

**Miloš Zarić***Doktorand na Odeljenju za etnologiju i antropologiju  
Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu*

milos.zaric1@yahoo.com

## **(Anti)fašizam i superherojski strip: antropološko razmatranje inovativnosti u stripu na primeru *V kao Vendeta***

**Apstrakt:** Rad se bavi analizom stripa „V kao Vendeta“ dvojice autora, scenariste Alana Mura i crtača Dejvida Lojda. Radi se o narativno-grafičkom delu koje po svojim glavnim karakteristikama pripada književnom žanru kritičke distopije, ali se dovodi u vezu i sa žanrom superherojskog stripa koji je, po mišljenju jednog broja autora, neraskidivo povezan s ideologijom i praksom političke desnice, koja u svom ekstremnom vidu poprima oblik fašizma. Način tretiranja elementa fašizma u tom, kao i u druga dva stripa o kojima će u radu biti reči („Nadzirači“ Alana Mura i Dejva Gibonsa i „Povratak mračnog viteza“ Frenka Milera), dovodi se u vezu sa načinom na koji je proces kreativnosti/inovativnosti funkcionisao u kontekstu revizije/dekonstrukcije žanra superherojskog stripa u osamdesetim godinama 20. veka, kako na kolektivnom, tako i na individualnom planu na nivou strukture mišljenja britanskog pisca Alana Mura. Putem primene strukturalno-semiotičkog modela analize, rad nastoji da pronikne u logiku naznačenog dekonstruktivističkog postupka „rasparčanog“ na tri stripska predloška o kojima će u radu biti reči, s akcentom na analizi stripa „V kao Vendeta“ koja ima za cilj da utvrdi njegovu „skrivenu“, konotativnu značenjsku dimenziju. U istraživanju se usvaja moderno stanovište u shvatanju stripa prema kojem se suština tog medija, ono po čemu se on razlikuje od drugih narativnih i grafičkih formi izražavanja kao i od filma, prepoznaje u specifičnom, sekvencijalnom načinu kombinovanja njegove vizuelne i narativne komponente, putem kojeg se generišu značenja čije tumačenje zavisi od intencije autora ali i od pogleda čitaoca.

**Cljučne reči:** Alan Mur, fašizam, anarhizam, paradoksalni antiheroj, kreativnost/inovativnost, dekonstrukcija/revizija, žanr superherojskog stripa, intertekstualnost

### Uvod

Strip pod nazivom „V kao Vendeta“ (*V for Vendetta*) čiji su tvorci britanski pisac Alan Mur (Alan Moore)<sup>1</sup> i crtač Dejvid Lojd (David Lloyd), u periodu između 1982. i 1985. godine objavljivani su u formi stripskog serijala na stranica-

<sup>1</sup> U prevodima stripova tog autora na srpski jezik njegovo prezime se piše kao Mur, što i ovde usvajam, iako je pravilnije izgovarati ga kao Mor.

ma britanskog magazina *Warrior*. DiSi Komiks (DC Comic) preuzima taj serijal u drugoj polovini dekade osamdesetih da bi, nakon što je rad na njemu dovršen, DiSi-jeva franšiza *Vertigo* profilisana da sabira stripove za stariju i zahtevniju publiku objavila, u 1989. godini, njegovu integralnu verziju u formi celovitog narativno-grafičkog dela.<sup>2</sup> Taj strip se do danas objavljuje gotovo neprestano, u brojnim zemljama i na različitim jezicima. Po opšte prihvaćenom mišljenju među teoretičarima stripa radi se o jednom od najuspelijih ostvarenja tog tipa, te su i razmatranja koja imaju za predmet pojedine njegove aspekte izuzetno brojna.

Po svojim glavnim karakteristikama strip „V kao Vendeta“ pripada književnom žanru kritičke distopije, koji podrazumeva „detaljan opis nekog nepostojećeg društva lociranog u vremenskom i prostornom okruženju koje se čitaocu predstavlja na takav način da ovaj uviđa da su takve okolnosti u svakom smislu nepovoljnije za život od onih kakve nudi savremeno društvo, iako to nepostojeće društvo sadrži i neku vrstu utopijske enklave, nadu da je takvo distopijsko stanje moguće prevladati i zameniti ga stanjem utopije“ (Baccolini and Moylan 2003, 7; v. takođe Sargent 2001, 222). Ideja za priču, čija se radnja dešava u Velikoj Britaniji, koju, u bliskoj budućnosti u odnosu na period u kojem je priča napisana, autori stripa vide kao fašističku državu, proistekla je iz društvenih i političkih događanja u toj zemlji, koju su u osamdesetim godinama obeležile snažne neoliberalne reforme koje je sprovodila Vlada Margaret Tačer (Margaret Thatcher). Uobičajen literarni postupak u žanrovima kritičke distopije i naučne fantastike ogleda se u prikazivanju budućeg, distopijskog stanja i ustrojstva ljudskog društva kao instrumenta kritike aktuelne društvene i političke situacije. U ovom slučaju, primena takvog postupka se podrazumeva, budući da Alan Mur, pisac scenarija za strip „V kao Vendeta“, sebe vidi kao nastavljača tradicije britanskog fikcijskog pripovedanja koje sadrži element političke subverzivnosti,<sup>3</sup> štaviše, taj autor smatra da je pobuna ono što pokreće britanski strip (upor. Grantham 2010, 76). U Uvodnoj reči

<sup>2</sup> Pojam „strip“, doslovno „traka“ ili „kaiš“, odnosi se na formu sekvencijalnog pripovedanja uz pomoć reči i slika, na „priče u slikama“. Takve priče se tematski i po svom obimu mogu podeliti na stripske forme koje se označavaju kao *comic strip*, *comic book*, *graphic novel*. Pošto Alan Mur ne koristi pojam grafičke novele (koji bi trebalo da označava opsežniju, književno i umetnički zreliju stripsku formu prevashodno namenjenu odrasloj čitalačkoj publici), jer smatra da je on uveden prvenstveno iz komercijalnih i tržišnih razloga, ovde i sam usvajam tu vrstu gledišta, te koristim opšti pojam stripa. Intervju sa Murom u kojem se, pored ostalog, kritički osvrće na uvođenje pojma grafičke novele v. na: <https://www.youtube.com/watch?v=EuBFd1r1WWA>

<sup>3</sup> Radi se o tradiciji kojoj, pored brojnih drugih autora, pripadaju i pisci kao što su Herbert Džordž Vels (Herbert George Wells) i Džordž Orvel (George Orwell). V. Murray 2010, 44; Zarić 2020.

analiziranog stripa,<sup>4</sup> kao i u eseju pod nazivom *Behind the Painted Smile* (Moore 1983), Mur na jasan način ukazuje da se tu radi o priči koja funkcionise kao metafora političke situacije u Britaniji u osamdesetim, te, pošto je narečena značenjska dimenzija tog dela na direktan način potcrtana, označavam je kao denotativnu.<sup>5</sup>

Ako se uzme u obzir da čista denotacija ne postoji, da uvek postoji konotativni potencijal bilo koje slike, fotografije, crteža ili teksta (Barthes 1968), postavlja se pitanje da li strip „V kao Vendeta“, sem naznačene denotativne, sadrži i neku „skrivenu“, konotativnu značenjsku dimenziju. Ako postoji, takva značenjska dimenzija morala bi da proističe iz konteksta samog tog medija, specifično govoreći, iz priče o dekonstrukciji/reviziji žanra superherojskog stripa koja se odigrala u osamdesetim godinama 20. veka, žanra sa kojim se strip „V kao Vendeta“ takođe dovodi u vezu. Po mišljenju jednog broja autora, uključujući Alana Mura, superherojski stripski žanr sadrži autoritarna i konzervativna ideološka shvatanja povezana sa političkom desnicom i idejom totalitarizma. Kada se to dovede u vezu s upotrebom nasilja uobičajenom za taj žanr, to vodi ka još i danas aktuelnoj tezi o neraskidivoj povezanosti superherojskog stripa s ideologijom i praksom fašizma (v. npr. Miettinen 2011). Ta vrsta tumačenja uglavnom je proistekla iz teorija diskursa koje nastaju kasnih sedamdesetih godina i dovode se u vezu sa širim konstruktivističkim preispitivanjem odnosa jezika i stvarnosti. Po shvatanju konstruktivista, jezik ne predstavlja samo sredstvo označavanja stvarnosti, nego i sredstvo putem kojeg se ona proizvodi (v. npr. Hall 1997, 24–26). Isprva deo *diskursa o žanru* superherojskog stripa, fašizam je vremenom diskurzivno „srastao“ s tim žanrom postajući deo njegovog *unutarnjeg diskursa*, iako je nasilje i autoritarnost u tom žanru, bar kada se govori o takozvanoj „zlatnoj“ i „srebrnoj“ eri stripa, moguće tumačiti i na drugačije načine, bez dovođenja toga u vezu sa fašizmom kao oblikom društveno-političke i/ili vojno-ekonomske organizacije.<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> Poslednje izdanje stripa „V kao Vendeta“ na srpskom jeziku objavila je izdavačka kuća Čarobna knjiga (2019). Uvodna reč Alana Mura, zajedno sa kraćim odlomkom iz tog stripa, dostupni su na: [https://issuu.com/carobnknjiga2/docs/v\\_kao\\_vendeta1](https://issuu.com/carobnknjiga2/docs/v_kao_vendeta1)

<sup>5</sup> Razlikovanje denotativnih i konotativnih značenja uvedeno je da bi se objasnio koncept mita (Barthes 1968, 89–90).

<sup>6</sup> Među društvenim teoretičarima koji se bave 20. vekom postoji konsenzus u pogledu toga da u pisanju istorije te epohe ne može da se zaobiđe pitanje fašizma, ali kada se pređe na neposredno objašnjavanje toga šta fašizam jeste, teorijska rešenja su vrlo različita, neretko i potpuno oprečna. Iako se pojmovi fašizma i antifašizma nalaze u naslovu ovog rada, navođenje njihovih različitih teorijskih određenja a potom nastojanje da se, na osnovu toga, pronikne u žanr superherojskog stripa sa ciljem da se utvrdi šta tu jeste a šta nije fašizam a šta, pak, može da se shvati kao izražavanje antifašističkog stava, čini se sasvim izlišnim. Čitaoci se pozivaju da, s tim u vezi, sami donesu svoj sud.

U priči o dekonstrukciji/reviziji žanra superherojskog stripa, procesu čiji su određeni aspekti bili usmereni upravo ka dekonstrukciji elementa fašizma, sem stripa „V kao Vendeta“, koji je u fokusu ovog razmatranja, neizostavno treba pomenuti još dva, jednako poznata stripska predloška o kojima će u daljem tekstu takođe biti reči. Radi se o „Nadziračima“ (*Watchmen*), stripu čiji je scenarista takođe Alan Mur a kojeg je nacrtao Dejv Gibon (Dave Gibbon), i stripu „Povratak mračnog viteza“ (*The Dark Knight Returns*) američkog stripskog scenariste i crtača Frenka Milera (Frenk Miller). U procesu revizije/ dekonstrukcije žanra superherojskog stripa, uticaj dve pomenute superherojske fantazije koje su prožete užasavajućim socijalnim realizmom, bio je presudan (v. napr. Klock 2002, 3, 25; Berninger et al. 2010; Williams 1999, 66). Kada se radi, pak, o stripu „V kao Vendeta“, koji je izrazito ambivalentno pozicioniran u odnosu na žanr superherojskog stripa, u literaturi nije precizirano na koji način je on doprineo tom procesu, iako je jasno da je taj doprinos morao postojati (upor. Comer 2017, 8; Bjørkan 2013, 44). Pitanje konceptualnog i žanrovskog pozicioniranja stripa „V kao Vendeta“ u odnosu na žanr superherojskog stripa u ovom radu se dovodi u vezu sa načinom na koji proces kreativnosti/inovativnosti funkcioniše na kolektivnom (unutaržanrovskom), kao i na individualnom planu, na nivou nečeg što, uslovno, nazivam strukturom mišljenja britanskog pisca Alana Mura. Isključivo za potrebe ovog istraživanja sintagmu „struktura mišljenja“ vezujem, s jedne strane, za proces kreativnosti/ inovativnosti, za kojeg smatram da je u celosti logički strukturiran iako je moguće pretpostaviti da se, jednim svojim delom, odvija na podsvesnom nivou (v. Zarić 2020, pos. 441–442), a sa druge strane za koncepte intertekstualnosti i „raspršene namere“. Na narednim stranicama ti koncepti biće sukcesivno uvođeni u analizu.

Da bi se utvrdila pretpostavljena konotativna značenjska dimenzija stripa „V kao Vendeta“ pre svega je potrebno da se precizno odredi vremenski kontekst njegovog nastanka i da se potcrtaju faktori koji su uticali na razvoj njegove naracije. Mur i Lojd su sredinom osamdesetih godina obustavili rad na stripu „V kao Vendeta“ započet još početkom te dekade,<sup>7</sup> zbog tehničkih razloga (gašenje magazina *Warrior*), ali i zato što je Mur u tom periodu bio angažovan na drugim projektima. Pored ostalog, radio je upravo na „Nadziračima“, stripu čije su prve epizode objavljene u 1996. godini, da bi njegova integralna verzija bila objavljena već u sledećoj, 1987. godini. Odmah nakon što je objavio „Nadzirače“, Mur se, zajedno sa Lojdom, vratio „Vendeti“, da bi integralna verzija tog stripa bila objavljena u 1989. godini. Pošto su stripovi „V kao Vendeta“ i „Nadzirači“ proistekli iz iste kreativne faze Murovog rada, postavlja se pitanje

<sup>7</sup> Procena da se radi o pauzi koja je trajala čak pet godina ne čini mi se preciznom (Banjanin 2017, 31). Moguće je, čak, da je Alan Mur, u nekom periodu sredinom osamdesetih, uporedo radio na scenarijima za stripove „V kao Vendeta“ i „Nadzirači, ali to je samo pretpostavka.

na koji način su značenjske strukture tih stripova intertekstualno isprepletane u pogledu teme koja me ovde zanima, i kako se to dalje dovodi u vezu sa narativno-semantičkom strukturom stripa „Povratak mračnog viteza“ (1986) Frenka Milera.<sup>8</sup> Putem primene strukturalno-semiotičkog modela analize, rad nastoji da pronikne u logiku naznačenog dekonstruktivističkog postupka „rasparčanog“ na tri stripska predloška o kojima će u radu biti reči, s akcentom na analizi stripa „V kao Vendeta“ koja ima za cilj da utvrdi njegovu „skrivenu“, konotativnu značenjsku dimenziju.

Sam Alan Mur je, na neki način, ohrabrio ovaj tip istraživanja rekavši da ga, kada se radi o stripu, najviše fascinira njegov podtekst, ona njegova značenjska dimenzija koja proističe iz specifičnog načina kombinovanja njegove vizuelne i narativne komponente (v. Di Liddo 2009, 31). Bitno je, s tim u vezi, napomenuti da se u ovom istraživanju usvaja moderno stanoviše u shvatanju stripa prema kojem se suština tog medija, ono po čemu se on razlikuje od drugih narativnih i grafičkih formi izražavanja, kao i od filma s kojim se često upoređuje, prepoznaje u specifičnom, sekvencijalnom načinu kombinovanja njegove vizuelne i narativne komponente (McCloud 1993, 153; upor. Moore 2003, 3–4). Takvim kombinovanjem kreiraju se smisaone celine koje obuhvataju šire spektre značenja od onih sadržanih u tim komponentama kada se one shvate kao situaciono povezani, ali suštinski razdvojeni kanali komunikacije.<sup>9</sup> U toj vizuri, tekst (čija su značenja uglavnom arbitrarna) katkad može da preuzme funkciju slike (čija značenja to uglavnom nisu), kao što i slika može da preuzme značenje teksta, pa su i značenja koja proishode iz tog interakcionog procesa u značajnoj meri subjektivna, određena načinom percepcije i intuicijom samog čitaoca (Little 2011, pos. 95–109). Takođe je moguće da su zaključci koji će ovde biti izneseni u određenoj meri subjektivni, zato, neka o validnosti rezultata ovog istraživanja, na osnovu argumenta koje ću izneti, čitaoci donesu svoj sud.

---

<sup>8</sup> Teza da su međusobni uticaji između Alana Mura i Frenka Milera tekli isključivo u jednom smeru, od strane Mura ka Mileru, detaljno je obrazložena u: Little 2011, 223–228. Moja pretpostavka je da se tu radilo o obostranom uticaju (iako je sasvim izvesno da je on bio intenzivniji u smeru koji je naznačen), pri čemu treba uzeti u obzir ne samo Milerov strip o kojem će ovde biti reči, nego i radove tog autora nastale s početka osamdesetih.

<sup>9</sup> Moderno shvatanje stripa (Eisner 1985/2008; 1996/2008; 2008; McCloud 1993) rukovodilo se, u svom formiranju, idejom nalaženja „srednjeg puta“ između dva suprotstavljena stanovišta u promišljanju uloge i značaja vizuelne i narativne komponente za taj medij, pri čemu je svaka od njih bila tretirana pojedinačno pre nego kroz prizmu njihovog međusobnog odnosa. Za širu diskusiju u vezi s tom temom v. Little 2011, pos 54–70. V. takođe: Gaio 2017, 21–22. Za primere analiza na srpskom jeziku baziranih na teorijskim postavkama Ajznera i Meklauda v. Stamenković i Tasić 2014; 2015.

## O žanru superherojskog stripa kroz prizmu koncepta kreativnosti/ inovativnosti

U antropologiji se na različite vrste žanrova gleda kao na kulturne i simboličke sisteme, kao na svojevrstne kulturne artefakte (Žikić 2010, 19). Žanr je forma koja uključuje određen broj konvencija (karakteristika, formula), sa prepoznatljivim obeležjima u vidu repetativnih elemenata po kojima je određeni žanr prepoznatljiv i na osnovu kojih ga je moguće razlikovati od drugih žanrova. Žanr ne predstavlja fiksiranu niti petrifikovanu kategoriju koja je jednom i zauvek data u kulturnom smislu, jer žanrovi neprestano pregovaraju sa širim kulturnim obrascima i konstantno prolaze kroz proces transformacije (v. Đorđević 2009). Da bi se razumelo kako taj proces funkcioniše, u analizi različitih tipova žanrovskog stvaralaštva uputno je osloniti se na koncept kreativnosti/inovativnosti (upor. Zarić 2020; 2019). Da bi se taj koncept analitički upotrebio na smislen način neophodan je dinamički, kontekstualan i procesualan pristup tradiciji (v. Naumović 2009, 12–15), u ovom slučaju, dakle, tradiciji koja se vezuje za žanr superherojskog stripa.

Pojam kreativnosti/inovativnosti moguće je, s jedne strane, dovesti u vezu sa konceptom bricoliranja (bricolage), koji se odnosi na takozvane praktične veštine, na upotrebu priručnih stvari da bi se od postojećih elemenata napravilo nešto novo (Levi-Stros 1966, 35–70), a s druge strane s konceptom „preskakanja reda“ (*agenda hopping*), koji se, zajedno s njemu bliskim pojmom „smene paradigmi“ (*paradigm shift*), koristi u kognitivnoj antropologiji gde se njime ukazuje na mogućnost da se u naučnoj teoriji stvori nova paradigma, koja ne mora da bude direktno povezana s onom koja joj neposredno prethodi (D’Andrade 1995, 1–15, pos. 3–4). U svakom segmentu popularne kulture i kulture uopšte, pa i u žanru superherojskog stripa, proces kreativnosti/inovativnosti nalazi se u nekoj vrsti dijalektičkog odnosa s elementom tradicionalnog, on se suprotstavlja ustaljenim žanrovskim ograničenjima nastojeći da ih na neki način prevaziđe, i istovremeno se oslanja na njih kao na neku vrstu legitimizacijske potpore. U ovom poglavlju rada, način na koji taj proces funkcioniše posmatra se na planu kolektivnog stvaralaštva unutar žanra superherojskog stripa, ali i na planu individualnog stvaralaštva, unutar tog žanra ili u vezi s njim.

Kada se radi o prvom pomenutom planu analize, pojam kreativnosti vezujem za postupke vizuelne i lingvističke restilizacije velikog superherojskog narativa, za različite tipove *variranja* tradicionalnih obrazaca superherojskog stripa.<sup>10</sup> Pojam inovativnosti ili *inoviranja*, pak, dovodim u vezu sa promenama na nivou

---

<sup>10</sup> U nekoj opsežnijoj analizi, trebalo bi uzeti u obzir i razlike između kreativnosti i replikacije, postupka unošenja ponekog novog elementa u žanr kako bi se stvorio utisak (nepostojeće) originalnosti ili raznolikosti, ali se time ovde neću baviti.

strukture i organizacije analiziranog žanra, njegovog sistema konvencija, što može da se odnosi na zamenu akcenata u tom sistemu, ili na neki vid prevazi- laženja žanrovskih ograničenja u smislu njihovog „otvaranja“ za upliv uticaja drugih žanrova.<sup>11</sup> Kada se radi o drugom pomenutom planu analize, za potrebe ovog istraživanja kreativnost izjednačavam s intertekstualnošću, praktično, jer se i jedan i u drugi pomenuti pojam odnose na uspostavljanje smislenih zna- čenjskih odnosa među elementima koji se preuzimaju iz različitih semantičkih sistema. Ako konstrukti, koji tim putem nastaju, poprime odlike samosvojnih, značenjski nezavisnih celina, čijom se upotrebom generišu veće ili manje trans- formacije unutar relevantnih referentnih sistema, radi se o inovativnosti, feno- menu kojeg svakako treba dovesti u vezu sa stvaralaštvom Alana Mura, autora o kojem će biti reči u drugom poglavlju ovog rada.

Pitanje reprezentacije rase, roda i klase u žanru superherojskog stripa pove- zano je s brojnim „spoljašnjim kontradiktornostima“ vezanim za različite dis- kurzivne oblike predstavljanja različitosti, kroz artikulaciju američkog nacio- nalnog identiteta i koncepta američkog kulturnog građanstva (v. Bukač 2018). Potrebno je, međutim, obratiti pažnju i na one kontradiktornosti koje proističu iz strukture žanra superherojskog stripa kao svojevrsnog autonomnog sistema, na njegove „unutrašnje kontradiktornosti“, drugim rečima, koje su neodvojive od pomenutih društvenih pitanja i problema. Istorijat žanra superherojskog stripa kao specifičnog, po mnogo čemu zasebnog značenjskog univerzuma, u literaturi se obično deli na takozvanu zlatnu, srebrnu, bronzanu i modernu eru stripa (v. npr. Spinelli 2015, 41 i dalje), o čemu će ovde biti reči samo u najkraćim crta- ma. Namera mi je da kreiram neku vrstu platforme za ono o čemu će biti reči u drugom poglavlju ovog rada, da ukažem na širi kreativni kontekst iz kojeg pro- ishodi stvaralaštvo Alana Mura, s akcentom na tri ključna inovativna iskoraka u tom procesu.

### *Prvi i drugi inovativni iskorak*

Stripovi o superherojima koji govore o avanturama muškaraca u mlađoj ži- votnoj dobi, koji svoju natprirodnu ili super moć koriste zarad dobrobiti druš- tvene zajednice, u početku su pratili krajnje jednostavnu i predvidljivu formulu u pogledu osobina protagonista, zapleta radnje, njegovog razrešenja. Takvi nar- rativi funkcionisali su kao mehanizmi socijalne i rodne integracije adolescenata muškog pola i to prvenstveno onih heteroseksualne orijentacije, koji su, pretpo- stavlja se, na superheroje gledali kao na otelovljenje sopstvenih fantazija o moći (Coogan 2006, 24; Grantham 2010, 89–90). Superherojski strip je napajao svoja idejna i značenjska jezgra u društvenoj stvarnosti čije je tenzije i anksioznosti

<sup>11</sup> U strip industriji, kao i u svakoj drugoj vrsti biznisa, proces kreativnosti/ inovativnosti takođe je povezan s ekonomskim kalkulacijama (Taylor & Greve 2006).

reflektovao u ravni ne toliko „preslikavanja“ te stvarnosti, koliko prilagođavanja svakodnevice, selektovanjem pojedinih njenih elemenata, „infantilnoj“ fantaziji. U širem smislu, veliki superherojski narativ moguće je posmatrati kao način interpretacije monomita o heroju (v. Kembel 2018; upor. Grantham 2010, 90), kao što i za stripske likove superheroja može da se kaže da predstavljaju zamenu za tradicionalne heroje ili bogove (Grantham 2010, 90). U antropološkoj perspektivi, tipizirane žanrovske narative, koji pripadaju superherojskom stripu, moguće je posmatrati kao mitove koji nastoje da potcrtaju ili na simbolički način razreše kontradiktornosti koje su uzrokovale tenzije i konflikte prisutne u američkom društvu i kulturi (upor. Kovačević 2001, 22; Eco 2004, 147; Pellitteri 2011, 5; Grantham 2010, 91), što je njihova funkcija i danas, ali se ovde ograničavam na period od kraja tridesetih do sredine osamdesetih godina 20. veka.

Supermen, prvi stripski superheroj, pojavio se 1939. godine na stranicama magazina *Action Comics*.<sup>12</sup> U tom periodu veliki broj imigranata nastojao je da se uklopi u američko društvo, što je generisalo različite vrste tenzija na nivou tog društva u celini. Upravo je iz toga razloga Supermen predstavljen kao imigrant sa planete Kripton, koji se u Americi bori protiv kriminala, korupcije i nepravde rukovodeći se ideologijom *melting pot-a* i idejom *american way of life-a* i to pod geslom „istina, pravda i američki način“ (Truth, Justice, & the American Way). Tridesete godine u Americi obeležila je i Velika depresija, teške ekonomske prilike u kojima je rastući kriminal predstavljao gotovo nerešiv problem za čuvare reda i zakona, i same sklone tome da potpadnu pod uticaj „šefova iz podzemlja“. U takvim okolnostima, pojava Betmena (Batman) na stranicama magazina *Detectiv Comics*, stripskog aktera koji saraduje s institucijama društva ali ne preza od toga da probleme rešava na sebi svojstven način, rukovodeći se isključivo sopstvenim osećanjem pravde, funkcionisala je, opet, kao način simboličkog razrešavanja društvenih tenzija. Dok je stripski lik Betmena oscilirao između superherojskog i antiherojskog tipa karaktera,<sup>13</sup> potcrtavajući individualističko-pragmatičnu crtu američkog nacionalnog identiteta pomešanu sa dozom mistifikacije, Supermen, kao i čitava plejada DiSi-jevih superheroja kreiranih po uzoru na njega, bio je u svom delovanju motivisan vrlinama, moralnim obavezama, čistim namerama, potcrtavajući ideju kolektivizma.

<sup>12</sup> Preteče stripskih likova superheroja su likovi poput Fantoma (The Phantom) i Mandraka (Mandrake the Magician), strip junaci nastali sredinom tridesetih godina, u formi koja je spajala žanrovske karakteristike avanturističkog stripa, čiji je glavni protagonista mogao da bude maskirani heroj poput Fantoma, sa elementima melodrame. V. npr. Pavković 2001, 28–34.

<sup>13</sup> U epizodi objavljenoj u magazinu Detektiv Komiks broj 33 (1939), koja je postala jedan od temelja Betmenovog „kanona“, objašnjeno je da je taj stripski lik postao borac protiv kriminala zato što je kao dete svedočio ubistvu svojih roditelja, taj životni put i poziv odabrao je zato da i sam ne bi potpao pod uticaj „tamne strane“.



Pojava Supermena i Betmena, po mnogo čemu različitih (suprotstavljenih) ali i međusobno kompatibilnih stripskih aktera, predstavlja **prvi značajan inovativni iskorak** bitan za razumevanje žanra superherojskog stripa, kao tipično američkog kulturnog artefakta. Taj žanr se tim putem profilisao, odvojivši se od drugih, njemu srodnih stripskih žanrova kao što su akcioni (avanturistički) ili detektivski strip, kao što je i uspeh strip magazina *Action Comics* i *Detectiv Comics*, u kojima su se pojavili likovi Supermena i Betmena, delovao kao platforma za nastanak kompanije DiSi Komiks, giganta američke stripske industrije. Uporedo s tim, formiraju se osnovne konvencije žanra superherojskog stripa. Tu spadaju: a) *misija* superheroja; b) prisustvo njegove ili njene nadljudske ili *super moći*; c) određene *identitetske karakteristike* koje su najčešće dvostruke, jer izuzev identiteta superheroja, čije bitne odlike predstavljaju *kostim* i *kodirano ime*, većina aktera superherojskog stripa ima i svoj „stvarni“ identitet, razdvojen od onog superherojskog (upor. Coogan 2006, 30 i dalje); d) određene karakteristike *radnje strip priče*, koja podrazumeva prisustvo akterovih oponenata, jednog ili više likova koji su u ulozi antagonista, (*super*)*negativaca*, koji poseduju kvalitete suprotne onim koji krasi glavnog protagonistu, superheroja.

Izbijanje Drugog svetskog rata stvorilo je potrebu za kreiranjem novih žanrovskih stripskih likova poput Kapetana Amerike (Captain America) ili Čudesne Žene (Wonder Woman), odlučnih boraca protiv fašizma.<sup>14</sup> Dok su pre početka rata stripovi o superherojima doprinosili širenju tolerancije i obogaćivanju američkog društva kroz diskurs različitosti, tokom rata funkcionisali su kao simbolički prikazi spoljne američke vojne i političke moći. Supermen i drugi superheroji suprotstavljali su se fašizmu u ime ne samo Amerike nego i ostatka sveta, da bi se nacionalne američke vrednosti tim putem predstavljale kao univerzalne, te bile stavljane u funkciju vodilje drugim zemljama. Po okončanju rata, Amerika ulazi u razdoblje u kojem, za jedno izvesno vreme, u svesti nacije nije postojao neki jasno izraženi Drugi, što je pratilo jenjavanje uticaja stripova o superherojima. U pedesetim godinama industrija stripa dopseva u stanje hibernacije, što se, pored drugih razloga, dogodilo zbog usvajanja Strip Koda (Zakona o stripu) iz 1954. godine (Comic Code Authority),<sup>15</sup> koji je izdavačima nametao obavezu autocenzure sadržaja stripova, ne samo onih o superherojima nego generalno.

<sup>14</sup> Do sedamdesetih godina 20. veka uloga ženskih likova u superherojskom stripu bila je marginalna i ti likovi su prikazivani na stereotipan način. Čudesna Žena je prva superherojina koja se pojavila u tom žanru, zbog čega važi za neku vrstu feminističke stripske ikone. Kapetan Amerika, najveći patriota među superherojima i produžena ruka Pentagona, pojavio se 1941. godine na naslovnoj strani na kojoj je prikazan kako nokautira Adolfa Hitlera.

<sup>15</sup> Kompletan tekst Komik Koda dostupan je na: <http://cblbf.org/the-comics-code-of-1954/>.

Usvajanju Strip Koda u Americi na značajan način je doprineo psihijatar Fredrik Vertam (Fredric Wertham), autor knjige pod nazivom *Seduction of the Innocent* (1954), u kojoj je maloletničko nasilje i kršenje zakona dovedeno u vezu sa čitanjem stripova i pretpostavljenim negativnim uticajem te vrste štiva. Veći deo rezultata objavljenih u toj knjizi kasnije je opovrgnut (Tilley 2012), ali Vertman je bio prvi koji je ukazao na mogućnost tumačenja čina upotrebe sile i snage svojstvenog Supermenu i drugim stripskim superherojima kao nečeg što je suštinski ne-američko,<sup>16</sup> što je, štaviše, povezano s ideologijom i praksom fašizma, što je indukovalo otvaranje „pandorine kutije interpretacija“ vezanih za žanr superherojskog stripa. Pokazalo se, naime, da žanrovski likovi superheroja nemaju fiksirano značenje, da funkcionišu kao prazni označitelji čije je značenje određeno artikulacijom odnosa moći u društvu u odnosu kako sa „spoljašnjim“, tako i s „unutrašnjim“ Drugim. Tako je, u društvenoj klimi „lova na veštice“, strip od strane najreakcionarnijih, ultradesničarskih snaga u Americi napadan kao ideološko sredstvo „druge strane“, da bi „odgovor“ stripske industrije na tu vrstu optužbi bio artikulisan na identičan način, potcrtavanjem „činjenice“ da „pošast komunizma“ predstavlja glavnu pretnju Americi kao i ostatku sveta.<sup>17</sup> U isto vreme, u Velikoj Britaniji je kritikovan američki strip, uglavnom onaj krimi i horor žanra iako od te vrste kritike nije bio pošteđen ni superherojski strip, jer se na njega generalno gledalo kao na primer dekadencije i ideološke iskvarenosti.<sup>18</sup>

Kao reakcija na uvođenje Strip Koda ali i usled pojave kontrakulture, u šezdesetim godinama se u stripskoj industriji usmerenoj na produkciju superherojskog stripa uvodi veći broj likova koji odgovaraju žanrovskom tipu antiheroja, koji su sadržali dimenziju pobune protiv vladajućeg establišmenta.<sup>19</sup> Taj tip aktera vezivao se za stripsku produkciju tek formiranog Marvel Komiksa

<sup>16</sup> Moguće je da se time aludiralo na jevrejsko poreklo Supermenovih tvoraca, Džerija Sigela (Jerry Siegel) i Džoa Šustera (Joe Shuster).

<sup>17</sup> Crvena Lobanja (Red Skull), jedan od suparnika Kapetana Amerike, bio je tokom Drugog svetskog rata prikazivan kao deo nacističkog vođstva, da bi ga se naknadno, u kontekstu Hladnog rata, dovelo u vezu sa komunizmom. Još jedan primer je Marvelov Gvozdeni čovek (Iron Man), koji se tokom Vijetnamskog i Hladnog rata sukobljavao s istočnim neprijateljima.

<sup>18</sup> „Motivi su bili svuda isti, bez obzira na ideološki kontekst javljanja i mesto: zaštititi prvenstveno omladinu, njen intelektualni razvoj, dobar ukus i duhovno zdravlje od pogubnog uticaja stripa“ (Đukić 1988, 30). Tekst britanskog zakonskog akta protiv stripa iz 1955. godine dostupan je na:

<sup>19</sup> <https://comicsforum.files.wordpress.com/2011/10/children-and-young-persons-harmful-publications-act-1955.pdf>

<sup>19</sup> Uporedo s tim, u Britaniji i Americi dolazi do pojave i razvoja anderground stripa. V. Rosenkranz 2002; Croci 2016, 144–145; Little 2011, 26–27.

(Marvel Comics),<sup>20</sup> kompanije koja do danas predstavlja glavnog DiSi-jevog konkurenta, drugog „člana“ tog „velikog para“ (big two) američke gigantske stripske industrije, pa se i pojava Marvelove Fantastične četvorke (Fantastic Four) početkom šezdesetih godina tretira kao revolucionaran medijski događaj, po značaju ravan pojavi Supermena (Miltojević 1992, 12; Borhert 1992, 35). Paradoksalno, Marvelova formula superheroja, odnosno antiheroja koji poseduju izuzetne, nadljudske osobine, puno duguje Strip Kodu koji je, pored ostalog, zahtevao da ideja dobra u stripovima mora na jasan način da trijumfuje nad idejom zla, da protivnici glavnih protagonista moraju da budu kažnjeni za svoja nedela. U Marvelovim stripovima, međutim, antagonisti bi bežali i ostajali u životu na kraju priče, da bi se u nekoj drugoj priči ti isti likovi pojavljivali kao protagonisti, dok bi antagonist iz te došao u poziciju protagoniste u nekoj trećoj priči i tako dalje, što je na indirektan način zamagljivalo granicu između ideja dobra i zla. Tako je, usled pojave a potom i poplave marvelovskih likova s osobinama antiheroja, došlo do „pomeranja“ u žanrovskom sistemu konvencija. Antiheroji su se pozicionirali negde na razmeđi između likova superheroja i negativaca, ali su bez dileme bili svrstavani u superherojski stripski žanr saglasno karakteristikama koje se u literaturi nazivaju „generičkim“, a koje i danas važe.<sup>21</sup> Iako se to odvijalo prema smernicama koje je nametnuo Strip Kod, doveden je u pitanje sistem strogo binarnog pozicioniranja superheroja i negativaca unutar jednoznačnih narativa u kojima je ideja dobra, koja je uvek u dobroj meri društveno konstruisana, morala da trijumfuje.

Kao što je važno i za superheroje, Marvelove antiheroje mogao je da pokrene na delovanje neki društveno koristan cilj, ali u njihovom slučaju to nije bilo pravilo. Različito od priča o superherojima, kod antiheroja su bili u igri i neki lični motivi, njihova uloga je bila da čitaoce na nešto podsete ili da ih na nešto opomenu. Dok su superheroji održavali sistemski *status quo* prevodeći čitaoce stripova u jeftin svet potrošačke zabave, antiheroji su funkcionisali kao potencijalni agenti transformacije sistema koja čak nije morala nužno da bude pozitivna, niti sasvim saglasna s dominantnim društvenim vrednostima. Takvi

---

<sup>20</sup> Prvi stripski antiheroj, lik po imenu Podmorničar Namor (Namor the Sub-Mariner), pojavio se u stripu kojeg u 1939. godini objavljuje izdavač *Atlas* ili *Timely Comic Group*, koji kasnije prerasta u Marvel Komiks (Marvel Comics). Za više informacija o predistoriji Marvela obleženoj stripovima o Podmorničaru, Kapetanu Americi i Čoveku Baklji (Human Torch), glavnom strip trijumviratu Tajmli Magazina (*Timely Magazine*), kao i usponima i padovima te kompanije od njenog nastanka početkom šezdesetih pa sve do osamdesetih godina 20. veka v. Denijels 1992; Borhert 1992.

<sup>21</sup> Ako je neki strip objavljen od strane izdavačkih kompanija specijalizovanih za tu vrstu štiva, ako njegov protagonista dolazi u kontakt sa drugim akterima iz DiSi-jevog ili Marvelovog „univerzuma“, na njega se automatski gleda kao na neku „vrstu“ superheroja (upor. Coogan 2006, 39–43).

likovi su, iz epizode u epizodu stripa, nosili sa sobom svoje zamršene unutrašnje konflikte dolazeći u kontakt jedni sa drugima, povremeno doživljavajući i teške poraze, što ih je učinilo bliskim običnom, ranjivom čoveku (Denijels 1992, 19–20). Zbog isticanja njihovih ljudskih, isto koliko i nadljudskih ili natprirodnih identitetskih karakteristika, predstavljanje likova antiheroja podrazumevalo je postupak žanrovske karakterizacije unekoliko složeniji od onog standardnog, primenjivanog u oblikovanju likova superheroja i negativaca, privlačnih mahom čitaocima u dečijem uzrastu. Dok je Supermen svoj superherojski identitet koristio kao sredstvo preko kojeg je nadomešćivao svoju ljudsku stidljivost i nemoć, Marvelovi antiheroji su stanje svoje „supermenske“ prirode doživljavali kao egzistencijalni usud i nesreću (Miltojević 1992, 15), pa su, samim tim, privlačili ne toliko mlađu populaciju, koliko studente, pripadnike buntovne *baby boom* generacije iz šezdesetih.<sup>22</sup> Uporedo sa privlačenjem nove čitalačke publike, u Marvelu je razvijan sistem aktivne komunikacije sa čitaocima, pa je duh zajedništva prisutan u toj kompaniji, koja je u šezdesetim brojala svega nekolicinu stalno zaposlenih članova, zahvatao i čitaoce koji su osećali da su *deo te priče*.

Pošto se i u Marvelu i u DiSi-ju ciljalo, uglavnom, na interesovanja bele čitalačke publike, može se reći da je žanr superherojskog stripa u šezdesetim godinama reflektovao *status quo* u američkom javnom mnenju, da je perpetuirao preovlađujuće društvene anksioznosti. Preko strip serijala kao što su Fantastična četvorka ili Iks Men (X Men) potcrtavala se činjenica da je prihvatanje „drugih“ moguće jedino ako se sprovodi po kulturnim pravilima bele, dominantne većine, makar ta pravila bila podložna diskusiji i promenjiva.<sup>23</sup> Pogrešno je, s druge strane, bar po mom mišljenju, tu vrstu zaključka generalizovati na celokupnu Marvelovu stripsku produkciju, pogotovo onu iz perioda šezdesetih. Pod vođstvom Stena Lija (Stan Lee), strip scenariste i kreativnog direktora te kompanije, Marvel se strateški prilagođavao društvenim okolnostima dodvora-

<sup>22</sup> Likovi poput Hulka (Hulk), Spajdermena (Spiderman) ili Crnog Pantera (Black Panther) sadržali su određene subverzivne elemente i pružali su određenu kritiku društva reflektujući ambivalentan status nauke ili potcrtavajući problem rasne različitosti. Brus Bener (Bruce Banner) je svog radikalnog Drugog, čudovišnog Hulka, nosio u sebi, a Pita Parkera (Peter Parker) su, uporedo sa njegovim akcijama u ulozi Spajdermena, zaokupljali problemi tipični za adolescente. Radi se o stripskim likovima koji su stekli svoje nadljudske moći na način koji do tada nije bio uobičajen u okvirima žanra, usled neke vrste incidenta, praktično, delovanja radioaktivnih gama zraka ili zbog ugriza radioaktivnog pauka. Crni Panter, prvi protagonist superherojskog stripskog žanra crne boje kože, koji se samim tim svrstavao u kategoriju antiheroja, ritualnim činom ispijanja čarobnog napitka stekao je svoje izuzetne fizičke sposobnosti, ali i znanja iz sfera nauke i tehnologije koja je koristio u borbi protiv njegovih suparnika (upor. Taylor & Greve 2006, 725; Bukač 2018, 64; Denijels 1992, 21).

<sup>23</sup> O delovanju diskurzivnog mehanizma isključivanja kroz uključivanje v. u Bukač 2018, 120 i dalje.

vajući se ukusu čitalačke publike pokatkad, ali i konstantno žanrovski i umetnički eksperimentišući, pucajući po šavovima od novih ideja i ne prezajući od toga da izaziva i direktno subvertira sistem.<sup>24</sup> Fokusiranje na ljudske identitetske karakteristike, na pitanja i probleme sa kojima antiheroji-kao-ljudi moraju da se nose a superherojima su uglavnom strane, ta svojevrsna zamena akcenata u sistemu konvencija unutar žanra superherojskog stripa, drugim rečima, dovela je do uspostavljanja ravnoteže među likovima superheroja i antiheroja u okviru tog žanra. To predstavlja **drugi značajan inovativni iskorak** u evoluciji superherojskog stripa, kojim je ujedno anticipiran sledeći, treći i odlučujući zaokret u tom žanru, koji će uslediti dvadeset godina kasnije (upor. Favaro 2019a).

### *Treći inovativni iskorak i početak modernog doba stripa*

Umberto Eko (Umberto Eco), jedan od pionira u polju teorijskog razmatranja stripa, u jednom svom radu napisanom početka šezdesetih godina iznosi da su kvaliteti Supermena i njegov način delovanja, s etičke strane gledano, krajnje diskutablina. Prvi među superherojima, kako Eko navodi, sprovodi svoju misiju isključivo u Americi, za dobrobit pripadnika sopstvene nacionalne zajednice, iako je kadar da se bori protiv kriminala i svih drugih zala u globalnim pa i u kosmičkim okvirima, što se dalje kritički povezuje s idejama o svetosti privatnog vlasništva i činjenja dobra isključivo u formi milostinje (Eco 2004, 162 i dalje). Desetak godina kasnije, isti autor u drugom svom radu iznosi listu problematičnih vrednosnih i ideoloških oznaka koje su prisutne u žanru superherojskog stripa. Tu spadaju: rasizam; kult nasilja i maskuliniteta u kojem se ispoljava prezir prema ženama, homoseksualcima i sentimentalizmu koje vrste; mit o svetosti rata koji se prikazuje kao arena u kojoj snažni muškarci mogu da demonstriraju svoju moć i snagu; militantni antikomunizam (koji povremeno dobija formu Makartizma); kult nadčoveka, fašisoidnog *Übermensch-a*, čija ideja pravde prevazilazi zakone i moral običnih, slabih ljudi; upotreba folkloru u istorijskom značenju tog pojma, kao i paramilitarnih i nacističkih simbola; povezivanje hrabrosti (kao plemenite ljudske osobine) s intenzivnom eksploatacijom simbola koji se vezuju za patriotizam.<sup>25</sup> Tako se od sedamdesetih godina, u začecima multidisciplinarnog polja istraživanja koje se danas naziva studijama stripa, javlja mišljenje da superherojski stripski žanr promoviše nasilje i, uopšte, ideje i prakse vezane za političku desnicu i fašizam, što je, kako je

---

<sup>24</sup> Sten Li je krajem šezdesetih godina, kada je Marvel već bio stekao status velikog igrača u stripskoj industriji, svesno unosio kontroverzne (zapravo aktuelne i društveno relevantne) teme u stripove, da bi izazvao Strip Kod. To je dovelo do određenih promena u politici Koda (1971), do ublažavanja njegovih ograničenja (Denijels 1992, 28–30).

<sup>25</sup> Radi se o tekstu pod nazivom *Fascio e Fumetto* („Fascists and Comic Books“) objavljenom 1971. godine u časopisu *L'Espresso/Colore* broj 13. V. Pellitteri 2011, 3.

rečeno u Uvodu, vremenom proizvelo efekat diskurzivnog „srastanja“ elementa fašizma sa žanrom superherojskog stripa.

Popuštanje Strip Koda u takozvanoj bronzanoj eri stripa omogućilo je da se, u većoj meri nego što je to ranije bio slučaj, stripovi o superherojima bave društveno relevantnim temama, ali Marvel u sedamdesetim godinama upada u krizu zbog prekomerne produkcije koja je išla na uštrb kvaliteta, dok je DiSi pomenute promene dočekao sasvim nespreman, nastojeći da se i dalje drži svog ustaljenog načina rada. Sredinom te dekade prodaja stripova drastično opada, da bi celokupna stripska industrija dospela u stanje kreativne i finansijske krize. Usled nastalih problema, neki od crtača do tada zaposlenih u Marvelu prelaze da rade u DiSi, što je narušilo do tog trenutka fiksiranu granicu između dve konkurentske kompanije, ali nije doprinelo rešavanju problema ni u jednoj od njih. U isto vreme, na drugoj strani Atlantika, sedamdesete godine su predstavljale period uspona Nove desnice, uverene da se politikom spajanja ekonomskog liberalizma sa moralnim konzervativizmom može stati na put britanskom ekonomskom padu. To je bilo praćeno „uvođenjem reda i zakona“ u sve segmente britanskog društva, na način kako se to činilo ispravnim sa stanovišta desničarskih, ksenofobičnih i homofobičnih snaga u društvu. Britansku levicu je to navelo da preispituje problematičan način odnošenja njenih političkih suparnika prema problemima koji se tiču pola/ roda, seksualnosti, rase, etniciteta, kulturnog i nacionalnog identiteta.

U takvoj društvenoj i političkoj klimi razvija se britanski andergraund strip, koji je bio pod uticajem američke varijante andergraund stripa (Berninger et al. 2010, 142), ali se u većoj meri nego njegov američki uzor bavio društveno relevantnim pitanjima i problemima unoseći u to „začin“ političke subverzivnosti. Kao i u slučaju kompanije Marvel u periodu šezdesetih godina, i ovde se radilo o inovativnim procesima koji su usledili kao odgovor na cenzuru i zabrane, koji nisu predstavljali rezultat postojanja nekog navodno slobodnog prostora za eksperimentisanje i kreativnu delatnost (Little 2011, 24 i dalje). *Action*, takozvani „prvi britanski stripski magazin radničke klase“, nastaje u 1976. godini, da bi nepunih godinu dana posle toga bio cenzurisani a potom i ugašen. Da bi izbegao takvu sudbinu, njegov „naslednik“, stripski magazin pod nazivom *2000 AD*, na promišljen i efektan način spajao je medij stripa sa politikom i naučnom fantastikom, pri čemu je naučna fantastika služila kao sredstvo izbegavanja cenzure, praktično (Little 2011, 15–23; Berninger et al. 2010, 143 i dalje). U trenutku kada, krajem sedamdesetih godina, u Velikoj Britaniji na vlast dolazi konzervativna partija na čelu sa „čeličnom lejdi“ Margaret Tačer,<sup>26</sup> *2000 AD* počinje da

<sup>26</sup> Britanska Vlada je sprovela reforme koje su se sastojale iz povećanja kamatne stope kako bi se usporio rast zaliha novca i smanjila inflacija, postavljanja gotovinskih limita na javnu potpošnju, smanjenja troškova u socijalnom i obrazovnom sektoru, sprovođenja mera putem kojih je uspostavljena veća kontrola nad sindikatima (v. npr. Thatcher 1995, 39–56).

objavljuje „Sudiju Dreda“ (Judge Dredd), strip sa elementima političke satire u kojem je momenat radikalnog desnog konzervativizma bio jasno pocrtan, iako je bio upakovan u oblandu sačinjenu od akcije i naučne fantastike.<sup>27</sup>

Uprkos izvesnim razlikama uslovljenim različitošću nacionalnih kultura, političke agende Tačerove i Regana označavale su suštinski jedinstvenu anglo-američku konzervativnu filozofiju uređenog liberalizma, dobrim delom zasnovanu na bliskom međusobnom odnosu to dvoje „prirodnih saveznika“ (upor. Berninger et al. 2010, 141). To je uzrokovalo „zahuktavanje“ doktrine neoliberalizma u Britaniji i Americi,<sup>28</sup> ali je takođe pružilo snažan podsticaj rekonceptualizaciji zapadne popularne kulture, pa i stripa kao njenog bitnog segmenta. **Treći i presudan inovativni iskorak** u žanru superherojskog stripa odigrao se, tako, sredinom osamdesetih godina, nakon prelaska jednog broja vanserijski talentovanih strip scenarista iz Velike Britanije u Ameriku, što je superherojski strip učinilo mestom ukrštanja dveju različitih kultura sa istim jezikom. Prethodno većinom angažovani od strane uredništva stripskog magazina *2000 AD*, britanski autori o kojima je reč su po svom dolasku u Ameriku pristupili redovima DiSi-ja. Tu su se, zajedno s Amerikancem Frenkom Milerom, pokazali kadrim da indukuju tektonske promene u žanru superherojskog stripa što je na presudan način uticalo na promenu njegovog kursa, a čitav taj proces ostao je upamćen kao „druga britanska invazija“.<sup>29</sup> Brojni unutaržanrovski zaokreti koji su potom usledili predstavljali su, rekao bih, neku vrstu odgovora „s druge strane okeana“ na kategoričko nepristajanje na zaokret svojstveno politici vlade Velike Britanije i njene „čelične premijerke“.<sup>30</sup>

<sup>27</sup> „Dred“ do danas predstavlja sinonim za fašizam u strip mediju, što ni u kom smislu nije negativno uticalo na njegovu popularnost, naprotiv. V. npr. Sabin 1993.

<sup>28</sup> Politika koju je zastupala Margaret Tačer je po njoj dobila naziv tačerizam, kao što je američka varijanta neoliberalizma nazvana reganizmom po Ronaldu Reganu. Radi se o konzervativnoj političkoj filozofiji koja zastupa ideju slobodnog tržišta, ograničenu državnu kontrolu nad njim, privatizaciju i ideju o individualnoj nezavisnosti i samopomoći pojedinaca, dok se zadatak Vlade ograničava na kontrolu valute i zaštitu privatnog vlasništva. V. Mihaljević i Šiljić 2015.

<sup>29</sup> „Druga britanska invazija“ izazvala je kulturni šok sličan onom kakav su u Americi u šezdesetim izazvali Bitlsi (The Beatles) i nekolicina drugih britanskih pop-rok bendova („prva britanska invazija“). Radi se o inicijativi preduzetoj od strane najpre Alan Mura, koji važi za „perjanicu britanske invazije“, a potom i nekolicine drugih britanskih stripskih autora, Nila Gejmena (Neil Gaiman), Granta Morisona (Grant Morrison), Pita Miligena (Pit Milligan), Vorena Elisa (Warren Ellis) Garta Enisa (Garth Ennis) (v. npr. Little 2011, 36 i dalje). O upotrebi „englestva“ (englishness) u reviziji tipično američkog kulturnog artefakta kakav je superherojski stip i tada aktuelnoj priči o krizi britanskog identiteta v. u: Di Liddo 2009.

<sup>30</sup> Aludiram na govor koji je Margaret Tačer održala na konferenciji Konzervativne stranke u 1980. godini kada je izgovorila rečenicu: *You turn if you want. The lady's not for turning* („Vi napravite zaokret ako želite, dama nije za zaokret.“). Momenat u kom

*Zaokret ka realizmu* u superherojskom stripском жанру podrazumeva da se celokupna glavnotokovska industrija usmerena na produkciju superherojskog stripa, dakle ne samo Marvel nego i DiSi, usmerila na bavljenje aktuelnim, društveno relevantnim temama. Radilo se o tipu realizma kanalisanom kroz političku subverzivnost, koja se kombinovala s elementima političke fikcije i satire, funkcionišući kao neka vrsta „odgovora“ desnom konzervativizmu Tačerove i Regana (upor. Vanderbeke & Vanderbeke 2015, 202; Little 2011). Likovi antiheroja „preuzeli“ su, praktično, superherojski stripски жанр od njegovih prvobitnih nosilaca, superheroja, da bi u svetu u kojem je granica između ideja dobra i zla postajala sve više maglovita i ovi, postepeno, postajali sve više fragmentisani, sve manje nalik samima sebi kakvi su bili u zlatnoj eri stripa. *Refleksivni zaokret* unutar жанра superherojskog stripa povezan je s ovim što je prethodno rečeno,<sup>31</sup> i podrazumeva da je puno pažnje posvećivano psihološkoj karakterizaciji stripских likova, da bi se omogućilo bolje razumevanje spona putem kojih su povezane različite dimenzije njihovih identiteta.

Reflektujući kolektivnu svest i savest zapadnog sveta i preispitujući, pored ostalog, smisao Vijetnamskog rata, Hladnog rata i afere Votergejt (Watergate), жанр superherojskog stripa postajao je sve „mračniji“. Osvrti na različite vrste društvenih problema uz prikaze scena seksa, nasilja i smrti, postali su uobičajeni unutar жанра.<sup>32</sup> Bronzana era stripa okončava se sredinom osamdesetih godina, da bi sa periodom sasvim prikladno nazvanim „mračno doba stripa“ (Dark Age of Comics) (v. npr. Little 2011, 30) započela nova, moderna era u razvoju tog medija. S time je povezan i takozvani *književni zaokret* u жанру superherojskog stripa,<sup>33</sup> koji podrazumeva da su od osamdesetih godina pa nadalje, umesto crtača, kako je to do tada uglavnom bio slučaj (izuzetak je pomenuti Sten Li), scenaristi postali zvezde mejnstrim stripske industrije (v. Hoberek 2014, 3–34). Iako je funkcionisanje stripa, kao forme koja spaja narativnu i grafičku komponentu izražavanja, suštinski uslovljeno kvalitetom komunikacije između scenariste/pisca i crtača, od *kreatora priča* se očekivalo, i očekuje se i dalje, da pruže

Tačerova teatralno izgovara dve navedene rečenice, kao svoj odgovor opoziciji koja je očekivala odustajanje od reformi, odnosno zaokret u politici Vlade. v. na:

<https://www.youtube.com/watch?v=rQ-M0KEFm9I>.

<sup>31</sup> Sintagma „refleksivni zaokret“ čini mi se pogodnijom za ovo istraživanje od sintagme „psihološki pristup superherojskom narativu“ (Little 2011, 237–238), jer se povezuje s antropologijom, disciplinom u kojoj su se u istom periodu odigravali procesi uporedivi s ovim gore naznačenim, nakon što je jedna struja mišljenja unutar same discipline antropologiju počela da se tumači kao tip жанrovskog pisanja „drugih“. S tim u vezi. npr. Milenković 2006.

<sup>32</sup> Iz istih razloga, Holivud je u drugoj polovini osamdesetih bio opsednut temom okultizma; dovoljno je setiti se filma „Anđeosko srce“ (Angel Heart) iz 1987. godine.

<sup>33</sup> Za komparaciju toga sa procesima koji su se odigravali u antropologiji v. npr. Gorunović 2010.



zamajac u toj vrsti stvaralačkog procesa. Uporedo s tim, tokom osamdesetih godina dolazi do institucionalizacije pojma grafičke novele.<sup>34</sup> Čitaoci u odrasloj životnoj dobi postaju glavni konzumenti stripa, a kritičari, pa i sami stvaraoci taj medij počinju da shvataju sve ozbiljnije.

\*

Jedna od osnovnih narativnih strategija koje koristi autor o čijem će radu biti reči u daljem tekstu, britanski pisac Alan Mur, jeste intertekstualnost, strukturalno, značenjsko i dijaloško povezivanje različitih tekstova, što je postupak o kojem takođe govore brojni teoretičari diskursa ističući da značenja bilo kojeg teksta ili slike ne treba tražiti samo u njima, da ih treba povezati sa značenjima prisutnim u drugim tekstovima ili slikama (v. Di Liddo 2009, 23, 27 i dalje; Rose 2001, 142). Murov način primene tog postupaka podrazumeva kombinovanje raznorodnih literarnih referenci koje je praćeno nastojanjem da se destabiliše granica između visoke i popularne kulture, pa se za sam taj postupak često kaže da je hibridan ili postmoderan po svom karakteru (v. npr. Škoro 2017). Kada je reč o Alanu Muru odrednicu „postmoderno“ trebalo bi ipak uzeti sa rezervom, jer sve stripove tog autora, pa i one o kojima će ovde biti reči, odlikuje stabilna narativno-semantička struktura koja ne trpi prisustvo elemenata sa maglovitim ili proizvoljnim značenjima (upor. Little 2011, 43; Di Liddo 2009, 62, 138 i dalje).

Realističniji pristup superherojima od osamdesetih godina 20. veka pa nadalje podrazumevao je postupak dekonstrukcije, kako je već rečeno. Ne samo Mur nego i nekolicina drugih autora, uključujući američkog stripskog scenaristu i crtača Frenka Milera, o kojem će takođe biti reči u daljem u tekstu, kritički su referirali na pređašnji način predstavljanja superheroja (upor. Bukač 2018, 74). Ali, pojam dekonstrukcije ne treba da se brka sa pojmom revizije (revise), jer iako oba ta pojma podrazumevaju „korigovanje prošlosti“, značenje pojma revizije je šire od toga (visionary) (upor. Di Liddo 2009, 47). Uzavrela aktivnost mašte učesnika procesa nazvanog „druga britanska invazija“, Alana Mura pre

<sup>34</sup> Pojam grafičke novele je skovan u šezdesetim godinama ali je postao široko popularan tek nakon objavljivanja „Ugovora s Bogom“ (A Contract with God) Vila Ajsnera (Will Eisner) (1978) (Di Liddo 2009, 15; Spinelli 2015, 54–55). U osamdesetim godinama je taj pojam bio dovođen u vezu s likovima antiheroja, da bi, sa postepenim nestajanjem razlike između njih i superheroja, njegova upotreba „zahvatila“ čitav žanr. Neki autori i danas prave razliku između grafičke novele kao formalnog i literarnog okvira za delatnost antiheroja, i stripa kao platforme za delovanje superheroja (Favaro 2019b). U vezi s pojmom grafičke novele v. takođe: Gaio 2017, 20–21; Di Liddo 2009, 16–17, 21–22; Vanderbeke & Vanderbeke 2015, 201; Croci 2016, 140, 145; Little 2011, 11, 54–71.

svih drugih, zasnivala se na viziji budućeg razvoja superherojskog stripškog žanra, ali i medija stripa u najširem smislu.<sup>35</sup> Uporedo s unošenjem inovacija u žanr superherojskog stripa, strip se razvijao i na svim drugim poljima stičući status punopravne umetničke forme.<sup>36</sup> Zato su danas mogućnosti za kreativna antropološka istraživanja u vezi s tim medijem gotovo neiscrpane.

### Uloga lika antiheroja u dekonstrukciji fašizma u superherojskom stripu

Kako je rečeno u Uvodu, u ovom istraživanju polazim od pretpostavke da strip „V kao Vendeta“, sem naznačene denotativne, sadrži i svoju skrivenu, konotativnu značenjsku dimenziju. Da bi se ona utvrdila, potrebno je da se postupak karakterizacije glavnog protagonista tog stripa dovede u vezu sa, s njim donekle uporedivim, postupcima tog tipa izvedenim u stripovima „Nadzirači“ i „Povratak mračnog viteza“. Takođe, pretpostavka je da su postupci usmereni na dekonstrukciju elementa fašizma izvedeni u tim stripovima povezani intertekstualno, preko karakteristika njihovih glavnih protagonista, likova antiheroja. „Umesto stroge kategorizacije dobra i zla, antiherojski narativ dovodi do toga da se ova dva sistema suštinski preklapaju i nemoguće ih je potpuno razdvojiti, to jest da nema apsolutno strogih značenja, te u tom smislu antiherojski narativ predstavlja dekonstruktivistički obrt herojskog koda“ (Vukadinović 2015, 134).

U daljem tekstu čitaoc će direktno da upućujem na relevantna mesta iz analizirane građe.<sup>37</sup> Na taj način, osim reči/teksta kao izražajnog i sredstva komunikacije, u razmatranje se uključuju se i slike/cртеži, vizuelni komunikacijski kanali koji su neodvojivi od narativne komponente stripova o kojima će ovde

<sup>35</sup> Krajem sedamdesetih o početkom osamdesetih godina, Mur je radio na stripškim serijalima „Stvorenje iz močvare“ (Swamp Thing) i „Miraklmen“ (Miracle Man), značajnim, pored ostalog, zbog svojih osvrta na teme kao što su ekologija ili rodno zasnovano nasilje. Zahvaljujući sofisticiranosti tih stripških narativa učinjen je još jedan korak napred u prekoračivanju zakonskih regulativa koje su „gušile“ mejnstrim stripšku produkciju (Little 2011; Spinelli 2015; Berninger et al. 2010, 142–143).

<sup>36</sup> Godine 1986. objavljene su prve epizode stripa „Maus“ (Maus) (1986) Arta Špiglemana (Art Spiegelman), koji u strip uvodi (auto)biografsku i istoriografsku formu pripovedanja. Broj kvalitetnih stripova objavljenih od osamdesetih godina 20. veka do danas teško da se može izbrojati.

<sup>37</sup> Stripovi „Povratak mračnog viteza“ i „V kao Vendeta“ u svojim originalnim verzijama na engleskom jeziku dostupni su na: <https://readcomiconline.to/>. Sve sadržaje na tom sajtu moguće je pregledati stranicu po stranicu, što se u istraživanja ovog tipa pokazuje veoma korisnim. Strip „Nadzirači“ nije dostupan na tom sajtu, ali je njegovu kompletnu, integralnu verziju moguće besplatno preuzeti sa: <http://en.bookfi.net/book/1243547>

biti reči, a čitaocima (ovog) teksta se pruža prilika da se, uporedo s praćenjem iznesenih zapažanja, i sami aktivno uključe u proces interpretacije te građe.

Cilj je da se, u meri u kojoj je to moguće, povežu različiti komunikacijski nivoi analiziranih stripova, njihovi: a) „ekspresivni tekstovi“ koji su usmereni ka autorima (enkoderima), koji preko tih tekstova izražavaju svoje ideje; b) „ubedi-vački tekstovi“ koji se usmeravaju ka čitaocima (dekoderima); c) „referencijalni tekstovi“ koji su usmereni ka spoljašnjem svetu i nastoje da, svaki na svoj način, „oslikaju stvarnost“; d) „književni“ ili „pripovedački tekstovi“ koji se usmeravaju ka samima sebi, čiji je cilj književni (Kinneavy 1971, 31; Stamenković i Tasić 2015, 212–215).

### *Likovi tradicionalnog i sumanutog antiheroja u stripovima Povratak mračnog viteza i Nadzirači*

U periodu do osamdesetih godina 20. veka, stripski lik Betmena prošao je kroz brojne inkarnacije i različite faze razvoja: od „gotičkog sjaja“ iz četrdesetih, preko jalovih sf-godina u dekadi pedesetih i tv serije iz šezdesetih koja je, reflektujući „kemp“ atmosferu i duh doba kontrakulture, Betmena načinila karikaturnim likom, sve do povratka „mračnijim tonovima“ u načinu njegovog predstavljanja početkom sedamdesetih. Radnja stripa „Povratak mračnog viteza“ (1986) autora Frenka Milera obeležena je „igrom svetlosti i senke“ u načinu predstavljanja ambijenta radnje same priče (grad Gotam, stripska replika Njujorka), kao i karaktera njenog glavnog protagoniste, Betmena. Po načinu prikazivanja ambijenta radnje koja je u njemu opisana, taj strip se svrstava u žanr tradicionalne distopije (Vanderbeke & Vanderbeke 2015, 203), pa njegovog glavnog protagonistu, koji po nekim svojim osobinama podseća na likove iz klasične drame ili grčke tragedije, nazivam tradicionalnim (ili klasičnim) antiherojem.

Strip „Povratak mračnog viteza“ na direktan način participira u tradiciji stripskog sekvencijalnog pripovedanja u žanru superherojskog stripa, u onom njenom delu koji se bavi pričama o Betmenu. Brus Vejn (Bruce Wayne), gotamski milioner, tu je prikazan kao čovek star 55 godina, koji oblači svoj betmenovski kostim nakon 10 godina pauze. U toj starosnoj dobi se, sredinom osamdesetih godina kad je taj strip objavljen, nalazio i prosečan čitalac stripova o Betmenu koji je krajem tridesetih godina, sa svojih devet ili deset godina, pratio prve avanture tog superheroja na stranicama Detektiv Komiksa.<sup>38</sup> Za razliku od brojnih drugih protagonista superherojskog stripa Betmen ne raspolaže super moćima, što je razlog zbog kojeg čitaoci s njim mogu da se povežu lakše nego s

<sup>38</sup> <https://readcomiconline.to/Comic/Batman-The-Dark-Knight>Returns/Issue-1?id=81434#6>

akterima poput Supermena, koji takve moći poseduju. Oslanjajući se na to, Miller u svojoj priči upravlja pogled, Betmenov a posredno i čitaočev, ka „unutrašnjem svetu“ tog protagoniste, koji reflektuje prizore mračnije od onih kakvi se prikazuju na dnevnoj svetlosti, u društvenoj i političkoj stvarnosti „umivenoj“ prevrtljivom političkom korektnošću.

Strip „Povratak mračnog viteza“ funkcioniše kao kritički komentar tradicije pripovedanja u superherojskom stripskom žanru (upor. Klock 2002, 28), ali i kao kritika aktuelnih društvenih i političkih zbivanja. Sukob individualne i kolektivne dimenzije američkog nacionalnog identiteta predstavlja jednu od glavnih tema tog stripa, pri čemu obe te dimenzije uključuju komponentu političkog. U toj priči Betmen se suprotstavlja kriminalu, „tinejdžerima mutantima“ koji, nakon što on u borbi poražava njihovog vođu, postaju njegovi sledbenici poznati kao „Betmenovi sinovi“.<sup>39</sup> Ali, njegov protivnik je i niko drugi nego Supermen,<sup>40</sup> „najmoćnije živo biće posle Boga“,<sup>41</sup> kojeg politički establišment koristi da bi zaštitio svoje geopolitičke interese, kao „tajno oružje“ u borbi protiv Sovjeta. Diskurs koji je prvenstveno obuhvatao spoljne neprijatelje Amerike se u stripu „Povratak mračnog viteza“ povezuje s tim, ali i s planom unutrašnjih političkih odnosa, s rastućim problemima unutar američkog društva i konfliktom među, u društvenoj i političkoj praksi često samo prividno suprotstavljenim, političkim pozicijama demokrata i republikanaca. U isto vreme, kroz momenat sukobljavanja Betmena i Supermena, Miller ukazuje na kontradiktornosti svojstvene superherojskom stripu, na unutaržanrovski konflikt između likova antiheroja i heroja prisutan u žanru praktično od njegovog nastanka.

Na planu narativno-semantičke strukture analiziranog romana, Miller koristi dve vrste medijskih filtriranih „glasova“ koje stavlja u međusobni dijalog, pri čemu svaki od njih zastupa određen pogled na Betmenov karakter i način njegovog delovanja suprotan onom drugom.<sup>42</sup> Dok jedni u Betmenu vide personifikaciju liberalnih i demokratskih vrednosti američkog društva, tekovina koje su u osamdesetim godinama bile „zamračene“ i na individualnom i na kolektivnom planu,<sup>43</sup> drugi, zbog nasilja koje taj akter primenjuje i njegovog neobaziranja na

<sup>39</sup> <https://readcomiconline.to/Comic/Batman-The-Dark-Knight>Returns/Issue-2?id=81438#48>

<sup>40</sup> <https://readcomiconline.to/Comic/Batman-The-Dark-Knight>Returns/Issue-4?id=81442&readType=0#40>

<sup>41</sup> <https://readcomiconline.to/Comic/Batman-The-Dark-Knight>Returns/Issue-3?id=81440&readType=0#17>

<sup>42</sup> <https://readcomiconline.to/Comic/Batman-The-Dark-Knight>Returns/Issue-1?id=81434#36>

<sup>43</sup> U intervjuu kojeg je dao za potrebu snimanja dokumentarnog filma *Masterpiece: Frank Miller's The Dark Knight Returns* (2013), Frenk Miller iznosi upravo takav način viđenja lika Brusa Vejna/ Betmena, čiji se kvaliteti stavljaju u funkciju radikalnog opozita desnom konzervativizmu Reganove ere. U vezi sa tom temom v. Croci 2016, 147.

ljudska i građanska prava, u njegovom delovanju prepoznaju odlike fašizma.<sup>44</sup> S tim u vezi, najviše kontraverzi izaziva momenat priče u kom Betmen preuzima kontrolu nad društvenim sistemom.<sup>45</sup> U tom momentu društvena kriza postala je sveprisutna i sistem se nalazio pred svojim slomom. Betmen *situaciono* preuzima kontrolu nad sistemom zato da bi održao *status quo*, da bi, u krajnjoj liniji, potvrdio funkcionalnost tog sistema bez namere da tu vrstu kontrole ostvaruje *dugoročno*, te se, u tom smislu, njegov način delovanja može dovesti u vezu s ideologijama na radikalnoj levoj strani političkog spektra, pre nego sa fašizmom (upor. Little 2011, 259, 262; Williams 1999, 88). Ako se prihvati ta teza, na planu narativno-semantičke strukture analiziranog stripa ne ostaje puno prostora za učitavanje ideje o „promicanju“ fašizma, bar ne od strane Betmena.<sup>46</sup> Međutim, kao što čitaocima tog stripa njegov autor ne nameće sopstveno političko gledište, tako im dopušta da sami odluče kako će se odnositi prema tom protagonistu i njegovom načinu delovanja, onakvom kakvo se prikazuje u stripu.<sup>47</sup>

Slično kao i kada se radi o Milerovom stripu „Povratak mračnog viteza“, već pri prvom susretu sa „Nadziračima“, stripom za kojeg je scenario napisao Alan Mur, uočava se da se tu radi o „malo drugačijem superherojskom stripu“, stripu kojeg je, iako se svrstava u taj žanr, moguće povezati i sa žanrovima naučne fantastike i alternativne istorije (Blair 2017, 120). U priči čija se radnja odvija za vreme Drugog svetskog rata i nakon njega, glavni protagonisti su izopštenici iz društva koji uzimaju pravdu u svoje ruke uživljavajući se u uloge superheroja, proživljavajući na taj način svoje neuroze i fantazije. Uporedo s iznošenjem nostalgичnih reminiscencija na zlatnu eru žanra superherojskog stripa, Mur nastoji da kreativno dekonstruiše taj žanr, da ga demitologizuje na planu fizičkog izgleda aktera priče, njihovih osobina i načina delovanja. Literarni postupak dekonstrukcije primenjuje se putem apstrahovanja identitetskih elemenata koji su tipični za stripske superheroje, njihovim ukrštanjem i kombinovanjem a potom „ugrađivanjem“ u aktere te priče, čime se kreira sveobuhvatan žanrovski amalgam i to njegova izrazito neulepšana slika. Iako su kreirani tako da „podsećaju“ na likove superheroja, većina likova iz „Nadzirača“ mogu da se okarakterišu

<sup>44</sup> Betmen ne ubija svoje protivnike ali ne preza od toga da ih zastrašuje ili ranjava. <https://readcomiconline.to/Comic/Batman-The-Dark-Knight>Returns/Issue-1?id=81434#39>

<sup>45</sup> <https://readcomiconline.to/Comic/Batman-The-Dark-Knight>Returns/Issue-4?id=81442&readType=0#23>

<sup>46</sup> Ako se Milerov Betmen suprotstavlja fašistima, kako on može da bude fašista? <https://readcomiconline.to/Comic/Batman-The-Dark-Knight>Returns/Issue-3?id=81440&readType=0#9> (U sekvenci romana na koju ovde upućujem Brus Vejn ne nosi svoj betmenovski kostim nego kvazimodovsku masku.)

<sup>47</sup> Polemika među stripofilima oko toga da li Milerov Betmen jeste ili nije fašista traje do danas. Dovoljno je u google pretraživaču ukucati pojmove: „Return of the dark knight“, „Batman“ i „Fascism“, pa se uveriti da je zaista tako.

kao neka vrsta antiheroja, sa kvalitetima bitno različitim od onih kakvi krasi superheroje, pri čemu pojedini od članova te ekipe ispoljavaju i kvalitete žanrovskih negativaca, sasvim suprotne onim superherojskim.

Kada se superheroji, sa svojim karakterističnim osobinama i načinom delovanja, premeste iz idealizovanog sveta stripske fikcije u kontekst teskobe i straha kakva je pratila epohe Drugog svetskog, Vijetnamskog i Hladnog rata, oni, kako Mur pokazuje, otelovljuju ideologiju političke desnice (upor. Pellitteri 2011), koja je ugrađena *i* u strukturu i organizaciju zapadnog društva *i* u narativnu i semantičku metastrukturu superherojskog stripa. Ne samo da superherojski strip funkcioniše kao svojevrsan mit, nego se tu radi o izrazito destruktivnom tipu mitske naracije u kojoj se konflikti razrešavaju upotrebom sile, pa nasilje u tom žanru ne samo da se opravdava, nego se i glorifikuje (Grantham 2010, 92 i dalje, Croci 2016, 148–149).<sup>48</sup> Za temu kojom se ovde bavim značajno je da Mur započinje „Nadzirače” scenom ubistva jednog od članova te ekipe, najokrutnijeg među njima, može se reći, čime se direktno dovodi u pitanje koncept besmrtnosti (nasilnih) superheroja (upor. Eco 2004, 151). Što je još značajnije, direktno se potcrtava momenat povezanosti aktera tog stripa, a preko njih i kompletnog superherojskog narativa, s ideologijom i praksom fašizma.<sup>49</sup> Pošto i sebi i svetu saopštavaju „istinu” o sopstvenoj smrtnosti kao i onu još neprijatniju, o uključenosti žanra superherojskog stripa u diskurs fašizma, likove iz ekipe „Nadzirača” moguće je označiti na način kako se i inače označavaju na jednom mestu u literaturi, kao lude ili sumanute antiheroje (upor. Grantham 2010, 97–98).

Postupak dubinskog zasecanja tkiva superherojskog stripaskog žanra kakav je izvršen u „Nadziračima” u cilju „raskrinkavanja” ideja na kojima se taj žanr bazira, u kojem akteri tog romana podrivaju veliki superherojski narativ iznutra, reflektujući pritom njegove unutrašnje kontradiktornosti, u funkciji je dijagnostifikovanja njegove „bolesti”, da tako kažem. Mur u „Nadziračima” potkopava monumentalnu i monolitnu građevinu superherojskog mita, proširuje mu grani-

<sup>48</sup> Mur „Nadzirače” posvećuje „svim Reganima, Tačerkama, i drugim 'Nadziračima' ovog sveta, koji bi trebalo da nas 'spasavaju', a pritom će verovatno uništiti planetu dok to čine“. U tom kontekstu treba razumeti žutog „smajlija” obeleženog kapljicom krvi, karakterističan „logo” „Nadzirača”. V. tekst Nikole Dragomirovića pod nazivom „Ko nadzire Nadzirače” na: <https://www.vreme.com/cms/view.php?id=1742981>

<sup>49</sup> „Yes, we were crazy, we were kinky, **we were Nazis**, and all those things that people say“ (bold moj) (Moore & Gibbons 1986. Chapter II, 30). Povodeći se za tom vrstom konstatacije, autori poput Mark Vaida (Mark Waid) i Aleksa Rosa (Alex Ross), u strip serijalu pod nazivom *Kingdom Come* koji je izlazio tokom 1996. godine, *Supremena*, *Čudesnu Ženu*, *Betmena* i druge superheroje otvoreno predstavljaju kao fašističke super ljude.

ce preko strukturalnih kapaciteta kojima ovaj raspolaže da bi se taj mit srušio pod pritiskom sopstvene težine (upor. Thompson 2007, 106). Tu nema govora o propisivanju bilo kakve vrste „terapije“ tom „poludelom“ stripskom žanru, pre bi se reklo da mu se upućuje „opomena pred isključenje“, što Grant Morrison efektno sažima u poruku koja glasi: „Napreduj (menjaj se) ili umri“ (Morrison 2011, 195). Ako fašizam predstavlja razlog zbog kojeg je žanr superherojskog stripa „poklekao“, kako to Mur sugerše, rešenje tog problema trebalo je artikulirati kroz upotrebu elementa suprotnog značenja, elementa antifašizma, ali ta vrsta (raz)rešenja nedostaje u „Nadziračima“. Ako se Murova pretpostavka o intrinzičnom prisustvu fašizma u superherojskom stripu uzme kao validna, proizlazi da bi narativna i semantička metastruktura tog stripskog žanra odbacila element antifašizma jer bi, strogo logički gledano, on tu predstavljao neku vrstu „stranog tela“. Zato je bilo neophodno da se na superherojski stripski žanr „otvori paljba“ i s izvesne distance, iz pozicije aktera koji iako je u nekom smislu povezan sa superherojskim stripskim žanrom nije u obavezi da se obazire na njegove konvencije, a ako to i čini, čini zato da bi se poigravao s njima dok ih, da tako kažem, gleda „preko nišana“.

Takvog aktera Alan Mur pronalazi u liku kojeg naziva V, koji je po nekim svojim karakteristikama blizak tradicionalnim antiherojima kakav je lik Betmena iz stripa „Povratak mračnog viteza“, a po nekim drugim, opet, tipu aktera iz stripa „Nadzirači“, koje sam, prelazeći preko njihovih međusobnih razlika, svrstao u kategoriju sumanutih antiheroja. Međutim, tog protagonistu nije moguće svrstati ni u jednu od tih kategorija bez ostatka. U „Nadziračima“ se kvaliteti protagonista tog stripa, oni bliski superherojskim kao i oni njima suprotstavljeni i suprotni, „raspoređuju“ na više aktera, što stvara utisak ravnoteže na nivou celine (čitave ekipe „Nadzirača“), ako već ne može da se govori o uravnoteženosti tih likova na pojedinačnom nivou. Nasuprot tome, u stripu „V kao Vendeta“ takav spoj međusobno inkompatibilnih kvaliteta prisutan je u karakteru jedne osobe, paradoksalnog antiheroja.

*Lik paradoksalnog antiheroja  
u stripu V kao Vendeta*

Glavni protagonista stripa „V kao Vendeta“ opisuje se kao transčovek (transhuman) (Grantham 2010, 70–75), kao osoba transformisana naučnim eksperimentom kojeg je, kako ta stripska priča kaže, fašistička vlada Britanije sprovodila nad građanima koji su percipirani kao „drugačiji“ zbog njihove rasne pripadnosti, političkog opredeljenja ili seksualne orijentacije. Tok i ishod tog eksperimenta izmakli su kontroli njegovih izvršitelja, što je imalo za posledicu da akter priče razvije izuzetne i „izuzetno opasne“ fizičke i intelektualne sposobnosti koje, nakon bekstva iz kampa/koncentracionog logora u kojem je

eksperiment sproveden (a kojeg prilikom svog bekstva uništava),<sup>50</sup> koristi kako bi do temelja devastirao opresivan vladajući sistem. Noseći masku sa likom Gaj Foksa (Guy Fawkes),<sup>51</sup> i predstavljajući se kodiranim imenom **V** (latinska oznaka za broj 5, odnosi se na broj prostorije u kojoj je bio smešten tokom svog boravka u logoru), taj akter prisvaja tehnologije i prakse čijom je upotrebom fašistička partija Norsfajr (Norsfire) potčinjavala društvene subjekte, menja im predznak da bi ih upotrebio na subverzivan način, u cilju totalne destrukcije sistema.

Partija Norsfajr povezana je s velikim korporacijama u sistemu koordinisanom uz pomoć superkompjutera nazvanog „Sudbina“ (Fate). Iako se radi o sistemu koji je otvoreno opresivan, građani ga podržavaju jer im pruža osećaj stabilnosti i sigurnosti u distopijskom okruženju nastalom posle nuklearnog rata. Adam Suzan (Adam Susan), vođa partije, direktno je povezan sa „Sudbinom“ i to na jedan intiman, čak perverznan način.<sup>52</sup> Zavisno od njegove funkcije, svakom segmentu državnog aparata dodeljuje se ime određenog dela ljudskog tela: pripadnici departmana pod nazivom „Oči“ zaduženi su za nadziranje društvenih subjekata, policija iz departmana „Prsti“, pandan Gestapoa, opunomoćena je za kažnjavanje, pripadnici „Nosa“ za to da „nanjuše“ i ispituju svaku vrstu odstupanja od zadatih pravila ponašanja, a oni iz departmana „Uši“ za prislušivanje. Svi su oni direktno odgovorni „glavi“, Suzanu, koji jedini ima pristup „Sudbini“. Pošto u jednom trenutku preuzme „Sudbinu“ u svoje ruke, **V** počinje da demontira fašistički državni aparat gušeći mu vitalne „telesne“ funkcije, deo po deo.

Glavni akter stripa „**V** kao Vendeta“ naziva se, na jednom mestu u literaturi, paradoksalnim antiherojem (Grantham 2010, 68 i dalje), što je adekvatna odrednica i to iz više razloga. Radi se o liku koji, zavisno od potrebe, može da bude ljubazan, psihotičan, okrutan, manipulativan, poeta, hrabar, harizmatičan, zastrašujući, osvetoljubiv, i koji pritom nosi masku s ucrtanim osmehom, iako čitaocu romana vrlo brzo postaje jasno da emocije besa i tuge predstavljaju glavne pokretače njegovog delovanja. Njegove akcije vođene su s namerom da rušenjem vladajućeg sistema na pozitivan način doprinese društvenoj promeni, ali i željom da se osveti subjektima u službi tog sistema koji su mu naneli zlo. Radi se o nasilnim praksama koje uključuju dizanje objekata u vazduh,<sup>53</sup> izvr-

<sup>50</sup> <https://readcomiconline.to/Comic/V-for-Vendetta/Issue-3?id=20838#21>

<sup>51</sup> Gaj Foks (1570–1606) je bio radikalni engleski katolik. U poduhvatu kasnije nazvanom „barutna zavera“ nameravao je da dignu u vazduh Britanski Parlament, ali je u tome sprečen da bi potom bio pogubljen. Mur i Lojd izmeštaju Foksa iz originalnog istorijskog i religijskog konteksta u kojem je delovao dodeljujući mu sasvim drugačije značenje od onog kakvo je do tada imao u britanskoj kulturi.

<sup>52</sup> <https://readcomiconline.to/Comic/V-for-Vendetta/Issue-2?id=20836#3>

<sup>53</sup> Na početku priče, **V** diže u vazduh Britanski Parlament okončavajući, na simboličan način, akciju koju je započeo originalni Gaj Foks. <https://readcomiconline>.



šavanje političkih atentata,<sup>54</sup> fizičko i psihičko maltretiranje ljudi. U akcijama koje V sprovodi, opasnostima su izložene i osobe koje ne podržavaju sistem direktno, koje su u njega uključene time što „jednostavno rade svoj posao“, što po sebi predstavlja svojevrsan paradoks, ako se uzme u obzir da se radi o akcijama koje se rukovode idejom da vladajući sistem koji građane izlaže riziku od uništenja sam mora biti uništen i to bez odlaganja (upor. Luoma-aho 2014, 245).

Uređenjem glavnog protagonista priče, intenzivnoj mentalnoj i fizičkoj patnji podvrgava se i osoba po imenu Ivi (Evey Hammond), kojoj, kako će se pokazati, on namenuje ulogu svog pomoćnika u misiji.<sup>55</sup> Njoj se na taj način pruža prilika da, prolazeći kroz iskustvo slično onom kroz koje je i on sam prošao, nadiđe okove svog „unutrašnjeg zatvora“, da prevaziđe sistemski konstruisanu polnu/rodnu ulogu koju društveni subjekti utelovljuju (embodiment) nesvesni mehanizama usvajanja te, kao i svih drugih društvenih uloga. Kao rezultat takvog tretmana, ta osoba dostiže neku vrstu „oslobođenja“, od pasivne žrtve sistema transformiše se u aktivnog agenta buduće systemske promene.<sup>56</sup> Pitanje je, međutim, da li zbog toga nasilnu „vaspitnu praksu“ kojoj je ona bila podvrgnuta automatski treba opravdati (upor. Luoma-aho 2014 264–266; Comer 2017; Gaio 2017, 12). Ne samo odnos između dvoje glavnih protagonista priče, nego i svi drugi odnosi prikazani u stripu „V kao Vendeta“, obeleženi su neravnotežom u odnosu moći, u svakom od tih odnosa jedna strana dominira nad drugom zbog neke vrste ličnog interesa.<sup>57</sup> Iako opisana situacija akcentuje ženskog subjekta kao društvenu kategoriju koja pretpostavlja podređenost muškarcu kao drugoj, diskurzivno jačoj društvenoj kategoriji, odnos dvoje glavnih protagonista karakterističan je po tome, upravo, što je rasterećen svake vrste ličnog ili sebičnog interesa, u početku jedino iz perspektive muškog subjekta, da bi to potom postalo obostrano. Ako je tačno da evaluacija ispravnosti karaktera ne mora da bude bazirana na moralnoj ispravnosti ponašanja, već pre reflektuje naknadno opravdanje takvog ponašanja ili apriori pretpostavku o istom (Vukadinović

---

to/Comic/V-for-Vendetta/Issue-1?id=20834#7 Potom, eksplozivom uništava *Lady Justice*, statu u Pravde u ženskom obličju postavljenu na ulazu u *Old Bailey*, Visoki kriminalni sud Engleske i Velsa. <https://readcomiconline.to/Comic/V-for-Vendetta/Issue-2?id=20836#6> Konačno, eksplozivom biva dignut u vazduh i *10 Downing Street*, sedište Vlade Velike Britanije. <https://readcomiconline.to/Comic/V-for-Vendetta/Issue-10?id=20835#26>

<sup>54</sup> <https://readcomiconline.to/Comic/V-for-Vendetta/Issue-1?id=20834&readType=0#14>

<sup>55</sup> <https://readcomiconline.to/Comic/V-for-Vendetta/Issue-6?id=20841&readType=0#16>

<sup>56</sup> <https://readcomiconline.to/Comic/V-for-Vendetta/Issue-7?id=20843#13>

<sup>57</sup> Za analizu odnosa moći u stripu „V kao Vendeta“ kroz prizmu teorijskih postavki Mišela Fukoa (Michael Foucault) v. Gaio 2017.

2015, 140), način na koji se glavni protagonist priče, strogo situaciono, ophodi prema protagonistkinji svakako izaziva zatečenost, šok, neprijatnost, moralnu osudu, ali samo u prvom trenutku.<sup>58</sup> Naknadno, taj postupak biva kognitivno i moralno reevaluiran i to kako od strane osobe koja je bila podvrgnuta nasilju,<sup>59</sup> tako, pretpostavlja se, i od strane čitalaca.

Kako zbog primene nasilja, tako i zbog dvostrukih motiva koji ga pokreću na delovanje (iako njegova želja za ličnom osvetom i misija koju sprovodi s idejom o dugoročnoj dobrobiti građana nisu uzajamno isključive), V se opisuje kao moralno ambivalentan karakter (Luoma-aho 2014, 255–256; Little 2011, 165), a njegova „tamna strana“ potcrtava se i na indirektan način, na mestima gde citira okultistu Alistera Kroulija (Aleister Crowley),<sup>60</sup> ili stihove pesme *Sympythy for The Devil* grupe Roling Stouns (The Rolling Stones),<sup>61</sup> da navedem samo to kao primer.<sup>62</sup> Pretpostavka je, međutim, da kod čitalaca to ne aktivira proces moralnog isključenja i distanciranja od tog aktera, antiheroja u liku teroriste koji ispoljava nekolike osobine žanrovskih negativaca, jer baš on preuzima zadatak da uništi opresivan politički sistem. U distopijskom kontekstu, kakav odgovara antiherojskom tipu narativa, pojava lika superheroja čije bi akcije bile usmerene na to da održe *status quo* ne bi imala nikakvog smisla. U tipu narativa u kojem predstavnici vladajućeg sistema preuzimaju ulogu žanrovskih negativaca, antiheroju-teroristi dodeljuje se uloga glavnog protagoniste-heroja (upor. Favaro 2019b, 5; Spinelli 2015, 81; Vukadinović 2015), što, kada se dovede u vezu s tradicionalnim žanrovskim konvencijama superherojskog stripa, funkcionise kao očigledan paradoks.<sup>63</sup>

Kao i akteri supreherojskog stripa, V nosi kostim i masku i raspolaže izuzetnim fizičkim i psihičkim sposobnostima, svojim na specifičan način stečenim super moćima. Takođe, kao i pojedinci među njima (Betmen, na primer), on poseduje sopstveno „tajno skrovište“ nazvano „Galerija senki“, koje reflektuje konture sveta kakav je nekad postojao na svetlosti dana a sada prebiva u tami. Radi se o nekoj vrsti mauzoleja pop kulture (i kulture uopšte – M. Z.), izgrađenog u znak sećanja na život kakav je postojao pre uspona fašizma“ (Carpenter

<sup>58</sup> <https://readcomiconline.to/Comic/V-for-Vendetta/Issue-7?id=20843#8>

<sup>59</sup> <https://readcomiconline.to/Comic/V-for-Vendetta/Issue-7?id=20843#15>

<sup>60</sup> <https://readcomiconline.to/Comic/V-for-Vendetta/Issue-9?id=20846#9>

<sup>61</sup> <https://readcomiconline.to/Comic/V-for-Vendetta/Issue-2?id=20836#19>

<sup>62</sup> U isto vreme, strip „V kao Vendeta“ krcat je referencama na klasične dramske pisce i pesnike, kao što su Vilijem Šekspir (William Shakespeare), Vilijem Blejk (William Blake), Vilijem Jejts (William Butler Yeats).

<sup>63</sup> 12. avgusta 1984. godine članovi IRA-e (Irish Republican Army) pokušali su da izvrše atentat na Margaret Tačer. Zbog delovanja te i sličnih organizacija, pojam terorizma je u osamdesetim godinama postao odomačen u javnom i medijskom diskursu zapadnog društva. Istorijski osvrt na temu terorizma u stripu v. u: Scott 2013.

2016, 29; Croci 2016, 174).<sup>64</sup> **V** tu provodi vreme u društvu osobe o kojoj je prethodno bilo reči, kojoj se dodeljuje žanrovska uloga „herojevog pomoćnika“ (nalik liku Robina iz stripa o Betmenu, na primer). Na formalnom planu, osim navedenih sličnosti, prisutne su i nekolike bitne razlike između tog i aktera superherojskog stripskog žanra. Od likova superheroja i antiheroja, koji po pravilu imaju izražene hipermaskuline karakteristike, **V** se razlikuje samom svojom androginom pojavom, kojom se dovode u pitanje dominantni polni i rodni normativi. Muškost kakvu **V** ispoljava nije ne-muškost (ženskost), ali se ni ne uklapa, iz pozicije prosečnog (muškog, heteroseksualnog, belog) čitaoca stripova o superherojima, u ono što se percipira kao muškost koja je postala norma, jednim delom i zbog uticaja stripova (i filmova) koji pripadaju tom žanru (upor. Frasure 2012, 8, Croci 2016, 166; Bukač 2018, 99).

Na osnovu iznesenih kao i njima sličnih komparacija, zaključuje se da strip „**V** kao Vendeta“ predstavlja rezultat „hibridizacije žanrova distopijske fikcije i superherojskog stripa s osloncem u žanru kritičke distopije“ (Croci 2016, 167), pa se za njega kaže da pripada *i* superherojskom stripskom žanru *i* žanru kritičke distopije (upor. Di Liddo 2009, 40; Carpenter 2016, 27; Croci 2016, 166). Smatram da je tu hipotezu potrebno donekle modifikovati. Pre svega, postavlja se pitanje šta je scenarista tog stripa, oslanjajući se na značenjski ambivalentan način pozicioniranja njegovog glavnog aktera u odnosu na konvencije superherojskog stripskog žanra, hteo da poruči. Prema tezi koju zastupam, dimenzija paradoksalnog u vezi s analiziranim stripom i njegovim glavnim akterom, osim za osnovni narativni tok same te priče, vezuje se i za njenu dublju, semantičku strukturu. Ako se pretpostavke Alana Mura i drugih, naspram tog žanra kritički orijentisanih autora, uzmu kao validne, zaključuje se da zbog uobičajenog, a često i naglašenog prisustva elemenata nasilja i autoritarnosti u superherojskom stripu, taj žanr ne može da se razdvoji od elementa fašizma. Ovde se, međutim, postavlja pitanje kako se treba odnositi prema glavnom akteru stripa „**V** kao Vendeta“ koji, sem što primenjuje nasilje, takođe ispoljava i crte autoritarnog tipa karaktera.<sup>65</sup>

Mogućnost da se način delovanja glavnog protagonista stripa „**V** kao Vendeta“ poveže sa fašizmom se isključuje, jer se **V** deklarise kao anarhista. Upravo

---

<sup>64</sup> Na polici za knjige u „Galeriji senki“, pored ostalih naslova, nalaze se i „Frankenštajn“ Meri Šeli, „Istorija uspona i pada rimskog carstva“ Edvarda Gibona, Geteov „Faust“, „Utopija“ Tomasa Mora, „Moja borba“ Adolfa Hitlera, „Kapital“ Karla Marksa. Osim knjiga, tu su i brojne umetničke slike i filmski plakati. <https://readcomiconline.to/Comic/V-for-Vendetta/Issue-7?id=20843#7> „Galerija senki“ funkcioniše kao svojevrsna heterotopija (Jakovljević 2012; Baccolini 2003, 109).

<sup>65</sup> Po autoritarnom tonu kojim se obraća građanima Londona, deluje kao da **V** situaciono preuzima ulogu direktora korporacije i kao da građane smatra svojim zaposlenima. <https://readcomiconline.to/Comic/V-for-Vendetta/Issue-5?id=20840#6>

taj element, element anarhizma, ključan je i u strukturi karaktera tog lika i u narativno-semantičkoj strukturi stripa čiji je on glavni protagonist, jer se njena centralna opozicija vezuje za suprotstavljenost elemenata anarhizma i fašizma.<sup>66</sup> U svom suprotstavljanju tačerizmu u Britaniji Mur se nije povodio za socijaldemokratskim shvatanjima Laburističke partije Velike Britanije, političkih protivnika desničara, budući da se, po njegovom mišljenju, tu radilo o dvema varijantama suštinski istovetnog načina organizovanja zapadnog industrijskog društva.<sup>67</sup> Radikalno suprotstavljeno stanovište političkoj desnici taj autor prepoznaje u ideji anarhizma, kojeg u svom, kako sam kaže, romantičnom načinu poimanja, smatra najboljim i u moralnom smislu jedino ispravnim načinom upravljanja društvom, društvom u kojem nema potrebe za liderima jer svako tu predstavlja svog sopstvenog lidera.<sup>68</sup> Da bi žanrovski operacionalizovao element antifašizma/anarhizma Alan Mur pribegava žanru kritičke distopije, pogodnim za kombinovanje s drugim žanrovima (v. Baccolini & Moylan 2003, 7), pa strip „V kao Vendeta“ funkcioniše kao svojevrsna „hibridna žanrovska smeša“ koja sadrži elemente kritičke distopije i superherojskog stripa, ali i „privluku“ gotskog romana (v. Green 2013) i određenih teatarskih i performativnih umetničkih žanrova.<sup>69</sup> Radi se o neobičnoj, potencijalno „eksplozivnoj“ smeši sa predznakom anarhizma, koja je trebalo da anulira uticaj toksičnih „isparenja“ fašizma u superherojskom stripskom žanru, baš kao što u samoj toj priči njen glavni akter, kao neka vrsta alter ega svog tvorca, eksplozivima uništava simbole fašističkog poretka (upor. Gray 2010, 32, 36; Little 2011, 150). Ali, da bi se ukazalo na hipotetičku mogućnost ostvarenja anarhističke utopije, na izvodljivost i moralnu opravdanost uvođenja tipa političkog i društvenog uređenja u kojem

<sup>66</sup> O tome šta Alan Mur kaže u vezi s tim videti u odlomku iz dokumentarnog filma *Comics Britannia Episode 3 – X Rated: Anarchy in the UK* (2007): <https://www.youtube.com/watch?v=QX7ehbE1vc0>

<sup>67</sup> Intevju sa Muirom u kojem govori o toj temi, dostupan je na: [http://web.archive.org/web/20060404210249/http://www.comicon.com/thebeat/2006/03/a\\_for\\_alan\\_pt\\_1\\_the\\_alan\\_moore.html](http://web.archive.org/web/20060404210249/http://www.comicon.com/thebeat/2006/03/a_for_alan_pt_1_the_alan_moore.html)

<sup>68</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=QX7ehbE1vc0>

<sup>69</sup> U jednom trenutku, V se pojavljuje sa maskom Mister Punča (Mr Punch), lika iz britanskog tradicionalnog lutkarskog pozorišta. <https://readcomiconline.to/Comic/V-for-Vendetta/Issue-1?id=20834#24> Analizirani strip se dovodi u vezu sa jakobinskim teatrom (Di Liddo 2009, 29), a moguće ga je, po mom mišljenju, povezati i sa žanrom egzistencijalističkog pozorišta i teatrom apsurda, ali to je teza koja zahteva detaljnije razmatranje (upor. Petrović 2017). Takođe obratiti pažnju na teatralnost monologa/dijaloga glavnog protagonista tog stripa sa *Lady Justice*. <https://readcomiconline.to/Comic/V-for-Vendetta/Issue-2?id=20836#5> O tome da je stripove čiji je scenarista Alan Mur pogodno shvatiti kao tip performansa, a samog tog autora kao „performativnog pisca“ (performing writer) v. u: Di Liddo 2009, pos. 163 i dalje.

„nema lidera ali ima reda“,<sup>70</sup> bilo je potrebno da se na logički efektan način definiše odnos između anarhizma i nasilja.

Kako je ranije rečeno, Alan Mur u „Nadziračima“ direktno potertava povezanost superherojskog stripskog žanra sa fašizmom, dok Frenk Miler negira mogućnost povezivanja tog tipa političke ideologije sa načinom delovanja „njegovog Betmena“, koji je spreman da se suprotstavi svemu i svakome samo ne sopstvenom osećanju pravde i ličnog integriteta. Glavni akter stripa „V kao Vendeta“ se, da tako kažem, žanrovski „upliće“ u priču oko toga da li nasilne likove superheroja i antiheroja treba dovoditi u vezu sa fašizmom, ali se, po onome što je do sada rečeno, ne nalazi u poziciji takvoj da bi tu vrstu dileme mogao na adekvatan način da razreši. Nasilju kakvo V praktikuje, koje se vezuje za anarhističke koncepte „direktne akcije“ i „propagande delom“,<sup>71</sup> menja se značenjski predznak u odnosu na tip nasilja kakvo se vezuje za političku desnicu, ali nasilje ostaje nasilje, pa se umesto diskusije o mogućem ili stvarnom prisustvu fašizma u superherojskom stripu postavlja pitanje akterovog odnosa prema terorizmu i autoritarnosti. Time se pitanje odnosa prema elementu nasilja u superherojskom stripu ne (raz)rešava, već se samo prebacuje u drugi registar.

**nasilje:: Betmen/ Nadzirači: fašizam/ totalitarizam:: desno**

=

**nasilje:: V: anarhizam/ terorizam/ autoritarnost:: levo**

Ispostavlja se da nije moguće postići funkcionalnu sintezu između anarhizma kojeg otelovljuje V (antiteza) i fašizma svojestvenog superherojskom stripu (teza), zato što je element nasilja prisutan na obe strane jednačne. Tu se ne radi o dijalektičkom već o nekoj vrsti izjednačujućeg odnosa, budući da, u kombinaciji s nasiljem i terorizmom, anarhizam nalikuje fašizmu, zapravo, na sličan način kao što je i superherojski strip poprimio odlike fašizma kojem je prvobitno nastojao da se suprotstavi. Ali, dok su terorizam i fašizam neodvojivi od nasilja, s anarhizmom to ne mora da bude slučaj, pa je jednačinu moguće razrešiti dijalektičkim zaokretom u ulozi glavnog aktera priče. Kao otelovljenje principa destruktivnosti (nasilja), V polaže svoj život na oltar ideje uspostavljanja sistema anarhističke utopije, da bi Ivi, istinska predstavica nadolazećeg društvenog poretka, preuzela ulogu nosioca ikoničke maske sa likom Gaj Foksa. Predstavljajući kreativnu stranu anarhističkog praxisa,<sup>72</sup> „novi V“ razrešava odnos između fašizma kao teze i anarhizma u njenoj destruktivnoj varijanti kao antiteze, što rezultuje „čišćenjem“ koncepta anarhizma od primesa nasilja, terorizma i autoritarnosti.

<sup>70</sup> <https://readcomiconline.to/Comic/V-for-Vendetta/Issue-8?id=20844#15>

<sup>71</sup> Anarhisti su „iz svog učenja, kao i iz prakse, izvukli zaključak da je glavni i najveći terorista kapitalistička država“, a toj vrsti terora staje se na put upražnjavanjem „direktne akcije“ (v. Nikolić 1980, 268, 271 i dalje).

<sup>72</sup> <https://readcomiconline.to/Comic/V-for-Vendetta/Issue-9?id=20846#14>

**nasilje:: Betmen/ Nadzirači: fašizam/ totalitarizam:: desno**  
**vs.**  
**V/ Ivi: anarhizam: levo**

Zaključujem da strip „V kao Vendeta“ *ne pripada* žanru superherojskog stripa u pravom smislu te reči, on poprima neke od odlika tog žanra zato da bi komunicirao sa njim posredstvom „muških“, destruktivnih karakteristika glavnog aktera priče, dok se istovremeno odmiče od njega posredstvom akterovih „ženskih“, kreativnih karakteristika. Zauzimanjem kritičke distance u odnosu na desno orijentisan superherojski stripski žanr, nalaženjem oslonca u elementu anarhizma povezanog s levom stranom političkog spektra i s uporištem u žanru kritičke distopije, Alan Mur se stavlja u poziciju iz koje efikasno može da „napadne“ fašizam u superherojskom stripu ne udaljavajući se previše od njegovih žanrovskih konvencija. Shvatanje glavnog junaka/junakinje stripa „V kao Vendeta“ kao transčoveka (transhuman) i paradoksalnog antiheroja, ali i kao literarnog i stilskog „dvoseklog mača“ u rukama njegovog tvorca, koji je upotrebom tog oruđa nastojao da pruži konstruktivan doprinos reviziji/dekonstrukciji žanra superherojskog stripa, zadobija tako svoje puno značenje.

Stanje (fašističke) distopije:  
 stripska fikcija ili realnost?

I'm the king of the 20th century. I'm the boogeyman, the villain, **the black sheep of the family.**

**V**

U eseju *Writing for Comics* (1983) Mur navodi da se formalna inovativna dimenzija stripa „V kao Vendeta“ ogleda u odsustvu reči koje označavaju zvučne efekte, kao i odsustvu za medij stripa karakterističnih balončića ili filaktera za dijalog. Prema predlogu Dejvida Lojda, s kojom se Mur naposletku složio,<sup>73</sup> kompletan tekst u tom stripu, uključujući unutrašnje monologe njegovih aktera, smešta se u prostor ispod ili iznad slika, bez povlačenja graničnih linija između njih, u cilju postizanja povišenog stepena interakcije između vizuelne i narativne komponente stripa, što doprinosi i povećanom stepenu interakcije između te priče i njenih čitalaca. Brojni protagonisti analiziranog stripa vizuelno se prikazuju tako da čitaoci ne dolaze u situaciju da pomisle da su njihovi pogledi usmereni ka spolja, odnosno prema njima, čitaocima, pa tako i ti protagonisti

---

<sup>73</sup> Detaljno o načinu na koji proces kreativnosti funkcioniše kroz interakciju stripskih scenarista i crtača, na primeru saradnje Alana Mura i crtača sa kojima je on radio, v. u: Di Liddo 2009, 27–35.

i njihovi pogledi ostaju „zaključani“ u distopijskoj realnosti, uz pomoć reči i slika prikazanih u stripu „V kao Vendeta“. To, međutim, ne važi za dvoje glavnih aktera te priče, koji kao da se direktno obraćaju čitaocu/čitateljki, štaviše, i njihovi pogledi se, na pojedinim mestima u stripu, usmeravaju ka spolja, prema čitaocima, koji, na taj način, mogu s njima neposredno da se povežu, pa i da se s njima poistovete.<sup>74</sup> To treba dovesti u vezu sa sledećim: antiheroj obitava u svetu u kojem nema spasonosnog (raz)rešenja konflikata, pitanje učinkovitosti postupka dijalektičke zamene principa destruktivnosti principom kreativnosti izvedenog na koncu analiziranog stripa ostavlja se otvorenim. Čitalac na kraju te storijske ne saznaje da li se misija, čiji je cilj bio da stanje fašističke distopije zameni anarhističkom utopijom, okočala uspehom,<sup>75</sup> niti čije se lice prvobitno nalazilo iza maske Gaj Foksa.<sup>76</sup> Iz toga proističu sledeći zaključci:

Prvo, autori analiziranog stripa, Alan Mur i Dejvid Lojd, time upućuju na još jedan od mogućih zaokreta u vezi sa stripom, na zaokret iz tog medija kao prevoznog sredstva između stvarnosti i mašte, natrag ka stvarnosti na koji on upućuje. V otelovljuje određen stav ili način delovanja, pre nego što predstavlja konkretnu osobu, što znači da on/ona može da bude svako ili bilo ko. Dakle, iza maske sa likom Gaj Foksa može da se „skriva“ pisac scenarija za strip „V kao Vendeta“, Alan Mur, ali tu vrstu obrazine može da preuzme i čitalac/čitateljka tog stripa, isto tako.<sup>77</sup> Kombinovanjem vizuelne i narativne komponente analiziranog stripa na način kako je prethodno ukazano, dvojica njegovih autora ukazuju da je ključ za razrešenje, rekao bih, poslednje među brojnim kontradikcijama prisutnim na planu njegove narativno-semantičke strukture, „sakriven“ na putu između trenutnog i željenog društvenog stanja, pri čemu događaji opisani u stripu mogu da posluže kao *model* konkretnih akcija usmerenih ka društvenoj i političkoj promeni.<sup>78</sup> Zato se, u protekle dve decenije, maska sa likom Gaj Foksa rasteretila od svih vrsta fiksiranih značenja, da bi danas figurirala kao neka vrsta plutajućeg označitelja, kao instrument promocije postmodernog anarhizma (Call 2008; Køhler & Laursen 2017), što se, pored ostalog, vezuje za nastanak pokreta/ društvene mreže pod nazivom „Anonimus“ (Anonymous).<sup>79</sup> Zahvaljujući stripu „V kao Vendeta“ ali i istoimenom filmu iz 2005. godine (v.

<sup>74</sup> O fenomenu „estetske univerzalnosti“, poistovećivanju čitaoca s akterima naracije, v. u: Eco 2004, 148; Little 2011, 156.

<sup>75</sup> <https://readcomiconline.to/Comic/V-for-Vendetta/Issue-10?id=20835#24>

<sup>76</sup> <https://readcomiconline.to/Comic/V-for-Vendetta/Issue-10?id=20835#9>

<sup>77</sup> <https://readcomiconline.to/Comic/V-for-Vendetta/Issue-10?id=20835#14>

<sup>78</sup> Ideja izjednačavanja kapitalizma/neoliberalizma sa fašizmom, koja je prisutna već u prvim radovima Alana Mura, danas je vrlo aktuelna (Ganev 2017; Levenstein, Siqueira & Slatin 2017; Rajeev & McMichael 2004).

<sup>79</sup> Pripadnici Anonimusa uglavnom vezuju svoju delatnost za internet, a prilikom pojavljivanja u javnosti nose maske sa likom Gaj Foksa. Pored ostalog, zalažu se za

Ott 2010), maska o kojoj je reč vremenom je prerasla u vizuelni simbol otpora vladajućem neoliberalnom sistemu, simbol koji je danas prihvaćen na globalnom nivou.

Drugo, zaokretom u ulozu glavnog protagoniste priče sa muškog na ženskog aktera, ukazuje se na promenu u načinu tretiranja uloge i značaja ženskih likova u stripu. Već u sedamdesetim godinama porastao je broj stripova sa ženama u glavnim ulogama, poglavito u Marvelovoj strip produkciji (Denijels 1992, 27–28), da bi u osamdesetim unosenje karakternih ženskih likova u strip preraslo u više ili manje uobičajenu praksu. Pre svog prelaska u DiSi (1984), Alan Mur je zajedno sa strip crtačem Ianom Gibsonom (Ian Gibson) u britanskom strip magazinu *2000 AD* objavljivao strip pod nazivom „Balada o Halo Džouns“ (The Ballad of Halo Jones), koji je preventivno bio namenjen mladima ali je sadržao i brojne reference na tada aktuelnu društvenu i političku situaciju. Tim stripom se ciljalo na interesovanja i odrasle čitalačke publike i, u to vreme nove, ciljne grupe čitateljki (v. Little 2011, 130 i dalje; Di Liddo 2009, 64–75, 113 i dalje).<sup>80</sup> Isto tako, u stripu „Povratak mračnog viteza“, Frenk Miler ulogu Betmenovog pomoćnika (Robina) dodeljuje ženskoj osobi.<sup>81</sup> Na primeru stripa „V kao Vendet“ takođe je moguće analizirati promenu u načinu percepcije lika glavne protagonistkinje tog romana od strane implicitnog muškog čitaoca, promenu koja se odvija uporedo s intenzivnim fizičkim i psihološkim transformacijama kroz koje ona prolazi.<sup>82</sup> Uporedo s promenama koje su taj i njemu slični postupci proizveli na planu strukture žanra superherojskog stripa, započinje proces afirmacije strip autorki u tom žanru kao i u mediju stripa u najširem smislu.

Treće, za ovo istraživanje je najbitnije, kvalitativnom transformacijom u ulozu glavnog aktera priče, koji/a od okrenutosti ka „rušenju starog“ zaokreće u pravcu „kreiranja novog“, ukazuje se na nameru autora analiziranog stripa da, kroz proces inovacije-kao-kreativne-destrukcije, pruži konstruktivan doprinos reviziji/dekonstrukciji žanra superherojskog stripa koji se odigrao u osamde-

---

slobodan pristup informacijama pohranjenim u dubljim nivoima interneta, u takozvanom *deep web-u* ili *dark web-u*.

<sup>80</sup> O pojmovima *single address*, *dual address* i *double address*, koji su teško prevodivi na srpski jezik ali su korisni za razumevanje procesa o kojem se tu radi, v. u: Berninger et al. 2010, 146–147.

<sup>81</sup> <https://readcomiconline.to/Comic/Batman-The-Dark-Knight>Returns/Issue-3?id=81440&readType=0#12> Isto važi i za ulogu policijskog poručnika Džejmisa Gordona (James Gordon), Betmenovog saradnika i prijatelja praktično od vremena nastanka tog stripa, kojeg u Milerovom romanu zamenjuje ženska osoba rešena da Betmenu jednom i zauvek stane na put. <https://readcomiconline.to/Comic/Batman-The-Dark-Knight>Returns/Issue-4?id=81442&readType=0#6>

<sup>82</sup> U širem smislu, to je povezano sa promenom u načinu na koji se „muški pogled“ odnosi(o) prema načinu prikazivanja ženskih likova u stripu, ali detaljnije razmatranje te teme prevazilazi okvir ovog istraživanja. O tome v. u: Bukač 2018, 122–167.



setim godinama 20. veka. U stripu „V kao Vendeta“ društveno stanje uređene anarhije označava se sintagmom „Zemlja u kojoj možeš da činiš šta god ti je volja“ (Land of Do-As-You-Please), dok je stanje haosa ili neuređene anarhije, koje posreduje između stanja fašističke distopije i anarhističke utopije, označeno sintagmom „Zemlja u kojoj možeš da uzmeš šta god poželiš“ (Land of Take-What-You-Want).<sup>83</sup> Na konotativnom planu značenja, to se odnosi na „popuštanje stega“ u žanru superherojskog stripa, na njegovo otvaranje ka uticajima drugih žanrova, bez mogućnosti da se predvidi kuda taj proces vodi, zapravo. „Na stripove počinje da se gleda kao na energičnu i održivu umetničku formu, punu neistraženih mogućnosti i skrivenih kapaciteta. Shodno tome, novi talenti koji bi možda lako odlutali u film, likovne umetnosti ili književnost, počinju da pronalaze put do ovog sredstva izražavanja i značajno ga obogaćuju svojim prisustvom. Dok se ovaj proces ubrzava, strip se nalazi na ivici kvantnog skoka koji razbija sve prepreke, pa krajolik postaje nepoznat i drugačiji, bez ikakvih miljokaza. Zahvaljujući novoj publici koju zanima zanimljiva sadržina i visok kvalitet, stvaraoци više ne moraju da se ograničavaju prohtevima tržišta superheroja. Mogu da istražuju nove koncepte, stilove i pristupe, zahvaljujući spoznaji da postoji čitalačko telo koje će ih podržati. Plodovi ove povoljne situacije tek niču, i s radošću najavljujem da će žetva biti dobra (...)“ (Mur 2017, 50).<sup>84</sup>

\*

Dajući sugestije i smernice stripskim scenaristima u vezi s tim kako da unaprede svoj spisateljski rad, u eseju *Writing for Comics* Alan Mur iznosi mišljenje da, u toku stvaralačkog procesa, kreatori priča treba da nastoje da grade narativnu i semantičku strukturu elipsastog ili sferičnog oblika, s elementima na početku naracije koji značenjski reflektuju one koji će se nalaziti na njenom kraju (upor. Moore 2005, 15). Sudeći po rezultatima ovog istraživanja, ista vrsta cikličnog, dijalektičkog odnosa prisutna je i na intertekstualnom ili planu značenjskog odnosa između tri stripska predloška o kojima je ovde bilo reči, u pogledu načina na koji se glavni akteri tih stripova, antiheroji različitih tipova, pozicioniraju prema elementu fašizma, što je saglasno s Murovom konstatacijom da „ideje izviru iz prostora u kojem se umetnički uticaji kojima je autor

<sup>83</sup> <https://readcomiconline.to/Comic/V-for-Vendetta/Issue-8?id=20844#15>

<sup>84</sup> Navedeni citat je odlomak iz Murovog Predgovora za prvo izdanje stripa *Violent Cases* Nila Gejmena, kod nas prevedenog kao „Instrumenti nasilja“ (2017). Taj strip je prvi put objavljen u 1987. godini, neposredno nakon objavljivanja „Povratka mračnog viteza“, u isto vreme, praktično, kad i integralna verzija „Nadzirača“, i neposredno pre objavljivanja integralne verzije „Vendete“. Iz citata se, rekao bih, jasno vidi na koji način je Alan Mur razmišljao u tom periodu.

izložen ukrštaju sa njegovim vlastitim iskustvom“ (Moore 2003, 7). Ali, ta priča se ne završava na tome. Od devedesetih godina i početaka takozvane „snažne globalizacije“, u još većoj meri nego u decenijama pre toga, način delovanja superheroja shvata se kao odraz politike američke vlade koja, u cilju ostvarenja američkih partikularnih interesa, „uvodi demokratiju“ u globalnim okvirima, pri čemu se radi o etički krajnje problematičnom procesu koji uključuje upotrebu nedemokratskih „sredstava ubeđivanja“, pa i upotrebu (super) sile (upor. Miittinen 2011). Posmatran u tom kontekstu, veliki superherojski narativ funkcioniše kao ideološko-propagandno sredstvo američkog kulturnog i ekonomskog a, prema potrebi, i vojnog imperijalizma, što se, opet, dovodi u vezu sa fašizmom. Zato se pitanje načina na koji Alan Mur pristupa elementu fašizma primenjujući, u njegovoj izvedbi kompatibilne, postupke intertekstualnosti i dekonstrukcije, ne ograničava samo na period osamdesetih godina 20. veka, nego se vezuje i za kasnije faze u radu tog autora.<sup>85</sup>

Zbog njegovog dubokog uvida u različite oblasti kulture i gotovo nepresušne kreativnosti kakvu pokazuje kako u sferi stripa, tako i u drugim umetničkim sferama, za Alana Mura mnogi stripski autori (uključujući njega samog) veruju da predstavlja „čarobnjaka“ u doslovnom smislu te reči. Mura fascinira moć reči, on značajan deo vremena posvećuje proučavanju magije i okultizma (v. npr. Green 2013).<sup>86</sup> U tom smislu, sugestije tog autora da je potrebno imati što jasniju predstavu o celini naracije pre nego što se pristupi izradi njenih detalja, da tokom stvaralačkog procesa ne treba gubiti iz vida centralnu ideju dela koje je u nastanku (Moore 2005, 30–33), mogu da se posmatraju u mnogo širem kontekstu od onog na kojeg se tu neposredno referira. Kako one jasno naznačene, tako i one skrivene (occultata), značenjski vibrantne dimenzije stripa „V kao Vendeta“, kao i brojnih drugih briljantnih stripskih radova Alana Mura,<sup>87</sup> moguće je tumačiti u ključu autorove „raspršene namere“ (dispresam intentionem), koja se svesno i sa jasnim ciljem ostvaruje posredstvom njegovog „igranja“ rečima i slikama praćenog skrivanjem, i povremenim razotkrivanjem, njihovog „pravog

<sup>85</sup> Na Murovu sugestiju da je potrebno konstruisati narativno-semantičku strukturu teksta (stripskog ili nekog srugog) sferičnog oblika i sam sam se oslanjao prilikom izrade ovog rada. Ta ideja je povezana s okultističkom zamisli o sferičnom obliku strukture kosmičke kreacije (v. Putnik 2019, 180–181, 186–187). U vezi s tom temom upućujem na Murov stripski serijal pod nazivom „Prometeja“ (Promethea) (1999–2005).

<https://readcomiconline.to/Comic/Promethea/Issue-15?id=64978&readType=0#6>

<https://readcomiconline.to/Comic/Promethea/Issue-22?id=64989&readType=0#17>

<sup>86</sup> Po shvatanju tog autora, pojednostavljeno rečeno, magija = kreativnost = veština kombinovanja reči. V. dokumentarni film pod nazivom *The Mindscape of Alan Moore* (2003) na: <https://www.youtube.com/watch?v=MFHn-HzacxY>

<sup>87</sup> „Prometeja“: <https://readcomiconline.to/Comic/Promethea/Issue-5?id=65004&readType=0#11>

značenja“.<sup>88</sup> Jedna od centralnih ideja koja se reflektuje kroz bogati stripski opus Alana Mura je sledeća: putem kreativne (= magijske) upotrebe medija stripa moguće je „obračunati se“ sa fašizmom, čije prisutvo u svetu se podozreva od poslednjih decenija 20. veka, pa sve do danas.

### Literatura

- Anol, Joshua. 2018. „A Closer Look at V: What’s V’s ‘Anarchy’ and Did He Manage to Complete his Mission of an ‘Anarchic’ Society in the Work V for Vendetta“. Dostupno na: [https://www.researchgate.net/publication/324866120\\_A\\_Closer\\_Look\\_at\\_V\\_What\\_is\\_V's\\_Anarchy\\_and\\_Did\\_He\\_Manage\\_to\\_Complete\\_His\\_Mission\\_of\\_An\\_Anarchic\\_Society\\_in\\_the\\_Work\\_V\\_for\\_Vendetta](https://www.researchgate.net/publication/324866120_A_Closer_Look_at_V_What_is_V's_Anarchy_and_Did_He_Manage_to_Complete_His_Mission_of_An_Anarchic_Society_in_the_Work_V_for_Vendetta)
- Bukač, Zdravko. 2018. *Analiza diskursa različitosti u američkoj popularnoj kulturi na primeru stripova o superjunacima*. Doktorski rad. Sveučilište u Zadru, Poslijediplomski sveučilišni studij humanističke znanosti.
- Borbert, Karlhajnc. 1992. „Marvel – promena posle 20 godina?“. *Gradina* 2: 35–47.
- Barthes, Roland. 1968. *Elements of Semiology*. New York: Hill & Wang.
- Banjanin, Dušan. 2017. „Jedna onovremenska priča“. *Strip Pressing – magazin za devetu umetnost* 17: 30–31.
- Berninger, Mark, Jochen Ecke & Gideon Haberkorn. 2010. *Comics as a Nexus of Cultures: Essays on the Interplay of Media, Disciplines and International Perspectives (Critical Explorations in Science Fiction and Fantasy)*. Jefferson, North Carolina, and London: McFarland & Company Inc. Publishers.
- Baccolini, Raffaella & Tom Moylan. 2003. „Dystopias and Histories“. In *Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination*, edited by Raffaella Baccolini and Tom Moylan, 1–12. New York: Routledge.
- Bjørkan, Kristian. 2013. *Bright and Colorful Masks. Assesing the Literary Potential of the Superhero Genre*. Master’s Thesis. University of Oslo.
- Baccolini, Raffaella. Tom Moylan (eds). 2003. „Introduction: Dystopia and Histories“. In *Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination*, edited by Raffaella Baccolini and Tom Moylan, 1–12, New York: Routledge.
- Call, Lewis. 2008. „A is for Anarchy, V is for Vendetta: Images of Guy Fawkes and the Creation of Postmodern Anarchism“. *Anarchist Studies* 16 (2):154–172.
- Croci, Daniele. 2016. *The end will be the over-man”: Utopia and dystopia between scientific romance and graphic novel*. Phd Thesis. Milano: Università Degli Studi di Milano.
- Comer, Todd. 2017. „Body Politics: Unearthing an Embodied Ethics in V for Vendetta“. In *Sexual Ideology in the Works of Alan Moore*, edited by Todd A. Comer & Joseph Michael Sommers, 100–111. Jefferson: McFarland & Company. <http://dx.doi.org/10.17613/M6PG9K>

---

<sup>88</sup> Radi se o postupku koji je u zapadnom ezoterizmu i okultizmu poznat još od 16. veka (v. Putnik 2019, pos. 148–149).

- Coogan, Peter. 2006. *Superhero: The Secret Origin of a Genre*. Austin: MonkeyBrain Books.
- D'Andrade, Roy. 1995. *The development of cognitive anthropology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Denijels, Les. 1992. „Moćni Marvel“. *Gradina* 2: 16–30.
- Di Liddo, Annalisa. 2009. *Alan Moore: Comics as Performance, Fiction as Scalpel*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Davis, Blair. 2017. „Beyond Watchmen“. *Cinema Journal* 56 (2): 114–150.
- Đorđević, Ivan. 2009. *Antropologija naučne fantastike: tradicija u žanrovskoj književnosti*. Beograd: Etnografski institut SANU.
- Đukić, Bojan M. 1988. „Ne-evropska priroda britanskog stripa“. *Cepelin* 2: 29–31.
- Eisner, William. 1985/2008. *Comics and Sequential Art*. New York/London: W. W. Norton & Company.
- Eisner, William. 1996/2008. *Graphic Storytelling and Visual Narrative*. New York/London: W. W. Norton & Company.
- Eisner, William. 2008. *Expressive Anatomy for Comics and Narrative*. New York/London: W. W. Norton & Company.
- Eco, Umberto. 2004. „The Myth of Superman“. In *Arguing Comics – Literary Masters on a Popular Medium*, edited by Jeet Heer & Kent Worcester, 146–164. Jackson: University Press of Mississippi.
- Favaro, Marco. 2019a. „Stan Lee Revolution: Marvel's superheroes as an anticipation of the Dark Age antiheroes“. *Canoas* 42: 47–54.
- Favaro, Marco. 2019b. „Superheroes and Anti-Heroes in Comics and Graphic novel“. *10th Annual International Graphic Novel and Comics Conference*. Manchester Metropolitan University. Dostupno na: [https://www.researchgate.net/publication/334458588\\_Superheroes\\_and\\_Anti-Heroes\\_in\\_Comics\\_and\\_Graphic\\_novel](https://www.researchgate.net/publication/334458588_Superheroes_and_Anti-Heroes_in_Comics_and_Graphic_novel)
- Gray, Maggie. 2010. „'A Fistful of Dead Roses...'. Comics as Cultural Resistance: Alan Moore and David Lloyd's *V for Vendetta*“. *Journal of Graphic Novels and Comics* 1 (1): 31–49. doi:10.1080/21504851003798579
- Gorunović, Gordana. 2010. „Književni zaokret i etnografsko pisanje u američkoj kulturnoj antropologiji“. *Antropologija* 10 (2): 65–96.
- Green, Matthew J. A. (ed.) 2013. *Alan Moore and the Gothic Tradition*. Manchester: Manchester University Press.
- Gaio, Valentina. 2017. *Power Structures in V for Vendetta*. Master's Thesis. Ca' Foscari University of Venice.
- Grantham, Michael. 2010. *The Paradoxical Protagonist in Speculative Fiction*. PhD Thesis. Perth: University of Western Australia.
- Ganev, Venelin. 2017. „'Neoliberalism is Fascism and Should be Criminalized': Bulgarian Populism as Left-Wing Radicalism“. *Slavic Review* 76 (1): 9–18.
- Hall, Stuart. 1997. „The Work of Representation“. In *Representation: Cultural Representations and Signifying Practice*, edited by Stuart Hall, 13–71. New York: Sage Publications.
- Hoberek, Andrew. 2014. *Considering Watchmen: Poetics, Property, Politics (Comics Culture)*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press.

- Jakovljević, Mladen M. 2012. „Heterotopija u Pinčonovim romanima *V* i Duga gravitacije“. U *Zbornik za jezike i književnosti Filozofskog fakulteta u Novom Sadu* 2, 375–387. DOI 10.19090/zjik.2012.2.375–387
- Kinneavy, James L. 1971. *A Theory of Discourse*. New York: W. W. Norton.
- Køhlert, Frederik Byrn & Ole Birk Laursen. 2017. „Comics and the Anarchist Imagination“. *SubStance* 46 (2): 3–10.
- Kovačević, Ivan. 2001. *Semiologija mita i rituala 2 – Savremeno društvo*. Beograd: Ode-ljenje za etnologiju i antropologiju Filozofskog fakulteta – Srpski genealoški centar.
- Kembel, Džozef. 2018. *Heraj sa hiljadu lica*. Beograd: Zlatno runo.
- Klock, Geoff. 2002. *How to Read Superhero Comics and Why*. New York: Continuum.
- Levi-Stros, Klod. 1966. *Divlja misao*. Beograd: Nolit.
- Little, Ben. 2011. *Comic books, politics and readers: the influence of the 2000AD group of comics creators on the formation of Anglo-American comics culture*. PhD thesis. London: Middlesex University.
- Levenstein, Charles, Carlos Eduardo Siqueira & Craig Slatin. 2017. „From Neoliberalism to Neofascism“. *New Solutions: A Journal of Environmental and Occupational Health Policy* 27 (2): 1–6. <https://doi.org/10.1177/1048291117713503>
- Luoma-aho, Mika Tapio. 2014. „‘Become Transfigured Forever’: Political Transedence in Alan Mooore and David Lloyd’s *V for Vendetta*“. *Radical Orthodoxy: Theology, Philosophy, Politics* 2 (2): 244–271.
- McCloud, Scott. 1993. *Understanding Comics: The Invisible Art*. New York: William Morrow Paperbacks.
- Morrison, Grant. 2011. *Supergods: What Masked Vigilantes, Miraculous Mutants and a Sun God from Smallville Can Teach Us about Being Human*. New York: Spiegel & Grau.
- Moore, Alan. 1983. „Behind the Painted Smile“. In *V for Vendetta*. Alan Moore & David Lloyd, 267 – 276. Burbank: DC Comics.
- Moore, Alan. 2003. *On Writing for Comics*. Illinois: Avatar Press.
- Moore, Alan & Dave Gibbons. 1986. *Watchmen*. New York: DC Comics.
- Mur, Alan. 2017. „Uvod“. U *Instrumenti nasilja*. Nil Gejmen i Dejev Mekin. Str. 50. Beograd: Makondo.
- Murray, Christopher. 2010. „Signals from Airstrip One: The British Invasion of Mainstream American Comics“. In *The Rise of the American Comics Artist: Creators and Contexts*, edited by Paul Williams and James Lyons, 31–45. Jackson: University Press of Mississippi.
- Miettinen, Mervi. 2011. *Superhero Comics and the Popular Geopolitics of American Identity*. PhD Thesis. Tampere: University of Tampere.
- Mihaljević, Damirka. Marko Šiljić. 2015. „Tačerizam – politička koncepcija uvjerenja“. *HUM X* 14: 105–125.
- Milenković, Miloš. 2006. „Šta je (bila) antropološka ’refleksivnost’? Metodološka formalizacija“. *Etnoantropološki problemi* 1 (2): 157–184. <https://doi.org/10.21301/eap.v1i2.9>
- Miltojević, Branislav. 1992. „Mitologija dvadesetog veka: marvelovski monomit“. *Gradina* 2: 9–15.

- Naumović, Slobodan. 2009. *Upotreba tradicije u političkom i javnom životu Srbije na kraju dvadesetog i početkom dvadeset prvog veka*. Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju IP „Filip Višnjić“.
- Nikolić, Radivoj. 1980. „Tradicionalni i savremeni anarhizam“. *Politička misao* 3: 256–279.
- Ott, Brian L. 2010. „The Visceral Politics of V for Vendetta: On Political Affect in Cinema“. *Critical Studies in Media Communication* 27 (1): 39–54.
- Putnik, Noel. 2019. *Između Hermesa i Hrista. Srednji put Kornelija Agripe*. Beograd: Službeni glasnik.
- Patel, Rajeev & Philip McMichael. 2004. „Third Worldism and the Lineages of Global Fascism: The Regrouping of the Global South in the Neoliberal Era“. *Third World Quarterly* 25 (1): 231–254.
- Pellitteri, Marco. 2011. „Alan Moore, Watchmen and some notes in the ideology of superhero comics“. *Studies in Comics* 2 (1): 81–91.
- Pavković, Vasa. 2001. *Slatki strip*. Beograd: Narodnja knjiga Alfa.
- Petrović, Sofija. 2017. *Razvoj antiheroja od egzistencijalističkog pozorišta do teatra apsurdna (Žan-Pol Sartre, Alber Kami, Samjel Beket i Ežen Jonesko)*. Doktorska disertacija. Beograd: Filološki fakultet Univerziteta u Beogradu.
- Rose, Gillian. 2001. „Discourse Analysis I: Text, Intertextuality, Context“. In *Visual Methodologies: An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*, edited by Gillian Rose, 141–171. New York: Sage Publication.
- Rosenkranz, Patrick. 2002. *Rebel Visions: The Underground Comix Revolution 1963 – 1975*. Seattle: Fantagraphics Books.
- Stamenković, Dušan i Miloš Tasić. 2014. „Prvi svetski rat u vizuelnom jeziku stripova Žaka Tardija“. U *Prvi svjetski rat – odraz u književnosti, jeziku i kulturi*, uredile Sanja Macura i Jelena Ristović, 513–529. Banja Luka: Filološki fakultet, Univerzitet u Banjoj Luci.
- Stamenković, Dušan i Miloš Tasić. 2015. „Analiza diskursa u vizuelnom jeziku stripa“. U *Jezik, književnost, diskurs – jezička istraživanja*, uredile Biljana Mišić Ilić i Vesna Lopičić, 203–219. Niš: Filozofski fakultet u Nišu.
- Scott, Cord. 2013. *From HYDRA to Al-Qaeda: Depictions of Terrorism in Comic Books*. Dostupno na: <https://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1011&context=revisoning>
- Sargent, Lyman Tower. 2001. „US Eutopias in the 1980s and 1990s: Self-Fashioning in a World of Multiple Identities“. In *Utopianism/Literary Utopias and National Cultural Identities: A Comparative Perspective*, edited by Paola Spinozzi, 221–231. Bologna: University of Bologna.
- Spinelli, Ricardo. 2015. *V for Vendetta: From Books and Book Markets into Real Worlds*. Master's Thesis. Florianópolis: Federal University of Santa Catarina.
- Sabin, Roger. 1993. *Adult Comics: An Introduction*. London, New York: Routledge.
- Škoro, Ivana Emily. 2017. *The Graphic, the Comic, the Postmodern, and the Fantastic: A study on Alan Moore, s League of Extraordinary Gentlemen*. Diploma Thesis. Filozofski fakultet u Zagrebu. Department of English Language and Literature.

- Tilley, Carol T. 2012. „Seducing the Innocent: Fredric Wertham and the Falsification that Helped Condemn Comics“. *Information & Culture: A Journal of History* 47 (4): 383–413. DOI:10.1353/lac.2012.0024.
- Thatcher, Margaret. 1995. *The Downing Street Years*. London: Harper Collins Publishers.
- Thomson, Iain D. 2007. „Deconstructing the Hero“. In *Comics as Philosophy*, edited by Jeff McLaughlin, 100–129. Jackson: University Press of Mississippi.
- Taylor, Alva & Henrich R. Greve. 2006. „Superman or the Fantastic Four? Knowledge Combination and Experience in Innovative Teams“. *The Academy of Management Journal* 49 (4): 723–740.
- Vukadinović, Ana. 2015. „Put od heroja do antiheroja i uživanje u televizijskim antiherojskim narativima“. *Kultura* 146: 131–143.
- Vanderbeke, Marie & Dirk Vanderbeke. 2015. „Graphic Dystopia: Watchmen (MOORE/GIBBONS, 1986–1987) and V for Vendetta (MOORE/LLOYD, 1982–1989)“. In *Dystopia, Science Fiction, Post-Apocalypse: Classic New Tendencies and Model Interpretations*, edited by Alessandra Boller and Eckart Voigts, 201–220. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier.
- Williams, Jeff. 1999. *Culture, Theory, and Graphic Fiction*. Phd Thesis. Lubbock: Graduate Faculty of Texas Tech University.
- Zarić, Miloš. 2020. „O ubrzanju vremena iz ugla tehnološke i spoznajne inovativnosti: strukturalno– semiloška analiza romana 'Vremeplov'“. *Etnoantropološki problemi* 15 (2): 417–447. <https://doi.org/10.21301/eap.v15i2.3>
- Zarić, Miloš. 2019. „Preduzetništvo i tranzicija u Srbiji u ogledalu medija: antropološka analiza priča o tehnološko-preduzetničkim poduhvatima“. *Antropologija* 19 (1): 169–198.
- Žikić, Bojan. 2010. „Antropologija i žanr: naučna fantastika – komunikacija identiteta“. *Etnoantropološki problemi* 5 (1): 17–34. <https://doi.org/10.21301/eap.v5i1.1>

### Izvori (dokumentarni filmovi)

- Superheroes Decoded (2017)  
<https://www.facebook.com/itsgeekystuff/videos/295644977528202/?v=295644977528202>
- Secret Origin: The Story of DC Comics (2010)  
<https://www.youtube.com/watch?v=N11STjCIKfs>
- PBS Superheroes: Truth, Justice and the American Way (2013)  
<https://www.youtube.com/watch?v=xtQ-pA6uM3c>
- Comics Britannia Episode 3 – X Rated: Anarchy in the UK (2007)  
<https://www.youtube.com/watch?v=aLZAEJQn3A0>
- The Mighty Misfits Who Made Marvel (2017)  
<https://www.documentaryarea.tv/player.php?title=The%20Mighty%20Misfits%20Who%20Made%20Marvel>
- Masterpiece: Frank Miller's The Dark Knight Returns (2013)  
<https://www.youtube.com/watch?v=SkojhdBT1D0>
- She makes comics (2014)  
[https://tubitv.com/movies/500444/she\\_makes\\_comics](https://tubitv.com/movies/500444/she_makes_comics)

Miloš Zarić  
 PhD Candidate, Faculty of Philosophy,  
 University of Belgrade, Serbia

*(Anti)Fascism and Superhero Comics:  
 An Anthropological Examination of Innovativeness  
 in Comic Books as Exemplified by V for Vendetta*

The paper analyzes the V for Vendetta comic books, written by Alan Moore and illustrated by David Lloyd. These volumes are graphic novels whose characteristics place them in the literary genre of the critical dystopia, but they have also been associated with the genre of the superhero comic, which, according to a number of authors including Alan Moore, is inextricably linked to the ideology and practice of the political right, which in its extreme form assumes the form of fascism. The way that fascism is treated in that work, as well as in two other comics discussed in the paper (Alan Moore and Dave Gibbon's Watchmen and Frank Miller's The Dark Knight Returns), is linked to the way in which the process of creativity/innovativeness functioned in the context of the revision/deconstruction of the superhero comic book genre in the 1980s, both on the collective (intra-genre) and the individual level, on the level of the thought structure of the British writer Alan Moore. Using the structural-semiotic model of analysis, the paper seeks to fathom the logic of this deconstruction procedure "broken down" into the three comic books discussed in the paper, with particular emphasis on the analysis of V for Vendetta, with the aim of establishing its "hidden", connotative semantic dimension. The study adopts a modern view of the comic book according to which the essence of this medium, which distinguishes it from other narrative and graphic forms of expression as well as from film, can be recognized in the specific, sequential way of combining its visual and narrative components, thus generating meanings whose interpretation depends on the intention of the author but also on the view of the reader.

*Key words:* Alan Moore, fascism, anarchism, paradoxical antihero, creativity/innovativeness, deconstruction/revision, superhero comic book genre, intertextuality

*(Anti)fascisme et la bande dessinée super-héroïque:  
 analyse anthropologique de l'innovation dans la bande  
 dessinée sur l'exemple de V pour Vendetta*

Cet article est consacré à l'analyse de la bande dessinée V pour Vendetta de deux auteurs, scénariste Alan Moore et dessinateur David Loyd. Il s'agit d'une œuvre graphico-narrative qui par ses caractéristiques principales appartient au



genre littéraire de la dystopie critique mais se rapproche également du genre de la bande dessinée super-heroïque, qui, d'après l'opinion d'un certain nombre d'auteurs, y compris Alan Moore, est inextricablement lié à l'idéologie et la pratique de la droite politique qui sous son aspect extrême prend la forme du fascisme. La manière de traiter l'élément du fascisme dans cette bande dessinée, ainsi que dans deux autres dont il sera question dans cet article (*Watchmen* d'Alan Moore et de Dave Gibbons et *The Dark Knight Returns* de Frank Miller), est mise en relation avec la manière dont le processus de créativité/ innovation fonctionnait dans le contexte de la révision/ déconstruction du genre de la bande dessinée super-heroïque dans les années quatre-vingt du XXe siècle, aussi bien sur le plan collectif (intragénérique), que sur le plan individuel, au niveau de la structure de pensée de l'écrivain britannique Alan Moore. Par l'application du modèle d'analyse de structure sémiologique, l'article s'efforce de saisir la logique du procédé déconstructiviste en question, « fragmenté » en trois bandes dessinées qui seront étudiées dans ce travail, l'accent étant mis sur l'analyse de la bande dessinée V pour Vendetta qui a pour objectif de déterminer sa dimension « cachée », connotative. C'est le point de vue moderne sur la bande dessinée qui est ici adopté, selon lequel l'essence de ce médium, la différence entre lui et les autres formes d'expression narratives et graphiques ainsi qu'avec le film, réside dans la manière spécifique, séquentielle de combiner ses composantes visuelles et narratives, produisant ainsi des significations dont l'interprétation dépend de l'intention de l'auteur mais aussi du regard du lecteur.

*Mots clés:* Alan Moore, fascisme, anarchisme, antihéros paradoxal, créativité/ innovation, déconstruction/ révision, genre de la bande dessinée super-heroïque, intertextualité

Primljeno / Received: 29.08.2020.

Prihvaćeno / Accepted: 19.09.2020.