svoje radnike, a za kojeg su neki radnici radili i druge poslove, kao što su fizičko nasilje prema drugim radnicima koji su se bunili. U tom je slučaju opet predstavljena njihova nedostupnost, sa slikama uglađenih zabava i večera dok su zločinci portretirani u svečanim odijelima. Superman je u prvom broju reagirao i na nasilje u obitelji, spasivši još jednu ženu od nasilnog muža, a broj završava s naznakama vladine korupcije u trgovanju oružjem. Ti isti nasmiješeni vladini dužnosnici uhvaćeni su u razgovorima o donošenju važnog zakona u kongresu gdje je jedan zastupnik podmićen od strane nepoznatoga uglađenog gospodina s cilindrom.

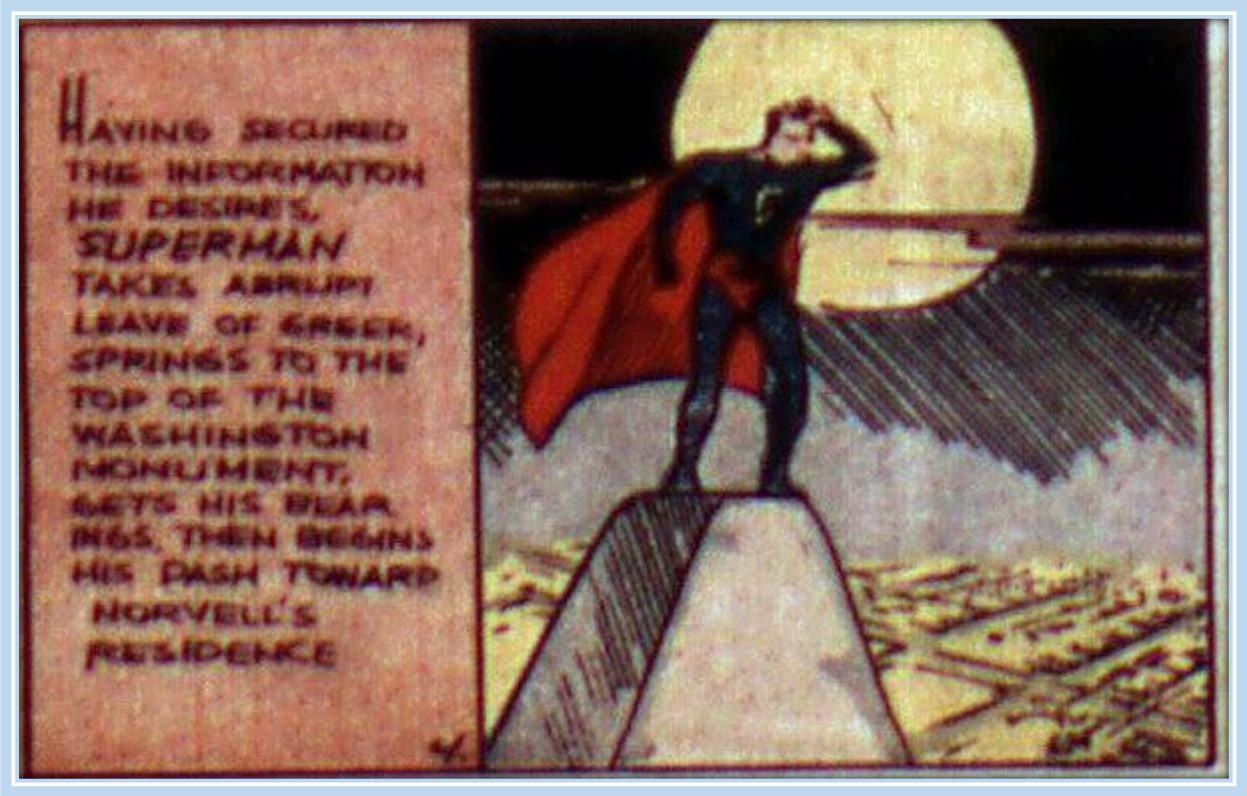
Slika 8. Superman otkriva korupciju kod vladinog dužnosnika.

Superman se naknadno suočava s njim i pokušava iznuditi priznanje, a ujedno i shvatiti što se točno događa. U nastojanju da ga preplaši i nagovori da prizna svoja nedjela, Superman ga odvodi u visine. Dovodeći ga sve do Washingtona i "veličanstvenog pogleda", Superman ga suočava sa simbolom pravde i američkih vrijednosti koji je još uvijek netaknut od strane korupcije (Siegel i Shuster, AC1 15).

Slika 9. Supermanov dolazak u Washington.

U idućem su broju Siegel i Shuster detaljnije prikazali priču o Supermanovim pokušajima da zaustavi trgovanje oružjem i oružane sukobe izvan SAD-a. Odlaskom u Washington, Siegel i Shuster predstavili su svoju viziju "testiranja kapaciteta" i "građanske sposobnosti" osobe koja odlazi u glavni američki grad (Berlant, *Queen of America* 25). U Washingtonu, koji za Berlant reprezentira područje totalnog građanstva, isto je utjelovljeno u Supermanovu stajanju na Washingtonovu spomeniku prije početka daljnjeg rješavanja problema. Kasnije se rješava slučaj korumpiranih političara u vrhu američke politike, koji preprodavaju oružje zaraćenim stranama u ratu, zaustavlja sva korupcija te se Amerika oslobađa devijacija kao što su korumpirani političari (25). Superman čita sve te devijacije i događaje nakon svoje intervencije "konvencionalno i fleksibilno između redaka, na taj način čuvajući i utopijsku nacionalnu identifikaciju i cinično praktično građanstvo" (48). Poseban narativ "odlaska u Washington"

počiva na osobnoj identifikaciji subjekta s Amerikom, a očituje se u "djetinjastim manifestacijama i u politikama koje organiziraju javnu sferu oko obveze stvaranja svijeta koji može ojačati idealiziranoga infantilnog građanina" (28). Berlant navodi kako infantilni građanin slijepo vjeruje u naciju kao što dijete vjeruje u roditelje, i kojem se uvijek svijet može urušiti ako ta vjera bude prikazana kao pogrešna, neistinita i na neki način iskrivljena. Ono što narativ putovanja u Washington radi, bilo u praktičnom smislu kroz ekskurzije raznih škola, bilo kroz televizijske programe, filmove i stripove, jest da se dobije taj osjećaj neokaljane vjere koja se ponekad propituje. Čitajući Supermanovu priču koja se odvija u Washingtonu, određena sumnja u sistem se događa, počinju se preispitivati ljudi koji vode naciju i njihova uloga u krivici za loše situacije koje se događaju u životu pojedinca, prvenstveno na ekonomskoj, ali i osobnoj razini u svakodnevnom životu.




Slika 10. Superman na spomeniku u Washingtonu, promatra okolinu i razmišlja o idućem koraku.

Superman, kao izvanzemaljac, kao migrant, može rješavati američke probleme i boriti se za načela pravde i dobrote s kojima se reprezentira Amerika. Ta njegova početna različitost, koja se nije evidentirala u pogledu roda ili rase, ali je bila naglašena, imala je potencijal upravo u jačanju američke nacije i vizije ispravnosti i mogućeg iskupljenja. U slučaju Supermana, to se odrazilo kroz portretiranje njegova podrijetla koje je opisano njegovim dolaskom u Ameriku jer je njegov rodni planet Kripton uništen. Kao posljednji sin planeta Kriptona, Superman je

došao u američko društvo te je od najranijih dana svog života imigrant koji prisvaja zemaljske vrijednosti. Te su zemaljske vrijednosti ujedno kod njega prvenstveno američke vrijednosti, a kroz stripove čitatelji svjedoče primjeru onoga što je američka vlada voljela propagirati u 40-ima, a propagira i danas pod etiketom multikulturalizma, a to je diskurs *melting pota*. *Melting pot*, kao "metafora" za pretvaranje raznolikog, heterogenog društva u homogeno, prvenstveno kroz proces asimilacije manjinskih skupina, stvarajući tako novu vrstu kohezije i jedinstva u društvu, pojavljuje se u Americi još u 18. stoljeću (McDonald 49). To je ujedno i svojevrsni krajnji cilj koji se nameće nakon svake veće priče o imigraciji, pojavljuje se, iako implicitno, i u Supermanu ako njegove priče čitamo kao proces nastanka i opisivanja amerikanstva. Amerikanstvo, točnije, američko kulturno građanstvo, kao produžena ruka kulturnog kapitala, profiliralo se kroz Siegelov i Shusterov rad o Supermanu, koji je, zapravo, samo isticao ono što je već bilo pozicionirano u američkom društvu – rad na farmi (čime je obilježeno njegovo djetinjstvo gdje je naučio da je potreban težak rad za sreću i profit), heteroseksualna obitelj koja ga je spasila iz letjelice, posvojila i naučila svim navedenim vrijednostima kroz mladost te sumnja u sustav (koji je dio čitateljskog diskursa, ali koji je adresiran u tim pričama i koje Superman rješava te postavlja sustav na čvrste noge kako bi i dalje taj sustav obavljao svoju funkciju u društvu). Na taj način, najbolje i najkorisnije od stranca pomaže Americi, a ujedno se i u potpunosti asimilira, prihvaćajući običaje, ponašanje, kulturu i vrijednosti američkog društva. Građanstvo je jasno predstavljeno prvenstveno kroz obitelj, rad, spašavanje i vjeru u sustav čak i kad isti odstupa od ustaljenih pravila i očekivanja.

Kroz Siegelove i Schusterove prve priče, Superman je tip građana o kojem priča Berlant, onaj koji je previše ovisan o državnoj tiraniji i hegemoniji. Upravo ta njegova vjera i ovisnost utjelovljuju i spašavaju građanstvo, ispravljajući nepravdu i regulirajući sustav, taj se isti sustav perpetuira kao funkcionalni element unutar priča. Moje čitanje Berlant i njezine konceptualizacije infantilnog građanstva vidi narativ odlaska u Washington kao dio fikcije, ali i stvarnosti. Odlasci u mjesto totalnog građanstva, kao što je glavni grad države, ili na mjesto koje je dosta oštećeno u određenom međudržavnom oružanom sukobu, dio su raznih nacionalnih politika. Fiktivni narativi koji uzimaju u obzir takva putovanja i ispitivanje osobnih osjećaja prema državi, za Berlant naglašavaju povezanost službenih i popularnih narativa, a ojačaju na službenoj, javnoj razini kroz osobne dileme koje se odvijaju unutar i izvan područja fantastičnoga. Time se ne pretpostavlja da je subjekt pasivan i samo prima određene vrijednosti koje su dominantne, nego se kroz narativ infantilnog građanstva omogućuje dobivanje pasivnosti kroz svoju aktivnu skepsu i uključivanje u sâm proces ispravljanja nepravde.

Superman se bori protiv korupcije i nepravde i time održava postojeći sustav kao nešto što može imati određena puknuća, ali što je u konačnici argument za samo ispravljanje tih puknuća. Primjer toga u stripovima vidimo prvenstveno u Supermanu u njegovim počecima i za vrijeme Drugoga svjetskog rata. Kao što je provedena analiza pokazala, on mora osobno intervenirati i izboriti se za pravdu koju drugi ne bi vidjeli, ali u tom procesu legitimira i dalje sustav koji oblikuje željenu sliku građanstva. To oblikovanje željene slike omogućilo je da Superman bude dodatno iskorišten kao uzor koji se može portretirati i oblikovati kroz buduće priče u stripu, ali i u proizvodima izvan samog stripa.

#### 3.1.1.2. Superman kao uzor

Superman je nakon prvih brojeva kontinuirano postajao američka javna ličnost i uzor mnogima u američkoj javnosti, što je s ekonomske strane iskorišteno kroz hiperprodukciju sadržaja i tržišnih proizvoda. Reprezentacija Supermana kao nekoga tko brani Ameriku od svih vanjskih utjecaja i neprijatelja, ali koji rješava i korupciju na američkom tlu, evoluirala je u primjer odgovornog građanstva koji je kroz komercijalizaciju pokušao doći u sve domove na razne načine. Zahvaljujući radijskim epizodama i animiranim serijama, sve je više ljudi znalo za Supermana, a kroz reklame za žitne pahuljice (slika 10) i kupovanje ratnih obveznica za vrijeme Drugoga svjetskog rata Superman je upućivao na radnje koje se moraju obavljati kako bi bio uzoran i na pomoć sebi i svojoj zemlji, kako bi postao dio zajednice.[51]

[51] Neizostavan podatak vezan za strip o Supermanu je i podrijetlo dvaju autora koji su ga osmislili. Siegel i Shuster bili su Židovi koji su, prema raznim dokumentarnim filmovima te drugim zapisima, osjećali određenu izoliranost od dominantnog konstrukta amerikanstva. Superman je, prema tome, bio sve ono što oni nisu, točnije, što su oni htjeli biti – boriti se protiv nepravde, asimilirati se u potpunosti, pa čak i prijeći granicu neprimjetnosti i iskusiti prelazak u obožavanje od strane dominantnoga američkog društva.

Slika 11. Reklama za Kellogg's pahuljice s Clarkom Kentom u glavnoj ulozi.

Veza Supermana i rada za američku vladu bila je naglašena kasnije kroz razne priče u kojima je uvijek pokušao služiti kao primjer pravičnog načina života u Americi i borbe za svoju zemlju. Za to je zaslužan i radijski program o njegovim pustolovinama, koji je formirao krilaticu vezanu za "Istinu, pravdu i američki način života", a koja je kasnije postala sinonim za njega u animiranim serijama, kao i na raznim proizvodima za djecu. Uskoro je njegov lik sudjelovao i na paradi u New Yorku te je postao simbol zabave, pravde i stripovskog žanra o superjunacima. Na izabranim fotografijama možemo vidjeti kako je izgledala jedna od prvih reklama za žitne pahuljice, kao i prikaz sudjelovanja Supermana na paradi tijekom američkog Dana zahvalnosti.

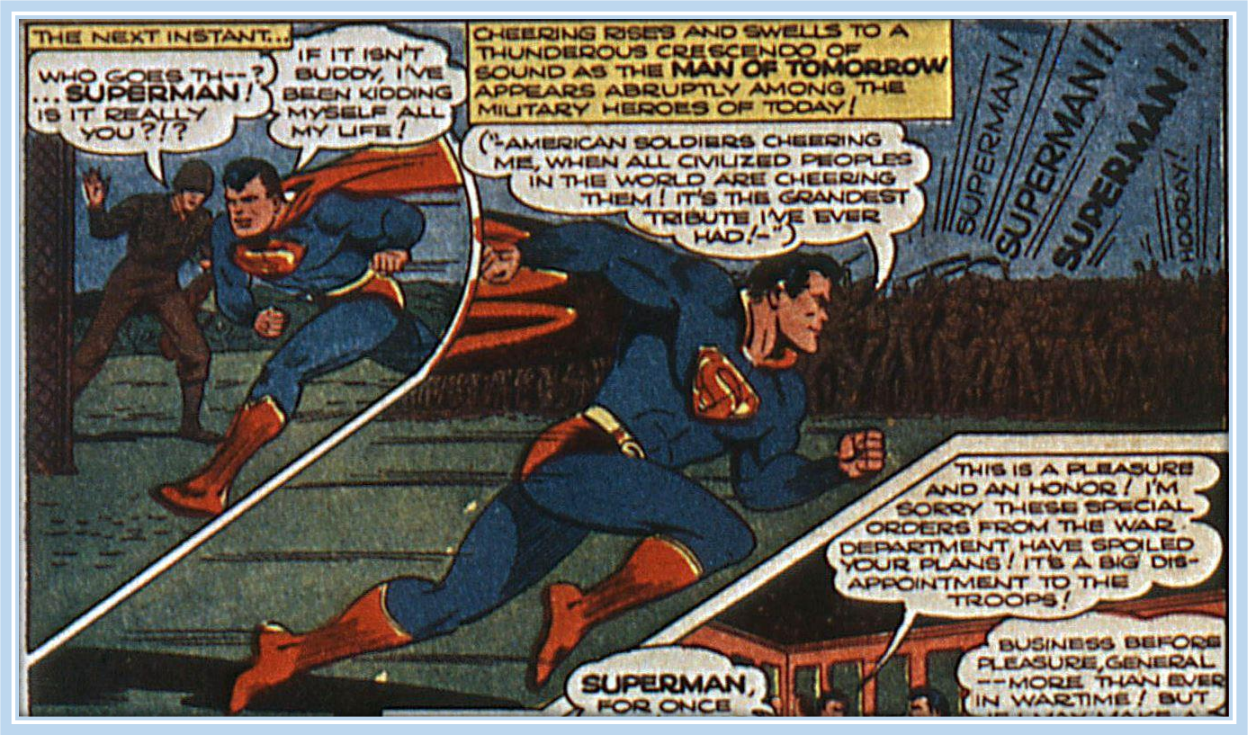
Slika 12. Supermanov balon na paradi.

Kod fenomena superjunaka, pogotovo u socijalno konstruktivističkom pristupu, imperativ je podrazumijevati ostale aspekte iz kojih proizlazi dominantni diskurs. Tako, u slučaju Supermana, dominantni diskurs uključuje svaki proizvod i svaki događaj u kojem se on pojavljuje. Reklame, radijske emisije, nastupi nadopunjuju dominantni diskurs o Supermanu kao simbolu Amerike i dobru priču o migrantu, strancu koji je prihvatio američke vrijednosti i bori se za njih. No, takvo čitanje donosi sa sobom i analizu isključenih aspekata iz dominantnog diskursa. Kao što Ernesto Laclau i Chantal Mouffe tvrde: "Svaki je diskurs konstituiran kao pokušaj dominiranja poljem diskurzivnosti, zahvaćanja tečnosti razlika, kako bi se konstruirao centar" (112). Prema njima, svako je društvo nedovršeni proces u kojem uvijek postoji cijeli niz različitih diskursa koji se bore za hegemonijsku prevlast, pokušavajući dati značenje društvu i učvrstiti određeni sustav vrijednosti. Drugim riječima "nedostatak u društvu uvijek je pokriven fantazijskom konstrukcijom kojom doživljavamo društvo kao objektivnu stvarnost" (Božić-Vrbančić 15). Hegemonijska prevlast određenih diskursa podrazumijeva djelomičnu fiksaciju društvenoga, prevlast određene ideološke fantazme, davanje značenja praznim lebdećim označiteljima kao što su sloboda, pravda, amerikanstvo itd. Takve privilegirane diskurzivne točke s djelomičnom fiksacijom Laclau i Mouffe, inspirirani Lacanovim konceptom "prošivnog

boda" (*point de caption*), nazivaju nodalnim točkama (112).[52] Može se reći da na određeni način superjunaci funkcioniraju kao te nodalne točke, oni djelomično, i samo trenutačno i naočigled fiksiraju značenje amerikanstva i zatvaraju određenu vrstu odnosa značenja kao stabilnu strukturu. U društvu uvijek ima više nodalnih točaka i kroz procese parcijalne fiksacije određenih značenja one uvijek produciraju određeni višak, nešto što se ne može uključiti u procese signifikacije, ali određuje identitet onoga što je konstruirano (*constitutive outside*). No upravo postojanje nodalnih točaka, potreba za fiksiranjem društva, za uvođenjem stabilnosti, ukazuje na njihovu nemogućnost zatvaranja sustava, na parcijalnost svake fiksacije, na cijeli niz kontradikcija i različitosti koje postoje unutar svakog diskursa, na antagonizam koji funkcionira kao limit društva (Laclau i Mouffe 128). Antagonizmi omogućavaju dislokaciju i promjene u društvu, povezani su s tim da se to što je dominantno može mijenjati i uvijek je podložno nekim novim diskursima koji postaju jači i nude novu fantazmu na temelju koje se stvaraju nova značenja. Upravo je objašnjenje antagonizma ono na temelju čega se Laclau i Mouffe protive strukturiranim i zatvorenim tipologijama društva. Diskurs o "pravim američkim vrijednostima" konstantno se mijenja, ovisno o antagonističkim odnosima, a nova se značenja stalno produciraju kreirajući nacionalne fantazme o idealnim vrijednostima i idealnom društvu. Superman, kao nodalna točka, omogućava određene fantazme koje povezuju mnogostruke slojeve građanstva, ovisno o antagonizmima koji postoje u društvu. On nema fiksno značenje, upravo suprotno, njegovo je značenje određeno artikulacijom različitih elemenata u društvu. On funkcionira kao prazan označitelj koji kroz različite fantazme daje identitet onome što se iskustveno doživljava kao realnost.

Superman je primjerice tijekom Drugoga svjetskog rata u priči naslovljenoj *America's Secret Weapon!* doveden u situaciju u kojoj je "suočen licem u lice s porazom – u kojem pronalazi najveću pobjedu dosada", posjećujući Camp Towne vojnu bazu za vrijeme rata gdje se nalaze "najbolji borci na planetu Zemlji" koji su "konstantno željni akcije" (Cameron i Citron 1, 2, 3). Tamo on biva podržan od strane vojnika čiju sreću i motivirajuću moć koju ima Superman nad njima naglašavaju svi likovi.

[52] Za Lacana ne postoji zajedništvo između označitelja i označenoga, jer je označitelj primarniji u odnosu na označeno. Označitelji nisu reprezentacije onoga što je označeno, upravo suprotno, one produciraju označeno. Ukratko, označeno nema nikakav status izvan jezika. Svaki označitelj povezan je s drugim označiteljima u procesu tvorenja raznih značenja. Taj se proces klizanja različitih značenja zaustavlja posebnim označiteljem koji funkcionira kao "prošivni bod" (*point de caption*). "Prošivni bodovi" posebni su označitelji koji na sebi svojstven način fiksiraju značenja u društvu. Ali, iako se predstavljaju kao čvrsti i statični, prošivni bodovi ne mogu u potpunosti zaustaviti stvaranje novih značenja.




Slika 13. Supermanov doček u vojnoj bazi.

Superman odmah prebacuje herojstvo na vojnike, razgovarajući sâm sa sobom navodi kako su oni pravi junaci i njegovi idoli. Strip ih ujedno prikazuje u tom trenutku kao nekoherentnu nakupinu silueta koja navija, predstavljajući ih kao monolitnu američku vrijednost koju povezuje zajedništvo, žeđ za bitkom i hrabrost, ali i njihova ljubav prema Supermanu. On se pridružuje vojnicima u prvoj idućoj vježbi borbe, "igri" (8) kako i priliči nekome tko je već uronjen u diskurs infantilnoga, a ujedno i uzornog građanina kao što je uronjen Superman. Tajno američko oružje, na kraju, nije trebao biti superjunak, nego "hrabrost običnog vojnika" (10), postavljajući tako najveću vrijednost na same, uvjetno rečeno, stvarne borce, reprezentirajući ih kao junake koji svojom voljom i hrabrošću mogu dobiti i nekoga sa super moćima kao što je Superman. On to i adresira u istom tom broju, nakon završetka vojne vježbe, ispred američke zastave, obraćajući se i dalje cijeloj toj nakupini silueta američkih vojnika.

Tijekom ratnih godina, Supermana su autori postavljali u razne ratne priče kao što je bila ova. Neke su se priče pokušale odvajati od rata, dajući bijeg čitateljima od stvarnih problema, no u većini slučajeva događalo se upravo suprotno. Pregledavajući samo naslovnice iz tog doba, vidimo razne ratne situacije, Supermana koji drži Hitlera i japanskog cara, dok su radijske emisije i animirane serije o Supermanu naglašavale razne ratne situacije, špijune, prijetnje opasnog oružja te opasne zapovjednike i diktatore, uspješno rješavajući svaki problem pomoću svojih moći. Superman je i dalje, tijekom ratnih godina, bio zadužen za korekciju sustava koji

pokreće cijelu državu i koji održava vjeru u bolje sutra. Stoga su se i dalje pojavljivale priče s greškama vlade, krivim optužbama nevinih ljudi i Supermanovim intervencijama kako bi ispravio to zlo. Iako je on onaj koji reagira i ispravlja sustav, a ne sami predstavnici sustava na koje su ljudi navikli (policajci, suci, istražitelji, javnost), Superman je i dalje služio kao predstavnik infantilnog građanina, u smislu da je njegova intervencija (a samim time i intervencija bilo kojeg građana koji vjeruje u pravdu) dovoljna da se dogodi ispravan slijed događaja i da zavlada poštenje i sigurnost. Ono što čini ovu refleksiju stvarnih antagonizama još evidentnijom pojavljivanje je stripa o Kapetanu Americi na kojem je radila druga izdavačka kuća za stripove – Marvel.

### 3.1.2. Portretiranje neprijatelja države i uključivanje građana u stripovima o Kapetanu Americi

Vizija amerikanstva koju upotpunjava Superman, uskoro biva popraćena s drugim superjunakom, Kapetanom Amerikom, te se diskurs vezan za američko uključivanje u Drugi svjetski rat koristio za nadopunjavanje njihova značenja. Kapetan Amerika slao je određeni osjećaj sigurnosti i optimizma svojim sugrađanima i svijetu, no ono što postaje važnije gledanje je na fenomen Kapetana Amerike kao "nodalne točke" (Laclau i Mouffe 112), praznog označitelja[53] koji fiksira značenje ukorijenjeno u američkim vrijednostima, pravednosti, pobjedi dobra nad zlom gdje je zlo uvijek na određeni način u Kirbyjevim pričama Kapetana Amerike predstavljeno kao zlo koje prijeti Sjedinjenim Američkim Državama i ostatku svijeta na političkim i društvenim razinama. Strip o superjunaku imena Kapetan Amerika, autora Jacka Kirbyja i Joea Simona, kao i mnogi drugi stripovi koji se temelje na njegovu načinu konstruiranja priče i uspjeha, izjednačuje Ameriku sa svijetom. To se događa prvenstveno zbog velikog medijskog i kulturološkog utjecaja Amerike na određene dijelove svijete. Navedeni superjunak pojavio se prvi put u ožujku 1941. godine s naslovnicom na kojoj je prikazan kako nokautira Adolfa Hitlera.

[53] Prazni označitelji govore o nepostojanju jasnog značenja, označitelju koji nema referenta u stvarnosti. O njima su, u raznim formama i interpretacijama, govorili prvi lingvisti i strukturalisti, kao i kulturni teoretičari, pa tako imamo dijelove u radovima Levi-Straussa, Barthesa, kasnije Žižeka i Lacana. Nabers tvrdi da prazni označitelji imaju 3 svrhe koje se, u kontekstu ovakvog pristupa niti ne mogu odvojiti i gledati kao zasebne cjeline. Jedna od njih tendencija je označitelja da označi univerzalno, druga je da se samim time omogući imenovanje označenoga u lancu ekvivalencija, a da sa svim time, zapravo, dobiva treća veća svrha o utjelovljenju ideala univerzalnosti, ostavljajući otvorenom proces nadopunjavanja označitelja (Nabers 117). Takva vrsta iluzije punine koja uvijek može i treba biti nadopunjena nečim vidi se i u samim identitetskim procesima koji za Laclaua sadržavaju konstantnu prazninu koja se događa u naočigled cjelovitom osjećaju osobnog ili kolektivnog identiteta (*Emancipation(s)* 14-15). Za više vidjeti Hallovo izlaganje o rasi kao plutajućem označitelju (https://www.youtube.com/watch?v=bMo2uiRAf30 ).

Slika 14. Prva naslovnica stripa *Kapetan Amerika*.

Joe Simon je s Kapetanom Amerikom pokušao pobijediti u ratu puno prije nego što se to moglo očekivati u tom razdoblju, predstavljajući naciste i ostale neprijatelje u tadašnjem svijetu kao one koji su spriječeni u svojim naumima od strane američkog super vojnika, Stevea Rogersa. Strip *Kapetan Amerika* bio je, prema riječima autora, svjesna politička poruka, reakcija na Treći Reich tijekom godina koje su tek trebale doživjeti uključenje Sjedinjenih Američkih Država u Drugi svjetski rat (Wright 36). Jedan od najuspješnijih autora stripova o superjunacima, Stan Lee je, referirajući se na početno razdoblje stripova o superjunacima, u dokumentarnom filmu o razvoju superjunaka izjavio: "Mi smo se borili protiv Hitlera prije nego što se naša vlada borila protiv Hitlera" (*Comic Book Superheroes* 0:15:26).

Kapetan Amerika, kao proizvod popularne kulture, reproducirao je određene američke ideologije tijekom Drugoga svjetskog rata. Autori su njegov nastanak portretirali kao nastojanja posebno nadarenog doktora koji je izmislio formulu za stvaranje super vojnika pomoću koje je postao nadljudski snažan. Taj isti doktor biva ubijen u prvom broju od strane Hitlerova špijuna, noseći sa sobom tajnu seruma koju nigdje nije zapisao, a na taj način Steve Rogers postaje jedini super vojnik. Poprilično eksplicitno, Steve dobiva kostim, sačinjen u stilu američke

zastave, te poseban štit u obliku američke zastave, pokušavajući dodatno simbolizirati da je njegov aspekt borbe prvenstveno obrana, a ne napadanje (zbog čega bi imao mač ili određeno vatreno oružje). Isto tako jednoznačno i eksplicitno objašnjeno je njegovo ime i što on predstavlja: "Zvat ćemo te Kapetan Amerika, sine! Jer, kao i ti, Amerika će opet dobiti svoju snagu i volju da čuva naše obale" (Herron, Simon i Kirby 5). U stripovima o Kapetanu Americi, a posebno prvim izdanjima, nacionalna ideologija utjelovljena je u dodatnom sadržaju. Naime, na poleđini svakog broja pojavljivala se reklama za kupovinu ratnih obveznica, slanjem 10 centi čitatelji bi postali članovi *Stražara slobode* (*Sentinels of Liberty*), dobili bi iskaznicu sa svojim imenom te samim time i zahvalu Kapetana Amerike što sudjeluju u borbi protiv neprijatelja kroz podršku američkoj vojsci. U prvom broju, u sekciji koja je posvećena toj akciji, navedeno je: "Zaklinjem se da ću se pridržavati principa *Stražara slobode* i pomagati Kapetanu Americi u borbi protiv špijuna u SAD-u" (Herron, Simon i Kirby 8).

Slika 15. Stranica prvog broja *Kapetana Amerike* koja promovira *Stražare slobode*, tj. slanje ratnih obveznica.

Tako su se čitatelji mogli dodatno uključiti u stvarne državne bitke, postati uzorni građani, stvarajući ujedno fantaziju uključenja u rat i pomaganja državi slanjem ratnih obveznica. Riječima Laclaua, "društvo generira kompletan vokabular praznih označitelja čiji su privremeni označeni rezultat političke kompeticije" (*Emancipation(s)* 35). Berlant, analizirajući Hawthorneov rad govori da on "opisuje nacionalnu fantaziju kao osnovu političkog i svakodnevnog života svih Amerikanaca čije je amerikanstvo centralno za osjećaj pravednosti i želje kao što svako obiteljsko ime i tradicija i osjećaji mogu biti. Nacionalni identitet, bio on svjesno ili pasivno prenesen, zahtijeva samo-otklanjanje" (Berlant, *The Anatomy* 4).

Procesom identifikacije s nacionalnom fantazijom nastoji se zadovoljiti žudnja za cjelovitošću identiteta, žudnja koja ne zadovoljava potrebu za nečim što nedostaje, već upravo suprotno, konstruira samu žudnju. Kao što Hage tvrdi, upravo je u tom kontekstu potrebna Drugost. Da

bi nacionalna fantazija bila doživljena kao "moguća", ona zahtijeva nešto što može objasniti nemogućnost njena ostvarenja u danom trenutku, neprijatelja koji je onemogućava (Hage 74). To je eksplicitno izraženo sa *Stražarima slobode* i stripovima koji govore o mogućnosti pobjede i jedinstva američkog naroda. Kao što je potrebna različitost, točnije, razlikovanje unutar konstrukcije svakog identiteta i svakog načina označavanja, tako je i u ovim stripovima (koji teže američkom jedinstvu s jasnim porukama kao što je slika naslovnice na kojoj Kapetan Amerika nokautira Adolfa Hitlera) potrebna jasna konstrukcija Drugoga. Vizualno su u stripovima Drugi predstavljeni dosta jasno i groteskije od dobrih ljudi, koje predvodi Kapetan Amerika. Na prikazanim primjerima naslovnica jasno vidimo Kapetana Ameriku u centru slike i neprijatelje koji su predstavljeni čudovišno, kako bi se znakovno kodirali unutar Drugosti. Na dvije od prezentiranih naslovnica portretiran je jedan od češćih negativaca – Crvena lubanja. Simon i Kirby su pomoću lika koji ima crvenu masku lubanje odlučili portretirati osobu koja je dio nacističkog vodstva, koja mrzi Ameriku i pokušava kroz špijunažu i razne strojeve pobijediti Kapetana Ameriku. Crvena lubanja, koja je bila maska raznih likova u počecima ovih priča, jasno je unutar neprijatelja države uz nacizam povezivala i crvenu boju. To je stvorilo podlogu za kasnije priče koje su u nadnaslovu imale naziv "Kapetan Amerika – razbijač komunjara", stvarajući tako cijeli dijapazon političkih neprijatelja, kao i onih fantastičnih. Način vizualnog prezentiranja takvih priča vidljiv je u trećoj predstavljenoj naslovnici koja nosi naslov epizode "Uzvraćanje udarca Sovjetu". Takvo frekventno predstavljanje neprijatelja postaje jedan od elemenata nacionalne kulture kod američkih čitatelja, nacionalne kulture koju Stuart Hall vidi kao jednu vrstu diskursa ("The Question" 613). Nacionalna kultura, utjelovljena u proizvodima popularne kulture stvara značenja, ona koja su nametnuta, ali i ona značenja koja konstruiraju oni koji čitaju te proizvode. Tako se tvore značenja koja "utječu i organiziraju naše akcije, kao i naše viđenje samih sebe " (Hall, "The Question" 613).

Slika 16. Naslovnice stripa *Kapetan Amerika* na kojima su portretirani neprijatelji, prvenstveno Crvena lubanja.

Kao najvažniju karakteristiku tako (s)tvorene nacionalne kulture Hall predlaže pojam narativa nacije. "Kao članovi takve 'zamišljene zajednice', vidimo se unutar dijeljenja narativa. To daje značaj i važnost našem postojanju, spajajući naš svakodnevni život sa sudbinom nacije koja je postojala prije nas i koja će nas nadživjeti" (Hall, "The Question" 613). Steve Rogers, slabašni

plavokosi američki vojnik, dobio je svoju šansu da postane nešto bolje pomoću znanosti i tajanstvenog seruma. "Slika Kapetana Amerike kao i njegov nastanak zrcale američki identitet/san iz 1941. godine. Plavokosi i plavooki Steve Rogers (s gotovo opsesivnim angloameričkim imenom) nadmašuje svoju fizičku slabost i postaje ponosan vojnik svoje zemlje" (Dittmer 629).

Prvo izdanje *Kapetana Amerike* izašlo je u ožujku 1941. godine, a do 2007. godine razna strip izdanja bila su prodana u preko 210 milijuna primjeraka u 75 zemalja (Valdez Best Selling). U skoro cijeloj povijesti izdavanja Kapetan Amerika bio je alter ego Stevea Rogersa, koji je unošenjem eksperimentalnog seruma doveden do ljudskog savršenstva. Steve Rogers bio je prototip, testni pokušaj za korištenje i izradu seruma za stvaranje super vojnika koji bi američku vojsku učinili svjetskom velesilom. Od početka pa do danas Kapetan Amerika bio je pozicioniran od strane raznih autora kao lik koji je tijekom svog izlaženja i pojavljivanja u pričama drugih superjunaka najčešće predstavljao utjelovljenje određenog spoja banalnosti, a opet i drugih diskursa koji se tiču rase, roda, pa i američke uloge u svjetskoj geopolitici.

Razdoblje Drugoga svjetskog rata bilo je razdoblje u kojem je američki narod tražio nadu, stabilnost i hrabrost kako u novinama tako i u raznim oblicima zabave, a Kapetan Amerika reflektirao je te želje i stvarne probleme. Priča u prvim brojevima upravo je zbog toga nešto što se ne može nikako smatrati slučajnošću, jer je, postavši super vojnikom, Steve Rogers napokon mogao sudjelovati u ratu i obraniti SAD od neprijatelja. Konstrukcija Kapetana Amerike bila je blisko povezana s trenutnim vrijednostima usađenima u stvaranje američkog identiteta, a Kirby i Simon su s Kapetanom Amerikom, Crvenom lubanjom i drugima reflektirali i stvarali razne načine vizualne reprezentacije prijatelja i neprijatelja američkih vrijednosti. Što se tiče neprijatelja, oni su vizualno bili kodirani s određenim monstruoznim karakteristikama, među kojima je bio njihov zdepasti izgled, pogrbljenost, vampirski očnjaci umjesto normalnih zubi, promjena boje kože što je jasno dano do znanja i već prvom naslovnicom, ali i sljedećim brojevima i pričama. Kapetan Amerika prvenstveno je bio reprezentiran kao idealni nacionalni junak, ali i kao "moćna sila u borbi protiv špijuna i sabotera" (Herron, Simon i Kirby 7).

Slika 17. Prikazivanje negativaca u pričama o Kapetanu Americi.

U svoj analizi Kapetana Amerike, Dittmer spominje Billingov koncept banalnog nacionalizma, svojevrsnu nakupinu standardiziranih, očitih i, u konačnici, neprimjetnih stvari koje obilježavaju naciju u svakodnevici (zastava, puštanje himni, sportski događaji i praćenje istih), a koji se, zbog te svoje očitosti, ne analiziraju dovoljno ni zapaženo kao ostali aspekti nacionalnosti kao što je primjerice nacionalizam. Kao i kod Dittmera, i pri analizi u ovom radu, koristi se koncept banalnog nacionalizma kao koristan aspekt promišljanja o značenju Kapetana Amerike i njegovih priča. Uistinu, Kapetan Amerika i Superman mogu se činiti kao lagano i jasno određivanje svih aspekata potrebnih za analizu. Naslovnica prvog broja Kapetana Amerike stavlja u središte superjunaka usred aktivnog čina napadanja Adolfa Hitlera (ista se stvar dogodila i na prvoj naslovnici stripa u kojem se pojavljuje Superman, a kasniji će primjer naslovnica pokazati ustaljenost takvog načina prikazivanja superjunaka). Hitlerovi vojnici pokušavaju mecima zaustaviti Kapetana koji svojim štitom iste odbija. Centriran u nacističkim prostorijama, Kapetan sprečava rat koji se u pozadini naslovnice odvija i na televiziji na kojoj je nacrtana američka podmornica. Vrh naslovnice ukrašen je bojama američke zastave i zvijezdama što navodi analizu na jasnu propagandnu poruku koju je strip imao u tom trenutku.

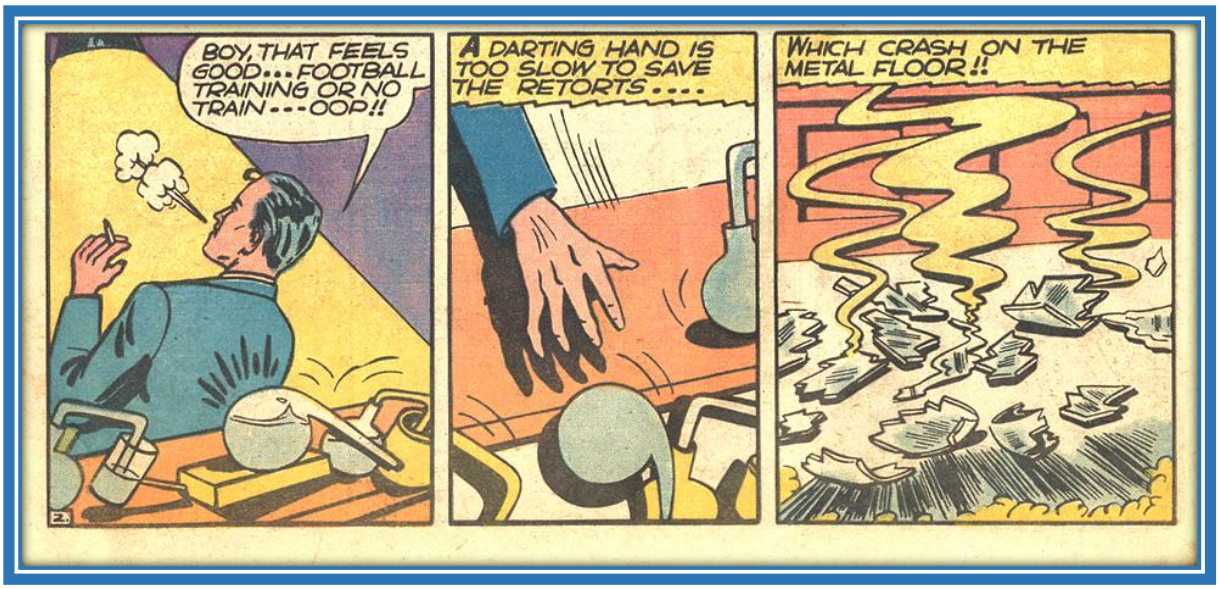
No, kao što se vidi i u Billingovu radu, pa tako i u Dittmerovim navodima, takve stvari mogu imati kompleksne dijalektike u određenim situacijama. Naime, identitet je fragmentiran,

promjenjiv, i nikako ne može biti cjelovit i generalan za sve stanovnike Amerike, pa tako i Kapetan Amerika temama povezanima s američkim društvom i kasnije održava ulogu nodalne točke i označava zabrinutu bjelinu koja pokušava regulirati sve moguće probleme u američkom društvu. Njegova uloga, koja je ovdje detaljnije analizirana, važna je za kasnije aspekte analize u ovom radu, pogotovo u poglavlju o reprezentaciji rase.

## 3.2. Popularizacija i bojazan od znanosti u stripovima o superjunacima u poslijeratnom razdoblju

Izlazak superjunaka bio je određen krizom američkog identiteta, ponukanom političkom situacijom i razmiricama i nerazumijevanjem između SAD-a i drugih država koje su bile prijetnja američkom identitetu. Prvenstveno se to ipak odnosilo na ratne neprijatelje i neprijatelje države, iako se nerazumijevanje drugih kultura dalo očitati kroz stereotipizaciju svih koji ne pripadaju američkom društvu. Stripovi koji su reflektirali te anksioznosti i antagonizme bili su u velikom padu nakon Drugoga svjetskog rata, što se automatski odrazilo na prodaju i popularnost superjunaka. Straha, bijesa i univerzalnog neprijatelja nije bilo, posuda za taljenje je ukalupljena u sverastući "američki san", a superjunaci su postali briga, dio moralne panike, prijetnja mladima unutar čega prijašnje kritike društva, koje su bile ispod samoga naglašenog veličanja nacije, nisu nailazile na prihvaćanje. Televizija je tada već postajala masovni medij i primarni izvor zabave (Duncan i Smith 40). Moralna panika i Kod uvjetovali su edukativne elemente za mlade u stripovima u narednim godinama, a neki su izdavači napuštali strip industriju dok su se drugi posvetili laganijim temama i televizijskim adaptacijama stripova kako bi privukli gledatelje na čitanje stripova. Sve u svemu, "1957. godine na kioscima je u usporedbi s 1954. godinom bilo 150 naslova manje" (Duncan i Smith 40). No, unatoč padu prodaje mnogi su stripovi održali marketinški uspjeh koncentrirajući se na znanost te naglašavajući njene opasnosti (jer je i dalje bio jak strah od nepoznatoga), ali i promovirajući znanosti kao zanimanje budućnosti i kao vrijednosti kojih se mladež treba pridržavati. Uzorno je građanstvo preneseno s ratnih situacija na znanstveni prosperitet i njegovo promicanje, ali i na zazor od istoga. Strah od znanosti dovodio je do pojačanog interesa za sve superjunake koji su dobili svoje moći zbog radioaktivnih zraka, nuklearnih bombi, ugriza radioaktivnih pauka, a s druge strane, pokušala se isticati važnost obrazovanja i učenje svih novih spoznaja iz znanosti, jer je znanost bila postavljena kao budućnost čovječanstva. Superjunaci su se našli upravo na tom raskrižju te su autori preuzeli jednu ili drugu poruku za svoje nove superjunake ili su ih pak u nekim slučajevima i kombinirali. Jedan od primjera je superjunak Flash koji je tijekom laboratorijske nesreće stekao moć nadljudske brzine. Važnost

Flasha leži u njegovu identitetu u prvim izdanjima portretiranom kroz neodgovornog studenta Jaya Garricka koji je na neki način bio kažnjen s tom super moći jer je odlučio konzumirati duhanski proizvod.




Slika 18. Prikazivanje loših navika (pušenje) u stripu *Flash* koje mogu imati katastrofalne posljedice.

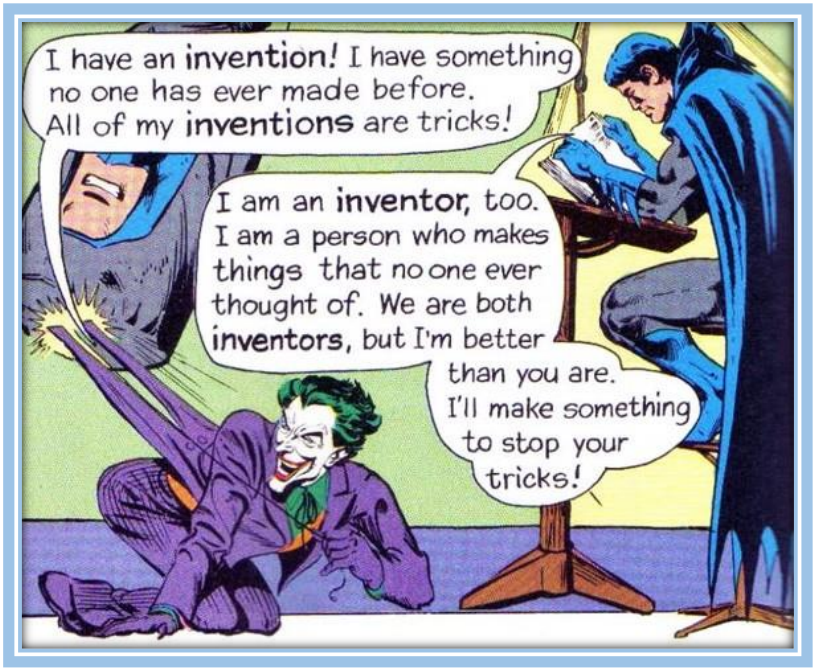
Upravo zbog toga zastranjivanja kroz konzumiranje zdravstvene opasnosti kao što je cigareta, Jay je uzrokovao nesreću zbog koje su se prolile kemikalije čije su ga štetne pare skoro koštale života. Portretiran naslonjen na stol na kojem su kemikalije, Jay uživa u cigareti što postaje eksplicitno jasno iz njegove izjave: "Bokca ti, kako je ovo dobro… s nogometnim treningom ili bez... ups!" (Fox i Lampert 2). Flash od tada više nije taknuo cigaretu te je svojim pustolovinama i načinom života pokušavao predstaviti pravilan život za mladež u Americi, koja bi se trebala interesirati za znanosti i obrazovanje, a poroci su bili rezervirani samo u nekoliko navrata za negativce u priči, a i za ženske likove koje je Flash spašavao.[54]

Kasnije je, nakon rata, Flash dobio novi alter ego, Barryja Allena, kojeg su osmislili Robert Kanigher i Carmine Infantino. Barry već na trećoj stranici u svojoj prvoj priči biva pogođen munjom i potopljen kemikalijama u laboratoriju. Novi su autori, koji su zamijenili tvorce Jaya Garricka, ostavili Barryja da i dalje, postavši Flash, radi kao laboratorijski stručnjak pa je tako novi Flash koristio svoju brzinu, ali i znanstveno umijeće kao oružje. Veliko promoviranje

[54] Ženski su likovi bili u tolikoj mjeri podređeni i predstavljeni samo kao žene u nevolji da su se često na naslovnici, a i u samom stripu nalazile u Flashovu naručju. U prvom broju *Flasha* kada su žene pokušavale imati agenciju i sukobiti se s kamatarima, pušile su cigaru. Tako im je bila dodana doza devijantnosti kroz nešto što se osuđuje i što se osudilo već u prvom broju. Ovakva strategija kažnjavanja, tj. označavanja devijatnijeg ponašanja ženskih likova, postaje jača u kasnijim godinama čemu će se ovaj doktorat posvetiti u kasnijim dijelovima, prvenstveno kod lika Carol Danvers.

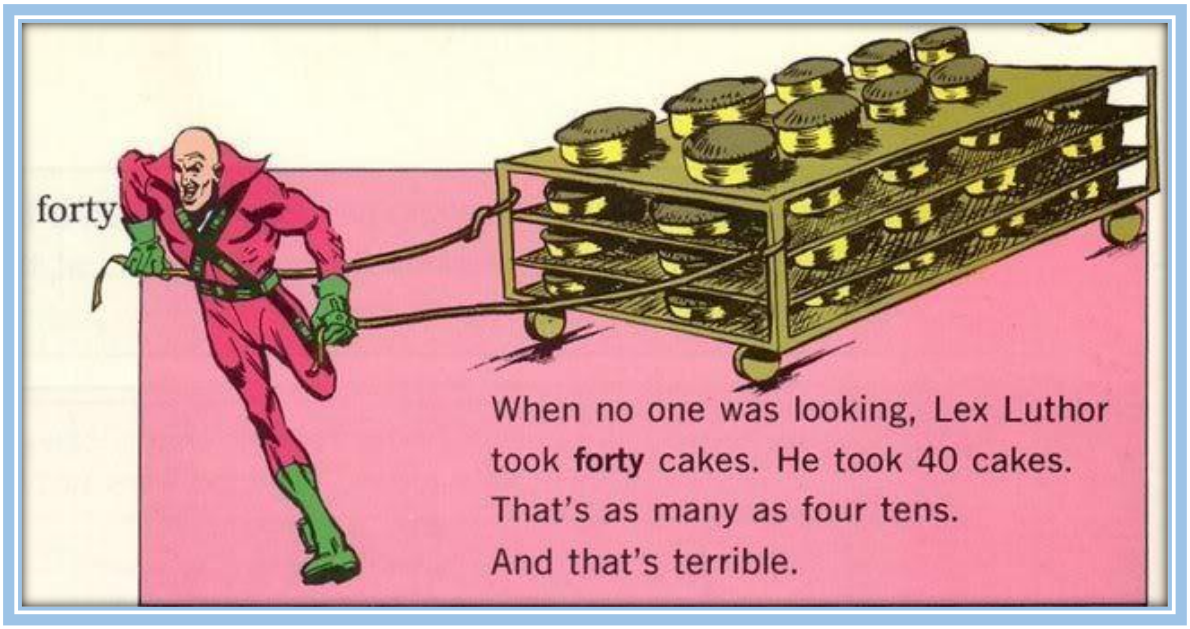
znanosti među mladima imao je i prvi tim superjunaka izdavačke kuće Marvel. Strip Stana Leea, *Fantastična četvorka*, izašao je 1961. godine, a činio ju je tim od tri muška i jednoga ženskog lika koji su dobili posebne moći zbog znanstvenog eksperimenta. Prije same nesreće, vođa tima, Reed Richards i njegova žena Sue Storm Richards, već su bili etablirani znanstvenici koji su iskoristili svoje znanje da se što bolje snađu sa svojim novo dobivenim super moćima. Nakon njih Stan Lee radio je na Hulku koji je nastao kao posljedica gama zračenja doktora Brucea Bannera od atomske bombe. Isti je autor nakon Hulka u suradnji sa Steveom Ditkom radio i na Spider-Manu, koji je postao najpopularniji superjunak tog doba (a i jedan od najpopularnijih junaka i u prva dva desetljeća 21. stoljeća). Njegova priča postanka također je povezana sa znanstvenim bojaznima, u njegovu slučaju ugrizom radioaktivnog pauka. Radioaktivnost, bombe, gadne posljedice znanosti, no usto promoviranje bavljenja takvim sličnim tipovima znanosti bili su glavni razlog popularnosti ovakvih priča, kako među mlađim članovima populacije tako i među starijima koji su bili svjesni ovih superjunaka iz razdoblja Drugoga svjetskog rata, kada su bili mlađi, a nove su im teme bile privlačne i za vrijeme studentskih dana ili nakon završavanja obrazovanja. Pedagogija masa nastavila se u stripovima, ali je sada preuzela ulogu edukacije i uvjeravanja u dobrobiti tehnološkog napretka, pažljivo čuvajući jasne odrednice američkog građanstva kroz Kod. Infantilno i ekstremno građanstvo, koje je branilo i veličalo naciju, naočigled je privremeno zamijenjeno oblikom onoga što se može nazvati uzorno građanstvo. Preciznije, uzorno građanstvo svoju je prisutnost pojačalo nakon ratnog razdoblja te je postalo naglašenije od drugih prisutnih oblika.

Jedan od eklatantnijih primjera s kraja sedamdesetih bio je dječji proizvod, poseban rječnik sa superjunacima koji je uključivao razne poruke vezane za vokabular, kao i određivanje lošeg i dobrog ponašanja. *The Super Dictionary* je kroz formu stripa i crteže superjunaka učio djecu vokabular, kao i dobro ponašanje. Na prikazanoj slici iz tog rječnika možemo vidjeti kako Batman i njegov neprijatelj Joker govore o izumima. Na Jokerovu izjavu: "Imam izum! Imam nešto što nitko nije napravio do sada. Svi moji izumi su trikovi", Batman odgovora: "I ja sam izumitelj. Ja sam osoba koja radi stvari kojih se nitko nije sjetio. Oboje smo izumitelji, ali ja sam bolji od tebe. Izumit ću nešto kako bi zaustavio tvoje trikove!" (http://thesuperdictionary.tumblr.com)




Slika 19. Poticanje kulture izuma u znanosti, ali i pismenosti, u *The Super Dictionary*.

Podebljane riječi u ovakvim crtežima učile su tvorbu određenih riječi i gramatiku općenito, dok su neki crteži eksplicitnije i jednostavnije govorili o neprimjernom ponašanju. Jedan od primjera je slika na kojoj je izdvojen crtež još jednog negativca, Lexa Luthora koji je ukrao četrdeset torti. "Dok nitko nije gledao, Lex Luthor ukrao je četrdeset torti. (…) to je četiri desetine. A to je strašno" ("Super Dictionary").




Slika 20. Učenje dobrog i lošeg ponašanja u *The Super Dictionary*.

Izuzev tih popratnih proizvoda, jasno namijenjenih djeci, stripovi o superjunacima koji su spomenuti ranije, pogotovo *Spider-Man*, doživjeli su veliki uspjeh prvenstveno među studentskom populacijom. Jedan od glavnih autora tih superjunaka, Stan Lee, tada je često među studentima bio nazivan kao "njihov Homer, a Hulk i Spider-Man bili su za njih relevantniji od Sartrea, Camusa, Dostojevskog ili Marxa" (Lopes 65). Razlozi tome prvenstveno leže u hiperprodukciji velikog broja novih superjunaka koji su na određeni način jasno izražavali bojazni, ali i želje mnogih novih čitatelja, istih onih koji su odrasli na prijašnjim stripovima, a koji su htjeli dobiti nešto novo zadržavajući čin čitanja stripova (unatoč porastu popularnosti televizije ili kino dvorana).

Uz razne varijacije od toga da im nadljudsku snagu daju posebni vitamini (primjer Hourmana) do toga da su imali jake poveznice sa znanstvenofantastičnim pričama, održano je obilježje da su svi superjunaci bili bijeli muškarci. Superjunaci su, kao i mnogi drugi aspekti popularne kulture koji imaju jaku ekonomsku dimenziju bili redistribuirani, iskorištavani, umnožavani po principu prijašnjih stripova, kratkih romana, *pulp* literature ili *penny dreadful* sadržaja koji su zabavljali javnost za mali trošak. Standardizacija o kojoj priča Frankfurtska škola u to vrijeme[55] bila je jednako evidentna i u ovom području, dovodeći do određenih pseudoindividualnih proizvoda koji su se unutar standardizacije i novih pakiranja uspjeli probiti i dobiti pozornost kako javnosti (čitatelja i kritičara) tako i kasnijih stručnih analiza. Unutar takve standardizacije teško je bilo zamisliti ikakve veće promjene u samom prostoru stripova o superjunacima. Taj je prostor već u počecima postao prostor "bijeloga kapitalističkog patrijarhata" (hooks 1). Ovdje se preuzima hooksino razmatranje o filmovima te ga se prenosi na drugi proizvod popularne kulture kao što je strip o superjunacima.

Razdoblje od pedesetih godina dvadesetog stoljeća pa sve do sredine osamdesetih, unatoč Kodu i određenim pravilima koja su se pokušala nametnuti autorima i izdavačima, uspjelo je istaknuti nove teme, osvrnuti se na određene nove društvene probleme i pitanja, a ujedno donijeti i veliki broj novih superjunaka. Kroz naočigled kronološki slijed razdoblja razvoja stripa o superjunacima, dominantni diskursi koji su vezani za američki nacionalni identitet jednako su prožeti kroz cijelo ovo razdoblje. Infantilno, ekstremno i odgovorno građanstvo počelo se prožimati i s diskursom raznolikog građanstva, uvodeći različitost i različite likove u

[55] Za više, pogledati teoriju standardizacije Theodorea Adorna u knjizi *Dialectic of Enlightenment* (koautorstvo s Markom Horkheimerom).

dominantno bijelo, heteronormativno i maskulino (muško) područje na kojem je strip funkcionirao.

### 3.3. Uloga raznolikog građanstva u portretiranju društvenih problema u stripovima o superjunacima

Razdoblje od sredine pedesetih pa sve do osamdesetih, s posebnom koncentracijom na sedamdesete godine u SAD-u, obilježeno je društvenim i političkim promjenama, prvenstveno Pokretom za građanska prava[56] te afroameričkim društvenim pokretima. Rasno pitanje iz kojeg su se profilirale ličnosti kao što su Malcolm X, Rosa Parks i Martin Luther King Jr., bilo je među glavnima u to vrijeme, a porasla je i kontrakultura mladih u mnogim gradovima. U medijima se dosta pričalo o nuklearnim atomskim bombama, JFK je ubijen u Dallasu, nacija je proživljavala šokantne trenutke, preispitivala položaj Amerike te osjećala i dalje određenu opasnost od Rusije i Azije. Što se tiče zabave, porasla je gledanost i popularnost sportova u Americi, a i televizija je zauzimala svoje mjesto kao najpristupačniji oblik zabave sa sve većim brojem televizijskih serija, filmova i novinarskih izvještaja. Kompletan kontekst zrcaljen je u samim pričama o superjunacima čiju su autori morali izbjegavati određene priče i vizualne prezentacije koje bi se kosile s pravilima autocenzure uspostavljenima u Kodu. Superman, Batman i Wonder Woman jedina su izdanja DC Comicsa koja su izlazila tijekom cijeloga navedenog razdoblja, dok su drugi superjunaci, koji su proizašli iz ratnog razdoblja, bili obustavljeni ili prilagođeni novim generacijama (Lopes 63).

SAD se okrenuo istraživanjima svemira, planiranim odlascima na Mjesec, svemirskom programu i sukobu s Rusima, na kinoplatnima prikazivali su se filmovi s više seksa i nasilja,[57] godine 1960. na tržištu se pojavila i prva kontracepcijska pilula, počelo se raspravljati u javnosti o reproduktivnim pravima žena, a Zakon o društvenim pravima[58] iz 1964. godine donio je promjene koje su se ticale zabranjivanja rasne segregacije u Americi u vremenu kad se odvijao Vijetnamski rat. Koliko god su se, kako je prezentirano, u ratnom razdoblju događale apsurdne radnje te je prisutna indoktrinacija uvedena zbog uspostavljanja američkoga građanskog (javnog) konsenzusa oko neprijatelja države, oko mogućnosti koje Amerika pruža i o jačini njihova nacionalnog identiteta, ovo je razdoblje, prvenstveno zbog Koda, krenulo s puno bezazlenijim radnjama i znanstvenofantastičnim premisama koje su iskorištavale sva spominjanja svemirskog istraživanja, nuklearnih bombi i nerazumijevanja znanosti koja se

[56] U originalu: *Civil Rights Movement*
[57] Jedan od eklatantnijih primjera su takozvani *blaxploitation* filmovi kao što je *Shaft*.
[58] U originalu: *Civil Rights Act of 1964.*

odvijaju u tom razdoblju. Pedesete su bile i razdoblje konzervativizma u američkom društvu kao reakcija na ratove, a to se onda odnosilo i na rasne i rodne uloge.

Razdoblje su obilježavali kontradiktorni vrijednosni argumenti u stripovima. Naime, s jedne je strane bilo negativno nastrojeno prema reprezentaciji žena dok se s druge strane pojačao broj superjunaka koji su dovodili u pitanje desničarske stavove i vladajuću politiku za vrijeme rata i usred svih rasnih nemira u SAD-u što se prvenstveno svidjelo društvenoj skupini koja najčešće preispituje autoritete, vladu i razne javne politike – studentima. Prema Lopesu, oni su u stripovima našli ventil kroz koji su se mogli sukobljavati s problemima koje su imali s novcem, ljubavi, obitelji i općenito obrazovanjem, a koje je prezentirao Spider-Man, koji su u strahu od znanosti s jedne strane dobivali poruke o mogućim lošim aspektima znanosti, a s druge vidjeli beneficije istih (64-65). Najveća promjena za stripove o superjunacima dogodila se u njihovim čitateljima, koji su postali stariji, kritičniji, produkt kontrakultura, produkt konzervativne politike i produkt društva koje je osjećalo posljedice rodne, rasne i klasne segregacije. Zbog sve vidljivije uključenosti drugačijih (različitih) građana u Americi koji ne upadaju u sustav članova "bijele fantazije" koja se kroz razne medijske proizvode, pa i popularnu kulturu, diskurzivno perpetuirala u prijašnjim razdobljima, dogodila se i promjena u stripovima o superjunacima. Ono što ovdje zovem prvenstveno raznolikim građanstvom, unošenjem manjina u protagonističke uloge u stripovima o superjunacima, počelo se događati krajem 60-ih godina da bi tijekom 70-ih postalo prisutnije.

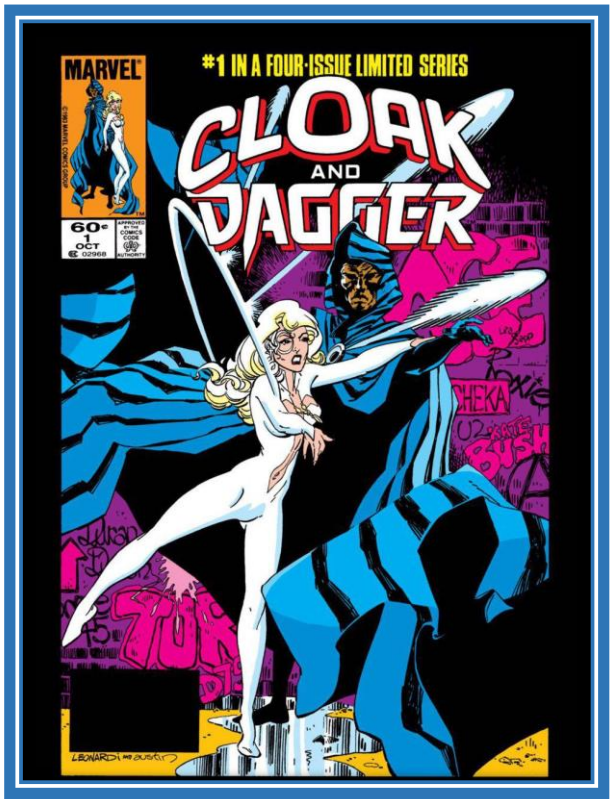
Lopes spominje kako je 1971. godine, Kod bio "slobodniji" s dopuštenjem da teme budu društveno relevantnije, iako, kako navodi, same su smjernice u Kodu ostale iste. Dopušteno je spominjanje narkotika, ljubav prezentirana u pričama nije trebala štititi svetost braka, a i nasilje je moglo biti eksplicitnije prezentirano. No, bez obzira na to, i dalje se zločin nije jasno prikazivao ni podržavao, a ako su službene i državne osobe korumpirane, morale bi na kraju biti kažnjene (68). Upravo što se tiče narkotika i ovisnosti o njima, priče su imale novu ozbiljniju notu, koja je morala završavati na kraju ipak poukom. Porastao je broj stripova sa ženama u glavnim ulogama kao i broj crnih superjunaka. Rasna i rodna prava bila su dio američke svakodnevice, kao posljedica svih društvenih i političkih pokreta iz 60-ih godina. Glavni neprijatelji države bile su stvari koje su narušavale red, prosperitet te zdravlje na samom američkom području, kao što su problemi sa zagađenjem, droga i alkoholizam, a spominjanje tih tema i odnos prema njima u samim pričama, unatoč tome što su bile priče o superjunacima povlačili su sa sobom i percepciju stripa kao puno zrelijeg medija. Tome u prilog ide i prikaz smrti nekih od glavnih likova, prvenstveno ženskih, među kojima se ističe ubojstvo Spider-

Manove djevojke Gwen Stacey te problem s drogama koji je bio predstavljen u stripu *Green Lantern and Green Arrow*, gdje je partner Greena Arrowa bio ovisan o heroinu. Iron Man, jedan od poznatijih superjunaka u tom razdoblju, postao je alkoholičar u priči *Demon in a Bottle*, izdanoj 1979. godine, što je bilo iskorišteno da crni sporedni lik, James Rhodes, dobije značajniju ulogu u nekoliko brojeva *Iron Man* stripova. *Demon in a Bottle* priča je koja se uzima za primjer kao društveno relevantna s ozbiljnim pristupom jednom bitnom problemu kao što je alkoholizam i ovisnost (Chambliss 152). Rhodes kao War Machine, vizualno prezentiran u sivoj verziji crveno-žutog oklopa Iron Mana, u trenutku Iron Manove ovisnosti preuzima novu ulogu osobe koja mora preuzeti svu odgovornost i junaštvo, nakon čega se vraća na ustaljeno mjesto suputnika u Iron Manovim avanturama. U tom je razdoblju War Machine bio samo jedan primjer uspostavljenog elementa uparivanja bijelih muških superjunaka sa suputnicima koji nisu bili bijelci. Uz Rhodesa, istu je funkciju imao i Sam Wilson (Falcon), koji je neko vrijeme iz pratioca Kapetana Amerike, preuzeo njegov kostim i, samim time, identitet. Ovaj način pričanja bio je evidentan u filmovima, kao i u stripovima o superjunacima, u kojima su crni muški likovi "postavljeni kao super kul sporedni likovi ili mudraci koji su bili partneri raznim bijelim protagonistima" (Nama 67).

Slika 21. Naslovnica *Iron-Man* priče naziva *Demon in a Bottle.*

Jedan primjer koji naoko odskače od takve narativne strategije jest strip Billa Mantloa i Eda Hannigana *Cloak i Dagger* iz 1983. godine. *Cloak i Dagger* priča je o crnom muškarcu i bijeloj

ženi koji su bili odbjegla djeca, a čiji su se putevi spojili u New Yorku.[59] Njihove su super moći bile rasno i rodno određene. Naime, Cloaka je označavala tama u koju je pomoću svog plašta "proždirao" ljude, dok je Dagger imala svjetlosne noževe i bila općenito svijetla točka u njihovu odnosu – netko tko smiruje, liječi i netko tko je pozitivnijeg pogleda na život od Cloaka.




Slika 22. Naslovnica stripa *Cloak and Dagger*.

Prva naslovnica, s njima u središtu, naglašava taj polaritet tame i bjeline u kojoj Cloak, stoji iza Dagger u maniri zaštitnika. Iza njih vidimo zid prešaran grafitima, kodirajući likove kao ulične, koji pričaju neke druge, manje glamurozne priče i koncentriraju se na same ulice i probleme koji se događaju na njima. Jedan od vidljivijih natpisa na zidu je ime pjevačice Kate Bush, poznate britanske pjevačice koja se u svojim pjesmama bavila kontroverznim temama te isticala društvene probleme. Na taj su način autori Bill Mantlo i Ed Hannigan htjeli najaviti i predstaviti o kakvim će temama pričati u stripu o Cloaku i Dagger. Glavni su likovi imali traumatičnu

[59] Tyrone Ty Johnson (Cloak) je kao maloljetnik pobjegao u New York iz Bostona gdje je svjedočio ubojstvu svoga prijatelja od strane policije, unatoč tome što je bio nevin. Takva priča upućivala je na slučaj rasnog profliliranja i probleme policijskog nasilja među afroameričkom populacijom. Tandy Bowen (Dagger) pobjegla je od svoje bogate obitelji, slučajno susrela Tyronea nakon čega su sklopili prijateljstvo, no živeći kao beskućnici ubrzo su se našli u situaciji u kojoj su postali žrtve pokusa u kojem se eksperimentiralo nad zaboravljenom mladeži u svrhu testiranja novih sintetičkih droga. Tandy i Tyrone nisu umrli od tog zahvata, nego su dobili moći i posvetili svoj život borbi protiv droge i zaustavljanju distribucije droge u New Yorku kao i brizi za napuštenu i odbjeglu djecu.

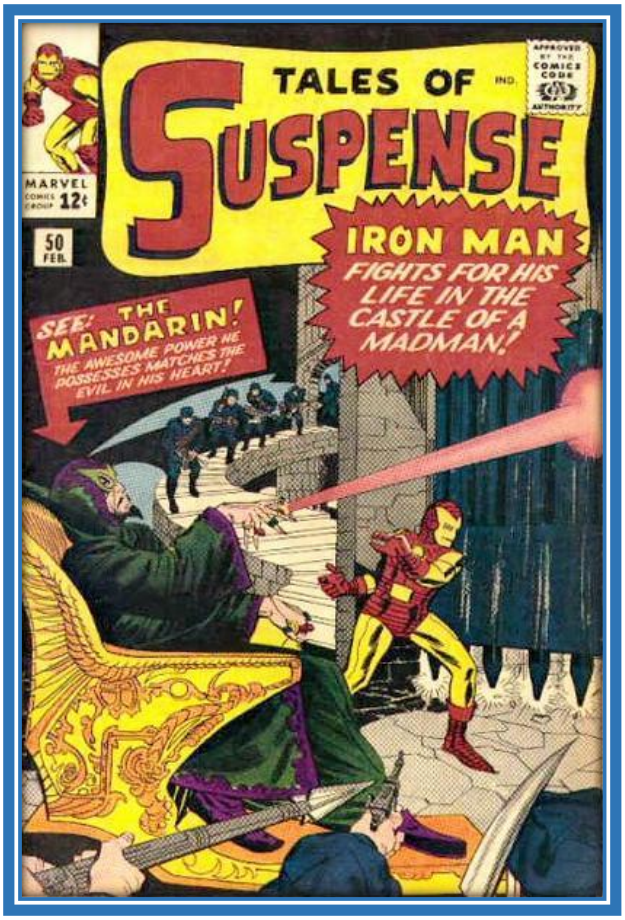
prošlost, kroz čije su portretiranje autori Mantlo i Hannigan kritizirali policijske pogreške u odnošenju s crnom populacijom u Americi, što je bio česti problem u sedamdesetima i osamdesetima, kao što je i danas. Mantlo je naveo da mu je inspiracija i ideja za ovu priču i likove došla nakon posjeta otoku Ellis, svojevrsnoj imigracijskoj stanici Sjedinjenih Američkih Država koja je, prema njegovu iskustvu, na jednom mjestu, mjestu koje se nalazi u središtu jednog od najpoznatijih svjetskih gradova – New Yorku, spajala i tamu i nadu, i loše i dobre strane.[60] Također, ovaj je strip bio lišen glavnog lika u formi bijelog muškarca te je dana prilika isključivo crnom muškarcu i bijeloj ženi. No, u konačnici je priča ponudila drugu vrstu prezentiranja binarnosti rasnog i rodnog identiteta, u kojoj je crni lik prezentiran kao bjesniji, opasniji, mračniji, dok je ženski lik povezan s blažim i svjetlijim sposobnostima, postajući svjetlo koje smiruje i čini tamu suzdržanom. Cloak i Dagger su, unatoč konstantnoj kritici uličnog kriminala u SAD-u te stvaranju likova koji su nudili više od obične stereotipizacije, ujedno i samo nastavak nečega što se već profiliralo prije ovoga stripa, a što će biti prikazano u analizi u sljedećem poglavlju gdje se detaljnije analiziraju uloge reprezentacije koje "simboliziraju, promoviraju, ali i normaliziraju status crnaca kao građana drugog reda u američkom društvu" (Nama 67). "Predodređena naracija"[61] koju obilježavaju različiti načini portretiranja različitosti, a ujedno i uzrokuju sličnosti u stereotipima i pričama, nešto je o čemu će se detaljnije pisati u poglavljima koja slijede (Scott 299).

Ovakvi primjeri govore o pokušaju održavanja (i kreiranja) slike SAD-a kao harmoničnog društva unutar svih navedenih problema s većim brojem raznolikih glavnih likova među kojima su žene, kao i crni superjunaci poput Black Panthere i Lukea Cagea zauzimali sve veći broj samostalnih izdanja, a koji su detaljnije analizirani u kasnijim poglavljima. Važan dio ovog razdoblja bile su i priče o X-Menima, mutantima junacima koji su bili eksplicitnija alegorija za manjine i probleme vezane za rasizam, a postali su jedni od najpopularnijih stripova u tom razdoblju.

Također, nove uloge SAD-a kao sile koja ima utjecaj i koja djeluje po cijelom svijetu, dio su priča o superjunacima u to vrijeme. Tako je tijekom Drugoga svjetskog rata i kasnije jedan od glavnih neprijatelja Kapetana Amerike bio lik pod imenom Crvena lubanja, nacistički špijun jasno kodiran unutar komunističkih i nacističkih lanaca označavanja, dok je Iron Man neko vrijeme tijekom Vijetnamskog i Hladnog rata bio u sukobima s istočnim, ne-zapadnim neprijateljima. Tony Stark napravio je svoje Iron Man odijelo u Vijetnamu za vrijeme rata, a

[60] Više na: http://screenrant.com/marvel-cloak-and-dagger-need-to-know-tv-series-freeform/?view=all
[61] U originalu *overdetermined narration* (Scott 299).

tijekom Hladnog rata, usredotočivši se na Kinu, autor Stan Lee pisao je o Mandarinu, prototipu azijskih stereotipnih likova koji je postao jedan od njegovih najpoznatijih neprijatelja i u 21. stoljeću (Chambliss 150). Stripovi o superjunacima bili su oblikovani prikazivanjem neprijatelja koji su i dalje bili dio drugih država te personifikacije određenih ideoloških bojazni, a ujedno su priče o superjunacima nastajale pod utjecajem klasnih, rasnih i rodnih problema unutar države te sve većih zahtjeva za slušanjem Drugih glasova građana i tako unosile nove nemire u percipiranje onoga što čini idealno i poželjno američko građanstvo.




Slika 23. Prvo pojavljivanje negativca Mandarina u Marvelovim stripovima.

### 3.4. Dekonstruiranje mita o superjunaku i građanstvu u stripovima *Čuvari* i *Identity Crisis*

Sredina osamdesetih je razdoblje kada se počinje pojavljivati takozvani realizam u stripovima koji je pokušao izbjegavati prijašnji neviniji stil priča i crteža. No, ako uzmemo u obzir da je taj realističniji pristup superjunacima podrazumijevao dekonstrukciju, onda je bilo neizbježno referiranje na sve prijašnje reprezentacije superjunaka. Primjer toga je i strip o superjunacima *Čuvari*, autora Alana Moorea. S pričom smještenom za vrijeme i nakon Drugoga svjetskog rata, Moore je ponudio svoju viziju alternativne povijest u kojoj su superjunaci imali aktivnu ulogu

u pobjedi Amerike u Vijetnamskom ratu, kao i u sprečavanju raznih drugih povijesnih događaja u američkoj povijesti. Kombiniranjem stvarnih događaja, dodavanjem fiktivnih događaja i koncentriranjem na superjunake koji su puni mana i osobnih problema, kao i na razna etička pitanja koja se provlače kroz strip, Moore je preispitivao superjunake i njihovu fašističku prirodu (*Čuvari*). Mnoge stvari već navedene i analizirane u ovoj disertaciji tek su pojavom spomenutog stripa postale očigledne. *Čuvari* su započeli trend koji je rezultirao poznatim superjunacima i njihovim novim interpretacijama, zasebnim pričama – Mark Waid i Alex Ross napisali su *Kingdom Come,* Frank Miller preispitivao je Batmanovu opsesiju za kontrolom i starenje superjunaka u *The Dark Knight Returns,* a Moore je nakon popularnosti i hvale zbog *Čuvara*, pokušao dati svoju viziju Batmana i njegova odnosa sa zločincima, prvenstveno Jokerom (najpoznatijim i najpopularnijim negativcem u Batmanovim pričama) u romanu *Batman The Killing Joke*.

Okret prema realizmu, koji je najčešće bio dio ovakvih zasebnih izdanja izdvojenih od glavnoga kompletnog kanona, zapravo je, u jednoj ironičnoj crti, doveo do većeg i jasnijeg priznavanja stripa, pogotovo stripa o superjunacima kao medija koji nudi kvalitetne priče, slojevite likove i zanimljive prikaze događaja s kombinacijom slike i teksta. "S adventom postmodernizma, razlike između visoke i popularne kulture skoro su pa uništene, unutar područja teorije kao i umjetničkih praksi. Popularna kultura, uključujući stripove, postala je prihvaćena kao područje akademskog interesa" (Winterbach 115). Satira kao što su primjerice *Čuvari* prvenstveno je potpomogla rastu interesa za stripove o superjunacima, pa su Marvel i DC (i dalje najveće izdavačke kuće u Americi) nastavili prodavati stripove s laganijim temama i uvoditi nove likove koji su bili dio kompletnoga glavnog kanona njihovih izdanja. Frekventno izlaženje kratkih brojeva na tjednoj ili mjesečnoj bazi, distribuirano i velikim brojevima i spojeno s drugim konzumerističkim proizvodima i dalje je ostalo popularno. Starije generacije zadržavale su se i sudjelovale u kupovini i dalje, a filmovi, animirane serije i igre pridobile su mlađe generacije koje bi krenule kupovati i stripove. Utjecaj toga realnog zaokreta ili dekonstruktivističkog zaokreta, kao i financijska sigurnost, donijeli su razne tematske i serijalizirane priče koje su zrcalile mračniju atmosferu i isticale ozbiljnije teme, no tijekom devedesetih godina krenulo je izraženije eksperimentiranje što se tiče crteža u stripovima. Određene znanstvenofantastične priče i veliki broj novih autora donijelo je sa sobom raznovrsnost, ali i objektivizaciju muških i ženskih likova što se kombiniralo s jasnijim crtežima nasilja i krvi unatoč postojanju Koda koji je i dalje označavao sigurnost oko provjerenog sadržaja u stripovima. Tek se početkom 21. stoljeća počeo primjenjivati akademski pristup proučavanju stripova i implikacija koje sa

sobom nose stripovi kao sadržaj popularne kulture. Ipak, nedostajalo je retroaktivno sagledavanje utjecaja i raširenosti koje su imali svi stripovi, od novinskih izdanja u nedjeljnim novinama do posebnih izdanja sa superjunacima. I dalje je čest slučaj da interes za konciznijim proučavanjem strip literature imaju prvenstveno alternativne zasebne priče, koje ne zamaraju ljude s poznavanjem svih aspekata nečijeg lika i povijesti kao i svega što prolaze u tjednim izdanjima koja izlaze na kioscima. Zbog toga su stripovi poput *Čuvara* ostali dijelovi najcjenjenije garniture europskog i američkog stripa. Također, zbog zasebnih priča, likovi kao što su Batman i Superman mogli su biti izmijenjeni, promijenjeni i nedosljedni što se tiče standarda Koda čiji je utjecaj u osamdesetima i devedesetima jenjavao.

Osamdesete su obilježene dekonstruktivističkim pristupom superjunacima, popraćenim izdanjima kao što su *The Dark Knight Returns* i *Daredevil: Born Again*, omogućile hrabriji pristup pričanju priča u stripovima u devedesetima. Devedesetih je bio otvoren put mnogim dnevnim i tjednim izdanjima da nanovo objektiviziraju ženske i muške likove, da se okrenu eksplicitnijem nasilju, ali da usto isprobavaju nove ideje koje uključuju izvanzemaljce, druge planete i slično. Autori kao što su Frank Miller i Alan Moore sa svojim su stripovima unijeli puno novih stvari za poznate i dotad nepoznate likove u kanon superjunaka, te s kritičkim i komercijalnim uspjehom dali nove ideje autorima stripova. Publika je postajala zrelija, istančana, ali u presjeku s mladima koji su i dalje bili primarni potrošači. Razdoblje koje se ovdje pokušava označiti – od početka devedesetih sve do napada na New York 11. rujna 2001. godine – okarakterizirano je hiperprodukcijom proizvoda o superjunacima na tržištu. Kombinacija nasilnih strip serijala, kao što su Spider-Manove tematske priče *Maximum Carnage* ili *Clone Saga,* sudarala se s ublaženim stripovima sa superjunacima koji su bili namijenjeni djeci, kao i videoigrama, igračkama, bilježnicama i animiranim serijama. Jedan dio zbunjenosti koji se ispresijecao kroz autore, kao i čitatelje te sve one izvan tog miljea, bila je upravo ta kriza jasnog uspostavljanja granica čemu i kome služe superjunaci i njihovi stripovi te ostali proizvodi. Prvenstveni razlog tome je opadanje utjecaja i autocenzure Koda koji je gubio na značaju, iako je i dalje postojao. Paniku vezanu za stripove zamijenili su filmovi, videoigre, bojazan od tehnološke budućnosti.

Najvažnije je djelo u tom razdoblju došlo u obliku priče *Kingdom Come,* serijalizirane priče koja je izlazila tijekom 1996. godine, autora Marka Waida i Alexa Rossa koji su odlučili Supermana, Wonder Woman, Batmana i ostale superjunake predstaviti kao fašističke super-ljude. *Kingdom Come* je, na tragu *Čuvara* i trenda dekonstrukcije superjunaka koji se pojavio u 80-ima, bio dio alternativnog kanona zvanog *Elseworld*. Navedeni je kanon ponudio drugačiju

viziju svijeta u postapokaliptičnom dobu obilježenom patnjom običnih ljudi, ali i superjunaka koji su dotad uglavnom bili percipirani kao nepogrešivi i pravični likovi.

Autori su pokušali portretirati situaciju u kojoj stari superjunaci odlaze, a dolaze novi, mlađi likovi. Radnja je prikazana iz perspektive naratora Normana McCayja – pastora koji se nalazi u središtu sukoba dviju frakcija superjunaka. Glavni je razlog sukoba stav superjunaka koji su već otprije poznati čitateljima, ali i koji su ostarjeli, prema novim superjunacima, nazvanima "meta-ljudima".[62] Superman i Wonder Woman smatraju da ih se može obuzdati i kontrolirati te da u konačnici mogu biti funkcionalni članovi društva, dok Batman smatra da su "meta-ljudi" postali pošast koja čini samo štetu. Glavna zabrinutost oko navedenih "meta-ljudi" proizlazi iz činjenice da se ne susprežu od ubijanja zločinaca, ali ni od činjenja kolateralne štete. Posljedica takvog stava bio je i takozvani "Incident" u Kansasu. Priča je prvenstveno bazirana na moralnim dilemama povezanima s prihvaćanjem ili odbijanjem različitosti (u slučaju romana radi se o "meta-ljudima") i paranoji o budućnosti planeta, kroz uništavanje Kansasa kao simboličnog prostora SAD-a. Amerika je, kroz oči pastora kao "zabrinutog bijelog subjekta", u opasnosti od nepoznatoga, kao i poznatoga, od saturiranja i prenapučenosti o kojem se kroz jedan od glavnih postulata u knjizi *White Nation* navodi postavljanje subjekta u "poziciju 'multikulturalnog' i 'anti-rasističkog' što dovodi do upotpunjavanja sofisticiranije fantazije Bijele nadmoćnosti" (Hage 10, 18). U stripu *Kingdom Come* sukobljavaju se vrijednosti, ciljevi, norme, načini rješavanja problema i implikacija te razlikovanje od drugih vrijednosti i ciljeva i metoda, a pomirba se nameće u biblijskoj simbolici. Zabrinuti građanin dio je narativnog aparata o nacionalnom identitetu u američkim stripovima o superjunacima poglavito za vrijeme devedesetih kada se kombiniraju zbunjenost strip proizvodima, njihovim namjenama, dekonstrukciji, multiprodukciji i hiperprodukciji, a kombiniraju se s vizijama Amerike kao zemlje različitosti, kao zemlje u kojoj imigranti dolaze, ostaju, mijenjanju sliku američkog društva. Različitost, zabrinutost oko različitosti i nošenje s posljedicama traženja rješenja oko različitosti postali su konstantni narativni elementi u mnogim stripovima, dovodeći u pitanje oblike građanstva, ulogu američke vlade, američke javnosti i građana kroz teme koje su prvenstveno bile pozicionirane u nadrealnom području fikcije o superjunacima. U konačnici, kao i u priči *Kingdom Come*, održavala se određena vizija mirnog rješenja i vizije bolje budućnosti koja bi lažno riješila mnoge probleme koje postavlja priča.

[62] Kao posljedica realnog zaokreta u stripovima o superjunacima, u diskursu mnogih stripova pojavio se naziv "meta-ljudi" koji je označavao ljude s posebnim moćima, bili oni superjunaci ili negativci.

Taj refleksivniji, dekonstruktivistički, zaokret koji se dogodio u osamdesetima i promijenio način na koji dio javnosti, akademije i medija gleda na (pojedine) stripove o superjunacima ostavio je traga i na kasnijim stripovima o superjunacima koji su kombinirali stil naivnosti i ozbiljnosti, a koji su isto važni za središnji dio analize o različitosti. Poglavlja koja slijede detaljnije konceptualiziraju i kroz primjere pojašnjavaju već spomenutog zabrinutog bijelog subjekta, kao i ulogu infantilnog, ekstremnog i raznolikog građanstva, ulogu današnjeg odnošenja prema različitosti u američkoj javnosti, politici i popularnoj kulturi koji služe kao posljedica, ali i uzrok obrađenih narativa i diskursa o različitosti.

# 4. Sukob osobnog i političkog u stripovima o superjunacima – Analiza diskursa različitosti koncentrirana na rasu

"Color is not a human or a personal reality; it is a political reality"

James Baldwin, *The Fire Next Time*, 1963.

Sedamdesete godine dvadesetog stoljeća u Sjedinjenim su Američkim Državama bile obilježene raznim temama i antagonizmima koji su adresirali upravo različitost. Antagonizmi i anksioznosti potaknuti rasnom različitošću prvenstveno su se očitovali kroz strukturalno nasilje kojim su crne zajednice bile izložene u tom razdoblju. Perpetuiranjem nečega što je u američkim konfederacijskim državama manifestirano kao rasna rezidencijalna segregacija, pod krilaticom "odvojeni, ali jednaki",[63] sve do 1965. godine održavale su se institucionalne nepravde kao što je na primjer zakon Jima Crowa. Pokret za građanska prava, jednaka prava Afroamerikanaca bili su važan aspekt društvene situacije, prvenstveno u sedamdesetima. Odvojena javna mjesta na kojima su "obojeni" mogli piti vodu, unaprijed zadana sjedala u autobusima, mediji i zakonodavstvo koji su se bojali i osuđivali upravo te rasno segregirane prostore (geta) bili su veliki dio konteksta u kojem je počela rasprava o robovlasničkom nasljeđu, većim pravima Afroamerikanaca i unutar kojega su, danas, točka prisjećanja osobe kao što su Rosa Parks, Martin Luther King, Malcolm X i mnogi drugi. Rosa Parks, lice pokreta, lice žene koja nije bila ni prva, a ni zadnja koja se usudila postaviti svoje tijelo na prednje mjesto u autobusu, inače predviđeno za bjelinu, debate u kojima je sudjelovao James Baldwin, kao i njegovi tekstovi, konstantni su dokazi o rasističkom američkom pravosudnom sustavu. Malcolm X, Martin Luther King, Black Panther Party, činili su nakupinu onoga što Laclau i Mouffe nazivaju "znakovima", koji tek trebaju dobiti svoj fokus, dobiti određeno zatvaranje i postati "momenti" (110). Prijelazi koji bi postavili fiksirane znakove dolazili su sa svih strana, od različitih političkih opcija, ali i društvenih problema kao što je ekonomska kriza, briga oko budućnosti nacije kao što su bijeli i crni studenti, ali i od medija i književnosti unutar kojih svoje mjesto nalazi i popularna kultura.

Kada pričamo o rasi u popularnoj kulturi, neizostavno je pitanje orijentalističkog diskursa koji je Edward Said postavio kao temelj onoga što se danas naziva postkolonijalna teorija. No, isto kao što "post" u postkolonijalnome ne označava da je proces kolonizacije i kolonizatorsko stanje prošlo, tako ni njegovi uvidi o tome da je prostorno udaljen Orijent "pomogao u definiranju

[63] U originalu *separate but equal*.

Europe (i Zapada) kao njihova suprotna slika, ideja, osobnost i iskustvo" (Said 87) nije nešto što je nestalo u jednom trenutku u prošlosti, i time ostalo dio prošlosti. Upravo taj odnos kolonizatora i koloniziranoga može se upotrijebiti kad se priča o odnosu bjeline i crnoće u Americi, kako u doba robovlasničkih odnosa tako i za vrijeme rasne segregacije, za vrijeme Pokreta za građanska prava pa i u razdoblju post-pokreta koje, kao i u post-orijentalizmu, ne označava nikakav kraj problema, strahova, nepravdi ili rasističkih diskursa.[64] Stoga, moja prva rečenica u ovom potpoglavlju, u kojoj naočigled zarobljavam sedamdesete kao vrhunac rasnih problema, postavlja, zapravo, jedan vrhunac što se tiče reprezentacije crnog tijela u američkoj popularnoj kulturi i kojem se mislim posvetiti u ovom dijelu kao centralnom problemu koji analiziram. Crno je tijelo fokus koji zahtijeva proučavanje kroz aspekte rase, ali i roda i klase, nametnuvši tako intersekcionalni pristup u ovom radu, posebice u analizama koje slijede. Pišući o intersekcionalnosti rase, roda i kapitalizma bell hooks postulira da "filmovi ne zrcale kulturu određenog vremena, nego je ujedno i stvaraju" (hooks "No Love"). Ova se teza može primijeniti i na stripove o superjunacima pa i filmske adaptacije kojima nije dopušteno zrcaljenje društvenog i kulturnog stanja, ali im se omogućuje stvaranje novog vremena u kojem se uključenost različitosti kritizira kao nasilje političke korektnosti (koja je to "zrcaljenje" nasilno nametnula). Prostori za uključivanje različitosti, pokazat će dijelovi analize u nastavku, često se kritiziraju kao nasilje političke korektnosti, diskursa koji je na određeni način postao prijetnja amerikanstvu, koje je nametnulo takvu vrstu zrcaljenja različitosti.

## 4.1. Uloga tradicionalnih obožavatelja u odnošenju s rasom na primjeru filmske adaptacije stripa o Fantastičnoj četvorci

Tijekom veljače 2014. godine, na vrhuncu popularnosti filmskih adaptacija superjunaka, filmski studio Fox objavio je popis glumaca koji će sudjelovati u ekranizaciji jednog od najpoznatijih timova superjunaka, Fantastične četvorke.[65] Ekraniziran deset godina ranije u dva

[64] Korištenje naziva određenih razdoblja kao što su postkolonijalizam ili Post-pokret za građanska prava Afroamerikanaca korisno je objasnila Rebecca Wanzo. "Ovo 'post' u Post-pokretu za građanska prava eri, kao i 'post' u postkolonijalizmu i postfeminizmu, identificira se kao razdoblje nakon trenutaka obilježenih intenzivnim političkim akcijama i kulturnim promjenama, ali ne kao kraj društvenih problema koji su inspirirali društvene pokrete" (Wanzo 30).

[65] Strip *Fantastična četvorka* o timu dotada nikada prikazanih superjunaka izašao je u studenome 1961. godine. Autor stripa je Stan Lee, dok je Jack Kirby crtač. Strip prati pustolovine trojice muškaraca i jedne žene koji su zadobili super moći nakon znanstvene misije u svemiru, a donio je veliku zaradu i popularnost nakon koje je krenuo uspon izdavačke kuće Marvel. Fantastičnu četvorku činili su Reed Richards, znanstvenik koji je dobio moć elastičnosti, Ben Grimm, Reedov cimer iz studentskih dana, koji je doživio velike promjene nakon nesreće i postao narančasti humanoid s kamenom kožom te brat i sestra Johnny i Sue Storm. Sue je dobila moć nevidljivosti dok je njen mlađi brat Johnny imao mogućnost letenja i kontroliranja vatre. U ovim je stripovima snažan naglasak bio upravo na obiteljskoj dinamici jer su Reed i Sue bili u vezi te tako karakterizirani kao roditelji neozbiljnom Johnnyju, dok je Grimm često bio u ulozi ujaka kao potpora u obiteljskim nedaćama.

druga filma, filmski studio Fox najavio je veće promjene u ovoj adaptaciji. Najznačajnija promjena bila je odluka o zapošljavanju afroameričkog glumca Michaela B. Jordana za ulogu Human Torcha, alter ega Johnnyja Storma koji je inače u stripovima bio bijelac. Filmske su kompanije, pa tako i Fox, već godinama svjesne moći obožavatelja i marketinških efekata koje čini izmjena izvornog materija, kao i efekata prevelike vjernosti izvornom materijalu, pogotovo prilikom adaptacija popularnijih i poznatijih stripova. Društvene mreže i drugi *online* prostori u posljednjih su dvadesetak godina omogućili velikom broju ljudi da daju svoja mišljenja o svim aspektima filmske produkcije, ali je ovaj fenomen dodatno naglašen upravo kod adaptacija stripovskog materijala zbog njihove velike globalne popularnosti i dostupnosti. S jedne je strane dovelo do pritisaka za boljom reprezentacijom žena, rasnih i etničkih manjina, osoba s invaliditetom, seksualnih i rodnih manjina, a s druge je strane dovelo do upravo obrnutih težnji jednog dijela obožavatelja koji (inzistirajući na vjernosti izvornom materijalu) na površinu dovode svu kompleksnost društvenih problema rasizma, seksizma i homofobije. Simplificirajući, izdavačke i filmske kuće svjesne ovog polariteta, balansiraju između njih te donose produkcijske odluke u svjetlu ovih dviju opozicija. Tako su se, nakon što je u stripu Kapetana Ameriku zamijenio Afroamerikanac Sam Wilson, nakon što je Petera Parkera (Spider-Man) zamijenio Latinoamerikanac Miles Morales, a novi strip o Thoru najavljen je uz naglasak da će Thora zamijeniti ženski lik, pojavili određeni glasovi obožavatelja koji su putem društvenih mreža iznosili svoju isfrustriranost onime što su nazivali političkom korektnošću. Ti, tradicionalni obožavatelji, koje ovdje etiketiram kao tradicionalne prvenstveno zbog stavova koji se odnose na tradicionalni status nedodirljivosti superjunaka i njihovih izvornih priča postanaka, vezani su za glavni kanon te smatraju da se u novim pričama ni na koji način ne smiju mijenjati glavni likovi, prvenstveno pri tome misleći na rod, rasu i etnicitet. Manifestiranje potrebe za različitošću u stripovima od strane potencijalnih mušterija, pa i samih korporacija i izdavača, svoju je granicu, po mnogim tradicionalnim obožavateljima, doživjelo dodjeljivanjem uloge bijelog lika Human Torcha *crnom*[66] glumcu.

[66] U ovom trenutku svjesno napuštam izraz kao što je Afroamerikanac kao jezični kod kojim pričam o likovima koji su različiti na temelju rase, jer takav izraz diskurzivno naglašava različitost samim spominjanjem Afrike. Također, u određenim situacijama hrvatski jezik čini i riječ "crnac" dosta uvredljivom jer u Hrvatskoj ima drugačiju kulturološku implikaciju. Stoga će u tekstu svjesno u određenim trenucima napuštati jedan i preuzimati drugi način pisanja o različitosti. Osim toga, postoje razni američki izvori koji iz lingvističke, ali i iz kulturološke perspektive govore o Afroamerikancu kao imenici, dok se "crnac"/"crni" koristi kao pridjev. Oba se izraza nalaze unutar zadanih okvira političke korektnosti, s time da postoje razna tumačenja i stavovi oko toga zašto se crnce u Americi ne bi trebalo povezivati s Afrikom kroz termin Afroamerikanca, dok drugi tvrde da se treba naglašavati afričko nasljeđe. Sama problematika korištenja ovih naziva zaslužuje svoju vlastiti disertaciju ili podrobnije proučavanje i problematiziranje koje ne može dobiti veći prostor u ovom radu.

Tradicionalni su obožavatelji oni koje se u javnosti percipira kao najglasnije oko svojih negodovanja, jer se na temelju njihovih reakcija i kritika pišu novinski članci, reakcije samih autora djela koje negativno kritiziraju i koji čine predstavnike one strane diskurzivnog prostora borbe za moć koja tu moć posjeduje.[67]

"Human Torch ne smije biti crn!", jedna je od najčešćih izjava glasnije populacije obožavatelja stripova, tradicionalnih obožavatelja, koja je obilježila film još prije no što su glasine o ulozi potvrđene. Medijski fokus nije bio na samom filmu, već na rasi glavnog glumca, a pitanja, čuđenja i ispadi novinara i javnosti bili su obilježeni rasizmom koji se najčešće manifestirao kroz izjave "Nisam rasist, ali..." ili "Nije stvar rase, ali...".[68] Promjene koje bi se mogle doživjeti kao organske, kao vizija redatelja, scenarista i bilo kakvoga kreativnog tima koji stoji iza ovakvih proizvoda, označena je terminom koji je postao etiketa za sve što prijeti bjelačkom konstruktu – politička korektnost. Politička korektnost (nazivana često kraticom PC)[69] postala je kišobran termin za razne, često nekoherentne promjene, izmjene, kritike i reakcije na različita manjinska pitanja koja se često vežu uz popularnu kulturu, kao i pisanu ili izgovorenu riječ. Uvođenje manjinskih likova smanjivanjem i zamjenjivanjem bjelačkih viđeno je prema tradicionalnim obožavateljima kao nasilan čin. Pri tome se najčešće pozivaju na tradiciju stripa koju lišavaju svakog konteksta vremena prije Pokreta za građanska prava i društvene, kulturne i političke stvarnosti vremena koje je i tada promicalo superiornost bijelih likova. Reakcija je tradicionalnih obožavatelja u konačnici bila ta da je crni superjunak napad na bjelačke likove i samo još jedna žrtva političke korektnosti na način na koji se pojam ustalio među njima.[70]

Ovdje je važno napomenuti kako se ne odbacuje mogućnost vezana za takozvano popunjavanje kvota unutar prvenstveno bjelačkoga zabavnog medija koji je zagušen bijelim likovima i stereotipnim formacijama manjina, a u svrhu konstrukcije imaginarija jednakosti,

---

[67] Ovime ne pokušavam navoditi da su tako konstruirani obožavatelji prikaz većinskog stava obožavatelja superjunaka u Americi i izvan nje, niti da su jedini koji zaslužuju pozornost, no oni su sveprisutni u kritiziranju gotovo svake promjene kod superjunaka, a daje im se moć suda i legitimnosti kroz novinske članke i konstantne fokuse na njihove reakcije. Etiketiranje njih kao tradicionalnih obožavatelja stripova o superjunacima, prvenstveno je potrebno kako bi ih se diferenciralo od korištenja pojma obožavatelja kada pišem u generalnom smislu. Ujedno, takvo je navođenje potrebno kako bi se naglasio njihov utjecaj na reguliranje određenog imaginarija o različitosti i pomoću kojeg se govori o efektima pokušaja reprezentiranja različitosti koji postaju važan faktor u analizi.

[68] Vidljivo u sekciji komentara u raznim novinskim člancima: "Zašto sve mora biti vezano za rasizam? Fanovi samo vole kad je sve onako kako je bilo, originalno, i to nema nikakve veze s rasizmom", "Torch je lik stvoren prije 70 godina i on je BIJEL – nitko ne želi vidjeti ovaj eksperiment" (Variety).
"Ozbiljno, ne možeš samo zaposliti crnog lika da glumi Human Torcha, to jednostavno nije u redu!! (Ne pokušavam biti rasist, bez uvrede)" (Twitter).
"Nova glumačka postava *Fantastične četvorke*. Nisam siguran jesam li OK s time. Ne želim biti rasist, ali Human Torch nije crnac, barem prema onome što ja znam" (Twitter).

[69] Unutar engleskoga govornog područja koristi se navedena kratica PC, kratica za *political correctness*.

[70] "Dovraga, reći će bilo što samo da promijene Fantastičnu četvorku prema svojim PC ukusima" (Variety).

ravnopravnosti i idile.[71] Isto se tako ne smiju odbaciti organski pokušaji pravednijeg zastupanja svih aspekata američkog (i šireg) društva, iako bi takvo definiranje pretpostavljalo nastajanje ideje "u vakuumu" i ignoriralo glavne odrednice kulturne hegemonije. Pružanje kritike tim ustaljenim hegemonijskim strukturama nešto je što postaje vidljivo i evidentno u mnogim takvim pokušajima, a njihova zanimljivost i analitička važnost leži upravo u tom konačnom parcijalnom (ili potpunom) neuspjehu koji donose. Stripovi o superjunacima su najeklatantniji primjer parcijalnih neuspjeha novih načina reprezentacije kroz kritiku sustava.

U ovim kulturnim pregovorima koji su zapravo o granicama građanstva Michael B. Jordan, kao i mnoga druga crna tijela u povijesti američkog društva, postaje tijelo nad kojem se vrši pregovaranje, ali i prakticira moć bjeline i bjelačke superiornosti u američkoj kulturi. Film kao i sve druge izmjene i izbori učinjeni prilikom adaptacije filma postaju nevažni, a centralni se fokus stavlja na crno tijelo.

Slika 24. Jedna od ilustracija u člancima na portalima koji su vezani za Michaela B. Jordana i njegovu ulogu u filmu *Fantastična četvorka*.

Crno je tijelo i ovdje nastavljalo proces pregovaranja koje miješa osobno i političko. Osobni stavovi o stripu i promjenama u stripovima perpetuiraju političke stavove, a samim time čine, koristeći se Berlantinim rječnikom, "iskustvo identiteta" privatnim i osobnim, no ujedno, kako navodi kroz analizu Hawthorneovih djela, ta iskustva imaju tendenciju da preuzmu kolektivni predznak, kao i da budu politička (*The Anatomy* 2-3 ). Ono se vidi kroz crnačko tijelo koje je

[71] Također bi bilo naivno zanemariti ekonomski aspekt takvih odluka i naknade za povećanjem prodaje (ili dobivanjem bolje gledanosti) i konačno veće zarade. No, kao što ćemo vidjeti kasnije, rijetko je priznavanje manjina (rasnih ili rodnih) kao snažnih potencijalnih mušterija i ciljane publike koja može imati interes kao što ga imaju tradicionalni obožavatelji, jer postoji marketinška percpecija koja često odaje dojam da takvi ljudi ni ne postoje.

"lomljivo" (Coates 72), "u konstantnoj opasnosti" (74), "napadnuto" (70, 71), "zapaljeno i isjeckano" (55) u današnjosti, ali i u prošlosti, kada je bilo degradirano, portretirano kao nečisto u *Pear's Soap* reklamama,[72] nad čijim su se robovskim radom izgradili spomenici, ceste, i sve što je omogućilo uspostavljanje Sjedinjenih Američkih Država pod, često portretiranim vodstvom pametnijih, smirenijih i sposobnijih bijelaca. Situacija oko crnačkog tijela u današnje se vrijeme označava situacijama s policijskim odnošenjem prema crncima u Americi, kroz sve veću listu ubijenih crnaca i crnkinja od strane policajaca iz čijih se priča, reakcija i izvještaja jasno iščitava rasizam. *Black Lives Matter* međunarodni je pokret koji protestima i ostalim aktivističkim djelatnostima pokušava ukazati na sistemsku nepravdu i rasizam koji oblikuje suvremeno američko društvo, ali i današnji svijet. Od nezakonitog i bezrazložnog ubijanja crnaca od strane policije, rasnog profiliranja, nejednakosti u sudstvu, na poslu i policijske brutalnost koja i u trenucima kad biva snimana i dokumentirana, često ne bude sankcionirana i postaje dijelom "realnosti", oslobođena svake odgovornosti, pa čak i opravdavana. Crno je tijelo time i dalje središnje mjesto svih prijepora, borbe i straha unutar priče o reprezentaciji, idealnoj Americi i raspravama među tradicionalnim obožavateljima.

Tradicionalni obožavatelji stoga postaju utjelovljenje građanstva, samo zbog konstantnog zaziranja od ovakvog načina uključenosti crnih glumaca/crnih likova u prijašnje privilegirane bjelačke pozicije. U ovakvim se trenucima osjeća vrijednost Berlantinih tvrdnji o građaninu kao imenici koja je inkluzivna, a ujedno i isključujuća, koja označava "pravosudno sporne rasne, rodne i klasne identitete" samim time što ih "negira" (*The Anatomy* 9). Tako Berlant govori o građanstvu kao jednoj vrsti "križišta iskustva i moći" (*The Anatomy* 10) onih koji su na vrhu hijerarhije društva, a kojima je potreban taj Drugi koji upotpunjuje njihovu superiornost, koji se ponekad čini nedovoljno određenim, ali se pojavljuje u stereotipima koji su, prema Eve Sedgwick koju citira Berlant, "autorizirani kroz privilegiju nepoznavanja" (citirano u *The Anatomy* 10).

Pitanje tijela, bilo to tijelo na plantažama diljem Amerike u 19. stoljeću, crnog glumca u 21. stoljeću ili tijelo O. J. Simpsona za vrijeme njegovih najslavnijih utakmica potkrijepljenima emisijama o instrukcijama pri vježbanju u 20. stoljeću, pitanje je koje zahtijeva ogromnu kontekstualizaciju rasnih odnosa u Americi. Bilo ono fetišizirano, pretučeno, ubijeno ili korišteno kao platno nad kojim se ispoljava mržnja, crno je tijelo jedna od osnovica

[72] Više o reprezentaciji rase u vrijeme kolonijalizma, s primjerima iz reklama Pear Soap, vidjeti Lisa Ward, *Colonialism, Soap, and the Cleansing Metaphor*: https://thesocietypages.org/socimages/2010/08/10/colonialism-soap-and-the-cleansing-metaphor/.

konstruiranja američkog građanstva kojem, na kraju, ne uspijeva u potpunosti pripadati. Riječima Claudie Rankine, točnije Zore Neale Hurston na koju se osvrće tijekom analize reprezentacije rase u američkim medijima: "Najviše se osjećam obojenom kada sam bačena na jasnu, prodorno bijelu podlogu" (29). Počevši od tvrdnje Jamesa Baldwina u slavnoj debati s Williamom F. Buckleyjem na Sveučilištu Cambridge 1965. godine u kojoj je argumentirao stajalište da "'američki san' na trošak i štetu američkog crnca", konstrukt američkog bijelog heteroseksualnog muškog građanina nije jenjavao (YouTube). Ta-Nehisi Coates u pismu svom sinu priča o događaju kada ga je američka novinarka upitala, nakon dvije objavljene knjige i naglašenog aktivizma za crnačka prava (tijekom sredine drugog desetljeća dvadeset i prvog stoljeća) "što znači izgubiti vlastito tijelo" (1). Coates piše upravo o tom aktiviranju privilegije nepoznavanja koji navodi Sedgwich govoreći o znanju kao nečemu što moć producira. No, ta produkcija počiva kako na znanju tako i na neznanju, u kojem se "ignorancija i opskurnost potajno dogovaraju ili natječu" (Sedgwich 24).

> Kada me novinarka pitala o mom tijelu, kao da me je tražila da je probudim iz najljepšeg sna. Viđao sam taj san cijeli svoj život. Savršene kuće i lijepe tratine. Roštiljanje za *Memorial Day*, građanske zajednice u četvrtima i prilazi za automobile. San su kućice na stablima i izviđački klubovi za djecu. San miriše kao pepermint, a ima okus po kolaču od jagoda. Dugo sam želio pobjeći u taj San, da se pokrijem svojom zemljom preko glave, kao da je deka. No to nikad nije bila opcija jer San je polegnut na našim leđima, posteljina napravljena od naših tijela. Znajući to, znajući da San opstaje kroz sukobe ovoga svijeta, bilo mi je žao voditeljice, bio sam tužan zbog svih tih obitelji, bio sam tužan zbog svoje zemlje, no prije svega, bio sam tužan zbog tebe. (Coates 2)

Crno je tijelo društvena, kulturna i politička činjenica u koju su upisana razna značenja. Diskursi raznih sukobljenih permutacija značenja povezani su s mnoštvom povijesnih kontingencija kao što je kontekst i nasljeđe kolonijalizma i robovlasnički sustav na kojem su izgrađene moderne Sjedinjene Američke Države. I sve je to razlog zbog kojeg novinari, pisci, aktivisti kao što je Coates i dalje imaju razloga pričati o Snu. Kod njega, taj San dobiva veliko "s" nakon samo nekoliko rečenica u konceptu u kojem vidi veliku diskurzivnu snagu. Diskursi o Snu, konstruktu velike, lijepe, miroljubive i prosperitetne Amerike ovisni su o rasi koja se uključuje unutar političkog polja prvenstveno kroz crnačko tijelo (ubijanja crnačkih tijela, mučenja, kažnjavanja crnačkih tijela, zazor od crnačkih tijela, fetišiziranje crnih tijela itd.).

Osim toga, crni su se likovi pojavljivali i u filmovima, serijama, animiranim filmovima, a razlozi njihove privlačnosti vide se tijekom ove analize prvenstveno u humoru. Crni su likovi i njihove priče mnogima prvenstveno pružali zabavu, komično olakšanje u filmovima, dodatni smijeh u serijama, bez obzira na temu. Jedan primjer tome je i film iz 1998. godine, parodija na

drame o životu u crnačkim četvrtima u Americi, naziva *Ne budi zao dok ispijaš Juice u opasnom predgrađu*. U filmu su, u jednom trenutku, dva glavna crna lika uhićena samo zbog toga što su bili crni u petak navečer. I prije toga, tijekom 50-ih i 60-ih godina, u Americi su crni likovi na filmu često bili karikature za koje nekada nije bilo potrebno angažirati crne glumce već bi bijelci nosili takozvano "crno lice".[73] Izuzeci od tog pravila bili su glumci kao što je Sidney Poitier koji je portretirao prvenstveno likove koji nisu bili ni agresivni ni neuračunljivi, koji su "ispunjavali njihove standarde (…) nisu bili *funky*, bili su skoro aseksualni i sterilni" (Hall 253). Seksualnost je, kao i danas, bila važan dio portretiranja crnih likova, crna je seksualnost u popularnoj kulturi konstruirana kao opasna (strah od nasilja nad bijelim ženama, silovanjima, krađe žena itd.), ili kao hiperseksualnost odnosno nadmoćnost u seksualnim aktivnostima, povezana s fizičkom nadmoćnosti koja je u devedesetima, a i nadalje bila naglašavana prvenstveno kroz sport. Stereotip o crncima kao nadnaravno jakim ljudima dolazio je i izvan Amerike kroz NBA utakmice i filmove o američkoj košarci gdje je tjelesna superiornost crnaca jasno dovedena u prevladavajući diskurs.[74] Skokovi, zakucavanja, bijeg iz tog medijski konstruiranoga opasnog geta i upotpunjavanje "američkog sna" novcem, sigurnošću, slavom, *rap* glazbom i skupim automobilima kodirali su NBA utakmice novim značenjima te pretvorili u određenu vrstu Barthesova mita koji omogućuje aktiviranje dominantnih ideologija. To što je iz tog i mnogih drugih mitova o crncima u Americi i u američkoj popularnoj kulturi proizašla glorifikacija i poštivanje crnačkog iskustva, u suštini nije značila oslobođenje od rasističkih implikacija koje se provlače kroz takvu glorifikaciju. Privilegiju nepoznavanja, ili prikladnije prevedeno, neznanja, nikad se ne može u potpunosti izbrisati, no postoje određene točke unutar kojih se jasnije mogu shvatiti te bitke, mitologije i ideologije koje prožimaju popularnu kulturu. Jedna od tih točaka jest strip, točnije stripovi o superjunacima.

Svaki način uključivanja različitosti, u tom smislu, u popularnoj kulturi nikad nije ni pozitivan ni negativan, ali je često oboje. U svrhu preciziranja ovog navoda spominjem roman *Uncle Tom's Cabin* autorice Harriet Beecher Stowe. Navedeni roman potaknuo je osjećaj suosjećanja s ropstvom i iznio koherentnu, poetičnu i pisanu prezentaciju nepravde u američkom društvu te potaknuo razmišljanja koja su kasnije dovela do Američkog građanskog rata. Prema Fredericksonu, donio je sa sobom i kritike o preobražaju crnaca iz jednog stereotipa kao što je njihovo divljaštvo i neciviliziranost u drugi stereotip, njihovu slijepu duhovnost i religioznost (Frederickson u Hall 249). Lik bjelkinje Elize viđen je od strane i Lauren Berlant i Rachel

[73] U originalu *black face*. Termin s kojim se hrvatska javnost, u kontekstu popularnoga, prvi put susreće tek s televizijskom emisijom "Tvoje lice zvuči poznato".
[74] *White Men Can't Jump* i *Blue Chips* samo su neki od primjera.

Bowlby kao važan aspekt poticanja sentimentalnosti i suosjećanja s crnačkim tijelima kojima treba pomoć bijele superiornosti kako bi se ispravile društvene nepravde i potaklo kod bjelačke populacije osjećaj nepravde koji roman pokušava iznijeti na površinu (Bowlby u Bhabha, *Nation and Narration* 199; Berlant, "Poor Eliza" 638). Ovaj i mnogi drugi kasniji primjeri, iz poezije, sporta, popularne kulture ili glazbe slijede tu mogućnost suprotstavljenog čitanja. Sve što neki shvaćaju kao rasizam i naglašavaju svoje odstupanje od takvog načina odnošenja prema različitosti na određeni način priznaje određene konstrukcije rase kao nešto što je dio prošlosti i lažno, no opet naturalizira različitost i daje mu neke dijelove i karakteristike koje postaju istina. Kulturna hegemonija tako postaje dio prošlosti, ali se nalazi i u sadašnjosti kroz nove konstrukcije koje počivaju na različitosti naspram užasne prošlosti. "Istina je u tome da ne postoji čista rasa i da stvaranje politike koja ovisi o etnografskoj analizi znači predati je himeri", preciznije rečeno, nečemu što postoji samo kao produkt mašte i nemoguće je u stvarnosti (Bhabha, *Nation and Narration* 14). Bhabhinu himeru ovdje vidim kao diskurzivni konstrukt koji pokušava predstavljati Istinu koja se pojavljuje s navođenjem vlastitog iskustva o rasi, kada priča o etnografskoj analizi koja konstruira tu himeru, govori, zapravo, o osobnim iskustvima koja se postavljaju kao iskonska i ispravna. No, i Bhabha, kao i Anderson i Berlant, ne prihvaćaju niti pokušavaju dovoditi u pitanje postojanje jedne ispravne vizije države, rase, roda, kako god privlačno (ili neki put se činilo očigledno) bilo takvo kalupljenje kroz analize. Ne postoji jedna ispravna vizija države, jedna ispravna vizija nacije niti jednog građanina. Možda je ta utopijska sveprisutnost Sna o kojoj Coates priča upravo ona o kojoj govori Berlant gdje kaže da nenamjerna, konvergencijska veza utopije s ideologijom "jest unutar područja u kojem individualna i kolektivna fantazija postaju nacionalno utjelovljene" (Berlant, *The Anatomy* 17). Za Berlant fantazija je način označavanja kako nacionalne kulture postaju lokalne i to prvenstveno kroz "slike, narative, spomenike i područja koja cirkuliraju kroz osobnu i kolektivnu svijest" (5). Kao što navodi Stuart Hall, slijedeći "Civilni pokret u 60-ima i 70-ima pojavila se agresivnija afirmacija crnoga kulturnog identiteta, naoko pozitivniji stav prema različitosti, a i borba za i oko reprezentacije" (270). Na koji su se način te borbe odvijale i što u tom kontekstu čini (crnog) građanina, pitanja su na koje će analiza pokušati dati odgovor.

## 4.2. Hibridnost kao rješavanje i postavljanje problema rasne nejednakosti u Americi

Američki stripovi o superjunacima pokušali su približiti sebi, a i drugima rasne odnose koji ih okružuju s naoko afirmativnom pričom o Lois Lane. Strip Roberta Kanighera, nazvan *Superman's Girlfriend, Lois Lane* u jednom od brojeva postavio je Lois Lane kao ženu koja je

zbog novinskog članka htjela više saznati o problematičnoj četvrti Metropolisa, zvanoj Mala Afrika. Koji su razlozi stalnih nereda crnačke populacije u toj četvrti (getu) te proučavanje kakva je to točno rasna nepravda u Americi, bio je izvor motivacije za Lois. Priča je primjer autorova preuzimanja narativa bijeloga zabrinutog subjekta koji je, u osnovnoj formi, naišao na zapreku, odnosno bio je odbijen od strane ljudi za koje je zabrinut. Iako je crnačka zajednica odbija zato što je bijela, Lois Lane je ipak uspjela postati još jedan lik iz književne tradicije djela o rasnim identitetima u kojima je uloga bjelkinje spasiteljice krucijalna za ispravljanje nepravdi i za razumijevanje crnačke patnje. Jedini način na koji je Lois mogla biti aktivirana kao moguća spasiteljica bio je proces mimikrije, točnije, "crnog lica", maskiranjem u crnkinju pomoću posebnih Supermanovih strojeva. Ovdje se, u konačnici, ne radi o procesu mimikrije koji bi mogao subvertirati određene ustaljene odnose moći, nego se pojavljuje kao obrnuta mimikrija. Prema Salhi, takav se proces unutar kolonijalnog konteksta (koji ovdje uzimam kao bitan) pojavljuje "kao neznanje i arogancija kod bijelih likova koji preuzimaju manje ili više neutralan stav prema podvrgnutoj kulturi. U drugoj instanci, obrnuta je mimikrija otvoreno prijeteća, bazirana na ljutnji i strahu od revolta" (Musselman 133). Strah od revolta vidim kao bitan aspekt tadašnje bjelačke fantazije, koji je pomiješan s ljutnjom na ljutnju Afroamerikanaca. Bjelačka uloga, unutar takvog konteksta, postavljena je još Kiplingovom pjesmom o bjelačkom teretu, u kojem postoji obveza razumijevanja i rješavanja problema koloniziranih, ali se ujedno pojavljuje i znatiželja. Ta je znatiželja aktivirana i autorizirana kroz privilegiju nepoznavanja, a često se manifestira i kroz fenomen "crnog lica".

Slika 25. Naslovnica stripa *I am Curious (Black!)* iz 1970. godine.

Lois Lane se, zbog svoje novinarske priče o nemirima u ranije spomenutoj četvrti, aproprijacijom ne samo boje kože nego i odjeće (koja je bila čest način portretiranja crnkinja u sedamdesetima) uspijeva infiltrirati u crnačku obitelj. Zbog njihove ljubaznost, koja joj je neshvatljiva s obzirom na situaciju u kojoj se nalaze, na kraju donira svoju krv čovjeku koji je nastradao u pucnjavi. Nakon toga Kanigher je suočava sa Supermanom; Lois počne ispoljavati bijes o rasnoj neravnopravnosti te korisnim usmjeravanjem bijesa na Supermana, izvanzemaljca i imigranta, dovodi u pitanje njegovu ljubav ako se ne uspije vratiti u prijašnje stanje i ostane crna (12). Crna boja ubrzo nestane, a crnac kojeg je spasila transfuzijom svoje krvi pruži joj ruku pomirenja i ljubavi. Scena u kojoj se rukuju još je jedna scena prividne pomirbe, razumijevanja te pokušaja subverziranja dotadašnjih reprezentacija crnačkih četvrti, nasilnih crnačkih zajednica, ali samo rješavanjem određene bjelačke krivnje.

Slika 26. Pomirba, prihvaćanje i zajedništvo u *Superman's Girlfriend, Lois Lane*.

I upravo tu dolazimo do osnovnog polazišta narativne strategije/diskursa koji je obilježen kao isključivanje kroz uključivanje. Naime, suprotna mimikrija tek je natruha načina na koji u pokušaju subverzije i adresiranja problema bijeli muški pisci pišu nove priče te stvaraju nove i perpetuiraju neke starije stereotipe o rasi. Ovakve priče produciraju efekte, nešto što konsekventno producira namjeravane i slučajne posljedice. Ideja uključivanja različitosti u popularnoj kulturi time je efekt određenih ideologija i taj čin uključivanja mora producirati neke efekte, a jedan od tih efekata koji smatram bitnim jest isključivanje. Bjelina koja je pisala priče o crnoći (priču o znatiželjnoj Lois Lane napisao je bijelac, spisatelj Robert Kanigher), važan je aspekt koji uvodim u svoju analizu fenomena crnih superjunaka. Crnoća[75] kao kulturni konstrukt rase u popularnoj je kulturi upravo jedan od jačih manifestacija/efekata njenih diskursa, koji uklapa rasu kao označitelj, rasu koja je relacijska s drugim reprezentacijama i u ovom kontekstu ovisna i o bjelini. Bjelina, time, neizbježno, čini neizostavni dio cijeloga analitičkog mozaika o rasi. Frantz Fanon govori o neizbježnosti bjeline i bijelog pogleda koji se referira na crnoću s raznim jezičnim kodovima te ukazuje na odnose moći koji hegemonijski oblikuju rasne odnose (109). O bjelini piše i Ghassan Hage kada analizira stanje u Australiji i kakav utjecaj politike multikulturalizma imaju na konstruiranje nacionalnog identiteta, samim

[75] Eng. *blackness*.

time i društva ispresijecanog s ekonomskim i kulturnim aspektima. I on navodi tu nemogućnost cjeline, potpunosti nacije koja se stalno pokušava dosegnuti (68), uvodeći unutar psihoanalitičke tradicije pojam "bijele fantazije". Kod konceptualiziranja "bijele fantazije" Hage spominje subjektivizaciju koja svojom prisutnošću formira društvenu stvarnost u Australiji (19). Društvena je stvarnost, prema Andersonu, zamišljena zajednica konstruirana kroz osjećaj pripadnosti koji također ne može biti apsolutistički iako je predstavljen kao takav formiranjem nacije (6-7). Ni bjelina ni crnoća nisu u ovom, a ni u Hageovim radovima, adresirane kao nešto što je determinirano bojom kože. Ako bi to bila glavna karakteristika onoga što ulazi pod te koncepte, onda ni mimikrija ni hibridnost ne bi imale tako značajnu ulogu. Kompleksnost struktura koje određuju i pune značenjem crnoću i bjelinu određena je "raznim poljima moći" (Hage 55). Polja moći se nalaze na platnu, na kojem se nalaze razni uzorci među kojima prednjači bijeli uzorak tvoreći tako "polja bjeline" (57). Taj uzorak negira koncentraciju bjeline samo na bolju kože. Prateći Rankieninu analogiju skrojenog uzorka na većem platnu, to se platno onda kroji koncima koji tvore analize kapitala Pierra Bourdieua. Ti kapitali razjašnjavaju i pojašnjavaju to polje. Ono se naime puni raznim atributima, osobnostima, obrascima, ponašanjima i govornim aktima koji ne uspijevaju zatomiti ni ignorirati samu boju kože, ali služi "lociranju velikih razlika na kojima počiva struktura polja nacionalnoga vladajućeg pripadanja" (Hage 60). Polja bjeline su, kao i u svim drugim aspektima američke kulture, bila prisutna i u stripovima pa su samim time bila fokus određenih kritika u svezi s odnošenjem prema rasi u svojim pričama. Godine 1970, iste godine kada je izašla priča o crnoj Lois Lane, BOCA savez (*Black-Owned Communications Alliance*) pokrenuo je nacionalnu kampanju fokusiranu na nedostatak crnih superjunaka ilustriranu sa slikom dječaka koje se gleda u zrcalo i igra superjunaka. Odjeven u plašt (koji je zapravo ručnik) u odrazu ogledala vidi bijelog superjunaka, čime izlazi na vidjelo nemogućnost postojanja superjunaka dječakove boje kože. Time je dječak, to jest plakat koji je reprezentacija tog dječaka, doveo u pitanje kako vidi sebe u relaciji s mitom o superjunacima. "Kampanja BOCA-e nije tu samo zbog poticanja na postojanje pozitivnijih crnih likova i jaču različitost u raznim medijima, nego je kampanja time htjela pozvati na podršku crnačkih medija i produkcijskih kuća čiji su vlasnici crnačka populacija Amerike" (Brown J., *Black Superheroes* 3). Plakat je imao kulturološku i ekonomsku dimenziju. Opis slike sadržavao je sljedeći tekst: "Što nije u redu s ovom slikom? Dijete sanja o tome da bude novi superjunak. Što je tu loše? Puno toga, ako je dijete crno i ne može ni zamisliti junaka svoje boje kože" (Brown, *Black Superheroes* 3, Ghee 228). Prvi crni superjunak, Black Panther, postojao je prije oba ova navedena slučaja, točnije 1966. godine. No, nije bio dio onoga što remeti ustaljeni bijeli svijet superjunaka. Mogući razlozi za to su

nedostatak samostalnog izdanja, prvotno reprezentiranje tog junaka kao nekoga tko ima ambivalentan pojam herojstva s obzirom na to da je prezentiran kao protivnik Fantastičnoj četvorci te zbog toga što je, budući da dolazi iz Afrike, predstavljao crnoću udaljenu od prostorno zabrinjavajućih i rasno obojenih dijelova Amerike.

Slika 27. Kampanja BOCA-e, plakat.

## 4.3. Isključivanje uključivanjem na primjeru stripa *Black Panther*

Black Panther, pravog imena T'Challa, danas ikonični crni superjunak, prvi se put pojavio na stranicama već spomenute *Fantastične četvorke*, čineći tu obitelj superjunaka sveprisutnim poligonom za rasnu različitost koju imaju i za vrijeme izlaska njihove filmske adaptacije. Black Panther je imao ime koje je aludiralo na Stranku crnih pantera, važnu organizaciju u povijesti rasnih nemira i odnosa u SAD-u u 60-ima i 70-ima, koja je dolazila iz izmišljene afričke zemlje i nudila određenu kritiku kolonijalizma i bjelačke superiornosti dovodeći sa sobom tradiciju i određene karakteristike magičnog realizma. Privlačnost Fantastične četvorke u svrhu adresiranja i prihvaćanja različitosti, u slučaju Black Panthera, a i Michaela B. Jordana, leži upravo u njihovoj simbolici obitelji u kojoj svaki član ima određenu dosta umirujuću funkciju i poziciju. Važnost Black Panthera u ovom radu leži u tome da se radi o prvom crnom superjunaku, a usto i superjunaku koji nije smješten unutar granica SAD-a, nego živi i vlada izmišljenom afričkom zemljom imena Wakanda.

Upravo ovo trodijelno kontekstualiziranje Black Panthera osnova je analize ovog superjunaka, koja se temelji na tri različite ere njegovih pojavljivanja u stripovima. Prvo razdoblje čini njegovo pojavljivanje u stripu *Fantastična četvorka* u jeku društvenih i političkih promjena u sedamdesetima. Drugo je razdoblje locirano krajem 80-ih godina u vrijeme koje se osvrtalo na implikacije komunizma, Hladnoga rata i percepciju afričkih zemalja kao mjesta apsolutnog razdora. Treće razdoblje iz kasnih 90-ih uvodi autorefleksivan i samokritičan glas bijelog subjekta koji svojim narativom iz polja bjeline kroz lik Black Panthera tematizira nove strahove američkog društva, od otmice djece preko ubojstava mladih ljudi do kriminala u crnačkim četvrtima.

Hibridnost, koja može imati aktivnu ulogu subverzije, u prvoj se priči o Black Pantheru pojavila kroz prezentaciju njegove rodne zemlje, Wakande, smještene u Africi te dislocirane kroz "netaknutost od strane bijele ruke" (Lee i dr., FF 52 4). U prvim prikazivanjima Wakande naglašena je prvenstveno ta njena prirodna strana, s monarhističkim sustavom, poštivanjem nasljeđa, naglaskom na plemenske gozbe, lov životinja i poštivanje spiritualnih snaga, ali je usto bila tehnološki napredna te je imala prirodno i materijalno bogatstvo i oružanu moć da se obrani od neprijatelja. Black Panther nije došao u svijet stripa kao superjunak, nego kao zločinac koji je članove Fantastične četvorke pozvao u svoju zemlju te ih učinio plijenom kako bi mogao testirati svoje fizičke i mentalne granice. Fantastična je četvorka bila zarobljena u Wakandi koja je "bila džungla napravljena od strane ljudi, a ne prirode" u kojoj se heroji boje njene mirnoće koja je nekarakteristična za ono što su smatrali da Afrika jest (Lee i dr., FF 52 10). Tako su se, zapravo, obraćali čitateljima kod kojih se pretpostavlja ista slika Afrike. Ponašanja likova, a i samo osmišljavanje početne situacije u kojoj je Black Panther neprijatelj, manifestira diskurs orijentalizma koji radi binarne opozicije između zapada i istoka, između koloniziranih i kolonizatora (Said 43, 327). Najveća moć efekata koje posjeduje diskurs kao što je orijentalizam vidi se u načinu predstavljanja civiliziranosti i tehnologije u afričkoj zemlji kao vrsta šoka, u kojima se hibridnošću prirode i tehnologije sukobljavanju i ruše ustaljene koncepcije civilizacije i Afrike. Ruše se određeni momenti, i stvaraju novi. Jedno od čitanja Black Panthera naglašava to da su i portretiranje Black Panthera i Wakande "ponudili novu i bez presedana pozitivniju sliku Afrike i afričkog naroda" (Nama 42). Time je, putem stripa, lik Black Panthera postao "progresivni rasni simbol i simbol antikolonijalne kritike ekonomske eksploatacije Afrike" (Nama 43). No, u pričama o Black Pantheru, odmah u prvom pojavljivanju, pojavljuju se određeni diskursi koji potencijalno blokiraju određene konfiguracije, kao što je subverzivni element antikolonijalne kritike. Black Panther se

pojavljuje kao lovac koji opisuje mogući poraz Fantastične četvorke kao svoj "trijumf", nazivajući ih "plijenom" dok svoje sposobnosti uspoređuje s mačkom (Lee i dr. 52 13). Potreba za lovom je unutar diskursa obilježena kao primarno životinjski instinkt, nagon, koji ima osoba maskirana u životinju i koja dolazi iz Afrike. Unatoč tehnološkom začinjavanju izmišljene afričke zemlje, postoje razne scene koje upotpunjuju imaginarij afričke zemlje koji je često viđen u popularnoj kulturi u to vrijeme, ali i danas: bubnjanje u ritmovima i oskudno odjeveni članovi plemena koji, umjesto koplja, imaju automatske puške i druga tehnološki naprednija oružja.

T'Challa je jako brzo, prvenstveno tijekom sedamdesetih, i kroz suradnju s drugim, američkim superjunacima, ostvario određene "zapadnjačke uspjehe" kao što je doktoriranje fizike na Oxfordu te provođenje vremena u Americi u borbi protiv američkih neprijatelja. Black Pantherove su priče, dislocirane u fiktivnoj afričkoj zemlji, imale umirujući efekt koji je dodatno dobio na snazi upravo u njegovu imenu koje je povezano sa Strankom crnih pantera koja se pojavila upravo u vrijeme njegova prvog pojavljivanja te je percipirana kao određena prijetnja fantaziji bijele nacije. Viđenje i razumijevanje nacije, koje uvijek počiva i na kritiziranju, nošenju i pomirenju s prošlošću dobilo je iscjeljujući efekt upravo u tom progresivnom elementu portretiranja Wakande kao jedne zemlje koja nije bila pogođena kolonijalizmom, koja je bila lijepi san unutar Sna, zamoren u fikciju u potpunosti, onemogućivši prvom crnom superjunaku da jače zadire u one strukture bijele nacije koje su bile pod prijetnjom tijekom sedamdesetih.

Upravo takve početne priče stvarale su narativnu strategiju uključenja u predominantno bijeli prostor koji omogućava isključenje kroz nove oblike stereotipizacije. Afričke tradicije, magični elementi, monarhistički ustroj, kolonijalna prošlost koja opet, više obilježava Wakandu nego Ameriku, donosila je distanciranje u samom diskursu koje je različitost i dalje činilo važnim faktorom u tim stripovima. Dodatan efekt toga dolazi 1973. godine kada Black Panther dobiva samostalno izdanje, no za razliku od Supermana, Spider-Mana, Fantastične četvorke i mnogih drugih, naslov njegova izdanja ne sadrži njegovo ime, nego je obilježeno džunglom i američkim imaginarijem o Africi s naslovom *Jungle Action*. Ovakva diskurzivna strategija usporediva je s tvrdnjama Ghassana Hagea koji govori o različitosti kao upravljajućem objektu koji jača bijelu naciju kroz dijalektiku uključenja i isključenja. Prema tome, različitost se ne može ignorirati, zaboraviti niti se protiv nje može boriti, ali se njome može upravljati. Iako Hage prvenstveno tu priča o multikulturalnim sajmovima i dječjim knjigama u kontekstu Australije, njegove tvrdnje govore o širem spektru prihvaćanja "migranta". U ovom slučaju njegove uvide širim na

pojam "različitosti" kao "prisutnost koja obogaćuje i koja se može tolerirati i zbog toga se može eksploatirati ako je uključena u nacionalni prostor" (Hage 134). Hageove su tvrdnje ovdje dosta ekonomski determinirane, prvenstveno jer govori o migrantima koji su od strane bijelaca određeni kao oni "koji izgledaju kao da su iz zemalja Trećeg svijeta" i koji su kroz slabo plaćene fizičke radove "uključeni u nacionalni prostor samo u ekonomskom smislu gdje jačaju financijsku stabilnost dominantne etničke grupe (koja je satkana od fantazije bijele nacije), a u isto su vrijeme isključeni iz ikakvoga političkog i društvenog djelovanja u nacionalnom prostoru" (133-134). Migranti su unutar takvog sustava prihvaćanja "simbolički zadržani kao stranci" (134), a njihova uključenost u sistem rada "leži upravo u tome da su kao radnici društveno isključeni" (134). Na takav način, dijalektika uključenja i isključenja "stvara praktičku osnovu za Bijeli multikulturalizam unutar kojeg se 'bijela fantazija' može održavati" (138).

Black Panther i Wakanda su svojim uključivanjem u stripove bili jasno izdvojeni od dominantne etničke grupe koja ih čita kroz Wakandu koja ne postoji izvan fikcije i čija je konstrukcija i povijest nešto nedohvatljivo u stvarnom svijetu i stoga je umirujuće za Bijelu fantaziju. S jedne strane imamo zanimljivost i privlačnost gledanja te čitanja priče o superjunaku koji za sebe govori "ja nisam superjunak", nego je prvenstveno ratnik iz izmišljene afričke zemlje koja je tehnološki napredna i bogata, a s druge strane imamo to postojanje zbog ekonomskog aspekta prodaje, zbog zadovoljavanja određenih kritika, a možda dolazi i organski, no i dalje je bez obzira na motivacije simbolički zadržan kao stranac i kao fikcija veća od fikcije (Priest et al. BP3 4).

Ovaj se način isključivanja kroz uključivanje smješta u višu instancu naspram ostalih diskursa koji se pokušavaju locirati, kao svojevrsna premisa koja postoji u ostalim primjerima o crnim superjunacima i koja omogućava grananje ostalih diskurzivnih strategija kao što je crna hiper-muškost i ljuti crni muškarac, dva bitna narativna elementa koji sustavno infantiliziraju i ugrožavaju crno tijelo.

## 4.4. Infantiliziranje kroz crnu hiper-muškost i ljutoga crnog muškarca – Analiza superjunaka Lukea Cagea i Ragea

Prvi broj stripa *Luke Cage*, autora Archiea Goodwina, bijelca iz Kansas Cityja, izašao je u lipnju 1972. godine, a nudio je kritiku američkoga zatvorskog sustava i policijske brutalnosti. Nastao je, što će pokazati i daljnji primjeri, prema *blaxploitation* filmovima koji su u to doba bili jako popularni te je kroz njega stvoren prvi crni superjunak koji dolazi iz Amerike, točnije Harlema.

Priče o Lukeu trebale su težiti za kohabitacijskim životom bijelaca i crnaca upravo kroz njegovo tijelo. Naslovnica prvog broja centrira glavni lik, dakle Lukea Cagea, portretirajući određene situacije koje se dotada nisu vidjele u stripovima o superjunacima. Crno tijelo u koje je umjesto remena upisan ogroman lanac i srebrni dodaci na čelu i zglobovima ruke, u stilističkoj žutoj odjeći iz koje to tijelo iskače u području prsa, s naglašenim gnjevom koji se podudara s crvenom, nasilnom, opasnom, krvavom podlogom koja ujedno označava prošlost i sadašnjost okruženja u kojem se nalazi. Crno tijelo "junaka kao nijednoga do sada" obilježeno je u drugom sloju crvene pozadine kockicama, kartama, noćnim barovima i crnim ženama s kovrčavom kosom, aludirajući na imaginarij *Red Light* četvrti i nezakonitih radnji kao što su kockanje, striptiz klubovi i prostitucija (Goodwin, Tuska i Romita LC1 2).

Slika 28. Naslovnica prvog broja stripa *Luke Cage, Hero for Hire.*

Nezakoniti se aspekt lagano utapa i nestaje u prijelazu na desni dio naslovnice portretirajući zakon koji predstavljaju dva bijela policajca i crni zatvorenik. Zatvorenik leži na podu, zbog očite posljedice nasilja provedenim nad njim od strane bijelog policajca kojeg zadržava kolega. Neprirodno velika lijeva šaka policajca u superiornijem je odnosu s manjim crnačkim rukama, no centrirani Luke Cage sa svojim još većim šakama izlazi kao najveći pobjednik. Na naslovnici stoji napisano "senzacionalna priča o postanku", ne znamo što senzacija točno znači, no uzimajući u obzir da je na naslovnici centrirani junak crne boje kože, zajedno s naslovom *Luke Cage, Hero for Hire* gdje je činjenica da je "junak za iznajmljivanje" jače istaknuta od svih

ostalih riječi, daje se zaključak gdje ta ista senzacija jest (Goodwin, Tuska i Romita, LC1 1). Senzacija je upravo u samoj sredini crteža, u crnom tijelu, kroz koje prolaze manji klasteri senzacija kao što su sumnjiva prošlost superjunaka obilježena kriminalom, situacije u kojoj je superjunak zatvorenik, situacije u kojoj tek nastali "čudnovato jedinstveni superjunak" naplaćuje svoje usluge herojstva, a ne čini ih zbog moralne potrebe kao Superman, Batman i ostali (Goodwin, Tuska i Romita, LC1 2).

Slika 29. Prikazivanje muškog tijela u stripu *Luke Cage*.

Lik Lukea Cagea Goodwin je portretirao kao lik pun bijesa zbog toga što se nalazi u zatvoru jer mu je podmetnuto, zbog toga što ga bijeli policajci muče, zbog toga što je unatoč super moćima koje dobije slučajnim eksperimentom koji vodi bijeli znanstvenik i dalje na periferiji i živi u Harlemu kao bjegunac. Uz sve to što obilježava njegove priče, Cage u skoro svakom broju ostaje bez majice, s čestim kadriranjem njegove pozadine. Mišićavost njegova tijela, nasilje i bijes koji se pripisuju tom tijelu, dosta je povezano s nasljeđem *blaxpoitation* filmova od kojih se, unatoč kritici američkoga strukturalnog nasilja, nije u potpunosti odmaknuo.

Prva scena u kojoj dobiva svoje sposobnosti nakon eksperimenta jest scena u kojoj je potpuno gol, agresivan i ljut. *Luke Cage* stripovi su, prvenstveno, klasna priča o kojoj se rijetko priča

unutar konteksta crnaca u Americi, no ipak nije u potpunosti iskorištena. Luke radi herojske stvari za novac, pokušava pokrenuti posao od svojih super moći, a strip pruža još veći naglasak na crno Lukeovo tijelo koje je, tijekom izdavanja, crtanja i portretiranja, služilo kao platno na kojem su se ucrtavale razne rasističke reprezentacije crnaca kroz američku kulturnu povijest. Ujedno, takav pristup njegovu tijelu služi kao svojevrsni zapis, inskripcija konstrukta koji su se pojavljivali o crncima, točnije crnim likovima i fikciji. Počevši s referiranjem na disko fazu, kasnije na druge aspekte popularne kulture unutar kojih su se na određeni način vidjeli crnci, kao što je *rap* faza u trenutku njezine najveće popularnosti i sredinom dvije tisućitih. "Cage predstavlja bijelu vizualnu inskripciju koja je dosljedna bjelačkom fetišiziranju i uvijek prisutnom strahu od crnoga muškog tijela. Kao Harlemov junak na iznajmljivanje, Cageova herojska moć smještena je unutar prostora koji omogućuje propitivanje *status quo* obrazaca bijele supremacije koja mu je toliko daleko" (Gause "The Social Construction of Black Masculinity"). Diskurs kao što je muškost, aktivirao je još jedan način gledanja na rasu, jer se, prema Nixonu, pretvaranje muškog tijela u seksualno, nešto što se prije pripisivalo prvenstveno ženskom tijelu, apliciralo prvenstveno na crno tijelo koje se takvim objektiviziranjem pasiviziralo (Nixon u Hall 293). Ako koristimo Nixonov stav o muškosti koja nije vezana za rasu, nego se gleda na generalnoj razini (a generalna razina uključuje prvenstveno bjelinu), onda se spajanje diskursa o muškosti s agresivnošću, kompetitivnošću i hladnoćom koju Nixon navodi pretvara u nešto veće, jače, "hiper" kada se upisuje isti diskurs u crno tijelo. Kako bi se pojasnio "hiper" efekt, vrijedi naglasiti da je muškost bila izražena kod svih superjunaka. U počecima stvaranja svakoga od njih, nije bilo slučaja u kojem superjunak nije imao izražene mišiće ili gipkost koja dodatno naglašava njegov rod, no u mnogim slučajevima nije dolazilo do eksplicitnije objektivizacije. Time mislim na pokazivanje golog tijela, ostajanje bez majice, kadriranje scena i stvaranje određenog pogleda (*gaze*)[76] koji bi upotpunjavao diskurs objektivizacije muškog tijela. U kontekstu superjunaka, muškost je automatski bila unutar diskursa zbog značajnijeg naglašavanja atributa muškosti u kontekstu super moći, a i samih funkcija koje su muškarci (muški likovi) imali u stripovima: spašavanje ženskih likova, dizanje zgrada, destrukcija itd. No, "ekstremni model hiper muškosti" dolazi s crnim superjunacima (Brown, J., *The Modern Superhero* 269). Brown navodi kako takvi stripovi riskiraju s čitanjima takvih djela kao pretjeranim i prijetećim nakupinama označitelja muškosti koji mogu dovesti do apsurda (269). Pogotovo u kontekstu američkih kulturnih proizvoda gdje su crni muškarci postavljeni "u uloge klauna, zabavljača i super sportaša" (Gause "The Social Construction of

[76] "Unošenje simboličkoga u vidno polje" (Silverman 133).

Black Masculinity"), crna je muškost stavljena u opoziciju s bjelinom, ali i s bijelom muškošću koja je često u analizama postavljena kao ugrožena naspram crne. U slučaju Lukea Cagea, a i drugih crnih likova u popularnoj kulturi, diskursi o rasi ukazali su na to da postoji jedna druga muškost, koja nije ne-muškost, ali se ni ne uklapa, iz pozicije bijelog subjekta, u ono što se percipira kao muškost koja je postala norma.

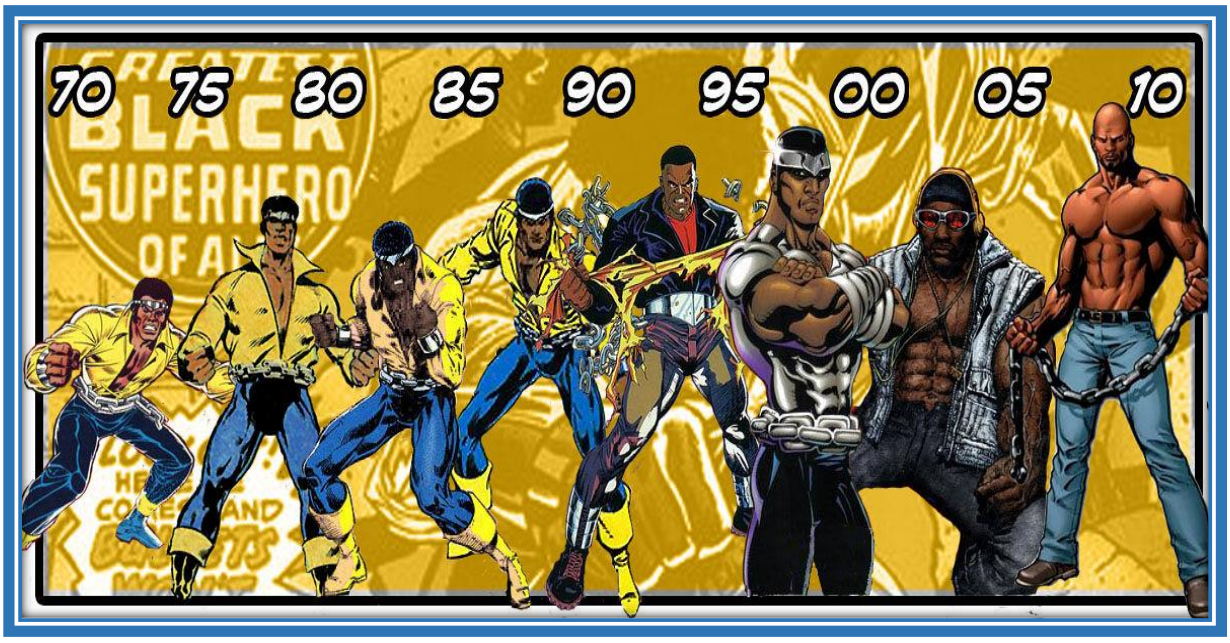
Reprezentacija crnaca i njihovih tijela prvi je put u stripu bila u središtu objektiviziranja i to putem raznih elemenata koji kroz diskurs u stripu postaju "momenti, fiksirani znakovi" koji nikada nisu trajni, a "prijelaz iz elemenata u momente nikad nije ispunjen" (Laclau i Mouffe 110). Prvi je klasično napominjanje muškosti što se tiče fizičkih predispozicija, s otkopčanim košuljama, Lukeom Cageom potpuno golim u nekim scenama, istaknutim prsima crnaca u zatvoru i na ulicama. Druga dimenzija toga su same super moći/sposobnosti protagonista i antagonista pod imenom Diamond Back. Izuzev samih njihovih imena, "Cage" i "Back" koja već konotiraju s određenim imaginarijima crnaca, od lanaca do bičevanja, dodatno je sve simbolizirano kroz njihove moći. Naime, Luke Cage ima kožu koja je neprobojna, trpi udarce i jača je od svačije druge dok je Diamond Back čovjek koji ima neprobojna, zaštićena leđa. Iako Diamond Back baca noževe, a Luke Cage razbija zidove, njihove su sposobnosti prvenstveno defenzivne te stoga u submisivnijem položaju.

Slika 30. Naslovnica 15. broja stripa *Luke Cage, Hero for Hire*.

Objektivizacijom njihovih tijela dobivamo dva rasna aspekta koja nisu karakteristična u to vrijeme za bijele superjunake, a bliža su ženskim likovima u stripu – submisivnost, koža (i boja kože) te seksualna objektivizacija. Nakon godinu dana izdavanja stripa, Luke Cage postao je "prva i prvenstveno crna super zvijezda" kako je naglašeno u 15. broju koji je tematizirao Lukeovu "tragičnu prošlost koja prijeti da ga uništi" (Isabella, Graham i Graham, LC15 1). Naslovnica tog broja postavlja Lukea Cagea, kao i u prijašnjim brojevima, u sâm centar. Iza njega su u crno-bijelim tonovima, naglašavajući realnost i dokumentaristički privid, četiri glave koje svojom pozicijom daju dojam gonjenja, dojam nečega što je prošlo, no nečega što visi i dalje nad glavom. Dva crnca, jedan bijelac (policajac s oštrim zubima poznat iz prvih brojeva) te žena u lisicama. Uz standardnu odjeću Cageu su ovaj put dodani i lanci na zglobove ruku. Kroz broj se objašnjava tko su ta dvojica crnaca (bivši zatvorenici koji znaju da je bjegunac), a policajac koji zna njegovu tajnu pokušava od njega zaraditi i iskoristiti ga tako da otme ženu koja poznaje Lukea. Na kraju bijelac u trenutku poraza izvrši samoubojstvo jer ne želi u zatvor. Kompletna prošlost lika, u tom smislu, povezana je isključivo sa zatvorom i posljedicama nezakonitog izlaska. Prošlost interpretirana u prvim brojevima, koja je bila označena drogom, nelegalnim radnjama, izdajom i zločinačkim organizacijama sada je zamijenjena prošlošću iz

zatvora, statusom bjegunca i novim početkom koji proizlazi iz svega toga stvarajući nove momente.

Luke Cage nije bio transnacionalan junak kao Black Panther, niti je njegovo isključivanje uključivanjem bio elementarni narativni konstrukt koji ga je obilježio. Iako takav narativ sjeni kao kišobran crnu hiper muškost i ljutoga crnog muškarca, stripovi o Lukeu Cageu uvijek su imali uzemljenje u nečemu što je reprezentirano kao realnost, od policijskog nasilja do lošeg zatvorskog sustava i samog dekonstruiranja načina kako koristiti svoje posebne moći. I dok se bijela muškost predstavlja prvenstveno s time da su vođenje obitelji, ekonomski uspjeh i društvena pozicija karakteristike koje usto odcjepljuju muškarca od emocionalnih izražaja, kod crne se muškosti u popularnoj kulturi ističu neke druge karakteristike koje ih i dalje obilježavaju kao Druge i ne remete "nadmoćnost bijeloga kapitalističkog patrijarhata" (bell hooks *Ain't I a Woman?* 5). Već kada pogledamo vremensku crtu razvoja izgleda Lukea Cagea, možemo vidjeti neke očite trendove u reprezentiranju crnačkog tijela koje doživljava svoj vrhunac 2010. godine kada se odustaje od gornjeg dijela odjeće, naglašavajući time mišiće i lance kao glavne atribute ovog superjunaka. Lanac je u skoro svim slučajevima prisutan oko struka, mišići su naglašeni kroz dekolte koji ima od samih početaka, a paranje majice motiv je koji se pojavljuje i u prvim brojevima. Naglasak na jakom i izraženom tijelu u svakom je slučaju tijekom godina pratio jedan od ranijih postulata njegovih mogućnosti koje su opisane sposobnošću da "Luke Cage guli metke kao nož grašak" (Englehart, Tuska i Graham, LC 5 22).



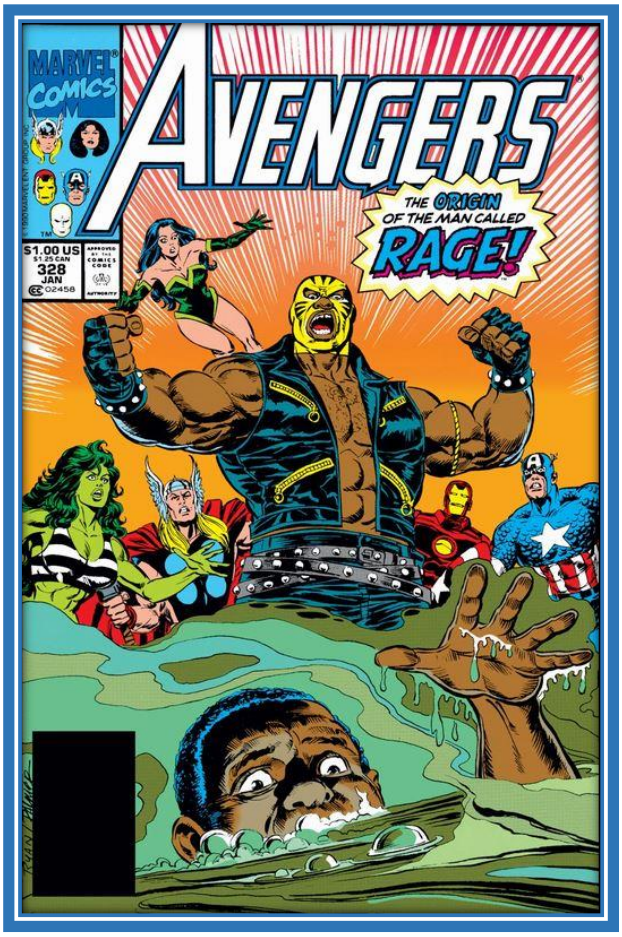

Slika 31. Vremenska crta izgleda Lukea Cagea po desetljećima. Izvor: https://moviepilot.com/posts/3636664

Kroz svoje nasilje i ljutnju, objektivizaciju, seksualizaciju i povremeni humor, Luke postaje infantiliziran, ignoriravši kritiku strukturalnog nasilja koje je pokrenulo njegovu premisu nastajanja i završava u vraćanju stereotipa koji su se htjeli prvotno eliminirati. Infantilizacija dovodi do kompletnog gubitka ikakvog osjećaja agencije kod lika koji poprima takve atribute, a promovira se, prodaje i čita isključivo na temelju različitosti, ujedno stvarajući nove stereotipe. Prema Bhabhi, to se čini kao logičan slijed jer prema njemu stereotipi zahtijevaju "kontinuitetni i repetitivni lanac drugih stereotipa".

Kreatori stripova pokušavali su uvoditi crne likove u *mainstream* stripove, no i dalje ostaju brige o njihovu trudu koji je ispao samo nova vrsta tokenizma, a ne pravi pokušaj uključivanja (Lackaff i Sales 67). Prvenstveni razlog tome je što su autori uglavnom bili bijeli muškarci, pa i u devedesetima kad nastaje superjunak imena Rage. Sâm autor ovog superjunaka kojem su bijes i rasa bile glavne karakteristike u nastajanju, Larry Hame, objasnio je proces nastajanja tog lika koji je nakon prvog fokusiranja u priči s Avengersima, gdje je bio jedan od centralnih likova, kasnije dobivao puno manje pozornosti, a do kraja prošlog stoljeća skoro je u potpunosti zaboravljen. "Oduvijek sam volio priču o Billy Batsonu[77] u kojoj se dječak nekako transformira u moćnog junaka. Volio sam i sve oko Spider-Manove tete May što se prebacilo u ovom stripu u lik ljubazne bake. Stvaranje afroameričkog lika bilo je tek treće na listi, no lijepo se uklopilo nakon čega sam počeo mijenjati ostale stvari kako bi se sve podudaralo" (Cronin "Comic Book Legends"). To je poklapanje opet pružilo nastanak superjunaka kao posljedice rasizma u SAD-u ovaj put prezentirano putem maloljetničkog nasilja u kojem su bijela djeca napala Elvina Daryla Halidaya (kasnije superjunaka pod imenom Rage), optužila ga za krađu stripova koje je sâm kupio te poprilično eksplicitno navodili rasu kao glavni element njihove sumnje.

"Što jedan od vaše vrste radi u našoj četvrti?", "Kladim se da je ukrao te stripove" (Hama, Ryan i Palmer, Avengers 328 16) neke su od izjava tijekom fizičkog napada na Elvina u samotnoj uličici, a nakon što im pobjegne u kanalizacijski odvod, ubrzo biva preliven nuklearnom kemikalijom koju su na tom mjestu odluči isprazniti nepoznati radnici iz kamiona ne znajući da se itko nalazi tamo. Elvin preživi utapanje u kemikalijama te uz brigu svoje bake otkrije ujutro da se preobrazio u tridesetogodišnjeg snažnog crnca. Na sličan način kako je teta May pomagala Spider-Manu, unatoč tome što nije znala da je Peter superjunak Spider-Man, Elvina njegova baka nagovori da svoje nove moći iskoristi za dobro.

[77] Billy Batson ime je dječaka koji izgovorom posebne riječi postaje DC-ev superjunak sličan Supermanu, nazvan Shazam (prvotno Captain Marvel).




Slika 32. Naslovnica stripa *Avengers* s Rageom u centru.

Priča koja počinje od tog trenutka širi priču o infantiliziranom crnom liku, kojeg određuje hiper-muškost i bijes. Potonje je sadržano u samom imenu, koje simbolizira reakciju lika na rasističko društvo koje ga okružuje, dok je zbog svog mišićavog i velikog tijela postao fizički jak i mogao parirati zelenom čudovištu, superjunaku Hulku. No, za razliku od Hulka, kojeg je karakterizirala nepredvidivost i problemi s bijesom čija je povjerljivost riješena time što se unutar Hulka nalazi bijeli znanstvenik Bruce Banner, Rage je ipak postao netko tko je preopasan za superjunaka. Kapetana Ameriku plaše njegove "metode" te odbija Rageovu pomoć i nasilno prezentiranu želju da bude dio Kapetanove organizacije superjunaka, Avengersa. Homi Bhabha, uzevši Frantza Fanona i njegovo djelo *Black Skins, White Masks*, kao suputnika u konceptualiziranju stereotipa unutar kolonijalnog diskursa, navodi kako je to kompleksniji problem i nije samo pojednostavljivanje karakteristika i atributa koje ulaze pod reprezentaciju (*The Location* 78-81). Kolonizirani subjekt, s gledišta diskursa, konstruiran je unutar odnosa moći i onoga Drugoga znanja koje je fetišizirano i dovodi do "ograničenog oblika Drugosti koji nazivam stereotipom" (Bhahba, *The Location* 77). U kontekstu kolonizacije o kojoj prvenstveno priča Bhabha, a koji ovdje pokušavam iskoristiti, stereotipi "odgađaju cirkuliranje i artikulaciju

označitelja kao što je rasa u išta više od njegove fiksiranosti kao rasizma" (75). Diskriminacija, koja se kritizira tako da bude prisutna od strane drugih superjunaka kada se odnose prema Rageu, omogućena je kroz proces nevinosti koja, prema Bhabhi, autorizira diskriminaciju (80). Kapetan Amerika i ostali članovi Avengersa, u trenutku prve rasprave s Rageom, u budućem novom sjedištu Avengersa koje se gradi usred "bogataške, bjelačke četvrti", uporno govore da nisu oprezni s njegovim uključivanjem zbog rase, nego zbog toga što ga ne znaju (Hama, Ryan i Palmer, Avengers 326 9).

Slika 33. Rasprava Ragea i Kapetana Amerike.

Bhabha navodi Abbota koji govori da je autoriziranje diskriminacije omogućeno kroz namjere u rješavanju razlika: "Represija produkcije obuhvaća da je prepoznavanje razlike uključeno u nevinost, kao "prirodu", prepoznavanje je namjerno stvoreno kao primarna kognicija, spontani efekt i dokaz vidljivosti" (Abbot u *The Location* 79-80). Primjer tome vidi se u sceni kada Rage ipak pokušava pomoći Kapetanu Americi i ostalima te doći do mjesta gdje se odvija bitka s neprijateljima. Rage je, kako bi došao na to mjesto što je brže moguće, prisiljen kretati se podzemnom željeznicom, prestići sve linije i tračnice u kojima se nalaze ljudi koji svakodnevno putuju, a koji su rasno i klasno određeni kao inferiorniji dio američkog društva. Hama je svjestan toga i učinio je Ragea svjesnim takvih implikacija, unoseći humoristični komentar u obliku Rageova priznavanja kako je ova situacija "pomalo ponižavajuća" (Hama, Ryan i Palmer, Avengers 327 12).

Slika 34. Rage u podzemnoj željeznici.

Hama u sljedećim panelima predstavlja scenu u kojoj Rage s Kapetanom Amerikom ulazi u jedan od tih vagona u podzemnoj željeznici i svojom pojavom preplaši putnicu koja se automatski opusti i osjeća sigurnom kad iza njega vidi nasmiješenog Kapetana Ameriku. Kapetan Amerika, kojem je naivnost, nevinost i vjera u pravdu, istinu i američki način jedna od glavnih karakteristika utjelovljuje upravo tu kogniciju koja, prema Abbotu, upravo u svojoj spontanosti, očiglednosti, namjernoj ne namjeri potiče stereotip: "Razlika u objektu diskriminacije je odmah vidljiva i prirodna, boja kao kulturni/politički znak inferiornosti, i koža kao prirodan identitet." (Abbot u Bhabha, *The Location* 80).

Slika 35. Rage i Kapetan Amerika u podzemnoj željeznici.

Ono na što takva situacija prvenstveno ukazuje upravo je ono što Bhabha zaključuje kad se odvaja i daljnje raslojava citirane Abbotove uvide o stereotipiziranju u kojima kaže da:

> Stereotipi nisu samo stvaranje lažne slike koja postane žrtva diskriminatornih praksi. To je puno ambivalentniji tekst projekcije i introjekcije, metaforičkih i metonimskih strategija, pomaknuća, odlučnosti, krivnje, agresivnosti: maskiranje i razdvajanje službenih i fantazmičkih znanja koja konstruiraju pozicije i potpozicije rasističkog diskursa. (Bhabha, *The Location* 81-82)

U kontekstu Ragea, očigledna je funkcija bijeloga zabrinutog subjekta, kao i bjelačkog tereta[78] koji Kapetan Amerika ima, unatoč tome što je dislociran od kolonijalne diskurzivne fantazije o kojoj priča Bhabha. Bjelački teret, postao je teret glavnog simbola američke nacije u popularnoj kulturi, nakon borbe s Hitlerom, korupcijom, nepravdom na američkom i izvan američkog tla,

[78] Bjelački teret ovdje se prvenstveno odnosi na diskurs o bijelcima kao spasiteljima i edukatorima za vrijeme kolonizacije, prvi put naveden u Kiplingovoj pjesmi *The White Men's Burden*. Pjesma Rudyarda Kiplinga može se čitati kao kritika američke imperijalne moći i koloniziranja Filipina, dok se ujedno navodi kako su američki imperijalisti razumjeli pjesmu kao podršku njima i njihovu "teretu" u kojem oni imaju zadatak obrazovati tamošnju populaciju i izmisliti njihovu korisnost izbavivši ih iz nečega što percipiraju divljaštvom i nazadnošću. S druge strane, čitanje samih Kiplingovih namjera i interpretacija se kroz razne rasprave zaguši i ostaju određena značenja koja su iznad svih drugih.

i samim time obgrljen je bio diskurs prihvaćanja koji postavlja onoga koji ne može govoriti[79] "na njegovo mjesto" tvoreći reprezentacijski raspon koji održava prethodna stanja vezana za rasu (Wallace 8).

Kapetan Amerika se, na kraju, ne može ne složiti s onim što je u "njegovu srcu" (Hama, Ryan i Palmer, Avengers 329 22), odlučivši kako Rage postaje "Avengers na uvjetnoj" (17). I dok je Black Panther "milijunaš kralj, ima ulaz u povlaštene *country* klubove gdje te ne bi pustili niti da prođeš parkiralište" (Hama, Ryan i Palmer, Avengers 326 9), Rage je zajedno sa Sandmanom, bivšim kriminalcem, postao uvjetni član skupine superjunaka *Avengers* čiji je vođa Kapetan Amerika. Rageovo traženje članstva u Avengersima kroz odobravanje Kapetana Amerike, omogućilo je Kapetanu Americi preuzimanje uloge bijeloga menadžera koji je nevoljko počeo kontrolirati njegov potencijalni ulazak u članstvo Avengersa, ali i kontrolirati njegov bijes te tenzije između Ragea i ostalih članova (koje su služile kao alegorija za stvarne tenzije američkih građana što se tiče rasnih pitanja). U trenutku predstavljanja javnosti, Rage kao novi potencijalni i privremeni član navodi kako "Promjena mora doći iznutra. Ako mi Avengersi žele dati šansu da ih promijenim, onda me nije briga koje su im motivacije." (Hama, Ryan i Palmer, Avengers 329 19). Na taj je način Larry Hama s Rageom perpetuirao diskurs prihvaćanja kroz uključivanje različitosti te legitimirajući uključivanje zbog potrebe koja služi više kao stavka na papiru i kao dio medijskog spektakla, nego ravnopravna uključenost s istim pravima i, u ovom slučaju, istom reprezentacijom.

Uloga bijelaca u prisvajanju, asimiliranju ili integriranju različitih dio je i priče o poznatoj Marvelovoj konglomeraciji različitih mutanata X-Mena koji su predmet daljnje analize diskursa o rasi u stripovima o superjunacima u kojima se različitost drži dovoljno daleko od centra moći da ne urušava fantazije bijele nacije za koju je važan akter i specifična diskurzivna konstrukcija "američkog sna" ili bolje rečeno Sna.[80] Uz stripove o X-Menima, analiza se vraća k Black Pantheru gdje, u trenutku jednog od najvećih priča, narativ preuzima zabrinuti bijeli subjekt kroz čiju perspektivu promatramo pustolovinu afričkog kralja u New Yorku.

[79] Ovdje se referiram na tekst *Can the subaltern speak* Gayatri Chakravorty Spivak koji za postkolonijalne studije ima veliku važnost u objašnjavaju hegemonijskih struktura moći između podređenih i nadređenih, bazirano prvenstveno na radu Antonia Gramscija. I Spivak i Bhabha odmiču se od marksističke poveznice ovog pojma s uvođenjem istoga u korelaciju s proletarijatom i radničkom klasom. Kod subalterna (podređenih) važan je naglasak na društvene odnose moći u kojima su rasne manjine i ostale podređene društvene grupe isključene iz one većinske, ali su potrebne za definiranje većine. U tom se smislu može pratiti definiranje određene nacije kroz postojanje manjina, čak i ako ih izvedemo iz postkolonijalnog diskursa i dopustimo si luksuz za interpretiranje rasnih odnosa u SAD-u.

[80] San, za razliku od "američkog sna", koji čini razliku od prethodno navedenog koncepta zbog uključivanja privilegije nepoznavanja u sâm narativ, uključuje kulturološku dimenziju i stavlja je na prednje mjesto, dok je ekonomska iza nje.

## 4.5. Zabrinuti bijeli subjekt i zaštita Sna na primjeru stripova *Black Panther* i *The X-Men*

Američki je san ideal, koncept, konstrukt, nacionalna ideologija koja je doživljavala razna tumačenja, ovisno o onome tko ga je perpetuirao, no načelno je označavao ono za što se vjeruje da su glavne odlike američkog društva – demokracija, prava, sloboda, jednakost, prilika za vertikalnu mobilnost među klasama, poštivanje svih građana i građanki te omogućivanje svima jednakih mogućnosti za duhovno, fizičko i ekonomsko napredovanje i ispunjavanje. No, "američki san", ukorijenjen prvenstveno u ekonomskim vrijednostima i ekonomskim aspiracijama pojedinaca i zajednice, dovodi do razlikovanja temeljenog na tim istim ekonomskim vrijednostima. Često su te ekonomske razlike popraćene i rasnim i klasnim različitostima (Elias 5-6). Za Stam i Shohat, "američki san" mit je usko povezan s mitom o jednakim prilikama za sve (185). Također ga smatraju aparatom hegemonizacije raširene po cijelom svijetu koja se perpetuirala u filmovima, posebice onima iz šezdesetih i sedamdesetih (Shohat i Stam, *Unthinking* 283). Početna američka izuzetnost naspram drugih država, koja je počivala na pravim demokratskim principima pretvorila se u sliku mogućnosti napredovanja, sreće i prosperiteta. Američki san važan je dio analize "kineskog" sna u radu Williama A. Callaghana koji naglašava da je analitički pojam "američkog sna" poprilično kompleksan, ali ga u većini opisa obilježava "odnos optimizma i nadanja za velikim postignućima i razočaranje individua koji ne uspiju ostvariti to što "američki san" od njih očekuje" (153). Ono o čemu Coates govori u dijelu svoje knjige u kojoj govori o Snu, govori zapravo o drugoj verziji "američkog sna", koja nema toliko naglasak na ekonomsku dimenziju koliko na osobnu i kulturološku. Moć takve diskurzivne konstrukcije leži u privilegiji neznanja koja se lišava rasističke prošlosti, robovlasništva, pa i sustavnog nasilja provedenog na ne-muškima i ne-bijelima, te nalazi umirujuće situacije u narativima pomirbe i združivanja. Jedan od tih najmoćnijih narativa u kontekstu stripova o superjunacima, utjelovljen je u zajednici mutanata zvanoj X-Men.

Koncept "američkog sna" koji se pojavljuje u stripovima o superjunacima često je isprepleten, a ponekad i sakriven iza diskursa uključivanja isključivanjem koji se, analiza je pokazala, reprezentira upravo kroz vrijednosti američkoga nacionalnog identiteta. Za to je bitan i Berlantin model građanstva za koji tvrdi da je nešto što je u relaciji sa strancima koji zauzimaju isti prostor unutar određene nacije države ("Citizenship" 37). Bhabha za naciju tvrdi da je aparat simboličke moći koji daje privid fiksiranja identiteta ljudi kroz produciranje kategorija kao što su klasa i seksualnost (*The Location* 3). No, prema Bhabhi, takav diskurs, unatoč prividnoj

koherentnosti i upornosti ne uspijeva u tom fiksiranju zbog drugih identiteta (seksualnost, klasa, rasa) koji se neprestano mijenjaju. Kraće rečeno, građani su s jedne strane nešto što je neupitno i formirano, ali s druge strane su uvijek u procesu. Za Andersona, i njegovu tvrdnju o naciji kao zamišljenoj zajednici, identifikacija koja pretpostavlja prepoznatu "duboku, horizontalnu vezu i poznavanje" važan je aspekt tih odnosa raznih identiteta i nacije (7). U upotpunjavanju tog odnosa upravo se nalazi građanstvo koje predstavlja specifične vrijednosti nacije koje su poželjne i perpetuirane kroz javni život (razne oblike medija, političkih govora, javnih politika) i koji se onda odražavaju na privatni život građana, onaj koji se jasnije vidi u javnosti, i onaj koji se događa u osobnom prostoru. Te specifične vrijednosti koje čine građanstvo, povezuju se sa sposobnošću građana da razumije, poštuje i živi San u potpunosti. Pitanje građanstva postulira se kroz situacije neposjedovanja istih vrijednosti i osjećaja zajedništva zbog kasnijeg dolaska stranca u naciju ili zbog etiketiranja nekoga kao stranca zbog nekih drugih karakteristika. Berlant vidi građanstvo kao svojevrsni opis povijesti subordiniranih grupa i načina na koji se uklapaju u veće narative nacionalnog pripadanja ("Citizenship" 41). Takav način pripadanja, kroz kulturno građanstvo, povezan je s reprezentativnim praksama unutar popularne kulture. Stripovi Stana Leea *X – Men* priče su o ljudima koji su drugačiji od ostatka populacije jer imaju posebne sposobnosti koje su dobili rođenjem. Te priče posjeduju specifičan narativ od svog prvog objavljivanja 1963. godine s eksplicitnim osvrtom na afričkoamerička civilna prava i pokrete te ksenofobiju prema ljudima koji se ne uklapaju u meta narativ američkog građanina. Etnicitet je, za Halla, mjesto u povijesti, jeziku i kulturi, konstruirano subjektivno, ali i putem pozicioniranog diskursa.

Slika 36. Naslovnica prvog stripa *X-Men*.

Kroz *X-Men* stripove o mutantima uspostavljena je različitost između njih i ostatka društva zbog čega se ističu teme kao što su rasizam, predrasude i ksenofobija. Dosta jasna alegorija na stanje oko prava crnaca u Americi postala je još jasnija sa stvaranjem dvaju suprotstavljenih strana u stripu, s jedne strane X-Mena, a s druge Bratstva mutanata čiji su vođe, profesor X i Magneto vođe s dva različita pogleda na to kako bi suživot s ostatkom populacije trebao izgledati. Profesor X i X-Meni bore se za razumijevanje, mirni suživot, priznavanje i prihvaćanje razlika dok Magneto vidi ljude kao prijetnju i postupa prema njima agresivno, pun je bijesa zbog prijašnjih događaja kada je osjetio koliko daleko ljudska mržnja prema različitosti može ići.

No, ta je eksplicitnost zamagljena nedostatkom crnih likova. Diskurs o različitosti konstruiran je kroz prisutnost bjeline i kod teme koja po svojoj premisi pričanja o različitosti zahtijeva na određeni način rasnu, rodnu, seksualnu raznovrsnost. Ako uzmemo u obzir tvrdnje o diskursu Gillian Rose gdje se naglašava važnost o stvarima koje su rečene (napisane) kao i o onima koje nisu izrečene, onda možemo zaključiti da se u ignoriranju rasnog aspekta iz duboko rasne premise diskursa u samom početku formira idealni građanin unutar bijelih okvira (157). I to prvenstveno muškoga bijelog okvira jer su prvi članovi X-Mena imali samo jednu članicu koju muški kolege u prvom broju zadirkuju. Naslovnica prvog stripa *X-Men*, izašloga 1963. godine, prezentira upravo takvu situaciju s jednim ženskim likom koji se nalazi u pozadini, dalje od

svih i u pozi koja ukazuje na stanje polusvijesti te s četiri muška lika koja su u pokretu, afirmativnoj akciji i napadaju "najmoćnijeg super zločinca na zemlji, Magneta!!!" (Lee i Kirby, Uncanny X-Men 1). Da sve bude još pojačano dodatno bjelinom kojom pršti naslovnica i prvi broj X-Mena, pobrinuo se dizajn naslovnice što se tiče jedinog "različitijeg" lika iz prvotnog tima, Icemana, koji je potpuno bijel, prekriven snijegom/ledom. Priča oko različitosti i rase odmah je postala priča o skupini bijelih muškaraca i jedne bijele žene vođene od strane bijeloga starijeg muškarca protiv zlih mutanata koji su također bili većinom bijeli iako ne fizički savršeni kao X-Meni. Na taj su način Lee i izdavačka kuća Marvel i dalje ciljali na bijelu publiku, adresirajući probleme upravo njima i time formirali nacionalni diskurs za savršenog Amerikanca koji će znati da je prihvaćanje moguće samo ako si vizualno i kulturno dio dominantne, bijele strane američkog građanstva.

Kroz prvih 12 godina izlaženja *X-Men* stripa, radnja je predstavljala suživot mutanata i ostatka populacije koji je bio smješten u Americi, izoliran od ostatka svijeta. Osvrtanje na ostale države i društvene probleme koji mogu biti potaknuti ovakvom situacijom postao je dio temata *X-Men* stripova tek naknadno, a svoj je vrhunac dobilo s *Giant Size X-Men* stripom, autora Lena Weina. U nastojanjima mapiranja konteksta unutar kojeg se takav diskurs pojavljuje, a kako bi se suzila moguća značenja (Mills, *Discourse* 46), fokus ove analize upravo je na tom kasnijem izdanju *X-Mena* i ideologije "američkog sna" koji uznemirava, ali i pojačava već ustaljene dijelove diskurzivnog poretka američkog građanina s dodatnim karakteristikama koje su artikulirane u reprezentaciji građanstva u Americi.

Weinova priča iz 1975. godine tematizira nastojanja profesora Xaviera u regrutiranju novih članova.[81] Xavier ima školu za mutante koja je služila kao sigurnost, ali kao i edukacija mutanata kako da koriste svoje moći i za koga. Cantor je vidio taj edukativni aspekt kao dio vizije "američkog sna" tvrdeći da je "vizija 'američkog sna' vezana za vjeru u američke institucije (…) Amerikanci su se također ugledali na svoje obrazovne institucije" (Cantor). Serijalizirana priča *Giant Size X-Men* služila je kao poveznica između originalne postave i novih mutanata koji dolaze iz različitih dijelova svijeta i dodala potrebnu različitost u inače ne

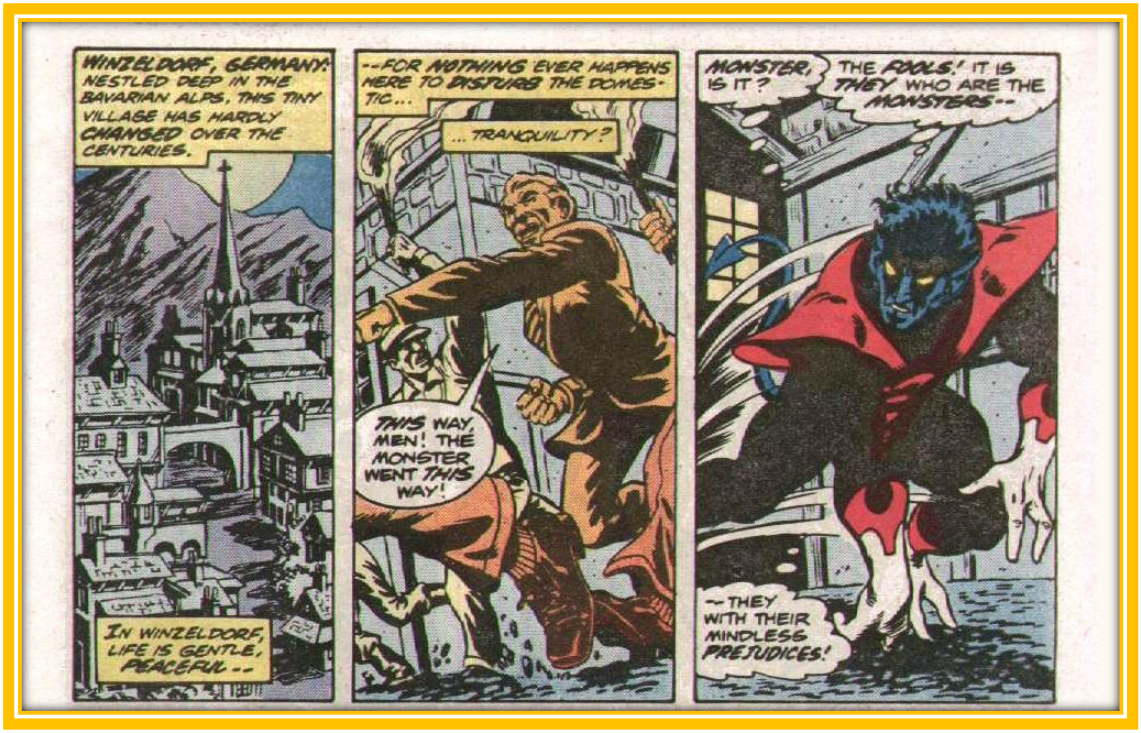
[81] Dio predstavljene analize vezane za *Giant Size X-Men* objavljen je u skraćenom obliku u: Bukač Zlatko. "The Marvel of the American Dream in The X-Men Graphic Novels and Comic Books" Working papers in American Studies Vol. 2., Hrvatsko udruženje za američke studije, 2016, str.114-130.

toliko raznovrsnu grupu ljudi. Novi je tim činilo sedam ljudi: Sunfire,[82] Wolverine[83] i Banshee[84] bili su dio novih likovi u timu koji su se i ranije povremeno pojavljivali u *X-Men* pričama. Wein je novim likovima posvetio više pozornosti, a njihov dolazak posredstvom bijelog subjekta kao što je Profesor X čini glavni dio diskursa o "američkom snu" i omogućuje konstrukciju građanstva u ovim stripovima. U pojašnjavanju idealnoga američkog građanstva Berlant napominje kako je "moderno američko građanstvo iznjedreno iz franšiziranja Afroamerikanaca", a takva se nastojanja mogu aplicirati na sve ljude koji su označeni kao različiti i time slični diskursima o Afroamerikancima (*Queen of America* 13). U slučaju X-Mena to su mjesto zauzeli Europljani, Azijati i američki domoroci. Slijedeći kulturno formirani koncept nacije, unutar kojeg je nacija područje društvene inkluzije, Weinova ekspanzija tog prostora stavlja građane u izolirani spektar publiciteta koji ih reprezentira. Europljani, kao i svaki Amerikanac koji je drugačiji od onih koji se uklapaju unutar idealnog građanstva (imigrant, manjina itd.) na isti su način uključeni u kulturno formiranu naciju i građanstvo. U toj inkluziji, ostaci ovakvih reprezentacija koji ih označavaju kao različite i dalje opstaju i zbog toga su uklopljeni u drugačiji publicitet, drugačiju percepciju većine. Berlant navodi kako su ovakve transformacije pojačavale ideju "američkog sna" kao svojevrsne utopije unutar koje Amerikanci i dalje djeluju i kojoj teže (*Queen of America* 3-4).

Nightcrawler iz Njemačke, kojeg je Wein predstavio u tom broju, bio je žrtva koju naganjaju ostali građani malog sela u Njemačkoj. Cijela je scena nacrtana kako bi se približilo čitatelju "selo koje se nije mijenjalo godinama (…) puno čudovišta s bezumnim predrasudama" (Wein i Cockrum 3). Smještajući bezumne ljude s predrasudama u rustikalno strano mjesto, Wein je prenio dvije poruke – jedna je da se ovakvo ponašanje može dogoditi samo u stranoj zemlji, a drugo je da su problemi s netolerancijom prema drugačijima puno veći izvan Amerike. Preuzimajući Berlantine uvide, u slučaju Nightcrawlera vide se alternative u odbijanju odlaska u SAD – Nightcrawler će biti razapnut, ubijen i zapaljen u starijoj primitivnijoj zabiti unutar europske države. Diskurzivno se opet, koristeći Saidov rječnik, pozicionira Okcident i Orijent, gdje je Orijent počeo zauzimati sve što nije Amerika. Ove stvari postaju jasnije s članicom Storm, crnkinjom iz Afrike koja kontrolira vrijeme i "jedino je sretna s elementima" (Wein i

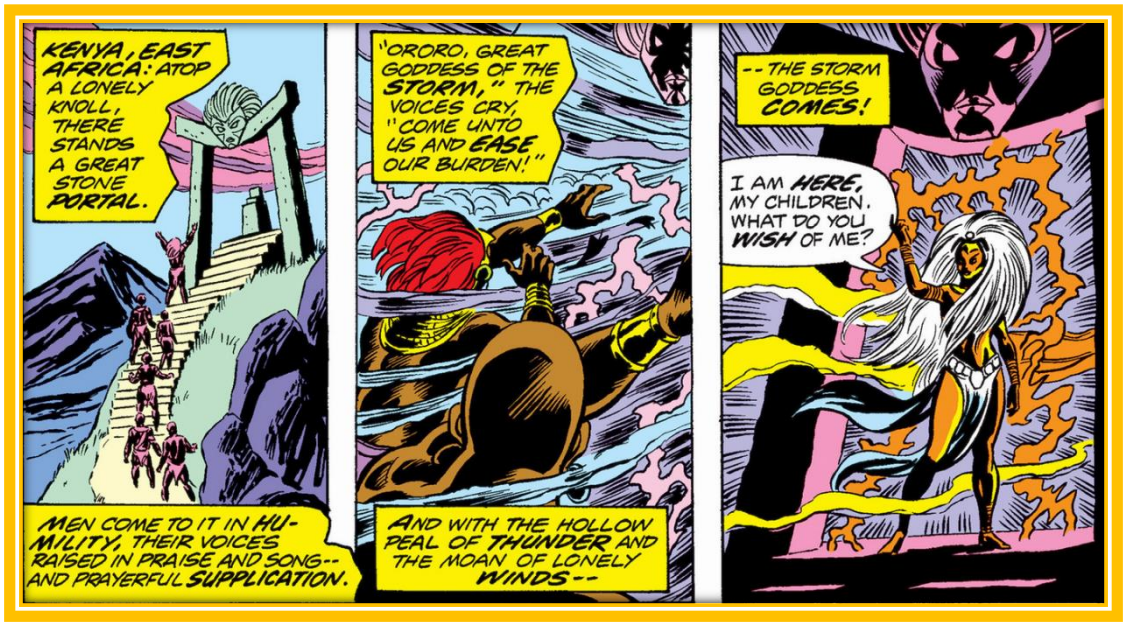
[82] Sunfire je bio iz Japana, prvotno predstavljen kao zločinac koji je mrzio Ameriku, a kasnije prešao na dobru stranu kako bi zaštitio svoje (mutante) sa svojom moći solarne radijacije (jasno se referiraju na atomsku bombu i Hirošimu).
[83] Wolverine je bio najpopularniji lik svoje generacije, najčešće spominjan u kontekstu snažnog i agresivnog muškarca, podrijetlom iz Kanade.
[84] Banshee je bio lik iz Irske, koji je imao sonički vrisak. Ime i sposobnosti su preuzete iz irske mitologije i stvorenja s istim imenom.

Cockrum 9). Kako bi se Afrika predstavila kao divlja, primitivnija zemlja, sa svojim građanima koji imaju veću povezanost s prirodom, njezin je dom portretiran pomoću slika plemenskih ljudi s manje odjeće i tetovažama po tijelu. Ta divlja poveznica s prirodom koja je bila dio diskursa o Black Pantheru portretirana je i u Storminim sposobnostima. Storm je lišena kolonizatora, a samim time je i kratkog fitilja i nepredvidljiva, portretirana kao bosa božica s dugom srebrnom kosom te "s očima kristalno plavima i starijima od vremena samog" (Wein i Cockrum 8).




Slika 37. Nightcrawler u bijegu od bijelaca u njemačkom selu.

Profesor X spašava Nightcrawlera u trenutku kada je trebao biti napadnut i ubijen od strane stanovnika Wizeldorfa, sela u Njemačkoj. Na ponudu da ode s njim u Ameriku i ispuni svoj potencijal, Nightcrawler ga prvo upita: "Možete li me učiniti normalnim?", na što profesor X odgovori: "Nakon večerašnje nesreće, zar to stvarno želiš biti?" (5). Storm, s druge strane, živi u svijetu fantazije, kako ga naziva profesor X, te je došlo vrijeme da ode iz svog sigurnog gnijezda gdje ne osjećaja "ni gorčinu ni slatkoću" stvarnog svijeta (10). Profesor X postaje menadžer bijele Amerike, ne obećava savršenstvo, ali obećava prosperitetnost uz prepreke jer svatko tko dođe u Ameriku, naglašeno je, mora prolaziti kroz određene prepreke.




Slika 38. Storm u svom domu u Keniji.

Treći je član Colossus, bijelac iz Sibira koji je snažan i naivan mutant sa sela. Colossusovo pitanje o tome kome njegova moć pripada stvara dihotomiju između Rusije i Amerike. Kao Rus, bio je uvjeren da su njegove sposobnosti i posao nešto što pripada državi, no američki vođa X-Mena objašnjava da su u Americi moći slobodne, u smislu da "pripadaju svijetu" (Wein i Cockrum 12). Time Wein uspostavlja različitost, u ovom slučaju zakonsku, u smislu ljudskih prava, pozicionirajući američki sustav kao bolji i pošteniji. Upravo su obećanja i vjera u prosperitet glavni označitelji "američkog sna" koji bijeli menadžer pokušava prenijeti.

Slika 39. Rasprava o individualnim pravima profesora X i Colossusa.

Strah, izoliranost i prividna sigurnost, povreda ljudskih prava aspekti su koji kod X-Mena (kao organizacije stacionirane u Americi) nestaju. Berlantinim "franšiziranjem" različitosti kroz diskurs "američkog sna", sveprisutnost "neizbježne Amerike" čuva ideologiju jezgre bijele i muške Amerike, koja tolerira i prihvaća Druge u svoj prostor, ne dopuštajući im da se približe

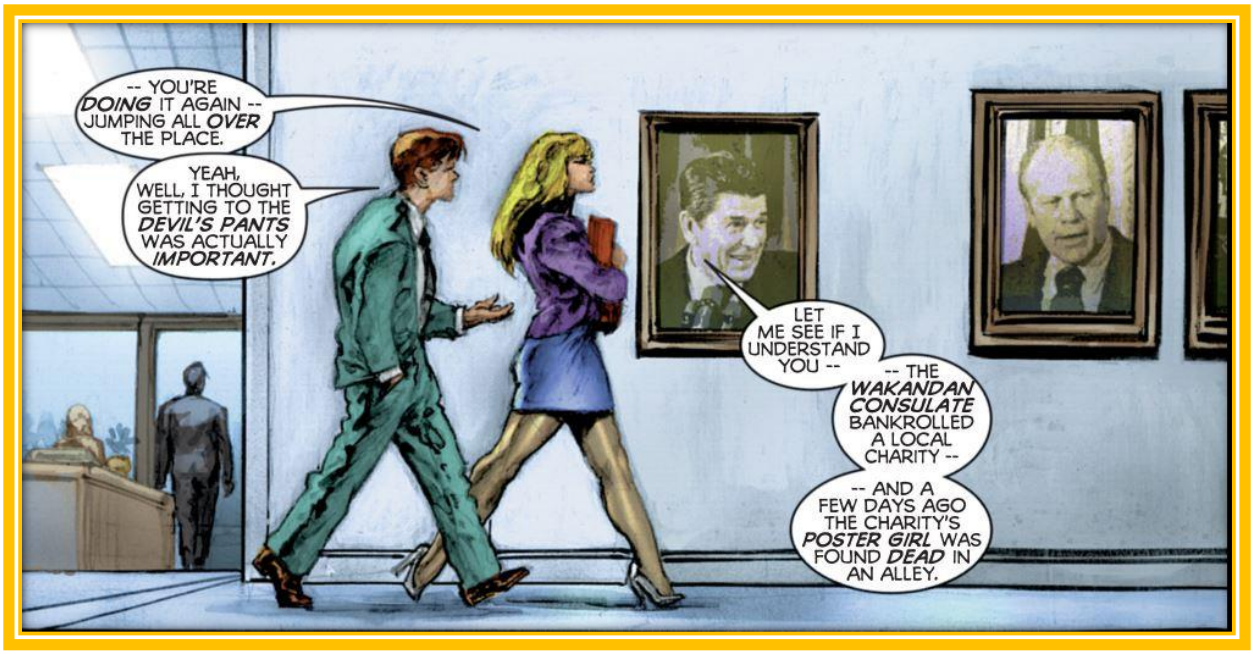
(*Queen of America* 13, 16). Potvrđuje se to i u slučaju zadnjeg člana koji se prostorno nalazi u Americi, ali samo ako prostor prihvaćamo kao statičnu i granicama određenu totalitarnost. Thunderbird je zadnji kojeg profesor X pokušava regrutirati, a za njega nije trebao ići izvan Amerike. On je Apaš i bivši američki marinac koji ima nadnaravne atletske sposobnosti. Thunderbird je kod Weina prezentiran kao divljak, ali i djetinjast u dokazivanju svoje snage, a kostim mu je pun indijanskih motiva i detalja. Profesor X ga uspije nagovoriti da se pridruži X-Menima tako što ga je provocirao tvrdnjama o Apašima da su "uplašena, sebična djeca" (Wein i Cockrum 14). Mistifikacija američkih domorodaca kroz prezentiranje ponosa, snova i ratničkih sposobnosti pojavljuje se često i u holivudskim filmovima. Na taj je način kroz dijeljenje prostora i zakona s drugim američkim građanima koji su u poziciji moći, Indijanac bio diferenciran od drugih članova kroz kulturni aspekt.

Slika 40. Novi članovi X-Men tima.

Kao što Berlant govori za *Uncle Tom's Cabin* da je "arhiva kojoj se ljudi okreću u potrazi za političkim optimizmom u kojem nalaze načine da se revolucija masovne subjektivnosti posudi

za transformaciju drugih nepravdi koje čini društveni sustav" ("Poor Eliza" 640), tako i *X-Men* priče teže za određenom kritikom, promjenom predrasuda kontrolirane od strane pisaca tih stripova, prvenstveno bijelih muškaraca iz Amerike koji pričaju o "američkom snu". Nacija "stvara i pretvara subjekte" (Berlant, "Poor Eliza" 640), a ovdje ti subjekti budu smireni pričama o toleranciji, kohabitaciji i prihvaćanju koje ukazuju na složeni proces prezentiranja Drugosti kao opasnosti i nazadnosti, a i Drugosti koja se može, koristeći se Hageovim rječnikom, "etnički zarobiti" (Hage 105-117). Privilegija neznanja upravo je najjača u trenucima kada posljedice nisu dovoljno negativne niti problematične da bi se posvetilo sustavnom nasilju, nego se posvećuje optimizmu koji se odašilje kroz ovakve narative. Ovakav način (re)prezentacije nacionalnih američkih kvaliteta omogućuje interpretaciju stripa kao kritike isključivanja različitih likova u američkoj popularnoj kulturi, no analizirani strip nije učinio takvu interpretaciju konkretnom. Razlog tomu je "preusredotočena naracija" (Scott 299) koja se perpetuira portretom afričkih ženskih likova kroz njihov suživot/odnos s prirodom, stanovnika Istočne Europe kao prostih ljudi punih predrasuda, Europe općenito kao srednjovjekovnim terenom gdje pale ljude zbog toga što su drugačiji/različiti. Diskurs isključivanja pretpostavlja uključivanje i primarnu kritiku prijašnjih diskriminirajućih diskurzivnih praksi, no kroz diskurzivne modele, koji su ovdje prezentirani prvenstveno unutar aspekta rase i građanstva, i dalje se održavaju jasne granice unutar odnosa moći. Čak i kad bijelac nema moć u smislu priče, kad nije jedan od superjunaka i dalje može uspostavljati određenu kontrolu i postavljati svoju perspektivu kao glavnu. To je uspjelo i u *Black Panther* priči Christophera Priesta, *The Client,* iz 1998. godine, u kojoj se T'Challa našao u New Yorku. Većina radnje u ovoj priči događa se iz perspektive Everetta K. Rossa, službenika iz Washingtona, njihova diplomatskog predstavnika i izaslanika. Ross je bio mladi bijelac zadužen za Black Panthera od strane vladinog Ureda za protokole, koji savjetuju predsjednika i potpredsjednika SAD-a o slučajevima nacionalne i međunarodne diplomacije.[85] Black Panther mu je postao "klijent" kojem je morao zadovoljiti sve potrebe, otvoriti sva vrata u SAD-u te kontrolirati svaki njegov pokret i svaku njegovu odluku dok poznati superjunak iz Wakande pokušava riješiti slučaj ubijene djevojčice koja je bila zaštitno lice njegove kampanje za obrazovanje siromašnih u Americi.

[85] U originalu *Office of the Chief Protocol*.




Slika 41. Everett Ross u svom uredu okružen slikama bivših američkih predsjednika u ulozi naratora.

Ross je bio tipičan komični, fizički nejak bijelac koji se nalazio u situacijama koje su bile apsurdne i nemoguće za njega, kao što je T'Challina ženska pratnja koju čine njegove potencijalne buduće žene, prijatelj snagator koji naručuje preko 20 porcija hrane u kineskom restoranu, ludi noćni provod s njima u kojem ostaje bez hlača, tučnjava u klubu nakon čega svi završavaju u pritvoru itd. Kroz cijelu priču pratimo naraciju iz Rossove perspektive koji vrši ulogu "bijelog subjekta iznimno zabrinutoga za naciju" (Hage 10). Unatoč smotanosti i humoru, Ross postaje, kao i Profesor X, svojevrsni "vladar nacionalnog prostora" (Hage 17) koji uspoređuje Wakandu i Ameriku te dijeli informacije čitateljima. Hageova tvrdnja o vladaru nastaje kroz kontekst multikulturalizma u Australiji gdje navodi kako je politika multikulturalizma omogućila bijelom subjektu koji, u iluziji jednakog i tolerantnog društva, konstantno politički i društveno isključuje imigrantske ne-bijele, konstruirajući i postavljajući Drugoga unutar nacionalnog prostora prvenstveno kao "objekt" (Hage 90). Ross u stripu nema ni rasističke sklonosti ni predrasude koje bi bile izražene na temelju eksplicitnog izražavanja, iako je neprestano u strahu, prvenstveno misleći na svoj posao održavanja političke stabilnosti Wakande i Washingtona, a ujedno je i centar naracije u sukobu Black Panthera i latinoameričke bande na ulicama New Yorka te objašnjava nesporazume između Wakandina "snagatora" i Kineza koji vodi svoj restoran. Drugi je i u tim scenama konstantno prisutan, bili oni Latinoamerikanci, građani i građanke Wakande, vrag, tajne Wakandine agencije, svi uvijek ostaju "etnički drugi kao objekt" (Hage 101). U Priestovoj priči, taj etnički drugi objekt ovisan je o Rossu, ovisan je o "bijeloj nacionalnoj fantaziji" (Hage 6, 101). To postaje vidljivo i iz

trenutaka kada se Ross isključuje iz prepričavanja glavne priče i raspravlja sa svojom šeficom u vošingtonskom uredu, okružen slikama bivših predsjednika na zidovima. Rossova perspektiva daje bijelu perspektivu, perspektivu većine čitatelja koji se nalaze u poziciji da se smiju njegovim reakcijama (jer su već upoznati sa svim tim elementima i Black Pantherovim pričama), ali u drugu se ruku i smiju toj apsurdnosti koju donose sa sobom afrički likovi u američku okolinu, unatoč tome što Black Panther često dolazi u Ameriku kao dio Avengersa i bori se za ciljeve cijelog svijeta.

T'Challa je, kao kralj Wakande, morao doći u New York kako bi razotkrio da je njegova dobrotvorna organizacija za edukaciju siromašne djece poslužila za pranje novca zločinačkim organizacijama. Kroz T'Challinu odsutnost, Priest razvija priču o nadnaravnim elementima, ali i političke intrige oko internacionalnih odnosa Wakande i SAD-a, kao i rušenja Black Pantherove vlasti u Wakandi. Priestov *The Client* se rasplete tijekom završne bitku u kojoj T'Challa uključuje isti onaj hibridni stroj iz prvog broja prije trideset godina. Sa spojem džungle i tehnologije vraća mir u Wakandu unatoč građanskim ratovima koji se događaju u okolici i ratnom profiterstvu koje, djelomično, zaustavlja. Njegova tehnološka džungla uspjela je održati zapadnjački element kao važan faktor i problema i konačnog spasenja. Upravo tu leži njena uloga koja se vuče od samih početaka te tako potkrepljuje Bhabhine poznate ideje o hibridnosti, koja je nužna posljedica "kulturnog pregovaranja" (Huddart 2) između dviju kultura, bez obzira na to što je jedna u poziciji moći naspram druge i zbog čega potpuna vladavina jedne kulture nad drugom (pogotovo o postkolonijalnom kontekstu o kojem piše Bhabha) nije ostvariva. Kolonijalna dominacija, o kojoj Said priča, postala je centralni dio Bhabhina rada o različitosti i kolonijalnom subjektu koji je kritizirao i nadopunjavao njegove tvrdnje. To je činio prvenstveno iz pozicije u kojoj je smatrao kako se pretpostavljena kolonijalna moć i diskurs nikada ne nalaze u potpunosti u posjedu kolonizatora (Easthope 145). Kao što i esencijalizacija identiteta vodi u analitičku propast, tako i esencijaliziranje predodređenih postavki o apsolutnoj moći i apsolutnoj nemoći, koja nude određena čitanja Saidovoa teksta o Okcidentu i Orijentu, dovode do svojevrsnog zastoja. Ono što Bhabha predlaže, kroz razne mehanizme koji prijete dominantnom kolonizatorskom diskursu, međuprostori su u kojima određeni element putuje iz jedne do druge točke, put u kojem kroz, kako Laclau i Mouffe objašnjavaju takav proces, "artikulaciju" znak postaje fokusiran, iako nikad u potpunosti ispunjen. Elementi, aspekti diskursa koji nisu bili artikulirani pojavljuju se u artikulaciji i postaju momenti, a više

momenata stvara nodalne točke koje tvore diskurs.[86] U tim međuprostorima pojavljuju se, prema Bhabhi, "mogućnosti za kulturnom hibridnosti koja zabavlja različitost bez pretpostavljene ili nametnute hijerarhije" (*The Location* 4). Kao i hibridnost, tako i mimikrija za Bhabhu ima bitnu funkciju u subverziranju ustaljenih odnosa moći i remećenju uspostavljenog odnosa kolonizatora i koloniziranoga. U američkom kontekstu, ostaje primjesa kolonizatora kao bijelca koji je došao u novu zemlju, ubijao i istjerao domorodačko društvo te uveo unutar europskog stava superiornosti i imperijalizma crnu, jeftinu radnu snagu iz Afrike. I dok mimikrija i hibridnost unutar svoje funkcije izvlače na površinu različitost, mimikrija i hibridnost u svom takozvanom "višku" potiču razmišljanja o fluidnim identitetima, raznolikosti koja se ne percipira u strogo binarnim društvenim postavkama kao što je "kolonizator" i "kolonizirani" ili "bijeli" i "crni". Takvu vrstu popunjavanja međuprostora vidim u određenim trenucima i u stripovima o superjunacima, pogotovo u trenucima kada su problemi oko rase i o rasi zauzimali centralno mjesto u američkoj svijesti, krajem 60-ih i početkom 70-ih. Jedino takva kombinacija koja je nusprodukt kolonijalnih odnosa dovodi do razrješenja u pričama o Black Pantheru. Isto je razrješenje došlo i u jednoj od serijaliziranih priča iz 1988. godine kada je Black Panther morao riješiti političke nemire u Azaniji, još jednoj fiktivnoj afričkoj zemlji, koja je bila čista suprotnost Wakandi. U tom stripu autora Petera B. Gillisa, Black Panther uspješno prolazi vlastitu egzistencijalnu krizu zaštitnika Wakande i drugih afričkih zemalja, unatoč tome što je postao "polu-zapadnjak" (Gillis, BP1 11) sprečava kolonizatora, rješava Azaniju od opresora, potvrđujući da njegova kombinacija zapada i Afrike može funkcionirati te da je čak njegova amerikanizacija u ovom kontekstu bila nužna i oplemenila njegove sposobnosti političkog vođe.

Wakanda je, u *The Clientu,* postala kamp za izbjeglice koje su postale žrtve ratova drugih afričkih država koje se nalaze u okolici Wakande, što je dovodilo do pitanja tolerancije, zajedničkog života, sukoba poznatih u stvarnosti u raznim zemljama i političkim situacijama u kojima se provjeravaju političke odluke koje se pokušaju nositi s time. U ovim situacijama vidi se Black Pantherova naivna optimistička vjera u sustav koji je on izgradio i pokušava održati. Jedan od Hageovih glavnih postulata u knjizi *White Nation* upravo je ukazivanje na to kako, kad se subjekt postavi u "poziciju 'multikulturalnog' i 'antirasističkog' zapravo upotpunjuje sofisticiraniju fantaziju bijele nadmoćnosti" (23). Hage nadalje objašnjava ovakve tvrdnje kroz koncepte kao što su "bijela fantazija", bjelina, dijalektika uključenosti i isključenosti, nacionalni

[86] "Strukturnu totalnost koja proizlazi iz artikulacijskih praksi zvat ćemo diskursom. Diferencijalne pozicije koje se artikuliraju i time pojave unutar diskursa zvat ćemo momentima. Za kontrast, elementima ćemo zvati svaku razliku koja nije diskurzivno artikulirana" (Laclau i Mouffe 105).

kapital i etničko zarobljivanje. Hageova analiza "bijelih iskustava" (18) koji određuju mehanizme "diskursa koji čine australski multikulturalizam" i odnos "s ljudima koji izgledaju kao da su iz zemalja Trećeg svijeta" (18) odvija se i u stripu *Black Panther*, omogućujući da se Hageove smjernice apliciraju u kontekstu analiziranja američkog diskursa koji ne počiva prvenstveno na multikulturalnosti koja pokreće i održava cijelu fantaziju koliko počiva na "učenju mudrosti sa zapada" (Priest et al. BP 1 29) koje se primjenjuju na probleme u Africi, a uz pomoć bijelog naratora i, praktički, glavnog protagonista unatoč Black Pantheru koji jest centralni dio stripa i priče, što se vidi i u samom raspletu i konačnoj bitci u Wakandi. U trenutku kada je Black Panther bio u opasnosti da bude ubijen, Ross usprkos velikom strahu napadne neprijatelja kako bi spasio T'Challu. Njegova zabrinutost, kako za Wakandu tako i za klijenta i međunarodne odnose, dolazi do tog nivoa da je čak i zabrinuti subjekt voljan žrtvovati sebe za dobrobit nacije.

Upravo ta mogućnost potencijalnog žrtvovanja i sâm čin važan su dio za upotpunjavanje bijelog muškarca koji nadzire, opisuje, referira i, u konačnici, utječe na sâm rezultat bez obzira na to što T'Challa, nakon tog čina, kaže Rossu da njegovo uplitanje "nije bilo potrebno" (Priest BP 12 20), odajući time dojam da ima sve pod kontrolom. Kontrole, zapravo, nema. Rasni problemi u Americi, ekonomska nejednakost i kriza, veliki broj zločina na ulicama perpetuiraju stereotipe, predrasude i strah prema različitima te i dalje ne upotpunjuju kompletnost fantazije sigurne nacije, koja nikad ni ne može biti kompletirana (Laclau i Mouffe 125). Prisutnost Drugoga u konstruiranju identiteta potrebna je, i po Laclauu i Mouffe, neizbježna komponenta koja u konačnici utječe na polje diskurzivnosti i u nodalnoj točki kao što je građanstvo ostali označitelji kao što je crna boja kože, rasizam, i Afrika artikuliraju određena značenja koja pune tu centralnu točku građanstva s novim značenjima. Herojstvo Black Panthera, kritika koja dolazi i koja je usmjerena na Ameriku u njegovim pričama, kao i na ratno profiterstvo te pokušaj perpetuiranja takozvane normalnosti Drugih isključena je iz glavnog diskursa, postavljajući ih u "polje diskurzivnosti" (citirano u Jørgensen i Phillips 27) koji je "rezervoar dodatnog značenja, značenja koji je višak" (27) i postavlja Hageova bijelog subjekta koji je zabrinut za naciju u centralni dio diskursa koji je u poziciji moći. Da nije tako, Black Panther bi uistinu imao sve pod kontrolom i samim time ne bi bio, prvenstveno, klijent bijelom subjektu.

Bijeli subjekt, koji je zabrinut za naciju, zajedno s infantilizacijom i hiper-muškošću crnaca upotpunjuje diskurzivni mehanizam isključivanja kroz uključivanje, osnovnoga diskurzivnog mehanizma u popularnoj kulturi koji se odnosi prema različitosti. Prezentirani i analizirani primjeri prikazuju kako je građanstvo, kao kulturološki konstrukt uvjetovano unutar bijelog

subjekta koji upravlja, unosi i izbacuje različitost kroz fiktivne likove, bijele pisce, kritiziranje sustava čija kritika ne prodire dovoljno jasno niti uspijeva sakriti druge efekte i stereotipe koji se produciraju unutar takvih priča. Reakcije tradicionalnih obožavatelja na promjenu rase nekog od bijelih superjunaka tijekom 2016. godine, ukazuje upravo na neprimjetnost kritike i prirodnost bjeline, što je i glavni uspjeh i konačni cilj hegemonije (ako možemo pričati o konceptu kao nečemu što posjeduje cilj postojanja). Važnost ovakvih analiza prvenstveno leži u tome što su one dio te privilegije neznanja, nečega što se ne mora obuhvatiti ni razumjeti te se stoga razumijevanje ovakvih promjena koje se događaju u novijim filmskim adaptacijama osuđuju i negiraju. "Ako naprave Black Panthera u filmu bijelcem, onda ću biti u redu s time da je Human Torch crn"[87] (Lee, Chris "Lee weighs in"), reakcija je jednog tradicionalnog obožavatelja koja nije izolirani rasistički slučaj, nego nešto što se perpetuira u raznim formama kada pričamo o promjenama koje donose adaptacije. Naime, osjećaj bjelačke privilegije donosi sa sobom percepciju da su razni bijeli superjunaci određeni bojom svoje kože, kao što je to kod Black Panthera ili Lukea Cagea koji su ostavili veliki utjecaj i imali važnost kod mnogih pripadnika crnačke zajednice u Americi. Zapravo, kroz priče o Human Torchu, Spider-Manu, Hulku i mnogim drugima, njihova rasa nije bila nikakav bitan dio u samoj priči, iako je postala bitan aspekt kao bjelina. Rasa ne bi trebala biti nešto što određuje Human Torcha, a opet, kod tradicionalnih obožavatelja postaje određujuća kao i kod crnih superjunaka kao što su Black Panther i Luke Cage gdje je rasa igrala ključnu ulogu za samu priču lika.

Boja kože, puno je više od osobne stvarnosti, puno je više od samog spektra koji se prepoznaje gledanjem, jer sposobnost viđenja dovodi nas do stanja koje nema konačan odgovor, koje donosi ambivalentnost, stereotipe, nacionalnu fantaziju, bjelačku superiornost, i neostvarivo preuzimanje svih potrebnih karakteristika da se nazoveš građaninom. Rasa je, kao što je Baldwin rekao još 1963. godine, "politička realnost". Sve unutar toga i izvan toga su diskursi u konstantnoj borbi koji nikad ne mogu zahvatiti svu realnost, kao ni uzroke ni posljedice određenih reprezentacija koje postaju nešto više i kompleksnije od same priče u stripu.

[87] Navedeni se komentar nalazi u sekciji s komentarima na članak "Stan Lee weighs in on Michael B. Jordan as the Human Torch in Fantastic Four".

# 5. Tragovi američkih društvenih anksioznosti kroz (d)evoluciju superjunakinja

Istraživanje roda u popularnoj kulturi postalo je predmet interesa i jedna od važnijih tema mnogih istraživača, koji se tim pitanjem bave u različitim radovima, zbornicima te na konferencijama.[88] Kad govorimo o razdobljima kada je ovaj aspekt humanističkih znanosti postao frekventniji, razlučivanje tog dijela u jasnu kronološku podjelu koja bi uključivala feminističke tekstove, crni feminizam ili pitanje roda u postkolonijalnoj teoriji poprilično je težak zadatak. Vizija takozvanog rasta feminističke teorije i uopće uključivanja ženskog pitanja u popularnoj kulturi može biti rascjepkana, a i ovisi često o pristupima i interesima samih autora i autorica istraživanja i novih tekstova o popularnoj kulturi. Vlastiti interes, ali i prvenstvena podloga i polazište u ovom poglavlju kreću iz osobnog profesionalnog afiniteta određenih teorijskih uvida, koji su se kroz godine sužavali i širili ovisno o tome koja su pitanja otvarali stripovi o superjunacima i popularna kultura općenito. Tu prvenstveno mislim na glavne radove Laure Mulvey i Judith Butler koji su okosnica analize u ovom poglavlju, koja se onda nastavlja na raspravu uloge roda u konstrukciji američkog građanstva o kojem pišu Lauren Berlant i Chantal Mouffe.[89] Rad Judith Butler navodi se kao jedan od važnijih pomaka u kulturnoj teoriji, a općenito i feminističkoj teoriji, kada je 1990. godine sa svojom knjigom *Nevolje o rodu* potencirala značaj roda kao kulturološkog i društvenog konstrukta, dovodeći rod u suprotnost s esencijaliziranjem identiteta žena i muškaraca kroz spol kao biološku kategoriju. Na taj je način Butler nastavila poststrukturalnu tradiciju dovođenja u pitanje određenih društvenih i kulturnih normi te njihovo dekonstruiranje čime je omogućena konkretnija analiza unutar društveno-konstruktivističkih pristupa u okviru kojih se pak postavlja i pristup analizi diskursa u ovom radu. Lauren Berlant, nastavljajući se na ovu i slične postavke, raspravlja u svojim radovima o rodnom subjektu kroz feministički pristup. Prvenstveno u svojoj trilogiji o nacionalnoj sentimentalnosti, i to u knjizi *The Female Complaint*, Berlant se osvrće na ulogu ženskog pitanja i kako se odnosi prema nacionalnoj javnoj sferi koja je počela svoju diskurzivnu snagu

[88] Neki od novijih primjera su knjige kao što su *Gender and Popular Culture* autorica Anneke Meyer i Katie Milestone; *All-American TV Crime Drama: Law and Order: Special Victims Unit, Gender and Citizenship* autorica Lise Cuklanz i Sujate Moorti, *Television Comedy and Femininity: Queering Gender od Rosie White*; te mnoge konferencije kao što je konferencija Sveučilišta u Michiganu (http://www.umich.edu/~gpcconf/) ili IAMCR konferencija *Gender, Popular, Culture & Memory* održana u srpnju 2016. godine u Leicesteru.

[89] Uvidima Chantal Mouffein u konstrukciju roda u odnosu na građanstvo i neoliberalnu američku politiku prvenstveno polazi iz navođenja Lauren Berlant na čiji je rad u trilogiji nacionalne sentimentalnosti iznimno utjecala, zajedno s radovima Michela Foucaulta, između ostalih. Ovime ne iznosim informaciju o tome da se koristi sekundarna literatura u kontekstu tvrdnji Chantal Mouffein, već da je veza između njih dvije uspostavljena još prije te da se za većinu analize koriste prvenstveno uvidi i koncepti koje uspostavlja Lauren Berlant.

izvlačiti iz privatne sfere, osobnog života i to prvenstveno ženskog subjekta. Berlant navodi Chantal Mouffe i njen rad kao jednu od inspiracija i teorijskih aparata u svom radu u kojem naglašava kako je potrebno izbjeći analitičke mrtve ulice s viđenjem kategorija kao što su rasa, spol i klasa jednostavne konstrukcije te da se "rodni subjekt treba razlikovati i prepoznati kroz nekoherentnosti koje nadilaze oznake spola" (*The Female Complaint* 239). Berlant, ukratko, tvrdi kako postoji tendencija da se u adresiranju ikakvoga diskurzivnog konstrukta o ženama odnosi kao da se radi o svim ženama te da se mora uvidjeti unutar diskursa kako određeni proizvod, određena arhiva (obraćajući se ženama kao kolektivnom i esencijalističkom konstruktu) isključuje određene žene iz toga adresiranja. Berlant se tu najviše osvrće na rasno pitanje, crnkinje koje su isključene iz prvotnih buržoaskih ženskih pisama koje su opet ostajale unutar patrijarhalnog miljea kroz stvaranje razlika između žena unutar samoga feminističkog diskursa (*The Female Complaint* 238-240). Upravo se na takve aspekte analiziranja roda osvrće i Collins. Za ovaj je rad važan njezin uvid u stvaranje sustava moći kroz opresiju društvenih kategorija rase, roda, klase, seksualnosti i nacionalnosti, postavljajući kao važan postulat rada intersekcionalnost. Takav je postulat temelj daljnjih analiza u popularnoj kulturi koji se nadovezuju na stereotipizaciju, objektivizaciju, ženska prava, a kasnije i na ulogu drugih rodnih i seksualnih identiteta u društvenoj svakodnevici. Kroz čitanja Berlant i Collins, rodne i seksualne razlike vide se prvenstveno kao relacijske konstrukcije.

Budući da još uvijek postoji nerazumijevanje te naglašavanje razlika između esencijalističkog (biološkog) i konstruktivističkog (kulturološkog) pristupa identitetima, važno je napomenuti osnove konstruiranja identiteta naspram drugih, što je već bilo naznačeno u ovom radu kao temelj daljnjih teorijskih i analitičkih uvida u ovu temu. Tako je ženskost, pa i ženski identitet, stavljen u opreku s muškošću i muškim identitetom. Bilo da pričamo o ženskom identitetu ili muškom identitetu, jedan uvijek ovisi o drugome, a ono što se analizom može ukazati je način na koji se to ostvaruje i koji su produkti takvog donošenja vezani prvenstveno za status žena kao građanki. Mouffe je svoje čitanje Butler i drugih teoretičarki također stavila u svoj rad, naglašavajući ženu prvenstveno kao društvenu kategoriju koja pretpostavlja podređenost muškarcu kao drugoj, diskurzivno jačoj društvenoj kategoriji. Kroz svoju analizu, Mouffe locira razne kontekste i situacije u kojima je takav odnos moći vidljiv i rješavanje takvih vrsta odnosa je, prema Mouffe, zadaća feminizma (Mouffe 543).

Uzimajući navedeno u obzir, prilikom pristupanja pitanju rodnog identiteta i nacije u stripovima o superjunacima potrebno je navesti kako reprezentacija roda u ovom radu svjesno ulazi prvenstveno u aspekt bijelih žena u stripovima o superjunacima. Iako se govori o jednom od,

ali svakako ne jedinom, glasu potlačenih unutar prvenstveno muškoga i bijeloga dominantnog miljea kao što je američko društvo, naglašavam kako postoji još puno drugih glasova u kontekstu roda u Americi. Tu nastaje, zapravo, i jedan od prvih problema kada pričamo o rodu u popularnoj kulturi i o prvim pokušajima postavljanja žena u glavne uloge. Kako bi svojevrsna borba vezana za rod počela, ona se, očito je iz procesa pojavljivanja likova u stripu, a i popularnoj kulturi općenito, mora odvijati prvotno kod bijelih žena, i time se takva postavka u analizi ovakvog tipa, koja pregledava i analizira nastanak i nastavak prvih reprezentacija superjunakinja, samostalno nameće. Također, unatoč sve većem broju radova na tu temu unutar studija o stripovima, i dalje nedostaju jasniji pregledi i analize koje se svode na superjunakinje izvan Wonder Woman kada se piše o počecima stripova o superjunacima, kao i razvoju načina prikazivanja ženskih likova u stripovima.

Pristupanje stripovima o superjunakinjama vezano je prvenstveno za feminističke pokrete u Americi koji su se događali u 70-ima kada je porast potlačenih glasova doveo do percipiranja javnosti, kao i autora stripova, da uz bijelce postoje rasni i rodni problemi i pitanja koja zahtijevaju i institucionalno i društveno rješenje, na većim i manjim razinama. Ukratko, javila se potreba za promjenama, a samim time i odgovori na tu potrebu. Analiza se stoga u ovom poglavlju koncentrira prvenstveno na određene bijele superjunakinje koje su nastale kao indirektna ili direktna posljedica takvih društvenih promjena, uzimajući u obzir analize i spomenuta teorijska polazišta među kojima se nalazi i Laura Mulvey s esejom *Visual Pleasure and Narrative Cinema*.

Laura Mulvey u svom radu o muškom pogledu, koncentrirajući se prvenstveno na kinematografiju, govori o voajerizmu i fetišističkoj skopofiliji kao modelima strukturiranja kako gledatelj gleda i vidi žene u onome što naziva "narativnim filmom" (Mulvey 803). Današnji koncept i korištenje muškog pogleda u kulturološkim analizama odmaknuo se od samo usko povezanog fenomena u kinematografiji i prešao na razne druge vizualne proizvode, primjerice plakate, reklame, pa i stripove. Upravo se koncept muškog pogleda vidi kao koristan dio analize stripova o superjunakinjama, pogotovo u razdobljima nakon 80-ih, pa i čak 90-ih, kada se američko društvo percipira i perpetuira kao puno progresivnije i bolje za razne ugrožene rodne, seksualne, rasne i etničke manjine. Ono što će analiza pokazati jest kako ta progresivnost u pokušajima rušenja i subvertiranja određenih stereotipa i problematičnih reprezentacija roda zapravo sudjeluje u stvaranju novih diskursa različitosti u stripovima, ali konzekventno i u ostalim proizvodima popularne kulture. U tom kontekstu, uloga muškog pogleda u portretiranju ženskih likova u stripovima se održala, i na određene načine komplementirala drugim

diskurzivnim mehanizmima kao što su viktimizacija, psihički problemi i emocionalna nestabilnost ženskih likova koji izlaze na površinu u konstantnom pojačavanju odnosa stripa i njegovih filmskih adaptacija.

U kontekstu stripova i filmskih adaptacija, koji su određeni ekonomskim i tržišnim aspektom koji je dobio novu dimenziju s evoluiranjem načina reagiranja na te proizvode (prvenstveno zbog jačanja *online* komunikacije te popularizacije društvenih mreža), počeli su se sukobljavati razni glasovi. Oni između tradicionalnih obožavatelja i ostatka publike koji čine dinamiku kritiziranja i hvaljenja svakog poteza i konačnog proizvoda čime utječu na stvaranje određenih promjena ili zaziranje od istih. U svakom slučaju, svako zaziranje od ili slušanje svih tih glasova iznjedrilo je nove teme i pitanja povezana s rodom i rasom u popularnoj kulturi, vrativši neke stare diskurse ili stvarajući sasvim nove. Pitanje jednakih prava kako u životnim situacijama i odlukama (kao što je odlazak u vojsku, pravo na pobačaj i drugo) križa se i podložno je simptomatičnosti upravo u sferi popularne kulture.

## 5.1. Važnost adaptacija i intersekcionalnog pristupa

Kao početak rasprave o rodu u stripovima o superjunacima ulazi se prvo u nešto raniju prošlost u kojoj je strip o superjunacima dobio veliku ekonomsku i kulturološku ulogu, zahvaljujući uspjesima filmskih adaptacija, prvenstveno Marvelova kinematografskog studija u vlasništvu Disney korporacije. Počevši s ekonomskim uspjehom filmske adaptacije Iron-Man superjunaka, Marvelov kinematografski univerzum počeo je jako brzo stvarati filmove adaptacija stripova o Thoru, Hulku, Kapetanu Americi, Avengersima, a svi su nizali velike uspjehe na kino blagajnama. Osim samih filmova, zaradu su donosili i sporedni proizvodi (od akcijskih figurica do videoigara). Osvrnuvši se na MKU[90] u rujnu 2016. godine, ukupno je izdano 13 filmova među kojima nije bilo nijednog sa superjunakinjom u glavnoj ulozi. S druge strane, DC Comics je s manjim brojem svojih filmskih adaptacija i dalje izdavao razne filmove o Batmanu i Supermanu. Unatoč tome što su se u oba filmska studija (tj. izdavačke kuće) nalazili i pojavljivali ženski likovi kao što su Black Widow, Wonder Woman, Scarlet Witch, Peggy Carter i druge, i dalje nije bilo filma sa superjunakinjom koja zauzima svoje mjesto u samom naslovu ili je pak njegova glavna protagonistkinja.

Tijekom izlazaka svih tih filmova sve su učestalije postale rasprave o poziciji superjunakinja u visokobudžetnim holivudskim filmovima te o ulogama koje su u istima zauzimale žene. Razni

[90] Kratica za Marvelov kinematografski univerzum (*Marvel Cinematic Universe*) koji se odnosi na sve filmske adaptacije Marvelovih stripova o superjunacima i superjunakinjama koji su izašli nakon prvog *Iron-Man* filma i koji su pod ingerencijom i izdavaštvom Disneyja.

tekstovi po internetski portalima, društvenim mrežama, kao i rasprave između tradicionalnih obožavatelja i ostatka publike, sve su češće izvlačili tu problematiku na vidjelo. Marvel je, u konačnici, 2014. godine najavio prvi film sa superjunakinjom u glavnoj ulozi, Captain Marvel[91] koji bi trebao, kad se pogleda sveukupni plan izdavanja filmova MKU-a, izići 2019. godine te će biti 21. film u tom nizu. Razmak između toga i prvog filma, *Iron-Mana* koji je izišao 2008. godine, bit će točno deset godina, a unatoč tome što se dugo čekao takav film, mnogi pričaju o potencijalnim rizicima stavljanja ženskog lika u glavnu ulogu akcijskog *blockbustera*. Razlozi zbog kojih se ovakvi filmovi zovu rizičnima nalaze se prvenstveno kod samih ljudi koji proizvode filmove. Njihovi razlozi i bojazan za zaradu koju povezuju s time što je glavni lik u filmu žena, otvaraju uvid u šire kulturološke probleme koji trebaju biti pobliže prikazani, kako bi se mogla pratiti daljnja analiza stripova o superjunacima, kako u njihovu izvornom obliku tako i u kasnijim adaptacijama.

Ike Perlmutter, direktor Marvela, bio je glavni akter incidenta koji je nastao objavom tajnog *maila* koji se dogodio za vrijeme WikiLeaksa 2015. godine. U njemu je govorio o neisplativosti filmova sa ženskim likovima u glavnim ulogama.[92] Službena potvrda nedostatka vjere od glavnih ljudi koji vode i odlučuju o novim filmovima, došla je u trenutku kada je sve prisutnija bila kritika o maloj zastupljenosti superjunakinja na velikom ekranu. Navedeni su filmovi kombinacija ne samo ekonomskog neuspjeha nego i činjenice da su okarakterizirani lošima i od strane kritike i od strane onih koji su ih pogledali. Nemoguće je odrediti koliko je razlog za to tada bila činjenica da se radilo o filmovima s protagonisticama, no to u konačnici nije ni važan dio ovog incidenta. Mit o neuspješnom ženskom filmu nije nešto što odgovara realnom stanju, no rijetko kada mitovi, zapravo, to i jesu. To je, naravno, nebitno, jer mit aktivira

[91] Iako je Captain Marvel ime za superjunaka, u stripovima tijekom 2012. godine tu je titulu dobila Carol Danvers, bivša Ms. Marvel, koja je bila prva superjunakinja u Marvelu koja je imala svoja samostalna strip izdanja.

[92] Šalje: "IP"
Prima: "Lyton, Michael"
Naslov: Filmovi sa ženama
Datum: 7. travnja 2014. 05:32:50-0400
Michael,
Kao što smo razgovarali i preko telefona, ispod su samo neki od primjera. Ima ih još.
Hvala,
Ike.
1. Electra (Marvel) – Jako loša ideja s jako, jako lošim konačnim rezultatom.
http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=elektra.htm
2. Catwoman (WB/DC) – Catwoman je jedan od najznačajnijih ženskih likova u Batman franšizi. Film je bio katastrofa.
http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=catwoman.htm
3. Supergirl – (DC) Supergirl je bila jedna od najvažnijih superjunakinja u Superman franšizi. Ovaj je film izašao 1984. godine i zaradio 14 milijuna dolara ukupno, s prvim vikendom koji je zaradio 5.5 milijuna dolara. Opet, još jedna katastrofa.

određene ideologije pomoću "teksta koji se pretvara da se vraća u samu prirodu jezika, k jeziku kao prirodi" (Barthes, *Mythologies* 9).

Prisjećajući se filma *Catwoman* koji je naveden i u tom *mailu*, vrijedi spomenuti događaj koji je bio najviše istaknut za vrijeme prikazivanja tog filma, koji ujedno i ukazuje na prevlast muškog pogleda, tj. filmske adaptacije stripova kao prvenstveno muške zabave u to vrijeme. Halle Berry u ulozi Catwoman, antiheroine iz Batmanovih stripova, u svojoj je samostalnoj priči imala veliki broj akcijskih scena. Ono što se razotkrilo jako brzo nakon izlaska filma jest da Halle Berry nije sama izvodila većinu akrobacija unutar tih akcijskih scena, nego ih je izvodila muška osoba. U jednoj sceni, pojavljuju se muški trbušnjaci umjesto Halleinih (ili trbušnjaka neke kaskaderke). Muško je tijelo zauzelo žensko, šokiravši mnoge koji su se osjećali prevarenima nakon tog saznanja. Ako objektivizirana Catwoman nije žena, a netko se uzbuđuje gledajući takvo tijelo, nijedan osjećaj izuzev šoka nije postojao u saznanju da je netko postavio muško tijelo u scenama gdje treba prevladati muški pogled, ono što Laura Mulvey naziva "ekshibicionističkom ulogom u kojoj se istovremeno žene gleda i postavlja za gledanje, s izgledom kodiranim za snažan i vizualan utjecaj kako bi konotirala 'gledljivost'"[93] (809). Članci u medijima često su završavali poantom u kojoj se naglašava da će "puno dječaka koji su si hranili oči na Hallein seksi kostim poludjeti kada shvati da su se napalili na muškarca u ženskom kostimu" (Press Release Cinema). Usredotočenost komentara na bijes dječaka govori o usmjerenosti muškosti pri gledanju na publiku, a i prilikom konstruiranja filma. "Kao da su željeli učiniti film nemogućim za uživati u svakom mogućem aspektu" (NeoGaf), komentar je jednoga tradicionalnog obožavatelja koji govori o gubitku "užitka u gledanju" (Mulvey 808) koji je pak brzo označio ovaj film. Mulvey je s razlogom navodila kako ženski lik mora biti "prikladno stiliziran" (841) kako bi se ostvario užitak u gledanju, a upravo je ovaj aspekt, uz sve druge koji se vezuju s lošom kvalitetom filma, pridonio nemogućnosti uživanja u obliku muškog pogleda koji nije mogao biti zadovoljen. Marvelovi filmovi, koji su krenuli 2008. godine i doživjeli uspjeh, počivali su na velikoj akciji, šarmantnim likovima i poštivanju izvornog materijala, te su do 2015. godine doživjeli veliku popularnost i zaradu gdje je postojao jako malen broj superjunakinja. Tijekom te godine postajalo je jasno da se postotak ženske publike povećao na preko 40%, da djevojčice i žene žele proizvode na kojima nisu muškarci i tržište je počelo zahtijevati novosti u smislu većeg broja ženskih likova što je Marvelu, sudeći prema tom *mailu,* i dalje bilo rizično. Filmovi o superjunacima su se i dalje vidjeli kao muška zabava, što je bilo vidljivo i iz lika Black Widow. Glumica Scarlett Johansson utjelovila je tada

[93] Na eng. *To-be-looked-at-ness.*

jedinu superjunakinju u prvih deset filmova, ali je ujedno imala vidljive seksualizirane atribute, odjevena u kožno odijelo koje joj je isticalo obline i koju su drugi muški glumci iz filmova, kada bi pričali o tom liku, nazivali "droljom" jer je, da stvar bude još problematičnija što se tiče reprezentacije superjunakinja, u konačnici reprezentirana kao ljubavni interes većeg broja drugih superjunaka u filmu. Ukratko rečeno, filmovi s protagonisticama postali su viđeni kao ekonomski rizik, neisplativ pothvat koji se ne može odvijati nauštrb nečega što tradicionalni obožavatelji nazivaju političkom korektnošću, zanemarujući društveni i kulturoloških aspekt promjena jer sama publika, koja se više ne odvija u savršeno bjelačkom muškom miljeu, dovodi različitost i traži tu istu da bude predstavljena na ekranu i u stripovima.

Ista stvar koja se događa i s rasnom različitošću, događa se i s rodnom. Priča o rodu u popularnoj je kulturi povezana i s rasom, etnicitetom i klasom zbog čega se i u ovom doktoratu primjenjuje intersekcionalni pristup. "Intersekcionalna paradigma vidi rasu, klasu, rod, seksualnost, etnicitet, godine, između ostaloga, kao uzajamno konstruirane sustave moći. Zato što svi ti sistemi postoje unutar svih društvenih odnosa, 'odvezivanje' njihovih efekata u bilo kojoj situaciji ili za bilo koju populaciju ostaje teško" (Collins 11). To se "odvezivanje" u ovoj disertaciji ostvaruje tako da se prvenstveni fokus postavlja na rasu i rod, no kao što je već ukazano na nekoliko mjesta, narativi oko tih označitelja povezani su s ekonomskim, seksualnim, etničkim te usto i klasnim sustavima moći. Popularna kultura upravo ima taj potencijal gdje sve njih iznosi na površinu, a u ovom se radu gleda prvenstveno kroz građanstvo koje upravo kombinira tu šumu sustava i koji kombiniraju njega. Reprezentacija roda, kao i rase, ovisna je prvenstveno o muškom bijelom pogledu kao normativu. Muški bijeli pogled izrađuje proizvod, on ga i konzumira, a sve ostalo percipirano je i doživljeno samo kao bonus (ako se tiče uživanja i dobrog proizvoda) ili razlog propasti (ako se radi o neuspjehu). Zanemarivanjem uspješnih filmova s protagonisticama te izdvajanjem onih neuspješnih, Perlmutter utjelovljuje muški diskurs u svoj svojoj moći. Tako konstruiran muški diskurs koji u poziciji moći stvara rizik od roda, zanemaruje uspjeh ženskih filmova, zanemaruje žensku publiku i konstruira svoju viziju neuspjeha koji je većinom vezan za ekonomski aspekt uspjeha, tj. zaradu filma.

"Ekonomski aspekt za publiku rezultat je konačnog proizvoda, a ne razlog" (Hutcheon 176), a to se može preusmjeriti na tradicionalne obožavatelje koji će uspješnost filma mjeriti prvenstveno prema zaradi koja će biti negativan aspekt samo kada se uključuje različitost. Ako razlog nije isključivo ekonomski, za one koji adaptiraju i oni koji traže adaptacije, postavlja se pitanje oko toga što je onda razlog. Hutcheon se tu okreće dvjema teorijama narativa s kojima

pokušava objasniti popularnost adaptacija, a koje možemo primijeniti i na adaptacije stripova o superjunacima. "Ili su priče viđene kao vrste reprezentacija i zbog toga se mijenjaju zajedno s vremenom i kulturom ili su, prema teoretičarima kao Marie-Laure Ryan identificirani kao vječni kognitivni modeli prema kojima stvaramo smisao od svijeta i od ljudskog ponašanja u njemu" (citirano u Hutcheon 176). Hutcheon vidi dio odgovora kod J. Hillis Miller koja ponavljanje priča vidi kao "potvrđivanje i pojačavanje osnovnih kulturoloških pretpostavki, te tvrdi: 'Trebamo iste priče opet i opet, kao jedno od najmoćnijih, ako ne i najmoćniji način da potvrdimo osnovne ideologije naše kulture.' No adaptacije nisu uvijek jednostavno ponavljanje: uvijek postoji promjena" (176). Imajući na umu upravo te uvide o moći narativa i adaptacije određenog narativa, okrećem se izvornom načinu predstavljanja i konceptualiziranja ženskih likova, kako bi na kraju problematizirao nešto što još ne postoji – filmsku adaptaciju jedne od prvih superjunakinja, Carol Danvers čiji je alter ego isprva bio Ms. Marvel, a kasnije Captain Marvel. Koliko je dopušteno subverzirati, što se može mijenjati, a zašto se nešto ne mijenja, glavna su pitanja koja govore i o adaptaciji narativa o naciji koje nije prisutno u američkom javnom miljeu, a koje je određeno upravo rodnim razlikama koje se mogu locirati i u pričama o superjunakinjama.

## 5.2. Temelji reprezentacije ženskih likova u stripovima o superjunacima i superjunakinjama na primjeru stripova *Wonder Woman*

U stripovima o superjunacima protagonistice su se pojavile relativno rano. Naravno, tu se prvenstveno misli na Wonder Woman s prvim brojem koji je i dalje neizbježna referenca na zastupljenost ženskih likova, aktivno zamagljujući konstantni nedostatak istih. Uz Supermana i Batmana, postala je dio DC-eve velike trojke[94] te spada u stripove koji su imali najdulji tijek izlaženja i čije se izlaženje nije prekidalo na duža razdoblja. No, nedostatak ukidanja ne znači uvijek isti kanon, materijal vjeran onom materijalu koji je izdan ranije pa tako ni konstantnost u izgradnji lika. Stripovi o superjunacima još u šezdesetima postaju praktički samo podložak s osnovnom premisom, kreću automatski u razradu, to jest adaptaciju. Osnovne vizualne karakteristike ostaju prvenstveno iste (mijenjaju se sukladno vremenu, ali uvijek se svi superjunaci lako mogu prepoznati po određenim vizualnim karakteristikama kao što su kostim i maska), no kod nekih, čak i priča postanka postane nešto drugačija, proizvod nečijeg novog scenarija i vizije kakav bi taj lik trebao biti. Ukratko, već u samim stripovima konstantno su se

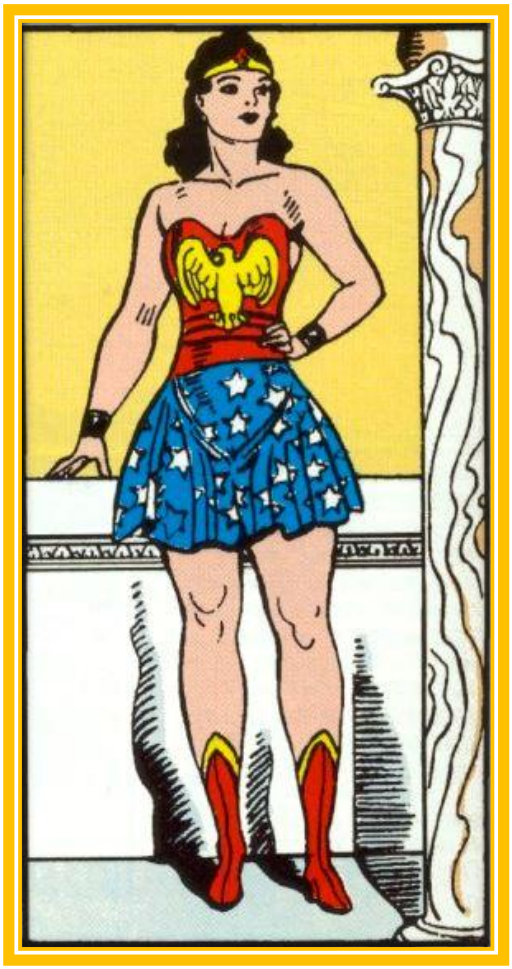
[94] DC-eva velika trojka kolokvijalni je naziv za najuspješnije i najpoznatije superjunake iz izdavačke kuće DC Comics: Superman, Batman i Wonder Woman. Ti superjunaci i superjunakinja su i prvi stripovi koje je DC izdao u svojim počecima.

pojavljivale adaptacije. Kod Wonder Woman, a i drugih ženskih likova u vrijeme najvećeg utjecaja Koda, uloge su se bitno mijenjale. Wonder Woman postala je članica *Justice League of America*, posebne grupe dotada već poznatih superjunaka, kao jedini ženski član, a sukladno tome dobila je i posebna zaduženja: brzo je postavljena na mjesto tajnice i nije sudjelovala u borbama s neprijateljima kao ostali članovi,[95] a u vrijeme najveće regulacije sadržaja Kodom, priče o Wonder Woman znale su se svoditi na ljubavne probleme te dobivati naznake žanra ljubavnih romana. Na primjer, autor Mike Sekowsky, koji ju je i postavio na mjesto tajnice, daje joj u tim blažim pričama pseudonim Diana Prince.

Na početku stripova o Wonder Woman Diana je došla u Ameriku, spasivši američkog vojnika koji se nakon nesreće slučajno zatekao na amazonskom području. Odlučila ga je odvesti natrag kući, u "muški svijet", tj. u Sjedinjene Američke Države. Taj je svijet branila od Hitlera i ostalih prijetnji za vrijeme Drugoga svjetskog rata, a kasnije, kada je rat prestao, a Kod dobio više utjecaja, Diana se odrekla ženskog svijeta i svoje sudbine, ali i svojih moći kako bi ostala u tom "muškom svijetu" (Marston i Peter 4). Ostaje bez svih svojih sposobnosti te se bavi špijunažom, ljubavlju i nadnaravnim intrigama. Posljedično, ostaje i bez tržišnog uspjeha tijekom šezdesetih godina prošlog stoljeća.[96] U sedamdesetima Wonder Woman dobiva ponovno svoje moći, novu priču nastanka uže vezanu za grčku mitologiju te na kraju postaje i ostaje simbol superjunakinja u stripovima. Iako mnogi Wonder Woman vežu za feminizam i tvrde kako je brzo preuzela simbol "feminističke ikone" (Delaney), njene su priče bile fokusirane prvenstveno na ljubavne odnose i ekstremne prezentacije feminizma što se podudaralo s njenom objektivizacijom (Stanley 143-172). Wonder Woman, autora Williama Moultona Marstona (u stripovima potpisivan kao Charles Moulton), nastala je kao reakcija na nedostatak snažnih ženskih likova koji bi odudarali od uloga znatiželjnih novinarki koje je potrebno spasiti (slučaj Lois Lane u Supermanu), ljubavnog interesa (slučaj Lois Lane i Julie Madison, Batmanove zaručnice) ili bi samo bile osoba koje je potrebno spasiti kao što je radnja vezana za Supermanovo spašavanje žene u prvom broju. "Wonder Woman je psihološka propaganda za novi tip žene koji bi, po meni, trebao vladati svijetom", rekao je Marston. "Ni curice ne žele biti curice sve dok ženskom arhetipu nedostaje sile, snage i moći. Ne želeći biti cure, ne žele biti nježne, submisivne, miroljubive kao što dobre žene jesu. Ženine snažne kvalitete postale su predmet prezira zbog

[95] All Star Comics #12 (August/September 1942)
[96] Unatoč tome, određeni su uspjeh autori pokušali dobiti kroz žanr špijunskog trilera, po uzoru na tada iznimno popularne James Bond filmove (*Wonder Woman You Think You Know Comics*, YouTube).

njezinih slabosti. Očiti lijek za to je stvaranje ženstvenog lika sa svim snagama Supermana plus i sa svim privlačnostima dobre i prelijepe žene" (Jusino "Wonder Woman and Feminism").



Slika 42. Wonder Woman prikazana u prvom broju.

Marston je kao psihijatar i sveučilišni profesor imao veliku ulogu u stvaranju prvog modela detektora laži, koji je bio glavna premisa za super moć muškome glavnom liku, ali je na nagovor njegove supruge taj superjunak postao superjunakinja. Unutar pozicije moći u kojoj je smješten kao muškarac, a k tome i stručnjak za određena područja povezana s funkcioniranjem ljudi u društvu (kao što je psihologija), koristio je svoj autoritet i određivao kakav bi taj ženski lik trebao biti. Ne kakvi možda jesu, kako ga zamišljaju scenaristice ili same djevojčice o kojima priča kao vrsti autoriteta pri izradi Wonder Woman, nego iz perspektive sebe kao bijelog muškarca. Ovdje je uloga intelektualca iza kojeg stoji sustav, institucija znanosti, jasno došla do izražaja kao i u mnogim drugim situacijama o kojima je pisao Foucault kada je govorio o reprezentaciji i formiranju devijantnih ponašanja koja su određena kao nešto izvan normale,

koja se trebaju kazniti i/ili kontrolirati.[97] Uz sve što Marston govori kada određuje tu novu ženu koja bi trebala biti drugačija, a ujedno i uzor, kao najvažniji dio smatram ovaj dio o njenom izgledu. Ona mora imati, kako je Marston tvrdio, privlačnosti dobre i prelijepe žene, što u konačnici povlači za sobom aspekt objektivizacije, pa i seksualizacije. U prvim stripovima *Wonder Woman* to je predstavljeno s jasnim konturama ženskog tijela i crtežima koji naglašavaju njezine atribute te željeni izgled koji bi ta žena trebala imati, noseći suknju na američku zastavu. Opisana je kao "žena s vječnom ljepotom Afrodite i mudrošću Atene, no njezin ljupki izgled skriva agilnost Merkura i čeličnu snagu Herkula" (Moulton 58). Ratnica Amazonka, koja bi trebala posjedovati određene fizičke razlike zbog svoje snage, postao je samo aspekt koji je zanemaren u korist prezentiranja izgleda koji bi žene u Americi mogle ostvariti. Steve Trevor, vojnik kojeg je spasila u prvom izdanju, kasnije bude smješten u američku bolnicu, gdje ga Wonder Woman nadzire kao medicinska sestra i u konačnici spasi i iz iduće misije u kojoj skoro pogine. Kada odluči pričati doktoru i ostalima prilikom povratka u bolnicu kako ga je spasio "predivni anđeo, Wonder Woman" (Moulton, SC1 13) svi ga uvjeravaju, pa i sama Wonder Woman (prerušena u medicinsku sestru) da je umislio tu snažnu predivnu ženu. Wonder Woman je u stripu bila poricana od strane javnosti, od strane doktora i drugih ljudi u američkom društvu, simbolizirajući nevjeru u prvu superjunakinju u stripu. U uvodniku toga prvog broja *Sensation Comicsa* u kojem se odvijala ova priča, M. C. Gaines u ulozi glavnog urednika navodi sve superjunake koji se pojavljuju u izdanju, a Wonder Woman ostavlja zadnju u nizu s napomenom da su sigurni da će čitatelji "naučiti voljeti Wonder Woman" (Marston i Peter 1). Osjećaj rizika oko prve superjunakinje i potreba da se uvjeri i vjeruje čitateljima kako će je zavoljeti, kako će je naučiti voljeti, označili su ovaj događaj seminalnim i prijelomnim za poziciju ženskih likova u stripovima o superjunacima.

Važnu ulogu kod Wonder Woman imale su njene super moći, kao i oružja koja je imala. Wonder Woman opskrbljena je lasom istine kojim uhvati muškarce koji tada ne mogu lagati. Konstantne insinuacije u stripovima na mazohističke seksualne odnose brzo su upisale značaj Wonder Woman unutar seksualnog semantičnog polja, smještajući je u jedan objektivizirajući milje iz kojeg se kasnije nije izvukla, nego je još dublje uronjena u njega kad se prvi put pojavila u zajedničkom izdanju s muškim superjunacima. Njena moć ne leži samo u fizičkoj snazi, kao što niti njena privlačnost ne leži u samoj ljepoti, nego je još obavijena mogućnošću da može spriječiti muškarce u laganju. Već kod Wonder Woman kao prvoga glavnog ne-muškog lika u stripovima dobivamo početak problema iz kojeg se stripovi o superjunacima, pa i američka

[97] Vidjeti Foucaultov tekst "Truth and Power".

popularna kultura u globalu, ne uspijevaju izvući. Zbog moći lasa koji, kad zarobi muškarce, uvjetuje da govore istinu dok su u submisivnom položaju, i činjenice da je Wonder Woman gubila svoju moć ako bi joj se dotaknule narukvice kada prekriži ruke odavalo je seksualne insinuacije više nego što je poruka Wonder Woman kao feminističke ikone trebala predstavljati i za koju neki misle da je predstavljena. Disciplina je bila česta tema u prvim brojevima Wonder Woman, upravo zbog lanaca, bičeva, lasa, narukvica, odjeće i načina kažnjavanja i zarobljavanja negativaca, ali i superjunakinje. To je ostalo vidljivo i kada se pojavila Wonder Woman sa svojim naoko progresivnim, a za neke i danas feminističkim pristupom što se tiče superjunakinja u stripovima. Problem (re)prezentiranja ženskih likova i superjunakinja kao likova koji služe muškim likovima ili koje oni trebaju spasiti, bila je konstanta u obje izdavačke kuće u to vrijeme. Sedamdesete i osamdesete su bile okarakterizirane mračnijim tonovima i fokusirale su se na ozbiljnije teme kao što je korištenje droga, alkoholizam i rasizam. U jednom je trenutku napravljen svojevrsni rez u kojem su i u Marvelu ženski likovi počeli dobivati prominentnije i pozitivnije uloge te veću zastupljenost. No, kao i u slučaju Wonder Woman, diskurs je često kliznuo u domenu objektiviziranja i viktimizacije.

## 5.3. Temelji reprezentacije ženskih likova u stripovima o superjunacima i superjunakinjama na primjeru stripova *Spider-Man*

Posebne narativne strategije koje se lociraju kod Wonder Woman mogu se pronaći i na većem opusu superjunakinja i ženskih likova u stripovima o superjunacima. Ovo poglavlje ukazuje na specifične narativne strategije koje ženske likove postavljaju u pozicije nedostatka moći i nedostatak reprezentacije koja nije rodno determinirana.

Najpoznatiji ženski likovi u stripovima o superjunacima zanimljivi su i zbog toga što u početku većinom ni nisu superjunakinje. Tri žene dolaze iz stripova o Spider-Manu koji su, prema riječima tvorca Stana Leea, bili popularni zbog toga što je superjunak bio tinejdžer koji je imao ljubavne probleme, probleme u školi, a ujedno je spletom okolnosti postao superjunak te humorom i snagom pobjeđivao razne zločince. No, tijekom analize profilirala se i klasna priča kao važan dio i možda ne toliko primjetan na eksplicitnoj razini koji je uspio održati mit o Spider-Manu toliko aktualnim i danas. Peter Parker je bio dijete koje je ostalo bez oba roditelja, živio je u Queensu sa svojom tetkom i ujakom te s velikim novčanim problemima. U trenutku kada dobije svoje super moći ugrizom radioaktivnog pauka, izgubi i ujaka Bena, ostane samo sa ženom koja mu je briga, ali i utjeha i jedini oslonac u životu. Unatoč maloljetnosti, Lee je Spider-Mana (Petera Parkera) postavljao u situacije u kojima je trebao zaraditi za svoje kućanstvo, za tetu May i sebe, boriti se i braniti susjedstvo, imati odlične ocjene u školi, dok

teta May (ne znajući za njegove sposobnosti) čisti njegovu sobu, brine se za njegovu odjeću, ručak i večeru te pazi na dom. Vidljive su paralele o kojima priča Mrinalini Sinha kada tvrdi da je postavljanje nacije zapisano u temeljima rodnog razlikovanja. Simboliziranje žrtvovanja za naciju je, prema Sinhi, upravo rodno determinirano. Žene se žrtvuju za naciju kroz obitelj, a muškarci kroz borbu, bilo u ratu bilo u svakodnevnom životu. Na taj se način njihova borba odražava u održavanju *statusa quo* što se tiče njihovih uloga u nacionalnoj ekonomiji i fantaziji "američkog načina života" (Berlant, *Queen of America* 5). *Spider-Man* strip je, kroz bijele likove, govorio puno više o klasnim problemima u New Yorku koji su, ipak prvenstveno, bili i određeni rasom, a činjenica da je bijelac bio preuzet kao govornik svih tih problema dodatno upotpunjuje bell hooks uvidima o bijelome muškom patrijarhatu koji se perpetuira u popularnoj kulturi. I Chantal Mouffe, kada priča o budućnosti radikalnih demokratskih politika u sferi feminizma i građanstva, govori o podređenosti spolova i podjeli na javno i privatno unutar kojih je privatnost žena, njihovo smještanje izvan ratnog bojišta, izvan javnih rasprava i briga za obitelj i ono što se događa unutar doma u interesu održavanja hegemonije države. Spider-Man (Peter Parker) ubrzo je, sredinom i krajem 60-ih, dobio još jednu vrstu društvenih odnosa sa ženama, no ne kao ravnopravnim suborkinjama, nego prvenstveno kao ljubavnim interesima. Tu su ulogu preuzimala dva ženska lika, Mary Jane Watson i Gwen Stacy. Parkerove dvije najveće ljubavi, jedna crvenokosa i jedna plavokosa djevojka, nakon početnog plošnog postavljanja kao nedohvatljivih ljubavi, dobile su kroz priče Stana Leea i drugih autora sasvim drugačije dvije sudbine. Mary Jane završila je kao Spider-Manova dugogodišnja djevojka, kasnije zaručnica i supruga s glumačkom karijerom. Gwen Stacy je, s druge strane, završila na drugi način svoju priču kada se pišu ljubavni interesi muških superjunaka – smrću. Mary Jane je bila frekventnija u Spider-Manovim pričama pogotovo nakon smrti Gwen Stacy koja je služila dalje u priči da produbi Peterovu dilemu oko toga može li se i želi li se baviti superjunaštvom i dalje.[98] Mary Jane je tako postala Peterov (ne)ostvareni san, bila je, kao što mu je i sama u jednom trenutku rekla, "jackpot" za svakog muškarca (Lee, Amazing Spider-Man Vol 1 42 20).

[98] Priča o smrti Gwen Stacy prvenstveno je dala Spider-Manu dodatnu karakterizaciju i motive za prestanak i nastavak bivanja superjunakom. Ujedno je i služila da se dobije dojam kod čitatelja da postoje velike opasnosti i posljedice i da se stripovi u osamdesetima više ne boje ulaziti u teritorije kao što su smrt i ubojstva, kako se počinje zanemarivati autocenzura koja je nastala pod utjecajem Koda.

Slika 43. Prva scena s Mary Jane Watson.

Imala je ciljeve vezane za karijeru, postala je glumica, popularna, na kraju je saznala Peterov tajni identitet i nervozno ga čekala noćima, pušila i po nekoliko kutija cigareta, prigovarala, ali i ostajala s njim u mnogim izdanjima tijekom godina. Muškarac je (u ovom slučaju Peter Parker, odnosno Spider-Man) odlazio u rat, u borbu za *status quo* New Yorka i samim time nacije, dok je žena ostajala doma i brinula se o njemu i svim drugim stvarima za koje on nije imao vremena. Mary Jane je tako bila dio narativa koji je oblikovao "građanstvo kao patrijarhalnu kategoriju". "Tko je građanin, što građanin čini i arena unutar koje on djeluje bila je konstruirana prema slici muškarca. Iako su žene u liberalnim demokracijama bile sada građanke, formalno se građanstvo dobivalo unutar strukture patrijarhalne moći unutar koje su kvalitete i zadaci žena i dalje bile manje vrijedne" (Mouffe 80). Ono što nam ove tri žene u životu Petera Parkera indiciraju jest početak ili perpetuacija nekih prijašnjih uspostavljenih načina reprezentiranja roda u popularnoj kulturi, točnije stripovima o superjunacima. Žene više nisu bile samo likovi koje je muški superjunak trebao spasiti, sada su postale dio većeg i šireg sloja pričanja priče o superjunaku. Bilo da su predmet spašavanja ili ljubavni interes, objektivizirane u najelementarnijem mogućem obliku, nešto što je praktički početni način reprezentacije i jedna od osnovnih narativnih strategija u ovakvim pričama, žene su postale usto i skrbnice i oslonac, kao i što su na razne načine viktimizirane i seksualizirane. To su važniji diskurzivni mehanizmi koji su predstavljeni u ovom poglavlju ne samo kao diskursi koji daju dodatnu moć muškom liku nego kao efekti američke politike koja se tiče nacije i prava žena u kontekstu nacije, ali i određuju načine kako se popularna kultura odnosi i prema ženskim likovima koji više nisu smješteni u

sporedne, nego u glavne uloge, o kojima su pisane nove priče i nova nasljeđa kroz povijest u američkoj popularnoj kulturi.

## 5.4. Uloga roda u građanstvu i naciji

Prema Sinhi, uloga žena uvjetovana je diskursom nacije, unutar kojeg su, kroz američku povijest, bile uključene jače u trenucima nacionalne krize (kao što je rat za vrijeme kojeg su žene radile poslove muškaraca dok su oni bili na bojištima), ali čim bi kriza završila, vraćale bi se u tradicionalne spolno determinirane uloge (231). Stoga, kada se priča o reprezentaciji roda, i rodnim ulogama u kontekstu narativa o naciji, analiza se ne može samo koncentrirati na žene, nego i na uspostavljanje spolnih (rodnih) razlika. U narativima o naciji, u kontekstu roda, i muškarac i žena, i muškost i ženskost, i majke i očevi, svi imaju svoja zadana prava i obveze (231). Kroz primjer političke retorike američkog predsjednika Theodorea Roosevelta, Sinha potencira značaj razlikovanja ne samo žena i muškaraca nego i žena od drugih žena u kontekstu ispunjavanja svojih uloga i dužnosti prema nacijama:

> Kad je predsjednik Theodore Roosevelt slavno usporedio 'kukavičnu i sebičnu ženu' koja zanemaruje svoje majčinske dužnosti s muškarcem koji se 'boji obaviti svoju dužnost u bici kada ga njegova zemlja treba', njegova vizija rodnih nacionalnih dužnosti za Amerikance nije bazirana samo na temelju spolnih razlika. Njegova je primjedba, zapravo, bila usmjerena vrlo specifično 'dobro odgojenoj bijeloj ženi' koja je kroz 'željenu sterilnost' bila kriva za 'samoubojstvo rase'. 'Ženstvenost' je u Rooseveltovoj retorici nacije odmah bila klasno i rasno određeni konstrukt. Nacije, uistinu, nisu samo rodno, nego su i rasno stvorene kroz druge aksiome različitosti. Diskurs vezan za rasu – fikcija 'rasnog identiteta' nije ništa manje konstitutivna od diskursa vezanoga za rod u konstruiranju nacije. (Sinha 232)

U dvadeset i prvom stoljeću uloga žena u kontekstu nacije dobila je još dodatnih slojeva koji su spominjani i u pokretima za ženska prava u šezdesetima i sedamdesetima, a koji još nisu riješeni – točnije, dovedena je na razinu u kojoj se ne priznaje ženska uloga i vlasništvo nad vlastitim tijelom, niti se priznaje jednaka zaslužnost u mnogim poslovima na kojima su zaposlene.[99] Što se tiče ženskih prava, jedna od najvažnijih pitanja, izvan SAD-a kao i u SAD-u, ženska su prava koja se tiču prvenstveno njihovih tijela, među kojima je najvažnije i najfrekventnije ono vezano za pravo na pobačaj. Godine 2016. predsjednički je kandidat Donald Trump na pitanje o ženskim pravima vezanima za pobačaj rekao: "Nikada nisu imali priliku

[99] Samo što se tiče popularno kulturnih tekstova, Leavy i Trier-Bieniek navode određene podatke iz filma *Miss Representation* iz 2011. godine u kojem se navodi kako je svega 7% od ukupnog broja producenata žena, među scenaristima je njih svega 13%, 2% među kinematografima, 3% među kreativnim direktorima u oglašavanju (14-15).

postati doktori, glazbenici, farmeri, učitelji, muževi, očevi, sinovi ili kćeri. Nikad nisu imali priliku obogatiti kulturu ove nacije ili pridonijeti svojim vještinama, životima, ljubavima i sa strašću nešto samoj naciji. Oni su nestali, i oni nedostaju." (Eaton "Trump"). Predsjednički kandidati, predsjednici, muški političari u kongresu koji raspravljaju o ženskim reproduktivnim pravima, obilježavaju zabrinutost nacije i daju viđenje ženske uloge prvenstveno iz muške perspektive koja je, pokazuje se, prvenstveno nacionalna perspektiva (Holter "Anti-Abortion").

"Tražimo jednaku plaću za isti rad. Trebamo plaćeni porodiljni i bolovanje. Trebamo osiguranje za djecu koje si možemo priuštiti. Moramo podignuti minimalac. Da smo uistinu nacija sačinjena od obiteljskih vrijednost, ne bismo trpjeli činjenicu da mnoge žene nisu ni plaćene za dan kada moraju roditi dijete" (Whitehouse), rekao je Obama na jednoj od konferencija o ženskim pravima, pri kraju svoje predsjedničke političke karijere. U svom eseju o ženskim pravima objavljenom u kolovozu 2016. godine (Obama "Glamour"), nekoliko mjeseci prije predsjedničkih izbora u kojima sudjeluju Donald Trump i Hillary Clinton, naveo je kako je "sjajno sada biti žena. Progres koji smo napravili u zadnjih 100, 50 i, da, i u zadnjih osam godina učinio je život značajno boljim za moje kćeri nego što je bio za moje bake. A to ne govorim samo kao predsjednik, nego i kao feminist" (Preza "Obama"). U jeku političkog diskursa u kojem prvi put u Americi žena ima šanse osvojiti mjesto predsjednice, i sukobljava se s Donaldom Trumpom, voditeljem *reality showa* i biznismenom, Obama od ženskih prava kao političkog projekta radi optimizam koji Berlant naziva "surovim" u smislu da se stvara veza između osobe i objekta kojem teži, a koji obećava bolji život (*Cruel Optimism* 3). Ta veza s objektom i želja da ga se dostigne upravo je ono što Obama kanalizira kada priča o sjajnom vremenu za biti ženom, u trenucima kada se zna da nejednake plaće između žena i muškaraca, paranoja oko trudnoće i prava na pobačaj te minorne ili nepostojeće kazne za silovanje i dalje okružuju američku realnost. Postavlja se pitanje, kako se taj optimizam stvara u popularnoj kulturi i kako se popularna kultura odnosi prema tim problemima?

Kako bi se odgovorilo na ova pitanja, kao i ona dotaknuta u prijašnjim dijelovima ovog poglavlja, poglavlje se koncentrira upravo na početne diskurzivne mehanizme i njihovu svojevrsnu nadgradnju koja je vidljiva u stripovima o superjunakinjama, a koja je povezana s političkim i društvenim situacijama u američkom društvu. Kao početna točka analize postavljena je priča *Maximum Carnage*[100] autorskog kvarteta koji čine Tom DeFalco, J. M. DeMatteis, Terry Kavanagh i David Micheline. Navedeni strip, koji objedinjuje sve prethodno

[100] *Maximum Carnage* tematska je priča sastavljena od 14 zasebnih izdanja *Spider-Man* stripa, izlazila je tijekom 1993. godine.

spomenute narativne strategije, služi kao uvod u problematiku reprezentiranja ženskih likova u stripovima o superjunacima. Analiza se dalje koncentrira na slučajeve Jean Grey i Carol Danvers, dvije poznate superjunakinje kroz čije je priče problematizirana rodna neravnopravnost te perpetuirana stereotipizacija ženskih likova, kao i dobivanje novih načina diskurzivnog postavljanja superjunakinja u širi kontekst žanra, američke društvene i političke situacije koja je vezana za viktimizaciju, seksualno nasilje, psihičku nestabilnost i dvostruke standarde koji oblikuju kako fikciju tako i stvarnost. Prvenstveno kod priča o Carol Danvers, koje će se granati s drugim primjerima ženskih likova u stripovima o superjunacima, poglavlje će se osvrnuti na odnos popularne kulture i društvenih i političkih pitanja u Americi vezanih za ženska prava i identitet.

## 5.5. Od djevojke iz susjedstva do privatne sfere građanstva. Analiza lika Mary Jane u tematskoj priči *Maximum Carnage*

Godine 1987. na stadionu Shea u Queensu, New York, održalo se vjenčanje koje je na nekoliko dana dobilo pozornost medija i novinara, kao i svih čitatelja stripova o superjunacima. Spider-Man (Peter Parker) i Mary Jane Watson, sukladno događajima u predstojećem stripu, vjenčali su se u stripu[101] i "u živo". Rijetki videozapisi koji su pronađeni za vrijeme izrade ove disertacije, prikazuju jedan televizijski intervju kreatora Stana Leea zajedno s glumcima koji portretiraju Spider-Mana i Mary Jane u "stvarnom vjenčanju" kao i snimke sa samog vjenčanja na stadionu. U navedenom intervjuu za jednu televizijsku postaju jutro prije vjenčanja, voditelj je postavljao pitanja Stanu Leeu i glumcima odnoseći se prema njima kao Spider-Manu i Mary Jane.

[101] The Amazing Spider-Man Annual #21

Slika 44. Televizijski intervju prije ceremonije vjenčanja. Stan Lee, autor stripa *Spider-Man* s glumcima koji utjelovljuju Spider-Mana i Mary Jane Watson.

> Reporter: MJ, imala si puno partnera i mnogi od njih su bili bogatiji, glamurozniji, a usudio bih se reći i zgodniji od Petera Parkera. Pa zašto onda on?
>
> Mary Jane: Samo mreža i sve što može učiniti s njom osvojilo je moje srce.
>
> Reporter: Kada uzmeš u obzir sve njegove avanture, letenje, penjanje po zidovima, gađanje mrežom, život sa Spider-Manom mnogi bi smatrali opasnim. Zar nisi zabrinuta zbog svih tih opasnosti?
>
> Mary Jane: Jesam, ali (*pogleda u Stana Leea*) imam osjećaj da će sve biti u redu.
>
> Stan Lee: Dobro zna da je ako postane prenaporna mogu otpisati iz stripa na neki način, ili Spideyja.

Kompleksan odnos Mary Jane i Petera Parkera, koji je u stripovima trajao 20 godina, došao je do vrhunca 1987. godine njihovim vjenčanjem. Kompleksan odnos i preobražaji koje je prvenstveno doživljavao lik Mary Jane, s promjenama karijere, prvotnim odbijanjem zaruka te uspostavljanjem lika u sredini stereotipa žene u nevolji i žene koja je zamjena za pravu Spider-Manovu ljubav, Gwen Stacy, pojednostavljen je ovim intervjuom. Mary Jane predstavljena je kao žena s teksaškim naglaskom koja se zaljubila u Spider-Mana, ne Petera Parkera, prvenstveno zbog njegovih sposobnosti s paukovom mrežom. Navedena je i njena promiskuitetnost kao važan element u cijeloj ceremoniji i dovedena je u pitanje njena odluka na temelju toga da su drugi (nepostojeći) momci bili zgodniji, a život sa Spider-Manom može biti opasan. Novinar je pitanje o opasnosti prvenstveno postavio iz pozicije muškarca, iako je pitanje postavljeno za glumicu koja utjelovljuje Mary Jane. Njegov život može biti opasan i

može prvenstveno on, nastradati, a ona postati udovica. Stan Lee u odgovoru na to pitanje nastavlja kako, ako postane preteško, može ispisati Mary Jane (ili Spider-Mana) iz priče. Budući da je Spider-Man superjunak koji će teško ikad, zbog svoje popularnosti, moći biti ispisan iz priča koje su naslovljene njegovim imenom, Stan Lee je ovakve hipotetske situacije prvenstveno usmjerio na Mary Jane. U kontekstu rasprave između trojice muškaraca i žene koja se udaje za maskiranog superjunaka čije se pravo ime ni ne spominje u intervjuu, Mary Jane je smještena na periferiju ovoga kulturnog događaja, diskurzivno pozicionirana kao višak koji se može, u konačnici, i odstraniti.

Što se tiče samog vjenčanja, pronađeni medijski zapisi pokazuju kako je Stan Lee imao ulogu matičara i završio ceremoniju koja je bila u interesu same nacije (barem gledajući iz perspektive medija) s rečenicom: "Proglašavam vas Spider-Manom i njegovom ženom!". Spider-Man i dalje u svom kostimu prekriven sakoom i Mary Jane u bijeloj vjenčanici, pružili su čitateljima, ali i ostatku nacije, događaj koji je trebao unijeti osjećaj sigurnosti, zabave i pravilnih vrijednosti u medij stripova o superjunacima.

Slika 45. Službeno javno vjenčanje Spider-Mana i Mary Jane Watson na stadionu.

Crvenokosa djevojka iz susjedstva nije se prvotno poklapala s uvriježenim arhetipima nastalima za vrijeme Drugoga svjetskog rata kada se perpetuirala simbolika iskrenih, neiskvarenih djevojki koje kod kuće čekaju vojnike s bojišta. Razlog tome može biti prvotno taj što se ona pojavila 1966. godine, kada se pojavila potreba za drugačijim tipovima ženskih likova. Gledajući kroz prizmu američke propagande, prijašnji je narativ obećavao ljubav, obitelj i življenje "američkog sna", a unatoč tome što je Mary Jane bila nećakinja prijateljice iz

susjedstva tete May, lik Mary Jane u početku nije bio jasno postavljan u takav narativ. Mary Jane, koja je htjela imati karijeru i nije htjela ostati u susjedstvu, što ju je u konačnici dovelo do toga da bude sporedni ženski lik sve do smrti Gwen Stacy, bila je u stripu samo jedna mogućnost za Spider-Mana. Vjenčanje Petera i Mary Jane u osamdesetima smjestilo ju je u privatniju zonu u tom odnosu koja je kulminirala u devedesetima. U kombinaciji s pojačanom objektivizacijom i seksualizacijom u devedesetima što se tiče stripova, te kasnijim animiranim i filmskim adaptacijama gdje je Mary Jane bila prvenstveno prizemljena kao primarni Peterov interes, simpatija od malih nogu i dobra djevojka iz susjedstva, u kombinaciji svih tih diskursa njezin je lik postao jedan od najpoznatijih u svijetu stripova o superjunacima. U konačnici, unatoč ponekim odstupanjima u pisanju njenog lika, Mary Jane postala je pasivniji subjekt, onaj čije obvezivanje jamči sretan kraj za superjunaka i konačnu nagradu nakon povratka s bojišnice. Njihov razvod i konačni raskid nikad nisu doživjeli pozornost niti se potenciralo kao nešto katastrofično i s važnim posljedicama koliko i manifestacija na stadionu koja je poticala optimizam.

Kao i mnogi drugi ženski likovi, glavni njeni atributi i osobnost bili su često prije svega označeni objektivizacijom. U prilog tome vrijedi napomenuti i razne *chat* grupe u kojima se raspravlja o tome je li se i kada Mary Jane pojavljivala u stripovima u donjem rublju (Gamefaqs "Has Mary Jane ever"). Mary Jane je tijekom vremena, a prvenstveno tijekom devedesetih i kasnije postala jedna od najobjektiviziranijih likova u stripovima o superjunacima. Muški časopis *Maxim* u posebnom je izdanju iz 2012. godine imao naslovnicu na kojoj je Mary predstavljena u jednoj od novijih interpretacija lika u suvremenijim Spider-Man stripovima. Otvorenog struka, s probušenim pupkom i velikim grudima prekrivenima majicom sa slikom srca unutar kojeg je Spider-Manov simbol, centrirana na naslovnici broja na kojoj su navedeni naslovi članaka kao što su "Povratak Marvelovih cura", "Top 10 seksi cura iz Marvela i DC-a", "Super zločinci i cure koje su ih voljele". Fascinacija ženskim likovima često je, kao što se vidi i u 2012. godini, prvenstveno bila portretirana kroz odnose s muškim likovima u stripu, uz popratnu objektivizaciju i seksualizaciju.

Slika 46. Naslovnica časopisa *Maxim* iz 2012. godine.

Izbor Mary Jane za priču o analiziranju diskursa različitosti u američkim stripova o superjunacima sveden je, prvenstveno zbog dinamičnog i neustaljenog načina karakteriziranja i portretiranja, na nekoga tko je u jednom trenutku bio ljubavni interes, nezavisna žena koja želi imati svoju karijeru, na kraju supruga, po zanimanju glumica, a po funkciji utjeha što govori puno o reprezentaciji ženskih likova u stripovima. Također, ako pretpostavimo poistovjećivanje čitatelja s fizički inferiornijim srednjoškolcem koji ima novčane probleme, ali uspijeva održavati pozitivan stav i humor spašavajući New York od neprijatelja, Mary Jane je bila i ona nedostižna ljubav koju bi čitatelji upisali nekome u srednjoj školi, na fakultetu, poslu, u susjedstvu. Peterova (Spider-Manova) pobjeda u tom smislu prelazila je samo polje borbe između dobra i zla, i ulazila u polje ljubavi i osobne sreće kojima su čitatelji težili jednako kao i zauzimanju za sebe i ostvarivanju na obrazovnom/ekonomskom planu.

Sva tri diskurzivna mehanizma kojima su se znali određivati ženski likovi u stripovima o superjunacima, prvenstveno su bili potencirani kod Mary Jane Watson: ljubavni interes, žrtva (ili potencijalna žrtva), utjeha i "rame za plakanje". Sve navedeno isprepleteno je i s obveznom seksualizacijom što je postalo jasno i u spomenutoj priči *Maximum Carnage*.

Priča u kojoj se događa križanje superjunaka izlazila je tijekom 1993. godine i stekla zapaženu pozornost javnosti zbog količine nasilja, velikog broja superjunaka i duge priče koja se protezala kroz 14 brojeva rasprostranjenih u nekoliko zasebnih Spider-Man izdanja. Uz izdašno veći broj muških likova, pet stalnih likova u izdanjima bile su žene. Mary Jane je imala funkciju zabrinute supruge, seksualnog zadovoljstva za Spider-Mana u pauzi između bitaka i tip "sigurne luke" kojoj se mogao vraćati i gdje se mogao smiriti. Shriek je bila glavna negativka, psihički bolesna, šizofrenična, opsjednuta time da bude majka. Black Cat je bila jedina stalna superjunakinja koja je preuzimala ulogu dodatne kušnje za Spider-Mana u ljubavnom pogledu, a uz Mary Jane bila je i glavni fokus muškog pogleda. Dagger je superjunakinja čija je navodna smrt pružila dodatnu motivaciju likovima za borbu protiv Shriek, Carnagea i ostalih negativaca koji su htjeli srušiti New York. Kod Mary Jane i Black Cat, ženskost je definirana kroz sliku tijela. Njihova reprezentacija je uklopljena u sliku ženskog lika koji se često prezentira prvenstveno kroz sliku tijela koje mora težiti savršenstvu, usmjereno k muškom pogledu i time seksualizirano. Teoretiziranje o diskurzivnoj tvorbi tijela nije nova domena interesa kulturnih studija i kulturne teorije. Foucault je pričao o poslušnim tijelima kao vrsti tijela, muških i ženskih, koja se mijenjaju, poboljšavaju u okviru idealiziranih tijela od strane diskursa koji je u poziciji moći, bilo kroz medije, udžbenike ili fotografije, tijela nad kojim se provodi određena disciplina. Samim time ovi se uvidi povezuju s ideologijama, a u kontekstu stripova nam mogu govoriti o rodnim ulogama koje su perpetuirane kroz priče u kojima su ženski likovi važan dio priče. Upravo je *Maximum Carnage* bio odgovor na spomenuta pitanja kojima su opterećene razne *chat* grupe kada pričaju o pojavljivanju Mary Jane u donjem rublju.

Slika 47. Mary Jane i Peter Parker u trenutku kada im ozlijeđeni negativac Venom ulazi u stan.

Mary Jane je, uz portretiranje u donjem rublju, oskudnijoj odjeći, bila konstantni višak kroz narativ u smislu da je prvenstveno bila osoba koja je predstavljala sigurnost za Spider-Mana, no i zabrinutost za njegov život, tražeći siguran zajednički život, povlačenje iz karijere superjunaka. "Prestani se šaliti, Peter! Znaš koliko se brinem za tebe. I rekao si da ćeš odustati od Spider-Mana na par tjedana. Za dobro nas oboje" (DeFalco, AS 378 10). Mary Jane je kroz priču postavljala razne zahtjeve oko toga da se prestane baviti superjunačkim životom te se posveti njima. Sve su se rasprave prvenstveno vodile u njihovu stanu koji je DeFalco opisao kao prostor u kojem Mary Jane zabrinuto čeka svog muža: "Soho, gdje Mary Jane Watson-Parker pali još jednu cigaretu. Užasna je to i opasna navika, jedna koju mrzi skoro koliko mrzi čekati svoga muža da se vrati doma… ili da se pita hoće li se uopće vratiti" (DeFalco, AS 378 9).

Slika 48. Zabrinutost Mary Jane.

Na kraju je Mary Jane morala prihvatiti njegov dvostruki život jer su njegove sposobnosti i moći, iako opasne za njega i njih dvoje, jedini način da se porazi prijetnja i uspostavi ponovni mir u New Yorku. "Mrzim što ti je život u konstantnoj opasnosti. Mrzim što nikad ne znam dolaziš li doma pretučen ili dolaziš li uopće. Razumijem zašto to radiš i… pokušavam, iskreno pokušavam to prihvatiti! I volim te dovoljno da se jače potrudim!" (DeFalco, SU2 15). Još

jednom, Peter je dobio razumijevanje žene koja će ga čekati doma, zgodna, pomalo živčana, no puna razumijevanja za njegov drugi život, podsjećajući ga, odmah na kraju ovog razgovora, još jednom, da je "osvojio jackpot" (DeFalco, SU2 15).

Slika 49. Pomirenje u *Maximum Carnage* stripu. Mary Jane i u profilnom prikazu dostupna muškom pogledu.

I dok je Mary Jane ulazila u diskurs mirne luke, povremene distrakcije i objektivizacije, ostali su ženski likovi također popraćeni objektiviziranjem i muškim pogledom činili neizostavni dio priče. Superjunakinja Black Cat konstantno je portretirana u svom kožnom kostimu mačke s izraženim dekolteom i ponašanjem koje odstupa od klasičnoga superjunačkog ponašanja. Slaže se više s antiherojem Venomom i odbija Spider-Manova opreznija planiranja.

Slika 50. Black Cat i muški pogled u priči *Maximum Carnage*.

Ono što na kraju pokreće i spašava grupu superjunaka i antiheroja je Dagger, tj. njena žrtva, bjelkinja čija moć i odnos s partnerom, crnim superjunakom Cloakom, omogućuju ujedno i reprezentaciju bijele spasiteljice unutar diskursa o rasi. U *Maximum Carnage* stripu DeFalco ju je naglasio kao žrtvu koja pruža dodatnu motivaciju junacima. Njezina privremena smrt pruža dodatan element tragedije u priči, no ujedno njeno konačno pojavljivanje i snaga svjetlosti donosi novi preokret u radnji. U pokušaju da svjetlošću obasja glavnu negativku, psihički nestabilnu Shriek i riješi je ludila skoro nastrada. Spider-Man je spasi na vrijeme i ponovno

ozlijeđena Dagger bude ostavljena po strani, pruživši još jednu motivaciju drugima da dovrše posao i pobijede neprijatelje.

Slika 51. Povratak Cloak pri kraju priče *Maximum Carnage*.

## 5.6. Psihička nestabilnost ženskih likova na primjeru Shriek, Jean Grey i Jean Loring

Upravo kroz primjer Shriek postavljen je i psihički aspekt ženskih likova. Psihička nestabilnost, kao i psihičke moći bili su označitelji mnogih superjunakinja, negativki, ali i likova bez moći još ranije. Psihičke moći su česte u žanrovima kao što su znanstvena fantastika (na filmu i serijama), ali i u stripovima o superjunacima. Iako ih mogu posjedovati i ženski i muški likovi, najčešće se, u oba žanra, prisvajaju ženskim likovima, bilo zbog stvaranja junakinje ili negativke. *Identity Crisis*, pisca Brada Meltzera iz 2004. godine, priča je o superjunacima koji pokušavaju otkriti ubojicu žene Elongateda Mana, Sue Dibny. Ubojica je na kraju bivši ljubavni interes superjunaka Atoma, Jean Loring koja je zbog mentalnog sloma i ludila odlučila ubiti Elongatedovu ženu kako bi ostali superjunaci shvatili važnost ljubavi i otišli svojim ženama i

zapostavili herojstvo. Tada smo, u još jednoj velikoj priči o superjunacima, dobili dvije ponavljajuće diskurzivne karakteristike sa ženskim likovima. Jedna od njih bila je pokretač radnje jer je ubijena, a druga je bila psihički nestabilna negativka koja je, kao i Mary Jane, htjela da se njezina ljubav ostavi superjunaštva i posveti njoj. Priča o Sue Dibny dodatno je okarakterizirana davanjem na važnosti jednom do tada bezazlenom super zločincu, dajući na dodatnoj ozbiljnosti i realizmu cijelom stripu.

"Važno je napomenuti da je kapacitet psihičke transfiguracije utjelovljen u ženskim likovima u X-Men pričama, simbolizirajući tako s jedne strane beskonačnu dubinu ženske psihe te s druge strane kontrirajući površnoj racionalnosti rigidno fokusiranoga muškog uma" (Teschner 230). Muški pogled na ovakve narative može biti, vidljivo iz Teschnerove izjave, nešto što upućuje na pozitivne aspekte navedene reprezentacije ženskih likova. No, priča o Jean Grey, o kojoj se priča u ovom izdvojenom citatu, ujedno je i dio narativa gdje psihičke moći naglašavaju i konotiraju žensku intuiciju. Rebecca Housel navodi takve zaključke u svojoj analizi ženskih likova u popularnoj kulturi (prvenstveno televizijskoj seriji *Buffy: Ubojica vampira*) govoreći da slika postmodernoga zlog vampira, u ovom slučaju vampirke, dobiva individualnost kroz želju za njegovanjem, majčinskim potrebama (109). Shriek, glavna negativka u stripu *Maximum Carnage*, upravo ima takve sklonosti, stvara od drugih zlikovaca svoju djecu, posvaja Doppelgangera za kojeg Carnage u jednom trenutku kaže da se "ponaša zaštitnički" prema Shriek, a ona preuzima ulogu majke cijeloj grupi koja planira pobiti sve u New Yorku, štiti svoje "mlado" koje je sluša i ubija za nju (DeFalco, AS 378 10). Ta je potreba prožeta kroz psihičku nestabilnosti lika koji je postao majčinski simbol priče o ljudima koji pokušavaju uzrokovati nered u društvu ubijajući superjunake i civile. U trenutku kada Shriek pri kraju priče bude blizu smrti, dodatni napadaji bijesa i konačna pobuna usmjerena prema superjunacima ujedno je usmjerena i prema njenim partnerima. "Majko, molim te, nemoj se uznemiravati tako", govori joj Carrion insinuirajući da psihički napadaji i živciranje nisu nešto ozbiljno i, zapravo, nisu prijetnja osobi kao što je na primjer fizičko nasilje, na što ga Shriek napadne i ljutito odriješi: "Neka ti bude jasno, Carrion. Ja nisam tvoja majka!" (DeMatteis i Buscema, SS 203 4). Uspon i pad u ovoj priči kod Shriek se vezuje za njezinu degradaciju uloge majke, čije se uloge na kraju odriče, a samim time u konačnici i strada. Kraj majčinstva je za Shriek bio i kraj života ili, bolje rečeno, njene uloge u ovoj priči.

Slika 52. Shriekino mentalno stanje u priči *Maximum Carnage*.

Već spomenuti X-Meni donijeli su u prvom broju u grupi od pet bijelih muškaraca i jednu bjelkinju – Jean Grey. X-Men stripovi u prvim su brojevima, ustanovili smo, bili usmjereni k formiranju savršenog Amerikanca koji će znati da je prihvaćanje moguće samo ako si dio, kako kaže Berlant, dominantnog i bijelog muškog patrijarhata koje diskurzivno tvori ono što čini američki nacionalni identitet (*The Anatomy* 5). Upravo u taj patrijarhat ušla je Jean Grey čiji je dolazak u X-Men kuću centralni dio prvog broja. Tijekom njenog upoznavanja sa svojim novim kolegama u priči i čitatelji u isto vrijeme upoznaju sve likove. Na priloženim stranicama jasno se daje do znanja u kakvo je muško društvo ušla, a i u kakvo je društvo i unutar kojeg miljea smješta Stan Lee. Okupljena oko muškaraca koji dobivaju privid grabežljivaca, Jean se gleda u malo ogledalo i uređuje, a jedan od članova donosi joj stolicu u nesebičnom činu usluge koju poprate i drugi likovi.

Slika 53. Upoznavanje likova iz X-Men tima s novim ženskim članom.

Nedugo zatim, Jean otkrije svoju moć profesoru Xavieru koja ipak nije samo "moć da učini muško srce da kuca brže" (Lee i Kirby 9), kako je tvrdio jedan od njenih budućih kolega superjunaka, nego telekineza i telepatija, čime je stavljena u opreku s tipom nadnaravne sposobnosti koju ima s obzirom na druge članove – Cyclops ima radioaktivne oči iz kojih ispušta zrake, ali i snagu, Beast je jak poput zvijeri, Ice Man je od leda, ali se može transformirati i u osobu uobičajenoga ljudskog izgleda bez ledenih oznaka, a Angel, bogati bijelac iz imućne obitelji, leti, kao što i priliči pripadniku više klase. Ovdje dobivamo lagani uvid u općenitu tipologiju ženskih super moći u stripovima, koje su koncentrirane na liječenje, zaštitu[102] i psihičke sposobnosti.

[102] Ženska članica Fantastične četvorke, Invisible Woman, bila je prvenstveno to – nevidljiva, a usto je imala sposobnost razvijanja zaštitnih polja kako bi štitila svoje muške kolege. Često je prvenstveno opisana, uz svoje super moći, kao žena "svoga briljantnog muža Reeda Richardsa", dok je on opisan kao "voljeni muž Sue Storm".

Slika 54. Prikazivanje moći članice X-Men tima, Jean Grey.

Vrhunac kod lika Jean Grey dogodio se u tematskoj priči *Dark Phoenix*[103] autora Chrisa Claremonta i Johna Byrnea. Jean dobiva nove moći zbog kojih postaje snažnija i imenuje se Phoenixom. Dobiva moći koje su "pjesma unutar nje" (Claremont, The Dark Phoenix Saga 56), ali su ujedno i opasnost jer, ako izgubi kontrolu nad njima, ako se sruši takozvana mentalna barijera, Phoenix postaje Dark Phoenix. Njezini nekontrolirani prijelazi iz Jean u Phoenix pa u Dark Phoenix pokušavaju kontrolirati trojica muškaraca koji joj, u konačnici, odrede i sudbinu. Stan Lee je u ponovljenom izdanju navedene sage 2000. godine u uvodnom dijelu napisao: "Ako vam se Phoenix ne doima stvarnom, ako vam nije bila uvjerljiva kao cura iz susjedstva, ako niste osjećali da je poznajete, razumijete i ako vam nije bilo stalo do nje – onda će vam njezina iznenađujuća sudbina biti nevažna" (citirano u Claremont The Dark Phoenix Saga 5).

[103] *Dark Phoenix* saga tematska je priča iz *X-Men* stripa koja je izlazila u osam zasebnih brojeva tijekom 1980. godine.

Slika 55. Naslovnica jednog od brojeva koji tematizira priču *Dark Phoenix*.

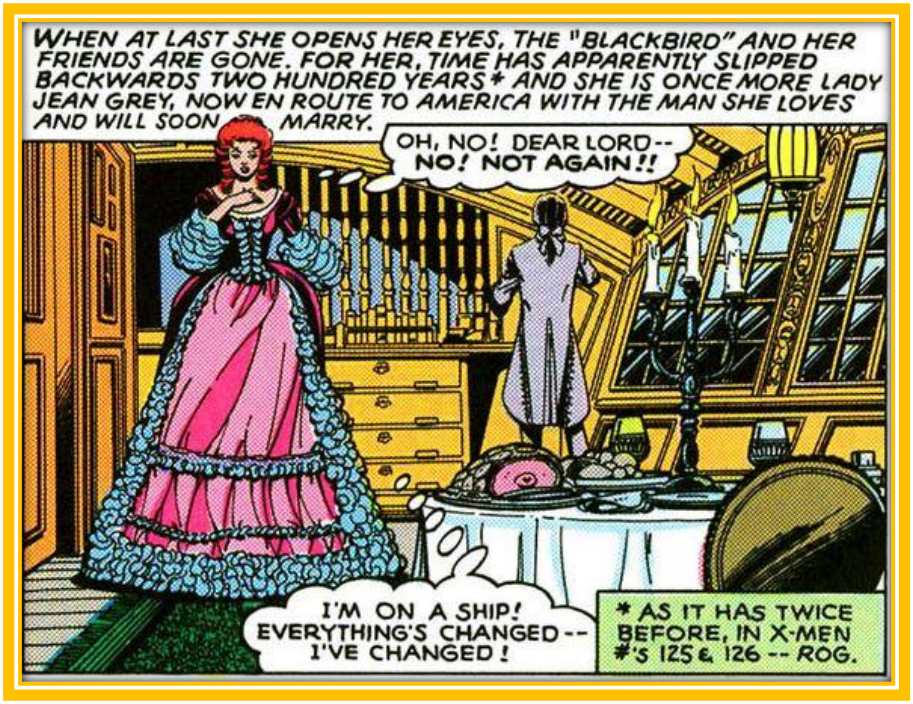
Iako je jedna od najpoznatijih priča o X-Menima, tematizirana kroz moći ženskog lika koje su jače od svih drugih članova i članica X-Mena, teško je interpretirati priču kao drugačiju što se tiče portretiranja superjunakinje. Postojanje priča oko kojih se sve odvija prvenstveno kroz superjunakinju, njene velike moći i konačnu žrtvu, u mnogim slučajevima popunjava imaginarnu rubriku o zastupljenosti različitih (drugačijih) likova u popularnoj kulturi. U slučaju Claremontove priče, protagonistica Jean ujedno je i antagonistica, ali također je, unatoč moćima i količini agencije koju može imati, zapravo i objekt nad kojim drugi subjekti vrše svoje dileme, ispunjavaju svoje želje i, u konačnici, nad kojim imaju kontrolu. *Dark Phoenix* priča je o pokušaju kontroliranja devijacija ženskog lika, čime se manifestira još jedna priča u kojoj prvenstveno mentalne moći ženskog lika čine glavne odrednice i glavnu opasnost. Jean je manifestacija nekoliko muških strahova, od toga da im žena može čitati misli do toga da se može pobuniti i otići obmanjena od strane drugog muškarca.

Slika 56. Izgled Jean Grey kao Dark Phoenix za vrijeme tematske priče *Dark Phoenix*.

Nakon bitke sa samim X-Menima, nakon što nije mogla održati svoju drugu ličnost pod kontrolom, nakon što je izvršila genocid, u trenutku kad je opet skoro ostala bez svoje ljubavi Cyclopsa odluči da je samoubojstvo jedino rješenje. Ann Marie Stewart u svojoj knjizi *The Ravishing Restoration: Aphra Behn, Violence, and Comedy* ukazuje da je i kazalište, još u 17. stoljeću, posjedovalo narative o viktimizaciji žena među kojima su "opasnost žene, silovanje i samoubojstvo postale popularne priče" koje su dobile specifično ime "she-tragedy" koji se, prema Nicholas Roweu mogao koristiti za sve kazališne tragedije koje su imale u glavnoj ulozi protagonistice (citirano u Stewart 50). I Shakespeare je u svojim dramama imao priče u kojima su samoubojstva ili tragični svršetak ženskih likova bili rezultat muške kontrole (Corbett 5, 16, 17, 27). Stripovi o superjunacima također su često imali slične narative u kojima su ženske likove definirali upravo kroz takvu vrstu tragedija o kojima priča Stewart.

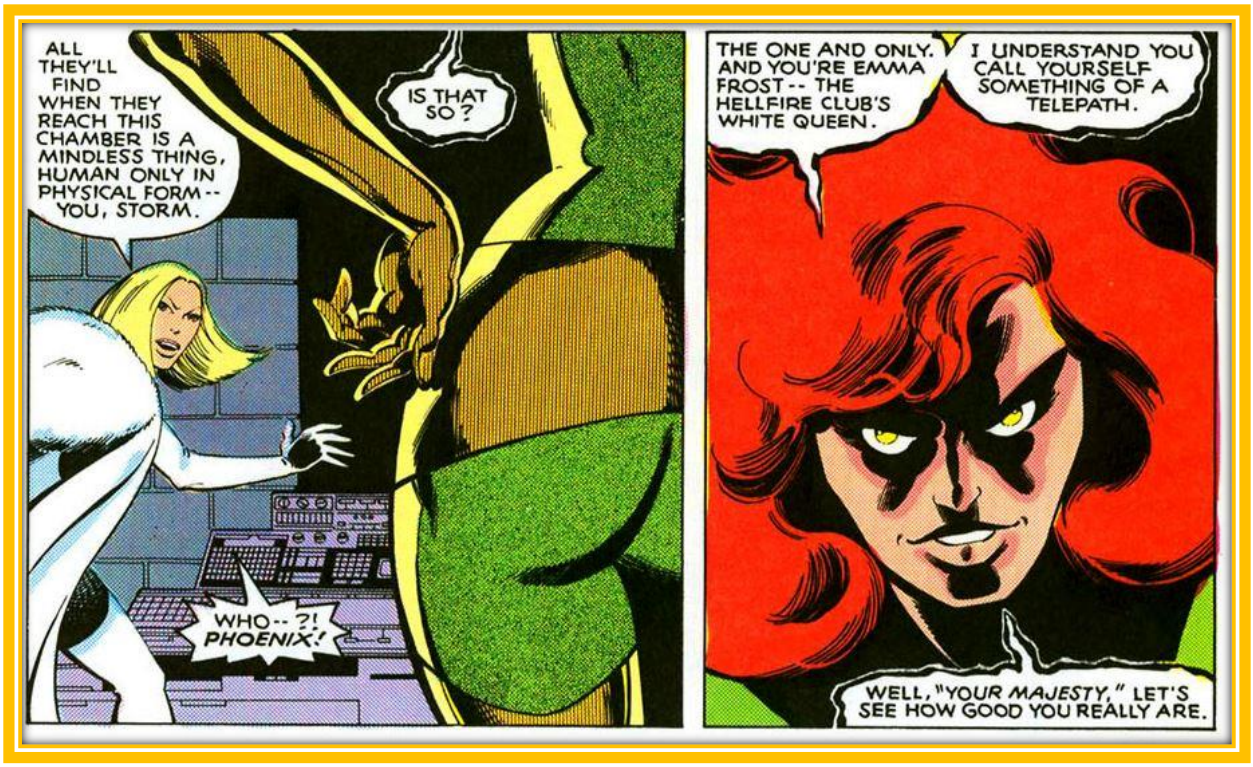
Jean postane prvenstveno objekt nad kojim se, u konačnici, bore dva muškarca – jedan je ljubav njezina života, Cyclops, a drugi je Mastermind, čovjek koji je uz pomoć iluzija obuzme te je uvjeri da ga voli, što rezultira njihovim brakom. Kroz te iluzije, Mastermind smješta Jean u okvire kazališne predstave, u Ameriku 18. stoljeća. "Za nju, vrijeme je otišlo dvjesto godina

unatrag" (Claremont, The Dark Phoenix Saga 10), u doba romantike na brodu, u kojoj taj zlikovac postane hrabra ljubav njenog života, kombinirajući kroz te iluzije sadržaje *pulp* romana, kao i kazališni ugođaj predstava s kostimima, haljinama te načinom govora. Iluzije se događaju sporadično za Jean, miješajući stvarne situacije s jednim drugim vremenom i društvenim postavkama u kojima postoje muškarci koji se do smrti bore za njenu ruku, gdje je ropstvo svakodnevica i gdje je ovakav način portretiranja ženskih likova, kao što je već spomenuto, bio stalan dio repertoara u kazalištu i raznim pričama.




Slika 57. Kazališni ugođaj za vrijeme scena iluzije u *Dark Phoenix*.

Prilikom ovakvih analiza superjunakinje uvijek je tanka granica oko toga da se određeni aspekti ne pretvore u generalizaciju i pojednostavljivanje koncepta reprezentacije. Kontekst je zato, dodatno uspostavljen i širi od ovoga početnog uvida. Ono što najviše određuje razliku između ovakvih priča kada je u središtu pozornosti ženski lik, a ne muški, upravo je diskurzivno odnošenje prema tom liku. Jean, kada postaje Dark Phoenix, dodatno je seksualizirana sa scenama koje su koncentrirane na njene grudi (i zli osmijeh) u kojima Claremont navodi da je "zastrašujuća u svojoj nečovječnoj ljepoti" (117) te da je "korištenje njezinih moći uzbuđuje" (118).




Slika 58. Usmjeravanje Dark Phoenix k muškom pogledu.

Dualnost koja se odvija između Jean i Dark Phoenix dualnost je između mirne djevojke iz susjedstva i nehumane, prelijepe žene koja uživa u "ekstazi, žudnji, osjetima" (Claremont, The Dark Phoenix Saga 127) te u prijelazu iz Phoenix u Dark Phoenix kada osjeća "bol, ljutnju i požudu" (118). Pod kontrolom Masterminda postane zla prema svojim prijateljima i prijateljicama, kolegama iz X-Mena te je određena "instinktima bludnice"[104] (90), dodajući tako opet seksualnu dimenziju u njenu osobnost, koja bi, prema Leeu i Claremontu, trebala biti puno slojevitija. Cyclops, njen dečko i zaručnik, želi je spasiti te osloboditi od tih iluzija, a u njegovu neuspjehu da to napravi, Mastermind naziva Jean "plodom svog uspjeha" (84), nastavljajući odnošenje imaginarija iz 18. stoljeća. Jean se oslobađa Mastermindova utjecaja i vraća u svoje normalno stanje kada se Cyclops nađe u smrtnoj opasnosti. U tom trenutku, u ostatku priče i dalje pati od posljedica prijelaza koje opet kulminiraju jer profesor X, njen mentor, nije uspio održati mentalne barijere koje su je sprečavale da postane nešto više i jače. Sva ta mogućnost da Jean postane opet bilo koji oblik Phoenixa bila je obojena strahom i mogućnostima za nove žrtve i novu štetu. U konačnici, Dark Phoenix u potrazi za dodatnom energijom uništi nekoliko planeta, izvrši genocid, nakon toga završi na intergalaktičkom sudu, a profesor X i Cyclops brane njenu čast i uvjeravaju sud da opet može biti ona stara, da mogu zadržati njene moći i držati je pod kontrolom. U zadnjem pokušaju donošenja ipak samostalne odluke, pod utjecajem

[104] U originalu *instincts of a minx*.

okoline oko sebe, svih zaštitnika, osuđivača i potencijalne opasnosti koje može nanijeti drugima, Jean Grey (Phoenix) izvrši samoubojstvo, rješavajući tako ostale likove svih etičkih i moralnih dilema.

U priči *Dark Phoenix*, Jean je dobila veliku moć, bila je glavna junakinja, i, na kraju, glavna negativka, u konačnici žrtva i spasiteljica. Muškarci su bili ti koji su je pokušali kontrolirati, smanjiti opasnost, koji su obilježili njene odluke, koji su je tjerali da dođe do tog potencijala ili je pokušali zaustaviti i spasiti. Muškarci su bili kontrola, sigurnosna mreža, a u konačnici i motivacija za samoubojstvo, za pokleknuće za negativnim stranama ženske svijesti. Nije mogla "ostati pod kontrolom same sebe" (Claremont 183). Njena prezentacija u stripu išla je, koristeći se rječnikom Laure Mulvey, u voajerističke i fetišizirane oblike gledanja, muški pogled se uspostavlja na temelju njene agresivnosti, zbunjenosti, izgleda, isticanja oblina i želje muških likova koji je vole, žele voljeti, brane, kontroliraju. U konačnici, njezina potpuna forma u liku zvanom Dark Phoenix i naslovnica zadnjeg broja iz sage, koja postavlja Cyclopsa kao patnika koji kleči na Jeaninim mrtvim tijelom, stvara od tog tijela trajni spektakl.

Slika 59. Naslovnica završnog dijela priče *Dark Phoenix*.

Taj je spektakl, kao u mnogim drugim analiziranim slučajevima iz feminističke filmske teorije, izgrađen u aparate dominantne pozicije samog filma (u ovom slučaju stripa) i pozicije gledatelja koje su producirane kroz priču koja je nužno muška (Stacey, "Desperately seeking difference" 390). Njenu žudnju i potrebe te borbu koju ima u svojoj glavi, Claremont je mogao opisati samo kroz erotske slike, kroz opisivanje napaljenosti i žudnje, održavajući dominantni muški pogled na priču i muški način čitanja priče. U priči *Dark Phoenix* imamo ponajviše monologa muških likova koji pričaju o Jean i o tome što je sve postala i što može postati. Jean kao lik, osim što je centralna prijetnja i spasenje iste te prijetnje, oblikovana je kroz reprezentirano šizofreno stanje podvojene ličnosti, psihičke moći i izgled koji bez obzira na situaciju unutar koje se nalazi njeno tijelo, uspijeva omogućiti određenu dozu voajerizma. Iako nije jedini način čitanja taj iz pozicije muškog pogleda i postoje razne moguće implikacije i situacije u kojoj su drugačija čitanja Phoenix Sage moguća, ostaje naglašenost trendova u popularnoj kulturi, trendova koji se očitavaju u narativu u kojem se ženska želja, koja se pojavljuje u priči, pojavljuje prvenstveno kako bi, prema Bellour, "bila kažnjena i kontrolirana asimilacijom u želju muškog lika" (citirano u Stacey 392). Phoenix saga je, na kraju, priča o željama i posljedicama koje te želje donose. Želje koje tvore "crnog anđela" (Claremont, The Dark Phoenix Saga 184) i dovode opasnost "moći bez suzdržavanja, znanja bez mudrosti, godina bez zrelosti, strasti bez ljubavi" (Claremont, The Dark Phoenix Saga 147).

## 5.7. Stripovi o Carol Danvers kao primjer sinteze raznih reprezentacija roda

Povezanost odgovornosti moći koje imaju ženski likovi te potencijalnih psihičkih posljedica koje su direktno ili indirektno kroz priče dovedene u korelaciju, važan su dio i priče o Carol Danvers,[105] američkoj vojnoj pilotkinji koja je kao žrtva eksplozije zadobila moći slične dotadašnjem superjunaku Captainu Marvelu. Carol Danvers prvi se put pojavila u priči *Captain Marvel* 1967. godine kao američka vojna pilotkinja koja nastrada u eksploziji. Tek skoro 10 godina kasnije, Carol Danvers vraća se u svijet stripa i to kao prva superjunakinja sa samostalnim stripom u izdavačkoj kući Marvel. Nazvavši je Ms. Marvel, autor Gerry Conway jasno se referira na muški autoritet u svijetu superjunaka – Captain Marvel.[106] Ms. Marvel je donosila nešto "na što je prvenstveno i najjače utjecao ženski oslobodilački pokret" (Conway, MM1 19). Fokus ovog dijela rada način je na koji je superjunakinja kao što je Ms. Marvel

[105] Dio analize lika Carol Danvers objavljen je u "Gender Representation in Superhero Comic Books: The Case of Ms Marvel" (koautorstvo s Jelenom Kupsjak) u knjizi *Theorising the Popular* (urednik Michael Brennan), Cambridge Scholar Publishing, str. 150-166.

[106] Isti način stvaranja imena superjunakinja na temelju muškog autoriteta imale su superjunakinje kao što su Supergirl i Batgirl, Spider-Woman i She Hulk.

reprezentirana kroz svoju "karijeru" te kakav je utjecaj imao politički i društveni kontekst u kojem je izlazila kao i uloga psihičkog aspekta lika, seksualizacija i viktimizacija koji su navedeni u ovom poglavlju kao glavni diskurzivni mehanizmi odnošenja prema ženskim likovima. Prva naslovnica stripa postavlja Ms. Marvel u središte zbivanja, što je standardni način predstavljanja glavnog lika, pogotovo u prvom broju. Slična strategija prikazana je i na analiziranoj naslovnici stripa *Luke Cage*, a kao i kod Lukea Cagea, i ovdje se u pozadini centriranog lika vide stvari koje ga određuju. U pozadini se nalaze Mary Jane, Jonah Jameson i Peter Parker, svi dio stripova i priča o Spider-Manu, a druge scene postavljaju lik Ms. Marvel u druge situacije koje su prvenstveno akcijske. Na jednoj vidimo Ms. Marvel u borbi s negativcem Scorpionom, koji je zločinac prvenstveno u *Spider-Man* stripovima, na drugoj je portretirana Ms. Marvel koja je sposobna podići veliki dio zemlje kako bi se obranila od napada, a zadnja slika u pozadini predstavlja poslovnu ženu koja telefonira. U tom se trenutku nije znalo da je to Carol Danvers, alter ego Ms. Marvel, dok su drugi likovi bili poznati svakom čitatelju i svakoj čitateljici stripova o superjunacima. Ms. Marvel odmah je na naslovnici predstavljena kao određena nasljedstvom i autoritetom *Spider-Man* stripova prisvajajući te likove, kao i neprijatelje, dobivajući legitimizaciju u samom početku svojih priča. Također, njen kostim ističe razne konture ženskog tijela, od grudi do golog trbuha što tada inače nije bilo karakteristično za druge, muške superjunake.

Slika 60. Prva naslovnica stripa *Ms. Marvel*.

U svrhu ove analize potrebno je upravo taj kontekst dobro postaviti unutar popularne kulture koja je prostor za borbu i pregovor među diskursima koji predstavljaju različite načine razumijevanja društvenog svijeta (Storey 80-3). Koncept kulturne hegemonije također je bitan, pogotovo na način o kojem pričaju Stuart Hall, Ernesto Laclaua i Chantal Mouffe. Ti su koncepti važan dio reprezentacije koja je povezana s ideologijom, a koja prema Hallu okružuje reprezentaciju i formirana je kroz set ideala i ideologija koji su pak refleksija nečega što je interpretirano ("Who needs identity" 6). Zbog toga su identiteti "točke privremenog prisvajanja pozicije subjekta koje konstruiraju za nas diskurzivne prakse" (Hall, "Who needs identity" 6). Analiza Carolina prvog pojavljivanja i njenih daljnjih reprezentacija nalazi se od strane Halla, Laclaua i Mouffe što se tiče odnosa moći i ideologija koje se pregovaraju u diskursu tog razdoblja u teorijskom okviru razvijanja lika.

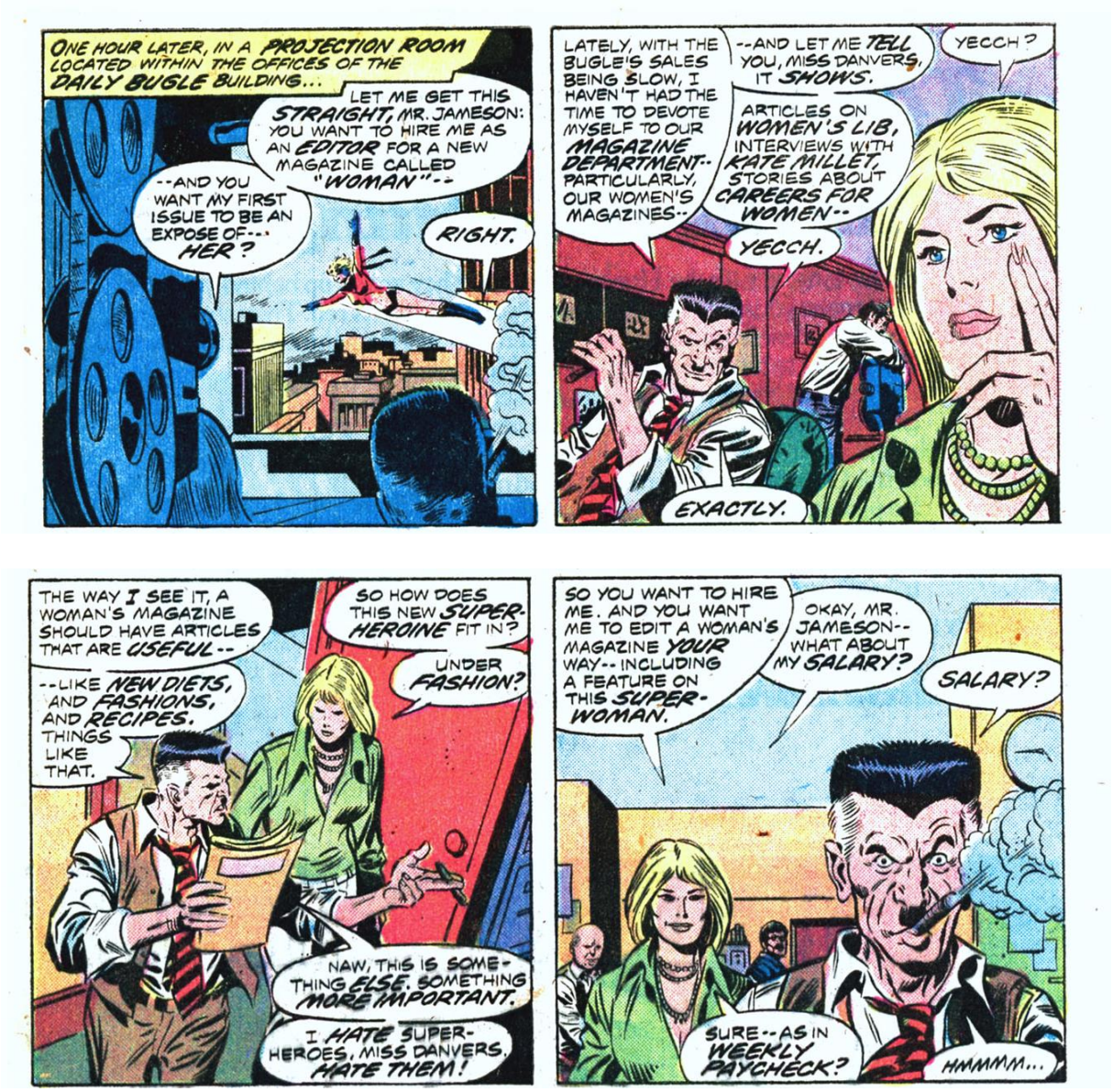
Ideja za ovakav strip, prema piscu Gerryju Conwayju, u prvom je broju bila manifestacija feminističkog pokreta te promjena koje su se u 60-ima razvile na društvenoj i političkoj sceni

u Americi.[107] Ove su teme postale evidentne u priči o Carol Danvers[108] u čijim je počecima počela raditi u novinskoj agenciji *Daily Bugle* kao urednica posebnoga ženskog magazina nazvanoga *The Women*. Carol se na svom radnom mjestu borila s predrasudama i željama njena šefa Jonaha Jamesona[109] koji je nametao konstantne stereotipne teme za ženski magazin, dok je Carol pokušavala pisati o važnijim temama za žene i ženska prava kao što su jednaka plaća, pozicija žena u policiji i vojsci i slično. S prvim brojem 1977. godine pisac Gerry Conway odigrao je važnu ulogu u razvoju lika, navodeći na početku izdanja "možda ćete primijetiti paralele s njenim traženjem identiteta i onim moderne žene koja želi podići svijest, dosegnuti oslobođenje, ostvariti svoj identitet" (Conway, MM1 19). Glavne reference na društveno i kulturno stanje u američkom društvu bile su evidentne. Bez obzira na to, mehanizmi koji su konstruirali narativ prve Marvelove superjunakinje aspekti su koji su intrigantniji i slojevitiji.

[107] Porast broja žena u politici, amandman o jednakim pravima, zakon o jednakim pravima na kredit, usredotočenost javnih politika na nasilje u obitelji i pojačano pojavljivanje ovih tema u javnoj sferi.

[108] Kroz ovu ću se analizu odnositi prema liku Ms. Marvel prvenstveno preko njena imena Carol Danvers. Primarni razlozi za to su što od 2014. godine drugi lik preuzima titulu Ms. Marvel, a Carol Danvers postaje Captain Marvel. Usto, Carol kroz svoju povijest nije bila samo Ms. Marvel, nego je unutar određenih priča bila nazivana drugačije, prvenstveno kao Binary. Također, najavljeni film o Carol Danvers zove se Captain Marvel i prvenstveno će biti adaptacija novih stripova *Captain Marvel* koji su počeli izlaziti 2012. godine.

[109] Jonah Jameson ujedno je i popularni urednik *Daily Buglea*, lik iz *Spider-Man* stripova. U *Daily Bugleu* je radio i Peter Parker što opet ukazuje na smještanje novoga glavnog ženskog lika unutar svijeta u kojem su autoriteti muški superjunaci.




Slika 61. Rasprava Carol i njena šefa o rodno određenim temama u novinarstvu.

Rad Stuarta Halla o reprezentaciji u kojem navodi da je "reprezentacija esencijalni dio procesa prema kojem je značenje producirano i razmijenjeno između članova određene kulture" te da "uključuje korištenje jezika, znakova, i slika koje predstavljaju ili reprezentiraju određene stvari" (Hall, "The Work of Representation" 15), centralni je aspekt za ovakvu analizu. Reprezentacija konstruira realnost koja se pojavljuje samo da je opiše, nikad nije svedena na jednostavno pitanje je li lažna ili istinita, nego što se predstavlja i prihvaća kao istina. Ideologije su diskursi koji pokušavaju nametnuti zatvaranje značenja, koje je u interesu moći, da se ono što je kulturno postavlja kao prirodno. Tako, superjunakinje nisu nešto što je koreliralo s prirodnim poretkom stvari. Čak i za Carol, fiktivan lik u fiktivnom djelu, ova je ideja bila nešto što ideološki nije bilo valjano. Carol, za razliku od velikog broja muških kolega, nije bila

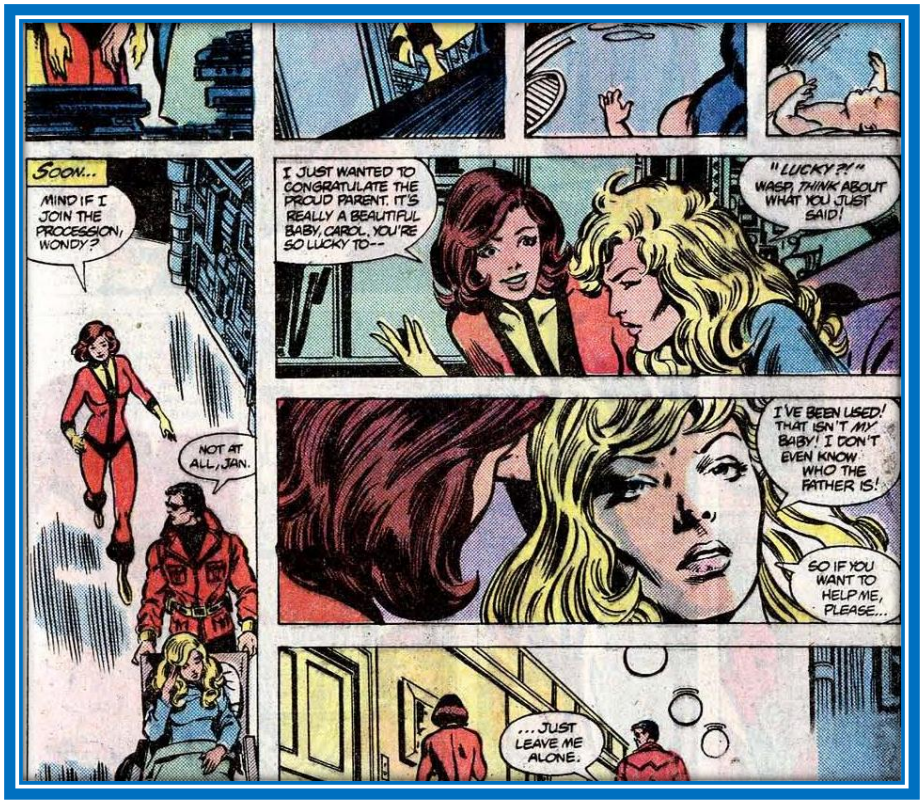
svjesna sebe kao superjunakinje koja se bori protiv raznih super zločinaca koji teroriziraju grad (to se prvenstveno odnosi na prvi i drugi broj). Njena zbunjenost i nevjerica vodi je k psihijatru, muškom prijatelju, koji je također uvjeren da je Carol luda (Conway, MM2 10-12). Ako prihvatimo ulogu ideologije koju ima u reprezentaciji (i obrnuto), onda je popularna kultura, kako i Hall tvrdi, prostor u kojem "se proizvode kolektivna razumijevanja", teren na kojem se odigravaju "politike signifikacije" u pokušaju da se pridobije ljude da na određeni način vide svijet oko sebe (Hall, "The Rediscovery of Ideology" 122-23). Na jedan način ovakav pristup glavnim likovima zrcali situaciju u kulturi tadašnjih čitatelja stripova o superjunacima i njihovoj nevjerici u mogućnost postojanja superjunakinje. Do tada, nijedan superjunak nije imao problema s vjerovanjem da ima super moći, barem ne na način kako je to predstavljeno kod Carol. Bilo je naturalizirano da muškarac dobije super moći bez obzira na koje čudne načine ih dobio, bilo kroz eksplozije ili treningom. Tu se vidi i kulturna hegemonija na djelu koja "uključuje specifične vrste konsenzusa: društvena grupa traži da predstavlja svoje posebne interese kao opće interesa društva u cjelini (…) Iako hegemonija implicira društvo s visokim stupnjem konsenzusa, ne bi trebala biti shvaćena kao da se referira na društvo u kojem je sav konflikt eliminiran" (Storey 80). Centralni je dio u pristupanju konceptu kao što je hegemonija u svladavanju i rukovođenju tih konflikata, koji su potrebni samo u određenoj mjeri kako bi se dalje ustanovili već postavljeni odnosi moći. Storey tvrdi da je društvo s ovakvim pristupom sadržano i kanalizirano u ideološki sigurna i izolirana mjesta gdje je hegemonija održana kroz procese dominantne grupe koja pregovara sa subordiniranim grupama (Storey 80-81). Živeći u duboko patrijarhalnom društvu, žene i muškarci misle da žene ne mogu biti superjunaci ni u stvarnom svijetu ni u fikciji. Pa tako kao što ni čitatelji ne vjeruju u superjunakinju, ne vjeruje ni sama Carol, a ni likovi u njenim pričama. Ta je sumnja bila i dio početnih priča o Wonder Woman kada nitko nije vjerovao američkom vojniku Steveu Trevoru da ga je spasila ta superjunakinja. Kod Carol se, ipak, može interpretirati kako njena sumnja u sebe te sumnja njenog prijatelja pruža osvrt na percipiranu žensku emocionalnu ranjivost i ideju da žene nisu fizički snažne kao muškarci da se nose sa stresom bivanja superjunakinjom. Iako je ovo izdanje jedan od prvijenaca što se tiče kontekstualiziranja ženskih prava i pokreta te reprezentiranja ženskih likova na ovakav način, ipak se i dalje ne odmiče od sigurnog muškog dominantnog diskursa. Moć je ključni element u ovakvim raspravama i spominjanjima diskursa koji je bio ključan i za Foucaultov rad o društvima i "režimima istine" (*Discipline and Punish* 46), kao i za rad Laclau i Mouffe o artikulaciji koja je centralni dio analiziranja samog imena ove superjunakinje – Ms. Marvel. Kako navode Laclau i Mouffe, artikulacija je nešto što nam pomaže da percipiramo hegemonijske odnose unutar društva (57). To je posebno vidljivo u

ovom slučaju kada se ime superjunaka spajalo sa sufiksom "man" (muškarac) ili kad se superjunakinji doda sufiks "woman" (žena) ili "girl" (djevojka). U drugim slučajevima, prefiks je "kapetan" dok crni superjunaci imaju prefiks "Black" u svom imenu. Carol je bila prva superjunakinja čije je ime imalo titulu *Ms.*. Kraticom koja se također može interpretirati kao dio borbe između dotadašnje uobičajene reprezentacije ženskih likova i područjem borbe za drugačije ubacivanje superjunakinja u ovu kulturu. Kao zanimljiv označitelj borbe za žensku reprezentaciju, autor stripa naveo je da titula *Ms*. označava ženu koja nije etiketirana bračnim statusom, ženu koja ga ne želi otkriti i statusom koji ne znači niti da je udana niti neudana. Na taj su način autori naveli kako čitatelji neće previše razmišljati o Carolinu imenu. "Vidite, to je ponajprije simbol kvazipolitičkog učenja, već dugo vremena potrebno je pojednostavljivanje takvih titula. Kao što se navodi u rječniku, titula označava i gospođicu i gospođu, samo je bez bračnih referenci. Drugim riječima, ako ikad odlučimo da se udaje, ne trebamo misliti niti na promjenu njenog imena niti na naslova stripa" (Conway, MM1 32). Ovakva se odluka može interpretirati kao čin subverzije nad popularnom kulturom definiranom prvenstveno muškim likovima, ali ujedno se i dalje može interpretirati kao jedini način definiranja ženskog lika kroz referiranje na ovisnost o muškosti. Naime, naglašenim negiranjem bračnog statusa, opet se označava ženski lik kao povezan s muškarcima, zbog naglaska na odvojenost od njih.

Neke od najčešćih strategija karakteriziranja ženskih likova u popularnoj kulturi svode se na mistične trudnoće, psihološke probleme i seksualno nasilje, točnije na viktimizaciju kao diskurzivnu strategiju koja je bila dio priča o Ms. Marvel. Nakon što je bila objavljivana dvije godine u svojim izdanjima, Carol se sporadično pojavljivala u drugim izdanjima superjunaka. Sve je kulminiralo njenim članstvom u Avengersima i dvjestotim brojem tog strip izdanja iz 1980. godine četvorice autora – Jamesa Shootera, Georgea Péreza, Boba Laytona i Davida Micheliniea. U toj priči otkrivamo da je Carol Danvers trudna, a cijeli proces misterioznog začeća, kao i rođenja, rješava se u tom jednom broju. Ta je priča sadržavala ustaljenu priču "mistične trudnoće" (Sarkeesian) gdje je nadnaravni aspekt radnje manifestiran kroz trudnoću i dijete s posebnim moćima koje mijenja ženski lik (majku), ali mijenja i radnju drugih ljudi oko sebe.[110] Shooter i ostali portetiraju druge superjunake kako se vesele prinovi u svojoj "obitelji", kupuju igračke, nasmiješeni su, a i članice Avengersa sudjeluju u toj radosti i iščekivanju, ignorirajući aspekt sumnjivog začeća i ubrzane trudnoće. Carol ubrzo istakne da joj je dijete

[110] Ovakav način pokretanja radnje u *fantasy* i znanstvenofantastičnim pričama, prema Sarkeesian, postao je ustaljen u devedesetima, a primjera ima mnogo; Scully u *Dosjeima X*, Cordelije u *Angelu*, Deanna Troi u *Zvjezdanim stazama* itd.

nametnuto, naziva je "onom stvari" i govori da se ne sjeća kako je do toga došlo (Shooter, A200 5).




Slika 62. Carol tijekom trudnoće dovodi u pitanje sreću svoje kolegice superjunakinje zbog tajanstvene situacije.

Carol je u roku od nekoliko dana rodila dijete kojemu je dala ime Marcus, a koje postane odraslo za nekoliko sati. Uskoro Marcus objašnjava kako je došlo do trudnoće i njegova rođenja, koje su motivacije pokrenule cijeli događaj koji se priča u ovom broju, i tijekom objašnjavanja može se zaključiti kako se, zapravo, radilo o činu silovanja:

> Sjetio sam se plana: budući da sam rođen u Limbu, zašto se ne bih mogao roditi i na Zemlji? (…) znao sam da samo posebno snažna žena može izvesti taj pothvat i kroz brojna vremenska skeniranja odlučio sam da je Ms. Marvel (…) savršeno vozilo. Tako sam te uzeo iz tvoje letjelice (…) i doveo te u Limbo. Iako sam znao da bi te Immortusovi uređaji lako nagovorili da ispuniš svaku moju želju, nisam te želio na takav način. Odlučio sam te osvojiti. Kako bi to ostvario, doveo sam mnoge ljude iz zemljinoga vremenskog kontinuuma, Shakespeare ti je napisao sonet, Beethoven je izvodio originalnu skladbu u tvoju čast dok te Marie Antoinette obukla u najbolju odjeću od svile i satena. Napokon, nakon nekoliko tjedana i, priznajem, male pomoći Immortusovih strojeva, bila si moja. (…) Kroz elektronska čuda kojima sam upravljao i s mojim naslijeđenim moćima, mogao sam implantirati svoju bit u tebe, prouzročivši stanje koje je bilo nalik trudnoći. (Shooter, A200 32-33)

Crtež koji prati Marcusovo objašnjavanje konotira njeno uživanje u činu koji se dogodio kao posljedica upravljanja njenim umom. Njeno tijelo korišteno je kao mehanizam koji omogućava pokretanje daljnje radnje. Nakon priznanja otmice i silovanja, lišena ikakve reakcije od svojih kolega koji bi osudili takve radnje, Carol samostalno odlučuje otići s Marcusom u tu dimenziju zvanu Limbo i brinuti se o čovjeku koji je njeno dijete, ali i osoba s kojom misli održati ljubavne odnose. Carol je otišla i ne pojavljuje se u stripovima idućih godinu dana, dok drugi članovi i članice Avengersa u novim brojevima uopće ne spominju Carol. Chris Claremont vratio je Carol tako da se ujedno osvrnuo i na sâm čin silovanja i nasilja koji su provedeni nad njom, a koji nisu bili prepoznati unutar priče kao takvi. Ponudio je novu verziju i implikacije događaja iz prošle priče tako što je suočio Danvers s ostatkom članova i članica Avengersa govoreći kako je i tada pri odluci da ode s Marcusom bila pod njegovom kontrolom. "Nisam voljela Marcusa! Nikada ga nisam voljela! Zar ne shvaćate što mi se dogodilo prije nekoliko mjeseci, što mi je Marcus učinio?!?" (Claremont, AAnnual 10 36).

Čitatelji su, kroz shvaćanje samih članova i članica Avengersa, dobili razrješenje i priznanje oko točnosti prijašnjih događaja. Nakon toga, nijedan od autora nije se osvrtao na posljedice Caroline traume, trudnoću, silovanje i što se događalo s Carol sve to vrijeme dok je bila s Marcusom. Silovanje se, u konačnici, koristilo u priči o Carol Danvers kao način dodatne karakterizacije lika, ali i kao način da se potakne daljnja priča u stripu.

Slika 63. Claremontovo razrješenje Marcusova otimanja Carol.

Sličan se diskurs viktimizacije odvijao nad mnogim drugim ženskim likovima u stripovima, jedna od njih je primjerice, već spomenuta, Sue Dibny iz tematske priče *Identity Crisis*. Glavni

negativac ove priče, Doctor Light, dobiva ozbiljniju karakterizaciju s činom silovanja žene superjunaka Elongateda Mana. Doctor Light je, u počecima stvaranja stripova, bio jedan od jačih protivnika grupe superjunaka Justice League, da bi konzekventno nakon prvog pojavljivanja 1962. godine postao sve slabiji i smješniji protivnik. To se kroz *Identity Crisis* objasnilo time da su mu članovi Justice League obrisali pamćenje i prouzrokovali lobotomiju zbog toga što je silovao Sue Dibny. Na taj su način autor Brad Meltzer, a i sami izdavači, pokušali opravdati razna razdoblja u stripovima kad su mnogi negativci bili smiješni i bezopasni te neobrazloženo drugačiji od prvotnih predstavljanja. To se događalo prvenstveno zbog toga što su ti stripovi bili namijenjeni mlađoj populaciji, u nekim slučajevima i djeci, no s odrastanjem te populacije koja se možda i sramila u svojim tridesetima i četrdesetima prijašnjih priča u kojima su uživali, ti novi stripovi, kao što je *Identity Crisis* ukalupili su smiješnu u bezazlenu prošlost kao pogrešku i uozbiljili je prvenstveno drugačijim ponašanjem superjunaka (Batman je potaknuo brisanje pamćenja Dr. Lightu) te kroz silovanje kao primjer posebno degutantnog čina kojim stripovi dobivaju na zrelosti. U konačnici, Sue Dibny služila je kao rekvizit i poticaj velikom broju superjunaka da krenu u istraživanje i osvetu, a da bi se na kraju iza svega krila jedna druga žena.[111]

## 5.8. Rodno određeni alkoholizam kao indikator dvostrukih standarda u stripovima

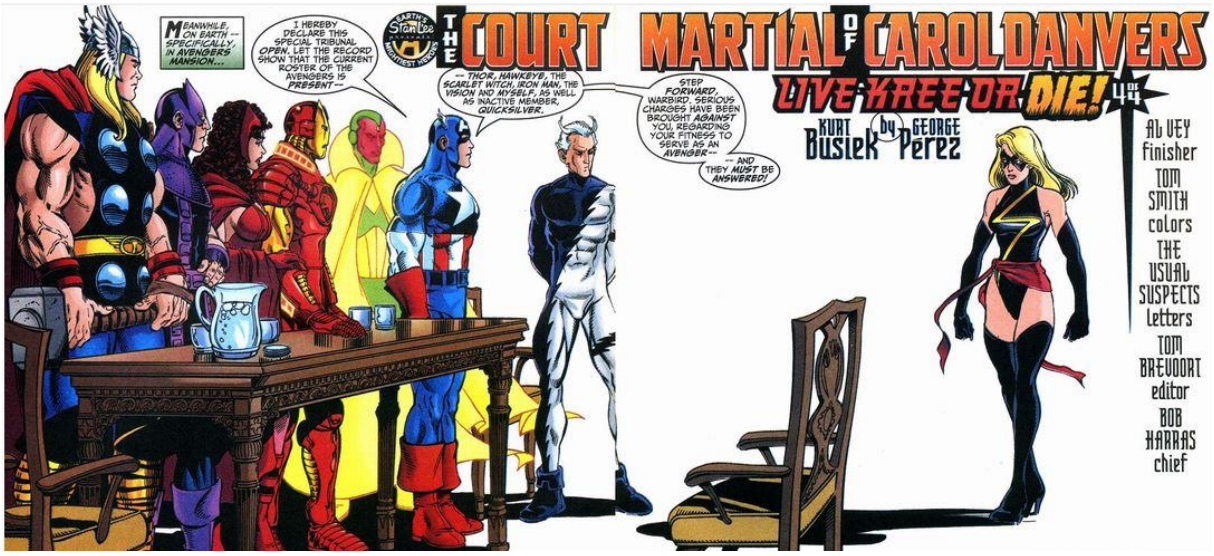
Vizualni aspekt predstavljanja muških i ženskih likova neizostavan je dio analize diskursa, pogotovo onoga koncentriranog na analizu diskursa različitosti u kontekstu nacionalnog identiteta. U crtežu i dizajnu leži većina njihove prvotne privlačnosti i neizbježne su određene standardizacije oko konstruiranja tih izgleda, bilo da se radi o plaštu, bojama ili konturi tijela. No, unatoč tome što tu leži privlačnost likova, kako muških tako i ženskih, negativaca i pozitivaca, pitanje koje se postavlja jest kako se točno želja i privlačnost prema određenim likovima manifestiraju i kako se njihove vizualne prezentacije mijenjaju kroz razna razdoblja te koje su od tih prezentacija prihvatljive, a koje nisu. Važnost tome prilaže se prvenstveno i pri analizi ženskog tijela, ideala ženskog tijela i reprezentacije istoga u umjetnosti, književnosti i popularnoj kulturi. Takve teme proizvele su velik broj različitih studija o njihovoj

[111] Stephanie Brown, jedna od inkarnacija Batmanova partera Robina, kasnije i Batgirl u priči *Batman War Games* također je bila silovana, a pozadina za Black Cat u stripu *Spider-Man/Black Cat: The Evil That Men Do* je također kroz diskurs viktimizacije dodana karakterizacija i motivacija za njen lik. U tim su izdanjima ženski likovi oteti, ubijeni, silovani, zlostavljani bez previše fokusa na efekte koje su takvi događaji imali, izuzev efekata koje su dale motivaciju muškim likovima.

konzistentnosti u 20. stoljeću.[112] "Ženska je seksualnost postala roba, kulturna realnost s dugom poviješću" (Gentile 2). U stripovima iz devedesetih, žensko tijelo nije bilo samo nedostižan cilj ili platno nametnutih hegemonijskih vrijednosti o tome kako bi žene trebale izgledati, bilo da su to likovi bez super moći kao Mary Jane ili superjunakinje kao Ms. Marvel ili Black Cat. Njihova su tijela, zapravo, često bila nemoguće nacrtana i u suprotnosti sa ženskom anatomijom. Iako je u to vrijeme to bio slučaj i s muškarcima, reprezentacija ženskog tijela postajala je sve više disproporcionalna i predstavljena kao njihova glavna i najočitija karakteristika. Analizirajući njihov izgled kao glavnu karakteristiku na naslovnicama stripova, kao i na drugim crtežima unutar samih stranica, jasna se razlika održavala između rodne binarnosti superjunaka i superjunakinja, a Mulveyin užitak u gledanju održavao se kroz "razdjeljivanje između aktivnoga muškog subjekta koji ima moć gledanja i pasivne, nemoguće žene koja funkcionira kao objekt u koji se gleda" (Mulvey u Milestone i Meyer 179). Stripovi u devedesetima definirali su hiperseksualizaciju ženskih i muških tijela. Bilo je manje realističnih crteža superjunaka i superjunakinja, a Ms. Marvel je bila jedna od najobjektiviziranijih tijekom tog razdoblja. Figura plavuše, superjunakinje, podudara se s nekoliko rodnih kategorija, o kojima Milestone i Meyer pišu kada analiziraju oglase iz 90-ih spominjući diskurs "glupe plavuše" te navodeći "kako je ideal ženske ljepote karakteriziran s velikim grudima, dugom kosom, čistom kožom, šminkom, vitkošću i mladošću" (citirano u Milestone i Meyer 96). Carolino novinarstvo je u tom razdoblju hiperseksualizacije zaboravljeno kao bitan element koji oblikuje njen identitet. Autor Kurt Busiek u to joj je vrijeme počeo dodavati novu karakteristiku, ovisnost prema alkoholu. Melinda Kanner istraživala je reprezentaciju alkoholičarki u popularnoj kulturi, prvenstveno na televiziji i u filmovima, navodeći kako i tu postoje razlike između muških i ženskih likova u načinu kako se pisci kod njih odnose prema toj ovisnosti. Prema Kanner, alkoholičarke su uvijek predstavljene kao "društvene sramote, ponižavane te ih je teže za gledati nego alkoholičare" (183). Nadalje, autorica tvrdi da je povezano s prijašnjim reprezentacijama ženskih i muških likova i sa stanjem žena u društvu zbog kojih je samo to odstupanje već bilo veće poniženje i neugodnost kod samih konzumenata. Kod Carol, razlog tome bio je gubitak super moći. Ona je tijekom epizodne priče *Live Kree or Die* suspendirana s dužnosti i ukinuto joj je članstvo u Avengersima. U sceni koja je nalik vojnom sudu superjunaka isti kolege Avengersi, koji su i prije bili nerazumni oko stvari

[112] Za više pogledati: Joan Jacobs. *The Body Project: An Intimate History of American Girls*. Vintage, 1998. Westley, Hannah. *The Body as Medium and Metaphor*. Rodopi, 2008,; Ellis, Kristina Roberts. *Bodies of Thought, Sites of Anxiety: The Representation of the Female Body in "Cosmopolitan" Magazine During the 1940s, 1950s, and 1960s*. BiblioBazaar, 2011.

koje se događaju u Carolinu životu, opet su je odbacili. Tijekom suđenja, Thor govori "da je alkohol utjecao na dužnosti koje ima te da je dovela u opasnost sebe i svoje kolege" (Busiek 4), dok Kapetan Amerika, kada se velika prijetnja pojavi na zemlji, racionalizira svoj izbor zabrane vraćanja Ms. Marvel u tim izjavom da mora "čuvati tim i živote koje brane" (Busiek 9).

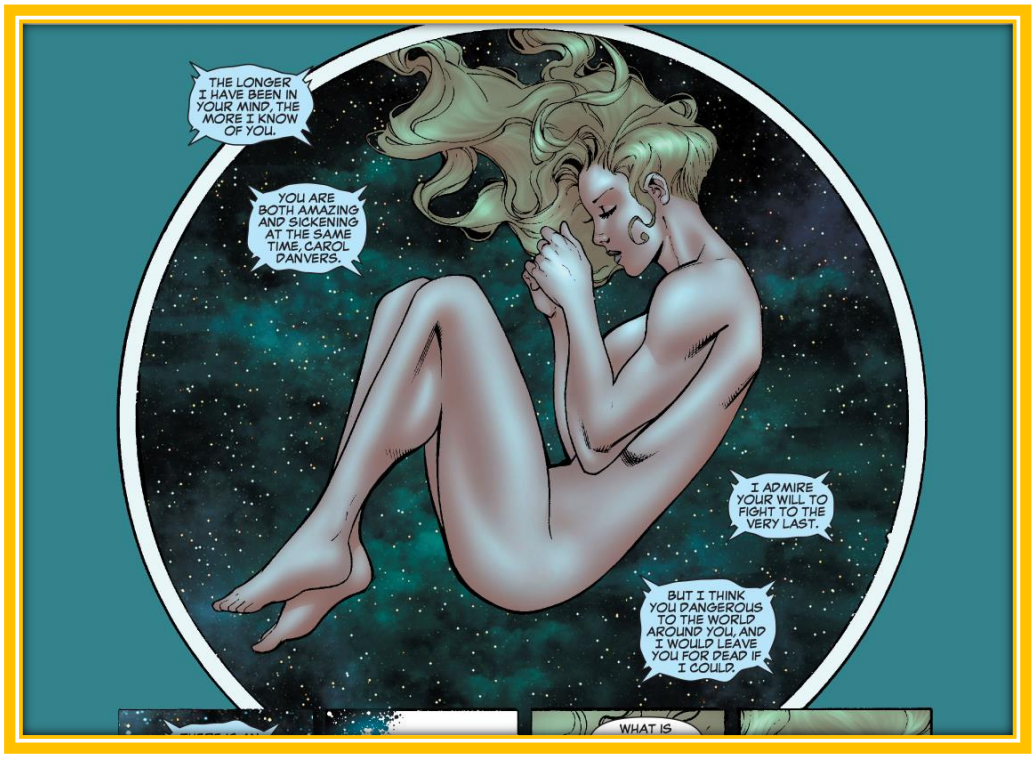



Slika 64. Suđenje Carol Danvers.

Diskurs unutar kojega se drugi superjunaci referiraju na Carolin problem uklapa se u portretiranje alkoholičarki kao osoba koje su "štetne za sebe i svoju obitelj" (Kanner 183). "Nisam trebala sakrivati to da sam izgubila svoje moći – no već sam izgubila svoju prošlost, svoju obitelj, svoje prijatelje – Izgubila sam zvijezde – Nisam htjela riskirati da izgubim i članstvo u Avengersima" (Busiek, 7). Na ovaj način Carol artikulira svoju novu obitelj, Avengerse koji su portretirani kao zajednica koja pati zbog njenih devijacija. Iako to nije prvi put da član Avengersa ima problema s disciplinom i bude tema na njihovoj verziji saslušanja, Carol je bila prva žena koja je prekršila određene norme i pravila. U slučaju Tonyja Starka, alkoholizam je viđen kao dodatna odlika lika koji se borio s ovisnošću, dok je Carol zbog toga na kraju kažnjena okrutnije i izbačena iz zajednice. Kako tvrdi Kanner, alkoholičari su tipično reprezentirani kroz popularnu kulturu kao zabavni, izazovni za gledatelje i "tragično oštećeni umjetnici s manama" (183). Kao i mnogi drugi slučajevi u popularnoj kulturi, i Kanner je, kao autor ovih događaja koji su se ticali problema Ms. Marvel, opet imao drugačije viđenje o tome što znači biti žena. Ženski likovi moraju biti kažnjeni za stvari koje se kod muških likova vide kao nova odlika njihova lika, nešto što je percipirano kao izbor ili moraju biti teže kažnjene nego muški likovi unatoč sličnosti u prekršajima (Kanner 184). Carol se na kraju sama povukla iz Avengersa, nije čekala da donesu odluku koja je prema njihovim izjavama ionako postala očita te je ženski lik, iako potaknut drugim društvenim okolnostima i pritiscima prvenstveno

muških likova, kao i u slučaju Jean Grey, opet prikazan kao netko tko je samostalno odlučio završiti svoju karijeru.

Do tog su slučaja razni autori kroz Carol prošli mnoge teške teme: probleme s pamćenjem, silovanje, impregnaciju, nekoliko poremećaja osobnosti, alkoholizam i progon iz momčadi superjunaka, dva se puta iznova pojavila (kao Binary pa kao Warbird) da bi opet, u svojim novim brojevima, 2008. godine bila doslovno "skinuta" od svojih moći, portretirana gola kako lebdi među zvijezdama izložena muškom pogledu.




Slika 65. Carol Danvers ostaje bez svojih moći.

Artikulacija oduzimanja moći ovdje je prešla na odjeću i tako se nastavio drugačiji odnos prema ženskim likovima, prema superjunakinjama s posebnim pričama gdje su viktimizacijom i vizualnim predstavljanjem njihove patnje opet bile kodirane kroz Mulveyin muški pogled. S druge strane, kada bi se muški likovi odricali svojih moći ili ostajali bez njih, kao Spider-Man, sve bi bilo popraćeno teatralnošću bacanja uniforme u koš za smeće i odlaska u suton. Kod superjunakinja, ili bar u slučaju Carol Danvers, pojačavaju se konotacijske tendencije gledljivosti koju spominje Laura Mulvey. "Krenuvši puno dalje od ženskog potencijala da se u nju gleda, film gradi način na koji se u nju gleda, kao sâm spektakl" (Mulvey 815). Kao i slučaj Dark Phoenix, tako i slučaj Ms. Marvel ukazuje na to da stripovi također mogu biti teren stvaranja spektakla koji producira "pogled, svijet, objekt" (Mulvey 815).

Godine 2012. život Carol Danvers opet je postao središte jedne nove generacije stripova. Budući da je muški superjunak Captain Marvel već postao zaborav u sedamdesetima, a nove generacije čitatelja ne znaju tko je on, niti je danas bitan u bilo kakvim adaptacijama, Carol je u novim pričama, napravljenima za novu generaciju, dobila njegovo ime. Nove su priče preuzele prvenstveno spisateljice, među kojima je najčešća Kelly Sue DeConnick koja je opisala kako novi strip reflektira legendu Captaina Marvela i što ona znači za superjunakinju, što će učiniti s njom i što svi drugi likovi misle o njenoj novoj ulozi (Burlingame, "Carol Danvers is Captain Marvel"). Očito je ostala premisa u kojoj je ženski lik, unatoč stvaranju donekle inkluzivnijih ženskih likova, i dalje dio binarnog konstrukta u kojem je muški lik točka referiranja. Godine 2012. Carol je izbrisala Captaina Marvela iz kolektivnog sjećanja, ima opet svoje moći i putuje galaksijom rješavajući probleme na puno široj skali nego prije, a usto pomaže Avengersima kroz razne ukrižene naslove. Kroz nove priče Carol ostavlja svog dečka na Zemlji, nema više ljubavnih interesa, spašava muškarce iz ugovorenih brakova u matrijarhalnim društvima izvan svog planeta, na putovanjima se druži sa svojom mačkom i često surađuje s drugim ženskim likovima.

Slika 66. Carolin dečko (War Machine) shvaća Caroline želje za odlaskom sa Zemlje.

Slika 67. Carol u svemirskim pustolovinama sa svojom mačkom.

No, opet vidimo koliko je teško unutar muške industrije imati ženski lik odriješen od binarnih rodnih odnosa. Svaka vrsta subverzije, čak i one koja možda želi imati čisti početak i ne stvarati usporedbe započinje i dalje tom usporedbom s muškim likom koji je prije nosio to ime, a nastavlja se dalje u stripu s njenim prvim avanturama. U novim pričama Carol postaje spasiteljica muškaraca diljem galaksije, no spašava ih od drugih žena, opresivnih, izvanzemaljskih žena koje smo već toliko puta susreli, prvenstveno kod Wonder Woman i njenih Amazonki, matrijarhalnog društva koje nije željelo muškarce u svojoj sredini. U stvaranju nje kao superjunakinje, njene su priče učinile druge žene opresorima i nisu ih uspjele osloboditi binarnosti koja ju je i napravila.

Feminističke politike, kao i pokreti koji se događaju i u 21. stoljeću, vezani su za ženska prava uz konstantnu kritiku esencijalističkih političkih viđenja tih prava u Americi. Pitanja koja se nameću jesu ona o mogućnostima da se razlike eliminiraju i treba li u nastojanju rodne jednakosti polaziti iz priznavanja muškosti i ženskosti kao esencijalno diferencijalnih entiteta. Isto se pitanje može postavljati i u kontekstu rase, klase i seksualne orijentacije gdje se, kroz sukobljavanje s esencijalističkim postavkama svih navedenih identiteta, gubi kompleksnost inferiornijeg položaja raznih subjekata u konstruiranju nacionalnog identiteta.

> (…) konflikt vezan za identitet koji se događa u ovom trenutku u Sjedinjenim Državama – između patriotskog pogleda na nacionalni identitet koji traži način da iskoristi identifikaciju s idealnom nacijom kako bi ugušio sve druge postavke sebstva; i pogleda koji se konstantno smatra ne patriotskim i opsjednutim žrtvama iz kojih razgovor o građanstvu uzima kao glavnu temu nejednake materijalne uvjete ekonomske, društvene i političke borbe i preživljavanje u tim uvjetima. (Berlant, *Queen of America* 27)

U stripu *Maximum Carnage* superjunaci su, braneći New York, branili kompletnu naciju, borili se protiv neuračunljivih žena, luđaka koji ubijaju i stavili s tim u opreku, na dobru stranu zaštitnika nacije, žensku žrtvu, ženu koja ostaje doma i brine se za svoje vojnike te veliki broj muških likova koji su kroz priču ostvarivali konačni cilj – održavanja *statusa quo* unatoč žrtvama koje su nastale po putu. Carol Danvers i Jean Grey, kao puno zastupljenije žene u svojim zasebnim pričama, proživljavale su mnoge stvari koje su postale, kroz povijest popularne kulture, karakteristične za ženski identitet. Svaki pokušaj ostvarivanja sebstva, odvajanja od monolitnog konstrukta nacije, kroz narativ u stripu u konačnici je bio kažnjen. Obitelj superjunaka, Avengersi i X-Meni, kroz pokušaj kontrole, spašavanja i konačnog svojevrsnog pritiska na žrtvovanje Jean i Carol dovele su do ustaljenja Berlantina patriotskog pogleda na nacionalni identitet, tj. na građanstvo.

Svaka evolucija ženskih likova, unatoč tome što mijenja neke prijašnje diskurzivne procese, ostavlja prostora za dodatno isključivanje kroz diskurse viktimizacije, psihičke nestabilnosti ili borbe s drugim, agresivnijim ženama, ostavljanje ljubavi i pojednostavljivanje ženskog lika kroz naglašavanje odnosa s kućnim ljubimcima. Od 2012. godine, pa nadalje, pojavio se veliki broj superjunaka koji simboliziraju taj drugi pogled, obojen s nejednakošću i potrebama da se istakne jedan drugi razgovor o tome što znači i što treba biti današnji američki građanin. Carol je postala Captain Marvel, a njen prijašnji identitet Ms. Marvel dobila je Kamala Khan, prva muslimanka superjunakinja koja sa svojim samostalnim izdanjima postavlja još jedan aspekt različitosti na vidljivo mjesto današnje distribucije i reklamiranja stripova. Usto, Captain Marvel postaje jedna od vođa posebne skupine superjunakinja nazvane *A-Force,* a istoimeni strip promovirao se kao "ženski Avengersi".[113] Gwen Stacy, Spider-Manova izgubljena ljubav i žrtva, u alternativnim pričama postaje Spider-Gwen te njezini stripovi postaju najprodavaniji tijekom 2015. godine. Tony Stark više nije Iron Man, nego se ta uloga daje crnoj tinejdžerki Riri Williams koja preuzima alter ego imena Ironheart, Thor je žena jer prijašnji Thor nije bio vrijedan te moći, a sve je češća težnja da se kroz nova predstavljanja starih poznatih likova otvori prostor za različitost. Unatoč svemu tome, i težnjama da se dovede neka nova vrsta jednakosti i daje glas onima koji prije taj glas nisu imali, tradicionalni obožavatelji reagiraju na takve stripove optužujući političku korektnost i time perpetuiraju "opsesivnu želju da se revitalizira nacionalna heteroseksualnost i bijela, normalna nacionalna kultura" koja se, prema Berlant, pojavila upravo kada su mediji i razne druge publikacije pokušale naglašavati pozitivne

[113] Neki od primjera: Whitbrook "Marvel Is Creating The First Ever All-Female Avengers Team!" (http://io9.gizmodo.com/marvel-is-creating-the-first-ever-all-female-avengers-t-1684215923), Maggs "Marvel Announces New All-Female Avengers Team!" (https://www.themarysue.com/marvel-announcement-a-force/).

aspekte imigracije u Americi još u devedesetima (*Queen of America* 177). Odnosi moći u društvu danas govore više o takvoj panici i tim glasovima tradicionalnih obožavatelja koje možemo smjestiti unutar Berlantina klastera, kritiziraju se svi pokušaji promjena, dok se, u suštini, i dalje odvijaju stvari koje nikako ne ukazuju na promjene o kojima govori "okrutno optimistični"[114] Obama.

Slika 68. Naslovnica prvog broja *Invincible Iron Man* iz 2016. godine s Riri Williams.

Riri Williams, koja je 2016. godine dobila svoje strip izdanje *Invincible Iron Man* autora Briana Michaela Bendisa, na prvoj naslovnici nije u pozadini određena nasljeđem ili drugim likovima, niti je portretirana u akciji kao prve naslovnice *Ms. Marvel*, u vrijeme koje je, iz današnje percepcije, bilo nazadnije što se tiče ženskih prava i (re)prezentacije žena. Na prvoj naslovnici, ilustrator Stefano Caselli odlučio je petnaestogodišnju tinejdžerku vidno seksualizirati, a u pozadini je prati samo falusni simbol, dio stroja. Na ovaj se način vidi kako umjetnici koji rade na naslovnicama i dalje vide crno žensko tijelo, bez obzira na godine, te kako se često i dalje, hegemonijski, ljudi odnose prema tim tijelima.[115] U činovima uključivanja, opet se i danas događa stereotipizacija, potenciranje različitosti, seksualizacija koja perpetuira u stvarnim američkim politikama i slučajevima kao što su nejednake plaće između žena i muškaraca

[114] Referiranje na naslov knjige Lauren Berlant *Cruel Optimism.*
[115] Navedena naslovnica je, zbog kritika, naknadno otkazana i povučena iz prodaje te je zamijenjena drugima.

(Youngjoo i Weeden 457), seksualno zlostavljanje i uznemiravanje na radnom mjestu (Uggen i Blackstone 64) te brže napredovanje muškaraca na tradicionalno gledano ženskim poslovima (Williams, C. 53). Iako je Riri ovdje postavljena u sredini naslovnice, pasivnom izloženošću (poziranjem) postaje još jedno crno tijelo na bijeloj podlozi, bez obzira na to što je podloga, u ovom slučaju, američki plava.

# 6. Ugroženo i odgovorno građanstvo u razdoblju nakon 11. rujna

Jedna je od ustaljenih formula stripova o superjunacima, pogotovo u tematskim pričama, udruživanje svih do tada predstavljenih likova, koji su u prijašnjim pričama povezanima tom dužom pričom imali svoje zasebne sukobe, avanture i probleme. Konačno razrješenje u tim pričama završava pojavljivanjem svih likova i kroz spektakl akcijskih scena događa se konačni zaplet, kao i rasplet. U toj maniri i ova disertacija pokušava ponuditi konačan rasplet kroz jednu takvu priču koja je razgranala dodatne probleme i vizije američkog građanstva početkom 21. stoljeća.

Koliko god *Čuvari* nudili kritiku i drugo sagledavanje superjunaka još sredinom osamdesetih, i navedene priče o poznatim superjunacima donosile nove, kompleksnije priče i završetke koji su nudili nešto drugačije od jednostavnoga pozitivnog raspleta, većina je stripova ipak, kao i adaptacije u raznim medijima, održala mit o nepobjedivosti superjunaka i njihovoj ulozi u održavanju harmoničnoga američkog društva. Svaki rat i svaki problem bio je rješiv mnogim superjunacima bez obzira na rod, rasu i društvenu pozadinu. Mnogi su, kroz zasebne, tematske i serijalizirane priče uspješno rješavali većinu prijetnji, kako izvan Amerike tako i izvan same Zemlje. Spletom okolnosti, većina tih glavnih poruka mogla je biti održana u stvarnosti jer se nikad nije dogodilo nešto toliko opasno i uznemirujuće, nešto što je neizbježno rušilo "bijelu fantaziju" svima na svijetu kao što je to bio napad na New York 11. rujna 2001. godine[116] (Hage 78). Iako se i prije i poslije događaju veliki napadi na čovječanstvo, zakoni koji krše ljudska prava, imigracijske i iseljeničke tekovine koje iznose velika i bitna pitanja na vidjelo svima u Americi, a i još više izvan nje, 9/11 događaj je koji je obilježio suvremeni američki identitet (identitete), a ujedno doveo i do velikih promjena u stripovima o superjunacima. Izdavači stripova teško su ignorirali ovaj događaj koji je vidno potrebno adresirati i samim time inkorporirati ga u fantastičnu priču u kojoj se ipak takav napad dogodio, unatoč svemogućnosti superjunaka. Sama ta potreba da se adresira ovaj slučaj, nešto je što ukazuje na jaku povezanost superjunaka kao američkih mitova i snažnih aparata subjektivizacije koji su sastavni dio konstrukcije američkoga nacionalnog identiteta koji se, naravno, grana na osobni kao i na kolektivni identitet.

U tom se trenutku dogodio i svojevrsni realni zaokret u stripovima o superjunacima, prvenstveno onima u izdanju Marvela. Nekoliko tjedana nakon 9/11, J. Michael Straczynski napisao je novu priču sa Spider-Manom u ulozi naratora. Broj je prezentiran s crnom

[116] Dalje u tekstu navođen kao 9/11.

naslovnicom ilustratora Johna Romitea Jr. jasno dajući do znanja da će priča u stripu tematizirati teroristički napad na New York. Kritika kolonijalizma, prava manjina i društveni pokreti u trenutku su bili zaboravljeni, a novi je fokus bio na katastrofalne i jasne posljedice u sadašnjosti koje su obišle svijet, više od bilo kojega drugog terorističkog napada i izgubljenih života izvan Amerike.

Slika 69. Crna naslovnica stripa *The Amazing Spider-Man* koji tematizira posljedice napada na New York 11. rujna 2001. godine.

Straczynskijev razlog za izbor Spider-Mana kao glavnog naratora, bijeloga zabrinutog subjekta, ne leži samo u njegovoj popularnosti naspram drugih superjunaka u tom razdoblju, nego i u tome što je, još u viziji Stana Leea u šezdesetima, Spider-Man bio junak potlačenog dijela klasnog društva u Americi, simbol siromaštva u New Yorku, teškog djetinjstva, neshvaćenosti u školi i među ljudima, koji je postao superjunak s problemima svakodnevnog tinejdžera. Spider-Man je bio prvi tinejdžer koji nije bio pratitelj glavnom superjunaku, niti vrsta komičnog olakšanja u određenim pričama kao što je, primjera radi, bio Bucky Barnes Kapetanu Americi

ili kao što je Robin bio Batmanu. Straczynski ubacuje čitatelja u srž događanja 11. rujna sa Spider-Manovim mislima: "Neke se stvari ne mogu opisati riječima. Ne mogu se razumjeti. Ne mogu se oprostiti" (Straczynski i Romita, AS36 3). Strip postavlja čitatelja iza Spider-Manova pogleda koji se hvata za glavu i gleda ruševine te proteže ovakav dokumentaristički način pregledavanja daljnjih situacija na tlu predstavljajući nam razne superjunake i zločince kako zajedno u šoku gledaju posljedice čina "samo luđaka koji je mogao smisliti ovo, provesti tu misao, upravljati avionima" (Straczynski i Romita, AS36 5).

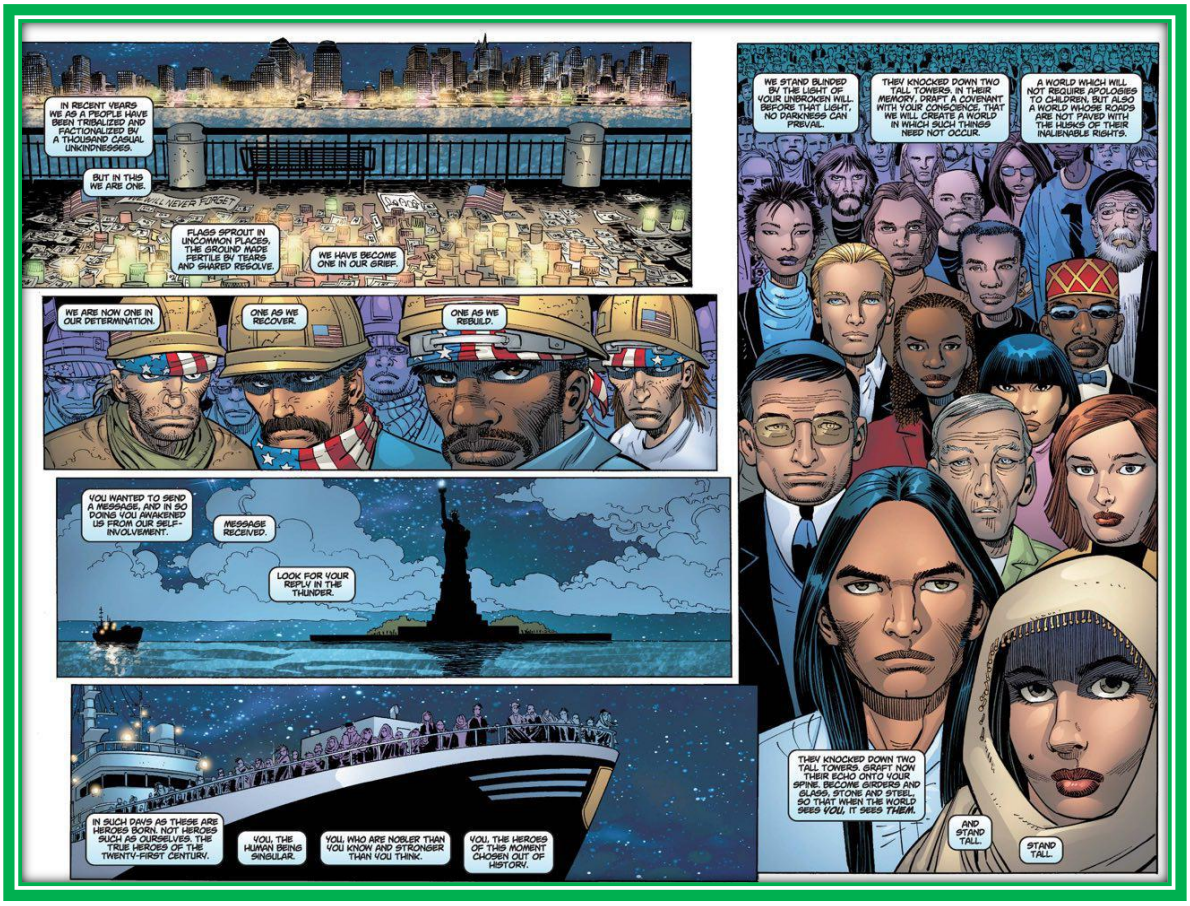
Spider-Manova šokiranost i stajanje nad srušenim WTC-om (*World Trade Center*) brzo je postala jedna od najprepoznatljivijih slika iz novijeg doba stripova o superjunacima. Iako su i prije razni problemi i ljudske tragedije bili dio stvarnosti, pa i elementi referiranja u stripovima o superjunacima, ova je slika, odnosno taj strip, ukazala na mnogo toga što je do tada možda još bilo stvar dileme ili rasprave. Tragedija se dogodila u SAD-u, a superjunaci su, bili oni iz tog ili drugih dijelova svijeta, reagirali kao Amerikanci. Prijašnja događanja smještena u stvarnoj američkoj i svjetskoj povijesti, Drugi svjetski rat, bojazan od Rusije, Kine, Japana, Građanski pokret za ostvarivanje prava američkih crnaca, rodna neravnopravnost, nisu prouzrokovali takav narativni slom kao što se dogodilo nakon 9/11. Fantazija nepobjedive Amerike raspuknula se, pokrenuta potenciranim strahom od različitosti, navodeći nove probleme u američkom društvu i medijima, počevši s islamofobijom, ali i ksenofobijom, paranojom i stereotipizacijom. Superjunaci nisu više mogli ove probleme rješavati šakom, humorom ili ponavljajući poštapalice o istini, pravdi i američkom načinu života, niti su samo mogli isticati opasnosti i bojazni jer su iste te opasnosti postale dio realnosti, izvan fikcije.

Slika 70. Spider-Man nad WTC-om u stripu o napadu na New York 11. rujna 2001. godine.

Spider-Man, Kapetan Amerika, Iron Man, Fantastična četvorka i mnogi drugi surađuju s vatrogascima i policajcima kako bi smanjili nastalu štetu, spasili ljude. Centralni su dio priče pitanja običnih građana usmjerena Spider-Manu, pitanja koja se odnose na nevjericu oko toga da superjunaci ovo nisu mogli spriječiti te na nevjericu da je netko sposoban ovako nešto učiniti. Odgovor je da je ovaj plan bio nezamisliv i nepredvidiv, nemoguć za pretpostaviti. "Ne možete nas čuti zbog zvukova plača, no mi smo ovdje" (Straczynski i Romita, AS36 7), govorio je Spider-Man u ime svih likova, pa i negativaca koji su zajedno s njima gledali štetu i žalili "jer priče o čovječanstvu nisu napisane u tornjevima nego u suzama (…) u glasu koji govori unutar i onih najgorih od nas da ovo nije u redu" (8). Hrabrost, odgovornost i žrtva prebacile su se na "obične muškarce" i "obične žene", a Spider-Manova izjava o "smrti nevinih i smrti nevinosti" pokušava pomiriti sve građane u Americi koji imaju različita viđenja vezana za uzrok ovog događaja (11). Nemogućnost harmonije u američkom društvu i sukobi koji su se događali na političkoj i medijskoj sceni ovdje su prvenstveno bili prezentirani kroz diskurs pomirbe, navedeni su kao nešto što postoji i što se mora riješiti. Straczynski i Romita su tako uprizorili zajedništvo s crtežima ljudi raznih etniciteta i rasa koji stoje jedni uz druge i pokušavaju svladati to nerazumljivo zlo. Individue, obični muškarci i žene, diskurzivno formirani kao subjekti,

moraju vidjeti sebe kao građane, ali ne samo na političkoj razini već i na razini zajedništva u društvenom smislu (Fortier 25). Straczynski pokušava postići taj osjećaj zajedništva tako što svi obični ljudi "postaju jedno u našoj tuzi", ali su ujedno i "jedno u našoj odlučnosti, jedno za vrijeme oporavka, jedno dok ponovno gradimo srušeno" (Straczynski i Romita, AS36 19). Kroz ove izjave Spider-Mana, čija se perspektiva mijenja iz slika američkih zastava, uplakanih superjunaka i običnih građana, u osobne poruke, poruke u ime superjunaka, priča doživljava svoj vrhunac kad Spider-Man preuzima glas svih građana. Jedna od zadnjih scena u stripu pogled je na otok Elis, isti onaj otok koji je inspirirao Billa Mantloa za priču o Cloak i Dagger, a usto i otok koji zajedno s "američkim snom" oblikuje diskurs imigrantskog društva u Americi (Stam i Shohat Race in Translation 59). Scena prikazuje još jedan brod pun imigranata, novih potencijalnih američkih građana, a Spider-Man prati taj događaj s obećanjem usmjerenim prema zlu čije je fiksiranje u tom trenutku nemoguće. "Htjeli ste nam poslati poruku i time ste nas probudili iz individualne samodopadnosti. Primili smo poruku. Potražite naš odgovor u grmljavini. U ovakvim danima junaci su rođeni. Ne junaci kao što smo mi. Istinski junaci 21. stoljeća. Vi, ljudsko biće, jednina (…). Vi, junaci trenutka izabranoga iz povijesti. Mi stojimo zaslijepljeni svjetlom vaše neslomljive volje. Ispred tog svjetla, nijedna tama neće pobijediti" (Straczynski i Romita, AS36 19). Straczynskijeva priča potencirala je novu vrstu građanstva, odgovorno građanstvo koje preuzima na sebe dužnost pomirenja i jenjavanja mržnje prema različitosti. Odgovorno se građanstvo vidi u tendencijama koje su se pojavile u Americi nakon 9/11, a u kojima se amerikanstvo pokušalo istaknuti kroz "patriotizam raznolikosti" (citirano u Weber 278) u kojem se pak slavi različitost kao osnova nove nacionalne jedinstvenosti i zajedništva. Građani koji su u opasnosti, takozvani ugroženi građani, ukazuju na granice liberalnog obećanja inkluzije kroz građanstvo na legislativnoj razini i nacionalizma koji stalno dovodi do novih distinkcija između dobrih i loših građana. Dobri građani su oni koji se mogu asimilirati sa svojim različitim patriotizmom, a loši ono koji se ne mogu asimilirati, koji su različiti, koji su neprijatelji i opasnost za ostale. Različitost je, kao i u Weberinom primjeru u analizi PSA reklama, nešto što čini dio identificiranja nove nacije, diskurs koji je uvijek bio dio takve konstrukcije nacije. I Spider-Manova priča, posveta žrtvama 9/11, u jednu ruku slaveći raznovrsnost na kraju priče, s prezentacijom raznih kultura, pojedinca, svjetova satkanih u američku naciju i društvo ujedno ne znači da se slavi različitost. Slavljenje raznolikosti i hibridnosti, kao i kod Hageovih multikulturnih sajmova u Australiji, često, prema Fortieru, eksplicitno odbija različitost i uništava ikakve politike različitosti (21). Američki superjunaci opet preuzimaju prikrivenu ulogu indikatora američke društvene i kulturološke anksioznosti,

koja se evidentira kroz razne nove superjunake te nove priče sa starim junacima i promjenama koje su uslijedile u njihovim pričama.




Slika 71. Prikaz raznolikog građanstva koji aktivira i diskurs odgovornog građanstva.

Ovakav se diskurs podudara s "projektom kohezije zajednice" o kojem priča Fortier, a koji se "zasniva na afektivnom subjektu i pokušava oblikovati afektivne građane čije je osobno članstvo u zajednici kontingentno na osobnoj razini i osjećajima, ali se i proširuje izvan obiteljske i individualne razine i usmjeren je prema dijeljenim, javnim, lokalno integriranim životima" (25). Na kraju, u običnim su ljudima potaknuti osjećaji i identifikacija, tj. prebačeni su na njih, prave junake ove tragedije, premještajući građanstvo i osjećaj sigurnosti iz samodopadnoga individualnog osjećaja i "usmjeravajući svoje osjećaje prema javnosti" (Fortier 25). Supermanove siluete vojnika, koje nisu odražavale jasna lica te su se utapale u jedinstvu i istoznačnosti, zamijenjene su naočigled aktivnijim subjektima u Straczynskijevoj priči. Čitatelj/građanin, u ovim su situacijama, za razliku od Supermanovih priča u Drugome svjetskom ratu, primorani pozicionirati se unutar raznovrsnosti oblika građanstva, točnije, kategorizirati se i utopiti u hibridno, raznoliko građanstvo koje je i dalje iluzija, lažno optimistično u svom načinu nošenja s novim prijetnjama.

Slika 72. Potenciranje jednakosti unutar različitosti. Predstavljanje stvarnih junaka u američkom društvu nakon 11. rujna 2001. godine.

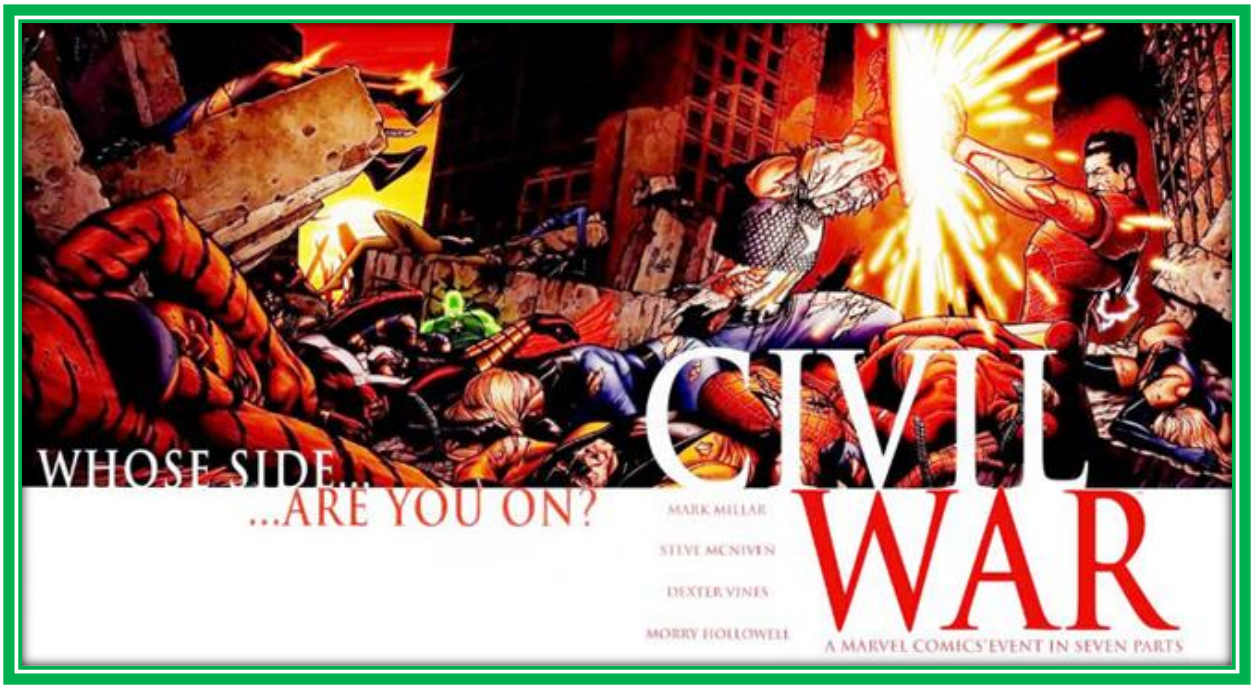
Jedan od načina na koji moć funkcionira upravo je kroz kategorizaciju ljudi u termine kroz koje oni počinju razumijevati same sebe. Kroz Foucaultovu konceptualizaciju subjektivizacije, ljudi postanu vezani za specifične identitete – postaju subjekti. No, usto postaju subjektivizirani prema pravilima i normama koje su unesene kroz zbir znanja. Zauzimaju subjekt-pozicije dostupne unutar diskursa, pokušavaju prezentirati razumijevanje samog sebe, i kontrolirati sebe u skladu s onim što Foucault naziva tehnologijom sebstva. Takva odnošenja "omogućuju individuama da naprave sami ili uz pomoć drugih određene zahvate prema svom tijelu i duši, prema mislima, ponašanju i načinu življenja, kako bi se transformirali i dosegnuli određeno stanje sreće, čistoće, perfekcije, besmrtnosti i mudrosti" (Foucault, "Technologies of the Self" 18). U tom trenutku, subjekt (u ovom slučaju Spider-Man) bira zabrinutost bijelog subjekta kao svoj način shvaćanja svijeta oko sebe, ili se pozicionira unutar različitosti, zbog čega je lišen

kontroliranja koje posjeduje bijeli zabrinuti subjekt. Zabrinutost se, kroz medije, javne politike i američku politiku općenito, ipak svodila na rat protiv terora, u čije se ime napadalo razne države svijeta i zbog čega je Amerika ulazila u nove ratove. U Americi su se ponavljali razni napadi iz mržnje usmjereni na različitost, pogotovo onu povezanu s ljudima iz Indije, Arabije, ljude muslimanske vjeroispovijedi. Ljudi koji su ulazili u vizualne kodove opasnih pojedinaca, određeni svojom rasom i vjerovanjima koja se vide na njihovoj odjeći, uvijek su prolazili kroz dodatne sigurnosne preglede, uvijek su bili prvenstveno osumnjičeni, a tek tada oslobođeni.

Potenciranje Foucaultove tehnologije sebstva pronalazi se kroz priče u razdoblju nakon 9/11 u kojem se stripovi referiraju na strahove i anksioznosti među kojima je prednjačila ilegalna imigracija. Zemlja u kojoj se ostvarivao "američki san" i u kojoj se, naočigled, poticala tolerancija i, što je važnije, kontrolirala različitost, u vrijeme kad je različitost percipirana kao opasnost donosila je nove mjere. Tematiziranje migrantskih tekovina, ilegalnih imigranata u Americi i straha od različitosti određena je u priči Marka Millara *Marvel Civil War*. Millar je, četiri godine nakon 9/11, problematizirajući sukob između superjunaka, pokušao smjestiti dva dominantna mišljenja oko imigracijskih politika u SAD-u. Tematska priča *Civil War* (koja se prožimala godinu dana kroz razne druge priče sa superjunacima u njihovim strip izdanjima) problematizirala je još jednom sukob superjunaka koji su čitatelji vidjeli u *Kingdom Come* priči. Sukob se vodio između superjunaka koji su htjeli i onih koji nisu htjeli podržati američku vladu u dovođenju Zakona o registraciji koji je podrazumijevao prijavu superjunaka pod pravim imenom i davanje svojih ostalih osobnih podataka. Kao predstavnik državnih nastojanja da se superjunaci registriraju i samim time budu odgovorni za sve svoje postupke koji se mogu dogoditi kada spašavaju svijet i kada naprave popratnu štetu državama i običnim građanima, našao se Iron Man, bogati biznismen i tehnolog, znanstvenik koji je predstavljao racionalnu stranu ovoga pitanja. Na drugoj strani, onaj tko je išao protiv države, bio je Kapetan Amerika sa svojim sljedbenicima i prijateljima superjunacima, vjerujući u pravo individue da bira kome će služiti i kome će dati svoje podatke. "Niste ludi ako mislite da je borba Kapetana Amerike slična debatama oko rata s Irakom, Patriot acta, Busheva programa za praćenje unutar domovine i drugih kontroverznih programa u svijetu nakon 11. rujna" (Robinson "Death of Captain America"). *Civil War* je čitan kao "alegorija za Rat protiv Terora" (Costello 229) simbolizirajući sukob vjernog vojnika koji uvijek radi za svoju državu, a ovdje se odriče tih vrijednosti, jer se ne slaže s Registracijom, te simbola korporativne Amerike koji se kroz svoju povijest također sukobljavao s američkim prijetnjama kao što su Rusi ili Kinezi. "To je ljepota Zakona o registraciji. Nije usmjeren samo na mutante ili čak na ljude sa super moćima. Usmjeren je na

svakoga tko želi biti nešto više od civila, svakoga tko se želi igrati s velikima kako bi pomogao svijetu, mora se registrirati" (Hudlin i Garcia, BP22 4). Prije promovirano raznoliko građanstvo transferiralo se u problem, unutar kojega se državi daje ovlast da radi što hoće, ako joj raznolikost i različitost ne odgovara.

No, strip nije izbjegao uključiti i same čitatelje. Ovaj put, zbog odsutnosti fiksiranog neprijatelja, nije bilo jednostavnog čina kao što je slanje ratnih obveznica, nego se individualizira i sama odluka oko ovog pitanja. Millar i izdavač Marvel (kao i ostali autori koji su se uključili u pojedinim brojevima i pričama), prebacili su sva uvjerenja, moralne i etičke implikacije kao i političke, na superjunake i tražili odgovor od samih građana. "Na čijoj si ti strani?", bio je promotivni poster serijala *Civil War*, kulminirajući velikim sukobom poznatih superjunaka i zločinaca s drugim superjunacima i zločincima.




Slika 73. Plakat stripa *Civil War*.

Na taj se način kroz ovakvu temu i mogućnost izbora, koliko god fiktivan bio, uspostavljala sprega između odgovornog građanstva i onih građana koji se smatraju ugroženima. Ugroženim građanima ovdje se ne pridodaju pripadnici manjina niti oni koji su reprezentirani kao potencijalna opasnost za "američki san", jer su oni najdalje od uspostavljanja ikakvih kvaliteta povezanih s istim. Ovdje se naime govori o jednoj varijaciji tradicionalnih obožavatelja, građana koji se s više instance, instance koja nadilazi strip i kvalitetu strip priča, boje prihvaćanja različitosti koja je kod njih, zapravo, utjelovljena u formi političke korektnosti, u svim sferama društva. Fortier, nadovezujući se na Didier Bigo, govori o "bijeloj nelagodi" (27)

koja čini većinu označenu osjećajima zapostavljenosti i daje im za zadatak da se nekako nose s različitošću, imigrantima, nepoznatim aspektima svakodnevnog života. Ratnih obveznica i poziva za aktivno uključenje u rat više nema, a takvu formu uključivanja protiv jasnog neprijatelja zamijenilo je mutnije područje, koje se pokušalo monolitno prikazati pod etiketom terora i terorizma, a građane se, uvjetno rečeno, pozivalo da odluče kako će se nositi s različitosti.

U slučaju Iron Mana i njegovih sljedbenika i istomišljenika, za odgovorno građanstvo i vjernog građanina Amerike postajala je samo jedna solucija, a to je prenošenje svoga pravog identiteta, svoje privatne stvari u zakonodavnu, političku i javnu stvar. Spider-Manovo šokantno otkrivanje vlastitog identiteta, kako bi svojim primjerom uvjerio sve da je Registracija pravilan čin, simbol je "odricanja privatnosti za dobrobit sigurnosti" (Veloso i Bateman 436), ukazujući na Berlantine teze o privatnom i intimnom građanstvu koje postaje dio oblikovanja vlastitog identiteta u kontekstu nacionalnoga, sve što je osobno, privatno, mora biti vezano za svrhu i boljitak nacije, mora biti određeno njome. Svojim je govorom Spider-Man (Peter Parker) pružio objašnjenje strane koja podupire registriranje: "Ne nosim masku zato što se sramim. Ponosan sam na to tko sam i sada sam tu da to i dokažem", ujedno spominjući da takva opcija daje "legitimitet i povratak povjerenja javnosti" (Straczynski, AS 533 57-58). Peter Parker, kao jedan od najpopularnijih superjunaka, bijeli heteroseksualni mladić, prihvaća zakone države, prihvaća dobrobit većine nauštrb prava manjine, a borba oko moralnih implikacija takve odluke i uopće dolaženja do takve odluke centralni je dio priče. Kao što se vidi na jednoj od naslovnica stripa i promotivnog materijala za *Civil War,* Spider-Man se nalazi u sredini, rastrgan između Kapetana Amerike i Iron Mana, te malog dijela likova koji zastupaju jednu i drugu stranu. Dvije Spider-Manove maske, jednako poznate čitateljima stripova, crvena i crna također čine dio njegova lika i dualnosti kojom je karakteriziran u ovoj priči. Autori na ovaj način naglašavaju nedovoljno jasno razgraničenje dobra i zla, krive i isprave strane, dajući na raspravu implikacije jedne i druge odluke, aktivno aktivirajući anksioznost američke javnosti vezanu za američki Zakon o borbi protiv terorizma. Paralela Zakona o borbi protiv terorizma[117] sa Zakonom o registraciji vidljiva je u raznim instancama Millarove tematske priče, pogotovo u dijelovima gdje Iron Man pokušava regrutirati superjunake na svoju stranu. U jednom razgovoru s Lukeom Cageom, u Harlemu, slavni crni superjunak protivi se registraciji, povlačeći paralelu s ropstvom.

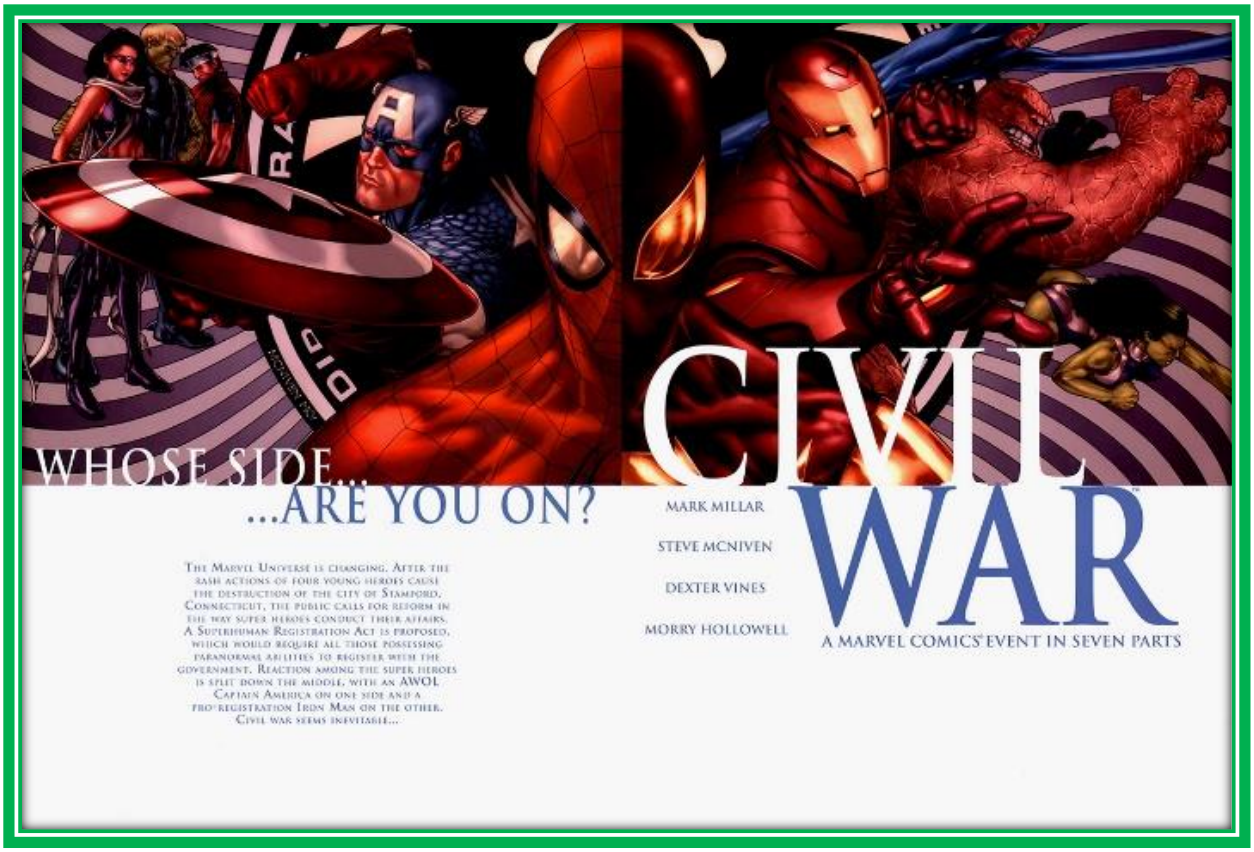
[117] Eng. Patriot Act.

Iron Man: "Luke, moram znati, hoćeš li potpisati?"
Luke Cage: "Izgleda da ćemo saznati u ponoć."
Iron Man: "Luke, doći će u vaš dom i odvest će vas odavde. A ako im to ne uspije, zvat će nas. Je li to, to što želiš? Je li to tvoj cilj?
Luke Cage: "Oh. Jesmo li u Mississippiju u pedesetima sada?"
Iron Man: "Ma daj! Prestani, hoćeš li prestati?!..."
Luke Cage: "A koja je razlika? Ako te ljudi izvlače iz vlastitog doma usred noći samo zato što si različit, ne čini li to ovu situaciju istom onima iz prošlosti?"
Iron Man: "Ne. Ovdje se radi o kršenju zakona."
Luke Cage: "I ropstvo je bilo zakon."
(Bendis i Yu, NA 22 5)

Registracija je ujedno simbolizirala nastojanja američke vlade da što učinkovitije i jasnije kontrolira, tj. nadzire svoje građane, što je bilo jasno i kada je Iron Man odgovorio na pitanje Jessice Jones:

> Jessice Jones: "A što je sa mnom, gospodine Stark? Da, i ja imam super moći, i znate što? Ja ih ne želim koristiti i nemam nikakve planove da ih uopće koristim. I ne želim raditi za Ujedinjene države korporativnih sluga. Što je sa mnom?".
>
> Iron Man: "Pa, Jessica, i ti ćeš se prijaviti. I vidjet ćemo što ćemo dalje kad budemo imali vremena. Upravo si rodila. Nitko ne očekuje od tebe da se ideš boriti protiv Dr. Dooma."
>
> (Bendis i Yu, NA 22 4).

"Reduciranje straha" običnih ljudi od super ljudi i mutanata, interpretacija je jednoga od bijelih superjunaka koji je u trenutku rasprave sa Storm i Black Pantherom oko njihove moguće podrške Registraciji okarakteriziran kao pojedinac koji govori s privilegirane pozicije. Storm, uvjerena da je Registracija pokušaj zatvaranja i izoliranja svih različitih od običnih građana zbog straha od nepoznatoga, nailazi na Brianovu reakciju, koji je uvjeren u dobre strane Registracije, pogotovo jer su na toj strani "neki od najpametnijih i najčasnijih ljudi na planetu", misleći pri tome na Iron Mana i Reeda Richardsa (5). "Vodio si privilegiran život, Briane. Tvoja vjera u sustav to reflektira" (6), naglašava Storm ono što je već bilo primjetno u analizi predstavljenoj u ovom tekstu da vjera u sustav, infantilizacija cijelog odnosa sustava i pojedinca, prvenstveno kreće iz sigurne pozicije, iz područja bjeline.




Slika 74. Drugi plakat stripa *Civil War*.

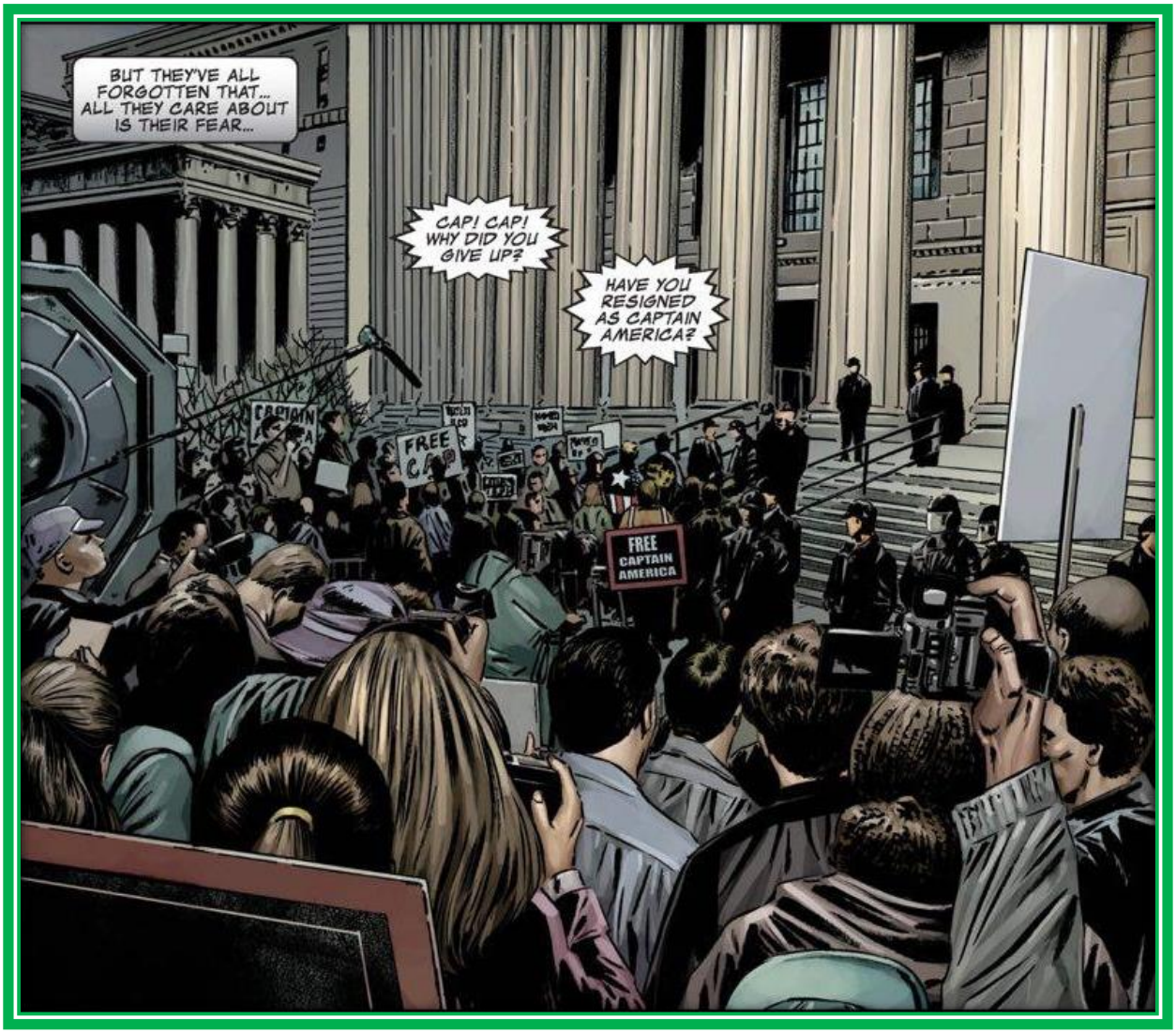
To takozvano razdoblje koje se i kod mnogih drugih u kontekstu analize popularne kulture naziva "post-9/11" razdobljem, obuhvaća određene politike i ideologije koje "zapadnu kulturu nanovo definiraju unutar termina geopolitičke moći i identiteta" (Hassler-Forest 3). Kod njega se fenomen superjunaka vidi kao jedna od artikulacija unutar razdoblja "neoliberalnih politika zajedno s neokonzervativnim vrijednostima" (3) koje analizira prvenstveno u kontekstu holivudskih filmova o superjunacima, a ne stripovima. Autor u dosta navrata kroz svoje analize filmova o superjunacima nudi interpretacije u kojima se fokusira na reprezentaciju običnih građana u tim filmovima koji su predstavljeni monolitno, plošno i pod kontrolom određenih režima i vrijednosti koje provode/simboliziraju individualni superjunaci ili njihovi protivnici. Većina priča o superjunacima u filmu, prema Hassler-Forestu, nudi svoja rješenja za te svojevrsne "političke krize" kroz "neuništivo moralno vodstvo" superjunaka, kao što su npr. Batman i Superman u svojim filmovima, koji su ikone unutar same priče, ali i izvan filma i izvan granica same fikcije (103). Alternativa neoliberalizmu je, prema njegovim analizama filmova od 2001. do 2012. godine, utjelovljena u obliku totalitarizma, koji ne omogućuje multikulturno, i u konačnici, konzumersko društvo (110).

Millar se odlučio za poziciju pobjede Zakona o borbi protiv terorizma, tj. za pokretanje Zakona o registraciji superjunaka, bacivši neke od superjunaka na margine društva i egzil. Kapetan Amerika portretiran je kao osoba koja nije mogla izdržati konstantno sukobljavanje bivših prijatelja, superjunaka i raskidanje raznih prijateljstava te se odlučila predati i, zapravo, odustati od borbe za individualna prava superjunaka, tj. građana i građanki Sjedinjenih Američkih Država. Borbu oko sudbine Amerike i oko ljudskih prava, državnog nadziranja, Millar je odlučio prekinuti takvom predajom. U početnim stranicama stripa *Civil War Epilogue*, Brubaker uključuje Kapetanovu povijest, njegovo nastajanje i borbe u Drugome svjetskom ratu s crno-bijelim ilustracijama, dajući dokumentaristički stil, poseban način reprezentiranja stvarnosti, postavljajući njegovo nastajanje kao nešto što se dogodilo u stvarnosti ili što je, barem, imalo stvarne efekte.

Slika 75. Dokumentaristički stil pregleda povijesti Kapetana Amerike.

Prije vrhunca priče u epilogu, Kapetanovi najbliži partneri i prijatelji prisjećaju se svih njegovih vrijednosti i kvaliteta, a jedan od njih sažima njegove najvažnije vrijednosti, nadodajući samim time što će smrt koja u priči neizbježno dolazi simbolizirati: "Doimao se kao svetac, kao nepogrešivi veliki brat. Čovjek na kojeg nisi mogao, a da se ne ugledaš jer si znao da nikad ne možeš biti dobar kao on, tako graciozan pod pritiskom niti tako snažan pred užasom" (Brubaker et al. 13). Penjući se po stepenicama građevine koja podsjeća na Lincoln Memorial, nacionalni

spomenik u Washingtonu, prije odlaska u pritvor, Kapetan Amerika ustrijeljen je i pogubljen od strane tada nepoznatog napadača.



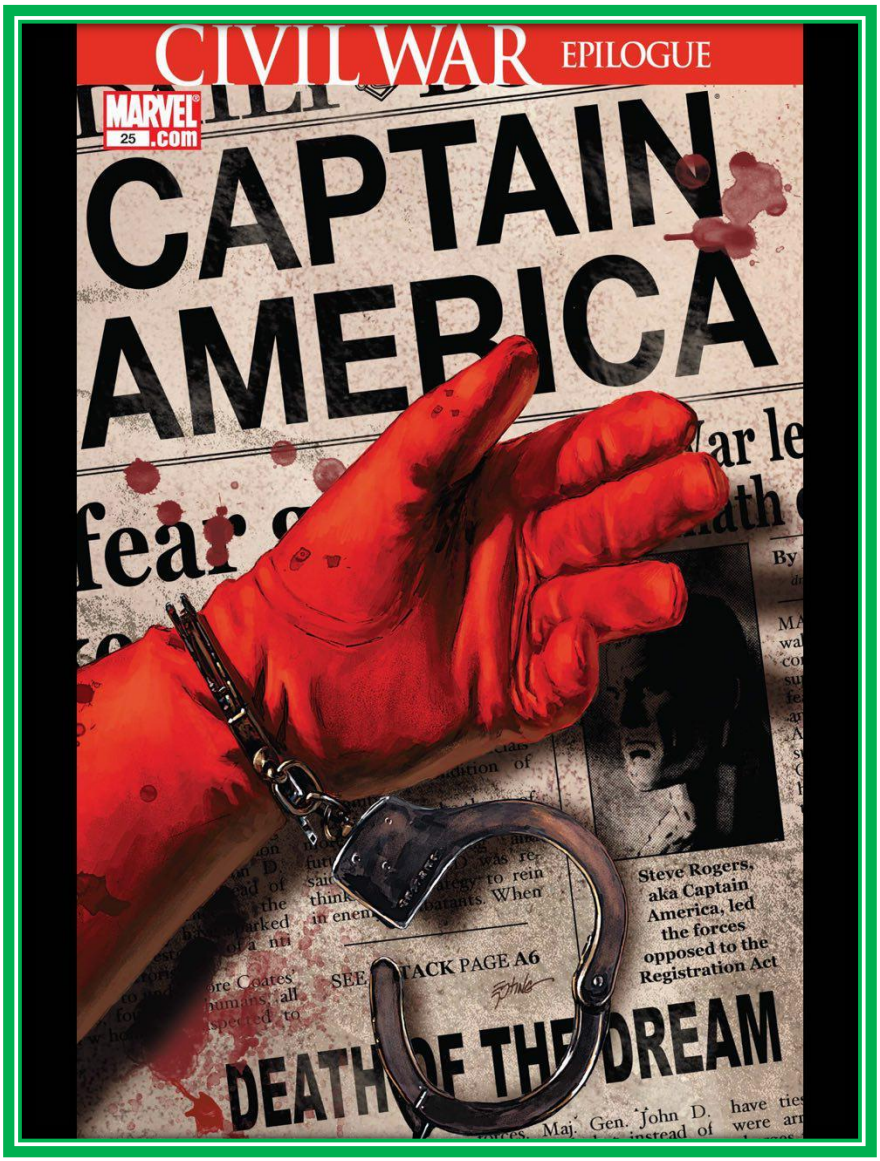

Slika 76. Prikaz spomenika u Washingtonu na čijim je stepenicama ubijen Kapetan Amerika.

Odlaskom u Washington više nije mogao održati kvalitete infantilnog građanstva, ni kod fiktivnih likova, ni kod čitatelja. Kapetan Amerika leži nepomično na stepenicama, vezan lisicama, u okruženju punom transparenata prosvjednika, svih građana i građanki koji su bili za Registraciju i svih onih koji su vjerovali u Kapetanova nastojanja da će se boriti protiv Registracije do samog kraja, transparenata s natpisima "Kapetan Amerika je izdajnik" i "Oslobodite Kapetana Ameriku".

Slika 77. Smrt Kapetana Amerike nedugo nakon donošenja Zakona o registraciji superjunaka.

Naslovnica epiloga ne prikazuje Kapetana Ameriku u aktivnom položaju i u sredini slike, već samo njegovu ruku, vezanu lisicama, s natpisom o "kraju sna" (Brubaker et al. Epilogue 1). Sna koji je bio vječno vezan uz otok Ellis, ali i uz spomenik u Washingtonu, na kojem sad leži Kapetan Amerika. Brubaker je ovdje, barem na trenutak, osigurao priču dana u medijima koji se inače ne bave niti obavještavaju o fiktivnim događajima u popularnoj kulturi, no, kao što smo vidjeli i iz drugih slučajeva u ovom radu, izvještavaju o onome što je u interesu nacije, bez obzira na to čitaju li ili ne čitaju stripove. Svrha izvještavanja odaje i sâm značaj Kapetana Amerike kao označitelja koji, kao što se primjerice pokazalo i sa Spider-Manovim vjenčanjem s Mary Jane te Supermanovim reklamama u 30-ima, nadilaze svoj prostor djelovanja i postaju javni interes, postaju dio nacije. Millar je svjesno želio šokirati, a ujedno i kritizirati američku politiku, osvrnuti se na društvene probleme koji su je opsjedali nakon 9/11. Ujedno je i potencirao anksioznost te nije uspio riješiti čitatelje strahova i dilema vezanih za budućnost nacije, jasno prikazavši to i s naslovnicom na kojoj je ruka Kapetana Amerike, simbolizirajući

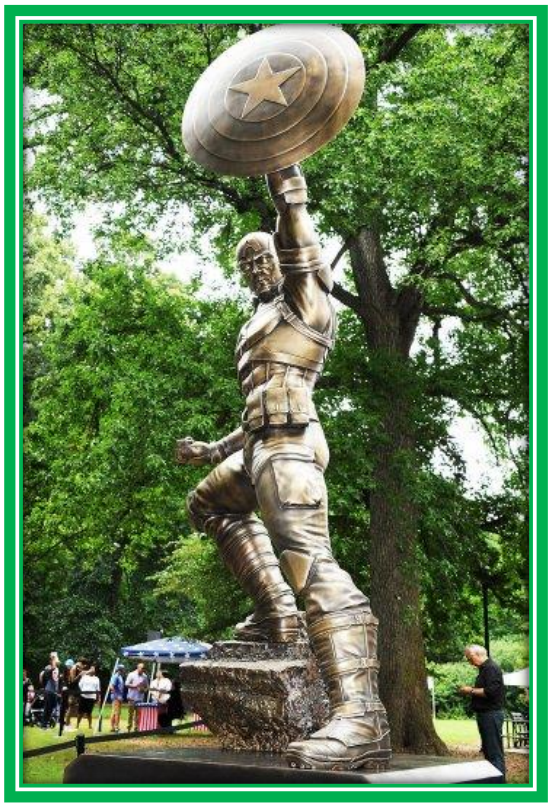
smrt, ujedno i u lisicama, zarobljena od strane straha (riječ strah se vidi na novinama na kojima je polegnuta Kapetanova ruka), straha sustava koji je doveo do ove situacije u kojoj se gubi nodalna točka američkih vrijednosti u stripovima.




Slika 78. Naslovnica *Civil War* epiloga.

Stripovi o superjunacima, poznati po svojim pričama unutar kojih mnogi junaci, u trenutku kada umru, nikad ne umru zauvijek, mogu se vratiti kao proizvod elaboriranja radnje, i nastaviti svoju funkciju, koja ostaje ista ili izmijenjena sukladno novim vizijama autora, izdavačke kuće, obožavatelja, tradicionalnih obožavatelja ili javnosti. Tako se i Kapetan Amerika vraća, kroz stripove, ali i unutar filmskih adaptacija, kao i u videoigrama, animiranim filmovima, dječjim proizvodima, i opstaje već iduće godine kao i dalje ugroženo tijelo koje može služiti kritici, a

može i dalje veličati određene nacionalne vrijednosti. (P)ostaje simbol koji vječno mijenja svoje značenje, čije značenje biva i dodatno potencirano novim ulascima u stvarni prostor kao što je i spomenik izrađen na temelju ovoga lika koji se pojavio 2016. godine u New Yorku. 75 godina nakon prvog broja Kapetana Amerike kao plutajućeg označitelja i dalje pokušava biti konstruiran i povezan s određenim pozitivnim karakteristikama kulturnog građanstva. Bojažljivi, slabi i pravedan vojnik, Steve Rogers, bio je iz New Yorka, točnije Brooklyna, a njegova popularnost (nakon prvog broja koji je prodan u više od milijun primjeraka) dovela ga je do toga da se kontinuirano nalazi među najpopularnijim superjunacima, kroz stripove, ali i adaptacije kao što je prvenstveno film *Kapetan Amerika,* animirane serije i videoigre. Koliko je važna bila uloga jednoga fiktivnog lika iz stripa, 75 godina nakon ratova, loše ekonomske situacije u SAD-u, pa i svijetu, i koliko je bilo važno da Steve Rogers dolazi iz jednog dijela New Yorka, Brooklyna, upućuje postavljanje brončanog kipa Kapetana Amerike u Prospect parku (Brooklyn, New York) u ljeto 2016. godine (Johnston i Couch "Captain America Returns to Brooklyn"). Velika korporacija, izdavačka kuća Marvel (od 2009. godine u vlasništvu Disneyja) zaposjeda javni prostor s likom koji je njihovo intelektualno vlasništvo, no koji je postao dio narodnog ponosa, imaginarija i inspiracije. Kao svi stvarni junaci iz ratova, kao spasitelji nacije, najveći nacionalni ponosi, od književnika, sportaša, žrtava ratovanja, Kapetan Amerika postao je dio tih javnih prostora i dana mu je važnost veća od šarenog lista papira s kvadratima u kojima pokušava riješiti svu nepravdu nanesenu svijetu i Sjedinjenim Američkim Državama. Ipak se više ne radi o plastičnom kipu superjunaka u prirodnoj veličini kakvi se mogu vidjeti u Disneyjevim trgovinama, prostorno smješteni unutar korporacijskog, kapitalističkog koda, nego dolazi u prostor javnosti, osobniji prostor kao što je park, prostor koji omogućuje procjep u tvorbi nacionalnog identiteta. Spomenici, kao što je i ovaj, moraju imati sustav označivanja koji prenose upravo oni koji prolaze pored spomenika i koji reagiraju na njega, bez obzira na to tko ga je postavio i na koji način, s podrškom vlade, lokalne zajednice ili samo jedne korporacije.



Slika 79. Kip Kapetana Amerike u Brooklynu, postavljen u kolovozu 2016. godine.

Harmonija se u vremenu nakon 9/11 nije mogla dobiti samim veličanjem nacionalnih vrijednosti i uništavanjem neprijatelja, jer je i taj aspekt američke svakodnevice bio zamršeniji nego ikad prije. Izuzev samih rasnih i rodnih prava, sve se više zagovaralo za seksualna prava, imigrantske zakone, dolazak imigranata iz drugih dijelova svijeta, retrospektivno osuđivanje i novo čitanje Dana zahvalnosti, Božića i braka kao institucije, a sve to donijelo je sa sobom novi klaster raznih anksioznosti, promjena zakona, nasilja, diskursa o poštivanju tradicije nauštrb rasizma i ksenofobije. Sve se navedeno u raznim manifestacijama odražavalo i na stripove o superjunacima.

Teme nadziranja putem tehnologije, prava bijelih i različitih građana, kao i novi stripovi koji se pokušavaju kroz model aktivnog uključivanja različitosti prilagođavati tržištu tog raznolikog građanstva, postaju glavna odrednica digitalnoga i "post-9/11" doba koji se isprepliću od 2001. godine do 2016. godine. Velika prodaja broja u kojem je umro Kapetan Amerika poklapa se s velikom prodajom skoro deset godina kasnije izdanog *Spider-Gwen* stripa gdje je u jednoj od alternativnih priča Gwen Stacy, ubijena djevojka Spider-Mana, postala Spider-Woman. Dogodila se i velika odluka zamjenjivanja Petera Parkera s Latinoamerikancem Milesom Moralesom. Stvaraju se nove priče koje se nadograđuju na prijašnje nasljedstvo, a i izazivaju

reakcije koje naglašavaju povezanost tržišta i pokušavanja pridobivanja pažnje mijenjanjem, ubijanjem ili zamjenjivanjem već sada klasičnih likova iz svijeta superjunaka i njihovih stripova. Javlja se paranoja i bijes kod tradicionalnih obožavatelja koji štite izvorni materijal pod okriljem očuvanja tradicije, zanemarujući tako da je Miles Morales, jednako kao i Peter Parker, bio govor određenog društva u Americi koje je imalo potencijal te, ako ćemo gledati iz perspektive ekonomije, postajalo tržišno zanimljivo. Odgovorno, ugroženo i raznoliko građanstvo započelo je svoj antagonistički odnos upravo kroz stripove o superjunacima, kao jednim od mjesta borbe za moć unutar diskursa o nacionalnom identitetu i građanstvu. S jedne strane, odgovorno građanstvo pokušava prihvatiti građane koji su u opasnosti, koji su različiti od njih, prihvaćanjem novih priča i novih superjunaka, dok se ugroženo građanstvo pronalazi u temama rasprava o političkoj korektnosti, toleranciji, prihvaćanju i ne prihvaćanju, stvarajući zajedno čvor popularne kulture i nacionalnog identiteta koji se teško otpetljava.

# 7. Zaključak

Popularna je kultura, kao što je ovaj rad pokazao na primjeru stripova o superjunacima kao jednom od najutjecajnijih njenih aspekata, utjecala na konstrukciju američkoga nacionalnog identiteta od samih početaka. Ti su počeci bili katalizirani prvenstveno ekonomskom krizom u SAD-u i prihvaćeni kao zabava, ali i kritika političara i vodstva države koje se pokazalo kao korumpirano i koje griješi. Drugi je svjetski rat kao katalizator utjecao na popularnost i konzumaciju stripova o superjunacima, prvenstveno jer su ti superjunaci veličali američku državu, vojnike te ponižavali neprijatelje u trenucima kada je svaki oblik utjehe i optimizma, koliko god bio fiktivan, pomagao osjećaju identifikacije s nacijom kao "zamišljenom zajednicom" (Anderson). Stripovi o superjunacima su, kroz svoje prve godine, a i kasnije, prikazani u ovom radu kao područje u kojem se može raspravljati upravo o određenim reprezentacijama roda koje su usko povezane s reprezentacijama rase i drugih različitosti te ih se smatra važnima u oblikovanju diskursa o građanstvu u Americi.

"Povijest su ljudi. Ljudi su ti koji oblikuju sliku nacije! Godine i događaji koji upotpunjuju podatke o prošlosti samo su blijeda refleksija motiva koji su pokrenuli Amerikance iz naših ranih rustikalnih početaka prema nervoznoj sadašnjosti, kako bi napravili dvjestogodišnji mural naše moći" (Kirby i Romita Bicentennial Battles 1). Godine 1976. Marvel je izdao posebno izdanje priča o Kapetanu Americi. Dosta je vremena prošlo od Drugoga svjetskog rata, no pojavili su se novi ratovi, a Kapetan se kroz nove priče vratio u tadašnje vrijeme u kojem izlaze stripovi, netaknut od tragova prošlosti kao što je starenje. Posebno izdanje, nazvano *Captain America's Bicentennial Battles,* iz koje je naveden citat iz uvodnog dijela stripa, postavlja Kapetana Ameriku kao dobronamjernog promatrača raznih povijesnih razdoblja. Kako bi se odgovorilo na ovakvu moguću premisu, na pitanje o tome koji su to točno ljudi koji oblikuju sliku nacije, rad je ukazao na jedno moguće dominantno čitanje sadržaja u stripovima o superjunacima kao aktera konstrukcije nacionalnog identiteta prvenstveno određenog kroz diskurzivno polje bjeline. Svojevrsna moć te bjeline, ali isto tako nedostatak moći različitosti, utjelovljena je u načinu na koji postaje normativna, kako zaposjedne definiciju normalnoga (Mackey 34). Proces normalizacije u ovim je analizama određen diskurzivnim formiranjem različitosti, prvenstveno rodne i rasne kroz konstrukciju različitih narativa koji su potencirali oblike građanstva kod čitatelja, ali i svih drugih građana i građanki u Sjedinjenim Američkim Državama. Tako je infantilno građanstvo locirano prvenstveno u počecima stvaranja priča o superjunacima, gdje su, očigledno, agresivno i poprilično jasno superjunaci zastupali Ameriku i branili je od Drugih čija je formacija bila olakšana tadašnjim ratovima i jasno izraženim

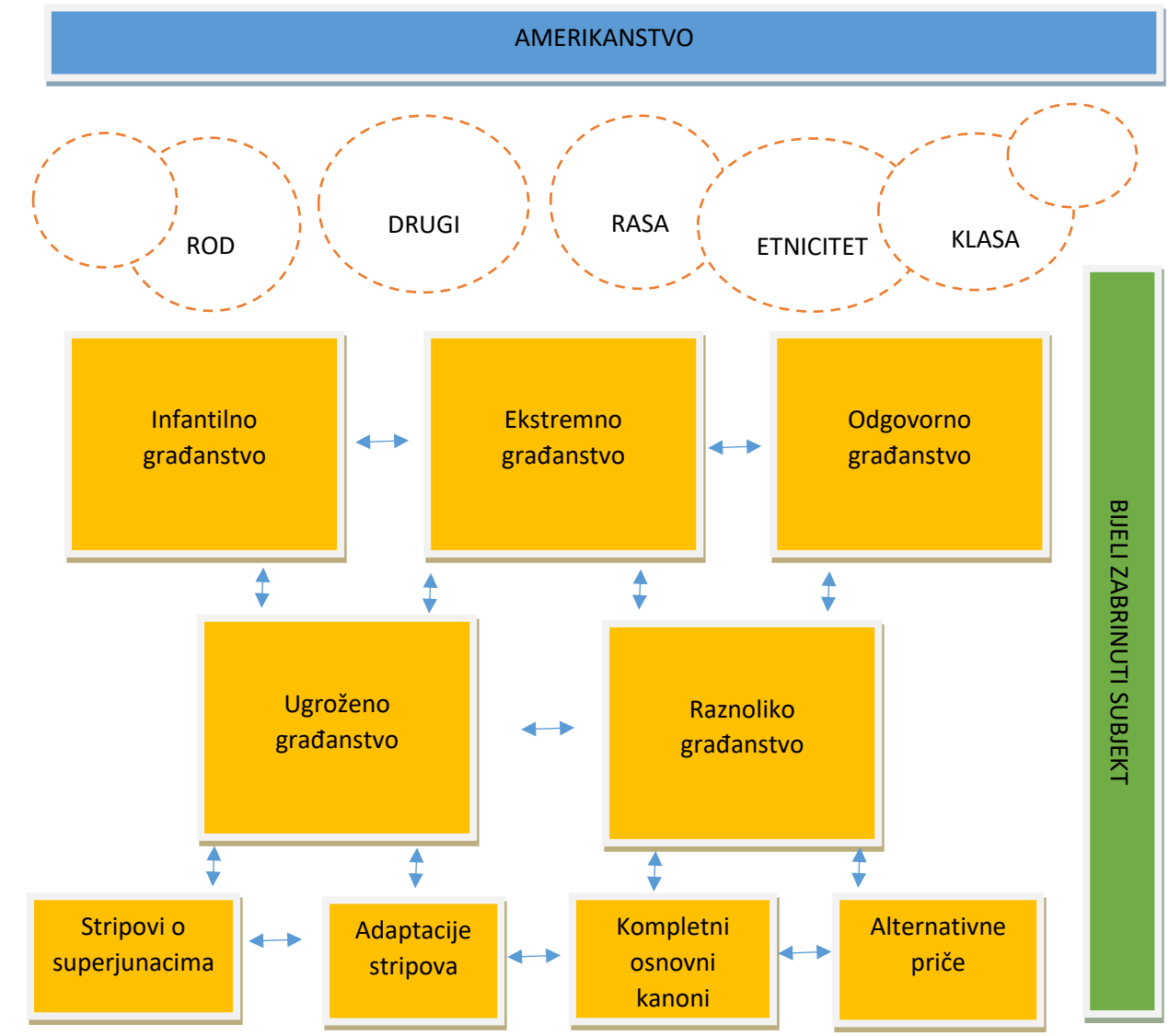
stvarnim negativcima/zločincima. U trenucima kada Amerika ulazi u razdoblja u kojima nema jasno izraženog Drugoga, svjedoči se jenjavanju utjecaja stripova o superjunacima. U određenim trenucima, pokazala je analiza, Drugost postaje sveukupna anksioznost vezana za društvene promjene i nestabilnosti u državi koje više nisu tako jasno određene, nego su isprepletene s društvenim i političkim pravima manjina, pravima potlačenijih društvenih aktera kao što su crnci, imigranti, žene, ekonomski inferiorni članovi društva. Infantilno i ekstremno građanstvo, koje je branilo i veličalo naciju, naočigled je privremeno zamijenjeno oblikom onoga što se može nazvati odgovornim građanstvom, a kasnije ugroženim građanstvom koje je izražavalo bojazni vezane za različito građanstvo koje je postajalo sve važniji aspekt američkog društva. Različito građanstvo prolazilo je frekventne izmjene percepcije u kojima je bilo korisno, u kojima je obogaćivalo Ameriku, ali i u kojima je bilo opasnost, problem, odnosno građanstvo koje je ugrožavalo naočigled monolitne formacije američkog građanstva u novijem dobu. Identiteti su se stvarali, poništavali, vraćali jer "je potpuno cjeloviti, unificirani, sigurni i koherentni identitet fantazija. Umjesto toga, kako se sustavi značenja i kulturne reprezentacije umnožavaju, suočeni smo s prolaznim i zbunjujuće velikim brojem mogućih identiteta s kojima se možemo identificirati – barem privremeno" (Hall, "The Question" 598). Također, i ovi diskursi nisu kompletni, nedodirljivi i koherentni, vezani za određeno razdoblje, nego su splet raznih diskursa i raznih kulturnih reprezentacija koje se često isprepliću, umnožavaju i kombiniraju. Takav je aspekt postao vidljiv u stripovima o superjunacima gdje veliki broj tematskih priča, povezanih priča, udruživanja, alternativnih priča i mijenjanja priča postanka nekim od likova kroz određena razdoblja donose nove slojeve unutar već ustaljenih diskursa, kritiziraju određene društvene i kulturne aspekte koji su, kao i stereotipizacija i veličanje nacije, dio društvenih i političkih američkih anksioznosti.

U ovom je radu najvažniji aspekt takvih čitanja lociranje efekata koji nadilaze sâm sadržaj koji se analizira, i koji su, kroz naturaliziranje identitetskih razlika, izašli iz prostora nadnaravnoga, zabavnoga i trivijalnoga te se inkorporirali unutar javnog mnijenja, političkih govora, javnih politika i mikroagresija. Odnošenje prema ženskim tijelima u kontekstu prava na pobačaj, objektivizacije crnih i ženskih tijela u komercijalne svrhe, strukturalno, sistemsko nasilje provedeno nad crncima u Americi, veliki broj nerazjašnjenih slučajeva policijske brutalnosti koji se provode nad različitim tijelima na jednoj su sferi efekata koji proizlaze, ali i koje koristi popularna kultura. Također, nejednakost u plaćama za iste poslove, potreba i razmišljanje o gradnji Zida na granici s Meksikom, verbalno nasilje nad tenisačicom Serenom Williams na US

Open turniru, još su neke sfere koje oblikuju današnju američku, ali i svjetsku društvenu stvarnost.

Analiza je pokazala da stripovi o superjunacima sa svojom vezom s popularnom kulturom i jakim utjecajem na svakodnevni život kako Amerikanaca tako i na živote ljudi u raznim dijelovima svijeta gdje američki način života, "američki san", imaju utjecaja na izgradnju osobnih i kolektivnih identiteta i motiva – konstituiraju amerikanstvo. Amerikanstvo je, pokazala je analiza, ovisno uvijek, bez obzira na razdoblja, o jednom od navedenih oblika građanstva, a često više njih. Prilikom analize priča o Carol Danvers, rad je ukazao na diskurzivne mehanizme o rodu u popularnoj kulturi koje su praktički uspostavili temelje i/ili perpetuirali već utemeljene narative o rodu, feminizmu, rodnoj ravnopravnosti i koji se očituju u politikama o ženama u američkom društvu i politici. Kako bi se jasnije objasnili efekti takvih diskurzivnih mehanizama rad je koristio dodatne arhive koje čine priče raznih drugih superjunakinja koje su dijelile određenu sličnost s Carol Danvers što se tiče reprezentacije i čije posljedice vidimo i danas u proizvodima popularne kulture.

I ovi postavljeni tipovi građanstva, koji funkcioniraju primarno teorijski, mogu biti locirani u obliku svojih ekstremnijih ili lakših verzija, kao i u satiri, refleksivnim pričama, pričama koje kroz odražavanja američkih društvenih anksioznosti stvaraju nove anksioznosti, perpetuiraju ustaljene, ali i stvaraju nove preddeterminirajuće naracije, točnije stereotipe. Grafički prikaz, u maniri stripa koji je bio dominirajući medij pri analizi diskursa različitosti u ovom radu, ovdje pokušava vizualno uprizoriti nešto što se prvenstveno piše samo riječima, no što u ovoj formi može dodatno pojačati veze između poglavlja, analiziranih diskurzivnih odnošenja prema različitosti, ujedno ostavljajući prazan prostor za nove, neotkrivene, ali i zanemarene dijelove unutar predstavljenog pristupa u ovome radu. Jedan od tih zanemarenih dijelova je, na primjer, seksualni identitet, kao i dublje analiziranje feminizma koji je povezan jasnije s rasnim pričama o nacionalnom identitetu. Ovi aspekti, u kontekstu građanstva, planiraju se dodatno razrađivati u narednim analizama za koje će saznanja u ovoj disertaciji služiti kao polazišna točka, ali i metodološka i teorijska smjernica.




Graf 3. Prikaz konstruiranja i formiranja amerikanstva u stripovima o superjunacima.

Rad naslovljen "Analiza diskursa različitosti u američkoj popularnoj kulturi na primjeru stripova o superjunacima" ponudio je novi pristup problematici diskursa različitosti u slojevitom području američkih stripova o superjunacima. Kao što je rad ukazao, superjunaci su reprezentacija određenog doba, ali i određenih anksioznosti, problema, pitanja, odnošenja prema tim stvarima unutar kojih se, u socijalno konstruktivističkom smislu, odvijaju borbe moći. Rad je naglasio jaku poveznicu između načina prikazivanja (reprezentiranja) različitosti, prvenstveno rasne i rodne, i konstruiranju idealnoga američkog građana i određivanje kvaliteta koje amerikanstvo posjeduje, a koje građanin treba usvojiti. Za neke je amerikanstvo naslijeđeno, prvenstveno zbog boje kože, klasne pozicije, a za neke je dobiveno kroz želju za

usvajanjem dominantnih vrijednosti koje se nalaze u tom trenutku u američkoj političkoj i društvenoj javnosti, a koje se perpetuiraju kroz nešto tako zabavno, neobavezno i bezopasno kao što je popularna kultura, pa tako i strip.

Kulturno građanstvo, analiza diskursa različitosti, teorije adaptacije, bjelina, crnina, teorije reprezentacije u kojima su inkorporirani radovi Lauren Berlant, Ernesta Laclaua, Chantal Mouffe, Hobi Bhabhe, bell hooks, Patricie Hill Collins, Rolanda Barthesa i Michela Foucaulta ukazuju na daljnji potencijal njihova rada za proučavanje efekata popularne kulture u današnje vrijeme, ali i kroz povijest, koja je, čak i u stripovima Kapetana Amerike iz koje je izdvojen zadnji citat u ovom radu, važan faktor pri razumijevanju današnjih kulturnih trendova u američkoj popularnoj kulturi, ali i popularnoj kulturi koja se konzumira na svjetskoj, kao i lokalnoj razini.

Ovom će analizom fenomena superjunaka u američkoj strip kulturi rad doprinijeti novim spoznajama o specifičnima aspektima američke popularne kulture i njenom globalnom utjecaju, kao i uvidima u diskurse različitosti i modele analize koji se upotrebljavaju za proučavanje interpretacije drugih kulturoloških fenomena, a koji su dosad unutar Hrvatske, ali i međunarodnog istraživačkog polja, bili rijetki.

# 8. Bibliography


1940 Superman Balloon in Macy's Thanksgiving Day Parade. https://www.youtube.com/watch?v=nxFd4cAhwzo

Adorno, Theodor W. "On Popular Music." Culture Theory and Popular Culture Fourth Edition, urednik John Storey, Pearson Longman, 2009 [1941], str. 63-75.

Anderson, Benedict. *Imagined communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism. Revised Edition.* Verso, 2006.

Ang, Ien. *Watching Dallas: Soap Opera and the Melodramatic Imagination.* Methuen, 1985.

Baldwin, James. *The Fire Next Time.* Vintage, 1992 [1963].

Barthes, Roland. *Elements of Semiology*. Hill and Wang, 1986 [1964].

Barthes, Roland. *Mythologies.* Jonathan Cape Ltd, 1972.

Bendis, Brian Michael i Leinil Francis Yu. *New Avengers #22*. Marvel, 2006.

Berlant, Lauren. *Cruel Optimism*. Duke University Press, 2011.

Berlant, Lauren. "Citizenship." *Keywords for American Cultural Studies Second Edition*, urednici Bruce Burgett i Glenn Hendle, New York University Press, 2014, str. 41-44.

Berlant, Lauren. "Poor Eliza." *American Literature*, Vol. 70, broj 3, Duke University Press, 1998, str. 635-668.

Berlant, Lauren. *Queen of America Goes to Washington City: Essays on Sex and Citizenship*. Duke University Press, 1997.

Berlant, Lauren. *The Anatomy of National Fantasy: Hawthorne, Utopia, and Everyday Life.* University of Chicago Press, 1991.

Berlant, Lauren. *The Female Complaint.* Duke University Press, 2008.

Bhabha, Homi K. *Nation and Narration*. Routledge, 1990.

Bhabha, Homi K. *The location of Culture*. Routledge, 1994.

Božić-Vrbančić, Senka. "Diskurzivne teorije i pitanje europskog identiteta" *Etnološka tribina*, Vol. 38, broj 31, 2008, str. 9-38.

Brah, Avtar. *Cartographies of Diaspora: Contesting Identities*. Routledge, 2005 [1996].

Brown, Jeffrey A. *Black Superheroes, Milestone Comics, and Their Fans.* University Press of Mississippi, 2001.

Brown, Jeffrey A. *The Modern Superhero in Film and Television: Popular Genre and American Culture.* Routledge, 2016.

Brown, Morgan. *A Rationalist Critique of Deconstruction: Demystifying Poststructuralism and Derrida's Science of the "Non"*. The culture and Anarchy Press, 2017.

Brubaker Ed i Steve Epting. *Civil War Epilogue*. Marvel, 2007.

Brumberg, Joan Jacobs. *The Body Project: An Intimate History of American Girls*. Vintage, 1998.

Burlingame, Russ. "Carol Danvers is Captain Marvel." *ComicBook*, http://comicbook.com/blog/2012/03/17/wondercon-2012-carol-danvers-is-captain-marvel/. Pristupljeno 28.5.2017.

Busiek, Kurt i George Pérez. *Avengers Vol 3, 7*. Marvel Comics, 1998.

Callaghan, William A. *China Dreams: 20 Visions of the Future*. Oxford University Press, 2013.

Cameron, Don i Sam Citron. *Superman 23*. DC Comics, 1943.

Cantor, Paul A. "The Apocalyptic Strain in Popular Culture: The American Nightmare Becomes the American Dream" *The Hedgehog Review* Vol.15, broj 2, 2013, http://www.iasc-culture.org/THR/THR_article_2013_Summer_Cantor.php. Pristupljeno 26.07.2017.

Chambliss, Julian C. "Blackness, Power and Identity in Iron Man." *The Ages of Iron Man: Essays on the Armored Avenger in Changing Times*, urednik Joseph J. Darowski, McFarland & Co., 2015, str.148-164.

Claremont, Chris. *X-Men Legends Vol. 2: The Dark Phoenix Saga 12. izdanje.* Marvel, 2003.

Claremont, Chris i John Byrne. *X-Men Vol 1 #136*. Marvel, 1980.

Claremont, Chris i Michael Golden. *Avengers Annual Vol 1 #10*. Marvel, 1981.

Cleall, Esme. *Missionary Discourses of Difference Negotiating Otherness in the British Empire, 1840–1900.* Palgrave MacMillan, 2012.

Coates, Ta-Nehisi. *Between the World and Me*. Spiegel & Grau, 2015.

Collins, Patricia Hill. *Black Sexual Politics. African-Americans, Gender and the New Eacism*. Routledge, 2014.

Conway, Gerry. *Ms. Marvel 1.* Marvel, 1977.

Conway, Gerry. *Ms. Marvel 2.* Marvel, 1977.

Corbett, Lisa Ashley. "Male Dominance and female exploitation: A study of female Victimization in William Shakespeare's Othello, Much Ado about nothing, and Hamlet." *ETD Collection for AUC Robert W. Woodruff Library, Paper 93*, 2009.

Costello, Matthew. *Secret Identity Crisis: Comic Books and the Unmasking of Cold War America*. Bloomsbury Academic, 2009.

Critical Discourse Analysis. "Critical Discourse Analysis - Theory and Interdisciplinarity, urednici Gilbert Weiss i Ruth Wodak, Palgrave Macmillan, 2003, str.1-35.

Cronin, Brian. "Comic Book Legends Revealed #364." *Comic Book Resources*, http://www.cbr.com/comic-book-legends-revealed-364/. Pristupljeno 15.10.2016.

Cunningham, Phillip L. "Stevie's Got a Gun; Captain America and his Problematic Use of Lethal Force." *Captain America and the Struggle of the Superhero: Critical Essays*, urednik Robert G. Weiner, McFarland & Company, Inc, 2009, str. 176-189.

Darowski, Joseph J. *The Ages of Superman: Essays on the Man of Steel in Changing Times*. McFarland, 2012.

DeConnick, Kelly Sue i David Lopez. *Captain Marvel #1.* Marvel Now!, 2014.

DeConnick, Kelly Sue i David Lopez. *Captain Marvel #2.* Marvel Now!, 2014.

DeFalco, Tom. *Spider-Man Unlimited vol.1 no. 1.* Marvel, 1993.

DeFalco, Tom. *Spider-Man Unlimited vol.1 no. 2.* Marvel, 1993.

DeFalco, Tom. *Web of Spider-Man 101.* Marvel, 1993.

DeFalco, Tom. *Web of Spider-Man 102.* Marvel, 1993.

DeFalco, Tom. *Web of Spider-Man 103.* Marvel, 1993.

DeFalco, Tom. *Amazing Spider-Man Vol 1 378*. Marvel Comics, 1993.

DeFalco, Tom. *Amazing Spider-Man Vol 1 379*. Marvel Comics, 1993.

DeFalco, Tom. *Amazing Spider-Man Vol 1 380*. Marvel Comics, 1993.

Delaney, Angelica E. "Wonder Woman: Feminist Icon of the 1940s." *The Kennesaw Journal of Undergraduate Research*: Vol. 3, broj 1, 2014, http://digitalcommons.kennesaw.edu/kjur/vol3/iss1/1. Pristupljeno 26.05.2017.

Deleuze, Gilles. *Foucault*. University of Minnesota Press, 1986.

DeMatteis, J.M. i Sal Buscema. *The Spectacular Spider-Man Vol 1 #201.* Marvel, 1993.

DeMatteis, J.M. i Sal Buscema. *The Spectacular Spider-Man Vol 1 #202.* Marvel, 1993.

DeMatteis, J.M. i Sal Buscema. *The Spectacular Spider-Man Vol 1 #203.* Marvel, 1993.

Derrida, Jacques. *Of Grammatology*. The Johns Hopkins University Press, 1997 [1974].

Dittmer, Jason. *Captain America and the Nationalist Superhero: Metaphors, Narratives, and Geopolitics.* Temple University Press, 2012.

Don Cameron, Sam Citron Superman Vol 1 #23 July, 1943. DC Publication.

Duncan, Randy i Matthew J. Smith. *The Power of Comics: History, Form and Culture.* Bloomsbury Academic, 2009.

Eaton, Joshua. "Where Donald Trump Stands on Abortion and Women's Reproductive Rights." *Teen Vogue*, http://www.teenvogue.com/story/donald-trump-abortion-women-reproductive-rights. Pristupljeno 26.7.2017.

Eco, Umberto. *The Mysterious Flame of Queen Loana.* Secker & Warburg. 2005.

Elias, Robert. "A Fit for a Fructured Society:Baseball and the American Promise." *Baseball and the American Dream: Race, Class, Gender, and the National Pastime*, urednik Robert Elias, M.E.Sharpe Inc, 2001, str. 3-37.

Ellis Kristina, Roberts. *Bodies of Thought, Sites of Anxiety: The Representation of the Female Body in "Cosmopolitan" Magazine During the 1940s, 1950s, and 1960s*. ProQuest Dissertations Publishing, 2008.

Englehart, Steve, George Tuska i Billy Graham. *Luke Cage, Hero for Hire 5.* Marvel, 1973.

Fairclough, Norman. *Analysing discourse. Textual analysis for social research*. Routledge, 2003.

Fanon, Frantz. *The Fact of Blackness*. Groove Press, 1967 [1952].

Fiske, John i John Hartley. *Reading Television*. Routledge, 2003 [1978].

Flood, Christopher. *Political Myth: A Theoretical Introduction.* Routledge, 2002.

Fortier, Anne-Marie. "Proximity by design? Affective citizenship and the management of unease." *Citizenship Studies*, vol.14m, br. 1, 2010, str. 17-30.

Foucault, Michel. "Technologies of the Self", *A Seminar with Michel Foucault*, urednici Luther H. Martin, Huck Gutman i Patrick H. Hutton, University of Massachusets Press, 1988. str. 16-49.

Foucault, Michel. "The Subject and Power." *Critical Inquiry*, vol. 8, broj 4, 1982, str. 777-795.

Foucault, Michel. *Power/knowledge: Selected interviews and other writings, 1972-1977.* Urednik Colin Gordon, Pantheon, 1980.

Foucault, Michel. *Discipline and Punish: the birth of a prison.* Penguin, 1991.

Foucault, Michel. *The Archaeology of Knowledge*. Routledge, 1989.

Gamefaqs. "Has Mary Jane ever appeared in her underwear in the comics?" https://www.gamefaqs.com/boards/206-comics-and-graphic-novels/62769419?page=1, pristupljeno 20.6. 2017.

Gause, Charles. "The Social Construction of Black Masculinity: (Re) Presentations in the American Pop Culture" http://www.gradnet.de/papers/pomo2.papers/gause00.htm, pristupljeno 20.4. 2016.

Gardner Fox i Harry Lampert. *Flash Comics 1.* DC Comics, 1940.

Gentile, Patrizia. "Queen of the Maple Leafs: A History of Beauty Contests in Twentieth Century Canada" PhD diss., Queen's University, 2006.

Ghee, Kenneth. "Will the 'Real' Black Superheroes Please Stand Up?!": A critical analysis of the mythological and cultural significance of black superheroes." Black Comics Politics of Race and Representation, urednici Howard C., Sheena i Ronald L. Jackson II, Bloomsbury Publishing, 2014, str.223-239.

Gillis, Peter B. Black Panther 1. Marvel, 1988.

Giroux, Henry A. "Animating Youth: the Disnification of Children's Culture." *Socialist Review*, Vol. 24, broj 3, 1995, str. 23-55. http://www.henryagiroux.com/online_articles/animating_youth.htm. Pristupljeno 20.7.2017.

Golden, Thelma. *Black Male: Representations of Masculinity in Contemporary American Art.* New York: Whitney Museum of American Art, 1994.

Goodwin, Archie, John Romita, Sr. i George Tuska. *Luke Cage, Hero for Hire 1.* Marvel, 1972.

Goulart, Ron. *Great American Comic Books*. Publications International, 2001.

Grimes, Joseph Evans. *The Thread of Discourse*. Mouton Publishers, 1984 [1975].

Hage, Ghassan. *White Nation: Fantasies of White Supremacy in a Multicultural Society.* Psychology Press, 1998.

Hall, Stuart. "The rediscovery of ideology: the return of the repressed in media studies." *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*, urednik John Storey, Pearson Longman, 2009, str. 111-142.

Hall, Stuart. "The Work of Representation" *Representation: Cultural Representations and Signifying Practice*, urednik Stuart Hall, Sage Publications, 1997, str. 13-71.

Hall, Stuart. "The Question of Cultural Idenitity." *Modernity: An Introduction to Modern Societies*, urednici Stuart Hall, David Held, Don Hubert, Kenneth Thompson. Wiley-Blackwell, 1992, str. 596-632.

Hall, Stuart. "Who Needs Identity?" *Questions of cultural identity*, urednici Du Gay Paul i Stuart Hall, SAGE Publications Ltd, 1996, str. 1-17.

Hama, Larry, Paul Ryan i Tom Palmer. *Avengers 326.* Marvel, 1963.

Hama, Larry, Paul Ryan i Tom Palmer. *Avengers 327.* Marvel, 1963.

Hama, Larry, Paul Ryan i Tom Palmer. *Avengers 328.* Marvel, 1964.

Hashemi, Ali. "Icon, Index and symbols." *Semitopia*, http://semitopia.blogspot.hr/2011/07/icon-index-and-symbols_8301.html. Pristupljeno 26.7.2017.

Hassler-Forest, Dan. *Capitalist Superheroes: Caped Crusaders in the Neoliberal Age*. John Hunt Publishing, 2012.

Herron, Ed, Joe Simon i Jack Kirby. *Captain America Comics 1*. Marvel, 1941.

Holmes, Melanie. "Michael B. Jordan on 'Fantastic Four' Casting Backlash: I'll 'Shoulder All This Hate'". Variety, http://variety.com/2015/film/news/michael-b-jordan-fantastic-four-casting-backlash-shouldering-hate-1201504000/. Pristupljeno 17.9.2016.

Holter, Lauren. "All The 2015 Anti-Abortion Legislation That's Been Passed So Far (Get A Grip, Arkansas!)." Bustle. https://www.bustle.com/articles/76235-all-the-2015-anti-abortion-legislation-thats-been-passed-so-far-get-a-grip-arkansas. Pristupljeno 29.6.2017.

hooks, bell. "No Love in the Wild" *New Black Man in Exile*, 6. rujna 2012., http://www.newblackmaninexile.net/2012/09/bell-hooks-no-love-in-wild.html. Pregledano 22. lipnja 2016.

Housel, Rebecca. "Suckers for Blood: Vampire Pop Culture." *A History of Evil in Popular Culture*, urednice Sharon Packer i Jody Pennington, Praeger, 2014, str. 107-125.

Howarth, David i Jacob Torfing. *Discourse Theory in European Politics: Identity, Policy and Governance*. Palgrave, 2005.

Huddart, David. *Homi K. Bhabha*. Routledge Critical Thinkers, 2006.

Hudlin, Reginald i Manuel Garcia. *Black Panther 22*. Marvel comics, 2005.

Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation 2nd Edition*. Routledge, 2012.

Isabella, Tony, Billy Graham i William Graham Jr. *Luke Cage, Hero for Hire 15*. Marvel, 1972.

Jameson, Fredric. *Valences of the Dialectic*. Verso, 2009.

Johnson, Heather Beth. *The American Dream and the Power of Wealth: Choosing Schools and Inheriting Inequality in the Land of Opportunity*. Routledge, 2006.

Johnston, George i Aaron Couch "Captain America Returns to Brooklyn." *Hollywood Reporter*, http://www.hollywoodreporter.com/heat-vision/captain-america-statue-unveiled-brooklyn-918672. Pristupljeno 8.5.2017.

Jones, Andrew. "High culture versus pop culture: which is best for engaging students?" *The Guardian*, http://www.theguardian.com/teacher-network/teacher-blog/2013/feb/20/pop-culture-teaching-learning-engaging-students. Pregledano 4.listopada 2016.

Jørgensen, Marianne W i Louise J Phillips. *Discourse Analysis as Theory and Method*. Sage, 2002.

Kanigher Robert i Werner Roth. *Superman's Girlfriend, Lois Lane Vol 1 106*. DC Comics, 1970.

Kanner, Melinda. "That's Why the Lady Is a Drunk: Women, Alcoholism, and Popular Culture." *Sexual Politics and Popular Culture*, urednica Diane Raymond, Bowling Green State University Press, 1990, str. 183-199.

"Kellogg's Corn Flakes with Superman & Jimmy Olsen", YouTube, weenielongus 15.veljače 2009, https://www.youtube.com/watch?v=pPwgG2wNn3Y.

Kendall, Gavin i Gary Wickham. *Using Foucault's Methods*. Sage, 2003.

Kipling, Rudyard. The White Men's Burden. http://historymatters.gmu.edu/d/5478/

Kirby, Jack. *Captain America Comics 3.* Marvel, 1941.

Kirby, Jack i John Romita. *Captain America's Bicentennial Battles*. Marvel, 1976.

Kridel, Craig. "Places of Memorialization—Forms of Public Pedagogy: Te Museum of Education at University of South Carolina." *Handbook of Public Pedagogy: Education and Learning Beyond Schooling*, urednici Jennifer A. Sandlin, Brian D. Schultz i Jake Burdick, Routledge, 2010, str. 281-291.

Lackaff, Derek i Sales, Michael. "Black comics and social media economics: New media, new production models." *Black Comics Politics of Race and Representation*, urednici Howard C., Sheena i Ronald L. Jackson II, Bloomsbury Publishing, 2014, str. 65-79.

Laclau, Ernesto i Chantal Mouffe. *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Dmeocratic Politics*. Verso, 1985.

Laclau, Ernesto. *Emancipation(s).* Verso, 2007 [1996].

Lane, Alycee J. "Black Bodies/Gay Bodies: The Politics of Race in the Gay/Military Battle." Callaloo, vol. 17, br. 4, 1994, str. 1074-1088.

Leavy, Patricia i Adrienne Trier-Bieniek. *Gender & Pop Culture: A Text-Reader (Teaching Gender).* Sense Publishers, 2014.

Lee, Chris. "Stan Lee weighs in on Michael B.Jordan as the Human Torch in Fantastic Four". Entertainment Weekly, http://ew.com/article/2015/07/27/stan-lee-michael-b-jordan-human-torch-fantastic-four/. Pristupljeno 17.10. 2016.

Lee, Stan i Jack Kirby. *Uncanny X-Men (the X-Men) 1*. Marvel, 1963.

Lee, Stan i John Romita. *Amazing Spider-Man 42.* Marvel, 1966.

Lee, Stan i John Romita. *Captain America Comics 77.* Marvel, 1941.

Lee, Stan. *Captain America Comics 16.* Marvel, 1941.

Lee, Stan, Jack Kirby, Joe Sinnott i Sam Rosen. *Fantastic Four 52*. Marvel, 1966.

Lopes, Paul. *Demanding Respect: The Evolution of the American Comic Book*. Temple University Press, 2009.

Macdonnell, Diane. *Theories of Discourse: An Introduction.* Wiley-Blackwell, 1986.

Mackey, Eva. *The House of Difference: Cultural Politics and National Identity in Canada.* University of Toronto Press, 2002.

Mantlo, Bill i Rick Leonardi. *Cloak and Dagger 1.* Marvel, 1983.

Marston, William Moulton i Harry G. Peter. Sensation Comics Vol 1 1. DC Comics, 1942.

Miettinen, Mervi. "Superhero Comics and the Popular Geopolitics of American Identity", 2011. http://tutkielmat.uta.fi/pdf/lisuri00127.pdf. Pristupljeno 18.9.2017.

Jusino, Teresa. "Wonder Woman and Feminism: Gender Balance as the Key to Gender Equality". Mary Sue, https://www.themarysue.com/wonder-woman-and-feminism/. Pristupljeno 27.7.2017.

Marttila, Tomas. *The Culture of Enterprise in Neoliberalism: Specters of Entrepreneurship*. Routledge, 2013.

McAllister, Matthew P. Edward H. Sewell Jr. i Ian Gordon. "Introducing Comics and Ideology." *Comics and Ideology*, urednici McAllister, Matthew P. Edward H. Sewell Jr. i Ian Gordon, Peter Lang, 2001, str. 1-14.

McCloud, Scott. *Understanding Comics: The Invisible Art*. William Morrow Paperbacks, 1993.

McDonald, Jason J. *American Ethnic History: Themes and Perspectives*. Edinburgh University Press, 2007.

Meltzer, Brad, Rags Morales i Michael Bair. *Identity Crisis 1.* DC Comics, 2004.

Meltzer, Brad, Rags Morales i Michael Bair. *Identity Crisis 2*. DC Comics, 2004.

Meltzer, Brad, Rags Morales i Michael Bair. *Identity Crisis 3.* DC Comics, 2004.

Meltzer, Brad, Rags Morales i Michael Bair. *Identity Crisis 4.* DC Comics, 2004.

Meltzer, Brad, Rags Morales i Michael Bair. *Identity Crisis 5.* DC Comics, 2004.

Meltzer, Brad, Rags Morales i Michael Bair. *Identity Crisis 6.* DC Comics, 2004.

Melly u Nixon, Sean. "Exhibiting Masculinity." *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, urednici Stuart Hall, Jessica Evans i Sean Nixon, Sage, 1997, str. 291-336.

Mercer, Kobena i Isaac Julien. "True Confessions: A Discourse on Images of Black Male Sexuality." *Identity and Diversity: Gender and the Experience of Education: a Reader*, urednik Maud Blair, Multilingual Matters, 1995.

Michelinie, David i Tom Lyle. *Spider-Man #35.* Marvel, 1993.

Michelinie, David i Tom Lyle. *Spider-Man #36.* Marvel, 1993.

Michelinie, David i Tom Lyle. *Spider-Man #37.* Marvel, 1993.

Miller, Frank, Klaus Janson i Lynn Varley. The Dark Knight Returns. DC Comics, 1996 [1986].

Mills, Sara. *Discourse 2nd edition.* Routledge, 2004 [1997].

Mills, Sara. *Discourses of Difference: An Analysis of Women's Travel Writing and Colonialism.* Routledge, 1991.

Moore, Alan, Brian Bollard i John Higgins. *Batman: The Killing Joke - The Deluxe Edition*. DC Comics, 2008 [1988].

Moore, Alan, Dave Gibbons i John Higgins. *Watchmen.* DC Comics, 2000 [1986-1987].

Morrison, Grant. *Supergods: Our World in the Age of the Superhero*. Vintage Books, 2012.

Mouffe, Chantal. "Feminisms Citizenship and Radical Democratic Politics." *Feminist Social Thought: A Reader*, urednica Diana Tietjens Meyers, Routledge, 1997, str. 532-647.

Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, urednici Mast, Gerald i Marshall Cohen, Oxford University Press, 1985, 803-816.

Musselman, Kristin Swenson. "The Other I: Questions of Identity in *Une Vie de Boy.*" *Francophone Post-colonial Cultures: Critical Essays*, urednica Kamal Salhi, Lexington Books, 2003, 126-139.

Nabers, Dirk. *A Poststructuralist Discourse Theory of Global Politics*. Palgrave Macmillan, 2015.

Nama, Adilifu. *Super Black: American Pop Culture and Black Superheroes*. University of Texas Press, 2011.

Neogaf. "Halle Berry's stunt double in Catwoman is a man." http://www.neogaf.com/forum/showthread.php?t=6930&page=1, Pristupljeno 27.7.2017.

Obama, Barack. Glamour Exclusive: President Barack Obama Says, "This Is What a Feminist Looks Like." *Glamour*, https://www.glamour.com/story/glamour-exclusive-president-barack-obama-says-this-is-what-a-feminist-looks-like. Pristupljeno 26.7.2017.

Petersen, Robert S. *Comics, Manga, and Graphic Novels: A History of Graphic Narratives*, Praeger, 2010.

Press Release. Halle's stunt double is a man. *Cinema*, http://cinema.com/news/item/7091/halles-stunt-double-is-a-man.phtml. Pristupljeno 26.7.2017.

Preza, Elizabeth. "President Obama's Powerful Essay on Women's Rights: 'This Is What a Feminist Looks Like'." *Alternet*, http://www.alternet.org/news-amp-politics/president-obamas-powerful-essay-womens-rights-what-feminist-looks. Pristupljeno 25.7.2017.

Priest, Christopher, Joe Quesada Mark Texeira, Vince Evans, Joe Jusko. *Black Panther The Complete Collection Volume 1*. Marvel Comics, 2015.

Rabinow, Paul. *The Foucault Reader*. Pantheon, 1984.

Rankine, Claudia. Citizen: An American Lyric. Graywolf Press, 2014.

Reed, Lopresti, Matt Ryan i Chris Sotomayor. *Ms. Marvel 23*. Marvel Comics, 2011.

Robinson, Bryan. "What the Death of Captain America Really Means." *ABC News,* http://abcnews.go.com/US/story?id=2934283&page=1. Pristupljeno 26.4.2017.

Rose, Gillian. "Discourse analysis I: text, intertextuality, context." *Visual Methodologies: An introduction to the Interpretation of Visual Materials*, Gillian Rose, Sage Publication, 2001, str. 141-171.

Rose, Gillian. "Discourse analysis II: institutions and ways of seeing." *Visual Methodologies: An introduction to the Interpretation of Visual Materials*, Gillian Rose, Sage Publication, 2001, str. 172-195.

Said, Edward W. *Orientalism*. Vintage, 1979.

Scott, Anna Beatrice. "Superpower vs Supernatural: Black Superheroes and the Quest for a

Mutant Reality." *Journal of Visual Culture* 5.3, 2006, str. 295-314.

Sedgwick, Eve Kosofsky. *Tendencies*. Routledge, 1994.

Sergi, Joe. "1948: The Year Comics Met Their Match." Comic Book Legal Defense Fund. http://cbldf.org/2012/06/1948-the-year-comics-met-their-match/. Pristupljeno 20.4.2017.

Shohat, Ella i Robert Stam. *Race in Translation: Culture Wars around the Postcolonial Atlantic*. New York University Press, 2012.

Shohat, Ella i Robert Stam. *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media. Second Edition*. Routledge, 2014.

Shooter, James, George Pérez, Bob Layton, David Michelinie. *Avengers Vol 1 200.* Marvel, 1980

Siegel, Jerome i Jim Shuster. *Action Comics 1*. DC Comics, 1938

Siegel, Jerome i Jim Shuster. *Action Comics 2*. DC Comics, 1938

Siegel, Jerome i Jim Shuster. *Action Comics 3*. DC Comics, 1938

Siegel, Jerome i Jim Shuster. *Action Comics 4*. DC Comics, 1938

Silverman, Kaja. *The Threshold of the Visible World*. Routledge, 1995.

Sinha, Mrinalini. "Gender and Nation." *Feminist Theory Reader: Local and Global Perspectives Third Edition*, urednice Carole R. McCann i Seung-kyung Kim, Routledge, 2013.

Stacey, Jackie. "Desperately seeking difference". Visual Culture: The Reader, urednici Stuart Hall i Jessica Evans. SAGE Publications, 2005 [1999], str.390-401.

Stanley, Kelli E. "'Suffering Sappho!': Wonder Woman and the (re)invention of thefeminine ideal. (women's studies) (Critical essay)." Helios vol. 32, broj 2, 2005, str. 143-172.

Steve Kroopnick, redatelj. *Comic Book Superheroes Unmasked*. The History Channel, 2003.

Steve Kroopnick, redatelj. Comic Book Superheroes Unmasked. The History Channel, 2003.

Stewart, Ann Marie. *The Ravishing Restoration: Aphra Behn, Violence, and Comedy.* Susquehanna University Press, 2010.

Storey, John. *Cultural Theory and Popular Culture: An Introduction*. Pearson Longman, 2008.

Straczynski, Michael J. i John Romita Jr. *The Amazing Spider-Man 36*. Marvel Comics, 2001.

Straczynski, Michael J. i Ron Garney. *The Amazing Spider-Man 533*. Marvel Comics, 2006.

Stubbs, Michael. *Discourse analysis: The sociolinguistic analysis of natural language*. Chicago University Press, 1983.

Teschner, George. "High-Tech Mythology in X-Men." *X-Men and Philosophy: Astonishing Insight and Uncanny Argument in the Mutant X-Verse,* urednici William Irwin, Rebecca Housel, J. Jeremy Wisnewski, John Wiley and Sons Ltd, 2009, str. 223-236.

*The Super Dictionary*, http://thesuperdictionary.tumblr.com.

Tomlinson, John. *Cultural Imperialism: A Critical Introduction*. A&C Black, 2001 [1991].

Tye, Larry. *Superman: The High-Flying History of America's Most Enduring Hero.* Random House Trade Paperbacks, 2013.

Uggen, Christopher i Amy Blackstone. "Sexual Harassment as a Gendered Expression of Power." *American Sociological Review*, vol.6, broj 1, 2004, str. 64-92.

US Congress, Senate Committee on the Judiciary Comic Books and Juvenile Delinquency. *1954 Senate Interim Report. 1955-6.* Library of Congress Catalogue Card Number 77-90720, 1954.

Valdez, Milagros. "Best Selling Comic Books of All Time." *InsiderMonkey*, http://www.insidermonkey.com/blog/best-selling-comic-books-of-all-time-339592/. Pristupljeno 15.7.2017.

Veloso, Francisco i John Bateman. "The multimodal construction of acceptability: Marvel's Civil War comic books and the PATRIOT Act". *Critical Discourse Studies,* Vol. 10, broj 4, 2013, str. 427-443.

Waid, Mark i Alex Ross. Kingdom Come. DC Comics, 1996.

Wanzo, Rebecca. *The Suffering Will Not Be Televised: African American Women and Sentimental Political Storytelling.* Sunny Press, 2009.

Weber, Cynthia "'I am an American': protesting advertised 'Americanness'". *Citizenship Studies*, Vol. 17, broj 2, 2013, str. 278-292.

Wein, Len i Dave Cockrum. *Giant-Size X-Men Vol 1 #1*. Marvel, 1975.

Weiss, Gilbert i Ruth Wodak. "Introduction: Theory, Interdisciplinarity and

Westley, Hannah. *The Body as Medium and Metaphor*. Rodopi, 2008.

Whitehouse "Remarks by the President at United States of Women Summit. " Obama White House Archives. https://obamawhitehouse.archives.gov/the-press-office/2016/06/14/remarks-president-united-states-women-summit. Pristupljeno 27.7.2017.

Williams, Christine L. "The Glass Escalator: Hidden Advantages for Men in the 'Female' Professions." *Social Problems* Vol.39, broj 3, 1992, str. 253-267, doi: 10.2307/3096961.

Williams, Raymond. *Keywords A vocabulary of culture and society Revised edition*. Oxford University Press, 1983.

Williams, Raymond. "The analysis of culture." Culture Theory and Popular Culture Fourth Edition, urednik John Storey, Pearson Longman, 2009, str. 32-41.

Winterbach, Hougaard. "Heroes and superheroes: from myth to the American comic book." SAJAH, Vol. 21, broj 1, 2006, str. 114-134.

Wodak, Ruth i Greg Myers."Analyzing European Union discourses:Theories and applications." *A New Agenda in (Critical) Discourse Analysis*, urednici Ruth Wodak i Greg Myers, John Benjamins Publishing Company, 2005, str. 121-137.

Wodak, Ruth. "Introduction: Discourse Studies – Important Concepts and Terms." *Qualitative Discourse Analysis in Social Sciences*, urednici Ruth Wodak i Michal Krzyzanowski, Palgrave and MacMillan, 2008, str. 1-29.

Wodak, Ruth. "Introduction: Discourse Studies – Important Concepts and Terms. " *Qualitative Discourse Analysis in Social Sciences*, urednici Ruth Wodak i Michael Krzyzanowski, Palgrave MacMillan, 2008, str. 1-24.

Wolfman, Marv i George Pérez. *Crisis on Infinite Earths*. DC Comics, 1985-1986.

"Wonder Woman – You Think You Know Comics." YouTube, ComicsAlliance, 2. lipnja 2015, https://www.youtube.com/watch?v=WpkEwXnjYEA.

Wright, Bradford W. *Comic Book Nation*. The Johns Hopkins University Press, 2001.

Xue, Changxue. "A Review of Tomlinson's Views on Cultural Globalization." *Asian Social Science,* Vol. 4, broj 6, 2008, str. 112-114.

Youngjoo, Cha i Kim A. Weeden. "Overwork and the Slow Convergence in the Gender Gap in Wages." *American Sociological Review*, Vol. 79, broj 3, 2014, str. 457-484.

# 9. Popis korištenih slika u tekstu

Sve fotografije,vizualni izvodi, isječci iz stripova i plakata navedeni su u ovoj sekciji u punom izvoru po MLA pravilima. Sva autorska prava za korištene slike su pridržana i u skladu s američkim zakonima koji dopuštaju njihovo korištenje u znanstvene i nekomercijalne svrhe (*fair use*).

| Redni broj | Opis slike | Izvor |
|---|---|---|
| **1.** | Požar (paljenje stripova) u Binghamtonu | Sergi, Joe. "1948: The Year Comics Met Their Match." Comic Book Legal Defense Fund. http://cbldf.org/2012/06/1948-the-year-comics-met-their-match/. Pristupljeno 20.4.2017. |
| **2.** | Američki vojnik čita strip | Steve Kroopnick, redatelj. Comic Book Superheroes Unmasked. The History Channel, 2003. |
| **3.** | Supermanova prva intervencija u sustav kroz nasilno ulaženje u guvernerovu kuću. | Siegel, Jerome i Jim Shuster. *Action Comics 1*. DC Comics, 1938, str. 4. |
| **4.** | Superman razbija čelična vrata guvernerove sobe. | Siegel, Jerome i Jim Shuster. *Action Comics 1*. DC Comics, 1938, str. 5. |
| **5.** | Otmica Lois Lane u prvoj *Superman* priči. | Siegel, Jerome i Jim Shuster. *Action Comics 1*. DC Comics, 1938, str. 10. |
| **6.** | Prvi broj stripa *Action Comics* izdan u lipnju 1938. godine. | Siegel, Jerome i Jim Shuster. *Action Comics 1*. DC Comics, 1938, str. 1 (naslovnica) |
| **7.** | Reprezentiranje zločinaca kao pripadnika više klase u Superman stripu. | Siegel, Jerome i Jim Shuster. *Action Comics 3*, DC Comics, 1938, str. 8. |
| **8.** | Superman otkriva korupciju kod vladinog dužnosnika. | Siegel, Jerome i Jim Shuster. *Action Comics 1*. DC Comics, 1938, str. 13. |
| **9.** | Supermanov dolazak u Washington. | Siegel, Jerome i Jim Shuster. *Action Comics 1*. DC Comics, 1938, str. 15. |
| **10.** | Superman na spomeniku u Washingtonu, promatra okolinu i razmišlja o idućem koraku. | Siegel, Jerome i Jim Shuster. Action Comics 2. DC Comics, 1938, str. 3. |
| **11.** | Reklama za Kellogg's pahuljice s Clarkom Kentom u glavnoj ulozi. | "Kellogg's Corn Flakes with Superman & Jimmy Olsen", YouTube, weenielongus 15.veljače 2009, https://www.youtube.com/watch?v=pPwgG2wNn3Y. |
| **12.** | Supermanov balon na paradi. | 1940 Superman Balloon in Macy's Thanksgiving Day Parade. https://www.youtube.com/watch?v=nxFd4cAhwzo |

| | | |
|---|---|---|
| **13.** | Supermanov doček u vojnoj bazi. | Cameron, Don i Sam Citron. *Superman 23*. DC Comics, 1943, str.4 . |
| **14.** | Prva naslovnica stripa *Kapetan Amerika*. | Herron, Ed, Joe Simon i Jack Kirby. *Captain America Comics 1*. Marvel, 1941, stranica 1 (naslovnica). |
| **15.** | Stranica prvog broja *Kapetana Amerike* koja promovira *Stražare slobode*, tj. slanje ratnih obveznica. | Herron, Ed, Joe Simon i Jack Kirby. *Captain America Comics 1*. Marvel, 1941, str.8. |
| **16.** | Naslovnice stripa Kapetan Amerika na kojima su portretirani neprijatelji, prvenstveno Crvena lubanja. | Kirby, Jack. *Captain America Comics 3*. Marvel, 1941.<br>Lee, Stan. *Captain America Comics 16*. Marvel, 1941.<br>Lee, Stan i John Romita. *Captain America Comics 77*. Marvel, 1941. |
| **17.** | Prikazivanje negativaca u pričama o Kapetanu Americi. | Lee, Stan i Jack Kirby. *Captain America Comics 9*. Marvel, 1941, str.1.<br>Herron Ed, Joe Simon i Jack Kirby. *Captain America Comics 1*. Marvel, 1941, str. 19. |
| **18.** | Prikazivanje loših navika (pušenje) u stripu Flash koje mogu imati katastrofalne posljedice. | Gardner Fox i Harry Lampert. *Flash Comics 1*. DC Comics, 1940, str. 4. |
| **19.** | Poticanje kulture izuma u znanosti, ali i pismenosti, u *The Super Dictionary*. | *The Super Dictionary*, http://thesuperdictionary.tumblr.com. Izvorni rad nije bio dostupan pa se koristilo digitalno izdanje u obliku Tumblra. |
| **20.** | Učenje dobrog i lošeg ponašanja u *The Super Dictionary*. | *The Super Dictionary*, http://thesuperdictionary.tumblr.com. Izvorni rad nije bio dostupan pa se koristilo digitalno izdanje u obliku Tumblra.. |
| **21.** | Naslovnica Iron-Man priče naziva *Demon in a Bottle*. | Michelinie, David, Bob Layton i John Romita Jr. *Iron Man Vol 1 128*, Marvel, 1979. |
| **22.** | Naslovnica stripa *Cloak and Dagger*. | Mantlo, Bill i Rick Leonardi. *Cloak and Dagger 1*. Marvel, 1983. |
| **23.** | Prvo pojavljivanje negativca Mandarina u Marvelovim stripovima. | Lee Stan i Don Heck. *Tales of Suspense Vol 1 50*. Marvel, 1964. |
| **24.** | Jedna od ilustracija u člancima na portalima koji su vezani za Michael B. Jordana i njegovu ulogu u filmu *Fantastična četvorka*. | Ilustracije na portalima:<br>Rahming, Anya. "Source Confirms Michael B. Jordan Will Play Human Torch." *Blallywood*. http://www.blallywood.com/2013/10/source-confirms-michael-b-jordan-will-play-human-torch/.<br>Nguyen, John 'Spartan'. "Michael B. Jordan is okay with having a black Human Torch". Nerd Reactor. |

| | | |
|---|---|---|
| | | http://nerdreactor.com/2013/05/20/michael-b-jordan-is-okay-with-having-a-black-human-torch/. |
| **25.** | Naslovnica stripa *I am Curious (Black!)* iz 1970. godine. | Kanigher Robert i Werner Roth. *Superman's Girlfriend, Lois Lane Vol 1 106*. DC Comics, 1970. |
| **26.** | Pomirba, prihvaćanje i zajedništvo u *Superman's Girlfriend, Lois Lane*. | Kanigher Robert i Werner Roth. *Superman's Girlfriend, Lois Lane Vol 1 106*. DC Comics, 1970. str.14. |
| **27.** | Kampanja BOCA-e, plakat. | *Black Owned Communications Alliance Ad.* Sva prava pridržana. New York NY 1980, autor John Pinderhughes. |
| **28.** | Naslovnica prvog broja stripa *Luke Cage, Hero for Hire*. | Goodwin, Archie, John Romita, Sr. i George Tuska. *Luke Cage, Hero for Hire 1*. Marvel, 1972. |
| **29.** | Prikazivanje muškoga tijela u stripu *Luke Cage*. | Goodwin, Archie, John Romita, Sr. i George Tuska. *Luke Cage, Hero for Hire 1*. Marvel, 1972, str. 18. |
| **30.** | Naslovnica 15. broja stripa *Luke Cage, Hero for Hire.* | Isabella, Tony i William Graham Jr. *Luke Cage, Hero for Hire 15.* Marvel, 1972, str. 1. |
| **31.** | Vremenska crta izgleda Luke Cagea po desetljećima. | Cepero, Kerry. " A Man of Power: The Rise of Marvel's Luke Cage." Movie Plot. https://moviepilot.com/posts/3636664. Pristupljeno 27.7.2017. |
| **32.** | Naslovnica stripa *Avengers* s Rageom u centru. | Hama, Larry, Paul Ryan i Tom Palmer. *Avengers 328*. Marvel, 1964, str.1. |
| **33.** | Rasprava Ragea i Kapetana Amerike. | Hama, Larry, Paul Ryan i Tom Palmer. *Avengers 326.* Marvel, 1963. str. 8 i str. 11. |
| **34.** | Rage u podzemnoj željeznici. | Hama, Larry, Paul Ryan i Tom Palmer. *Avengers 327.* Marvel, 1963, str. 12. |
| **35.** | Rage i Kapetan Amerika u podzemnoj željeznici. | Hama, Larry, Paul Ryan i Tom Palmer. *Avengers 328*. Marvel, 1964, str 15. |
| **36.** | Naslovnica prvog stripa *X-Men*. | Lee, Stan i Jack Kirby. *Uncanny X-Men (the X-Men) 1.* Marvel, 1963, str.1. |
| **37.** | Nightcrawler u bijegu od bijelaca u njemačkom selu. | Wein, Len i Dave Cockrum. *Giant Size X-Men 1.* Marvel, 1975, str. 3. |
| **38.** | Storm u svom domu u Keniji. | Wein, Len i Dave Cockrum. *Giant Size X-Men 1.* Marvel, 1975, str. 8 |
| **39.** | Rasprava o individualnim pravima profesora X i Colossusa. | Wein, Len i Dave Cockrum. *Giant Size X-Men 1.* Marvel, 1975, str. 12 |
| **40.** | Novi članovi X-Men tima. | Wein, Len i Dave Cockrum. *Giant Size X-Men 1.* Marvel, 1975, str. 15 |
| **41.** | Everett Ross u svom uredu okružen slikama | Priest, Christopher i Marx Texeira. *Black Panther 2.* Marvel,1998, str. 9. |

| | | |
|---|---|---|
| | bivših američkih predsjednika u ulozi naratora. | |
| **42.** | Wonder Woman prikazana u prvom broju. | Moulton, Charles. *All-Star Comics Vol 1 8*. DC Comics, 1941, str. 66. |
| **43.** | Prva scena s Mary Jane Watson. | Lee, Stan i John Romita. Amazing Spider-Man 42. Marvel, 1966, str. 20. |
| **44.** | Televizijski intervju prije ceremonije vjenčanja. Stan Lee, autor stripa *Spider-Man* s glumcima koji utjelovljuju Spider-Mana i Mary Jane Watson. | Good Morning, America. Interview with Stan Lee, Spider-Man and Mary Jane Watson. *Spider-Man's Wedding - Shea Stadium 1987*.YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=UQwslg6lat8 |
| **45.** | Službeno javno vjenčanje Spider-Mana i Mary Jane Watson na stadionu. | Good Morning, America. Interview with Stan Lee, Spider-Man and Mary Jane Watson. *Spider-Man's Wedding - Shea Stadium 1987*.YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=UQwslg6lat8 |
| **46.** | Naslovnica časopisa *Maxim* iz 2012. godine. | *Maxim 40*. Biglari Holdings 2012, str.1. |
| **47.** | Mary Jane i Peter Parker u trenutku kada im ozlijeđeni negativac Venom ulazi u stan. | DeFalco, Tom. *Amazing Spider-Man Vol 1 378*. Marvel Comics, 1993, str. 24 |
| **48.** | Zabrinutost Mary Jane. | DeFalco, Tom. *Amazing Spider-Man Vol 1 378*. Marvel Comics, 1993, str. 13. |
| **49.** | Pomirenje u Maximum Carnage stripu. Mary Jane i u profilnom prikazu dostupna muškom pogledu. | DeFalco, Tom. *Spider-Man Unlimited vol.1 no. 2*. Marvel, 1993, str.15. |
| **50.** | Black Cat i muški pogled u priči *Maximum Carnage*. | Michelinie, David i Tom Lyle. *Spider-Man #35*. Marvel, 1993, str. 11. |
| **51.** | Povratak Cloak pri kraju priče *Maximum Carnage*. | DeMatteis, J.M. i Sal Buscema. *The Spectacular Spider-Man Vol 1 #203*. Marvel, 1993, str.3. |
| **52.** | Shriekino mentalno stanje u priči *Maximum Carnage*. | DeMatteis, J.M. i Sal Buscema. *The Spectacular Spider-Man Vol 1 #203*. Marvel, 1993, str. 4. |
| **53.** | Upoznavanje likova iz X-Men tima s novim ženskim članom. | Lee, Stan i Jack Kirby. *Uncanny X-Men (the X-Men) 1*. 1963, str. 9. |

| | | |
|---|---|---|
| **54.** | Prikazivanje moći članice X-Men tima, Jean Grey. | Lee, Stan i Jack Kirby. *Uncanny X-Men (the X-Men) 1.* 1963, str. 9. |
| **55.** | Naslovnica jednog od brojeva koji tematizira *Dark Phoenix* priču. | Claremont, Chris i John Byrne. *Uncanny X-Men Vol 1 #135.* Marvel, 1980, str.1. |
| **56.** | Izgled Jean Grey kao Dark Phoenix za vrijeme tematske priče *Dark Phoenix*. | Claremont, Chris. *X-Men Legends Vol. 2: The Dark Phoenix Saga 12.izdanje.* Marvel, 2003, str. 113. |
| **57.** | Kazališni ugođaj za vrijeme scena iluzije u Dark Phoenix. | Claremont, Chris. *X-Men Legends Vol. 2: The Dark Phoenix Saga 12.izdanje.* Marvel, 2003, str. 10. |
| **58.** | Usmjeravanje Dark Phoenix k muškom pogledu. | Claremont, Chris. *X-Men Legends Vol. 2: The Dark Phoenix Saga 12.izdanje.* Marvel, 2003, str. 53. |
| **59.** | Naslovnica završnog dijela priče *Dark Phoenix.* | Claremont, Chris i John Byrne. *Uncanny X-Men Vol 1 #136.* Marvel, 1980, str.1. |
| **60.** | Prva naslovnica stripa *Ms. Marvel.* | Conway, Gerry. *Ms. Marvel 1.* Marvel, 1977, str.1. |
| **61.** | Rasprava Carol i njenog šefa o rodno određenim temama u novinarstvu. | Conway, Gerry. *Ms. Marvel 1.* Marvel, 1977, str.7. |
| **62.** | Carol tijekom trudnoće dovodi u pitanje sreću svoje kolegice superjunakinje zbog tajanstvene situacije. | Shooter, James, George Pérez, Bob Layton, David Michelinie. *Avengers Vol 1 200.* Marvel, 1980, str. 5. |
| **63.** | Claremontovo razrješenje Marcusova otimanja Carol. | Claremont, Chris i Michael Golden. *Avengers Annual 10.* Marvel, 1981, str. 36. |
| **64.** | Suđenje Carol Danvers. | Busiek, Kurt i George Pérez. *Avengers Vol 3, 7.* Marvel Comics, 1998, str. 4. |
| **65.** | Carol Danvers ostaje bez svojih moći. | Reed, Lopresti, Matt Ryan i Chris Sotomayor. Ms. Marvel 23. Marvel Comics, 2011, str. 22. |
| **66.** | Carolin dečko (War Machine) shvaća Caroline želje za odlaskom sa Zemlje. | DeConnick, Kelly Sue i David Lopez. *Captain Marvel #1.* Marvel Now!, 2014, str. 7. |
| **67.** | Carol u svemirskim pustolovinama sa svojom mačkom. | DeConnick ,Kelly Sue i David Lopez. *Captain Marvel #2.* Marvel Now!, 2014, str. 20. |
| **68.** | Naslovnica prvog broja *Invincible Iron Man* iz 2016. godine s Riri Williams. | Brian Michael Bendis i Stefano Caselli. Invincible Iron Man. #1 Marvel, 2016, str. 1. (Povučena naslovnica). |

| | | |
|---|---|---|
| **69.** | Crna naslovnica stripa *The Amazing Spider-Man* koji tematizira posljedice napada na New York 11. rujna 2001. godine. | Straczynski, Michael i John Romita Jr. *The Amazing Spider-Man 36*. Marvel Comics, 2001, str 1. |
| **70.** | Spider-Man nad WTC-om u stripu o napadu na New York 11.rujna 2001. godine. | Straczynski, Michael i John Romita Jr. *The Amazing Spider-Man 36*. Marvel Comics, 2001, str 3. |
| **71.** | Prikaz raznolikog građanstva koji aktivira i diskurs odgovornog građanstva. | Straczynski, Michael i John Romita Jr. *The Amazing Spider-Man 36*. Marvel Comics, 2001, str 19. |
| **72.** | Potenciranje jednakosti unutar različitosti. Predstavljanje stvarnih junaka u ameirčkom društvu nakon događaja 11. rujna 2001. godine. | Straczynski, Michael i John Romita Jr. *The Amazing Spider-Man 36*. Marvel Comics, 2001, str 20. |
| **73.** | Plakat stripa *Civil War*. | Plakat. Izvor: Marvel Comics, sva prava pridržana. |
| **74.** | Drugi plakat stripa *Civil War*. | Plakat. Izvor: Marvel Comics, sva prava pridržana. |
| **75.** | Dokumentaristički stil pregleda povjesnosti Kapetana Amerike. | Brubaker Ed i Steve Epting. *Civil War Epilogue*. Marvel, 2007, str. 3 i 4. |
| **76.** | Prikaza spomenika u Washingtonu na čijim stepenicama je ubijen Kapetan Amerika. | Brubaker Ed i Steve Epting. *Civil War Epilogue*. Marvel, 2007, str. 14. |
| **77.** | Smrt Kapetana Amerike nedugo nakon donošenja Zakona o registraciji superjunaka. | Brubaker Ed i Steve Epting. *Civil War Epilogue*. Marvel, 2007, str. 18. |
| **78.** | Naslovnica *Civil War* epiloga. | Brubaker Ed i Steve Epting. *Civil War Epilogue*. Marvel, 2007, str. 1. |
| **79.** | Kip Kapetana Amerike u Brooklynu, postavljen u kolovozu 2016. godine. | Izvor: The Hollywood Reporter, Desiree Navarro/WireImage/Getty Images.<br>Johnston, George i Aaron Couch. "Captain America Returns to Brooklyn: See His New Statue Unveiled." Hollywood Reporter.<br>http://www.hollywoodreporter.com/heat-vision/captain-america-statue-unveiled-brooklyn-918672 |

# 10. Sažetak rada i ključne riječi na hrvatskom i engleskom jeziku

SAŽETAK RADA

Ova doktorska disertacija bavi se analizom diskursa različitosti u američkoj popularnoj kulturi na temelju građe vezane uz kulturnu produkciju američkih stripova o superjunacima. Fenomen superjunaka u stripovima, ali i u raznim drugim adaptacijama, analizira se kroz reprezentaciju različitosti koja je fokusirana na rod, rasu i klasu. Rad svoje analitičke temelje postavlja unutar analize diskursa, a teoretski se vodi prvenstveno radovima Lauren Berlant, Michela Foucaulta, Homi Bhabhe i Ghassan Hagea uz oslanjanje na ostale istraživače i teoretičare koji su bili izrazito utjecajni, kao što su Roland Barthes, Ernesto Laclau, Chantal Mouffe i Jacques Derrida. Fokus rada je na ukazivanju načina na koje fenomen superjunaka dovodi do tvorenja amerikanstva koje utječe na samu percepciju i odnošenje prema različitosti u američkoj javnoj sferi. Amerikanstvo, koje se u ovom radu vidi kao skup određenih osobina, javnih, privatnih, kolektivnih i individualnih ponašanja i mišljenja koja se perpetuiraju u američkoj popularnoj kulturi, ovisno je o jednom od (ili više) oblika građanstva (infantilno građanstvo, ekstremno građanstvo, odgovorno građanstvo, ugroženo građanstvo, raznoliko građanstvo). Ti se oblici kroz analizu pronalaze u stripovima o superjunacima od njihova samog začetka. Diskurzivnom analizom fenomena superjunaka u američkoj strip kulturi rad će doprinijeti novim spoznajama o specifičnim aspektima američke popularne kulture i njenom globalnom utjecaju, kao i s uvidima u diskurse različitosti i teorijske modele analize koji se mogu upotrebljavati za proučavanje popularnih kulturoloških fenomena, a koji su dosad unutar Hrvatske, ali i međunarodnog istraživačkog polja, bili rijetki.

KLJUČNE RIJEČI:

analiza diskursa, različitost, diskurs različitosti, amerikanstvo, američka popularna kultura, stripovi o superjunacima

SUMMARY

"Discourse of Difference in American Popular Culture – Example of Superhero Comic-books"

This PhD thesis deals with the discourse of difference within American popular culture and it primarily focuses on the cultural production of American superhero comic books. The superhero phenomenon in comic books and its various adaptations are analyzed through representation of difference caused predominantly by gender, race and class.. The basis for this analysis is primarily found in the works by Lauren Berlant, Michel Foucault, Homi Bhabha, and Ghassan Hage, but it also draws from various other influential scholars in the field such as Roland Barthes, Ernesto Laclau, Chantal Mouffe, and Jacques Derrida. The primary objective of the analysis is ascertaining the manner in which the superhero phenomenon leads to forming Americanness, which in turn influences the perception of and dealing with difference and diversity in American public sphere. Americanness (seen in this analysis as a collection of different attributes, as well as public, private, collective and individual acts and opinions) is continuously perpetuated in American popular culture as it depends on various forms of citizenship (infantile, extreme, responsible, jeopardized and diverse). These forms of citizenship are detected and presented throughout the presented analysis of superhero comic books. This work will provide new insights into a specific aspect of American popular culture and its global influence, as well as insights into the usage of the discourse of difference and theoretical models that may be used to research diverse popular culture phenomena, a practice that is uncommon in Croatian as well as in international research field within humanities.

Keywords: discourse analysis, discourse of difference, American popular culture, superhero comic books, Americanness

# 11. Kratki životopis autora

Zlatko Bukač rođen je 28. svibnja 1985. godine u Zadru. Godine 2010. završio je diplomski studij engleskog jezika i književnosti i sociologije na Sveučilištu u Zadru, gdje je dvije godine kasnije upisao poslijediplomski studij Humanističke znanosti, interdisciplinarni smjer. Od 2013. godine zaposlen je kao asistent na Odjelu za anglistiku Sveučilišta u Zadru, gdje održava nastavu iz kolegija kao što su Vizualna kultura, Uvod u američku popularnu kulturu i Pitanja rase u američkoj popularnoj kulturi. Znanstveni interesi uključuju analizu diskursa u popularnoj kulturi i američkoj književnosti, teorije reprezentacije, politike različitosti, digitalnu književnost, teorije adaptacije i vizualnu analizu. Svoje radove i znanstveni interes izlagao je na raznim konferencijama o politikama sjećanja, popularnoj kulturi, američkoj književnosti i kulturnim studijima. Aktivno je sudjelovao u velikom broju organizacija međunarodnih konferencija i ljetnih škola, među kojima se izdvaja organizacija konferencije Re-Thinking Humanities and Social Sciences koja se održavala četiri godine na Sveučilištu u Zadru. Ujedno je i član uredništva časopisa za književnost, kulturu i književno prevođenje [SIC].