

Центар за интердисциплинарне студије
Универзитета уметности у Београду

DOI 10.5937/kultura1546131V

УДК 7.097

791.221.51

прегледни рад

ПУТ ОД ХЕРОЈА ДО АНТИХЕРОЈА И УЖИВАЊЕ У ТЕЛЕВИЗИЈСКИМ АНТИХЕРОЈСКИМ НАРАТИВИМА

Сажетак: *Овим радом аутор испитује како се некадашња бинарна опозиција између хероја и њима супротстављених негативаца неутралише и/или трансформише у телевизијској фикцији. Док су некада ликови хероја и злочинаца заснивани на супротностима између апсолутног Добра и Зла, данас су њихове дефиниције у перманентној трансформацији. Такође, рад покушава да да увиде и редефинише аспекте антихероизма. Популарне ТВ серије субвертирају идеју хероизма, као и идеју моралности присутну у класичним жанровима, заснованим на дуалности света, борби добра и зла, искушењу, пакту са ђаволом, страдању, а који кулминирају искупљењем, катарзом, спасењем. За антихероја нема спасоносног (раз)решења. У другом делу рада, разматрају се теорије које су се, од друге половине XX века до данас, бавиле питањем развијања емоција према медијским садржајима и медијским ликовима које можемо дефинисати као антихеројске, а пре свега теоријом афективног размештања, која објашњава гледаочево рефокусирање позиције протагониста, али и моралне механизме одбране према њима развијених емоција у сврху задовољства.*

Кључне речи: *хероји, антихероји, антихеројски наратив, теорија афективног размештања, морално искључење*

Репрезентације хероизма и антихероизма

Студија наративних метода као засебно поље истраживања почела је са Проповом (Владимир Яковлевич Пропп) анализом фабула руских народних бајки¹ које је послужило за даљу стилску анализу. Кроз дефинисање концепта мономита, пута хероја, Џозефа Кембела (Joseph Campbell), мапиран је мит о хероју који напредује кроз нивое наратива ка индивидуацији, самоактуализацији и просветљењу, кроз Одвајање, Иницијацију и Повратак,² идентификовани су мушки и женски хероји у различитим жанровима постмодерне културе.

„Данас се теорија углавном интересује за фикционалне референце, организацију фикционалног простора и интеррелације између реалног света и фикционалних ентитета у оквиру широког поља фикционе семантике”.³ У начелу, заједнички став теоретичара савремене експерименталне, авангардне фикције последњих двадесет година јесте да се означава као самодеконструктивна. Постмодерна фикција у Америци, заокупљена је односом према деконструкцији који се може назвати постдеконструктивним. Ова фикција прихвата принципе деконструкције, усвајајући идеју да је дискурс увек непотпун, некомплетан и да је субјективност парцијално илузорна.⁴ У исто време фикција очигледно жели да оде даље, преко ових деконструктивистичких претпоставки, како би произвела нову врсту писања, чији учинак је више од пуког поновног изражавања текстуалних парадокса. Постдеконструктивни наратив истиче везу између текста и спољашњег света (ехо концепта текстуалног *worldiness*-а, Дериде (Jacques Derrida)).⁵

Нортоп Фрај (Northrop Frye) класификује фикционе хероје, не према моралном критеријуму, већ према моћи хероја, као супериорна божанска бића, романтичне хероје, протагонисте епике и трагедија (високо-миметички мод), хероји комедија и реалистичке фикције (ниско-миметички мод), инфериорни, херој ироничког мода.⁶ Трагедија у високо миметичкој фикцији меша херојско са иконичким. Трагедија романтичног хероја има и херојску величину. Херој, као

1 Пропп, В. Я. *Морфологија сказки*.

2 Campbell, J. (2008) *The Hero with a Thousand Faces*, Novato, California: New World Library.

3 Punday, D. (2002) *Narrative after Deconstruction*, Albany: State University of New York Press, p. 12.

4 Исто, стр. 50.

5 Исто, стр. 69.

6 Frye, N. (1990) *Anatomy of Criticism*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, p. 33.

главни носилац наратива, вековима је био отеловљење снаге добра, божанског или полубожанског порекла.

Током времена термин „херој” престао је да се везује за божанска створења и односио се на изванредне мушкарце или жене који се сусрећу са великим препрекама у свом животу које морају превазићи, при чему показују велику храброст и примерне моралне особине. Још је Ниче (Friedrich W. Nietzsche) својом филозофијом човечанство ослободио потребе за Богом, као етичком одредницом. Те ако више Бог не разлучује добро од зла, већ човек, онда, поставља се питање шта је то морал. Филозоф Питер Реилтон (Peter Railton)⁷ сугерише да се оно што раздваја морално од неморалног понашања тиче тога да ли се то понашање односи на интересе једне или више особа.

Неизвесну компоненту наратива чини некаква несавршеност хероја, коју он током наратива превазилази својом снагом духа и истрајношћу, које одушевљавају читаоце. Обично уче из својих грешака и подижу се из пепела како би поразили негативце. Нема апсолутних вредности и истина за сваки тип јунака, па ни хероји нису увек стопроцентно добри. На исти начин, антихероји варирају у погледу својих добрих и лоших особина и још теже их је класификовати.

Хероји су идеалисти, конвенционалног моралног кода, на неки начин изузетни, проактивни, одлучни, витезови који успевају да постигну свој крајњи циљ, осим уколико се не ради о трагедији. Мотивисани су врлинама, моралним обавезама, чистим намерама, љубављу према одређеној особи или човечанству. Мотивисани су да преброде недостатке, страхове, грешке које су направили, како би достигли виши ниво у смислу продуховљења, побољшања сопствене личности, или спасења човечанства. Њихова алтруистичка природа подстиче храброст и креативност у њиховој мисији. Увек се суочавају са монструозним непријатељем, што још више наглашава њихову херојску улогу. Њихов положај је увек заснован на принципима. Традиционални херој обично је алфа мужјак, учен о части од детињства, прогањан од стране нечег што није превазишао у прошлости.

Онолико дуго колико постоје наративи, постоје и хероји и њихови супарници, злочинци-негативци. Порекло антихероја сеже до филм ноара, чија ера почиње после II Светског рата. Јунаци филм ноара нису нити сасвим „добри момци”, нити потпуни злочинци. Поседују снажан осећај за правду,

7 Видети у: Dyer, B. (2009) *Popular Culture and Philosophy, Supervillains and Philosophy*, Chicago and La Salle, Illinois: Open Court, p. 77.

али њихове одлуке и акције су дискутабилне са моралне тачке гледишта. Инверзија традиционалних вредности, морална амбиваленција, осећање отуђености, параноја, цинизам, присуство криминала и насиља, збуњивање, дезоријентација гледаоца, све су то одлике јунака класичног филм ноара.⁸

Речник Мериам-Вебстер дефинише антихероја као „протагонисту ком недостају херојски квалитети”. То је трагични херој унутар ког су супротстављене херојске и злочиначке особине.⁹ Ана Фахраеус (Anna Fahraeus)¹⁰ даје детаљну дефиницију злочинца, као лика са или без антропоморфних одлика, са реактивном и адаптабилном интелигенцијом и могућношћу да својом вољом трансформише свет око себе.

Концепт антихероја произашао је из структуралистичког приступа анализи хероја, где су херој и његов антагониста у бинарној опозицији. Кога је супротстављен антихерој постављен у улогу главног протагонисте, суштинско је питање антихеројског наратива. Сама природа речи антихерој објашњава супротност хероју, а у антихеројском наративу он заузима позицију главног протагонисте-хероја, истовремено играјући улогу злочинца, негативца, дакле оног ко чини зло или делује у сврху зла. Уместо строге категоризације добра и зла, антихеројски наратив доводи до тога да се ова два система суштински преклапају и немогуће их је потпуно развојити, то јест да нема апсолутних и строгих значења, те у том смислу антихеројски наратив представља деконструктивистички обрт херојског кода. Према Бену Дајеру (Ben Dyer), супер-антихероји су победили.¹¹

Антихероји су реалисти, са необичним, индивидуалним моралним кодом, обични људи, који могу бити пасивни и неодлучни, бачени у акцију против своје воље, криминалци који се кроз догађаје у наративу побољшавају, али могу остати и непромењени, подједнако неморални као на почетку. Антихероји могу бити мотивисани својом примитивном природом, похлепом, пожудом, некада и љубављу и сажаљењем, али у исто време покренути сопственим интересом. Њихови мотиви могу бити себични, криминални, бунтовнички. Њихове карактерне особине не морају се нужно променити

8 Conrad, M. and Porfirio, R. (2005) *Philosophy of Film Noir*, Kentucky: University Press of Kentucky, p. 1.

9 Fahraeus, A. and Yakah, Ç. D. (2011) *Villains and Villainy: Embodiments of Evil in Literature, Popular Culture and Media*, Amsterdam, New York: Editions Rodopi, p. 205.

10 Исто, стр. 7.

11 Dyer, B. (2009) *Popular Culture and Philosophy, Supervillains and Philosophy*, Chicago and La Salle, Illinois: Open Court, стр. IX

у повољном правцу током наратива. Они су оличење амбивалентности коју многи људи у себи носе. Оно што антихероја чини фасцинантним јесте обједињавање супротности особина у једној личности. Њихове централне особине су у исто време и проклетство и узрок пада.

Фахреус приступа анализи злочиначких ликова из психоаналитичке перспективе, раздвајајући његову личност на „унутрашњег”, које представља скупину либидиналних и танталних импулса и „спољашњег” злочинца, који најчешће представља супротност „унутрашњем”.¹² Психоаналитички приступ у анализи ликова негативаца долази, најчешће, до патолошке типологије у различитим размерама первертиране или психотичне личности, али и до могућих унутрашњих мотива који из несвесног подстрекују понашање протагонисте. Антихерој често осликава конфузију друштва и његову амбивалентност према моралности. Увек мора имати симпатије читаоца, несавршености са којима се они лако идентификују и које постају лако разумљиве кроз ток фабуле. Према Мореловој (Jessica Morrell), лик антихероја не мора да буде допадљив, али његови поступци морају бити разумљиви и увек мора имати главну улогу у наративу.¹³

Антагонисти антихероја имају веома значајне улоге у наративу, јер је њихова снага директно повезана са убедљивошћу и привлачношћу самог наратива, који је онолико добар колико је снажан лик антагонисте. Улога антагонисте је да стоји на путу жељама и циљевима протагонисте. Он је тај који креира базичну ситуацију или дилему у наративу, доноси компликације и тешкоће са којима се суочава главни протагониста на тај начин осваја симпатије гледалаца, угрожава га, намећући му физички или емоционални бол и тако разоткрива на који начин се протагониста разрачунава са недаћама. Однос херој-антихерој, тј. негативац у антихеројском наративу је изнијансиран, изнивелисан на другачији начин у односу на архетипске моделе односа херој-негативац као односе добра и зла. Оба лика, и антихерој и његов антагониста су алфа типови, доминантне индивидуе, са ауторитетом, који може бити тих, или агресиван. Иако супростављени један другом, дискутабилних моралних кодова, њихови мотиви и жеље се поклапају и носе фабулу. И један и други изазивају страх и узбуђење гледалаца. Утичу један другом на циљеве и блокирају их. И, док антихерој-главни протагониста, покушава да помогне или спасе друге ликове

12 Fahraeus, A. and Yakah, Ç. D, нав. дело.

13 Morrell, J. (2008) *Bullies, Bastards and Bitches, How to write bad guys of fiction*, Cincinnati, Ohio: Writer's Digest Books, p. 34.

у наративу на своју одговорност/штету, његов антагониста спасава себе на рачун других ликова. Два алфа лика унутар једног наратива генеришу мноштво конфликта и емоционално бојно поље. Што је моћнији главни протагониста серије, то моћнији је и његов опонент. Један другом наликују по способностима, вештинама и интелигенцији, али ће вредности које заступа опонент увек бити далеко мрачније.

Зло и његове компоненте: похлепа, корупција, доминација, бескрајно су привлачне за публику. Поквареност фасцинира и застрашује, јер ниткови и вуцибатине у фикцији репрезентују тамну страну човека, скривене жеље и све оно што исти у себи пориче. Према Јунгу (Carl Gustav Jung), један од важних аспеката људске психе, „сенка” супротност је свесном бићу и носи у себи све негативне тенденције једне личности, које понекад излазе на површину у сновима.¹⁴ Свако у себи носи „сенку” и што је мање сједињена са свесним животом индивидуе, то је тамнија и богатија садржајима. „Сенку” пројектујемо, видећи мрачне тенденције у другим људима, које у самима себи не можемо спознати. Тако, негативац са својим злочиначким тенденцијама, заправо може представљати рефлексију нашег скривеног сопства. Једноставније је и удобније исмејати акције негативца, уместо суочити се са сопственим слабостима и мрачним тенденцијама.

Антихерој, као „мали човек”, како га описује Морел, често поседује крхко самопоуздање, несрећан је у љубави, одбачен од породице и људи из своје прошлости, али преображава се у бунтовника у борби за слободу и правду, који узима закон у своје руке. Његова размишљања, вредности и уверења често су антитетична нормама просечних људи. Често показује инхерентни „патос”. Антихерој је може бити и оно што Морел дефинише као бета тип и портретише га као сензитивног мушкарца, комплексног, интензивније нијансираног у односу на алфа лик, пасивну личност која се неће упустити у акцију све докле није притерана уз зид. Из просечних животних околности, бива гурнут у несвакидашње опасности и авантуре, у којима под екстремним условима долази до промене унутар лика, те особине алфа лика излазе на површину. Његове мане, којих има у изобиљу, остају и његове круцијалне особине. Поседује велику способност компартментализације свог живота, у исто време је убица, кољач и нежан према својој деци и породици.

14 О појму сенке видети у: Hannah, B. (2008) *The Inner Journey: Lectures and Essays on Jungian Psychology*, Inner City Books.

*Теорија афективног размештања и уживање у
антихеројским наративима*

Постоји извесна тензија између етичког и естетског аспекта као предмета расправе између естетичара, нарочито у вези са питањем да ли телевизијски наратив, поред тога што је забаван, неопходно мора да укључује и моралност.¹⁵ Довођењем у питање америчке и шире, глобалне, културне идеје хероја његовим преобраћањем у антихероја, наратив погађа у суштину културног релативизма хероизма. У исто време наратив отуђује аудиторијум од протагонисте, који са трансформацијом лика у злочинца проблематизује морал и тако губи наклоност, гасећи идеал хероја као узора и културни модел ка ком аудиторијум треба да тежи. Такође, ова врста понашања која је у својој суштини жеља за новцем уграђена је у слику маскулинности, која обједињује новац и моћ и кроз коју се вреднује мушкарац у савременом друштву. Посматран као форма друштвеног критицизма, овај наратив отвара потенцијалне импликације реалног осећања за морал савременог телевизијског аудиторијума.

У последњих неколико деценија профил јунака телевизијских серијала се значајно променио, што је последица успона америчких кабловских ТВ мрежа и потребе за померањем граница у креирању телевизијских комедија и драма, захваљујући чему је и традиционални профил телевизијског хероја претрпео значајне измене. Истраживачи медија узели су у разматрање склоност ка уживању у антихеројским наративима, због евидентног пораста популарности оваквих ликова у пољу забавних ТВ садржаја. Профит од продаје ових телевизијских форми указује на то да гледаоци воле овакве актере и серије у којима учествују. На основу свега неколико истраживачких студија, не постоји консензус око комплексних фактора који доводе до уживања у антихеројима. Неки докази указују на то да идентификација са јунаком антихеројем и дистанцираност у односу на морални суд, појачани поновљеним, серијским гледањем представљају предуслов поштовања антихероја на начин који је различит од поштовања и дивљења традиционалним херојима.

Несумњиво да је емоционални одговор заснован на емпатичком процесу, као наученом феномену, важна компонента конзумирања забавних телевизијских садржаја. Управо то је предмет теорије афективног размештања,¹⁶ са којом је,

15 Fahraeus, A. and Yakah, Ç. D., нав. дело, стр. 194.

16 Афективно размештање односи се на врсту рефокусирања, промене моралних позиција ликова.

између осталог теорија у пољу забаве и комуникације доживела процват у протеклих двадесет година. Теорију су развили и објавили Долф Цилман (Dolf Zillmann) и Џоан Кантор (Joanne Cantor), 1977. године, а у последњој деценији њоме се бавио Артур Рејни (Arthur Raney).

Теорија афективног размештања

Истраживање Цилман-а и Кантор-ове

Теорија афективног размештања је водећа теорија у истраживању уживања у ТВ наративима. Један од исказа ове теорије је онај о моралној санкцији уживања и непријатности, која истиче међузависност афективног размештања и моралног суда/ става као фактора уживања у гледању наратива.

У свом чланку¹⁷ из 1977. године Цилман и Кантор баве се афективним одговором гледалаца на емоције протагониста телевизијског наратива. Истражујући емоционални одговор деце основношколског узраста на понашање протагониста, дошли су до закључка да, када је понашање протагониста добронамерно, деца реагују одобравањем, што није случај са злонамерним понашањем. Цилман сматра да се емоционални одговор обликује оживљавањем и дељењем емоција заснованих на искуству гледалаца и преузимању емоција протагониста.

Емпатија се сматра емоцијом која примарно управља афективним елементима процеса уживања, са резултирајућим позитивним или негативним размештањима према ликовима у наративу, што има за исход одобравање или осуду. Афективни одговор гледаоца одговара емоцијама које изражавају протагонисти.¹⁸ Позитивни исходи, генерално изазивају позитивне емоционалне одговоре, а негативни доводе до негативних одговора.¹⁹ Према Теорији афективног размештања, кључни фактор уживања фикције базиран је на моралној евалуацији понашања и мотивације протагониста.²⁰ Позитивне моралне евалуације воде ка позитивном афективном размештању према протагонисти, што води повишеном уживању у гледању наратива, уз претпоставку да протагониста побеђује на његовом крају. Гледаоци развијају шеме које им омогућавају иницијалне интерпретације

17 Dolf, Z. and Cantor, J. R. (1977) Affective Responses to the Emotions of a Protagonist, *Journal of Experimental Social Psychology*, No. 13, p. 155-165.

18 Исто, стр. 155.

19 Исто, стр. 164.

20 Raney, A. A. (2004) *Expanding Disposition Theory: Reconsidering Character Liking, Moral Evaluations, and Enjoyment*, *Communication Theory*, No. 4, p. 352.

и очекивања од лика и тако емоције постају саставни део уживања забавног програма. Конзумент забавног програма дакле развија адекватну емоцију према различитим ликовима у наративу. Емоционални детерминизам огледа се у томе да се прецизно организована структура и конзистенција садржаја серије рефлектује кроз систематску афективну реакцију гледаоца, реакцију које заправо није свестан. Афективне и когнитивне варијабле које учествују у формирању моралне оцене, осећање заслуженог исхода за протагонисту, симпатије према жртви, повезују се у евалуацију моралне прикладности.²¹ Морални суд који гледалац изводи као одговор на аудиовизуелну фикцију је углавном субјективан, под утицајем емоционалног одговора и стога је њиме лако манипулисати. Реаговања гледалаца на медијске садржаје су, генерално, врло слична реакцијама на ситуације у реалности. На овај начин угођај је висок када медијски „пријатељ” побеђује и када је медијски „непријатељ” поражен. Уживање у наративу резултат је поређења антиципација добрих исхода за „позитивне” ликове и лоших за „негативне“ и исхода у самом забавном програму.

Истраживање Артура Рејнија

У чланку који је написао 2004. године,²² Рејни (Arthur Rapey) је размотрио фундаменталне тезе ове теорије, претпостављајући да гледаоци драме/ТВ серије или другог забавног садржаја увек развијају сопствена морална размештања према ликовима, кроз морални суд њихових мотива и понашања, која могу бити позитивна и пре него што се дати лик помно испита на моралном плану. Он, такође, тврди, да стереотипи и архетипови могу утицати на иницијално формирање афективног размештања. Рејни сматра да се емпатија усмерена раније искључиво према херојима, у случају антихероја развија кроз процес моралног искључења и дистанцирања од лика морално дискутабилног понашања, којим гледалац превазилази огорчење и разочарење протагонистом у наративу. Кроз контролу мисли и понашања, човек се прилагођава очекивањима социјалног окружења. Атаком на ове стандарде контроле кроз неетичко и морално дискутабилно понашање долази до когнитивне и афективне нелагодности, што га спречава да се понаша на исти начин. Кроз механизме моралног искључења уобичајена морална контрола мисли и понашања може бити деактивирана, допуштајући понашање које је морално проблематично, неприхватљиво, чак без моралне цензуре и осећања кривице.

21 Исто, стр. 352.

22 Исто, стр. 348–369.

Рејни тврди да, што је веће позитивно размештање према протагонисти/антихероју, вероватније је да ће гледалац прихватити морално проблематично понашање, користећи се техником моралног искључења.²³ Снага размештања претпоставка је уживања у садржају. Телевизијске серије управо могу бити формат у којима се ово размештање развија на најинтензивнији начин. Гледаоци развијају снажније морално размештање према ликовима са којима се сусрећу често, што им управо ТВ серија омогућава. Кроз поновљену изложеност наративу, гледаоци развијају комплексне облике диспозиције према протагонистима, које ће вероватно водити ка моралном искључивању у сврху уживања у наративу. Обожавалац серије познаје њене актере веома добро, али ће превидети све негативне особине у сврху континуиране наклоности и ултимативне забаве.

Рејни је био први истраживач који је ставио под знак питања традиционалну претпоставку да су гледаоци наклоњени или пружају отпор према учесницима у наративу на основу моралне евалуације њиховог понашања. Тврдио је да пре него се развије наклоност према протагонисти, претходи истраживање понашања и евалуација исправности карактера и да евалуација исправности карактера не мора бити базирана на моралној евалуацији понашања, већ пре рефлектује накнадно оправдавање оваквог понашања, или априори претпоставку о истом.²⁴ Кроз поновљена искуства гледања забавног медија, приче, описе ликова, гледаоци усвајају шеме²⁵ које им помажу да аутоматски класификују ликове као „добре” и „зле”. Ова класификација помаже им да интерпретирају и предвиде понашање ликова. Протагонисти се сматрају морално исправним и морално амнестирају (Рејни), не зато што показују такво понашање (иако га многи и показују), већ због саме чињенице да су протагонисти.²⁶ А протагонисти, по дефиницији, морају бити морални и допадљиви. Ако претпоставимо да се сва морална размештања према медијским ликовима развијају на овај начин, следи да вишеструко поновљена изложеност оваквим наративима и истим типовима протагониста води ка оваквом моралном размештању. Из ове перспективе може се закључити да гледаоци заиста могу развити одређене шеме о ликовима у серији, чинећи вероватнијим да унапред оправдавају, него да континуирано евалуирају акције протагониста. Као резултат, наклоност према лику се повећава.

23 Исто, стр. 361.

24 Исто, стр. 353.

25 Исто, стр. 354.

26 Исто, стр. 358.

Морално искључење функционише кроз механизам идентификације са антихеројем. Она је неопходна компонента која допушта да негативне одлике удружене са перципираном атрактивношћу протагонисте и фактором моралног суда коезистирају са високом дозом симпатије гледалаца према актерима. И, као што понекад употреби механизам моралног искључивања према сопственим пријатељима зарад обостране љубави и наклоности, иако познаје њихове грешке и слабости прелази преко њих и наставља да их воли, чини се да је исто случај са антихеројима. Према Бандури (Albert Bandura),²⁷ реконструкцијом понашања, маскирањем узрочних акција и игнорисањем или лажним тумачењем штетних последица, окривљавањем и обезвређивањем жртве, гледаоци допуштају себи да оскрнавe сопствене устаљене стандарде моралности.

Детаљних студија које истражују антихеројске наративе, бар из аспекта психологије медија, има веома мало. Постојеће истраживачке студије фокусиране су на морални суд, искључење и идентификацију. Неке студије бавиле су се истраживањем процеса који доводе до разумевања и уживања у антихеројима. Тако, перципирање атрактивности протагонисте и идентификација са истим су изненађујуће снажан и значајан предуслов за уживање у наративу. Изненађујуће је да је ова релација негативна: што је актер мање атрактиван, гледаоци развијају више симпатија према њему. Исто важи и за његове активности: што су неморалније, то је актер привлачнији аудиторијуму.

Закључак

У овој области остаје простора за још истраживања. Наше разумевање тога на који начин уживамо у антихеројским наративима је јасније, али и даље постоји потреба за објашњавањем зашто публика за оваквим наративима све више чеже, у толикој мери да се развија својеврсна митоманија око серијала попут „Породица Сопрано” и „Чиста хемија”, чији јунаци су антихероји који су криминални али се искупљују и чак делују као снага добра. Свакако, антихеројски наратив може се посматрати као огледало савремене еволуционе етапе западне популарне културе и њених моралних начела, које сажима актуелна значајна социјална и етичка питања америчке и, шире, западне цивилизације у савременом добу. Културне импликације настанка ове врсте телевизијских наратива критичари налазе унутар друштвених прилика које

²⁷ Albert Bandura, посећен 1. 1. 2014. 20:55 CET. http://www.stanford.edu/~kcarmel/CC_BehavChange_Course/readings/Additional%20Resources/Bandura/bandura_moraldisengagement.pdf

су настале са економским колапсом у САД, где је наратив ове врсте настао као резултат конфликта унутар културне средине, те поистовећивање аудиторијума са ликом антихероја представља посредно изражавање жеље за покушајем надвладавања система у рецесији и сламања владајућих културних вредности. Предстоји сагледавање овог феномена из многих аспеката, пре свега биолошких и психолошких, како би се ефекти конзумирања оваквих наратива могле антиципирати. Због чињенице да је интересовање за овакве наративе у порасту, неопходан бољи увид у ово, социјално значајно, медијско искуство.

ЛИТЕРАТУРА:

Morrell, J. (2008) *Bullies, Bastards and Bitches – How to write bad guys of fiction*, Cincinnati, Ohio: Writer's Digest Books.

Frye, N. (1990) *Anatomy of Criticism*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

Fahraeus, A. and Yakah, Ç. D. (2011) *Villains and Villainy: Embodiments of Evil in Literature, Popular Culture and Media*, Amsterdam/ New York: Editions Rodopi.

Punday, D. (2002) *Narrative after Deconstruction*, Albany: State University of New York Press.

Campbell, J. (2008) *The Hero with a Thousand Faces*, Novato, California: New World Library.

Procter, J. (2004) *Stuart Hall*, London: Routledge.

Conrad, M. and Porfirio, R. (2005) *Philosophy of Film Noir*, Kentucky: University Press of Kentucky.

Dyer, B. (2009) *Popular Culture and Philosophy, Supervillains and Philosophy*, Chicago and La Salle, Illinois: Open Court.

https://www.academia.edu/1524909/The_Heroic_Narrative_Breaking_Bad_Heroes_or_Good_Villains, посећен 1.10.2014. 20:15 CET

Shafer, D. M. and Raney, A. A. (2012) Exploring how we enjoy anti-hero narratives, *Journal of Communication* No. 6, p. 1028-1046.

Raney, A. A. (2004) *Expanding Disposition Theory: Reconsidering Character Liking, Moral Evaluations, and Enjoyment*, Communication Theory, No. 4, p. 348-369.

Zillmann, D. and Cantor, R. J. (1977) Affective Responses to the Emotions of a Protagonist, *Journal of Experimental Social Psychology* No. 13, p. 155-165.

Hannah, B. (2008) *The Inner Journey: Lectures and Essays on Jungian Psychology*, Inner City Books.

https://www.academia.edu/1270777/Janicke_S._H._and_Raney_A._A._2011_Exploring_How_We_Enjoy_Antihero_Narrati

ves_A_Comparison_of_Fans_and_Nonfans_of_24 посећен 1.1. 2014
19h CET

Albert Bandura, посећен 1.1.2014. 20:55 CET http://www.stanford.edu/~kcarmel/CC_BehavChange_Course/readings/Additional%20Resources/Bandura/bandura_moraldisengagement.pdf

Albert Bandura, посећен 1.1. 2014. 21 h CET <http://www.uky.edu/~e-ushe2/Bandura/Bandura1996JPSP.pdf>

Albert Bandura, посећен 1.1. 2014. 21 h CET http://www.sociology.uiowa.edu/nsfworkshop/JournalArticleResources/Bandura_MoralDisengagement_1999.pdf

<http://onmediatheory.blogspot.com/2012/05/guest-post-modeling-anti-hero-narrative.html> посећен 9.1..2014. 23:26 CET

http://citation.allacademic.com/meta/p_mla_apa_research_citation/1/8/9/9/6/pages189964/p189964-1.php посећен 9.1. 2014. 21: 19 CET

Ana Vukadinović

Center for Interdisciplinary Studies of the University of Arts in Belgrade

JOURNEY FROM HERO TO VILLAIN AND ENJOYING TELEVISION ANTIHERO NARRATIVE

Abstract

The author examines how the former binary opposition between heroes and villains neutralizes and transforms inside the television fiction. While heroic and villainous characters in the past used to be based on the contrast between the absolute Good and Evil, today, their definitions are in continual transformation. This paper also attempts to provide insights and redefine aspects of anti-heroism. Popular TV series subvert the idea of heroism, as well as the idea of morality which is present in classical genres, based on duality of the world, the struggle between Good and Evil, temptation, a pact with the devil, suffering etc which culminates in redemption, catharsis and salvation. For the antihero, there is no rescue. In the second part of this paper, the author comprehensively discusses the theories that have appeared since the second half of the 20th century which have addressed developing emotions towards media content and media characters defined as anti-heroic, primarily affective disposition theory which explains how a viewer refocuses moral positions of the protagonists, as well as moral defense mechanisms, developed for the purpose of pleasure.

Key words: *heroes, antiheroes, antihero narrative, affective disposition theory, moral disengagement*