Sociologija književnosti: superjunački strip i marginalni identitet

Radaković, Lea

Master's thesis / Diplomski rad

2020

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:301244

Rights / Prava: Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International/Imenovanje-Nekomercijalno-Bez prerada 4.0 međunarodna

Download date / Datum preuzimanja: **2024-04-20**

Filozofski fakultet
Sveučilišta u Zagrebu

Repository / Repozitorij:

ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences

zir.nsk.hr

dabar
DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Odsjek za sociologiju i Odsjek za komparativnu književnost

Lea Radaković

Sociologija književnosti: superjunački strip i marginalni identitet

Diplomski rad

Mentori:

dr.sc. Krunoslav Nikodem, red. prof.

dr. sc. Dean Duda, red. prof.

Zagreb, 2020.

Sadržaj:

Uvod 1
Povijest stripa 3
Osnovni elementi stripa kao forme 11
Strip i društvo 18
Analiza izabranih likova 33
Daredevil 35
Miller F. (1993-1994): „Daredevil: Man without fear“ 36
Netflix: DeKnight, S.S. „Daredevil“ 40
Jessica Jones 45
Bendis, B.M. (2001.-2004.) : “Alias” 47
Netflix: Rosenberg, M. „Jessica Jones“ 52
Luke Cage 58
„Cage“; Hero for Hire 59
Netflix: Coker, C. „Luke Cage“ 64
Runaways 68
Vaughan, B.K. (2003.-2004.): “Runaways” 69
Hulu: Savage, S.; Schwartz, J. „Runaways“ 74
Zaključna rasprava o analiziranim serijalima 78
Strip unutar prostora suvremenog društva 82
Zaključak 90
Popis slika 92
Literatura 94
Sažetak 96
Summary 97

Uvod

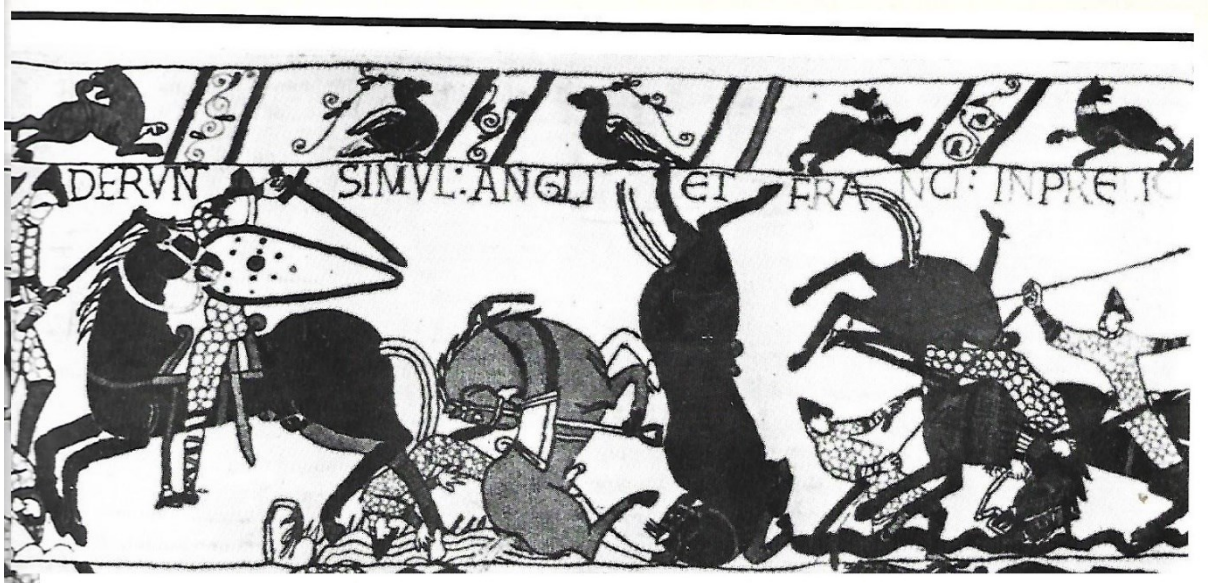
Strip je forma koja istovremeno koristi likovno i tekstualno izražavanje. Unatoč činjenici da i dalje većina sadržaja izrađenih u formi stripa obitava u prostoru popularne kulture i proizvoda primarno namijenjenih razonodi, neosporivo je da postoje uistinu umjetnički vrijedna dostignuća u formi stripa. Superjunački strip ipak se zadržava primarno unutar prostora masovne produkcije namijenjene zabavi. Unutar posljednjih desetak godina, superjunački strip ponovno postaje dio *mainstream* kulture putem filma te je neizbježan dio suvremene kulture. Za širu i manje stripovski obrazovanu populaciju, superjunački strip je postao gotovo sinonim za strip. Prosječni pojedinac koji možda u životu nije imao strip u rukama sigurno zna tko je Ironman i bez sumnje je pogledao nekoliko filmova koji su adaptirani iz superjunačkih stripova. Uz porast popularnosti formata televizijskih serija te pojave *streaming* usluga kao što je Netflix, manje prominentni likovi iz superjunačkih stripova dobili su svoju priliku za ekranizaciju. Likovi čiji serijali su izabrani za analizu unutar ovoga rada su svi dobili svoje ekranizacije u obliku serija te ono što im je svima zajedničko je da se radi o likovima koji unatoč svojim supermoćima nisu nužno klasični junaci superjunačkog žanra. Zajednička odlika ovih junaka je zapravo da se radi o likovima koji u svojoj esenciji ne djeluju junački iz vrlo dobro poznate superjunačke borbe dobra protiv zla, nego se radi o likovima koji su izgrađeni na takav način da njihovi identiteti podrazumijevaju elemente koji i ne potiču čitatelje da priželjkuju se naći u „njihovim cipelama“. Likovi čiji serijali u formi stripa i tv serija su izabrani za analizu su slijedeći: Daredevil, Luke Cage, Jessica Jones te skup likova koji čine grupu Runaways. Daredevil, imenom Matt Murdock je slijepi odvjetnik koji je odrastao samo uz oca koji je bio ubijen nedugo nakon što je oslijepio. Njegov život je prožet bijesom koji je gotovo pa primarni poticaj za ono što bismo mogli nazvati njegovim junačkim ponašanjem. Jessica Jones koja je pokušala biti „uobičajeni“ superjunak, biva oteta od strane Killgrave-a koji pomoću svojih sposobnosti kontrole uma osim što ju iskorištava za niz kriminalnih djela, istovremeno ju psihološki, fizički i seksualno zlostavlja. Jessica se nije sposobna nositi sa traumama koje joj je iskustvo bivanja pod Killgrave-ovom kontrolom ostavilo te se okreće alkoholizmu i odbacuje ukupnu ideju superjunaštva, ali i ideju

ženstvenosti[1]. Njezino djelovanje dolazi primarno iz straha te trauma. Luke Cage je afroamerikanac iz Harlema koji je bio policajac. Njegova karijera završava kada mu se podmeće zločin zbog čega završava u zatvoru te preživljavanje i potraga za slobodom postaju njegovi glavni motivi djelovanja. Runaways čini kolektiv likova adolescentske dobi te su izgrađeni kao likovi označeni nizom elemenata koji su esencijalni u izgradnji identiteta unutar tog životnog perioda kao, na primjer, seksualnost, religija i slično, no najvažniji postavljeni odnos je odnos glavnih likova prema njihovim roditeljima koji istovremeno funkcioniraju kao i glavni negativci serijala. Ovaj odnos je zapravo vrlo jasan simboličan prikaz prepoznatljive problematike sukoba adolescenata s roditeljima te mu je pridodan element roditelja koji čine „samo najbolje za njihovu djecu“ dok pokušavaju uništiti svijet. Likovima je pripisana iznimno odrasla odgovornost dok se istovremeno moraju nositi sa svim ograničenjima svoje dobi. Zajedničke elemente ovih likova bismo mogli svesti pod pojmom „marginalni identitet“, što nikako ne označava njihove identitete kao u bilo kojoj formi negativnima nego se jednostavno radi o identitetima koji se unutar društvenog prostora ipak nalaze na marginama te nemaju puni pristup onome što bismo nazvali nekakvim centralnim prostorima društvene strukture te time njihovo djelovanje biva ograničenim. Uzimajući u obzir da strip je kao forma dio društvene strukture koji ima funkciju masovne komunikacije, razmatranje serijala superjunačkog stripa čiji junaci su označeni marginalnim identitetima posebno je zanimljiv jer istovremeno nam omogućava razmatranje samog pristupa superjunačkog stripa takvim atipičnim junacima no istovremeno možemo promatrati i prostor koji zauzimaju unutar društva u kojemu su konzumirani. Drugim riječima, cilj ovoga rada je analiza stripa kao medija i forme te analiza superjunačkog stripa kao društvenog elementa unutar prostora popularne kulture. Rad će prikazati kratki pregled povijesnog razvoja stripa, analizirati poziciju superjunačkog stripa unutar društvene strukture i komunikacijske procese sa istom, dati uvid u elemente same forme stripa i odnosa stripa sa srodnim umjetničkim formama, sastaviti prikaz odnosa između identiteta kao generalnog pojma, identiteta fikcionalnog lika te marginalnog identiteta kao pojma u oba slučaja te na temelju svega toga napraviti analizu izabranih likova unutar serijala u formi stripa i serija uz analizu promjena koje su implementirane u televizijske adaptacije. Uz to, ovaj rad nudi prikaz primjene analize lika uz pomoć pojma identitet kao usmjerenijeg i kategoričnog uvida u elemente koji grade fikcionalnog junaka te uvid u dinamiku prostora koji je stvorio superjunački strip u suvremenom društvu.

[1] Ovaj element je donekle izbačen iz Netflixove adaptacije te Jessica je prikazana kao žena koja odbacije ženstvenost od svoje najranije dobi

Povijest stripa

Većina autora kada radi pregled povijesti stripa započinje sa „pretpovijesti“, na primjer Tomić začetke stripa pronalazi na grčkim vazama, papirusima i tapiserijama. Te oblike vizualnog izražavanja događaja iz svakodnevnog života, mitova i sličnog Tomić naziva „protostripovima“. (Tomić, 1985.:34) Ovakve tendencije vizualnog prikazivanja događaja i priča uistinu jesu učestale kroz ukupnu povijest no iako ovi primjeri posjeduju neke elemente slične stripu nedostaje im možda najvažniji, a to je masovna produkcija tj. mogućnost masovne komunikacije putem istih.



Slika 1: *Primjeri ranih likovno-narativnih izričaja (Tomić (1985.): 33)*

Uzevši to u obzir, prvi stvarni temelji koji su bili potrebni za nastanak stripa jest svakako tehnologija koja omogućava masovnu komunikaciju što je upravo bio tiskarski stroj. Ubrzo nakon nastanka tiskarskog stroja, pojavljuje se tisak jeftinih kopija religioznih slika i tekstova namijenjenih slabo obrazovanoj masi poznatiji pod nazivom „popularna imaginacija“[2] (Tomić, 1985.:56) što je jedan od prvih pravih primjera materijala namijenjenih masovnog komunikaciji te isto tako osnova za razvoj onoga što danas pretpostavljamo pod nazivom

[2] Org. franc. Imagerie popularire

popularna kultura. Prvi pravi oblik vizualno-komunikacijske forme koji je imao utjecaj na nastanak stripa je svakako „broadsheet“. Broadsheet su bile vrlo popularne ilustracije koje su prikazivale svojevrsne aktualne i političke komentare. Bile su vrlo dostupne te su se prodavale u kavanama i na ulicama. (Tomić, 1985.: 60) Esencijalno su bile namijenjene građanskom društvu te su se u pravilu sastojale od ilustracije koja je prikazivala od propagandnih sadržaja do političkih skandala.

Slika 2: Primjer popularnog broadsheeta (Tomić (1985.): 60)

Pravo „zrelo pretpovijesno“ doba stripa je 19. stoljeće kada Jean Charles Pellerin objavljuje serijal kratkih poučnih priča u slikama te Rodolphe Töpffer izdaje serije karikatura koje su ismijavale političke i građanske preokupacije. (Munitić, 2010.: 17) Ovi primjeri su zapravo postavili temelje za razvoj jezika i forme stripa te se isto tako nazire i društveni prostor unutar kojega strip obitava. 19. stoljeće je isto tako označeno i širenjem štampe kao popularne forme komunikacije no istovremeno raste i komercijalizacija u društvu što rezultira pojavama jeftinih izdanja vulgarnih sadržaja i šund romana čiji je primarni cilj bio komercijalni uspjeh tj. pridobivanje što većeg broja čitatelja.

Začetci onoga što bismo sa punim pravom mogli nazvati stripom pronalazimo na početku 20. stoljeća kada tehnički razvoj štampe, umjetnički stil te društveni oblici konzumacije i interesa su bili pogodni za razvoj forme kao što je strip. Jedan od

najrelevantnijih primjera stripa sa kraja 19. stoljeća za koji gotovo pa možemo reći da je osnova svih kasnijih stripova je „Žuti dječak“ Richarda Outcaulta. Strip „Žuti dječak“ je izlazio u sklopu novina[3] od 1895. do 1898. godine te razvija neke od najvažnijih elemenata stripa kao što su sekvence slika, stalne likove te govorne oblačiće. (Tomić, 1985.: 96) Velika popularnost ovoga stripa na svojevrsni način razvija „jezik“ stripa no isto tako razvija i naviku masovne konzumacije stripova u sklopu štampe što kasnije dovodi do većeg prostora unutar novina rezerviranih za strip te početkom 20. stoljeća veliki broj izdavača novina prati ovaj trend. Na temelju ovog masovnog porasta popularnosti stripa 1913. pojavljuje se prva agencija za distribuciju stripova originalnog naziva „Internatioanl Features Services“, 1915. preimenovana u „King Features Services“ pod uredništvom Mosesa Koenigsberga što rezultira razvojem nove profesije: crtač stripova. (Tomić, 1985.: 98)

Slika 3: Richard Outcalt: "Žuti Dječak" iz 1897. godine (Munitić (2010.): 170)

[3] U Pulitzerovom “New York World” I kasnije Hearstovom “New York Journal”

Tridesete i četrdesete godine dvadesetog stoljeća su ono što nazivamo zlatom erom stripa te su doba u kojemu nastaju prethodnici današnjih najvećih strip izdavača u SAD-u. 1968. godina se uzima kao godina prelaska stripa iz domene razonode za djecu u prostor „odraslih“ (Danner, Mazur, 2017.; 8) no, ono što stvara temelje za razvoj superjunačkog stripa van okvira razonode za djecu je svakako poslijeratni strip Sjeverne Amerike. Pedesete godine 20. stoljeća donose krizu u prodaji superjunačkih stripova te dolazi do jačanja ostalih žanrova. Upravo ovakvo proširenje područja stripa na žanrove kao što su vestern, „krimići“ ili stripovi ljubavne tematike, omogućavaju stripovima postupni proboj u prostor koji nadilazi neozbiljnu dječju literaturu te se polagano okreće temama koje bi se smatrale neprimjerenima za mlađu populaciju. Ovaj trend širenja žanrova koji se pojavljuju u formi stripa, u pokušaju spašavanja superjunačkog stripa i sami autori istih počinju implementirati. Ono što je svakako važno za istaknuti je da čitateljstvo stripova pedesetih godina čine oko 54% čitatelja starijih od 20 godina te 48% čitateljica. Stripovi bezazlenih i dječjih tema nikako nisu privlačne ovom tipu populacije, stoga osim proširenja okvira žanrovskog definiranja superjunačkog stripa na temelju heterogenijeg čitateljstva, dolazi do doticanja „ozbiljnijih“ tema. (Danner, Mazur, 2017.) Ovakve promjene na području stripa dovode do pojave prve institucionalne cenzure stripa. 26. listopada 1954. uspostavlja se „Comics Code Authority“ kao samo-regulirajuće tijelo stripa u SAD-u vodeći se idejom brige o efektima popularne kulture na mlade umove. Opća pravila koja uvodi ovaj novo uspostavljeni kodeks zabranjuje slijedeće: psovke, ismijavanje ili napadanje bilo koje vjerske ili rasne skupine, nagost ili razgolićavanje, šaljiv ili odobravajući prikaz razvoda braka, prikaz seksualnih perverzija, silovanja, zavođenja te romantičnog zanimanja koje ne naglašava vrijednost doma i svetost braka, prikaz nedopuštenih seksualnih odnosa, žestokih ljubavnih scena te seksualnih nastranosti, oglašavanje alkohola, duhana, seksualnih priručnika, svih sadržaja sa nagim ili polugolim likovima, oružja, materijala i proizvoda vezanih u kockanje te neodobrenih medicinskih, zdravstvenih i kozmetičkih proizvoda, prikaz zločinaca na simpatetični, privlačni ili u bilo kojoj formi odobravajući način niti pojedinosti zločina, strava i užas se ne smiju niti prikazivati niti koristiti kao riječi u naslovu. (Munitić, 2010.: 288-292) Direktna posljedica ovog događaja je odlazak kvalitetnih autora iz industrije što donosi istovremeni pad u kvaliteti stripova izdanih u tome periodu kao i pad prodaje stripova. Istovremeni porast popularnosti drugih medija, kao što su na primjer televizijske serije, doprinosi sve većemu gubitku publike superjunačkog stripa. Unatoč tome krajem pedesetih te početkom šezdesetih strip ponovno zaživljava kao forma te postaje literatura primarno namijenjena odrasloj publici. Europski autori koji nisu bili pogođeni američkom cenzurom aktivno rade na pokušajima legitimacije stripa kao umjetničke forme te

stripovi kao što su Modesty Blaise, Rip Kirby i Flash Gordon imaju sofisticiraniji pristup i veću umjetničku nastrojenost u svojim izdanjima. U istome periodu u Europi pojavljuju se i prvi pornografski stripovi te kriminalistički stripovi koji su prikazivali nasilne scene te time se čvrsto odjeljuju stripa od dječje literature. Početak šezdesetih godina za superjunački strip u SAD-u pokazali su dvije slične, ali različito usmjerene tendencije kod svoja dva najjača izdavača tog perioda. DC u tome periodu donosi u tome trenutku donekle zaboravljene likove kao što su Flash i Green Lantern nazad na scenu te se usmjerava ka revitalizaciji već postojećih materijala. Marvel s druge strane uvodi niz novih likova sa elementima koji se nisu do tada pojavljivali među superjunacima. 1961. Stan Lee i Jack Kirby stvaraju Fantastic Four koji po prvi puta donosi superjunaka koji apsolutno prezire svoje supermoći te činjenica da ih posjeduje izaziva gađenje kod njega.

Slika 4: Lee, Kirby: Fantastic Four iz 1961. (Munitić (2010.: 227)

Nešto kasnije pojavljuje se i The Incredible Hulk kao antimilitarna i antiatomska kritika. No ono što je bila stvarna prekretnica kod Marvela je pojava lika Spiderman-a. Spiderman se pojavljuje kao lik 1962. te je prvi adolescentski lik koji nije *side-kick* nego glavni junak svoga serijala. (Danner, Mazur, 2017.) Lik Spiderman-a nije bezbrižan te njegove supermoći donose novi „odrasli“ teret u njegov mladi život, no upravo taj lik je donio ponovni interes ponešto mlađe publike koja možda do tog trenutka nije imala interes za stripove. Šezdesetih godina Marvel počinje eksperimentirati i sa vizualnim stilom svojih stripova te uvodi elemente pop-arta i avangardne stilistike te specifično Kirbyjevi stripovi imaju naglašene kozmičke vizualne elemente. Ovaj period u SAD-u je označen monokulturalnom dominacijom superjunačkog

žanra u stripu za razliku od Europskog te svakako manje uglađeni stil. (Danner, Mazur, 2017.) Ono što čini primarnu razliku između DC-jevih stripova tog perioda od Marvelovih je Marvelov naglasak na razvoju kompleksnosti svojih likova te polagano širenje granice onih društvenih elemenata koji mogu biti „ugrađeni“ u svijet superjunaka, dok DC naginje očinsko-arhetipskim likovima koji simbolično služe očuvanju normativno prihvaćenih društvenih vrijednosti.

Sedamdesete godine su godine začetka *underground* strip-scene te San Francisco postaje centar *underground* stripa koji se bavi očajem, otuđenošću i frustracijama što donosi prvu pravu diversifikaciju strip-scene u SAD-u. Gotovo oduševljenost autora kao što su Clay Wilson sa izopačenošću dolazi kao čvrsta kontra cenzuri koju je uspostavila CCA[4] te uz to pojavljuje se i zasebna struja feminističkih *underground* stripova kao što su *Wimen's comix Collective* i *Tits & Clits*. Uz to dolazi i do porasta aktivističkog stripa kao što je „*Slow death funnies“* koji se bavio ekološkim temama. Upravo ovaj zaokret stripa dovodi 1973. do odluke Vrhovnog suda u slučaju Miller vs. California o proglasu da lokalne zajednice imaju pravo postaviti vlastite standarde procjene opscenosti. Isto tako 1971. godine Stan Lee i Gil Kane odlučuju odbaciti Comic Code cenzuru te izdaju „*Green Goblin Reborn“* čija tema je bila droga te ovisnost je prikazana u relativno realističnom prikazu što se je kosilo sa Comic Code-om, no strip je i dalje bio izdan. Sedamdesete godine su donijele i društveni aktivizam u superjunačke stripove pa tako rasprave o rasizmu, religiji ili ekologiji postaju osnovni elementi superjunačkog stripa gdje je najistaknutiji serijal tog perioda svakako X-Men te izdanja Spiderman-a koji se bavio problemom uporabe teških droga kod mlade populacije. Unatoč ovim promjenama sedamdesete godine donose i dvije nove situacije za DC i Marvel. Problem niskog statusa autora stripova te istovremeno ne postojanje autorskih prava nad likovima dovodi do toga da veliki broj Marvelovih važnih autora kao što su Steve Ditko, Jim Steranko te Jack Kirby napušta Marvel. U istome periodu DC upošljava Neal Adamsa koji je akademski obrazovan crtač, što je bilo rijetko za crtače stripa tog perioda, te postaje vodeći autor DC-ja. Ovo dovodi to trenda gdje crtači postaju i autori stripova što dovodi do vizualno kvalitetnih, ali tekstualnog šunda superjunačkog stripa. Nakon gubitka svojih etabliranih autora Marvel dovodi novu generaciju autora koji su doprinijeli novom smjeru Marvelovih stripova jednom jednostavnom činjenicom; radi se o mladim autorima koji su odrasli na stripovima zbog čega su ih uzimali vrlo ozbiljno te radu na njima tako i pristupali. Sedamdesete u Europi donose još jednu važnu inovaciju, a to je „autorski strip“ te se pojavljuju umjetnici koji se okreću stripu

[4] Comic code authority

kao svome mediju. Ovakve promjene na području stripa su stvorile temelje za pojavu pojma „grafički roman“. Iznimna tendencija europskog stripa ka tretiranju stripa kao umjetničkog izričaja dovodi do aktivnog promicanja ideje „grafičkog romana“ kako bi se olakšala percepcija klasificiranja stripa kao umjetnosti tako što bi ga se približilo romanu koji se već takvim smatra. (Danner, Mazur,2017)

Osamdesete godine u Europi doživljavaju prvo pravo naginjanje komercijalnom senzibilitetu, no strip tog perioda i dalje vrlo jasno zadržava literarne tendencije te se sve češće pojavljuju duže forme stripa koje pokušavaju nalikovati romanima. Istovremeno raste i sklonost bavljenja političkim i socijalnim temama u stripu. U SAD-u je kraj sedamdesetih i početak osamdesetih označen ponovnim oživljavanjem interesa za znanstvenu fantastiku zahvaljujući Star Wars-u, što ponovno otvara prostor superjunačkom stripu sa područja znanstvene fantastike. Superjunački strip gotovo pa u potpunosti usvaja formu serijaliziranih nastavaka što omogućava proširenje narativnog prostora te teme kojima se dani serijali bave, sve više se odmiču od „nevinih“ tema kojima se strip nekoć bavio. Teme kao što su alkoholizam, negativne posljedice korporacija te zlostavljanje djece postaju sastavni dio superjunačkog stripa tog perioda. Uz to, ideja „fandom-a“ superjunačkih stripova postaje okamenjena te razvija svojevrsnu subkulturu koja se veže specifično uz superjunački strip. Kraj sedamdesetih i početak osamdesetih je označen još jednim važnim događajem za Marvel, a to je Frank Millerovo preuzimanje lika Daredevila. Millerova mračna verzija Daredevila koja je označena neuspjesima i sumnjama junaka te prikazima nasilnih scena, otvara prostor „mračnijim“ i nasilnijim stripovima kao što su Wolverine i Punisher unutar Marvelovih serijala.1984. Marvel nastavlja proširivati narativni prostor svojih serijala izdajući „*Secret Wars*“ koji je jednu radnju proširio na niz podudarnih serijala. Nedugo nakon toga, DC je pokušao sa istom taktikom, no njihova verzija je stvorila niz kronoloških kontradikcija što je dovelo do negativne reakcije čitatelja. 1986. godine Frank Miller za DC izdaje i „*The Dark Knight Returns*“ koji je prožet sumornom atmosferom kaotičnog grada prožetog uličnim kriminalom te ostarjelog superjunaka kojega tijelo polagano izdaje. Millerov utjecaj je stvorio je tendenciju superjunačkog stripa ka mračnijoj stilistici te surovosti. Uz to likovi anti-junaka dobivaju prostor u superjunačkom stripu. 1986. godine DC izdaje i proslavljeni serijal „*The Watchmen“* Alana Moorea i Dave Gibbonsa koji su autori Mazur i Danner opisali kao: „…nemilosrdna dekonstrukcija superjunaka ogrezlih u nuklearnoj paranoji razdoblja Hladnoga rata.“ Moore svoje superjunake prikazuje kao iznimno manjkava bića čije gotovo glavne odrednice su njihove mane. *Watchmen* poništava do tada poznate granice superjunačkog stripa

te dvodimenzionalni junaci superjunačkog stripa vođeni idealom pravde više nisu mogli biti prihvatljivi, no isto tako ovaj serijal je rezultirao i nizom plitkih pokušaja kopiranja uspjeha Watchmena. Rezultat je bio niz nisko-kvalitetnih serijala koji implementirajući nepotrebno nasilje i dodajući neopravdani mračni ton likovima u bezuspješnim pokušajima da likovi zvuče „pametno“ stvaraju uistinu banalne radove sa ciljem ponavljanja uspjeha serijala kao što su „*Watchmen*“. (Danner, Mazur,2017.; str 175.)

Devedesete godine donose još jaču težnju europskog stripa ka etabliranju stripa kao umjetnosti koja je bliska književnosti. Uz to pojavljuje se sve jača tendencija „realnijim“ temama u stripu u pokušaju bijega od prostora eskapističkih kulturnih proizvoda u koje je strip vrlo često bio svrstavan. U SAD-u *underground* strip prelazi u prostore anti-komercijalnog izdavaštva te sadržaji idu od avangardnog do pornografskog. Superjunački strip devedesetih počinje istraživati ponešto „grublju“ estetiku te DC uvodi moralno fleksibilnije likove kao što je, na primjer, John Constantine. Devedesete su bile period kada i sam superjunački strip fragmentira svoje temelje te dolazi do re-definiranja okvira što rezultira različitim smjerovima razvoja superjunačkog stripa unutar tog perioda. Uz to, velike izdavačke kuće počinju izdavati i stripove koji nisu superjunačke tematike te se njihovim piscima prepušta gotovo puna kreativna sloboda. U slučaju DC-ja, pojavljuje se edicija „Vertigo“ koja daje veću slobodu svojim piscima naspram *mainstream* DC izdanja te nastaju serijali kao što je „Preacher“ i „Trasnsmetropolitan“. Jedan od zanimljivijih primjera serijala koje je izdao Vertigo je svakako „*Daytripper“* koji tendira biti eksperimentalna literarna fikcija u kojemu glavni lik umire na kraju svakoga nastavka. Isto tako pojavljuju se i stripovi superjunačke tematike koji nadilaze svoje dotadašnje dijegetičke granice pa tako imamo priču o oboljelom scenaristu koji piše scenarij za Superman film te promišlja odnos svoje bolesti i Supermanove nedodirljivosti. Marvel devedesetih ponovno dobiva na popularnosti zahvaljujući svojim crtačima, no popularnost crtača donosi nove probleme u obliku zahtjeva od strane crtača da u potpunosti preuzmu kreativnu kontrolu nad stripovima na kojima su radili no ispostavilo se da nisu bili dorasli zadatku te je rezultat bio pad kvalitete tekstualnog elementa stripa u tome periodu. Devedesete su označene još jednom pogrešnom odlukom od strane Marvela koja je dovela kompaniju do bankrota. Pokrenut je novi marketinški pristup gdje su se tiskale „specijalne edicije“ i veliki niz posebnih kolekcionarskih izdanja sa obećanjem vrijednosti istih. Popularnosti kupovine ovakvih izdanja je brzo nestala te ovakva proizvodnja za nerealni broj kupaca je stvorila financijske probleme za Marvel koji 1996. proglašava bankrot. No ovakve neprilike kod velikih kompanija su otvorile prostor za pojavu novih, manjih kompanija kao što

je Dark Horse Comics koji izdaje serijale kao što su „*Hellboy*“ i *„Sin City*“. Isto tako 1992. skupina Marvelovih autora napušta Marvel i osnivaju kompaniju Image Comics. (Podatci preuzeti iz: Danner, Mazur, 2017. str 13-57, 93-221)

Unatoč tome što su pojave novih medija u suvremenijoj povijesti superjunačkog stripa konstantno bile prijetnja opstanku, početkom 21. stoljeća superjunački strip je našao spas upravo u istima. Strip ponovno zaživljava kroz video igrice, zatim elektronska izdanja stripova, filmove te u zadnjih nekoliko godina sve više kroz televizijske serije. Ovi novi mediji donijeli su „novi život“ superjunačkom stripu no doprinijeli su i izmjenama samih likova te pristupa žanru. Njihova novopronađena popularnost je istovremeno i integrirala superjunački strip te sve njihove adaptacije i proizvode u suvremenu kulturu kao element duboko utkan u ukupnu sferu popularne kulture do te granice da će Stan Lee dobiti ulicu nazvanu po sebi u New Yorku. Strip, jednom dječja i nevažna literatura čija funkcija je bila samo razonoda, danas je ugrađen u cijeli niz društvenih prostora te je ostavio trag na gotovo svakoj prepoznatoj i još možda ne prepoznatoj umjetničkog formi.

Osnovni elementi stripa kao forme

Iako strip nikako nije književni rod sam po sebi, zbog elemenata koje posjeduje dovoljno je blizak književnosti da bismo ga mogli analizirati kao takvog te primijeniti književnu teoriju u analizi stripa. Radi jednostavnosti nomenklature kada razmatramo analizu stripa dopuštam si unutar ovog prostora povezati strip, barem elementarno, s pojmovima koji se koriste unutar analize književnih djela i književne stilistike, unatoč visoko naglašenom vizualnom elementu stripa. Razlog zašto je ovo „opravdanje“ toliko naglašeno je zato što ovakav pristup unutar rada neće biti primijenjen samo na tekstualne elemente stripa nego na strip kao ukupnu formu, uključujući i njegov ukupni vizualni sadržaj. Djelo Ronalda Barthesa „Carstvo znakova“ u samoj posveti knjige „Carstvo znakova“ posjeduje jednu iznimno važnu tvrdnju, a to je „Tekst ne „objašnjava“ slike. Slike ne „ilustriraju“ tekst.“. (Barthes, 1989.) Vizualni i tekstualni elementi stripa iako jesu isprepleteni, svoje funkcije ne duguju jedni drugima nego radije se međusobno „nadopunjavaju“ u ostvarivanju svake prikazane scene unutar omeđenih “kućica” koje se nadovezuju. Tekstualni element, izbacimo li onomatopejne riječi, unutar stripa svedene su na dijalog, misli i kratke opise scene ili prijašnjih događaja te unutarnji monolog likova, dok vizualni elementi gotovo pa preuzimaju ukupnu funkciju stilskih

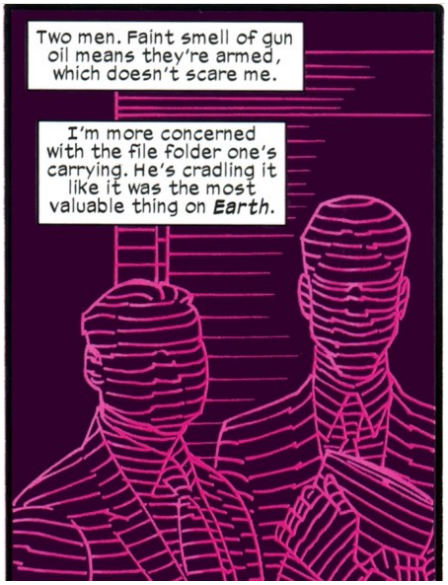
figura te se vizualnim elementima osim generalnih opisa mogu prikazivati i ranije spomenute stilske figure kao što su onomatopeja, alegorija, gradacija, itd. Time vizualni element unutar stripa zauzima sličan prostor onome koji se nalazi u tekstu književnog djela van dijaloga i monologa likova. Uzimajući ovo u obzir, dolazimo do pitanja možemo li zapravo odbaciti klasifikaciju stripa kao književne forme kada likovnost u stripu napušta granice svoje osnovne funkcije i zapravo preuzima književnu. Iako smatram ovo validnim pitanjem, nekako je teško staviti strip i književnost u zajedničku „kutiju". Vizualni tj. slikovni element stripa nikako nije toliko jednostavan da bi postao zanemariv te u nekim slučajevima apsolutno nadilazi svoju tekstualnu funkciju i postaje sam sebi dovoljan kao likovno ostvarenje, ali strip i dalje podrazumijeva narativnost te time slikovni element stripa nikada nije u potpunosti oslobođen narativno-opisne funkcije koju „nasljeđuje" od književnosti. Stoga strip kao forma, unatoč svojoj bliskosti književnosti i likovnim umjetnostima, ostaje kao zasebna umjetnička forma.

Strip kao forma je postigao određene razine kanonske kritičke kvalitete no superjunački strip u generalnoj percepciji nije ipak dostigao poziciju kojoj se pridaje umjetnička vrijednost. Unatoč tome svakako radi se o žanru stripa čiji elementi mogu biti analizirani kao umjetnička djela. Kao što Hauser ističe, umjetničko djelo je autonoman sustav bez potrebe za vanjskom motivacijom, no ovisan je o domeni vanjskog svijeta. (Hauser (1), 1986.: 59) Odnos superjunačkog stripa i društva unutar kojega postoji u svojoj osnovi je postavljen tako da superjunački strip nije nastao u domeni u kojoj se „nalazi" umjetnost te time gotovo pa automatski postavlja podlogu za isključivanje iz toga prostora. Superjunački strip svoje mjesto pod suncem originalno nalazi u prostoru zabavnih materijala za djecu te nešto kasnije i mlade. Strip kao forma sam po sebi nalazi mjesto kao „ozbiljna" forma relativno brzo, no superjunački strip i dalje zauzima poziciju „neozbiljne literature" u očima generalne publike. Tek sa Stan Lee-ovim pokušajima implementacije tema koje su se doticale „odraslih" društvenih problema u superjunački strip možemo uvidjeti prve korake odmicanja od mlađe publike kao ciljane te zaokret traženju nove pozicije za superjunački strip u društvu. Upravo ovo usmjerenje koje je Stan Lee donio stripu je i razlog zašto je Marvel izabran kao jedan od ograničenja izabranog materijala za analizu. Drugi izdavači su vrlo brzo uhvatili korak s novo izabranim smjerom i u brojnim instancama izdali iznimno kvalitetne radove koji nadilaze Marvelova izdanja, no ako uzmemo za primjer DC u istome periodu, koji se smatra Marvelovom najvećom konkurentskom izdavačkom kompanijom, problem nastaje jer ideja društvenog nikada nije bila implementirana na tako opširan i generaliziran način kao što to je to Marvel činio u svojim

izdanjima, unatoč tome što je samo usmjerenje tema svakako blisko temi kojom se bavi ovaj rad. DC pristupa društvenim temama češće kao edukativno-upozoravajućim materijalima gdje postoji binarni dobro-zlo pristup ovakvim temama te je većina pokušaja implementacije društvene diversificiranosti uvijek ispala na neki način nasilan pokušaj koji pokušava „utisnuti" drugačije likove u okvir ideje „oni su isti kao i mi" radije nego pokušati istražiti navedene razlike te ih prikazati. Opširnost prostora koji je Marvel posvetio upravo društvenoj problematici daje dobru podlogu za ovaj tip analize. Kao što je već spomenuto, šezdesete godine dvadesetog stoljeća su svojevrsna prekretnica za superjunački strip gdje strip prestaje biti dječja literatura te se okreće temama koje su namijenjene odraslijoj publici. No osim, toga pojavljuju se i nove stilističke tendencije te jarke boje i jasan utjecaj pop-arta, reklama i aktualnog dizajna ostavljaju vidan utjecaj na strip te time i utjecaj drugih društvenih elemenata i umjetničkih stilova ulaze u superjunački strip. Stan Lee kao scenarist i Jack Kirby kao crtač 1961. godine za Marvel kreiraju strip The Fantastic Four (Munitić, 2010.: 140). Ovaj serijal stripova je uveo jednu uistinu do tada neviđenu inovaciju: prikazani superjunaci su gotovo pa primarno izgrađeni oko svojih mana te supermoći dolaze kao teret te čak i izvor istinske nesreće. Najjasniji primjer je lik The Thing koji unatoč novo dobivenoj snazi i otpornosti svoje kože ostaje deformiran te svoju novu situaciju tretira kao „kletvu" iz koje razvija mržnju prema sebi i tendenciju ka izolaciji. Time stripovski trop superjunaka koji s novo otkrivenim moćima preuzima mitološku figuru dobročinitelja po prvi puta je isključen unutar superjunačkog žanra. Velika popularnost ovoga serijala je rezultirala time da ova tendencija biva uključena u niz kasnijih serijala Marvelovih junaka, kao što možemo vidjeti i kod nekih od likova kojih ćemo se kasnije dotaknuti unutar analize. Unatoč tome, Marvelovi stripovi koji nastaju i unutar tog perioda, pa i danas pripadaju sloju „nižih vrijednosti" kako ih je klasificirao Munitić koji ističe kako unatoč njihovoj globalnoj popularnosti, njihova niža vrijednost primarno proizlazi iz njihovog slikovnog manira, a ne iz njihovih priča. (Munitić, 2010.: 141) Unatoč tendencijama Marvela ka aktivnim pokušajima uključivanja društvenih problematika i radu na kompleksnijim likovima, vizualni elementi njihovih serijala su gotovo kalupski stvarani te slikovna ostvarenja koja bismo mogli istaknuti kao veće vrijednosti su relativno rjeđa pojava u njihovim izdanjima. No iako možda likovno gledano Marvel nije ponudio puno izdanja koja bi potaknula interes za daljnjim bavljenjem njima, tekstualno[5] gledano Marvelovi serijali imaju poprilično opširan prostor za rad na njima.

[5] Tekstualno kao pojam se koristi u smislu pristupa analize teksta što u ovome slučaju obuhvaća i tekstualni i vizualni element

Pozivajući se na Genettovo razlikovanje običnog i književnog jezika, možemo promotriti jedan od problema koji se postavljaju pred strip kao „nedostojnu“ formu umjetnosti koja koristi tekst kao dio svoje forme. Mogli bismo se zaustaviti na ovoj Genettovoj analizi na neko vrijeme, no ono što je najvažnije je svakako ono po čemu Genette razlikuje ova dva pojma, a to je namjena korištenja (Genette: 1970). Superjunačkom stripu se često pripisuje kritika jednostavnih te površnih tekstualnih sadržaja i niske, populističke stilistike koja ne može parirati sadržajima i stilistici umjetničkih radovima tekstualnih sadržaja. Svakako postoji niz stripova za koje ova tvrdnja ne stoji te su svojim sadržajem i stilistikom nadišli ove razine banalnosti niske kvalitete, no kada se okrenemo sadržajima popularno-kulturnih radova te stripova masovne proizvodnje nailazimo na primarni problem ovih tvrdnji: koja je namjena teksta u stripu generalno, te tako i u superjunačkom stripu? Strip kao forma je primarno vizualna forma, no funkcija vizualnog je gotovo tekstualna. Ovu tvrdnju možemo potkrijepiti jednostavnijim primjerima od takvih kao što su onomatopejne riječi koje su vizualno prikazane stiliziranim riječima, no postoje i suptilniji primjeri koji različitim vizualnim elementima supstituiraju funkciju, na primjer, fokalizacije kao što je vizualno prikazivanje onoga što Daredevil „vidi“ uz pomoć svog radarskog osjeta.



Slika 5: Radarski vid Daredevila (Waid, Samnee, Rodriguez: Daredevil, vol. 35, str. 5)

Razumijevanje ovih elemenata stripa svakako zahtjeva ono što bismo mogli nazvati svojevrsnom „stripskom pismenošću“[6]. Takva pismenost podrazumijeva razumijevanje cijelog niza elemenata koji su specifični za strip kao što su oblačići, simboli kao što su zvjezdice oko

[6] Pojam preuzet od Munitića (Munitić, 2010.: 35)

glave ili upaljena žarulja iznad glave te cijeli niz drugih. Nadalje kao što Munitić ističe, kod književnosti osnovni element bi svakako bila riječ kao najniži nositelj određenog diskurzivnog značenja, a kod stripa ovo bi bio „kvadrat-slika“ (Munitić, 2010.: 38). Kvadrat-slika sadrži jedan specifični narativni trenutak koji može biti izgrađen od cijelog niza elemenata te informacija uvijek funkcionira kao zatvorena cjelina koja se nadovezuje na druge kvadrat-slike kako bi izgradile narativnu cjelinu koja čini strip. Ova narativna cjelina koja nastaje u stripu povezivanjem kvadrat-slika iako na neki način podsjeća na filmsku naraciju, to jest točnije na filmsku montažu, vizualnim elementima istovremeno zadržava subjektivno i objektivno vrijeme koje možemo povezati i s književnošću. Uz to, kao što Munitić ističe, strip posjeduje još jedan element diskurzivnog vremena stripske kompozicije, a to je vrijeme oslikovljeno unutar stripovskog kvadrata. (Munitić, 2010.: 44). Stoga uz objektivno diskurzivno vrijeme koje je stvoreno nizom kvadrat-slika i subjektivno vrijeme koje proizlazi iz individualnog doživljaja čitanja postoji i vrijeme „zamrznuto“ unutar samog kvadrata-slike koje postoji samo za sebe. Čitatelj se može slobodno kretati kroz stranice stripa te vraćati se na prijašnje kvadrat-slike ili preskakati na kasnije, no ne postoji način na koji bi mogao intervenirati na vrijeme koje se nalazi unutar kvadrat-slike. Iako bismo mogli, ako bismo uistinu htjeli, gledati film kadar po kadar ili čak sličicu po sličicu ako se želimo još više približiti kvadrat-sličici, no film nije namijenjen da ga se tako konzumira te poništavanjem ciljane forme nekog djela gubimo zapravo ukupni sadržaj. Uz to, kadar bi zapravo bio bliži onome što pronalazimo unutar kvadrat-slike jer je sličica najmanji statički element filma, a kvadrat-slika je narativno gledano dinamični element, a ne statični. Vrijeme obuhvaćeno unutar kvadrat-slike može biti od jedne sekunde pa do tehnički gledano neograničenog vremena, a vrijeme koje svaka kvadrat-slika obuhvaća stvara osjećaj dinamike ukupne narativne cjeline.

Pri ovakvome pokušaju definiranja stripa svakako ne možemo izostaviti čitatelja. Umjetnost možemo promatrati kao komunikacijski proces s društvom unutar kojega nastaje i unutar kojega biva konzumirana te konzument, u ovome slučaju čitatelj, je možda i najvažniji element ovoga procesa. Kategorija čitatelja kroz određeni vremenski period može biti proširena i generalizirana kao društvo jer u krajnjem proizvodu tog komunikacijskog procesa, rezultat je vidljiv u svojim posljedicama na društvo. Društvo putem interpretacije te formacije određenog vrijednosno-normativnog stava prema određenom autoru ili specifičnom djelu utječe na prostor daljnjeg umjetničkog stvaralaštva što postaje utjecaj i dio fikcijskih društava koja stvaraju autori unutar tog specifičnog društva te kroz konzumaciju tih fiktivnih sadržaja tj. društava od strane pojedinaca koji čine primarno, stvarno društvo, nastaje komunikacijski proces između

fiktivnog i stvarnog društva koji rezultira s posljedicama za oba prostora. Hauser štoviše umjetničko djelo definira kao razgovor tj. međuovisnost umjetničke produkcije i recepcije gdje se umjetničko djelo kao dijalektička tvorevina može tretirati kao mikrokozmos. (Hauser (2), 1986.: 5-8) Recepcija i percepcija umjetničkog djela je svakako u osnovi u potpunosti ovisna o vrijednosno-normativnom okruženju u kojemu se nalazi te čitatelj svako djelo konzumira kroz okvir svoje pozicije unutar upravo tog okruženja.

Isto tako moramo uzeti i žanr u obzir gdje suvremeni superjunački strip dolazi kao konglomerat svih žanrova u serijalnoj formi zapakiranih u svojevrsnu mitološku funkciju. Idolopoklonstvo kao element sekularnog prostora kulture suvremenog društva je iznimno zanimljiva tema kada promatramo popularnu kulturu. Ovu temu možemo svakako preispitivati kada se bavimo pojavama kao što su društvene mreže ili *celebrity* status, no i superjunački strip čiji junaci imaju blisku funkciju mitološkim junacima. Mit (grč. *mythos*) prema Solaru kao književna vrsta označava jezičnu tvorevinu koja na temelju mitskog iskustva oblikuje određenu priču gotovo uvijek vezanu s porijeklom i nastankom svijeta u cjelini ili pojedinih pojava, osoba, ljudskih tvorevina ili čitavih naroda te mu je primarna funkcija objašnjavanje nečega nepoznatoga ili uspostavljanje društvene strukture postavljajući sustav odgovora na životno važna pitanja naroda i čovječanstva, ali ujedno otvara i takva pitanja na temelju kojih nastaje prostor za daljnji razvoj promišljanja svijeta i vlastitog postojanja. (Solar, 1989.: 168) Stoga možemo reći da mitološki junaci nose određenu društveno-kulturnu edukativnu funkciju primarno usmjerenu na opće znanje, norme i vrijednosti određenog društva. Suvremeno društvo je razvojem znanosti izgubilo potrebu za mitologijskim objašnjenjima prirodnog svijeta te normativno-vrijednosni sustav sekularnog društva nije pretjerano temeljen na mitološkim junacima koji imaju funkciju idola. Ovu funkciju većinski preuzima popularna kultura koja u suvremeno doba putem tehnologije je uvijek „uz nas“ u formi svojih produkata. Društvene mreže, *streaming* platforme za serije, glazbu, filmove i sl. su ako imamo pristup internetu uvijek dostupni na pametnim telefonima od kojih se većina pojedinaca suvremenog društva gotovo nikada ne odvaja. Time je naša ukupna percepcija svijeta koji nas okružuje konstantno filtrirana kroz konzumirane sadržaje koji većinski dolaze u formatu kroz koji konzumiramo popularno-kulturne sadržaje. Danas vremenska prognoza i neke televizijske emisije imaju profile na Instagramu preko kojih iz njihovih objava možete dobiti informacije o temperaturi ili vijesti iz politike te objava odmah ispod toga može biti *meme* ili objava glumca kojega pratite na Instagramu. Sve informacije stoga postaju isprepletene unutar toga prostora i popularna kultura nije više izolirana od ostatka društvenih elemenata. Stoga možemo razumjeti

da je popularna kultura suvremenog doba preuzela cijeli niz društvenih funkcija te kao što Smiljanić ističe: „Popularna kultura je na krizu herojstva našla odgovor – nedostatak realnih junaka pokušala je kompenzirati kreacijom fiktivnih. Na margini, daleko od estetski etabliranih obrazaca stvaranja u okviru „visoke" kulture, rodio se jedan novi soj junaka u koji su projicirane želje, htijenja i potisnute emocije onih kojima su nedostajali ideali koji bi im otvorili nove horizonte mišljenja i djelovanja." (Smiljanić, 2017.: 1533) Drugim riječima, superjunaci su svojim čitateljima ponuđeni kao fikcionalni junaci sa funkcijom identifikacijskih figura koje nasljeđuju prostor od mitoloških junaka. Uz to, valja istaknuti i narativnu serijalnost stripa koju možemo pronaći i kod mitova, ali kao što i Munitić ističe i kod epova, srednjovjekovnih viteških ciklusa te je generalna stripska naracija vrlo bliska prototipovima popularne književnosti (Munitić, 2010.: 53) Zaplet radnje ne dobiva finalno razrješenje te ostavlja prostor radnji da se praktički nikada ne završi čime superjunaci kao i mitološki junaci posjeduju praktički „besmrtni" narativni prostor za njihovo fikcionalno djelovanje.

Pitanje koje je u potpunosti nezaobilazno je zašto se vrlo često strip u svojem kritičkom ocjenjivanju komparativno uspoređuje s književnošću i likovnim umjetnostima radije nego sa stripom kao formom. Činjenica je da postoje stripovska djela iznimne kvalitete te da je svojevrsni kanon pomalo već oformljen no činjenica da koristimo druge forme kao standard za ocjenu stripovskih djela ukazuje na to da se stripu i dalje na nekim razinama osporava njegova autonomna pozicija. Strip svakako duguje književnosti, slikarstvu pa i filmu, no nikako ne može biti sveden na subkategoriju niti jedne od navedenih umjetnosti. Kada Tomić postavlja pitanje „Da li je strip književnost izražena grafički?", odmah nudi i jasan odgovor; apsolutno nije jer onda bi slikovnice bile strip, a ne književnost. (Tomić, 1985.: 39). Funkcija slikovnih i tekstualnih elemenata je ono što zapravo određuje strip kao zasebnu formu. Tomić nudi i jedan citat Rodolpha Töpffera kako bi bolje prikazao ovu sintezu slika i riječi u stripu: „Crteži su gotovo nerazumljivi bez teksta, a tekst bez crteža ne znači mnogo. Zajedno daju priču" (Tomić, 1985.: 45) Odnos između slike i teksta u stripu proizlazi iz potreba narativne strukture stripa te slike i tekst se međusobno nadopunjavaju kako bi stvorili ukupni sadržaj stripa. Svaki od njih prenosi određeni udio sadržaja, ali jedan bez drugoga ne mogu biti u cijelosti razumljivi. Munitić zapravo daje dobar uvid u ovaj odnos kroz njegovu definiciju morfologije i komunikacijskog kodeksa stripa. Primarna razlika između književnosti i stripa prema Munitiću jest u tome da književnost koristi riječi tj. rečenice kao svoje osnovno izražajno sredstvo dok se strip s druge strane služi izravnim prikazivanjem motiva, likova i situacija putem slika. No ipak za razliku od likovnih umjetnosti, strip napušta statično prikazivanje te aktivno teži ka

razvijanju dinamičkog sukcesivnog napredovanja kroz svoje slikovne sadržaje. S druge strane, strip od književnosti posuđuje metodu pripovijedanja te vremenskog nadovezivanja pojedinih dijelova radnje, a od slikarstva posuđuje mogućnost vizualne konkretizacije svakog pojedinog detalja priče. Autor ističe još i filmsku montažu kao jedan od elemenata koje strip preuzima od drugih umjetnosti. Ono što stripovsku strukturu čini specifičnom jest kvadrat-slika. Ona se kao element strukture istovremeno pojavljuje kao ovisna i kao samostalna (iako uvjetno) jedinica koja donosi određene informacije. Stoga svaka kvadrat-slika može biti shvaćena kao mikrostruktura koja je sama po sebi puna i dovoljna slikovna informacija o dijelu zbivanja. Kada istu promatramo u kontekstu ukupnog stripskog djela dobiva još i funkciju karike ukupnog narativnog lanca. Najjednostavnije sročeno, strip formulira svoju morfološku okosnicu u kojoj se prostorno-vremenska sinteza gradi pomoću kvadrat-slika od koje je svaka zasebno prostorna fiksacija određenog trenutka, a niz kvadrat-slika stvara narativni vremenski tok. Osnovni građevni elementi svake kvadrat-slike su: okvir, prostorno iluzorni ili ravni segment, scenografska artikulacija tog prostornog/plošnog isječka, opredmećeni detalji događaja koji je u tom kvadratu registriran te komunikacijski kodeks kojim se na razini tog kvadrata-slike uspostavlja direktna veza sa konzumentom. (Munitić, 2010.: 21-25)

Stoga možemo zaključiti nekoliko osnovnih činjenica o stripu, vizualni element stripa svakako ima tekstualnu funkciju koja je kroz svoju evoluciju unutar kulturne proizvodnje postala element stripa zasebne umjetničke vrijednosti. Kvadrat-slika koja je osnovni gradivni element ima mogućnost biti i dinamični i statični element naracije te time može nositi cijeli niz narativnih funkcija, oslobođen od ograničenja koji pronalazimo u izgradnji naracije unutar književnosti no čak i kod filma. Uzimajući to u obzir, nije teško uvidjeti potencijal forme stripa koja svoju hibridnu formu može koristiti za dinamičniju realizaciju određenih gradivnih elemenata i time unutar suvremenog doba koje je kroz tehnologiju temeljenu na zahtjevnu za mogućnosti instant konzumacije sadržaja, razvilo posebnu vrijednost sadržaja koji donose „više u manjem“.

Strip i društvo

Društvo kao pojam je svakako osnovna točka svakog promatranja bilo kojeg društvenog elementa. Kada promatramo društvo kao cjelinu unutar ovakvog oblika rada, kako bismo pojednostavili svoje promišljanje, možemo staviti naglasak na tri pojma: struktura,

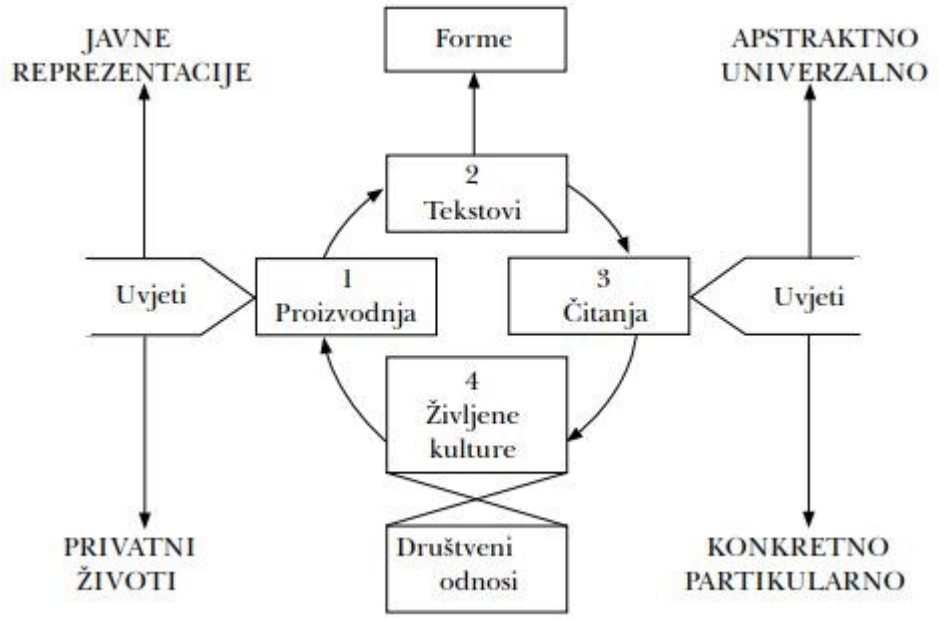
kultura i identitet. Ova tri pojma su svojevrsne tri razine društva između kojih postoje određeni društveni elementi koji omogućavaju komunikaciju između njih te time tvore društvo kao cjelinu. Iznad same društvene strukture postoje pojedinci kao biološke jedinke, a njihov društveni aspekt se realizira kroz strukturu. Struktura je građena kroz niz institucionaliziranih formi koje nastaju na temelju vrijednosti i normi prihvaćenih od strane društva. Ove vrijednosti i norme formiraju kulturu tog društva te kultura proizvodi određene proizvode kao što su jezik, umjetnost, tehnologija, itd. Na temelju tih vrijednosti i normi kroz kulturne proizvode konzumacijom istih nastaju određene apstraktne kategorije viđenja društva koje se internalizacijom integriraju u identitete pojedinaca. Suvremeno društvo unutar svoje kulturne proizvodnje stvara osjećaj ekstremnog fokusa na iskustvo pojedinca kroz proizvode koji se nude unutar forme koje zahvaljujući modernoj tehnologiji kroz prikupljanje informacija o našoj konzumaciji prilagođava daljnje sadržaje koji nam se nude. Fredric Jameson unutar razmatranja o odnosu postmodernizma i konzumerističkog društva definira postmoderno društvo kao društvo multinacionalnog kapitalizma unutar kojega kultura nastaje kao proizvod ekonomskog uređenja društva. Autor ističe dva elementa ovog društva, a to su pastiš i šizofrenija kao daljnji naglasak odvojenosti i erozije granica unutar društvene proizvodnje. (Jameson 1985: 2) Naglasak je stavljen na brisanje granica unutar kulturne proizvodnje gdje jednom visoka umjetnost više nije izolirana od ostalih kulturnih proizvoda te isprazno parodiranje i nostalgično simulirana prošlost popraćena šizofrenim prostorom koji je stvorilo tehnološki proizvedeno vrijeme koje postaje neovisno od stvarnog vremena i prostora stvara postmoderne individue. Jamesona raspravlja o tvrdnji da postmordernizam donosi kraj individualizma time što svijet gubi sposobnost prepoznavanja onoga što bi bilo uistinu individualno definirajući postmoderni individualizam kao fragmentirano „jastvo“ koje proizlazi iz kulturne proizvodnje koja je određena planiranom obsolentnošću koja stvara „vječitu“ sadašnjost kao realnost postmodernizma. (Jameson, 1985: 11-12) Jameson postmodernu individuu označava kao subjekt izgubljen unutar kulture koja je lišena originalnosti u proizvodnji i primarno fokusirana da daljnju proizvodnju. Uzimajući u obzir dostupnost i brzinu izmjena u trendovima koja je jasna unutar suvremene kulturne proizvodnje, možemo uvidjeti realnost tvrdnje o transformaciji prostora kulture unutar društva te funkcije kulturnih proizvoda no pozicija pojedinca nije u potpunosti svedena na brisanje individue nego radije pojedinac dobiva novu poziciju unutar prostora komunikacije između strukture, kulture i identiteta. Postmoderno stanje, kako ga Lyotard definira podrazumijeva društvo u postindustrijskom dobu i kulturu koju nazivamo postmodernom. (Lyotard, 2005.: 1) Ubrzani tehnološki razvoj te popratni razvoj medija i komunikacijskih sustava jedan je od najbitnijih

utjecaja na suvremene društvene elemente te iznimno utjecao na brzinu izmjena unutar istih. Lyotard ukazuje na izmijenjeni pristup stvarnosti gdje „sebstvo“ gubi svoj prijašnji značaj no dobiva novi kroz novostvorenu društvenu teksturu složenijih i pokretljivijih odnosa gdje pojedinac dobiva novu moć unutar društveno-komunikacijskih procesa zauzimajući poziciju u „čvorištima“ komunikacijskih tokova kao pošiljatelj, primatelj ili referent. (Lyotard, 2005.: 22) Unutar svijeta postmoderne, znanje gubi svoju dotadašnju uporabnu vrijednost te biva zamijenjeno primarno vrijednosti u razmjeni. Ovaj postmoderni prostor označen je raspadom svih dotadašnjih metanaracija i velikih iskaza te biva zamijenjen performativnošću kao osnovom legitimacije znanja. Performativnost prema Lyotardu označava ideju nestanka unificirane logike koja upravlja znanjem unutar znanstvene stvarnosti koja dovodi do raspršenosti popraćene koegzistirajućim stvarnostima koje svoju legitimnost dobivaju kroz svoju performansu unutar specifičnog okvira gdje tehnologija postaje okosnica legitimizacije iskaza sa krajnjim ciljem optimalizacije proizvodnje znanja. (Lyotard, 2005.: 68) Time učinkovitost proizvodnje te „potrošačka“ funkcija znanja stvaraju novi sustav društva primarno određen tehnološko-informacijskom osnovom. S druge strane, prostor djelovanja ili proizvodnje sadržaja zahvaljujući istoj tehnologiji postaje iznimno podoban za djelovanje na razini pojedinaca neovisno o ograničenjima strukture i kulture unutar koje pojedinci se nalaze. Taj prostor je postao iznimno dostupan te prilagođen individualnim interesima i zahtjevima no upravo taj novi prostor je zapravo postao nova institucionalizirana forma društvene strukture čije značenje će ponovno ovisiti o specifičnim društvenim vrijednostima i normama. Time unatoč suvremenom odnosu i mogućnostima djelovanja pojedinca, prostor koji omogućava ovu razinu individualizacije postao je novi element društvene strukture te time komunikacijski odnosi unutar društva ostaju neizmijenjeni.

Strukturu možemo promatrati kao isprepletenu mrežu niza institucionaliziranih društvenih oblika i odnosa. Ovo obuhvaća od školstva, pravosuđa i politike do prijateljstva, braka i obitelji. Radi se o nizu društveno formiranih okvira unutar kojih pojedinci djeluju. Ti institucionalizirani elementi formiraju svojevrsne formulirane obrasce koji određuju djelovanje unutar same strukture, kao što je na primjer proces obrazovanja unutar institucije školstva. Kultura, točnije vrijednosti i norme su svojevrsne smjernice po kojima se ti institucionalizirani društveni elementi formiraju što je možda najvidljivije na primjeru braka gdje značenje braka te forma odnosa unutar istog se uvelike razlikuje unutar društava s različitim vrijednostima i normama. Kultura nije nužno samo sklop društvenih vrijednosti i norma no one su upravo

produkt povijesti, znanja te svih drugih elemenata koje bismo mogli svrstati pod društvenu kulturu te kada pojam kultura koristimo u svrhe analize, vrijednosti i norme su stoga pojmovi na koje se možemo osloniti kako bismo lakše prikazali ono čime se analiza bavi. Kulturni proizvodi mogu biti apstraktni, ali i materijalni. Unutar ovoga rada najviše ćemo se baviti materijalnim proizvodima, preciznije umjetničkim proizvodima. Kulturni proizvodi kada bivaju konzumirani od strane pojedinaca putem internalizacije specifičnog prepoznavanja istih grade identitet pojedinca. Komunikacija između ovog niza društvenih elemenata je ono što promatramo kao društvo. Willliamsov pristup analizi kulture temelji se na razmatranju odnosa između tri kategorije kulture koje autor uspostavlja: idealna, dokumentarna i socijalna. Idealna kategorija kulturu definira kao stanje ili proces čovjekova usavršavanja u odnosu na određene apsolutne vrijednosti gdje izučavanje kulture se temelji na otkrivanju i opisivanju onih vrijednosti u životima i djelima koje su neraskidivo vezane uz univerzalno ljudsko stanje. Dokumentarna kategorija pod pojmom kulture obuhvaća sve proizvode uma i mašte unutar kojih su zabilježene misli i iskustva ljudi. Socijalna kategorija kulturu uzima kao opis posebnog načina života u kojem se određena značenja i vrijednosti nisu samo izražena kroz umjetnost i mišljenje, nego se nalaze i u institucijama i svakodnevnom ponašanju, stoga promatranje kulture je objašnjavanje značenja i vrijednosti. Williams analizu kulture temelji na promatranju međuodnosa ovih navedenih kategorija. (Duda, 2006.: 35) Koristeći Williamsov pristup izučavanju kulture možemo jasno uvidjeti elementarnu međuovisnost kategorija unutar same društvene kategorije kulture gdje komunikacijski procesi između istaknutih kategorija upravo ukazuju na potrebu za promatranjem kulture i kulturne proizvodnje kao procesa koji ne ostavlja prostor za isključivanje utjecaja bilo kojeg elementa društva u svome razmatranju.

Proizvodnja društvenih sadržaja, što uključuje i materijale i nematerijalne sadržaje, nastaje u komunikaciji sa društvenom strukturom. Unatoč suvremenoj orijentaciji realizacije individualnih želja i interesa u kulturnoj proizvodnji, činjenica je da struktura specifičnog društva kroz svoje vrijednosti i norme usmjerava stvaranje svih kulturnih sadržaja. Jedan od značajnijih autora koji se bavio temom kulturne proizvodnje je Richard Johnson. Johnson ukazuje na iznimnu važnost promatranja ukupnog procesa proizvodnje te ponajviše uvjeta kulturne proizvodnje. Razdvajajući uvijete potrošnje tj. čitanja te uvijete proizvodnje, Johnson postavlja prostor društvenih odnosa kao primarni izvor utjecaja na oboje, time što življena kultura usmjerava proizvodnju, a proizvodi putem konzumacije postaju dio življene kulture te kroz njihovu recepciju i njihov utjecaj na društvene odnose ponovno ulaze u cirkularni proces kulturne proizvodnje stvarajući daljnji utjecaj na buduće proizvode kulture. (Duda, 2006.: 74.)



Slika 6: R.Johnson: grafički prikaz ciklusa kulturne proizvodnje (Duda (2006.): 74)

Ova shema promatranja kulturne proizvodnje nam omogućava uviđanje društvenog utjecaja na kulturne proizvode, ali i obrnuto. Ovim procesom unutar suvremenog društva upravo naše individualno djelovanje omogućeno putem razvoja komunikacijskih tehnologija i medija biva uključeno u proces, preneseno u prostor strukture (npr. platforme društvenih mreža), reproducirano kroz kulturne proizvode te onda ponovno konzumirano kroz prostor identiteta. Upravo tako superjunački strip je vidno uvrštavao izmjene u društvenim vrijednostima i normama u svoje likove što je doprinijelo tome da čitatelji istih internalizacijom kroz konzumaciju kasnije te vrijednosti i norme implementiraju dalje, što se najlakše može uvidjeti kod samih autora superjunačkih stripova koji su imali priliku odrastati na superjunačkim stripovima.

Odnos autora i čitatelja je jedna od osnovnih točaka promatranja odnosa kulturne proizvodnje i društva. Umjetnost kao što Baković ističe podrazumijeva postojanje umjetnika, publike i djela. Kada govorimo o popularnoj ili masovnoj umjetnosti i kulturi, u pravilu govorimo o umjetnosti kojoj nije pripisana visoka umjetnička vrijednost. Umjetnici i publika koji stvaraju i konzumiraju popularnu ili masovnu umjetnost ne posjeduju istu društvenu poziciju koju imaju umjetnici i publika visoke umjetnosti. Baković kada definira odnos između elitne i masovne umjetnosti, elitnoj umjetnosti pripisuje društveni prestiž koji dolazi iz stvaranja i konzumiranja takve vrste umjetnosti te umjetnici tog područja su nužno profesionalni umjetnici. Masovna umjetnost s druge strane je klasificirana kao umjetnost širih „donjih“ slojeva te je svojevrsna „neumjetnička“ umjetnost čija je glavna funkcija zabava.

Umjetnici ovoga područja mogu biti profesionalni umjetnici, ali i amateri te primarna odrednica ovog područja umjetnosti je ekonomski faktor. Masovna proizvodnja i konzumacija vezana je uz postojanje velikih organizacija kao posrednika između konzumenata i sadržaja te je proizvodnja determinirana financijskom isplativošću. (Baković, 1985.: 88) Svaka proizvodnja unutar prostora umjetnosti je kulturni proces koji je unatoč svim ostalim faktorima, primarno određen kulturom i kulturnim procesima te promjene u društvenim vrijednostima i normama su glavne odrednice okvira promjena unutar prostora umjetnosti.

U posljednjih desetak godina osim porasta popularnosti superjunačkog stripa dolazi i do daljnjeg aktivnog pokušaja probijanja u prostor „prave umjetnosti“, primarno u obliku grafičkih romana i televizijskih serija, koji nadilaze prostor popularne kulture te pokušavaju ući u prostor onoga što bi se moglo smatrati visokom umjetnosti. Dihotomija visoke i niske kulture ne posjeduje stvarni okvir unutar suvremene kulturne proizvodnje u smislu koji je jednom prije imala. Uzimajući u obzir oblike proizvodnje i konzumacije koja danas postoje, ova dihotomija gubi stvarnu raspodjelu, ali i dalje ima svoje mjesto unutar teorijskog razmatranja ovog prostora no nekadašnje odrednice ove podjele su zamijenjene uvjetima proizvodnje i konzumacija. Problem dihotomije *mainstream* i alternativnog sadržaja gotovo služi kao paralela „visoke“ i „niske“ umjetnosti koja se je koristila kao osnovna dihotomija u dosadašnjoj raspravi o kulturno-umjetničkim proizvodima. Ono što je od osnovne važnosti za istaknuti je činjenica da popularna kultura je gotovo bez rasprave potpadala pod „nisku“ kulturu, dok u suvremeno doba ovakva definicija kritičko-kanonske raspodijele više ne nosi takvu vrijednost kao što je imala pošto, na primjer, proizvodi unutar popularne kulture mogu obuhvatiti prostor i „visoke“ i „niske“ kulture. Hauser popularnu umjetnost definira kao umjetnost označenu padom ozbiljnosti i strogosti koje definiraju visoku umjetnost, no naglašava kako problem popularne umjetnosti nije u neozbiljnosti i orijentiranju ka zabavnom sadržaju nego u tendenciji umjetnika da udovoljava zahtjevima potražnje radije nego zahtjevima kvalitete. Na temelju ovoga Hauser klasificira popularnu umjetnost kao oblik eskapizma, a visoku umjetnost kao bavljenje realnošću. (Hauser (2), 1986: 115) No kao što smo već naglasili, stripovi, pa čak i određeni superjunački stripovi, primarno se fokusiraju na bavljenje realnošću i njima suvremenim društvenim problemima te time indiciraju svoj pokušaj „bijega“ iz prostora eskapističke popularne umjetnosti kakvom su definirani. Nadalje ovisnost o publici kao usmjerenju proizvodnje može jednako tako imati posljedicu pritiska implementacije pozitivnih izmijenjenih društvenih vrijednosti i normi u daljnju proizvodnju. Kada Hauser govori o popularnoj umjetnosti 20. stoljeća, naziva ju masovnom umjetnošću koja

je određena industrijskom proizvodnjom te označena tehnološkim napretkom koji ju je omogućio. (Hauser (2): 1989.: 129) Masovna umjetnost je stoga određena kroz masovnu komunikaciju sa publikom koja se postaje homogena masa te je tržišno orijentirana. Ovakva forma masovne umjetnosti je istovremeno bliska komunikacijskim procesima koji se odvijaju u društvu između društvenih elemenata i razina. Masovna umjetnost kao i svaka druga umjetnost je proizvedena unutar prostora kulture te konzumenti svoju konzumaciju orijentiraju prema svome identitetu no istovremeno preko konzumacije sadržaja i grade svoj identitet. Kroz svoju tržišnu orijentiranost u proizvodnji, masovna umjetnost uvelike ovisi o institucionaliziranim oblicima društvene strukture unutar koje nastaje i biva konzumirana. Time masovna kultura zapravo postaje oblik koji ima uistinu velik potencijal i dobru osnovu za izvođenje analiza društva preko kulturnih proizvoda te uvelike nadilazi u tome potencijalu visoku umjetnost. Upravo ovo napominje i Munitić te ističe kako: „….stripski fenomen kao autentičan i masovnom sviješću spontano formirano vrelo za crpljenje čitavog niza dragocjenih podataka vezanih uz povijesne, društvene, ekonomske, psihološke i ostale problemske čvorove epohe koje je određene junake stripa rodila, omasovila i održala na životu“ te autor naglašava i posebnu vrijednost stripa unutar društvene analize, uzimajući u obzir da strip i stripovski junaci svoju uspješnost ili neuspješnost temelje na svojoj popularnosti kod publike, a ne odlukama teoretičara. (Munitić, 2010.: 57) Time čitatelj i njegove subjektivne odluke postaju presudni element stripu. Munitić uz ovo ukazuje i na osnovne uvijete popularnog narativnog modela, a to su da priča mora biti dovoljno nevjerojatna da bi bila zanimljiva, ali ipak dovoljno realna da ne bi bila nemoguća i činjenicu da izrasta iz potreba i želja svog vremena, no istovremeno mora nadilaziti svoju stvarnost. (Munitić, 2010.: 55-56) Ove osnovne odrednice upravo naglašavaju društvenost koja obuhvaća popularnu umjetnost te njezinu ovisnost no istovremeno i apsorpciju društvenih elemenata koji ju okružuju i integraciju istih u proizvode popularne kulture što ju čini svojevrsnim nosiocem ukupnih vrijednosti i normi društva unutar kojega nastaje.

Kada gradimo teorijski okvir za raspravu o proizvodima popularne kulture i dalje će biti klasificirana kao „niža kultura“ kako bismo lakše ocrtali odnos ovih prostora kulturne proizvodnje od umjetnosti koja posjeduje institucionalizirani kanonski prostor unutar društva koju bismo onda označili kao „visoku kulturu“. Kada usporedimo aktivni utjecaj na suvremeno društvo te integriranost društvenih elemenata kod „više“ kulture naspram popularne kulture, teško je složiti se sa ikime tko pokuša umanjiti vrijednost tj. preciznije društvenu relevantnost

popularnoj te upravo ova činjenica poništava podjelu kulture na višu i nižu unutar suvremenog društva no ono što ih razlikuje su uvjeti proizvodnje i konzumacije, stoga ovi pojmovi opstaju u analizi kako bismo pojednostavili raspravu o odnosu ovih prostora kulturnih proizvoda. Uzimajući u obzir suvremene medije, platforme društvenih medija te *streaming* platforme (npr. Netflix, Hulu, HBO go, Spotify itd.), pristup sadržajima kao što su filmovi, serije, glazba te možda i najbitnije, slikovni sadržaji koji su postali gotovo glavni nositelji suvremene kulture u formi *meme* sadržaja te podijeljenih fotografija različitih tematika, nikada nisu bili dostupniji nego danas stoga elementi popularne kulture su gotovo konstantno dio svakodnevnoga života osoba koji koriste navede medije i platforme te njihova instant dostupnost ih čini integralnim elementom bilo kojeg promatranja suvremene kulture, a time i suvremenih društvenih identiteta. Stuart Hall definira popularnu kulturu kao kulturu najraširenijeg sloja usko ga vezujući uz klasne odnose gdje riječ „popularno" povezuje s riječi populus te stavlja u odnos sa pozicijom koju tradicionalna kultura posjedovala u povijesti. Ono što Hall ističe su dvije iznimno važne činjenice vezane uz popularnu kulturu, a to su utjecaj ekonomije i obrazovanja na kulturu te klasifikaciju popularne kulture naspram „visoke" kulture. Što se tiče ekonomskog utjecaja nije teško uvidjeti kako suvremena popularna kultura je blisko vezana sa konzumerizmom te ekonomska isplativost je jedan od primarnih uvjeta proizvodnje. Ovaj faktor je svakako ograničavajući kada promotrimo posljedice koje je konzumeristički pristup ostavio na generalnu kulturnu proizvodnju te umjetnost čiji osnovni cilj nije ekonomska dobit, no istovremeno je omogućilo procvat sadržaja iz područja popularne kulture. (Duda, 2006. 297-309) Mogli bismo zaokrenuti raspravu ka promišljanju ukupnog utjecaja ovog fenomena na kulturne proizvode i umjetnost specifično no uzevši u obzir temu rada, zadržat ćemo se na onome koji je rezultirao razvojem elemenata popularne kulture. Iako ekonomski utjecaj na području gdje je konzumacija proizvoda popularne kulture rezultirala sa širenjem prostora proizvodnje, istovremeno Hall ističe i manipulativni aspekt komercijalizacije popularne kulture gdje nastaje razdioba između popularne kulture koja je pod „nadzorom" dominantne kulture te „alternative" kulture kao što su bili punk pokret i slični. (Duda, 2006.) Ovaj alternativni prostor danas je najčešće klasificiran kao *indie* dio proizvodnje koji nije primarno vezan uz ekonomsku dobit, no realno promatrano *indie* kultura unatoč svojoj klasifikaciji kao prostor proizvodnje neovisnih sadržaja koji pokušavaju ostati izvan prostora konzumerističke proizvodnje i dalje stremi ka ekonomskoj dobiti, stoga ako je primarna klasifikacija *indie* kulture ekonomska kategorija, onda zapravo i nije odijeljena od „ostatka" popularne kulture uzevši u obzir da na kraju dana ekonomska dobit je uistinu dobrodošla, jedina razlika je zapravo u tome da se projekt ne smatra propalim ako se ne ostvari predviđena ekonomska dobit. Što se tiče *indie* tj.

alternativnog stripa kao što smo već vidjeli u kratkom pregledu povijesti stripa u pravilu se pojavljuje kao pseudo-avangardna, aktivistička ili pornografska forma, uz, naravno, iznimke. No ova alternativna sfera stripa je svakako dobrim dijelom pronašla put i u *mainstream* strip tako da eksplicitniji prikazi seksualne naravi ili aktivistički materijali kao i kvalitetniji likovni izričaji koji nastaju pod utjecajem slikarstva te slikarskih tendencija nisu rijetki unutar suvremenog *mainstream* stripa stoga granica među njima u pravilu se zadržava na uvjetima proizvodnje. S druge strane, obrazovanje ima u potpunosti suprotan efekt na popularnu kulturu. Znanost i obrazovanje, kao što smo već spomenuli, tendiraju popularnu kulturu isključiti iz prostora djelovanja te popularna kultura teško pronalazi put unutar obrazovno-znanstvenih.

Obrazovanje i umjetnost imaju specifičan odnos. Razumijevanje umjetnosti zahtijeva specifično „poznavanje jezika“ umjetnosti. Nerazumijevanje vrlo često dovodi do negativnog vrednovanja ili odbacivanja gdje bi najjasniji primjer bio avangardna umjetnost. U slučaju popularne kulture, širenjem popularnosti dolazi i do općeg prihvaćanja elemenata forme te time i svojevrsno obrazovanje o istima. U slučaju superjunačkih stripova, postoje tropi i lajtmotivi koji su zapravo apsolutno apsurdni van svog prostora te kako bi bili prihvaćeni, postoji nužnost svojevrsnog „znanja“ o superjunačkom stripu koje čitatelj mora posjedovati kako sadržaj ne bi dobio negativno vrednovanje tj. bio odbačen. S druge strane, obrazovanje unutar institucionaliziranog prostora društva djeluje ograničavajuće te odjeljuje umjetnost od onoga „što nije umjetnost“. Masovna kultura te njezini produkti u pravilu su izostavljeni iz prostora umjetnosti unutar prosječnog institucionaliziranog obrazovanja i time unutar tog institucionaliziranog prostora biva svedena na produkt kulture koji se nalazi na najnižim razinama. Svako umjetničko djelo nije samo materijalni proizvod nego posjeduje i kulturnu vrijednost kao komunikacijski proces koji onda posjeduje sposobnost kritike, veličanja ili jednostavno dokumentiranja društva unutar kojega nastaje te njegovih vrijednosti i normi. Uzevši to u obzir, umjetnost proizvedena unutar okvira masovne kulture posjeduje jednake mogućnosti kao i institucionalizirana umjetnost. Van samog obrazovanja, faktori kao što su odgoj, sekundarna socijalizacija i sl. imaju jednak utjecaj na formiranje okvira razumijevanja umjetničkog i neumjetničkog. Hauser koristi pojam „umjetnički odgoj“ kako bi naglasio utjecaj postojanja jedinstvenog obrazovnog sloja koji rezultira osjećajem zajedništva kod umjetnika. Takvo stvaranje elitističkog pristupa umjetničkome Hauser pripisuje stalešku svijest te ističe ulogu akademizma i ponovnog uspostavljanja monopola akademije u prostoru umjetnosti paralelno sa porastom utjecaja ekonomskog kapitala na umjetničko stvaralaštvo. (Hauser (1) 1986. :126) Time obrazovni prostor postaje metaforička granica koja propušta kulturne

proizvode u umjetnički prostor ili ograničava isti. Prije nego se odmaknemo od obrazovanja, uloga škole kao institucije kao što i McRobbie naglašava nije samo reprodukcija znanja, sposobnosti i vještina nego i izgradnja vrijednosti prema dominantnog ideologiji kulture unutar koje se nalazi. (McRobbie, 2000.: 53) Time ograničavanje onoga što je umjetničko istovremeno ograničava i izvor „pregovaranja“ sa vrijednostima i normama koji su ponuđeni unutar kulturnih proizvoda.

Lenkovo promatranje društveno kulturnog prostora provodi se kroz racionalizaciju istoga te kulturni prostor definira kao emanaciju načina promatranja svijeta koji je doživljavao promjene kroz povijest. (Lenk, 1990.) Svakako kulturne promjene koje se događaju kroz povijest grade društvenu strukturu te naše ukupno viđene svijeta uvijek je sprovedeno kroz okvir svih događa i promjena koje su se odvile u prošlosti. Williamsov pojam „strukture osjećaja“ upravo se nadovezuje na problem povijesnog odmaka i analize kulture. Williams ističe tri razine kulture, a to su življena kultura, zabilježena kultura i kultura selektivne tradicije. Življena kultura je dostupna samo onima koji unutar specifičnog vremena i prostora žive, dok zabilježena kultura je ona koja je dostupa u obliku fizičkih zapisa. Kultura selektivne tradicije je pak specifična, gdje se radi o razini koja povezuje življenu i zabilježenu kulturu time što dio življene kulture biva izgubljen na temelju vrijednosti i normi tadašnje življene kulture te ono što biva naknadno dostupnu je zapravo kultura selektivne tradicije čime ona postaje zapravo opća ljudska kultura koju poznajemo. Upravo iz ovog razloga je prepoznavanje pojma „strukture osjećaja“ iznimno važno. „Strukturu osjećaja“ Williams definira kao opću atmosferu nekog društva koja može, ali ne mora nužno biti prenesena na slijedeću generaciju. (Duda, 2006.) Superjunački strip unutar suvremenog društva unatoč tome što će u svim svojim formama i adaptacijama ostati unutar zabilježene kulture, svoju strukturu osjećaja koja je vezana uz ovu pojavu neće nužno sačuvati u potpunosti ili barem ne u jednakoj formi. Superjunački strip je u potpunosti nadišao svoju originalnu formu te prodorom u prostor filma i televizijskih serija te svojom popularnošću u istima, osigurao je ulazak u ukupan prostor masovno-popularnog prostora kulture. U posljednjih desetak godina cijeli niz trgovačkih lanaca, od supermarketa pa do modnih lanaca su gotovo pa obavezno uključivali proizvode sa motivima i logotipima Marvelovih i DC superjunaka. Nadalje gotovo pa u svakome trenutku smo okruženi *billboard* plakatima te najavama za dolazeće superjunačke filmove. Time su superjunački stripovi trenutno u vrlo specifičnoj poziciji u društvu koja je potencijalno na svome zalasku, uzimajući u obzir da je originalni Marvelov filmski univerzum odlučio ukloniti svoja dva najpoznatija lika Ironmana i Kapetana Ameriku iz budućih filmova kako bi se otvorio

prostor za uvođenje novih likova te će uskoro biti lansirana i *streaming* platforma na kojoj će biti sve buduće Marvel televizijske serije, što će vrlo vjerojatno dovesti do gubitka „ležernije“ publike koja nije nužno nikada čitala Marvelove stripove te time na svojevrstan način superjunačke sadržaje ponovno vratiti u domenu *fanovskog* prostora. Jednako tako postoji jasna međuovisnost društva unutar kojega se promjene odvijaju i umjetnosti koja unutar istoga nastaje. Izmjene u društvenim normama i vrijednostima te u organizaciji institucionaliziranih elemenata strukture imaju jasan i neosporiv utjecaj na kulturnu i preciznije, umjetničku proizvodnju, no postoji još jedan element koji ima izniman utjecaj, a to je upravo pozicija specifičnih identiteta unutar društva. Jednom u prošlosti isključeni identiteti uz društvene promjene izlaze iz prostora društvenih margina te prestaju bivati isključene iz umjetničke i kulturne proizvodnje. Upravo će ove promjene biti obrađivane kasnije u analizi kada ćemo uspoređivati kronološki stariju stripovsku adaptaciju likova te njihovu kasniju televizijsku adaptaciju.

Identitet možemo promatrati kao društvenu formu individue. Neosporiva je činjenica da društvo na kraju dana jest formirano od niza individua no ako želimo promatrati društvo kao cjelinu, uključivanje individua kao pojma bi toliko fragmentiralo pojam društva do granice da bi izučavanje društva postalo nemoguće. Blisko ideji individue, ali ipak društveno je pojam identitet. Identitet je niz društveno formiranih kategorija koje pojedinac internalizacijom istih koristi za izgradnju vlastitog društvenog „jastva“ kroz orijentaciju i interpretaciju društvenih vrijednosti i normi te prevođenja tih interpretacija u kategorije koje u svome zbroju onda predstavljaju ono što poznajemo kao identitet. Tako da iako je identitet svake osobe donekle specifičan, svi identiteti koji će se ikada pojaviti su formirani od istih fragmenata koje su upravo te „kategorije“ formirane kroz društvo te time postaju radije društvene nego individualne. Marginalni identitet kao pojam uzet je u smislu identiteta koji u prostoru društveno vrijednosno-normativnog sustava nije nužno negativan, ali nije poželjan. Ono što marginalni identitet čini specifičnim je to što njegovo definiranje tj. definiranje njegovih granica je u potpunosti ovisno ne samo o poznavanju vrijednosti i normi nego i razumijevanju istih te elementi koji čine neki identitet marginalnim ne moraju biti sveobuhvatni, nego može biti u pitanju samo jedan segment koji izgrađuje neki identitet. Takav tip identiteta biva ograničen u djelovanju unutar društvene strukture te mu se pripisuju određene unaprijed vrijednosno-normativno pretpostavljene nemogućnosti. Najjednostavniji i neprepoznatljiviji oblici marginalnog identiteta bi svakako bili suvremeni rasni ili rodni identitet gdje uz rod ili rasu koja označava specifični identitet postoji cijeli niz drugih kategorija putem kojih je specifični

identitet građen, no rodna ili rasna kategorija identiteta ima mogućnost onemogućiti djelovanje pojedinca unutar specifičnih prostora društva. Pojedinac označen marginalnim identitetom nije nužno isključen od društva niti je nužno označen negativnim vrijednosnim konotacijama, no na temelju činjenice da je nositelj takvog identiteta ne dobiva pristup jednakoj društvenoj poziciji kao pojedinci koji nisu označeni istim ga postavlja na marginu društva time što mogućnost djelovanja unutar određenih društvenih prostora biva ograničena, no ta nemogućnost ne proizlazi nužno iz praktičnih razloga, nego je primarno izgrađena kroz vrijednosno-normativni sustav društva. Marginalnost je stoga određena mogućnošću djelovanja unutar ukupnog prostora društva. Identitet koji posjeduje jedan ili više elemenata koji ga čine marginalnim nije društveno osporen niti mu se onemogućava djelovanje u praktičnome smislu nego radije djelovanje zahtijeva ili prilagođavanje ili traženja prostora unutar drugih bliskih kategorija no unutar obje opcije njihovo djelovanje neće imati mogućnost dostići puni potencijal. Unutar ovog prostora suvremeno društvo nudi prividni potencijal djelovanja koji za marginalni identitet u stvarnosti biva ograničen. Ovo ograničeno djelovanje ne donosi nužno negativne konotacije po pojedince označene marginalnim identitetima iz jednostavnog razloga što ova ograničenja imaju stvarne posljedice samo po pojedince čiji su identiteti marginalizirani te njihovi pokušaji ulaska u ukupni društveni prostor djelovanja danas su vrlo često popraćena odobravanjem temeljenim na kulturnoj vrijednosti inkluzivnosti, ali ne i prilagođavanjem ukupne strukture što rezultira zadržavanjem tih identiteta na poziciji na kojoj i jest. Ono što zapravo određuje marginalni identitet je djelovanje upravo unutar prostora gdje element koji čini taj identitet marginalnim odstupa od norme dominantnog. Djelovanje unutar tog prostora za pojedinca marginalnog identiteta će biti ograničeno ili čak u potpunosti onemogućeno ako struktura nije prilagodila posebni prostor unutar dominantnog koji je prilagođen kako bi djelovanje bilo moguće i za pojedince marginalnih identiteta. Marginalni identitet u superjunačkom stripu zauzima posebnu poziciju jer u esenciji ono što superjunaci jesu je svojevrsna zamjena za herojska bića te bi čitatelj u pravilu trebao željeti mijenjati mjesta s likovima sa stranica jer superjunak bi trebao biti nositelj pozitivnih društvenih vrijednosti. Čak i Batman koji je možda najpoznatija mračnija verzija superjunaka i dalje reprezentira vrijednosti pravde te njegov ideal ne korištenja vatrenih oružja služi kao potvrda ideje da sam lik unatoč tome što ne poštuje institucionalno uspostavljene granice pravde, sam uvodi svoje i pridržava ih se. Time superjunak marginalnog identiteta postaje lik čije djelovanje je unaprijed onemogućeno ili ograničeno unutar određenih društvenih prostora, a pretpostavlja mu se zahtjev za „herojskim“ i vrijednosno pozitivnim društvenim djelovanjem. Upravo ova činjenica čini ovaj tip lika dobrim primjerom za analizu i raspravu o marginalnim identitetima

unutar kulturne proizvodnje koja je zapravo upravo i dobrim dijelom odgovorna za proizvodnju istih vrijednosti i normi koje čine takve identitete marginalnima.

Uz porast popularnosti stripa, nastala je gotovo supkultura kategorija vezana uz konzumaciju sadržaja stripa te kultura stripa je označena nizom vrijednosti i normi koje vrijede samo unutar iste. Važnost poznavanja serijala, izmjena u proizvodnji, *catchphase*-ova likova, lajtmotiva određenih stripova te niza drugih sadržajnih elemenata stripa su svojevrsne vrijednosno-normativne odrednice unutar kulture stripa. Upravo kao što i Hauser ističe, umjetničko djelo sa sociološkog stajališta nije završeno kada „izlazi iz ruku" umjetnika, nego biva dovršeno tek njegovom recepcijom. (Hauser (2), 1986.: 27). Umjetničko djelo nije izolirano od društva te tek konzumacijom unutar istog dobiva svoje puno značenje i vrijednost. Primarna publika superjunačkih stripova, unatoč suvremenoj odrasloj publici koja je u velikom broju, velikim udjelom cilja upravo na adolescentsku publiku. Gdje su jednom Peter Parker i Shazam gotovo izolirano zauzimali prostor unutar kojega su se mlađi čitatelji mogli direktno identificirati sa likovima, suvremeni superjunački strip je uvidio potencijal koji prostor identifikacije čitatelja sa danim likovima donosi. Marketinški gledano, možemo uvidjeti da je svakako dobar potez graditi likove prema potražnji publike, no uvođenje mladih likova u svojoj adolescentskoj dobi ima poseban prostor i kada gledamo posljedice na samo čitateljstvo, jednako u pristupu samim stripovima kao i shvaćanju onoga što taj tip stripa im donosi, no istovremeno otvara i specifični prostor unutar samog univerzuma superjunačkog stripa, a to je odnos adolescentskih likova naspram svijeta u kojemu postoje superjunaci. Prihvaćajući tezu da superjunaci imaju svojevrsne mitološke konotacije unutar svoje pozicije, lik koji je još uvijek u svojoj svojevrsno naivnoj fazi koja je formativna otvara refleksivno-kritički pogled na ono što sami likovi superjunaka jesu. Runaways serijal, koji će kasnije biti i analizirani, započinje s vrlo jednostavnim prikazom iskaza da likovi postoje u svijetu superjunaka te postoji svojevrsna ravnodušnost ka tome. Alex Wilder na samome početku serijala igra MORPG online igricu gdje su avatari igrača dobro poznati i etablirani superjunački likovi.

Slika 7: MORPG igrica koju igra lik Alex Wilder (Vaughan(2003): Runaways 1:1 str. 6)

Baumanov fluidni identitet je jedan od važnijih pojmova kada raspravljamo o identitetu u moderno doba. Bauman identitet u moderno doba definira kao svojevrsni unutarnji sukob gdje postoji pokušaj oformljivanja identiteta koji će izgledati kruto i stabilno izvana, no uvijek ostaje krhak i ranjiv kako ne bi izgubio mogućnost prilagodbe rapidno mijenjajućem društvu u kojemu se nalazi te upravo iz ove unutarnje nestabilnosti dolazi i Baumanov pojam „fluidni identitet“. (Bauman, 2011.) Na tragu ovih ideja Sorić se nadovezuje sa primjedbom da konzumerizam i popularna kultura djeluju kao svojevrsno ljepilo između fragmenata koji čine jedan takav identitet. (Sorić, 2012.) Upravo uzimajući ovu misao u obzir, možemo ući u prostor subkulture koja se oformila unutar prostora ljubitelja znanstvene fantastike i stripa. Većina pojedinaca u ovu subkulturu ulazi unutar svog ranog adolescentskog života te time stripovi postaju gradivni element adolescentskih identiteta što rezultira direktnim utjecajem na njihov zreli identitet uzimajući u obzir da se radi o formativnom periodu gradnje identiteta gdje sekundarna socijalizacija nadilazi primarnu u najekstremnijem obliku. Time ideja likova adolescentskih superjunaka nužno ističe prostor identifikacije za pojedince u svojim formativnim godinama čija identifikacija u ovome slučaju nije temeljena na njihovom viđenju sebe u budućnosti, nego njih samih u toj dobi. Relevantnost ovakvog prostora je što postoji

potencijal za visoku razinu utjecaja tih stripova na formiranje identiteta svojih čitatelja te time postaje i generalno vrlo utjecajna društvena pojava.

U razmatranju književnosti kao društvene pojave koja se pojavljuje unutar prostora kulturno regulirane društvene jezgre, Fügen ističe važnu činjenicu, a to je da književnost nije nikako refleksija društva u smisli gdje bi književnost bila shvaćena kao „ogledalo“ društva nego se zapravo radi o zasebnom prostoru unutar samoga društva. Kada bi književnost bila samo refleksija društva, onda ona ne bi posjedovala niti jednu drugu društvenu ulogu osim povijesno-dokumentarne, no svakako je jasno kako književnost to nikako nije, jedino kao ilustrativni društveni element koji ima mogućnost prenijeti određene normativno-vrijednosne elemente društva iz prošlosti. (Petrović, 1990.) Međuljudsko djelovanje koje djeluje i unutar stvaranja, ali i konzumacije književnosti i drugih kulturnih proizvoda kao što je strip omogućava uvid u proces uspostavljanja odnosa autora i čitatelja te koje moguće posljedice taj odnos može stvoriti. Sociološko razmatranje umjetnosti povlači problem razgraničavanja između onoga što možemo promatrati objektivno i subjektivnog aspekta umjetnosti. Baković ističe nedovoljno razgraničavanje između društvenog i kulturnog unutar sociologije umjetnosti te kako unutar sociologije umjetnosti ne postoji prostor čistih zakonitosti koje bi se mogle strogo objektivno razmatrati. Umjetnost tj. umjetnička djela definira kao dinamički promjenjivu stvarnost koja posjeduje vlastiti kontinuitet i identitet te ističe da unutar sociologije umjetnosti ne postoji prostor čistih znakova nego radije pristup razumijevanja. Područje društva i kulture kako ih autor naziva otvaraju jedan vrlo zanimljivi prostor, a to je prostor gdje umjetnost sociologija može promatrati kao istovremeno materijalnu činjenicu, ali i sva značenja, vrijednosti i norme koje se vežu uz nju, unutar same umjetnosti i komparativno uz društvo u kojemu se nalazi. Autor naglašava i činjenicu da društveni i kulturni prostor ne moraju nužno doživljavati promjene istovremeno što otvara prostor promatranju utjecaja umjetnosti na samo društvo. (Baković, 1985.: 17-31) Umjetnost može posjedovati vrijednosti i norme koje još nisu implementirane u prostor društva te uvođenjem tih novih vrijednosti i normi u kulturni prostor putem kulturnog prostora, umjetnost funkcionira kao svojevrsni prostor za aktivno promišljanje, kritiziranje, potvrđivanje i/ili mijenjanje društva unutar kojega se nalazi. Stoga sociologija umjetnosti kada promatra umjetnost zapravo promatra ne samo uvijete i načine nastanka, nego promatra i svijet prikazan unutar samih umjetničkih djela te utjecaj tog svijeta na vanjski svijet unutar kojega nastaje i egzistira. Upravo ovaj međuodnos između svijeta koji postoji unutar samih umjetničkih djela i svijeta unutar kojih umjetnička

djela postoje je prostor unutar kojega sociologija umjetnosti dobiva uvid u poziciju i funkciju umjetnosti u društvu.

Analiza izabranih likova

Ponuđene analize su formirane kao prikaz pozicije stripa unutar prostora teorije književnosti i sociološke teorije. Analiza nije fokusirana samo na formu i sadržaj samih djela nego i njihovu tranziciju u novu formu medija kao prikaz društvene prilagodbe elementa kulturne proizvodnje na potraživanja društva unutar kojega se nalaze. Analize su uokvirene pojmom marginalnog identiteta unutar forme superjunačkog stripa iz prostora popularne tj. masovne kulture. Kao što je već naglašeno, popularna kultura je iznimno važan element suvremenog društva te je gotovo svojevrsni nositelj suvremenih društvenih vrijednosti i promjena istih. Superjunački strip je posebno interesantan kada je u pitanju promatranje pojma identiteta. Takozvani „tajni identitet“ je često prisutan kod junaka superjunačkog stripa. Junaci grade cijeli novi identitet koji se vezuje uz njihovo superjunačko djelovanje i moći te time ga na svojevrstan način odjeljuju od svog osobnog, obično-ljudskog identiteta. Time njihov superjunački identitet postaje mitološko-simbolični identitet, a ispreplitanje istoga sa životom njihovog „običnog“ identiteta gradi vrlo specifičan odnos gdje se njihov ukupni odnos s drugim likovima i prostorom unutar kojega djeluju razdjeljuje na dva dijela te ti dijelovi imaju isto tako mogućnost interakcije. Superjunaci su gotovo pa obavezno povezani sa supermoćima ili barem nekom odlikom koja ih čini „moćnijima“ od ostale populacije. Nerijetko se superjunaci suvremenog stripa nalaze istisnuti na margine društva označeni kao prijetnja društvu na temelju kombinacije njihovih moći i prikrivanja vlastitog identiteta svojim superjunačkim identitetom, ali u ovome se slučaju njihov superjunački identitet nalazi na margini no ne i njihov osobni. Kada se ovakav pojedinac pronađe na margini društva na temelju njihovog „osobnog“ identiteta, njihova pozicija na margini te značenje njihovih „supermoći“ se mijenja. Svakako najpoznatija definicija pojma moć je definicija Maxa Webera koji moć definira kao mogućnost jednog čovjeka ili određenog broja ljudi da ostvare svoju volju u zajedničkom djelovanju, usprkos ostalih koji u tom djelovanju sudjeluju.[7] Supermoći donekle prate ovu definiciju no radi se elementu identiteta pojedinca sa potencijalom za djelovanje. Superjunaci koji posjeduju supermoći dobivaju pripisanu dužnost činiti dobro za opću dobrobit društva unutar kojega se

[7] Definicija Maxa Webera (Đurić; 1987.)

nalaze te postaju upravo ranije spomenuta zamjena mitoloških junaka kombiniranih s idejom heroja svega dobroga. Ovaj rad nije namijenjen kako bismo raspravljali primarno o estetičkoj vrijednosti analiziranih materija nego se radije vodi promatranjem odnosa društva i kulturnih proizvoda, u ovome slučaju superjunačkog stripa kao umjetničko-kulturnog proizvoda. Silbermannove teze o pristupima promatranju književnosti u društvenoj sferi daju dobar okvir za ovaj tip analize. Silbermann ističe nužnost uključivanja vremenskog i društvenog konteksta unutar kojega književna djela nastaju pri analizi književnosti iz sociološke perspektive. Pitanja koja proizlaze iz tog pristupa su neka od pitanja koja i ovaj rad postavlja, kao što su zašto neko djelo nastaje, što dovodi do pozitivne recepcije nekog djela od strane društva, zašto i kako se neko djelo prilagođava društvu unutar kojega djeluje te koji je utjecaj izbora specifične forme na sadržaj i recepciju. (Silbermann, 1990). Društvo je dinamična pojava te stoga i analiza mora biti pripremljena na istovremeno promatranje uvjeta u kojima djelo nastaje te razumjeti razliku u recepciji i percepciji djela kroz vrijeme. Stoga će sama analiza biti temeljena na analizi stripovskih serijala koji su s vremenom postali osnova za kasnije adaptacije istih junaka unutar serijala koji nastaju u kasnijem vremenskom periodu, televizijske adaptacije istih te razrađena unutar rasprave kroz komparaciju izgradnje likova i priče unutar tih različitih formi koje su nastale unutar različitih vremenskih perioda. Tomić ističe jednu vrlo zanimljivu tvrdnju, a to je da su mnogi kritičari tvrdili kako strip svoj nastanak duguje filmu. Strip i film nastaju u bliskom vremenskom periodu te dijele određene tehnike (npr. kadriranje, planovi, itd.) i ciljeve u svojoj proizvodnji. Nadalje, strip je u kasnijem vremenu utjecao na brojne redatelje koji su odrastali uz stripove te međusobni utjecaj između filma i stripa vrlo je jasno vidljiv i danas. (Tomić, 1985. 17-18) Štoviše, unutar zadnjih nekoliko desetljeća možda i jasnije nego što je bio kroz 20. stoljeće, primarno jer zadnja dva desetljeća 21. stoljeća filmografija je snažno označena filmskim adaptacijama stripova. Uz to dolazi i do rasta i jačanja televizijske forme stoga nije iznenađujuće da se pojavljuje i veliki broj televizijskih serija adaptiranih iz stripova. Luke Cage i Daredevil na stripovskoj sceni postoje već duže vrijeme te je nastao popriličan broj serijala koji su gradili te likove sa različitim pristupima samome liku, no svi serijali u pravilu zadržavaju esencijalne elemente koji čine te likove prepoznatljivima. Jessica Jones i Runaways su ponešto noviji likovi superjunačnog stripa te njihova su izdanja i pojavljivanja relativno homogena što se tiče njihove izgradnje. Razlog zašto je za lik Luke Cagea izabrano više serijala je zbog kasnije analize njegove televizijske adaptacije koja je sačinjena zapravo kao mozaik od segmenata koji su činili različite verzije lika te sva tri izabrana serijala su imala utjecaj na krajnju Netflixovu adaptaciju. Uz to Luke Cage je unutar svakoga od tih serijala prikazan vrlo različito no pod utjecajem jednakih ograničavajućih elemenata stoga međuodnos

između izgradnje lika Luke Cage među različitim serijalima nam zapravo daje „potvrdu“ o tezi o osnovnim elementima lika kao jednom od relevantnih značajki superjunačkih protagonista.

Daredevil

Matt Murdok tj. Daredevil je slijepi odvjetnik koji gubi vid u prometnoj nezgodi kao dječak u trenutku kada spašavao starca na pješačkom prijelazu ispred kamiona koji je prevozio radioaktivne kemikalije. Kasnije u životu, uz pomoć svog mentora imenom Stick, slijepog starca koji je treniranjem izoštrio svoja ostala osjetila Matt uspijeva postići isto čak i na višoj razini od svog mentora. Njegova izoštrena osjetila mu pomažu da svijet oko sebe „vidi“ kroz svoji tvz. „radarski vid“. Uz to sposoban je osjetiti mirise, okuse i čuti zvukove koji prosječni pojedinac ne može.

Invaliditet nosi specifičan oblik marginalizacije. Kao što Ljiljana Igrić ističe definicijama, dijagnozama i opisima invalidnosti kao odstupanja u tjelesnim ili mentalnim sposobnostima od nekih standarda ove se osobe svrstavaju u manje vrijedne gdje sama devijacija/odstupanje njihovog izgleda se postavlja kao njihov problem, a rješenje se vidi u njihovom približavanju standardima ili tzv. normali. (Igrić, 2004. 155) Marginalnost na osnovi invalidnosti proizlazi primarno iz prostora praktičnog djelovanja. Nemogućnost sudjelovanja unutar određenih prostora onemogućava puni potencijal djelovanja gdje možemo uzeti za primjer nemogućnost konzumacije određenih sadržaja što kao krajnji rezultat onemogućava puni potencijal djelovanja. Činjenica da sposobnosti koje Matt Murdock posjeduje omogućavaju mu ne samo nadiđe svoj invaliditet nego štoviše na temelju istih ima bolja osjetila i fizičke sposobnosti od prosječnog pojedinca, što njegovu marginalnu poziciju identiteta čini specifičnom. Osnova po kojoj njegov identitet je marginaliziran jest zapravo samo prividna te zapravo na neki način lažna. Matt jest slijep prema svakoj medicinskoj definiciji sljepoće te pojedinci koji ne znaju da je on zapravo Daredevil percipiraju ga sa svim elementima koji su vezani uz percepciju slijepih osoba. Uz slučaj identiteta koji je označen invaliditetom, marginalizacija proizlazi primarno zapravo iz empatije i osjećaja da je pojedincima sa invaliditetom nešto oduzeto, barem u smislu mogućnosti. Time se percepcija identiteta Matt Murdocka i Daredevila iznimno razlikuje, a Daredevilovo djelovanje postaje ograđeno i oslobođeno od bilo kojeg tipa marginaliziranog identiteta gdje sve negativne konotacije pripisane istome proizlaze samo iz njegovog vlastitog djelovanja.

Miller F. (1993-1994): „Daredevil: Man without fear“

Serijal „Man without fear“ je serijal koji nije zapravo o Daredevilu nego o nastanku Daredevila unutar identiteta Matt Murdocka. Serijal detaljno ulazi u traume iz djetinjstva, prijateljstva, toksične romantične odnose te psihološke probleme i dileme Matt Murdocka koje rezultiraju izgradnjom Daredevila. Frank Miller, autor analiziranog serijala, jest danas gotovo pa kanonski autor stripa te se njegovi radovi u pravilu označavaju pojmom grafičkih romana radije nego stripa. Neka od njegovih poznatijih djela su Sin City i Dark Knight serijal. Miller je originalno prvi puta radio s likom Daredevila kao jedan od crtača unutar izdanja Spidermana te predložio svoje viđenje i ideju lika Stan Lee-u. Stan Lee je inače stvorio lika Daredevila no do 1979. godine kada izlazi prva verzija Millerovog Daredevila, lik je bio ipak ponešto „lakšeg“ tona. Drugi najpoznatiji serijal Daredevila je svakako „Daredevil Yellow“ u svome prepoznatljivom žuto-crvenom kostimu gdje svi traumatični događaji koje Matt Murdock doživljava su rezultirali traženjem smisla života i ponešto sladunjavom romantičnom pričom koja je otežana Mattovim dvostrukim identitetom više podsjećajući na *paperback* romane ljubavne tematike. Miller uvodi mračniji ton te lik gradi na potisnutom bijesu i želji za pravdom koji proizlaze iz istih traumatičnih događaja kao i u Daredevil Yellow. Prva i najprepoznatljivija razlika između Millerovog Daredevila i ostalih izdanja je svakako Millerovo prikazivanje ekstremnog nasilja te sve smrti koje se događaju likovima koji su bliski protagonistu su brutalne i bez tračka romantičnog pristupa smrti. Brutalnost smrti koje okružuju protagonista opravdavaju izgradnju lika na temelju istinskog bijesa. Likovi koje je stvorio Stan Lee su gotovo uvijek bazirani na osobnim manama te postoji uvijek određeni pristup balansiranja supermoći sa svojevrsnim otegotnim okolnostima posjedovanja istih no kako i Miller opisuje Daredevila, on je superjunak koji je primarno poznat po onome što ne može. (Young: 2003.) Daredevilova glavna odrednica i izvor njegovih sposobnosti i supermoći jest to što je slijep. Unatoč tome što zahvaljujući svojih sposobnosti može prepoznati sve u svome okolišu i puno bolje nego prosječni pojedinac, on i dalje ne vidi. Iako Miller nije iskoristio ovaj stilizacijski moment, niz autora su koristili fokalizacijske kvadrat-slike iz viđenja Daredevila, kao što je primjer na slici niže, što je vrlo dobar primjer principa primjene književnih stilskih tehnika unutar vizualnih elemenata stripa.

Slika 8: Detalj koji ukazuje na način na koji Daredevil "vidi" svoju okolinu (Waid, Samnee, Rodriguez (2014.): Daredevil vol. 35, str. 11)

Gotovo pa glavna odrednica vizualnog stila Millerovog „Man without fear" je iznimna količina crne boje koja asocira na filmski *noir* stil. Velika količina crne boje u kombinaciji sa vrlo slobodnim prikazivanjem nasilja i popriličnih količina krvi serijalu daju mračnu atmosferu koja je vrlo prepoznatljiva za autora. Ovakav ton vizualnih elemenata naglašavaju agresiju i bijes protagonista te daju primarni naglasak ovim elementima lika više nego svim ostalima. Ovaj mračni ton serijala svakako otvara i prostor poprilično okrutnijim i ponešto eksplicitnije negativnom prikazu antagonista. Glavni antagonist je svakako Wilson Fisk koji je na svojevrstan način „posuđen" od Spiderman serijala. Fisk unutar Millerove adaptacije je glava kriminalne organizacije poznat po okrutnosti i brutalnosti te ne preže niti pred ubojstvima najbližih suradnika u ostvarivanju svojih ciljeva. Odnos uspostavljen između Fiska i Daredevila je svojevrstan komparativni odnos bijesu. Fisk jednako kao i Daredevil ne može kontrolirati svoj bijes te je vrlo često osnova njegovog djelovanja no Fisk iza svog bijesa posjeduje i vrlo proračunate planove kojima se vodi u ostvarivanju svojih ciljeva. Daredevil s druge strane je primarno vođen svojim emocijama te se njegovo djelovanje jednako temelji na njegovoj intrinzičnoj želji da spriječi nepravde i potencijalnu štetu pojedincima no i ovo djelovanje dolazi iz osjećaja bijesa naspram ideje nepravde, kriminalnog djelovanja i nanošenja štete drugima. Time protagonist i antagonist postaju dvije strane istog „novčića" i njihov odnos postaje studija emocije bijesa izrađena na suprotstavljenim stranama moralno-vrijednosnog sustava društva. Jedan od iznimno naglašenih elemenata Matt Murdocka jest njegovo religijsko opredjeljenje, on je katolik te iz svog religijskog elementa identiteta Matt gradi i održava svoj ideal otkupljenja grijeha koji ga sprječava da njegov bijes pretvori u djelovanje koje možemo pronaći kod Fiska.

Figure 9: Wilson Fisk (Miller, F. (1993.) Daredevil Man Without fear vol. 3 str 32-33)

Matt Murdock je osvetnik koji djeluje van okvira zakona, ali je i odvjetnik što ga čini iznimno ugroženim ako njegov tajni superjunački identitet postane poznat. Njegova vjerojatno najbolja krinka je upravo njegov invaliditet, to jest, sljepoća jer nitko neće vjerovati da slijep čovjek kao što je Matt može ono što Daredevil može. Stoga marginalnost njegovog identiteta postaje njegova najbolja obrana. Njegova odvjetnička karijera je jednako potaknuta njegovom željom za ostvarivanjem pravde koliko je i njegovo djelovanje izvan zakona kao Daredevil te upravo ovim idealima Matt i opravdava svoje djelovanje te štoviše svoje djelovanje kao Daredevil provodi kroz ideju odgovornosti djelovanja unutar situacija gdje zakoni i sudski sustav zakazuju. Unutar serijala „Man without fear“ ova želja za pravedničkim djelovanjem ne donosi uvijek pozitivne rezultate štoviše Matt slučajno izaziva smrt jedne žene no njegovo daljnje djelovanje uvijek opravdava idejom da ako nitko ne djeluje kako bi spriječio nepravdu, zlo pobjeđuje. Unatoč ovakvim idealističnim idejama Matt istovremeno svoje djelovanje kao Daredevil koristi i kao svojevrsni „ispušni ventil“ za svoj bijes te time njegovo superjunačko djelovanje nije idealistično dobro nego ga čini „sivim“ prostorom superjunaštva što ga ponovno čini ponešto specifičnijim likom unutar superjunačkih stripova. Uz Fiska kao glavnog antagonista, Miller je stvorio i novi lik antijunakinje koja je romantični interes glavnog protagonista, Elektru. Elektra nikako nije pozitivni lik, štoviše ona je zapravo definirana kao mistično predeterminirano zlo, a ono što ju razlikuje od prosječnog negativca superjunačkog

žanra je to što ona osjeća grizodušje prema svome negativnom djelovanju no to ju i dalje ne sprječava u tome da kroz serijal počini niz zločina i bezrazložnih ubojstava. Elektra služi kao svojevrsni poticatelj svih Mattovih mračnih i negativnih strana. Ona aktivno potiče njegov bijes i agresivno ponašanje čime njihov odnos služi zapravo kao daljnje odjeljivanje Daredevila od prosječnog unaprijed pretpostavljenog superheroja koji čini dobro zbog dobrog.

Slika 10: Scena ubojstva koje je počinila Elektra (Miller, F (1993): Daredevil Man Without Fear, vol. 3 str. 25)

Miller je ovim serijalom zapravo stvorio superjunački serijal koji odgovara i suvremenim zahtjevima popularno-kulturne proizvodnje za napuštanjem ispraznih crno-bijelih tropa pozitivaca i negativaca unutar izgradnje superjunačkih likova. Niti Elektra niti Daredevil nisu potpuno pozitivni, ali niti potpuno negativni likovi ako ih promatramo kroz konstrukte društvenih vrijednosti. Miller isto tako posvećuje veliku pažnju da niti jedan element superjunačkih tropa nije uveden na banalan način. Time samo ime Daredevil nastaje iz priče iz Mattovog djetinjstva kao nadimak kojim su ga druga djeca zadirkivala te ga on prihvaća u trenutku kada promatra jednog otmičara i razmišlja o tome kako je i on zapravo samo još jedan nasilnik. Uz to Miller napušta Daredevilov prepoznatljivi kostim „vraga“ te ga zamjenjuje crnom trenirkom i crnim povezom preko očiju čime simbolično gradi Daredevila kao „slijepu pravdu“. Ovakav ponešto čudan superjunački kostim daje još jednu dozu realizma djelu te je usmjeren na daljnje umanjivanje „djetinjastosti“ koja je vrlo često pripisana superjunacima i njihovom vizualnom prikazu. Daredevil na kraju samoga serijala ipak odlučuje prihvatiti puni superjunački identitet te na zadnjim stranicama uistinu jest u svome prepoznatljivom kostimu kao metaforičnom prihvaćanju superjunaštva kao djela svog identiteta.

Slika 11: Kostim Daredevila (Miller, F (1993): Daredevil Man Without Fear, vol. 4 str. 24)

Element koji je učinio Millerov serijal „Man without fear“ toliko cijenjenim i popularnim je svakako *deadpan* humor koji funkcionira kao komplementarni olakšavajući moment mračnom vizualnom tonu i brutalnom nasilju prikazanome u serijalu. Istovremeno Miller ga koristi i kao sredstvo za ublažavanje nestvarnosti elemenata superjunačkog stripa pa tako na primjer kada se Matt po prvi puta pojavljuje u svom Daredevil kostimu, dobivamo slijedeći unutarnji monolog: „Daredevil. Kostim je vjerojatno bio dobra ideja. Sam sam ga sašio. Pitaj Boga kako izgleda“[8]

Zaključno možemo sažeti kako je „Man without fear“ superjunački strip koji ipak poprilično odstupa od norme tadašnjih standarda proizvodnje serijala superjunačkih stripova. Kinematografske tendencije te dinamična naracija okrenuta ka psihološkoj izgradnji superjunačkog elementa identiteta lika koji je primarno označen manama i traumama rezultiralo je jednim od kritički bolje prihvaćenih superjunačkih serijala. Sam serijal je imao i izniman značaj za generalnu superjunačku strip scenu i primarno Marvel. Iznimno pozitivna recepcija i popularnost serijala „Man without fear“ potaknula je sve jasnije okretanje samo odrasloj publici te pozornost ka građenju likova čime su autori Marvelovi serijala nakon „Man without fear“ dobili veću slobodu s gotovo nepostojećom cenzurom. Time Marvelovi serijali nakon „Man without fear“ postaju dio gotovo nove ere superjunačkog stripa.

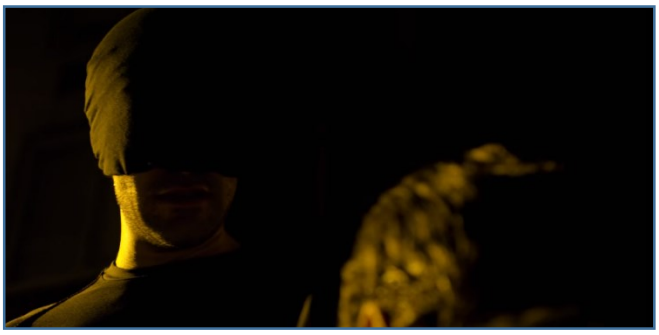
Netflix: DeKnight, S.S. „Daredevil“

Netflixova adaptacija Daredevila je svojevrsna kombinirana adaptacija ranije spomenutog „Daredevil Yellow“ i analiziranog „Man without fear“ serijala. Iako su likovi,

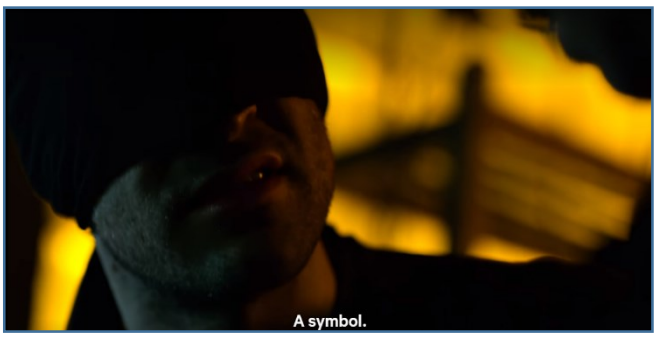
[8] U originalu: “The costume is probably a good idea. Sewed it myself. Only God only knows what it looks like“ Daredevil Man without fear; vol. 5, str. 23-25

neki narativni elementi te odnosi među likovima preuzeti iz „Daredevil Yellow“ generalna izgradnja lika te vizualni elementi serije gotovo pa su direktno preuzeti iz serijala „Man without fear“. Vizualni stil serije ponešto čak više podsjeća na slikarsku tehniku kjaroskuro nego na filmski *noir* koji je iznimno označio serijal „Man without fear“. Uz iznimne količine sjena korištene su jarke boje, najčešće crvena i žuta.

Netflixove adaptacije imaju naglašenu simboličku upotrebu boja u svim svojim adaptacijama Marvelovih serijala. U slučaju Daredevila, to su žuta i crvena. Te boje su bile na ogrtaču Mattovog oca Jack Murdocka no istovremeno i boje Daredevilovih kostima koji se pojavljuju unutar stripskih serijala. Kao što je ranije spomenuto u analizi stripskog serijala, „Daredevil Yellow“ u kojemu Daredevil nosi kostim jarko žute boje bio je serijal ipak ponešto blažeg tona te Matt je ipak bio označen idejom sretnije budućnosti, dok „Man without fear“, gdje Daredevil na kraju nosi crveni kostim, ima mračan ton, ispunjen agresijom i bijesom. Upravo i ovako su boje raspoređene u serijalu te time aludiraju na „atmosfere“ koje se nalaze u svakome od tih serijala. Žuta boja se u pravilu koristi u scenama gdje je Matt, čak i u fizičkim sukobima, ipak donekle u kontroli svojih emocija te jednako tako vrijedi i za ostale likove dok crvena boja ukazuje na svojevrstan gubitak kontrole nad emocijama, najčešće je u pitanju bijes.



Slika 12: Matt Murdock nakon okršaja s napadačem; DeKnight: Daredevil s1e2 35:11



Slika 13: Matt objašnjava značenje nadimka Daredevil; DeKnight: Daredevil s1e11 40:12

Slika 14:DeKnight: Daredevil za vrijeme borbe sa zločincima; Daredevil s2e3 43:33

Slika 15: DeKnight: Karen Page u sukobu sa mladim delikventima na ulici; Daredevil s2e4 41:41

Jedna iznimno relevantna činjenica za Netflixove adaptacije Marvelovih serijala jest da su oni dio takozvanog MCU[9] te time likovi obitavaju unutar svijeta superjunaštva. Ovo se realizira u nizu pasivnih narativnih gradivnih elemenata pa je tako Wilson Fisk dio svog bogatstva zaradio na renovacijama New Yorka nakon katastrofalnih posljedica događaja iz filma Avengers te je isto tako Ben Ulrich, novinar koji djelomično surađuje sa Daredevilom u pokušaju uhićenja Fiska, svoju cijenjenu poziciju zaradio člankom o istome događaju. Ovakav prošireni fikcionalni univerzum isto tako otvara prostor unaprijed uspostavljenom društvenom kontekstu koji vrijednosno-normativno prihvaća ideju superjunaštva čime se djelomično smanjuje potreba za opravdavanjem uvođenja superjunačkih tropa. Hell's Kitchen je mjesto radnje serije te iako je ovo i element stripovskog serijala, unutar Netflixove adaptacije lokacija je puno više naglašena. Matt većinu svog djelovanja opravdava pod idejom kako se brine o Hell's Kitchenu više nego što postoji ideja borbe za generalni ideal pravde. Naravno postoji i simbolični element izabrane lokacije te i samo uvođenje imena Daredevil započinje kada novine unutar jednog članka Matta nazivaju „The Devil of Hell's Kitchen“. Ovakav način uvođenja superjunačkog pseudonima je pokušaj izbjegavanja trivijalnosti superjunačkih tropa. Sličan pristup je upotrijebljen kako bi se Daredevil kostim uveo u seriju. Nakon niza ozljeda koje su potencijalno mogle rezultirati smrću Matta, medicinska sestra koja pomaže Mattu s njegovim ozljedama mu preporuči da nabavi neki tip zaštitnog odjela te Matt kada „naručuje“ izradu istoga traži simbol za ime koje mu je dano, Vrag Hell's Kitchen-a. Ovakvo proaktivno izbjegavanje superjunačkih tropa je oruđe kojim suvremene adaptacije superjunačkih stripova opravdavaju svoju poziciju unutar onog što bismo nazvani „ozbiljnijim“ prostorom kulturne proizvodnje te je postalo gotovo norma superjunačkih serija i filmova koji nastaju u suvremeno doba.

[9] Marvel Cinematic Universe; kolekcija filmova i serija producirana od strane Marvela koji dijele narativni prostor te se u nekim slučajevima direktno nadovezuju jedni na druge bez da nužno dijele likove

Slika 12 Novinski članak koji je stvorio nadimak Devil of Hell's Kitchen; DeKnight: Daredevil s1e7 3:35

Uz sve ranije spomenute vizualne elemente, serija se ponešto više dotiče aspekta sljepoće protagonista. Dva elementa koja se iznimno naglašavaju su simbol slijepe pravde te kako zapravo Matt vidi svijet. Slijepa pravda kao simbol je prikazana vezanih očiju sa vagom u jednoj ruci te drži mač u drugoj. Ovaj simbol se upravo prikazuje u uvodnoj špici te ne pretjerano suptilno ukazuje na princip gradnje dualnosti ideala pravde koji je utkan u identitet Matt Murdocka. Vezane oči su ne samo realizirane kroz činjenicu da je Matt slijep nego daljnje naglašene tvz. „crnim“ kostimom Daredevila koji nosi crni povez preko očiju. Nadalje, Matt ostvaruje pravdu i „vagom“ i „mačem“. Njegov pristup pravdi i kroz pravni sustav te kao Daredevil fizičkim obračunom realizira ovaj simbolični prikaz pravde.

Slika 13: Uvodna špica (DeKnight: Daredevil)

Drugi element je svijet kako ga Matt fizički vidi. Kao što je već više puta naglašeno, „Man without fear“ lik Matt Murdocka primarno izgrađuje na emociji bijesa te je ovaj element gotovo pa direktno prenesen u Netflixovu adaptaciju. Protagonist serije vrlo često gubi kontrolu na temelju svoga bijesa te djeluje upravo potaknut potrebom da iskali svoji bijes, a ovaj element lika je nadalje proširen na njegov vid. Svijet kako ga lik vidi unutar serije je definiran kao „svijet koji gori“ te time metaforično stvoren kao prostor koji upravo vizualno pokazuje unutarnji bijes lika. Ovaj element je dalje proširen u jednoj fokalizacijskoj sceni kada nam je svijet prikazan kroz oči Matt Murdocka te je njegov vid prikazan s kombinacijom crvene i žute boje što su kao što smo ranije spomenuli boje koje se unutar serije vrlo često koriste kako bi pripisale određeni značaj scenama, točnije unutarnjeg mira ili stanja bijesa. Ovime svijet prikazan protagonistu postaje metaforični prikaz unutarnjeg emocionalnog stanja lika koje na koje se kroz seriju aludira.

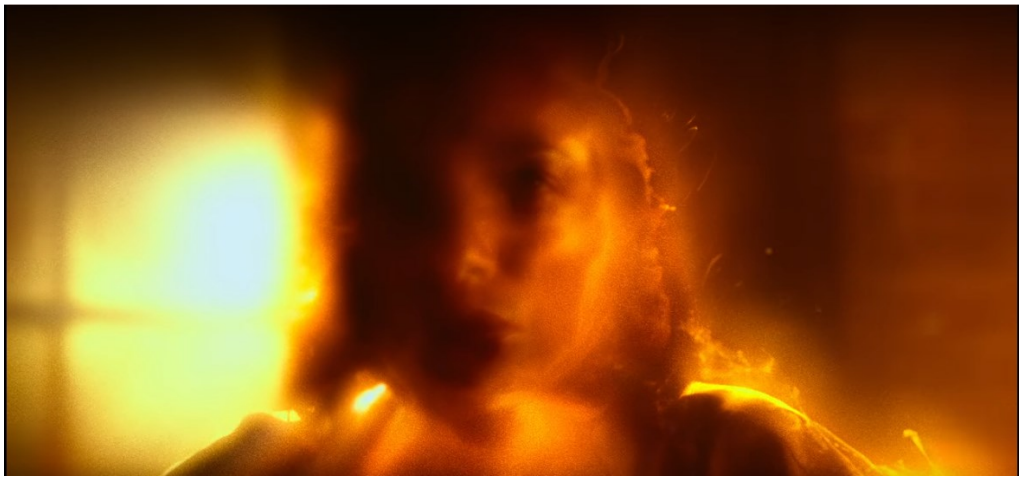


Figure 14: Fokalizacijski kadar Mattovog vida (DeKnight: Daredevil s1e5 3:50)

Jedna od najpoznatijih scena serije je svakako „The hallway scene“. Ponovno uz kjaroskuro stilistiku vizualnih elemenata, „The hallway scene“ zadržava kameru unutar uskog hodnika te nam pruža samo opskuran dio vizualnog prikazivanja onoga što se zapravo događa. Scena posjeduje vrlo naglašen osjećaj klaustrofobije u kombinaciji s borbenom koreografijom koja maksimalno iskorištava ovaj osjećaj. Ova specifična scena vrlo često je uspoređivana sa scenom borbe u hodniku iz filma „Oldboy“ te pridodaje vidljivoj tendenciji serije ka pokušaju preuzimanja elemenata iz sadržaja koji su na svojevrsni način i sami već prepoznati kao iznimke unutar žanra te su istaknuti kao kvalitetni i hvaljeni primjeri od strane kritičara. Uz to prikaz junaka koji nije „nedodirljiv“ nego kroz ovu scenu je sve više ozlijeđen i posustaje od umora čine ovo jednom od najprepoznatljivijih scena serije jer stvara odmak od uobičajenih superjunaka koji su superiorni svim preprekama na koje naiđu. Daredevil kroz seriju više puta

završava s ozljedama koje potencijalno mogu rezultirati smrću te naracija uzima u obzir da ako je ranije bio ozlijeđen, kasnije te ozljede će imati posljedice na daljnje događaje. Ovi elementi Netflixovu adaptaciju Daredevila čine primjerom možda najbolje adaptacije ideje superjunaka prema suvremenim zahtjevima publike gdje je ideja realističnosti situacije postala vodeća kvaliteta svih superjunačkih adaptacija. Zahtjev za opravdanjem superjunačkog postao je gotovo temeljna odrednica vrednovanja superjunačkih sadržaja, stoga ako prikazani elementi superjunačkog nisu dovoljno opravdani te su prikazani na nerealističan način kao što je bila česta tendencija ranih superjunačkih stripova, sadržaj će biti odbačen od strane publike.

Antagonisti serije su građeni upravo prema principu Millerove izgradnje likova te time negativci adaptacije nisu uspostavljani kao čisto negativni ili zli, nego kao prostor preispitivanja negativnog društvenog djelovanja te što znači sprovesti pravdu nad istim. Fisk svoje djelovanje opravdava time da će kasnije posljedice njegovog djelovanja biti pozitivne za generalno društvo, Elektra svoja ubojstva predeterminacijom i pokušajima pozitivnog djelovanja, Punisher posjeduje vlastiti kodeks društvenih vrijednosti i normi gdje nanošenje boli zločincima ne percipira kao negativno djelovanje te je Bullseye prikazan kao psihopat koji ne posjeduje racionalno razumijevanje svojeg djelovanja. Time su svi glavni antagonisti uspostavljeni kao prostori za preispitivanje što znači činiti zlo, to jest, što znači pravda naspram onih koji čine zlo.

Jessica Jones

Jessica Jones je privatna istražiteljica koja je u adolescentskoj dobi ostala bez roditelja i brata nakon prometne nesreće za koju smatra da je sama uzrokovala svađajući se s mlađim bratom. Nakon nesreće Jessica se budi iz kome s nadljudskom snagom, mogućnošću iznimno visokih skokova, većom izdržljivošću te bržim zacjeljivanjem. Ono što Jessicu čini specifičnom je to što nema superjunački identitet te štoviše ukupno odbacuje ideju superjunaštva. Pristup izgradnji ovog elementa lika se poprilično razlikuje unutar stripovskog i televizijskog serijala kao što će kasnije biti detaljnije prikazano. Ženski likovi u stripu kroz povijest vrlo često se pojavljuju upravo kao pasivni likovi, a ne kao junakinje stripa.

Slika 15: Ženski likovi u stripu (Munitić, R. (2010.) str. 232.)

Neizbježnost rasprave o ženskome identitetu u ovome prostoru svakako je jasna. Uzimajući elementarnu uključenost pitanja ženskoga u gotovo svaki element društvene stvarnosti, nije začuđujuće da zauzima i poprilični udio prostora gdje je moć, točnije supermoć, jedan od glavnih pojmova. Ideja „dame u nevolji“ postaje posebno pitanje kada dama može podići kamion iznad glave bez pretjeranog napora, no u stvarnosti jest daleko od toga da cijeli niz ženskih likova sa supermoćima ostaju upravo na poziciji dama u nevolji koje treba spasiti muški superjunak. Unatoč tome, unutar suvremenog superjunačkog stripa pojavljuje se cijeli niz likova gdje su njihovi ženski ekvivalenti građeni kao štoviše bolje adaptirane i sposobnije junakinje. Kao primjer možemo uzeti likove Hulka i She-Hulk. Dok Hulk u većini svojih prikaza unatoč svojoj silovitoj moći nema kontrolu nad istom te ga proganja vlastita percepcija monstruoznosti, She-hulk, pravim imenom Jennifer Walters prihvaća svoje novo ja nakon transformacije u She-hulk uz određenu dozu oduševljenja. Posebnu poziciju u ovom prostoru zauzima lik Patsy Walker iz Netflixove televizijske adaptacije serijala Alias. Patsy odrasta sa Jessicom koja se postavlja sa svojom nadljudskom snagom kao zaštitnik naspram njezine majke koja ju polaže psihičkom i fizičkom nasilju te ju iskorištava radi ekonomske dobiti. Patsy Walker u stripu posjeduje određene supermoći kao lik Hellcat no u televizijskog seriji je

prikazana unutar prve dvije sezone bez supermoći. Unatoč tome Patsy razvija potrebu obraniti se od ideje da joj je potrebna zaštita ili „vitez na bijelom konju“ koji bi ju zaštitio te iz ove gotovo opsesije gradi se puknuće lika gdje njezino aktivno djelovanje postaje negativno po prostor unutar kojega djeluje i time Patsy postaje sama po sebi rasprava o pristupu izgradnje aktivnih superjunačkih ženskih likova. Kao što je ranije napomenuto, superjunakinje koje nisu pasivni likovi čija je funkcija nadopuna muških junaka superjunačkog stripa nisu rijetkost, no prostor pozitivno-djelujućih junakinja vrlo je ograničavajući i crno-bijel prostor prikazivanja ženskih likova izvan pasivne domene. Patsy je prikaz ideje društvenog prostora koji izrasta iz straha kada netko biva stjeran na marginu, u Patsyinom slučaju njezin strah od fizičke opasnosti. Patsy u Netflixovoj adaptaciji vrlo brzo prelazi iz prostora sprječavanja i obrane u prostor pro-aktivnih ubojstava pojedinaca koji su počinili zločine ili generalno prema njezinoj procjeni učinili nešto što je rezultiralo zlom. Ovaj lom se događa nakon što njezina majka postane žrtvom krajnje realizacije fizičke opasnosti, biva ubijena od strane serijskog ubojice. Time Patsy postaje prikaz jednog manje crno-bijelog prikaza prelaska ženskih likova iz pasivne pozicije. Prikaz ne-pasivnih ženskih likova unutar suvremene fikcije toliko često biva sveden na heroine koje prevladavaju sve prepreke i pokazuju svoju iznimnu snagu (fizičku i/ili psihološku) do te granice da pitanje o poziciji ženskih likova kao junakinja koje pokazuju slabosti ili su primarno označene svojim manama, kao što su na primjer Jessica Jones i njezina posvojena sestra u televizijskoj adaptaciji, Patsy, čini upravo junakinje koje otvaraju daljnji prostor za poziciju ženskog identiteta unutar fikcije. McRobbie unutar svoje analize mladenačke kulture upravo ističe poziciju mladih djevojaka koja je principijelno pasivna te „u podlozi i dekorativna“ (McRobbie, 2000.:26) Time ženska uloga postaje „dopunska“ i nema prostor za stvarno aktivno djelovanje, što likovi kao što su Jessica Jones, ali i Patsy iz Netflixove adaptacije upravo preispituju postavljajući pitanja koji je njihov prostor i kako zapravo izgleda ako njihovo djelovanje nije pasivno niti simplificirano kao apsolutno dobro i uspješno.

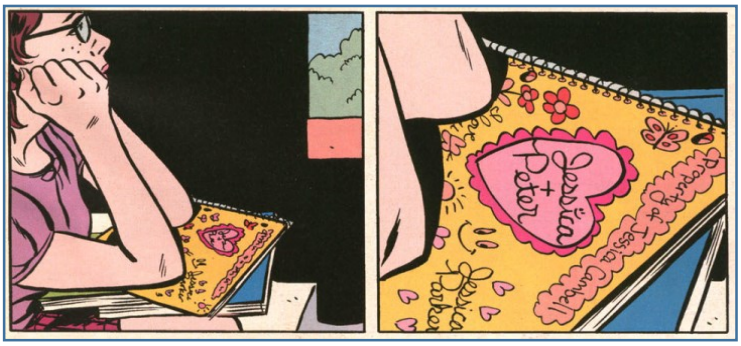
Bendis, B.M. (2001.-2004.) : “Alias”

Jessica Jones iz Bendisovog serijala „Alias“ na svojevrstan način posjeduje tri identiteta označenih specifičnim vrijednostima. Postoji Jessica Campbell, Jewl i Jessica Jones. Jessica Campbell je bilo ime Jessice Jones prije smrti njezine obitelji te sadrži elemente identiteta koje razvijamo kroz socijalizaciju te adolescentsko probiranje kroz kulturu u kojoj se nalazimo.

Zatim imamo Jessicu koju posvaja obitelj Jones koja nosi svoju proživljenu tragediju kao filter za cijeli okružujući svijet te se okreće alkoholizmu i mizantropiji. Jewl je superjunački alter-ego koji Jesssica Jones preuzima na vrlo kratko vrijeme. Jewl je iznimno feminizirana i bezbrižna te je njezin jedini cilj biti junakinja i pomagati ljudima, bez ikakvog promišljanja ili racionalizacije takvog djelovanja. Svaki od ovih identiteta protagonistice označen je specifičnim vizualnim stilom. Jessica Cambell prikazana je jarkim bojama i čistim obrisima likova te stilom podsjeća gotovo na stripove primarno namijenjene djeci. Jewl je prikazana još iznimno jarkim bojama sa stilistikom koja djelomično aludira na superjunačke stripove devedesetih godina gdje su likovi crtani sa prenaglašenim fizičkim atributima i kičastim kostimima. Jewel ima ružičastu kosu, uski bijeli kostim s svijetlo plavim prugama i velikim ljubičastim dijamantom na remenu te je prikazana kao lik ispunjen radošću i prpošnošću. Jessica Jones je prikazana vrlo mračnim stilom, čak do te granice da crna boja u povremenim slučajevima toliko prevladava svakom od kvadrat-slika da je povremeno teško raspoznati što je prikazano.

Slika 16 Jewel (Bendis, B.M.: "Alias" 25, str. 8)

Slika 17 Stilski prikaz lika Jessice Jones (Bendis, B.M.: "Alias", 4, str. 7)



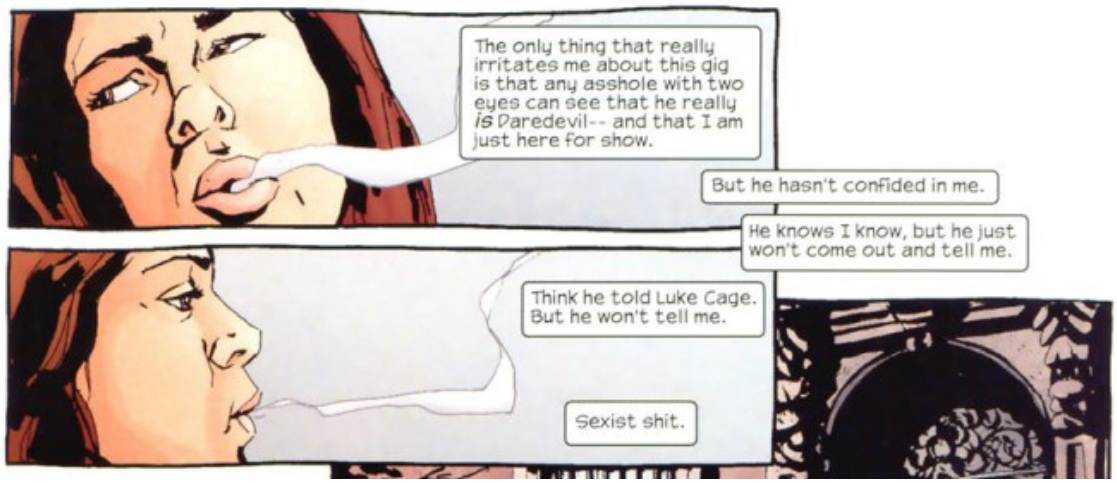
Slika 18 Jessica Jones kao adolescentica (Bendis, B.M.: "Alias" 22, str.4)

Jessica Jones u esenciji je primjer ženskog superjunačkog lika koji odstupa od pretpostavljenih normi za takve likove, no problem Jessice Jones se nalazi u tome što njezin lik je primarno prikazan kao anti-ženski unutar serijala „Alias“, a ne nužno ženski junak. Jessica je prikazana kao sretna dok je bila Jewel koja je bila ženstvena te joj je jedan od najvećih problema bio to što ne može naći pristojnog muškarca. Jessica Jones u esenciji odbacuje svoj ženski identitet te je ova činjenica iznimno naglašena kroz serijal. Njezina superjunačka karijera završava kada se susreće sa Killgraveom. Killgrave ima sposobnost upravljanja umovima te preuzima Jessicu koristeći njezinu fizičku nadmoć za vlastite kriminalne potrebe te ju je iskorištavao i seksualno. U naletu bijesa, Killgrave ju šalje da napadne Avengerse, Marvelov najpoznatiji tim superjunaka nakon čega Jessica završava u bolnici s teškim ozljedama te odustaje od superjunačkog života. No to nije jedino od čega Jessica odustaje jer nakon tih događaja jednako tako odbacuje i svoj ženski identitet te reagira sa gađenjem na svaki element ženskog identiteta s kojim se susreće. Primjeri toga su trenutak kada izražava opće gađenje prema dotjerivanju kako bi je pustili u klub rečenicom „God forgive me for what I am about to do“ (Alias; 18; str 16) prije nego što nam je prikazana montaža šminkanja i oblačenja u iznimno ženstvenu odjeću. Jednako negativna reakcija je i naspram ženskog časopisa. Ovaj drugi primjer se dotiče jednog specifičnog prostora vezanog uz ženski identitet. Lauren Berlant koristi pojam „*initmate publics*“ za tržišni prostor koji cilja na stvaranje osjećaja kod konzumenata da njihov sadržaj izražava njihove zajedničke osjećaje i mišljenja te da je i prije same konzumacije postojala skupina stranaca koji dijele njihove osjećaje i stajališta te time konzumacijom ovog javnog sadržaja sudjeluju u jednome prisnome i intimnom prostoru. (Berlant, 2008., 5). Ovakav sadržaj je primarno namijenjen smanjivanju osjećaja izolacije te stvaranju svojevrsnog okvira djelovanja za svoje konzumente čime i marginalizirani identitet dobiva osjećaj određenog centraliziranog prostora. Ženski časopisi su vrlo direktno usmjereni na populaciju ženskog identiteta te su vrlo često kritizirani zbog sadržaja koji stvaraju vrlo specifičnu definiciju onoga što ženski identitet jest. Unutar prikaza reakcije protagonistice na sadržaje ženskih časopisa naglasak je stavljen na kritiku nužne pasivne seksualnosti i feminiziranosti kao vrijednosnog faktora ženskog identiteta, no unatoč tome serijal istovremeno vrlo često zapostavlja feminizirani tip ženskog identiteta te ga se označava kao nužno negativnim. Manjak ženstvenosti protagonistice se zapravo postavlja u odnos gdje su traume koje je doživjela svojevrsni uzrok odbacivanja njezine ženstvenosti te se time gubi značaj ideje da ženski identitet nije strogo definiran usko determiniranim okvirima koje možemo pronaći unutar prostora kao što su ženski časopisi nego je jedina druga opcija odbacivanje.

Slika 19 Jessica Jones čitajući ženski časopis (Bendis, B.M.: "Alias" 16, str. 3)

Killgrave, drugim nazivom The Purple Man, je glavni antagonist iako se tek zapravo pojavljuje na samome kraju serijala. Smrt roditelja Jessice Jones je važna odrednica lika no trauma koja je nastala nakon što je potpala pod kontrolu Killgrave-a je svakako puno jasnije naglašena unutar serijala. Killgrave nema nikakve planove niti želje za osvajanjem svijeta, njegov jedini cilj je živjeti točno onako kako mu se u tome trenutku živi. Ne posjeduje empatiju prema ostalim pojedincima oko sebe niti ima ikakav krajnji cilj svojih postupaka. Njegov jedini cilj je vlastita ugoda i razonoda. Jessica postaje jedno od njegovih oruđa za ostvarivanje tih ciljeva oduzimajući joj slobodnu volju te tjerajući je na kršenje zakona, nasilje te koristeći ju kao rekvizit u svojim seksualnim odnosima (naglašeno je da nikada nije imao spolne odnose s njom, no da ju je tjerao da ih gleda i verbalno sudjeluje u istima). Killgrave zapravo pojedincima koje preuzima ne oduzima samo slobodnu volju nego njihov ukupni identitet time što oni postaju samo ono što on želi da oni budu. Stoga njegovo djelovanje uz fizičku i materijalnu štetu, imaju i specifičnu štetu po identitet pojedinca. Ovaj element djelovanja glavnog antagonista je najviše naglašen u njegovim posljedicama po protagonisticu gdje Jessica odbacuje superjunački i ženstveni dio svog identiteta nakon svog susreta sa Killgravom.

Bendisov „Alias“ je velikom većinom pisan kroz unutarnji monolog Jessice Jones. Ovime serijal je iznimno označen mislima i osjećajima junakinje te stavlja fokus serijala na psihološke procese samoga lika.



Slika 20 Primjer unutarnjih monologa Jessice Jones (Bendis, B.M.: “Alias”, 18, str. 9)

Izvan promišljanja o samim događajima, vrlo često se pojavljuje tema problema „ljudi s moćima“. Ova kategorija je u potpunosti fiktivna no oslanja se upravo na problem marginalizacije pojedinaca na osnovi nekog elementa njihovog identiteta. Pojedinci s moćima su vrlo često opisivani kao „neprirodni“, opasni ili generalno nepoželjni te uzimajući u obzir da je Jessica jedna od njih njezina promišljanja o ovome dotiču se dvije strane, jedna je odnos pojedinca koji nemaju moći i odnos drugih pojedinaca sa moćima prema njoj. Odnos pojedinaca bez moći možemo postaviti u dvije osnovne kategorije: ili žele nešto od nje jer ima moći ili je se boje i pretpostavljaju da je prijetnja no postoji i treća, a to je fetišizacija supermoći. Ova pozicija je vrlo poznata unutar prostora konzumacije stripa te kao što Michael Lavin ističe od elemenata *bondage*-a koji se pojavljuje u originalnom serijalu Wonder Woman do iznimno seksualiziranih likova superjunačkog stripa devedesetih godina i pojave tvz. *nimbos*[10] likova, ženski superjunački likovi su vrlo često prikazivani upravo kao prostor ostvarenja seksualnih fantazija fanova stripa. (Lavin 1998.:95-98). Jedan od slučajeva koje Jessica Jones preuzima unutar serijala je mlada djevojka sa supermoćima koju je oteo diler narkotika sa fetišom na superjunakinje. Štoviše, našao je način da od njezinog tkiva proizvodi narkotik koji privremeno daje supermoći onima koji ga konzumiraju. Time supermoći unutar serijala dobivaju posebnu

[10] Skraćeno od ninja bimbos, pojam koji Lavin koristi kao naziv za likove ženskih ninja sa prenaglašenim ženskim atributima obučene u vrlo opskurnu odjeću (Lavin, 1998., str. 98)

konotaciju koja je vezana uz ovisnosti i fetišizaciju čime se serijal odmiče od nevinog promatranja ovog prostora koji je nastao u domeni fikcije za djecu i mlade te superjunački element identiteta postaje blizak svim ostalim društvenim elementima koji su isprepleteni sa punom društvenom strukturom bez izostavljanja ovakvih tipova prostora.

Jedan od možda najvećih problema serijala je odnos prema majčinstvu. Na kraju serijala saznajemo da je Jessica ostala trudna. Ova činjenica se iznosi tek na samome kraju, ali ne postavlja se u odnos s ostalim elementima serijala nego se koristi kao *deus ex machina* rješenje osjećaja tjeskobe i nesreće koju Jessica osjeća kroz serijal. Činjenica da će postati majka te da joj otac djeteta izjavljuje da želi biti s njom rezultira njezinom istinskom srećom i sretnim završetkom serijala. Iako ovo svakako jest potencijalno izvor istinske sreće lika, serijal koji je ciljano stavio fokus na preispitivanje značenja ženskog identiteta potencijalno otvara cijeli niz problema time što nimalo ne preispituje prostor majčinstva kao element ženskog identiteta nego ga zatvara u prostor koji nužno podrazumijeva sreću i rješenje svih psiholoških nevolja lika. Uz činjenicu da odbacivanje ženstvenosti nije nužno razrađeno u potpunosti kao neutralni prostor unutar ženskog identiteta, ovaj pristup majčinstvu ukazuje upravo na manjak razumijevanja te samo površno promišljanje o prostoru ženskog identiteta. Njezin prikaz pomalo nalikuje na definiranje ženskog identiteta kao nužno nesretnog ako nije ženstven ili barem majka. Jessicin cinizam i mračni humor djelomično funkcionira kao distrakcija od ovog problema izgradnje lika, no zaključno možemo primijetiti kako je Alias kao serijal neuspješno ostvario ideal jakog neženstvenog ženskog lika.

Netflix: Rosenberg, M. „Jessica Jones“

Netflixova adaptacija lika Jessice Jones iznimno se oslanja na narativne elemente serijala „Alias“. Narativni slijed događaja do početka radnje serije u generalnim točkama se preklapa sa serijalom „Alias“ no detalji vezani uz svaki od tih događaja su izmijenjeni. Neki od likova, kao na primjer Malcom je u „Alias“ serijalu adolescent te fan superjunaka i postaje Jessicin asistent tako što joj pomogne s jednim slučajem, ali je u seriji pretvoren u Jessicinog susjeda ovisnika o heroinu te postaje njezin asistent nakon što se uspješno odvikne od heroina. Obitelj Jones je unutar Netflixove adaptacije Jessicina biološka obitelj, a nakon nesreće posvaja ju majka tinejdžerske zvijezde Patsy koja to čini kako bi privukla dobar publicitet nakon nekoliko skandala koje je izazvala njezina kćer. Jessica i Patsy razvijaju sestrinski odnos no Jessici je oduzet obiteljski aspekt obitelji Jones unutar ove adaptacije te joj se time oduzima

element izabrane otuđenosti i njezina izoliranost dobiva novi aspekt kroz otuđeni odnos od svoje posvojene majke iz razloga što se Jessica suprotstavila njezinom psihičkom i fizičkom zlostavljanju Patsy.

Najveća razlika je svakako u pristupu značenju ženskog identiteta tj. Jessicinoj anti-ženstvenosti. Jessica ne doživljava obrat u svome aspektu ženskog identiteta, njezin ženski identitet je građen kroz okvir tinejdžerke koja je bila dio *grunge* subkulture te time njezin *tomboy* stil odijevanja i prijezir protagonistice prema određenim aspektima ženstvenosti je sproveden kroz okvir subkultura radije nego anti-ženstvenost. Uz to Jessica ne iskazuje prijezir prema ženskom identitetu nego radije naspram aspekata koji su suprotstavljeni normama subkulture unutar koje djeluje, kao što su roza boja i nepotrebno dotjerivanje. Unatoč tome, Jessica nije izgrađena s negativnom perspektivom ženstvenog nego je radije izgrađena kao alternativna ženstvenost gdje možemo vidjeti razvoj pristupa liku te manje površni pristup ženskom identitetu u izgradnji likova.

S druge strane, niz scena preuzeti su direktno iz stripa. Ovakav pristup adaptiranju sadržaja je pokušaj emulacije kvadrat-slika u filmskoj formi te je vrlo česta pojava za sve adaptacije stripovskog sadržaja čime fanovi stripa unutar ovakvog tipa adaptacija na temelju znanja o stripu koji je adaptiran dobivaju posebni element za prepoznavanje. Strip kao forma već unaprijed posjeduje predispozicije za adaptiranje u audio-vizualne forme zahvaljujući svojoj strukturnoj izgradnji stoga filmske i televizijske adaptacije vrlo često upravo koriste ovakav pristup adaptiranja sadržaja iz jedne forme u drugu. Primjer toga je jedna od prvih scena i stripa i serije, a to je kadar koji prikazuje u srednjem planu nasilnog klijenta Jessice kojega ona izbacuje kroz stakleni dio ulaznih vrata svoga ureda.

Slika 21 Bendis, B.M.: "Alias", 1, str. 5

Slika 22 Rosenberg, M.: „Jessica Jones“ s01e01 2:24

Unutarnji monolog Jessice Jones je isto tako preuzet iz „Alias“ i koristi se u seriji kao jedno od važnijih narativnih sredstava za uspostavljanje tona serije. Primarna razlika jest svakako ton i sadržaj tih monologa. „Alias“ posjeduje ciničan ton unutar Jessicinih monologa no glavni fokus je stavljen na misli i osjećaje protagonistice. Jessicini monolozi unutar Netflixovog serijala su više stilistička odrednica. Ti monolozi u pravilu prenose generalna viđenja ili misli protagonistice s vrlo izraženim ciničnim, ali vrlo ravnim i iscrpljenim tonom što je vrlo prepoznatljiv trop privatnih detektiva filmskog *noir* žanra. Ovaj element ne posjeduje nikakvu daljnju funkciju unutar serije uzimajući u obzir da serija nije bliska *noir* filmu te jedini element koji ih povezuje jest činjenica da Jessica Jones je po profesiji privatna istražiteljica stoga ovaj tip korištenja takvih monologa možemo definirati kao čisto stilizacijski izbor.

Kao i u ostalim adaptacijama, postoji vrlo istaknuta upotreba boje unutar serije, u ovome slučaju boja u pitanju jest ljubičasta. Ljubičasta boja u seriji se koristi kako bi naglasila osjećaje nelagode, anksioznosti ili srama kod protagonistice te je isto tako direktno vezana uz glavnog antagonista serije, Killgrave-a. Verzije Killgrave-a u stripu ga obavezno prikazuju ljubičaste kože te je njegov drugi nadimak u stripu „The Purple Man“. Unutar televizijske adaptacije, ovaj element lika je izbačen, ali je napravljen svojevrsni hommage ovome elementu u formi kostimografije lika Killgrave-a koji nosi izričito ljubičasta odjela. Unutar scena označenih ljubičastom bojom, Jessica često halucinira Killgrave-a kako bi se daljnje naglasila povezanost negativnih osjećaja protagonistice sa likom Killgrave-a.

Slika 23 Rosenberg, M.: „Jessica Jones“ s03e13 48:20

Killgrave unutar Netflixove adaptacije nije motiviran samo svojom željom za ostvarivanjem vlastite ugode nego je pridodana psihotična želja za ostvarivanjem romantičnog odnosa s Jessicom temeljen na činjenici da je protagonistica postala imuna na njegove sposobnosti kontrole umova. Smrt Jessicine obitelji u prometnoj nesreći svakako jest gradivni element psiholoških trauma Jessice Jones, no puno veći naglasak je stavljen na posljedice koje su ostale nakon perioda unutar kojeg je Jessica bila pod kontrolom Killgravea. Naspram serijala „Alias“, Netflixova adaptacija je pridodala poprilično mračniji ton tom periodu. U Netflix adaptaciji Jessica je bila silovana te je počinila ubojstvo pod utjecajem Killgravea. Serija više naginje onome što bismo mogli nazvati Millerovim utjecajem na strip te dotiče se ovakvih tema koje su se ipak smatrale ponešto neprimjerenim za superjunačke likove. Time su adaptacije u nove medije osim izmjene forme doprinijele i razvoju sadržaja superjunačkih likova svojim odmicanjem od onoga što se očekuje od sadržaja primjerenih za strip.

Prva sezona Netflix serijala Jessice Jones uvodi lik Hope Schlottman kao najnovije žrtve Killgravea čije roditelje sam Killgrave šalje Jessici kako bi osigurao da će slučaj nestanka Hope doći upravo do nje. On siluje Hope te natjera da ubije vlastite roditelje čime na svojevrstan način rekreira događaje koje je Jessica doživjela s njim. Engleska riječ „hope“ u prijevodu znači nada te je Hope Schlottman kao lik izgrađena kao metafora nade u spas nakon Killgravea za Jessicu. Protagonistica čini sve u svojoj moći kako bi spasila Hope od psiholoških posljedica njezinog iskustva s Killgraveom jednako kao i od presude za ubojstvo njezinih roditelja. Hope na kraju sama sebi oduzima život čime Jessica simbolično gubi nadu za idejom spasa od posljedica koje su ostale nakon njezinog vlastitog iskustva te na kraju ispunjava

posljednju želju Hope Schlottman i ubija Killgravea. Činjenica da je Jessica počinila ubojstvo je još jedna razlika između serijala „Alias“ i adaptacije koju je napravio Netflix. Čak i ubojstvo koje je počinila pod utjecajem Killgravea ne mijenja lik na način na koji ovo čini. Superjunaci uvijek moraju zadržati neku granicu esencijalnog dobročinilaštva kako bi se mogli definirati kao takvi. Kasnije u seriji Jessica počini još jedno ubojstvo u samoobrani, no zbog tog ubojstva izražava iznimno žaljenje dok to niti u jednome trenutku ne čini zbog ubojstva Killgravea. Superjunak koji je sposoban počiniti ubojstvo i ne iskazati žaljenje nad njime prema onome što prepoznajemo kao klasični superjunački lik ne može zapravo biti superjunak. Izostanak žaljenja nad tim činom je ono što Netflixova adaptacija zapravo koristi kao krajnji element kojim Jessica odbacuje superjunaštvo te postaje lik sa supermoćima radije nego superjunački lik.

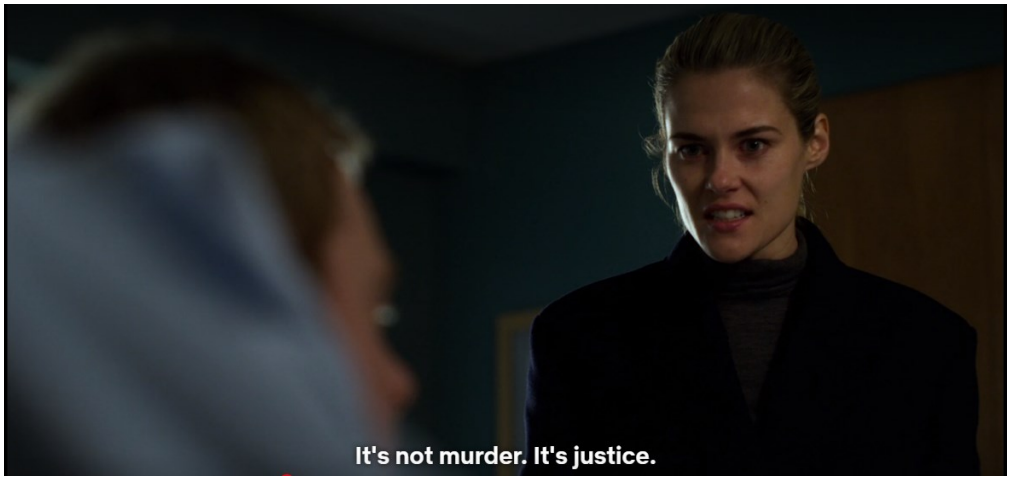
Jessica generalno unutar serije izbjegava ideju junaštva, no istovremeno želi činiti dobro. Jessicu Jones se unutar svojih adaptacija u stripu vrlo često svrstava u kategoriju anti-junakinje no Jessica Jones iz Netflixove adaptacije je više prostor rasprave o tome što zapravo može znači biti superjunak. Jessica svoje supermoći tretira kao oruđe u ostvarivanju svojih ciljeva te u niti jednome trenutku ih ne usmjerava niti pokušava razviti ili vježbati kako bi bolje ovladala njima što je još jedan od vrlo čestih lajtmotiva superjunačkog žanra. Za nju to je samo nuspojava događa iz njene prošlosti te im ne posvećuje nikakvu posebnu pažnju. Lik koji se nekoliko puta spominje kroz seriju je Kapetan Amerika koji je gotovo pa oličenje ideala superjunaštva i ideje apsolutnih pozitivnih vrijednosti američkog normativno-vrijednosnog sustava. Netflixova adaptacija Jessice Jones ga koristi kako bi još jasnije uspostavila pozicija Jessice Jones unutar okvira definiranja superjunaštva te po završetku jednog od svojih slučajeva u kojemu vraća kćer koja je pobjegla s ocem njezinoj majci djevojčica joj govori: „Kapetan Amerika nikada ne bi napravio ovako nešto.“[11] Time se Jessica postavlja na krajnje suprotni dio spektra definiranja lika kao superjunačkog time što na primjeru upravo ranije spomenute scene ona ne čini ono što je istinski-vrijednosno dobro nego praktično dobro.

Superjunački kostimi su još jedan element koji čini likove superjunaka prepoznatljivima. Unutar Netflixove adaptacije Jessice Jones, superjunački kostimi nisu samo izbačeni nego ih likovi tretiraju posprdno. Kostim od Jewl se pojavljuje unutar retrospektivnih scena prisjećanja na vrijeme kada se Jessica premišljala o tome želi li postati superjunakinja ili ne. Kostim i ime osmišljava njezina posvojena sestra Trish te Jessica na njezine ideje i kostim

[11] U originalu: “Captain America would never have done this” (Rosenberg, M.: „Jessica Jones“ S03e01, 3:16)

koji joj prezentira reagira s ruganjem i apsolutnim odbacivanjem ideje da bi ikada nosila kostim ili imala superjunačko ime. Jednako tako unutar montaže kratkih scena gdje Trish isprobava superjunačke kostime, svaka scena služi kako bi prikazala sve načine na koje superjunački kostimi mogu biti nepraktični. Ovo je još jedan primjer toga gdje adaptacije superjunačkih stripova kada prijeđu u druge medije pokazuju jasnu tendenciju pokušaja odbacivanja okvira superjunačkog žanra u pokušaju kako bi ih se definiralo unutar generalnog okvira kulturalne proizvodnje te na taj način odmaknulo od svih unaprijed pripisanih stigmi superjunačkog žanra.

Jessicina posvojena sestra Trish koja je bila tinejdžerska zvijezda Patsy ima specifičan odnos prema Jessicinim supermoćima. Trish je bila fizički i psihički zlostavljana od strane svoje majke kroz svoje djetinjstvo. Nakon što se Jessica uselila s njima jednom kad je saznala što se događa i otkrila svoju nadljudsku snagu, suprotstavila se svojoj posvojenoj majci i time postala svojevrsna zaštitnica Trish. Iz ovoga kod Trish nastaje zavist naspram Jessice, točnije naspram činjenice da Jessica posjeduje nešto što joj omogućava sigurnost bez da treba nekoga tko će ju štititi. Trish najviše potiče Jessicu da svoje supermoći počinje upotrebljavati unutar okvira superjunačkog djelovanja no kasnije ova ideja prelazi u opsesivnu želju da i sama pronađe način da dobije supermoći. Trish prvo nabavlja vojni narkotik koji pospješuje fokus te povećava snagu no nakon što pronađu liječnika koji je podario supermoći Jessici kada je spašavao nakon prometne nesreće u kojoj je ostala bez roditelja, Trish ga pod prijetnjom pištoljem natjera da učini s njom isto. Rezultat je ponešto drugačiji pa tako Trish dobiva poboljšane reflekse i bolji vid, no dane supermoći kod Trish rezultiraju osjećajem da ima pravo sama birati što znači činiti dobro. Nakon što joj majka biva ubijena od strane serijskog ubojice kojega je Jessica lovila uz pomoć Erika koji ima sposobnost fizički osjetiti ako su osobe počinile teška zlodjela, Trish odluči iskoristiti Erikove sposobnosti kako bi kaznila svakoga tko je počinio neko zlodjelo. Trish već prvu osobu koju pronalazi time principom ubija, ali svoje djelovanje opravdava time što Erik nema fizičku reakciju na nju pa stoga vjeruje da čini dobro. Ova situacija se sa svakim daljnjim ubojstvom mijenja te Trish počinje gubiti razum vjerujući da i dalje čini dobro te da zbog svojih supermoći ima obavezu to i činiti. Time se otvara prostor pitanja obaveze djelovanja na temelju posjedovanja supermoći uz jasno daljnje odmicanje od ideje klasičnih superjunačkih okvira unutar izgradnje likova koji posjeduju supermoći. Trish je aktivno vježbala i razvijala svoje sposobnosti, napravila svoj kostim te djelovala pod uvjerenjem da ima dužnost djelovati na temelju svojih dobivenih sposobnosti, no njezino djelovanje nije superjunačko nego je štoviše sama postala serijski ubojica sa supermoćima.



Slika 24 Rosenberg, M.: „Jessica Jones“ s03e11 15:36

Zaključno trebalo bi još istaknuti činjenicu da je Jessica Jones prvi Marvelov ženski superjunak koji je dobio naslovnu ulogu u ekranizacijskog adaptaciji unutar Marvelovog proširenog univerzuma (MCU). Unutar Marvelovog filmskog univerzuma, postoji cijeli niz vrlo prepoznatljivih te istaknutih ženskih likova no Jessica Jones je prvi superjunački lik koji je naslovni lik. Za razliku od pokajničke Black Widow koja se pokušava iskupiti za svoje pogreške ili Ms. Marvel koja je izgrađena gotovo kao ženska verzija onoga što predstavlja lik Kapetana Amerike, Jessica Jones je lik unutar čije je izgradnje naglasak stavljen na traume s kojima se ona nosi kroz izolaciju, alkohol i cinizam. Takav lik već sam po sebi odstupa od normativnog okvira onoga što bismo podrazumijevali pod „pravim“ superjunačkim likom te proširivanje okvira lika koji su postavljeni unutar serijala „Alias“ i ispravljanje površnosti koja je bila primijenjena u pristupu ka izgradnji ženskog elementa njezinog identiteta, rezultiralo je time da prvi ženski superjunački lik koji dobiva ekranizaciju kao glavni lik jest dvojako marginalnog identiteta; kao neženstvena žena te kao osoba sa supermoćima koja nije superjunak.

Luke Cage

Luke Cage za razliku od većine superjunaka koji su svoji superjunački identitet izgradili kako bi zaštitili svoji osobni identitet od zločinaca, svoj superjunački identitet gradi u bijegu pred zakonom. Carl Lucas je dječak koji je odrastao na „ulicama“ te završava u zatvoru nakon što mu je podmetnut zločin koji nije počinio. U zatvoru pristaje sudjelovati u eksperimentu koji rezultira time da mu koža postaje neprobojna te dobiva nadljudsku snagu. Nakon eksperimenta bježi iz zatvora i preuzima identitet Luke Cage. Junak je izgubio svoj osobni identitet ili čak

možemo reći da mu je i oduzet putem nepravedne osude te njegov dolazak u četvrt koji je marginalizirana na temelju rasnih predrasuda te uvjeta stvorenih iz istih, čine ga likom koji je marginaliziran rasno i prostorno, ali i na temelju njegovog generalnog identiteta. Luke Cage vrlo često se povezuje sa svakom raspravom o problematici rase i superjunaka kao primjer jednog od ranijih junaka stripa čija rasa nije bila bjelačka. Štoviše, Luke Cage se smatra jednim od relevantnijih superjunaka stripa upravo zbog toga što se radi o prvom liku crne rase koji je imao vlastiti *mainstream* serijal „Hero for Hire“ (1972.) te na svojevrstan način uvodi afro-američku kulturu u *mainstream* strip i čime omogućava novi prostor kulturnog djelovanja unutar domene stripa superjunačke tematike .

„Cage“; Hero for Hire

Uzimajući u obzir činjenicu da Luke Cage kao lik postoji već desetljećima te da pristup liku je uistinu iznimno različit kroz ranije spomenuta desetljeća, analiza unatoč tome što je primarno temeljena na serijalu „Cage“, se oslanja i serijal „Hero for Hire“, što je prvi serijal Luke Cage-a te „Cage“ MAX izdanja, koji je suvremeniji pristup liku. Sama konotacija imena Luke Cage tj. „kavez“ nosi simbolični značaj oslobađanja što je i svojevrsni glavni cilj djelovanja lika. Njegov pokušaj da se oslobodi svoje prošlosti koja je okaljana nakon što mu je podmetnut narkotički zločin koji mu je bilo vrlo lagano presuđen na temelju njegove rase te osjećaj da je iznevjerio svog oca koji je bivši policajac. Cage za vrijeme svog boravka u Seagate zatvoru na temelju obećanja skraćene kazne i ranijeg uvjetnog otpuštanja pristaje na sudjelovanje u eksperimentu koji je za njega imao kao posljedicu neprobojnu kožu i nadljudsku snagu. Prikaz Cageovog tj. Lucasovog boravka u Seagateu unutar serijala „Hero for Hire“ jasno naglašava problem rasizma te nasilja i neljudskog tretiranja zatvorenika. Time serijal postaje primjer korištenja prostora popularne kulture za prikazivanje i pokretanje rasprave o društvenom problemu rasizma te marginalizacije pojedinaca temeljene na njihovoj rasi.

Slika 25 Originalni kostim Luke Cagea (Goodwin (1972) vol. 1, str. 23)

Nakon bijega iz zatvora, Luke Cage dolazi u Harlem i postaje „hero for hire“. Njegovo superjunačko djelovanje time postaje označeno njegovim ekonomskim preživljavanjem temeljno na činjenici da zapravo nakon bijega iz zatvora njegove mogućnosti zapošljavanja i nisu pretjerano velike. Stoga Cage koristi svoje novo-dobivene sposobnosti za zaradu tako što ih nudi onima kojima su potrebne i koji, naravno, mogu za to i platiti. S vremenom Cage uspijeva dokazati svoju nevinost naspram zločina za koji je bio osuđen no odlučuje zadržati svoje novo ime i odbacuje svoju prošlost koju svim silama pokušava „zakopati“. Kasniji serijali Luke Cagea imaju tendenciju staviti naglasak ili na njegovu potrebu za herojskim pokušajem dobročiniteljskog djelovanja ili njegovog promatranja svog superherojskog djelovanja kao izvorom zarade. Nakon ovih događanja, radnja serijala „Cage“ temelji se na događajima iz niza drugih serijala gdje se Cage pronađe u situaciji da mu se ponovno podmeće zločin no ovaj put ubojstvo njegovog partnera njegove firme „Heros for hire“, Danny Randa aka Iron Fista, za što ponovno biva oslobođen, ali nakon toga nestaje na dugo vrijeme. Ovaj serijal počinje upravo u vremenskom periodu nakon svih ovih događaja te kada se Luke Cage ponovno pojavljuje. Sve iznesene činjenice su dane u obliku razgovora između zaposlenika novina „American Spectator“ koji žele iskoristiti priču Luke Cagea kako bi povisili popularnost svojih

novina te nam iznose i informaciju o lokaciji: Luke Cage je otvorio novi ured „Hero for hire“ u Chicagu. Luke Cage posjeduje još jedno ime, svoj svojevrsni superjunački pseudonim koji je bio naziv njegovih originalnih serijala, Power Man. Cage često iskazuje duboki prezir prema tome nadimku uz objašnjenje da mu je pripisan na temelju istoimenog eksperimenta koji mu je podario njegove supermoći te da ga povezuje sa svim nepravednim osudama koje je doživio. Lik Luke Cagea je građen na temelju ideje pojedinca koji unatoč svojim pokušajima da poštuje sustav biva stalno nepravedno osuđivan od istoga te njegova želja za oslobođenjem biva mu neutemeljeno oduzeta. Raniji su se serijali Luke Cage-a bavili rasizmom kao osnovnim društvenim problemom koji je pratio junaka te društvenim problemima afro-američke zajednice. Iako se i ovaj serijal dotiče ove teme, Luke Cage je prikazan kao simboličan heroj svih koje je sustav bezrazložno odbacio, kao što su na primjer beskućnici koji su vrlo važan element ovoga serijala. Sposobnosti koje Cage ima su u pravilu sirova snaga te njegovo prvo pojavljivanje unutar serijala upravo pokazuje kako osoba čije su sposobnosti temeljene na vještini može u potpunosti ga nadvladati.

Slika 26 McLaurin (1992.) vol. 1 str. 10

Ovaj odnos postoji i unutar njegovog kontrastnog partnerstva sa Danny Random, aka Iron Fist, koji je bio njegov partner u originalnom njujorškom „Heros for hire“ uredu. Danny Rand je sin iznimno uspješne i bogate obitelji te njegove sposobnosti najvećim dijelom proizlaze odličnog poznavanja borilačkih vještina, uz mistične moći koje je dobio u fikcionalnom gradu K'un Lun gdje je odrastao. Unatoč kratkom pojavljivanju Iron Fista unutar ovog serijala, on je specifičan upravo zato što ostavlja Cagea samog te njegov pokušaj za oslobođenjem „bijegom“ iz New Yorka ga postavlja pred glavnog negativca ovog serijala koji jednako kao njegov jednom najbolji prijatelj i poslovni partner, svoje sposobnosti temelji na poznavanju borilačkih vještina i oružja, Hardcore. Svi negativci ovog serijala imaju funkciju metaforičnog prikaza elemenata društva koji nepravedno osuđuju pojedince te ih „zatvaraju“ unutar samoga društva. U ovome odnosu Hardcore je specifičan jer uz to što njegove sposobnosti koje ga čine nadmoćnim nad

Cageom dodatno su mu prijetnja zato što je izgubio svoga najboljeg prijatelja koji je „služio“ kao nadopuna Cageu za takve slučajeve. Istovremeno Hardcore koristi Cagevu prošlost kao svoje glavno oružje što je upravo ono od čega se Cage pokušava osloboditi. Drugi važniji negativci serijala su svi redom građeni upravo prema istome principu, simbolični prikazi izvora svojevrsnih opasnosti unutar društva za pojedince koji ne posjeduju pristup svim društvenim aspektima na temelju određenih elemenata svoga identiteta: *strike-breaker* koji se bogati na temelju svoje uspješnosti u nasilnim razbijanjima štrajkova koji postaje trgovac oružjem, političar koji je serijski ubojica beskućnika, arijevska organizacija Hammer koja ciljano napada afro-američke glazbenike i umjetnike, itd. Luke Cage serijala „Cage“ je verzija koja uviđa svoju potrebu za preživljavanjem te naplaćuje svoje superjunaštvo, no ipak primarni poticaj za djelovanje je ipak njegova želja da „oslobodi“ pojedince koji su „zatvoreni“ na margine društva na temelju njihove društvene pozicije. „Cage“ u MAX verziji je primjer naslijeđa „Watchmen“ serijala i Frank Millerovih stripova, mračnija i sirovija verzija Luke Cagea, s gotovo ne postojećom cenzurom i superjunakom koji primarno djeluje u skladu vlastite dobrobiti i financijske dobiti, no svo djelovanje unutar ovog serijala počinje iz potrebe da ipak učini „dobro djelo“. Ova verzija Cagea nosi naglašeno poznavanje „pravila“ prostora unutar kojega se nalazi tj. kvarta gdje djelovanje se temelji na poznavanju specifičnih normi koje vrijede samo unutar toga prostora. Time kvart grada postaje struktura za sebe koja djeluje na temelju vlastitih vrijednosti i norma.

Luke Cage je dobra osnova za promatranje evolucije izgradnje likova u stripu te možemo uvidjeti kako se pozicija lika i osnovni elementi kroz vrijeme mijenjaju ovisno o stilističkim i društvenim preferencijama. „Hero for Hire“ Luke Cage je praćen jakom označenošću problema njegove rasne pozicije te je stalno izložen rasizmu. Njegov pokušaj oslobođenja je oslobođenje od rasne diskriminacije. „Cage“ daje veći naglasak na ideju herojstva vođenog pravednošću te je svojevrsni simbol borca protiv represije osnovane na predrasudama bilo zakonskim ili vrijednosno-normativnim. „Cage“ u MAX izdanju napušta ideje junaka koji se bori protiv nepravde te lik biva „spušten“ na razinu prosječne osobe koja obitava u specifičnom prostoru i sve što želi je to činiti što je moguće udobnije te želi biti oslobođen od svojih obaveza društvu koja se temelji na njegovim supermoćima time što zahtijeva da za svoje „usluge“ uvijek bude plaćen i nikada ispod cijene. Iako je svaka verzija lika vrlo specifična, sve tri predstavljaju ideju potrage za oslobođenjem od nepravednih osuda i isključenja unutar društva koje nam to isto osporava na temelju nekog elementa našega identiteta. Jedan element koji sva izdanja imaju i koji uvelike prati izmjene u pristupu liku je

lik Reve koja je uvijek prikazana kao Lukeova romantična partnerica koja pogiba, no uvjeti njezine smrti su izmijenjene unutar svakoga serijala te prate pristup liku. U „Hero for Hire“, Reva pogiba kao kolateralna žrtva zbog lika Diamondback koji podmeće zločin Luke Cageu na temelju kojega završava u zatvoru. „Cage“ serijal lik Reve konstruira kao Lukeov najveći gubitak te jedina točka njegove prošlosti koje se ne samo da ne želi osloboditi nego nikada ne želi pustiti. Sjećanje na Revu i njegova čežnja prema njoj su iznimno naglašeni elementi lika te odgovaraju upravo ovoj više herojsko orijentiranoj izgradnji lika Luke Cagea. MAX izdanje „Cage“ serijala Revinu smrt postavlja upravo unutar prostora radnje i njegovih pravila te Reva pogiba u „*drive-by*“ napadu dok je Luke u zatvoru. Lukeov odnos prema Revinoj smrti je na površini hladan jednako kao što je i lik prikazan, no prožet osjećajem krivnje.

Superjunački kostimi Luke Cagea se iznimno razlikuju te svaki od njih nosi posebne konotacije. „Hero for Hire“ svoj kostim bira u dućanu s kostimima upravo sa tom funkcijom, da bi bio njegov superjunački kostim i aktivno želi staviti naglasak na to da je on „heroj“. Njegov kostim je svojevrsni marketinški alat kako bi privukao mušterije te time njegov vizualni izgled je svojevrsna vizualizacija naslova serijala što onda čini i njegov superjunački identitet. „Cage“ serijal nema kostim za Lukea nego ga oblači u kožnu jaknu i traperice, no postoji jedan iznimno zanimljivi moment koji je vrlo čest za ovaj stilistički period superjunačkog stripa, a to je pretjerivanje u „superjunaštvu“ što je u ovome slučaju Cageova jakna koja postaje otporna na metke nakon što dolazi u kontakt sa istim kemikalijama koje su Cagea učinile otpornim na metke. Ovakav pristup liku te njegovom superjunačkom identitetu je upravo ono što vrlo često se koristi kao argument za pridavanje niže vrijednosti superjunačkom stripu gdje svi elementi lika su gotovo pa banalizirani te pretvoreni u zabavne trikove i „fore“ koje onda služe za izgradnju likova što ih zapravo onda čini neizgrađenima jer postaju dvodimenzionalni nositelji nikakvog značaja sa nekoliko „fora“ elemenata koji su zabavni i niša više. „Cage“ u MAX izdanju nema superjunački kostim nego je odjeven u jaknu sa kapuljačom, sunčane naočale i tenisice za koje je naglašeno da su skupe i vrlo popularne pa time lik biva odjeven prema standardima specifičnog prostora popularne kulture što njegov lik prenosi u isti prostor u kojemu i nastaje. Ova tendencija se sve češće pojavljuje u suvremenim superjunačkim stripovima kao i pokušaj smanjivanja osjećaja da je prostor superjunaka odvojen od našeg stvarnog društva što likove onda čini „realnijima“ te ona potreba da iznesena priča bude iznenađujuća, ali ipak realna biva pojačana upravo ovim pristupom likovima.

Slika 27 Azzarello (2002.) vol. 1, str. 17

Analizirani Luke Cage serijali kao što i možemo vidjeti iz analize, nemaju veliku umjetničku vrijednost za strip tekstualno niti se mogu istaknuti kao vizualno vrijedni serijali jer su rađeni formulaično prema svojim odgovarajućim periodima, ali njegova društvena vrijednost je neosporiva. Uzimajući u obzir da se radi o prvom afroameričkom superjunaku koji nije prikazan manjkavo niti stereotipiziran rasističkim pretpostavkama o afričkom naslijeđu, a da je dobio vlastiti serijal, možemo na ovim primjerima vidjeti razvoj i evoluciju uvođenja kulturnih vrijednosti i normi u prostor superjunačkog stripa sa jasnom namjerom aktivnog pokušaja bavljenja specifičnim društvenim problemom, u ovome slučaju rasizmom, s namjerom poticanja promjena društvenih vrijednosti i normi.

Netflix: Coker, C. „Luke Cage“

Netflixova adaptacija Luke Cage serijala ne prati u potpunosti niti jedan od stripovskih serijala te stvara gotovo pa u potpunosti novu verziju lika. Carl Lucas unutar ove adaptacije dolazi iz savezne države Georgia te je bivši policajac čija karijera završava time da mu njegov polubrat Willis Stryker podmeće zločin kao osvetu za činjenicu da se uvijek nalazio u podređenoj poziciji Carlu unutar njihove zajednice iz razloga što je vanbračno dijete njegova oca. Izvor Lukeovih moći i sposobnosti je jednak kao i većini adaptacija osim što Luke ovdje ne pristaje sudjelovati u eksperimentu nego pod ucjenom pristaje sudjelovati na brutalne borbe u organizaciji zatvorskih čuvara koje su oni koristili za klađenje i *streaming* na internetu za profit. Kada se obrati zatvorskoj psihologinji Revi te joj otkrije da sudjeluje u tim borbama pod

prisilom, ona mu obećava da će poduzeti nešto oko toga kako bi to spriječila no zatvorski zaštitari šalju dvoje zatvorenika, Shades i Comanchee, koji ga premlaćuju gotovo do smrti zbog čega Reva preklinje znanstvenika koji je provodio eksperimente u zatvoru da pokuša spasiti Lukea putem eksperimentalne procedure koja je namijenjena za poboljšanje regenerativnih sposobnosti tijela. Glavni čuvar zatvora saznaje za to te u pola procesa u pokušaju da ubije Cagea sabotira stroj no Cage ne samo da ne umire, nego dobiva nadljudsku snagu i neprobojnu kožu te bježi iz zatvora nakon čega se nalazi sa Revom koja mu stvara novi identitet Luke Cagea i bježi u Harlem. Ovime kao i u stripovskim serijalima, Reva nosi važnu ulogu u izgradnji identiteta Luke Cage, ali u ovome slučaju ona ga doslovno i stvara.

Ova adaptacija se velikom većinom bavi problemima rasizma, nasiljem uličnih bandi, posljedicama istog po društveni prostor unutar kojega se taj tip nasilja događa te problemima koji postoje za policiju unutar takve situacije i mogućnosti tj. nemogućnosti koje posjeduje jedna institucionalizirana organizacija društvenog sustava u takvom društvenom prostoru. Činjenica da je Luke Cage otporan na metke i njegov superjunački „kostim“ nose iznimnu važnost uzimajući u obzir da su sve ove teme istovremeno blisko povezane i sa problemom vatrenog oružja koje se velikim udjelom nalazi u rukama ovih uličnih bandi. Luke veliku većinu vremena provodi u žargonski nazvanim hoodicama koje su često označivane kao odjevni predmet koji se koristi i za prikrivanje identiteta za vrijeme pljački i razbojstava zbog kapuljača koje imaju mogućnost prekriti veći dio lica, ali su i dio modne kulture afroameričke kulture što stavlja naglasak i na problem rasističkog pripisivanja negativne konotacije odjevnom predmetu. Sam lik često naglašava kako on kao crnac u hoodici je automatski sumnjiv. Lukeove hoodice su veliku većinu vremena prekrivene rupama od metaka kao daljnji naglasak na činjenicu da su njegove moći svojevrsna „otpornost“ na jedan od društvenih problema prostora unutar kojega postoji, no ovo gotovo *deus ex machina* rješenje je osporeno putem rečenice koja se često ističe kroz seriju: „Harlem nije otporan na metka“.

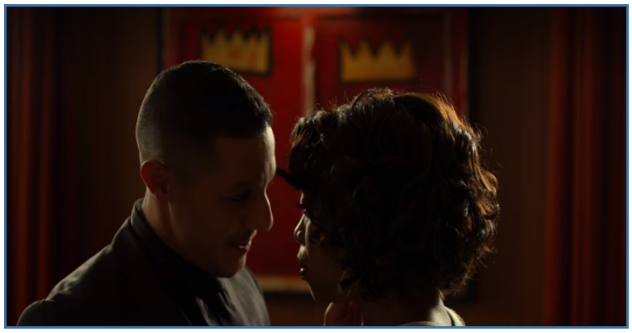
Slično kao i u Netflixovoj adaptaciji Daredevila, serija je iznimno vezana uz prostor u kojemu se odvija te građena putem kontrastne uspostave dva glavna mjesta radnje koja se oba nalaze u kvartu Harlem, Pop's brijačnica i klub Harlem's paradise. Pop's brijačnica je lokal ostarjelog bivšeg člana jednog od uličnih bandi i bivšeg zatvorenika. Njegovo ime Pop je zanimljivo označeno time što ga možemo povezati sa engleskom riječju koja označava naziv od milja za oca, no njegov nadimak Pop dolazi od zvuka kojeg su proizvodile njegove šake dok je udarao ljude. Pop svoju brijačnicu naziva „Švicarska“ te ju ispunjava televizorima i igraćim konzolama s ciljem kako bi zadržao mladež Harlema što je dalje moguće od nasilja na

ulicama i spriječio njihovo potencijalno uplitanje u lokalne bande pa stoga njegov nadimak Pop koji je proizašao upravo iz njegova nasilne prošlosti postaje bliži onoj konotaciji riječi oca, kakvim ga i svi posjetitelji Pop's brijačnice i smatraju. Pop zabranjuje bilo koji tip „uličnog“ govora unutar njegove brijačnice te su psovke strogo zabranjene za koje postoji i limenka za dolar za svaku izgovorenu. Ovi svi nabacani motivi su u funkciji simbolične izgradnje ideala „svjetlije budućnosti“ mlađe generacije Harlema kroz izgradnje barijera od negativnih utjecaja svijeta unutar kojega žive i odrastaju. Za njegov lokal postoji i društveno uspostavljena norma za koju svi građani kvarata Harlema znaju, njegov lokal je neutralan prostor koji niti jedna banda nikada ne smije ugroziti ili bilo kako djelovati unutar istog. S druge strane, klub Harlem's paradise je u vlasništvu obitelji Stokes koji posjeduju dugu povijest kriminalnog djelovanja na prostoru Harlema te se smatraju svojevrsnom koncentriranom točkom moći i utjecaja u Harlemu. Na samome početku serije Luke radi za oba lokala, čisti podove u Pop's brijačnici i pere suđe u Harlem's paradise. Lukeov odnos s Popom je specifičan jer Pop zna sve o Lukeu, uključujući i njegove supermoći i za činjenicu da je pobjegao iz zatvora, dok s druge strane Cottonmouth, glava obitelji Stokes i vlasnik kluba Harlem's paradise surađuje s jednim od bivših zatvorenika koji su Lukea pretukli gotovo na smrt dok je bio u zatvoru. Lukeova prisutnost unutar oba prostora je pokretač radnje te kada jedan od mladića koji inače provodi vrijeme u Pop's brijačnici opljačka Cottonmoutha, taj mladić dolazi kod Popsa očekujući da će tamo biti siguran te Pop od Lukea traži uslugu na temelju duga jer je čuvao njegovu tajnu, da od Cottonmoutha zatraži da dođe u Pop's brijačnicu na pregovore kako bi spasio mladića iz razloga što Pop to ne može učiniti jer istovremeno ga promatra i policija koja je pretpostavila da će mladić doći upravo njemu. Nakon što Luke ode kod Cottonmoutha i dogovori pregovore, jedan od zaposlenika Cottonmounta krši unaprijed pretpostavljene norme te automatskim oružjem puca po Pop's brijačnici i ubija mladića koji se tamo skrivao, ali i Popa. Ovakvo kršenje pretpostavljenih normi izaziva reakciju od strane Lukea koji odlučuje aktivno izmijeniti dotada pretpostavljene norme i kreće u svojevrsni „rat“ protiv Cottonmoutha. Uspostavljeni prostor koji nalazimo u Harlemu stvara dva prostora moći, policiju kao legitimnu moć i autoritet no koja nema sposobnost nikako djelovati na ulični kriminal s višom efektivnošću zbog činjenice da spomenute bande koriste zakone tj. institucionalizirane sustave kako bi se zaštitili i moć koja je pridana na temelju novca i straha, ali i društvenih normi kvarta koji „pripada“ kriminalnoj organizaciji pod vodstvom obitelji Stokes. Uz to postoji i prostor koji obuhvaća političku moć koja je unutar serijala prikazana kroz Mariah Dillard, sestričnu Cottonmoutha. Ovdje politička moć podupire zapravo samu sebe kroz financiranje od obitelji Stokes te davanje svojevrsnog osiguranja im da se održi mogućnost djelovanja. Istovremeno

postoji prividna i manipulativna podrška policiji sa ciljem održavanja legitimnosti iste pa stoga potpada u isti prostor moći obitelji Stokes. Luke Cage u ovaj prostor ulazi kao posebna kategorija ili čak posebni prostor moći, točnije supermoći. Na temelju njegovih sposobnosti, on je otporan na jedan od primarnih izvora moći uličnih bandi, njihovo oružje te svoj sukob s glavnim antagonistima započinje tako da im oduzima gotovo sav novac napadajući lokacije na kojima je taj novac čuvan te zbog tih napada biva zaplijenjen od strane policije. Unatoč tome što Luke svoje djelovanje usmjerava prema borbi protiv kriminala, njegovo djelovanje je i dalje destruktivno te on je i dalje time ostaje kao kontrarni izvor moći policiji.

Harlem's Paradise služi i kao simbol izmjene moći te posjedovanje kluba služi kao simbol posjedovanja najviše pozicije moći unutar Harlema. Ovo se unutar serije obavezno prikazuje srednjim planom koji uključuje okrugli prozor ureda Harlem's Paradise te umjetnine koja se nalazi preko puta prozora ispred koje stoji trenutni vlasnik kluba, a time i centralne moći Harlema.

Slika 28 Coker, C.: „Luke Cage“ s01e01 43:26



Slika 29 Coker, C.: „Luke Cage“ s02e07 9:03

Kao i u svim Netflix adaptacijama, boja ima izniman značaj, u ovome slučaju žuta kao *homage* originalnom Luke Cage kostimu. Žuta boja u seriji najučestalije se pojavljuje kao boja prostorija, zgrada i sl. i time upravo prati lokacijski orijentiranu izgradnju narativa serijala. U slučaju Luke Cagea žuta boja označava prostor koji postaje novi zatvor Carl Lucasa, tj. možemo čak reći da Luke Cage tamniči Carl Lucasa svojim novim životom u Harlemu te žuta boja neonskog znaka ispred njegovog stana ili zidova Rand industries prostorija u kojima se odvija jedan od glavnih okršaja druge sezone pa čak i crkva u kojoj se održava Popsov sprovod postaju metaforični kavezi Carl Lucasa koji borbom za ovaj novi prostor gubi svoje mjesto u svijetu u korist Luke Cagea. Kada Luke dogovara sa ostalim glavama zločinačkih organizacija svoju novu poziciju, njegov izbor riječi još više naglašava upravo ovo: „A lockbox around Harlem“ te Harlem's Paradise postaje primarna točka njegovog „kaveza“. No najzanimljivija uporaba žute boje je na samome kraju serije kada Luke Cage preuzima Harlem's paradise. Osim žutog odijela koje iznimno odskače od njegove uobičajene ležerne odjeće, zid na kojemu se

nalazi okrugli prozor nasuprot kojega je uvijek slika koja simbolizira „moć“ postaje isto žuti čime Harlem's Paradise je finalni kavez Carl Lucasa kojeg je istisnuo Luke Cage te upao u ciklus izmjene moći. Luke postaje ono protiv čega se je borio time što preuzima jednake principe svojih prethodnika i prostor moći koji je posjedovala obitelj Stokes. Taj prostor jednom temeljen na oružju, novcu i normativno-vrijednosnom okviru kulture Harlema, Lukeovim preuzimanjem ne mijenja svoje izvore moći samo što vatreno oružje biva zamijenjeno drugačijim oružjem; supermoćima. Time lik koji traga za slobodom, svim svojim djelima gradi svoj vlastiti zatvor u obliku specifične pozicije moći.

S druge strane, imamo cijeli niz likova koji su građeni kao junaci marginalnog identiteta istog prostora kao i antagonist. Ženski likovi serijala Luke Cage su građeni na jedan vrlo specifičan način, one nisu prikazane nepobjedivo niti im je dokinuta njihova ženstvenost, ali im je u potpunosti uklonjena pozicija „dama koje treba spasiti“ te ne dopuštaju da ih se svede na pasivnu ulogu. Detektivka Misty Knight i Claire su u svim situacijama iznimno samostalni likovi, čije djelovanje nije označeno potrebom za pomoći od junaka serijala, nego štoviše niz prikazanih situacija su mogle završiti potencijalnom smrću antagonista bez njihove intervencije. Misty je afroameričkog podrijetla, a Clarie latino-američkog. Oba lika služe kao prostori za raspravu o rasnoj poziciji unutar serijala, no uz to dodaje se i problem ženskog identiteta uz rasni. Likovi Misty i Claire se nalaze u pozicijama gdje su njihove sposobnosti osporavane na temelju njihovog bivanja ženama, ali istovremeno daljnje društveno marginaliziranje je temeljeno i na njihovoj rasi. Unatoč tome, oba lika su primarno građene kao nimalo pasivni i iznimno sposobni likovi u ostvarivanju svojih namjera kao svojevrsni prikaz mogućnosti nadilaženja društvenih pozicija pripisanih likovima.

Runaways

Runaways je naziv skupine adolescenata koji nakon što saznaju da su im roditelji članovi zločinačke organizacije koja otima i ubija tinejdžere koji su pobjegli od kuće ili su beskućnici s ciljem ispunjavanja dogovora s pretpovijesnim mitološkim bićima, bježe od kuće te pokušavaju naći način da zaustave svoje roditelje u njihovom naumu. Svi likovi koji čine skupinu Runaways su adolescentske dobi, uz iznimku Molly Hayes koja je pred-adolescentske dobi, te iz dobro stojećih obitelji. Svaki lik je specifično izgrađen kako bi prikazao neke od problema izgradnje identiteta unutar adolescentskog životnog perioda. Sukob protagonista i

antagonista baziran je na kombinaciji odnosa adolescenata i njihovih roditelja te zakonskih restrikcija tog odnosa, ali i na problematici odbacivanja stajališta i djelovanja mladih temeljeno na percipiranju njih samih kao nezrelih i naivnih pojedinaca čime se njihovo uviđanje svijeta i pokušaji djelovanja uzimaju kao neozbiljni te time i nebitnim. Među samim likovima Runawaysa postoji posebna dinamika koja funkcionira kao mikrorazina prikaza međuljudskih odnosa među adolescentima. Marginaliziranost likova se ne temelji na specifičnom aspektu njihovog identiteta nego na temelju njihove dobi. Radi se o populaciji koja zakonski mora odgovarati nizu autoriteta koji imaju dužnost skrbi nad njima kao što su roditelji, učitelji ili skrbnici te time njihovo djelovanje biva nužno ograničeno zakonski i financijski što je primarno ograničenje njihovog djelovanja koje čini njihov identitet marginalnim. Uspostavljeni sukob među likovima Runaways je daljnje proširen prostor ove problematike kroz davanje supermoći ili elemenata koji nadilaze prosječne mogućnosti u ruke adolescenata pa time njihov prostor djelovanja ipak biva proširen.

Vaughan, B.K. (2003.-2004.): "Runaways"

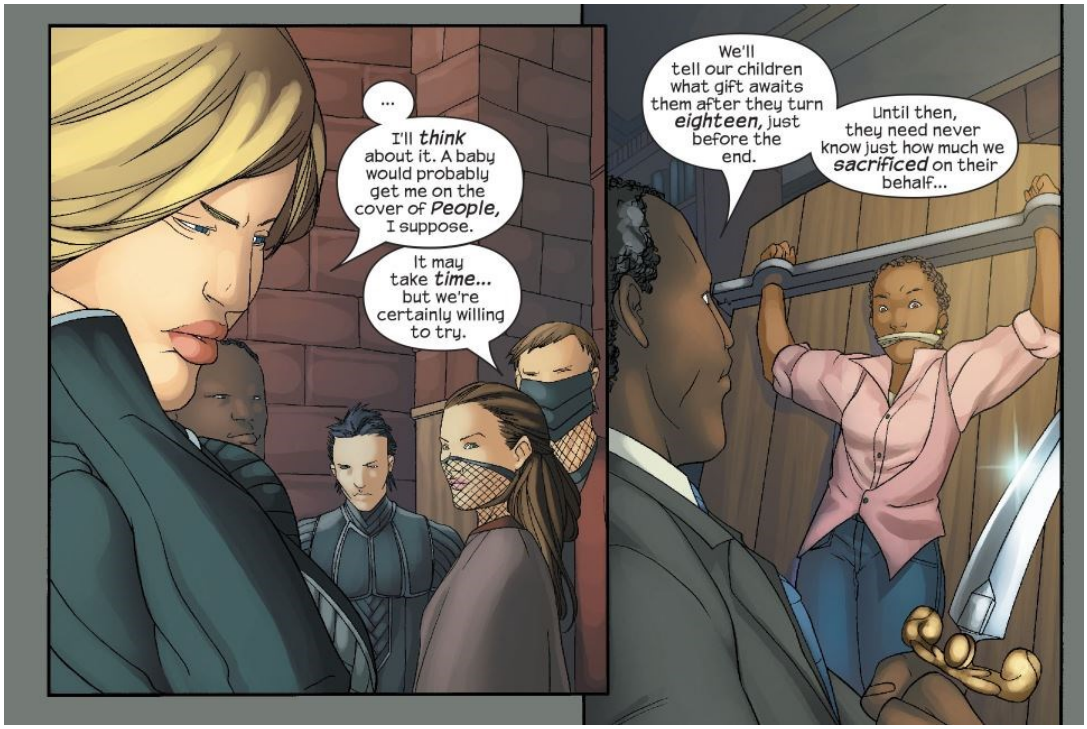
Osnovna premisa serijala „Runaways" sazidana je u uvodnoj stranici serijala: „U nekome trenutku svoga života, svi mladi ljudi vjeruju da su njihovi roditelji zli…no što ako je to istina?" (Vaughan, 2003. (1): 0) Jedna specifična činjenica ovog serijala jest da je na uvodnoj stranici žanrovski definirana kao akcijska *teen* romantična komedija. Ovakvo daljnje pojednostavljivanje materijala ukazuje na jednu specifičnu činjenicu, a to je da je serijal namijenjen publici koja ne posjeduje generalno znanje ovoga područja te bi trebao poslužiti kao tranzicijski serijal koji će ih uvesti u konzumaciju kulturnih proizvoda sa područja superjunačkih stripova. Nadalje ako se fokusiramo na izbor protagonista, možemo daljnje potvrditi ovu činjenicu. Svi protagonisti uz iznimku Molly Hayes su adolescenti koji su označeni vrlo različitim društvenim elementima te se pojavljuju kao prostori preispitivanja za vrijeme formacije svog identiteta u adolescentskom dobu. Molly Hayes predstavlja rani pubertet uz naglasak na biološkim promjenama te se uz to nosi sa smrću roditelja. Karolina Dean kroz serijal preispituje svoju seksualnost polagano otkrivajući da je homoseksualne orijentacije. Nico Minirou jest označena otkrivanjem vlastite seksualnosti te značenja njezinog obiteljskog naslijeđa i tradicije. Gertrude Yorkes unutar serijala je postavljena u prostor gdje se adolescentski idealizirani stavovi susreću sa stvarnim svijetom te razvoj kritičkog promišljanja dolazi u sukob s dotadašnjim idealiziranim viđenjem vlastitih stavova. Chase Stein je dijete koje je izloženo obiteljskome nasilju i na kraju, Alex Wilder je s druge strane

dijete iz naizgled idilične obitelji čiji roditelji iskazuju iznimno razumijevanje i posvećuju mu apsolutnu pažnju. Paralelno uz svaku od ovih odrednica, svakome liku su pridodane supermoći ili elementi koji nadilaze prosječne i realne mogućnosti, koje odgovaraju ovim elementima. Karolina je izvanzemaljskog porijekla te uz sposobnost leta i svjetlosnih zraka, sjaji u duginim bojama, Nico posjeduje magično žezlo Jednog koje je naslijeđeno od njezine majke, Gertrude ima neobičnog ljubimca dinosaura imenom Old Lace, Chase posjeduje rukavice i naočale vrlo napredne tehnologije koje ga primarno štite od napada, Molly ima iznimnu nadljudsku fizičku snagu nakon čega ju hvata umor i san te je jedina iznimka Alex koji samo posjeduje iznimnu inteligenciju i sposobnosti planiranja.

Kao i niz drugih elemenata superjunačkog stripa, uz supermoći i glavni negativac posjeduje jaku simboličku vrijednost. Gibborim zli divovi koji zahtijevaju žrtvu mlade energije, u ovome slučaju odbjeglih tinejdžera, su preuzeti iz Starog Zavjeta te pripisivanjem njihovog podrijetla iz dogmatičnog starog sustava vrijednosti dobivamo metaforičnu sliku „starog“ sustava vrijednosti koji obećava uspjeh i moć te za uzvrat zahtjeva „smrt novog“ tj. zatvaranjem prostora novih vrijednosti i zahtjevom za apsolutnim prihvaćanjem starog kao jedinog oblika koji može dovesti do uspjeha. Gibborim ističu kako je moderni svijet uništio sve lijepo i dobro ovoga svijeta te obećavaju da će za uzvrat za prinošene žrtve vratiti nazad savršeni svijet koji je jednom postojao i dati mogućnost onima koji im se „pokore“ da obitavaju u njemu. Ako napravimo kratku komparaciju s društvenim odnosima vrijednosti gdje se „živuće kulture“ (Williams, 2006.) stalno međugeneracijski sukobljavaju, možemo promatrati ove postavljenje situacije likova kao kritiku nametanja starih vrijednosti sustava one generacije koja je u pozicijama autoriteta i moći (roditelji, učitelji, itd.) naspram generacije čije nove vrijednosti su suprotstavljene njihovima. Drugi odnos koji se ističe u serijalu je odnos između roditelja i adolescenata. Nije nepoznato da je modus operandi svakog tinejdžera gotovo aktivno suprotstavljanje svemu što predstavljaju njihovi roditelji, no unutar ovog serijala taj odnos nadilazi prostor jednostavnih međugeneracijskih nesuglasica i borbe adolescenata protiv roditeljskog autoriteta time što djelovanje likova roditelja jest štetno po cijeli svijet. Unatoč tome, i dalje se svakako radi o metaforičnom odnosu sukoba generacija unutar obiteljskih okvira. Hauser kada se dotiče odnosa između generacija unutar promatranja pojma kulture koristi pojam „generacijski faktor“ te ga definira kao kulturni faktor označen u svojoj strukturi prijelazom između prirodnih i kulturnih faktora povijesnog procesa gdje zajednica generacije je označena nepromjenjivim faktorom koji je starosna dob i promjenjivim faktorom koji je njihova uloga unutar kulture svog vremena. (Hauser, 1986. (1): 107). Ovdje je generacijski

faktor glavni pokretač radnje s pridodanim nadnaravnim i superjunačkim elementima narativne gradnje.

Veliku težinu nosi činjenica da su odbjegli tinejdžeri bili „pogonsko gorivo“ zlih Gibborim divova kojima su roditelji junaka prinosili žrtve te činjenica da njihova djeca postaju upravo ono što su roditelji smatrali gotovo potrošnim materijalom nosi funkciju prenaglašavanja odnosa sustava vrijednosti koji imaju roditelji u serijalu naspram vlastite djece.



Slika 30 Vaughan, B.K. “Runaways”, vol. 3, str. 26

Najistaknutiji odnosi koji se promatraju su same interakcije među adolescentskim članovima grupe junaka serijala. Svaki član skupine Runaways ima specifičnu funkciju kao prikaz određenih problematika vezanih uz izgradnju identiteta u adolescentskom periodu života. Molly Hayes unutar Vaughanove adaptacije je prikazana kao pred-adolescentsko dijete. Njezina uloga unutar serijala označena je činjenicom da je ona jedini protagonist koji nije adolescent te time stvara pomak unutar prostora preispitivanja izgradnje identiteta gdje ulazimo i aspekt djetinjstva te formativnih aspekata za identitet pojedinca unutar tog perioda. Prikazana je naivno te bez potrebnog znanja za razumijevanje događaja s kojima se susreću. Ostali protagonisti ju tretiraju istovremeno zaštitnički no uz određenu dozu posprdnosti naspram njezine nezrelosti, ali i neupoznatosti s određenim aspektima svijeta unutar kojega se nalazi. Njezin manjak emocionalne zrelosti vrlo često je istican te korišten upravo prema principu

odbacivanja iz centralnog prostora na temelju dobi čime Molly biva svrstana u isti prostor od strane ostatka protagonista gdje su oni sami svrstani od strane populacije starije od njih.

Karolina Dean primarno je građena oko dva aspekta otkrivanja o sebi, jedan je seksualnost, a drugi je njezino porijeklo. Karolina je izvanzemaljskog porijekla te to ju primarno odjeljuje od ostatka skupine što stvara osjećaj čudovišnosti u trenutku kada otkriva ovu činjenicu. Otkrivanje vlastite seksualnosti je svakako jedan od istaknutijih elemenata izgradnje vlastitih identiteta unutar adolescentske dobi. U slučaju lika Karoline, ona počinje otkrivati osjećaje privlačnosti naspram Nico. Kao što Zorica ističe, homoseksualnost kao oblik pojmovno-definiranog društvenog identiteta formira se u 19. stoljeću paralelno sa pojavama prvih aktivističkih skupina tog područja te prelaska rasprave o homoseksualnosti u znanstvenu sferu, primarno medicinu i psihologiju. Pojam homoseksualac i homoseksualnost skovao je mađarski novinar Károli Mária Kertbeny 1869. te sama formacija pojma je svakako osnova formacija društvenog identiteta.(Zorica, 2016. 6-7) Seksualnost je svakako iznimno relevantan dio identiteta kao generalnog pojma te upravo time postaje među relevantnijim temama kada raspravljamo o formaciji identiteta pojedinaca u fazi adolescencije, primarno jer aspekt seksualnosti nije samo formiranje svijesti o vlastitoj seksualnosti nego i način na koji pojedinac promatra seksualnost u generalnom smislu te vrijednosni pogled na vlastitu seksualnost.

Nico s druge strane pak je označena svojim prvim romantičnim odnosima koji se razvija između nje i Alexa. Isti odnos se pojavljuje i između Chasea i Gert, ali veći naglasak je svakako stavljen na odnos između Nico i Alexa te stvaranje najjednostavnijeg romantičnog zapleta poznatiji pod nazivom ljubavni trokut između Karoline, Nico i Alexa. Koristeći ovakav simplificiran pristup stvaranju romantičnog zapleta serijal se još više približava formama tinejdžerskih drama te nadalje naglašava svoju funkciju privlačenja adolescentske publike ka superjunačkim sadržajima.

Slika 31 Vaughan, B.K. "Runaways", vol. 03, str. 63

Ostali elementi kao što su nasilje u obitelji s kojim je suočen Chase ili idealizirani stavovi kojima je označena Gert su samo površno obrađeni. Ove teme se većinski samo spominju te ih se koristi kao pokušaj pridodavanja ozbiljnijih tema unutar prostora koji je većinski fokusiran na jednostavne zaplete usmjerene na održavanje napetosti radnje. Jednako tako i tradicijsko naslijeđe s kojim se susreće Nico i biološke promjene vezane uz odrastanje kod Molly su teme koje su samo naznačene, ali nisu dalje obrađivane unutar serijala. Uzimajući izloženo u obzir, možemo zaključiti kako se radi o serijalu čiji cilj nije bilo postizanje određene razine kvalitete niti direktno raspravljanje o društvenim problematikama koje su istaknute kroz serijal nego radije kao marketinško oruđe koje će privući čitateljstvo određene dobi, u ovome slučaju adolescentske čitatelje. Ovu tvrdnju možemo potkrijepiti s još nekoliko elemenata iz serijala. Jedan bi svakako bilo uključivanje društveno-kulturnih sadržaja koji su prepoznatljivi i dio svakodnevnog života ciljane publike. Unutar serijala spominju se MMORPG video igrice ili online trgovine jeftinih proizvoda kao što je eBay.

Druga i možda najjasnija značajka serijala koja ukazuje na publiku na koju je fokusirana je cenzura. Nasilje i psovke su uključene u serijal, ali kako bi ostao tržišno prihvatljiv za standarde proizvoda namijenjenih pred-adolescentskoj i adolescentskoj publici uvedena je

cenzura. Nasilje je ili ublaženo ili jednostavno je samo insinuirano bez da ga se prikazuje. S druge strane psovke su zamijenjene nizom simbola (#$%&) koji su prepoznatljivi oblik cenzuriranja riječi u govornim oblačićima unutar strip forme. Ovime se ne isključuje upotreba psovki, ali ih se cenzurira putem zamijene određenih slova sa nekima od ovih znakova.

Slika 32 Vaughan, B.K. "Runaways", vol. 3 str. 83

Možemo zaključiti kako bi smo Vaughanov serijal Runaways više mogli nazvati kulturnim proizvodom s marketinškom namjenom radije nego serijal koji ozbiljnije pristupa temi adolescencije te izgradnje identiteta unutar tog perioda.

Hulu: Savage, S.; Schwartz, J. „Runaways"

Hulu adaptacija serijala Runaways velikom većinom prati narativno strip serijal uz određene izmjene u likovima te vremenskom periodu. Jednako kako je i strip aktivno uključivao elemente kulturnog prostora reprezentirane populacije, serija uvodi nove društvene elemente vezane uz tehnološke promjene kao što su upotreba aplikacije za prijevoz Lyft, *bullying* putem društvenih mreža te SmartHouse kuće. Likovi, lokacije te odnosi među likovima su većinom ostali nepromijenjeni uz određene iznimke.

Najveća promjena svakako je izostavljanje Gibborim divova te izmjene vezane uz Karolinu Dean. Karolina Dean unutar televizijske adaptacije je samo napola izvanzemaljskog porijekla te glavni antagonist je Jonah, njezin biološki otac. Obećana nagrada u ovome slučaju je tehnologija s izgubljenog svemirskog broda na kojemu je došao Jonah te obnovljivi izvor energije no zapravo vađenje njegovog svemirskog broda kada bi se sprovelo bi raspolovilo Kaliforniju. Uz to, Jonah uz pomoć djeda Karoline Dean pokreće sektu baziranu na idealu svjetlosnih bića nazvanu prema planetu sa kojega Jonah dolazi, Gibborim. Pojam religije ima

vrlo značajnu ulogu u seriji Runaways. Lik Caroline Dean formiran je oko ideje odnosa između izgradnje u duhovnom smislu i izgradnje osobnog društvenog identiteta. Zrinščak kada definira religiju izvan zapadno-centričnog definiranja religije uz razumijevanje ili opravdanje prirodnih ili društvenih događaja, stvaranje smisla ili cjeline života, transcendiranje biološke datosti i sl., ističe kreaciju osobnog smisla i identiteta kao jedan od osnovnih ciljeva religioznog djelovanja. (Zrinščak, 2008.) Karolina gotovo u potpunosti formira svoj identitet oko religije Gibborim crkve koju vode njezina majka i otac. Crkva Gibborim vodi i program za odbjegle tinejdžere iz kojega jednom godišnje biraju jednu osobu koju žrtvuju kako bi Jonah mogao regenerirati tijelo u kojemu se nalazi. Jednom kada Karolina saznaje za žrtvovanja njezin identitet biva poljuljan sukobom njezinih vlastitih internaliziranih ideala i institucije koja joj je omogućila izgradnju istih.

Slika 33 Crkva Gibborim (Savage, Schwartz: „Runaways“ s06e06 16:36)

Među izabranim serijama, The Runaways serijal je jedini koji nije Netflixova adaptacija nego serija je adaptacija koji je napravio Hulu. Uz to je jedina od analiziranih serija koja ima princip epizoda koje izlaze jednom tjedno za razliku od Netflixovog principa izbacivanja kompletne sezone odjednom te time joj nedostaje i konzistencija narativnosti koje Netflixove serije posjeduju zahvaljujući novim suvremenim navikama gledanja serija popularno nazvanih *binging*. Ovakav tip gledanja serija podrazumijeva povremeno gledanje cijelih sezona odjedanput što je omogućilo svojevrsno uklanjanje granica vremenskog okvira jedne epizode kao nužnog strogog konstruktivnog elementa izgradnje narativne strukture. Isto tako postoji i nužno održavanje napetosti unutar serijala koje izlazi na tjednoj bazi pa stoga kraj svake

epizode serije „Runaways“ je označen nužnim tvz. *clifhanger*-om tj. Svaka epizoda završava napetim trenutkom kako bi se zadržao interes gledatelja do slijedeće epizode što je nešto za čime Netflix serijali nemaju potrebu činiti sa svojim serijama. Time je televizijska adaptacija serijala Runaways na svojevrsni način adaptirana gotovo prema „zaostalim“ standardima zahtjeva popularne kulture. Runaways je dobila i poprilično manju pozornost i popularnost za razliku od Netflixovih adaptacija. Unutar suvremenog doba *streaming* forma konzumacije sadržaja postala je gotovo pa norma konzumacijskog prostora te serije koje se nisu prilagodile formatu vrlo često zaostaju za svojom konkurencijom stoga ova specifična adaptacija je popraćena i ovom otegotnom okolnosti u svojoj produkciji. Time je od svih analiziranih adaptacija Runaways svojevrsni „zaostatak“ kulturne proizvodnje gdje sadržaji koji izlaze jednom tjedno ne posjeduju jednaku privlačnost kao što to imaju sadržaji platformi koji minimalno ograničavaju konzumaciju izbacujući kompletne sezone odjedanput. „Runaways“ nadalje posjeduje niz elemenata žanra koji je poznat kao *teen drama*, uzimajući adolescentske likove te postavljajući ih u odnose između njih koje su prožete napetostima i dramatičnim preokretima. Unatoč tome serija vrlo proaktivno pokušava inkorporirati društvene probleme prepoznate unutar adolescentskih života u stvarnome svijetu kao što su psihički poremećaji, otkrivanje seksualnosti te preispitivanje vrijednosti internalizirane unutar adolescentske dobi koje su utemeljene bez stvarnog iskustva. Serija filmografski i nije pretjerano uključila ikakve uistinu impresivne momente te većina filmoloških elemenata za analizu bismo mogli jednostavno udžbenički definirati stoga ovaj primjer i ne donosi pretjerani prostor za kvalitetnu i korisnu filmološku analizu no unatoč tome je odličan primjer uključivanja novih društvenih i kulturnih tendencija u proizvodnju sadržaja. Najočitiji primjeri su Molly Hayes te odnos između likova Karoline i Nico. Uz rastuću svijest o važnosti diversificirane reprezentacije u prostoru filmske i televizijske proizvodnje lik Molly Hayes koja je u stripu plavokosa bijela djevojčica postaje Molly Hernandez, adolescentica latinoameričkih korijena. Uz to pridodan je i naglasak na kulturnim razlikama pa tako jedna od epizoda je većim dijelom fokusirana na organizaciju proslave Quinceañere za Molly. Quinceañera je proslava 15. rođendana djevojaka koja dolazi sa prostora Srednje Amerike te se na tome području slavi kao prelazak iz djevojaštva u ženu. Proslava uključuje vrlo specifične elemente kao što je dar posljednje igračke, preobuvanje u cipele s potpeticama, raskošna haljina i niz drugih te ranije spomenuta epizoda vrlo fokusirano daje vrlo detaljan uvid u ovaj kulturni element Srednje Amerike.

Slika 34 Quinceañera Molly Hernandez (Savage, Schwartz, J „Runaways“ s02e11 41:20)

Iako promjena njezinih etničkih korijena nije uvela velike promjene u narativni koncept serijala Runaways, njezina dob jest. Molly Hayes je jedino dijete među skupinom tinejdžera te time oslobađa serijal od generalnog fokusa na *teen drama* tip konstrukcije serijala i omogućava da primarni fokus ostane na dinamici odnosa roditelja i djece dok unutar televizijske adaptacije, iako Molly je i dalje mlađa od ostalih protagonista, njezina dob je adolescentska. Druga izmjena je realizacija romantičkog interesa Karoline naspram Nico čime je otvoren prostor prikazu i homoseksualnog romantičnog odnosa unutar serije. Unatoč tome što uvođenje ovog prostora seksualnosti u serijal jest dobar potencijal za daljnju izgradnju rasprave o tom području unutar serije, ovim potezom je isključen jedan moment iz stripovskog serijala, a to je istraživanje vlastite seksualnosti te odbijanje romantičnih akcija i pokušaja na temelju diferencije u seksualnosti koja se je odvijala unutar stripa kada Nico odbija Karolinu. Ako sagledamo ova dva istaknuta elementa, možemo uvidjeti jedan od razloga koji su uzrok niže kvalitete televizijske adaptacije stripa Runaways. Uvođenje pojednostavljivanja elemenata likova iz stripa je rezultiralo s apsolutnim padom kvalitete i kompleksnosti samih likova unutar televizijske adaptacije, pogotovo uzimajući u obzir da je i sami stripovski serijal Runaways relativno površno pristupio izgradnji likova gdje su naznake kompleksnosti samo ocrtane. Kao što je ranije istaknuto, superjunački stripovi, ali i adaptacije istih se većinski temelje na samim superjunacima te površna izgradnja samih likova je u pravilu glavni izvor nekvalitetnih sadržaja iz ovog prostora kulturne produkcije. Svakako izmijenjen je i element gdje Alex Wilder na kraju postaje glavni antagonist stripovskog serijala no uzimajući u obzir da nove

sezone serijala još uvijek izlaze, ovaj element lika Alexa će možda biti i uveden kasnije stoga je trenutno isključen iz usporedbe glavnih razlika likova.

Likovi roditelja unutar Hulu adaptacije su ipak manje demonizirani te je njihovo djelovanje vođeno prisilom i lažnim obećanjima čime stvarni antagonist postaje samo Jonah. Ovime televizijska adaptacija napušta fokus stavljen na sukob roditelja i njihove djece koji strip posjeduje. Time serija gubi jedan od primarnih okvira preispitivanja odnosa koji je strip serijal imao i postaje tinejdžerska drama sa superjunacima. Uvođenje nekih od suvremenih društvenih problema vezanih uz dobnu skupinu adolescenata i mladih više služi kao pokretač daljnjih zapleta bez stvarnog zalaženja u dane prostore te time serija gubi funkciju rasprave o poziciji identiteta mladih unutar društva u nekome ozbiljnijem smislu. Štoviše problematike kojih se dotiče više služe kao pokušaj davanja nekog tipa ozbiljnijeg tona seriji čija adaptacija strip serijala jest zapravo daljnje pojednostavljeni sadržaj.

Zaključna rasprava o analiziranim serijalima

Sociološka analiza superjunačkih stripova posjeduje izniman potencijal uzimajući u obzir orijentiranost istih ka bavljenjem društvenim problematikama unutar prostora popularne kulture te pozicije koje taj žanr stripa zauzima unutar prostora kulturne proizvodnje kroz posljednjih nekoliko desetljeća. Kroz ovu kraću analizu žanra te četiri primjera serijala ponuđen je osnovni prikaz dostupnih prostora za analizu tih elemenata. S druge strane, analiza superjunačkih stripova ima vrlo analitički zahvalnu stranu za analizu s područja književne teorije na temelju svog pojednostavljenog pristupa izgradnji. Superjunački strip se velikim udjelom oslanja na stilska sredstva kao što su metafora, alegorija i simbolika te istovremeno bilo kakva simbolika, metaforičnost ili alegorija uvedena u sadržaj su uvijek vrlo jasno i simplificirano izrečene, primarno iz razloga što je funkcija istih u osnovi informativna, a ne umjetnička. Superjunački strip iako je kroz povijest pokazivao pokušaje implementacije umjetničkih elemenata u svoju građu, u pravilu preuzima elemente drugih umjetničkih formi te ih adaptira svojoj što vrlo često rezultira simplifikacijom i svođenjem na informativnu funkciju. Supermoći dane likovima analiziranih serijala i njihovih televizijskih adaptacija su iznimno značajne. Jessica Jones je žena fizički snažnija od velike većine muškaraca, Luke Cage je afro-amerikanac otporan na metke, Daredevil je „slijepa pravda“, a svaki od likova koji su članovi Runaways ima „supermoć“ (uzevši u obzir da svi likovi nemaju nužno supermoći) koja

reprezentira njihove roditelje te ideju da iako jesmo potomci svojih roditelja, možemo odlučiti što ćemo postati. Svaka od tih supermoći je simbolično „rješenje“ pozicije u kojoj se nalaze dani likove, ali se u stripu i u serijama koriste radije kako bi se kroz njih dalje raspravilo o samome problemu te je rasprava vođena idejom da čak i da dobijemo *deux ex machina* rješenje, društvo je to koje nas ograničava na našu poziciju. U ovome slučaju te pozicije su žena koja aktivno odbacuje norme ženstvenosti nakon što biva psihički i seksualno zlostavljana (u stripu silovanje se ne pojavljuje vrlo vjerojatno jer se smatralo temom težih konotacija, ali televizijska serija se je dotakla i teme silovanja unutar svog serijala) što ostavlja psihološke traume koje lik tretira alkoholom, tinejdžere koji su u procesu izgradnje vlastitih identiteta te uz to su potomci kriminalaca zbog čega postaju beskućnici jer odlučuju pobjeći od svojih roditelja, afro-američkog policajca koji završava u zatvoru zbog podmetnutog zločina te slijepog odvjetnika koji je ostao bez roditelja kao dijete što uzrokuje razvoj nekontroliranog bijesa. Niti jedna od ovih društvenih pozicija nije aktivno osuđena od strane vrijednosno-normativnog sustava koji poznajemo, ali svakako jest nepoželjna te moći koje im se pripisuju funkcioniraju kao proširivanje područja o kojemu raspravljamo time što pridodaje elemente koji ovim marginaliziranim identitetima pridodaju određeno oruđe za pristup društvenom prostoru od kojega su odijeljeni. Marginaliziranost na temelju invaliditeta i rase imaju relativno jasne odnose naspram ukupnog društvenog prostora, ali marginaliziranost kroz prostor identiteta mladih i neženstvene žene imaju ipak posebne osnove. Osnova marginalizacije mladih identiteta primarno je na temelju ekonomskih mogućnosti te zakonskih osnova. Ovaj identitet podrazumijeva unaprijed pretpostavljenu nemogućnost ukupnog djelovanja temeljenog na institucionaliziranim prostorima društva koji zakonskim putem ih pretpostavlja kao nesposobnima za apsolutnim upravljanjem nad svojim djelovanjem te time ograničava njihove mogućnosti za isto. Identitet neženstvenih žena posebno je zanimljiv jer obuhvaća zapravo dvije razine, a to je primarno prostor djelovanja ženskog identiteta te zatim djelovanje unutar ženskog identiteta. Superjunački stripovi su primarno građeni oko svojih protagonista te time identitet lika postaje noseći element izgradnje djela. Uzimajući u obzir simplificiranost ostalih stilskih i gradivnih elemenata preuzetih iz književnosti, izgradnja likova postaje najkompleksniji element za analizu unutar forme superjunačkog stripa kada primjenjujemo književno-teorijski analitički pristup. Primjeri koje smo analizirani bazirani su na identitetima koji su marginalizirani na temelju invaliditeta, roda, rase i dobi. Svaki od tih specifičnih društvenih prostora bi zasebno mogli svakako biti osnova za analizu superjunačkog žanra te kroz takvu analizu uspostaviti prostor promatranja opširnijeg okvira izgradnje identiteta označenih tim elementima no unutar ovog rada poslužili su primarno kao potkategorije analize

likova marginalnih identiteta. Djelovanje svakog od analiziranih likova podrazumijeva sukob okvira očekivanja temeljenog na superjunačkom elementu s ograničenim mogućnostima koje proizlaze iz elementa koji ih čini marginalnim. Upravo iz ove naglašenosti putem uvođenja superjunačkog elementa likovi donose hiperboliziranu raspravu o poziciji u kojoj se nalaze marginalni identiteti unutar društva. Nemogućnost djelovanja na temelju marginaliziranog aspekta njihovog identiteta stavljena je u prostor gdje je njihova mogućnost djelovanja proširena kroz supermoći te time stvara novi odnos unutar fikcionalnog društvenog prostora u kojemu se nalaze. Izmjene unutar ovih elemenata tokom vremena stvaraju praktičan materijal za longitudinalno praćenje vrijednosno-normativnih izmjena koje su implementirane u same likove te time mogu poslužiti kao prikaz izmjene društvenih pozicija marginalnih identiteta, kao što je na primjer, situacija sa izmjenama uvedenim u lik Luke Cagea.

Marvel kao izdavačka kuća je vrlo prepoznatljiva po velikoj količini likova koji odmiču od standardnih superjunaka građenih kao društveno vrijednosno-normativno pozitivnih junaka. Reprezentacija marginalnih likova nerijetko dolazi od strane pojedinaca koji nisu dio takvih identiteta pa tako takva reprezentacija dolazi iz prostora percepcije radije nego iskustva. Ovakav pristup može imati krajnje posljedice iskrivljene reprezentacije jer stvaranje iz percepcije vrlo često donosi krajnji rezultat gdje se koriste stereotipi i pogrešne percepcije koje ako ikada se nađu u rukama pojedinaca koji dijele prostor identiteta sa navedenim likovima, može imati negativne posljedice za njihovu percepciju vlastitog identiteta. Iako superjunački strip stvara ponešto drugačiji odnos, uzevši u obzir da superjunaci generalno ne postoje unutar realnog svijeta, Jessica Jones tj. „Alias“ je dobar primjer implementacije dominantnih vrijednosti u reprezentaciju lika koji se nalazi na marginalnome prostoru. Jessica Jones je agresivna, neženstvena, seksualno ne pasivna i mentalno nestabilna žena koja se prisjeća osjećaja sreće iz perioda dok je bila ženstvena superjunakinja pod pseudonimom Jewel te ponovno nalazi sreću tek u majčinstvu. Ako površno pogledamo strip serijal Alias, Jessica Jones se čini kao žena koja je samostalna, jaka i sigurna u sebe, unatoč traumama i životnim situacijama u kojima se nalazi. Svakako treba uzeti u obzir kako ženski alkoholičarski likovi u superjunačkom stripu nisu bili pretjerano zastupljeni do dolaska Jessice Jones te svakako nisu dobivale takav tip serijala kao što je Alias bio, stoga postoji određeno razumijevanje za pokušajem davanja tog „opravdanja“ dominantnoj kulturi zašto je jedan takav serijal uopće nastao te, Netflixov serijal Jessica Jones je pokušao izmijeniti popriličnu količinu sadržaja iz Aliasa koji su bila ta „opravdanja“.

Drugo pitanje koje su ove analize otvorile je kako se forma superjunačkog stripa adaptirala u druge medije. Superjunački žanr je neupitno vezan uz formu stripa unutar kojega je nastao te postao ono što bismo nazvali *mainstream* prostorom unutar prostora proizvodnje stripa no uz to je postao istovremeno i žanr stripa koji se najlakše prilagodio drugim formama i medijima. Zahvaljujući vizualno-tekstualnoj osnovi forme, adaptacija sadržaja na film, serije i video igrice se dogodila uz porast popularnosti istih. Primjeri toga mogu biti Dozierova *Batman* tv serija koja nastaje šezdesetih godina i prati doba porasti popularnosti televizije ili Hodgesov *Flash Gordon* osamdesetih godina dvadesetog stoljeća što je period kada je znanstvena fantastika na filmu doživjela procvat. No pogledamo li suvremenije primjere adaptacija možemo uvidjeti činjenicu da adaptacija superjunačkih stripova pokazuje vrlo ozbiljnu tendenciju razumijevanja zahtjeva koji se pojavljuju s izmjenama u području normativno-vrijednosnog prostora kulture proizvodnje čime ostvaruju svoju poziciju unutar društvenog prostora popularne kulture. Video igrice možemo nazvati gotovo „spužvom“ za adaptiranje iz ostalih formi iz koje razvija interaktivnost iz sadržaja bilo koje forme. Kao primjer možemo dati cijeli niz adaptacija knjiga o Sherlock Holmesu pa do svih izdanja Star Wars video igrica. Stoga mogućnost adaptacije stripa u forme video igrica nikako nije iznenađujuća te nakon iznimno pozitivnih recenzija kritičara te popularnosti među igračima igrice „Spider man“ od kompanije Insomniac games iz 2018., vrlo vjerojatno je da će broj *mainstram* video igrica temeljenih na superjunačkim stripovima rasti. Filmske adaptacije superjunačkih likova nisu rijetke no svoju najveću popularnost postižu nakon izlaska filma „Iron man“ 2008. godine u režiji Jon Favreaua. Nakon izlaska tog filma gradi se ono što je Marvel nazvao MCU, Marvel's cinematic universe, koji je stvorio narativno povezan prostor među svim filmovima koji su snimljeni nakon filma „Iron man“ čime su emulirali način na koji su superjunački stripski serijali povezani i istovremeno stvorili gotovo neograničeni prostor produkcije budućih filmova. Uz produkciju filmova, Marvel je na temelju ovih filmova proizveo niz igračaka, posuđa te odjeće gdje marke kao što su H&M ili House brand proizvode odjeću sa likovima i scena iz filmova Marvelovog MCU-a. Ovime su superjunački filmovi postali iznimni izvor ekonomske zarade. Forma adaptacije koja je najrelevantnija za ovaj rad su televizijske adaptacije. Unatoč činjenici da adaptacija stripova u televizijske serije je postojala i prije Netflixa, prava pozornost i popularnost takvih serija dolazi tek s Netflixovim adaptacijama. Ovdje trebamo zastati na trenutak i promotriti Netflix kao platformu. Netflix započinje kao usluga dostave i iznajmljivanja DVD i BlueRay filmova te prateći razvoj tehnologije prerasta u *streaming* uslugu koja je trenutno dostupna u gotovo svim zemljama (uz iznimku Sirije, Sjeverne Koreje, Krima i Kine). Kao *streaming* usluga Netflix nudi za određenu

svotu novaca[12] neograničeno gledanje filmova i serija dostupnih na usluzi. Ovime Netflix dolazi kao gotovo rješenje problema koji se postavio s porastom skidanja piratskih sadržaja sa interneta. Uz nedavna postroženja zakona o piratstvu na internetu, Netflixova ponuda neograničenog gledanja dostupnih sadržaja po prihvatljivim cijenama okrenula je veliki broj korisnika interneta ka napuštanju skidanja piratskih sadržaja. Postavljeni rizik koji se stvorio uz novo uspostavljene zakone te prihvatljivost cijene i ponude Netflixa stvorile su cijeli novi prostor kulturne proizvodnje. Netflix uz filmove i serije drugih produkcijskih kuća producira i vlastite sadržaje kao što su analizirane serije Daredevil, Jessica Jones i Luke Cage. Nakon porasta popularnosti Netflixa pojavljuju se novi i raste popularnost već postojećih *streaming* usluga kao što su Amazon Prime, YouTube Premium, HBO Go ili Hulu. Važno je spomenuti i nedavno pokrenutu novu *streaming* uslugu Disney+. Trenutačni vlasnik Marvela je upravo Disney koji je pokretanjem svoje *streaming* platforme monopolizirao prostor budućih produkcija sadržaja temeljenih na Marvelovim likovima. Uzimajući u obzir ranije spomenuti ekonomski uspjeh vezan uz Marvelovu produkciju te generalnu popularnost *streaming* usluga, ova platforma je potencijalni novi prostor adaptacija superjunačkog stripa koji posjeduje mogućnost zauzeti dosadašnji prostor samih stripova superjunačkog žanra izdavačke kuće Marvel no o ovome za sad možemo raspravljati samo kao o potencijalu uzimajući u obzir da je platforma tek pokrenuta te nije dostupna u svim zemljama u kojima ostale platforme jesu.

Strip unutar prostora suvremenog društva

Strip kao forma nije ostala nepromijenjena uz razvoj tehnologije i medija. Strip u tiskanoj formi svakako nije nestao te digitalizirane verzije istih su dostupne kod većine većih izdavačkih kompanija. Ove digitalizirane verzije dostupne su za računala, elektronske čitače kao što je Kindle, pametne telefone i tablete. Unatoč tome, ove digitalne verzije i dalje nisu imale relevantniji utjecaj na popularnost i konzumaciju stripa, jedino dostupnost. Digitalizacija stripa je omogućila neograničenu dostupnost sadržaja jer digitalno izdavaštvo ne izdaje određeni broj izdanja nego su ti sadržaji u potpunosti kvantitativno neograničeni, ograničeni jedino lokacijskom dostupnošću domene. Ovime ograničene edicije koje su bile popularne devedesetih godina dvadesetog stoljeća gube svoj prostor unutar ovakvog oblika objavljivanja.

[12] Ovisno o preferencijama korisnika, cijena se mijenja prema broju uređaja koji mogu istovremeno koristiti profil te kvaliteti streaming-a

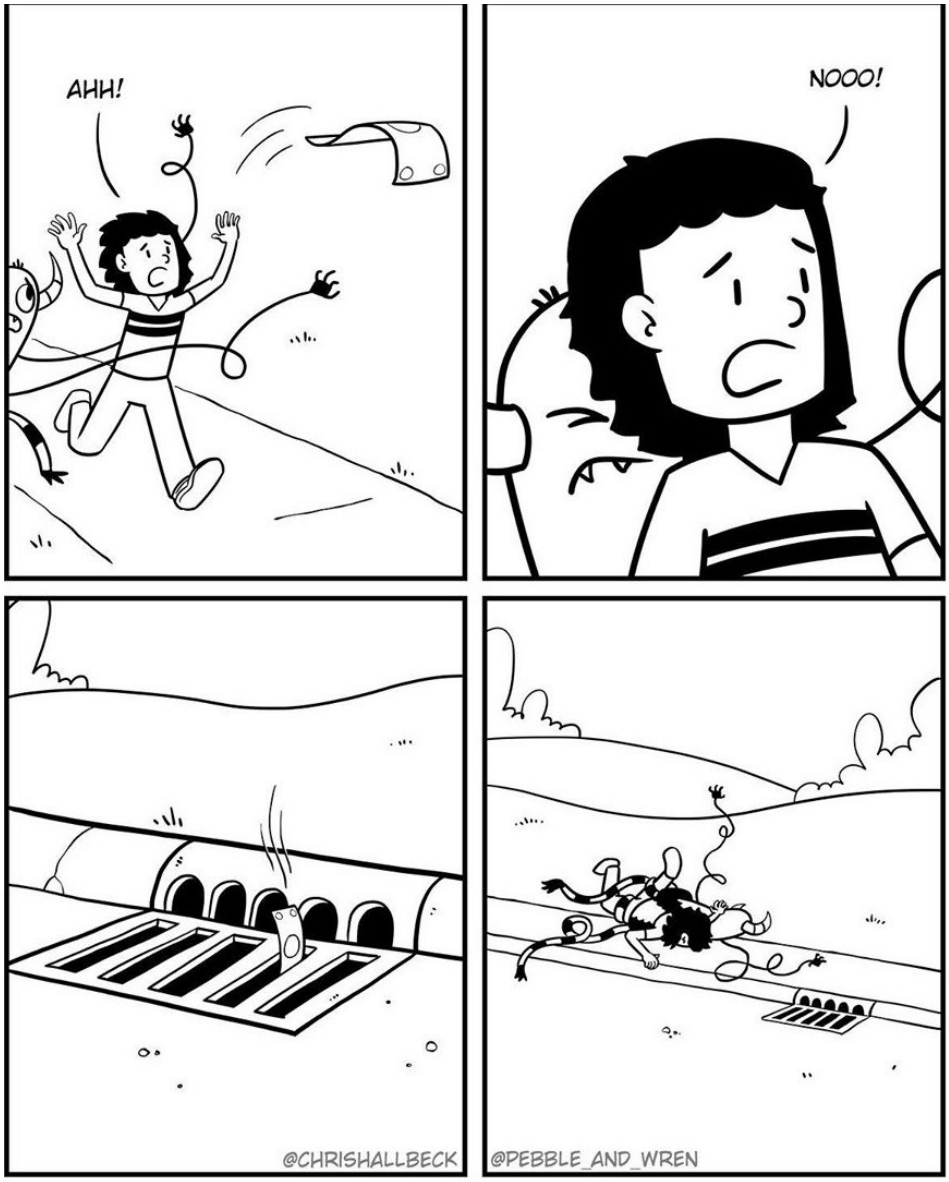
Superjunački stripovi su u pravilu dostupni i u tiskanim i digitalnim oblicima. Dok su superjunački stripovi u potpunosti orijentirani ka popularnoj kulturi te se time svakako imaju i veću tendenciju prilagođavati zahtjevima potražnje tržišta i novim oblicima konzumacije, grafički roman zadržava svoju primarnu tendenciju održavanja bliskosti sa književnosti[13]. Jedna nova pojava za strip su takozvani *web comics* koje možemo pronaći na društvenim mrežama kao što su Facebook i Instagram te specijaliziranim web stranicama kao što su Webtoons i sl. *Web comics* su iznimno dostupni te u pravilu financirani ili putem sponzora i reklama ili putem donacijskih stranica kao što je Patreon koji omogućuje korisnicima da uplaćuju male svote određenim umjetnicima za njihov rad[14].

Slika 34 Chris Hallback I njegov Patreon reklamni strip https://www.instagram.com/chrishallbeck/?hl=hr (pristupljeno 04.10.2019.)

Web comics možemo svrstati u tri kategorije: serijalni, autorsko-stilski i pseudo-novinski. Serijalni u pravilu izgledaju kao objave jedne stranice iz stripa koji je dio serijala. Ponuđen nam je ograničen broj kvadrat-kućica po objavi čija priča se nastavlja u slijedećoj

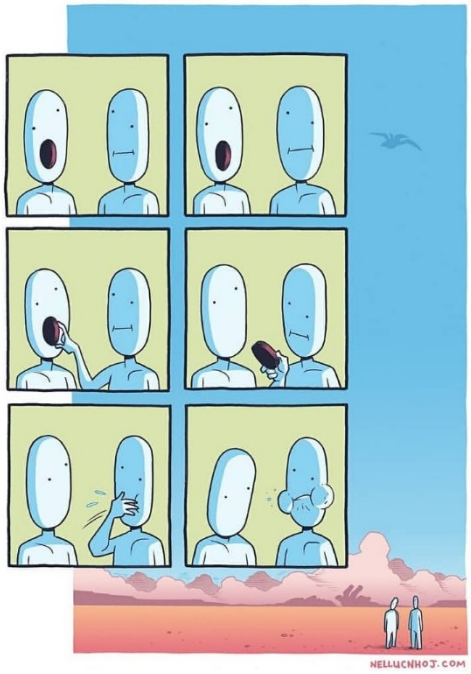
[13] Književnost svakako jest prihvatila digitalno izdavaštvo, no grafički roman ovime pokušava dalje naglasiti svoju bliskost književnosti održavajući svoju tiskanu formu kao primarnim oblikom u kojemu je dostupan
[14] Svojevrsni crowdfunding oblik koji nalikuje principu mecena

objavi. Ova forma je možda najbliža stripskim serijalima koji su bili najpopularnija forma objavljivanja stripova te time zapravo i primjer prilagodbe autora na nove medije gdje su forma i norme zadržane, ali prilagođene novome mediju. Primjer toga bi bio serijal „Pebble and Wren“ koji prati avanture čudovišta Pebble i djevojčice Wren. Svakih nekoliko dana autor Chris Hallbeck objavljuje jednu „stranicu“ svog stripa koji sadrži četiri kvadrat-slike, no priča o Pebble i Wren nije uokvirena finalnim završetkom priče nego se uvijek nastavlja. Nadilaženjem forme jednog tiskanog stripa, autori koji objavljuju *web comics* nisu ograničeni formom nego potencijalno imaju mogućnost priču graditi beskonačno..



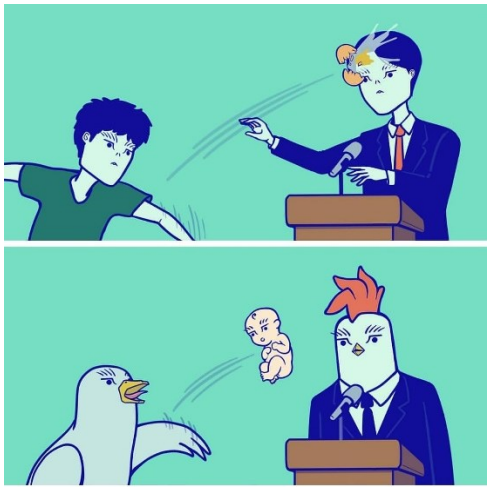
Slika 35 Chris Hallbeck "Pebble and Wren" https://www.instagram.com/pebble_and_wren/?hl=hr (pristupljeno: 15.12.2019)

Autorsko-stilski *web comics* lišeni su narativne funkcije te primarno prepoznatljivi prema vrlo jasno naglašenom stilu autora. Ovakvi stripovi su gotovo čisto likovna umjetnost stvorena unutar forme stripa. Među poznatijim primjerima možemo istaknuti autore pod pseudonimima Hungrae i Nellucnhoj. Njihovi stripovi iznimno rijetko sadrže tekst, a i ako sadrže, taj tekst ne posjeduje narativnu funkciju. Nellucnhoj u pravilu stvara čisto likovna djela sa vrlo blagim narativnim elementima koji istovremeno služe za preispitivanje likovnog izričaja prikazanog te same forme korištene za prikaz.



Slika 36 John Cullen aka nellucnhoj (https://www.instagram.com/nellucnhoj/?hl=hr, pristupljeno: 02.09.2019.)

Hungrae je prepoznatljiv po jarkim bojama koje koristi za svoje *web comics* te su teme prikaza društveno-političke kritike svedene na blagi apsurd unutar maloga broja kvadrat-slika. Prikaz je ponekad sveden na samo jednu sliku čime autor postaje gotovo pa u potpunosti sveden na likovnog umjetnika koji se izražava putem društvenih mreža, no uzimajući u obzir da većina njegovih radova ipak zadržava formu stripa njegova radove možemo pribrojiti ovome prostoru.



Slika 37 hungrae "Politician" (https://www.instagram.com/hungrae_/?hl=hr , pristupljeno: 12.10.2019.)

Pseudo-novinski *web comics* najviše nalikuje stripovima koji su izlazili u novinama što je bila primarna forma koja je proširila popularnost stripa kao forme. Radi se o komičnim ilustracijama u formi stripa s većinom neoznačenim likovima čija radnja završava unutar objavljenih kvadrat-kućica. Ovo je istovremeno možda i najrašireniji tip *web comics* koji možemo pronaći pa tako već ranije spomenuti Chris Hallbeck ima i drugi strip koji je ove vrste. Unutar ovog tipa postoji i hrvatski autor Martin Rosner koji je postigao popriličnu popularnost sa preko 89 000 pratitelja svojih stripova na Instagramu. Ovi stripovi su orijentirani kratkim humorističnim prikazima koji nalikuju šali ili crtici prenesenoj na formu stripa te ne nadilaze narativne strukture izvan ovoga.

Slika 38 Martin Rosner (https://www.instagram.com/martin_rosner/?hl=hr , pristupljeno: 27.09.2019.)

Izvan adaptacija materijala, likova i serijala stripa te novih forma u kojima se strip pojavljuje, strip je utjecao na druge društvene elemente. Primarno uzimajući veliku popularnost

superjunačkih stripova na prostoru filma, serija i video igrica nije začuđujuće da su elementi superjunačkog stripa često inkorporirani u cijeli niz kulturnih proizvoda suvremenog društva. Modna industrija je prostor kulturne proizvodnje iznimno označen brzim promjenama okvira proizvodnje te time postaje i jedan od prostora koji se može koristiti kao uvid u trenutne elemente društva koji zauzimaju važnije pozicije unutar vrijednosno-normativnog sustava kulturne proizvodnje. Elementi koje modna industrija inkorporira u svoju proizvodnju su uvijek nužno društveni trendovi pretežito visoke popularnosti te im je svrha osigurati ekonomski profit tvrtki koja ih proizvodi. Uključivanje superjunačkih elemenata u proizvodne modne industrije je sve učestalija pojava te većina većih modnih brandova namijenjenih masovnoj proizvodnji ili trenutno imaju u ponudi proizvode sa superjunačkim elementima ili su ih imali unutar posljednjih nekoliko godina.

Slika 39 Vans i Marvel kolaboracija (https://www.vans.com/article_detail/vans-marvel.html, pristupljeno: 25.01.2020)

Slika 40 Primjer dostupnih artikala marke House Brand (https://www.housebrand.com/hr/hr/wg995-09m/men-s-jogging-top, pristupljeno: 25.01.2020)

Sve češće se uvode i elementi superjunačkih stripova u marketinške svrhe. Činjenica da superjunak u svojoj esenciji predstavlja niz pozitivnih vrijednosti i uspješno djelovanje ga čini vrstom lika označenog elementima čije „čitanje“ je nužno pozitivno. Primjeri kao što je HPB-ov „Hrvatko“ je jedan od jasnijih primjera korištenja okvira stvaranja likova iz žarna superjunačkog stripa no ono što je zanimljivije su svakako primjeri koji zahtijevaju poznavanje kulturnih proizvoda iz žanra superjunačkih stripova i njihovih adaptacija. Primjer toga bi bila reklamna slika koja se koristila za plakate te reklamiranje kroz društvene mreže i generalno na internetu za „PauzaGO“. Slika u pitanju je inkorporirala vizualne elemente slike koja se koristila za marketinške svrhe filma „Deadpool“. Film „Deadpool“ je ostvario veliku popularnost po svome izlasku te je između ostaloga poznat i po popularnosti svojih

marketinških materijala. Slika u pitanju je 2016. godine kada je film izašao bila vrlo prisutna i prepoznatljiva no unatoč tome kako bi se reklamna slika koja je napravljena za PauzaGO mogla u potpunosti razumjeti, pojedinac koji ju promatra mora poznavati upravo sliku korištenu za reklamiranje filma Deadpool. Uzimajući u obzir da se radi o masovnoj komunikaciji, pretpostavka da će široki broj konzumenata prepoznati na što reklama za PauzaGO aludira dalje potvrđuje poziciju superjunačkog stripa i adaptacija materijala istoga unutar suvremene popularne kulture.

Slika 41 Reklamna slika za PauzaGO (http://www.poslovni.hr/promo/pauzago-jos-bolja-pauza-moze-poceti-355529, pristupljeno 20.08.2019.)

Slika 42 Reklamna slika za film "Deadpool" (http://www.impawards.com/2016/deadpool_ver13_xlg.html pristupljeno: 25.01.2020.)

Ovakav oblik korištenja elemenata superjunačkih likova iz stripa nadilazi prostor fanova jer svakako PauzaGO nije namijenjena isključivo fanovima Marvelovih stripova i likova pa time ukazuje na prelazak superjunačkog stripa iz društvene domene fanovskog prostora u prostor koji podrazumijeva da je šira populacija barem upoznata s ovim elementom superjunačkih stripova. S druge strane, prostor fanova superjunačkog stripa ostaje vrlo kompleksan prostor za sebe koji postoji djelomično nezavisno od prostora koji je superjunački strip i svi kulturni proizvodi nastali na temelju istih stvorio unutar suvremene društvene strukture. Jeffrey Brown

kada se bavi *fandom*-om stripova ističe pojam dominantnih ukusa koji zapravo postavljaju granice onoga što se definira kao „dobar ukus“, a te ukuse diktiraju institucije kao što su sveučilišta, muzeji i umjetničke galerije. Autor to povezuje s Bourdieuovom tvrdnjom da postoji jasna povezanost između „dobrog ukusa“ te društvenog i ekonomskog statusa (Brown, 1997.: 14). Strip unutar suvremenog društva je svakako proširio svoj status, no superjunački strip i dalje donekle ostaje označen kao infantilni materijal koji je primarno namijenjen djeci. Brown se dotiče još i fizičkog prostora vezanog uz fanove stripa, primarno konvencija („con“) i dućana specijaliziranih za stripove. Ovi prostori su prostori koji izoliraju vanjski utjecaj čime strip-kultura nije potisnuta dominantnim vrijednostima kulturnog ukusa. Autor funkciju ovih prostora definira kao prostor koji omogućava ostvarivanje akumulacije i demonstracije znanja o stripovima s ciljem uspostavljanja pozicije pojedinca unutar strukture društvenog prostora fanova stripa. Pribavljanje kulturnog kapitala unutar zajednice fanova stripa zahtijeva ekstenzivno znanje iz tog područja te iz ovog znanja se i stvara distinkcija između značajnih i beznačajnih stripova, ali i autora i likova. (Brown, 1997.: 17-24).Uzimajući u obzir da kanon stripa proizlazi upravo iz društvene strukture fokusirane samo na ovaj prostor društvene proizvodnje, a ne institucija koje reguliraju najčešće takve klasifikacije kao što su na primjer obrazovne institucije, strip postaje kulturni proizvod koji ima društveno regulirani kanon.

Uz autore i likove, likovi specifičnih autora mogu postati kanonski. Ova klasifikacijska kategorija je relativno specifična za strip te primjeri toga mogu svakako biti ranije analizirani Millerov Daredevil ili recimo izdanja Alan Forda koje su potpisali Magnus i Bunker naspram kasnijih izdanja Maxa i Bunkera. Uvjeti proizvodnje stripa su vrlo specifični naspram drugih kulturnih proizvoda. Strip se proizvodi s već pretpostavljenom publikom ako isključimo pojedince koji tek ulaze u prostor stripa čime su pojedinci koji se smatraju fanovima stripa upravo primarna publika. Ti pojedinci svojim znanjem reguliraju izmjene vrijednosno-normativnog sustava kulturne strukture unutar koje se stripovi dalje proizvode i konzumiraju. U suvremenom društvu većina stripova koji su unutar zajednice fanova klasificirani kao kanonski ili barem kvalitetniji primjeri su apsolutno namijenjeni odrasloj publici. Time ranije kritike stripa koje strip kao formu svrstavaju u infantilnu literaturu namijenjenu samo djeci stvorile su stigmu djetinjastosti stripa koja više nema temelje u djelima koja postoje danas no stigma je i dalje svakako prisutna. Paul Lopes se bavio stigmatizacijom stripa kao forme te kada govori o stigmi kao pojmu referira se na Goffmana te njegovu definiciju stigmatizirane osobe kao pojedinca koji posjeduje identitet koji je diskreditiran na temelju singularnog atributa. Autor ukazuje na činjenicu kako je strip kao forma bio stigmatiziran od samog

nastanka forme gdje je stigma pratila i autore i čitatelje. Kod definiranja stigmatizirane osobe Lopes taj pojam definira kao pojedinca koji posjeduje neki atribut koji nosi značenje društvenog identiteta čija vrijednost je umanjena na temelju društvenog konteksta u kojemu se nalazi. (Lopes, 2006.: 387-390) Pojam stigmatiziranog identiteta podrazumijeva društvenu percepciju jednog elementa identiteta tog pojedinca kao negativnog ili štoviše štetnog. Naspram toga marginalizirani identitet nije nužno označen kao negativan niti štetan nego radije kao spriječen naspram punog potencijala djelovanja unutar društva te ne posjeduje percepciju koja podrazumijeva nikakvu štetnu mogućnost po društvo. Pojedinci marginaliziranih identiteta se ne udaljavaju od istih niti ih imaju mogućnost prikriti. Za razliku od toga, Lopes napominje kako se pojedinci stigmatiziranog identiteta pokušavaju aktivno prikazati kao „normalni". Nadalje, u slučaju stripa autor ističe kako se stigmatizacija primjenjuje na samu formu, ali i sadržaj, proizvođače, autore, čitatelje i fanove. Napomenuta je i praksa autora stripa da koriste lažna imena kako bi osigurali anonimnost naspram svojih radova u formi stripa kako ne bi imali negativne posljedice na njihovu karijeru u drugim područjima. (Lopes, 2006.: 390-404). Jedan od poznatijih primjera autora stripa koji su upravo ovo učinili je Stan Lee, pravim imenom Stanley Lieber. Stan Lee je imao ambicije postati romanopisac te kako ne bi ugrozio svoju buduću karijeru, stripove je pisao pod pseudonimom. Stigmatizacija forme ipak je dovela do određene slobode istraživanja same forme. Izostavljanjem iz prostora institucionalizirane recepcije i analitike koja bi mogla postaviti zahtjev „čistoće" forme, strip je bio slobodan istraživati ne samo svoju formu i sadržaje, nego i puno fleksibilnije druge forme i tehnologije što je rezultiralo većom stopom adaptivnosti suvremenim medijima, tehnologijama i zahtjevima.

Zaključak

Strip je kroz povijest prošao kroz niz promjena u svojoj poziciji unutar prostora konzumacije te vrijednosne pozicije. Strip kao forma podrazumijeva tekstualni i vizualni izričaj čime se postavlja u blisku analitičku poziciju sa književnošću i likovnim umjetnostima, ali i audio-vizualnim umjetnostima uzimajući u obzir način na koji koristi svoji vizualni element. Prijelazom stripa iz prostora materijala za razonodu djece i mladih te humorističnih dodataka novinama, postaje zasebna umjetnička forma koja je još u razvoju, no zahvaljujući tome što nije u potpunosti prepoznata kao takva ostala je u prostoru koji nije ograničen

institucionaliziranom kritikom i teorijom te time postala puno fleksibilnija za prilagodbu izmjenama na području medija i tehnologije. Superjunački strip zadržava svoj prostor unutar popularne kulture. Kao takav je na svojevrsni način i obavezno proizvod iste kulture unutar koje i nastaje zahvaljujući činjenici da je popularna kultura uvelike označena tržišnim zahtjevima te kao što je ranije spomenutim izostankom institucionalizirane kritike gdje glavni kritičari postaju upravo pojedinci koji konzumiraju iste sadržaje. Niti jedan od autora analiziranih unutar ovog rada, uz iznimku Millera, nisu autori koji su se kroz povijest stripa pronašli unutar prostora onoga što bismo nazvali kanonskim autorima stripa. Djela ovih autora u potpunosti su nastali na temelju zahtjeva tržišta te živuće kulture perioda unutar kojega nastaju. Uzimajući ovo u obzir, djela koja promatramo su upravo proizvod društva koje ih konzumira. Time ono što ulazi u prostor istih djela je od neizmjerne važnosti, točnije selekcija društvenih elemenata i prostor u koji ih se postavlja mogu biti korišteni kao indikatori načina na koji življena kultura "upija" i koristi društvene elemente za gradnju kulturnih proizvoda čime i na kraju, sudjeluje u izmjenama i izgradnji društvene strukture i kulture unutar koje se nalazi.

Superjunački strip kroz svoj razvoj je uvijek naginjao ka pokušajima ulaska u prostor „ozbiljnijih" materijala. Primarna osnova po kojoj je veliki udio djela s prostora superjunačkog stripa to pokušao učiniti je uvođenjem društveno relevantnih tema u svoje materijale. Širenjem prostora koji je superjunački strip dohvatio putem svojih adaptacija u druge forme te ugradnjom u druge društvene elemente mu je omogućilo poziciju društveno-kulturnog elementa iznimno velikog dosega unutar društva te time i potencijalno utjecajnog elementa na formaciju identiteta pojedinca koji ga konzumiraju čime dobiva i mogućnost generalnog utjecaja na kulturu i strukturu društva u svojim krajnjim posljedicama. Društvena struktura je građena kroz komunikaciju ostalih društvenih elemenata koji su dio iste te kroz prostor identiteta i kulture nastaje mogućnost izmjene ili barem pregovaranja sa društvenom strukturom.

Sociološka analiza kulturne proizvodnje koja se oslanja na teoriju književnosti je odlično oruđe za analizu sadržaja popularne kulture koja je unutar suvremenog doba postala okosnica vrijednosno-normativnog prostora suvremenog društva gdje zahvaljujući novim tehnologijama sadržaji su postali iznimno dostupni i sveprisutni. Dolaskom na ovakvu društvenu poziciju popularna kultura zauzima prostor najpodatniji za rasprave te pokušaje izmjena društvenih uvjeta unutar kojih postoji. Zahvaljujući suvremenim tendencijama u proizvodnji tih sadržaja popularne kulture možemo ih tretirati i analizirati kao tekst

zahvaljujući činjenici da konzumacija istoga jest bliska poziciji čitatelja te isti zahtjevi postoje u oba slučaja.

Identitet kao pojam je najbliži pojam pojedinačnome unutar društvenog te time zadržava važnu poziciju unutar preispitivanja konzumacije kulturnih sadržaja. Istovremeno unutar analize koja proizlazi iz književne teorije, pojam identiteta ima izniman potencijal kao analitičko sredstvo u analizi likova kao prostor promatranja ne samo elemenata pripisanih liku, nego tih istih elemenata uz ukupnu strukturu koja se gradi unutar samoga djela. Marginalni identitet kao tip identiteta koji podrazumijeva osporen pristup ostvarivanju ukupnog potencijala djelovanja temeljenog na jednome od elemenata istoga unutar superjunačkog stripa je iznimno zanimljiv fenomen. Superjunaci su likovi koji u svojoj pretpostavci podrazumijevaju potencijal djelovanja koji nadilazi prosječnog pojedinca te time superjunački lik kojem je pridodan marginalni identitet postaje zasebna kategorija unutar žanra koja stvara varijaciju onoga što je inače norma percepcije takvih likova.

Strip kao forma je pokazao iznimnu adaptivnost za nove medije, ali i društvene vrijednosno-normativne zahtjeve te možemo pretpostaviti kako će se ove tendencije i nastaviti čime strip te sadržaji proizvedeni unutar forme stripa imaju potencijal s visokom efektivnošću zadržati svoji društvenu relevantnost. Kao takav strip je svakako društveni proizvod iz kulturnog područja proizvodnje koji zahtijeva pozornost te otvara prostor za daljnje analize sadržaja i izmjena koje se neprekidno događaju i implementiraju u iste. Iako relativno zapostavljeno područje analize, strip je uspješno zahvatio iznimno velik udio prostora kulturne proizvodnje u suvremenom društvu te time postao i potencijalno među zahvalnijim analitičkim prostorima. Potencijal istraživanja i analiza na području stripa je iznimno velik te ovaj rad ostaje kao svojevrsni pregled osnovnih nacrta tih prostora kroz promatranje ograničenog sadržaja i pitanja.

Popis slika

Slika 1: Primjeri ranih likovno-narativnih izričaja (Tomić (1985.): 33) 3
Slika 2: Primjer popularnog broadsheeta (Tomić (1985.): 60) 4
Slika 3: Richard Outcalt: "Žuti Dječak" iz 1897. godine (Munitić (2010.): 170) 5
Slika 4: Lee, Kirby: Fantastic Four iz 1961. (Munitić (2010.: 227) 7
Slika 5: Radarski vid Daredevila (Waid, Samnee, Rodriguez: Daredevil, vol. 35, str. 5) 14
Slika 6: R.Johnson: grafički prikaz ciklusa kulturne proizvodnje (Duda (2006.): 74) 22
Slika 7: MORPG igrica koju igra lik Alex Wilder (Vaughan(2003): Runaways 1:1 str. 6) 31

Slika 8: Detalj koji ukazuje na način na koji Daredevil “vidi” svoju okolinu (Waid, Samnee, Rodriguez (2014.): Daredevil vol. 35, str. 11) 37
Slika 9: Wilson Fisk (Miller, F. (1993.) Daredevil Man Without fear vol. 3 str 32-33) 38
Slika 10: Scena ubojstva koje je počinila Elektra (Miller, F (1993): Daredevil Man Without Fear, vol. 3 str. 25) 39
Slika 11: Kostim Daredevila (Miller, F (1993): Daredevil Man Without Fear, vol. 4 str. 24) 40
Slika 13: Matt objašnjava značenje nadimka Daredevil; DeKnight: Daredevil s1e11 40:12 41
Slika 12: Matt Murdock nakon okršaja s napadačem; DeKnight: Daredevil s1e2 35:11 41
Slika 15: DeKnight: Karen Page u sukobu sa mladim delikventima na ulici; Daredevil s2e4 41:41 41
Slika 14:DeKnight: Daredevil za vrijeme borbe sa zločincima; Daredevil s2e3 43:33 41
Slika 12 Novinski članak koji je stvorio nadimak Devil of Hell's Kitchen; DeKnight: Daredevil s1e7 3:35 43
Slika 13: Uvodna špica (DeKnight: Daredevil) 43
Figure 14: Fokalizacijski kadar Mattovog vida (DeKnight: Daredevil s1e5 3:50) 44
Slika 15: Ženski likovi u stripu (Munitić, R. (2010.) str. 232.) 46
Slika 17 Stilski prikaz lika Jessice Jones (Bendis, B.M.: “Alias”, 4, str. 7) 48
Slika 16 Jewel (Bendis, B.M.: “Alias” 25, str. 8) 48
Slika 18 Jessica Jones kao adolescentica (Bendis, B.M.: “Alias” 22, str.4) 48
Slika 19 Jessica Jones čitajući ženski časopis (Bendis, B.M.: “Alias” 16, str. 3) 50
Slika 20 Primjer unutarnjih monologa Jessice Jones (Bendis, B.M.: “Alias”, 18, str. 9) 51
Slika 21 Bendis, B.M.: “Alias”, 1, str. 5 53
Slika 22 Rosenberg, M.: „Jessica Jones“ s01e01 2:24 54
Slika 23 Rosenberg, M.: „Jessica Jones“ s03e13 48:20 55
Slika 24 Rosenberg, M.: „Jessica Jones“ s03e11 15:36 58
Slika 25 Originalni kostim Luke Cagea (Goodwin (1972) vol. 1, str. 23) 60
Slika 26 McLaurin (1992.) vol. 1 str. 10 61
Slika 27 Azzarello (2002.) vol. 1, str. 17 64
Slika 29 Coker, C.: „Luke Cage“ s02e07 9:03 67
Slika 28 Coker, C.: „Luke Cage“ s01e01 43:26 67
Slika 30 Vaughan, B.K. “Runaways”, vol. 3, str. 26 71
Slika 31 Vaughan, B.K. “Runaways”, vol. 03, str. 63 73
Slika 32 Vaughan, B.K. “Runaways”, vol. 3 str. 83 74
Slika 33 Crkva Gibborim (Savage, Schwartz: „Runaways“ s06e06 16:36) 75
Slika 34 Quinceañera Molly Hernandez (Savage, Schwartz, J „Runaways“ s02e11 41:20) 77
Slika 34 Chris Hallback I njegov Patreon reklamni strip https://www.instagram.com/chrishallbeck/?hl=hr (pristupljeno 04.10.2019.) 83
Slika 35 Chris Hallbeck "Pebble and Wren" https://www.instagram.com/pebble_and_wren/?hl=hr (pristupljeno: 15.12.2019) 84
Slika 36 John Cullen aka nellucnhoj (https://www.instagram.com/nellucnhoj/?hl=hr, pristupljeno: 02.09.2019.) 85
Slika 37 hungrae "Politician" (https://www.instagram.com/hungrae_/?hl=hr , pristupljeno: 12.10.2019.) 86
Slika 38 Martin Rosner (https://www.instagram.com/martin_rosner/?hl=hr , pristupljeno: 27.09.2019.) 86
Slika 40 Primjer dostupnih artikala marke House Brand (https://www.housebrand.com/hr/hr/wg995-09m/men-s-jogging-top, pristupljeno: 25.01.2020) 87
Slika 39 Vans i Marvel kolaboracija (https://www.vans.com/article_detail/vans-marvel.html, pristupljeno: 25.01.2020) 87

Slika 41 Reklamna slika za PauzaGO (http://www.poslovni.hr/promo/pauzago-jos-bolja-pauza-moze-poceti-355529, pristupljeno 20.08.2019.) 88
Slika 42 Reklamna slika za film "Deadpool" (http://www.impawards.com/2016/deadpool_ver13_xlg.html pristupljeno: 25.01.2020.) 88

Literatura

Barthes, R.: „Uvod u strukturalnu analizu pripovjednih tekstova“, Biti, V. (ur.) *Suvremena teorija pripovijedanja*, Zagreb:Globus 1992., 47-73

Bauman, Z. (2011). Tekuća modernost. Zagreb: Pelago

Berlant, L. (2008.): *The female complaint*, Durham; London: Duke Universtiy Press

Brown, J. (1997.): „Comic book fandom and cultural capital“ *The Journal of Popular Culture* 30 (4): 13-31

Đurić. M. (1987.): *Sociologija Maxa Webera* Zagreb: Naprijed

Escarpit, R.: „Književno i društveno“, U: Petrović, S. *Sociologija književnosti* (ur.) Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1990., 120-141

Fügen, H.N.: „Problemski krugovi posebne sociologije književnosti“, Petrović, S. *Sociologija književnosti* (ur.) Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1990., 65-73

Genette, G. (1970) „Strukturalizam i književna kritika“, u: Strukturalizam, posebno izdanje časopisa Kritika, Zagreb: NZ Matice hrvatske, 119-129

Genette, G.: „Tipovi fokalizacije i njihova postojanost“, U: Biti, V. (ur.*) Suvremena teorija pripovijedanja*, Globus: Zagreb: 1992., 96-115

Hall, S.: „Bilješke uz dekonstruiranje popularnog“, U: Duda, D. (ur.) *Politika teorije*, Zagreb: Disput, 2006., 297-310

Hall, S.: „Kodiranje/dekodiranje“; U: Duda, D. (ur.) *Politika teorije*, Zagreb: Disput, 2006., 127-140

Hall, S.: „The real me-postmodernism and the question of identity; U: Gray, A.; McGuigan, J. (ur.): *Studying culture: an introductory reader*, London: Arnold, 1997.

Hauser, A. (1986.): *Sociologija umjetnosti 1*, Zagreb: Školska knjiga

Hauser, A. (1986.): *Sociologija umjetnosti 2*, Zagreb: Školska knjiga

Igrić, Lj. (2004.): Društveni kontekst, posebne potrebe/invaliditet/teškoće u razvoju i edukacijsko uključivanje, *Hrvatska revija za rehabilitacijska istraživanja* 40 (2): 151-164

Jameson, F : „Postmodernism and Consumer Society“, U: Foster, H. *Postmodern culture,* London: Pluto Press, 1985; preuzeto u elektronskom formatu sa:

https://art.ucsc.edu/sites/default/files/Jameson_Postmodernism_and_Consumer_Society.pdf (pristupljeno: 17.04.2020.)

Lavin, M. (1998.): „Women in comic books“ *Serials Review* 24 (2): 93-100

Lenk, K. :“O metodici sociologije umjetnosti“, U: Petrović, S. *Sociologija književnosti* (ur.) Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1990., 78-87

Lyotard, J.-F. (2005.): „Postmoderno stanje“, Zagreb: Ibis grafika

Lopes, P. (2006.). „Culture and Stigma: Popular Culture and the Case of Comic Books“ *Sociological Forum* 21 (3): 387-414

McRobbie, A. (2000.): *Feminism and youth culture*, New York: Routledge

Munitić, R. (2010.): *Strip, deveta umjetnost*, Zagreb: Udruga za popularizaciju hrvatskog stripa ART 9

Silberman, A.: „Filozofija književnosti, sociološka estetika ili sociološka književnosti“, U: Petrović, S. *Sociologija književnosti* (ur.) Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1990., 107-116

Smiljanić, D. (2017.): “Sumrak pop idola ili kako se filozofira Thorovim čekićem” *In medias res: časopis filozofije medija* 6(10): 1531-1539

Solar, Milivoj (1989.): *Teorija književnosti*, Zagreb: Školska knjiga

Sorić, M. (2012.): Zygmunt Bauman: Tekuća modernost. Revija za sociologiju 42 (1), 101–114, 2012

Tomić, S. (1985.): *Strip, poreklo i značaj*, Novi Sad: Forum

Williams, R.: „Analiza kulture“, U: Duda, D. (ur.) *Politika teorije: zbornik rasprava iz kulturalnih studija*, Zagreb: Disput, 2006., 35-59

Zorica, L. (2016.): „Povijesni prikaz homoseksualnih osoba kao marginalizirane skupine“ *Essehist: časopis studenata povijesti i drugih društveno-humanističkih znanosti* 8 (8): 2-15

Zrinščak, S. (2008.): „Što je religija i čemu religija: sociološki pristup“ *Bogoslovska smotra* 78 (1): 25-37

Young, P. (2003.): „The Men without fear: creating Daredevil“, 20th Century Fox Home Entertainment: USA

Azzarello, B.: „Cage“, New York: Max Comics 1 (1-5), 2002.

Bendis, B.M.: “Alias”; New York: Marvel Comics 1(1-28), 2001.-2004.

McLaurin, M: “Cage” New York: Marvel Comics 1(1-20), 1992.-1993.

Goodwin, A.: “Luke Cage, Hero for hire”, New York: Marvel Comics 1(1-16), 1972.

Vaughan, B.K.: “Runaways”, New York: Marvel Comics, 1(1-18), 2003.-2004.

Miller, F.: „Daredevil: The man without fear“ New York: Marvel Comics, 1(1-5), 1993-1994.

Rosenberg, M.: „Jessica Jones“, New York City; Netflix, 1-3 (1-39) 2015.-2019.

DeKnight, S.S.: „Daredevil“, New York City: Netflix, 1-3 (1-39) 2015.-2018.

Coker, C.: „Luke Cage“, New York City: Netflix, 1-2 (1-26) 2016.-2018.

Savage, S.; Schwartz, J.: „Runaways“, Los Angeles: Hulu 1-2 (1-23) 2017.-2018.

Sažetak

Ključne riječi: strip, superjunaci, marginalni identitet, popularna kultura, sociologija književnosti

Rad je koncipiran kao pregled prostora stripa kao forme te potencijala istoga za komunikaciju sa društvenom strukturom unutar koje se proizvodi i konzumira kroz pregled povijesnog razvoja, društvene pozicije, konstrukcijskih elemenata same forme te analizu nekoliko serijala i njihovih televizijskih adaptacija unutar okvira jednog društvenog pojma, u ovome slučaju marginalnog identiteta. Marginalni identitet je identitet označen elementom koji onemogućava puni potencijal djelovanja unutar društva u kojemu se nalazi no nije nužno vrijednosno-normativno označen kao negativan. Unutar rada prikazan je povijesni pregled razvoja stripa sa naglaskom na stripu zapadnjačke kulture. Primarni fokus rada stavljen je na žanr superjunačkog stripa iz prostora popularne kulture te utjecaj i komunikaciju istoga sa drugim relevantnijim kulturnim prostorima popularne kulture. Vizualni i tekstualni elementi stripa analizirani su kao funkcijom srodni elementima književnosti gdje vizualni elementi preuzimaju funkciju niza gradivnih elemenata književnosti. Superjunački likovi korišteni za analizu su analizirani unutar okvira sociologije književnosti kroz promatranje odnosa pripisanog identiteta likova i fikcionalnog svijetu kojemu se nalaze. Naglasak je stavljen na formaciju likova temeljenih na marginalnom identitetu te kulturnih vrijednosti i normi koje su bile uključene u izgradnju fikcionalnih svjetova unutar kojih serijali postoje. Analiza uključuje i analizu adaptacija istih likova u formu televizijskih serija što otvara prostor analizi adaptacije strukturnih elemenata stripa u nove forme te izmjene u društvenim vrijednostima i normama koje su uključene u fikcionalni svijet unutar kojega serije postoje.

Summary

Keywords: comics, superheroes, marginal identity, popular culture, sociology of literature

The paper is conceived as an overview of comics as a form and its potential for communication with the social structure from which it is produced and within which it is consumed through an overview of its historical development, social position, construction elements of the form and an analysis of several comic book series and their television adaptations within the framework of a singular social concept, in this case marginal identity. Marginal identity is an identity marked by an element that restricts the full potential of action within the society in which it is located, but is not necessarily perceived as negative in social value or as opposing to existing social norms. Within the paper, a historical overview of the development of comic books is presented with an emphasis on Western culture comic books. The primary focus of the paper is on the genre of superhero comics produced within popular culture and its influence and communication with other relevant areas of popular culture. The visual and textual elements of comics are analysed as a function akin to the elements of literature where the visual elements take over the function of narrative and descriptive elements in literature. The superhero characters used in the analysis are analysed within the framework of the sociology of literature through observation of the relationship constructed between the attributed identity of the characters and the fictional worlds in which they find themselves. Emphasis was placed on the formation of characters based on marginal identity and the cultural values and norms that were involved in building the fictional worlds within which the series exists. The analysis also includes a discussion on adaptations of the same characters in the form of television series, which opens up space for analysis of adaptation based on the structural elements found in comics into new forms but also changes in social values and norms included in the fictional worlds within which the series exist.