

Горан Ј. Петровић*
Универзитет у Београду
Филолошки факултет

UDK 791.221.7(73):2-264
DOI: 10.19090/gff.v50i1.2585
orcid.org/0009-0007-0594-036
Pregledni naučni rad

МОНОМИТ ХЕРОЈСКОГ ПУТОВАЊА И ЊЕГОВЕ ПОРУКЕ У ФИЛМОВИМА *РОКИ* И *РОКИ IV*

У овом раду се расправља о филмовима *Роки* и *Роки IV* Силвестера Сталонеа из угла мономита херојског путовања Џозефа Кембела. У раду се показује да оба ова филма прате Кембелов образац догађаја у оквиру мономита херојског путовања, који се састоји из три дела: одлазак хероја у авантуру – победа хероја у авантури – повратак хероја у заједницу. Такође се показује да плодови успешних херојских путовања Рокија Балбоа, који се овде посматра као модерни митски јунак, суштински шаљу две поруке. Прва порука је неполитичког типа, ослања се на симболику Рокија као некога са киме се свако ко води неку животну борбу може поистоветити, а нарочито аутсајдери, и гласи да је циљ живота увек се борити и давати све од себе без обзира на текуће животне околности, те се на тај начин суштински побеђује чак и кад се формално не остварују победе. Друга порука је политичко-идеолошког типа, ослања се на симболику Рокија као заступника америчке нације и гласи да су Сједињене Америчке Државе изузетне зато што, као прво, пружају могућност отворене друштвене мобилности и, као друго, зато што су посвећене мисији демократизације читавог света. Истиче се да прва, универзална, неполитичка порука на светском нивоу има више потенцијала за трајну популарност од друге, политичко-пропагандне.

Кључне речи: Роки Балбоа, модерни митски јунак, херојско путовање, симболика, америчка изузетност.

1. УВОД

Према Џозефу Кембелу (Joseph Campbell), америчком проучаваоцу митова фројдовско-јунговског усмерења, мит се налазио и још увек се налази у основи душевног искуства сваке појединачне особе као и људског рода у целини (Campbell, 2004: 3). Иако су времена у којима су званични систем знања у заједници чиниле митске и библијске легенде давно прошла, иако данашње заједнице свој светоназор темеље на научним, а не на митско-религијским,

* gphwchamp@gmail.com

знањима, и савремени се човек, према Кембелу, обилато служи митским обрасцима и архетиповима, често и несвесно, откривајући тако суштинску непроменљивост људске психе кроз историју (Campbell, 2004: 3–4). Митски обрасци догађаја се данас најчешће појављују у уметности – нпр. у књижевности и филмовима – али чак и у таквим неуметничким појавама као што су обични људски снови или исповести неуротичних пацијената испричане психологу или психоаналитичару (Campbell, 2004: 3–23).

Универзални митски образац који се може уочити у древним митовима различитих народа, као и у многим уметничким или психичким манифестацијама савременог човека, јесте Кембелов мономит херојског путовања (Campbell, 2004: 28). Овај мономит, односно општи образац догађаја у оквиру мита који у различитим случајевима и културама има различите конкретне варијације, у основи се састоји из три етапе, а то су: 1) одлазак хероја (или онога који има амбиције да постане херој) у авантуру; 2) авантура хероја и његова победа у некаквом бајковитом, фантастичном свету; 3) повратак хероја у заједницу који сада, након победе у бајковитој пустиловини, има моћ да своје сународнике просветли или да им побољша живот (Campbell, 2004: 28). Многи се древни (херојски) митови широм Земљине кугле могу објаснити овим обрасцем, а исто важи и за савремену књижевност и кинематографију (Campbell, 2004: xxi–xxxviii).

Тема овог рада биће да проучи два кинематографска дела – наиме, филмове *Роки (Rocky)* и *Роки IV (Rocky IV)* – која, како ће се показати, садрже управо митски образац херојског путовања. Реч је о два дела из шестоделне саге о животу Рокија Балбое, фикционалног боксера кога је још 1975. године створио Силвестер Сталоне (Sylvester Stallone). Како је сами Сталоне једном приликом изјавио, док је стварао и/или играо своје филмске ликове (нпр. Роки, Рамбо), готово увек је на уму имао књигу Џозефа Кембела *Херој са хиљаду лица (The Hero with a Thousand Faces)* као и мономит херојског путовања, којима је рано у својој каријери постао очаран, као и митологијом уопште (Carr, 2022). Сталоне, заправо, сматра да су његови чувени ликови, па и он сам, савремени митски хероји који се, уместо да се о њима приповеда и пева у стиховима као у стара времена, данас гледају на екранима (Carr, 2022). Дакле, потреба савременог човека за митским херојима, ликовима већим од живота, и данас је иста као пре много векова, само што се начин преношења и приказивања њихових подвига променио у складу са развојем науке и технологије, а у томе би се са Сталонеом свакако сложио и Кембел, који тврди да су митови људима и данас и те како потребни, јер без њих савремени човек губи везу са оностраном, космичком

истином која једина животу даје смисао, а човеку осећање сврсисходности и енергију да истину пронађену у митовима следи и оваплоћује у свом животу (Carr, 2022; Campbell, 2004: 3, 10, 358–362). Осим Кембела, са Сталонеом би се у овоме сложили и други знаменити проучаваоци митова, као што су Карл Густав Јунг, творац појмова *архетип* и *колективно несвесно*, и Мирча Елијаде, творац концепта *мит о вечном повратку*. За сву тројицу, иначе, заједничко је било мишљење да многи савремени људи пате од неуроза и осећања безнадежности управо зато што је човек нашег доба одбацио старе митологије, карактеришући их као чињеницама непоткрепљене лажи и не успевајући притом да види да у њима почивају истине људске душе, без којих човечанство никада не може бити срећно, ма колико његова емпиријска наука била развијена (Campbell, 2004: 10, 358–362; Eliade, 1955: 139–162; Elijade, 2020: 16–17, 20). Нарочито је у том смислу интересантна констатација Елијадеа да модерни човек управо и упражњава навике читања и других сваковрсних видова забаве (укључујући и гледање филмова) зато да би побегао од профаног, историјског времена које је застрашујуће јер одише пролазношћу и бесмислом, и да би ступио у свето време где профано време стаје а људи се (несвесно) повезују са својим праисконским митским коренима и прихватају, барем накратко, примитивни (архаични) телеолошки светоназор (Eliade, 1955: 35–36, Elijade, 2020: 24–28). То да је уметност (према Елијадеу) један од портала кроз који се човек повезује са својом митском духовном природом може можда донекле да објасни велику популарност уметности код људи, а нарочито оних уметничких дела која јасно прате митске обрасце, међу које спада и шестоделна сага о боксеру Рокију Балбои.

У дискусији која следи, настојаћемо да расветлимо присуство мономита херојског путовања у првом и четвртном делу *Рокија*, као и да покажемо које поруке би тај митски образац суштински могао слати гледаоцу. Полазимо од тезе да поменути филмови у основи шаљу две поруке – једну из перспективе Рокија као општег симбола савременог човека који жарко жели да својим трудом и поштеним радом надиђе ненаклоњену судбину која му је одређена датим околностима рођења и живота, и другу из перспективе Рокија као политичко-идеолошког симбола америчке нације. Нарочита пажња ће бити посвећена овој потоњој поруци, за коју ће од значаја бити појам америчке изузетности, а наш избор управо и обухвата први и четврти део филмске саге о Рокију зато што се у њима најјасније испољавају два аспекта америчке изузетности о којима ће бити речи у тексту. Оваквим приступом овај чланак ће, у неким детаљима, допунити анализу филмова о Рокију из угла мономита херојског путовања коју је 2009. већ пружио Џефри Салјер у својој мастер тези

под насловом *Rocky Road: The Hero's Journey of Rocky Balboa Through the Rocky Anthology*. У поменутом раду амерички аутор је веома детаљно сагледао свих шест делова саге о Рокију (појединачно и у целини, као метанаратив) из угла прерађене, односно донекле скраћене, верзије Кембеловог мономита коју је 1998. године за потребе холивудских режисера произвео Кристофер Воглер (Christopher Vogler). Иако расправа која следи неће, попут Салјерове студије, обухватати дванаест Воглерових етапа и подетапа херојског путовања (као ни осамнаест Кембелових у пуној верзији),¹ већ само три Кембелове основне, иако се она неће детаљно позабавити архетипским ликовима према Воглеровом обрасцу херојског путовања, ипак ће у одређеној мери бити оригинална и вредна у том смислу што ће посебну пажњу посветити елементима америчке културе и идеологије, односно концепту америчке изузетности, што у Салјеровом делу недостаје. Такође је важно поменути и да ће овај рад бити посебно значајан за српску академску заједницу, с обзиром на то да је на српском језику Сталонеов опус мало проучаван, а нарочито није проучаван из угла митолошких студија.

2. РОКИ

Сталонеов култни филм и класик америчке и светске кинематографије *Роки* из 1976. године јесте аутобиографско дело, и то на један необичан, прекогнитиван начин, отуда што главни јунак овога филма прелази пут од анонимног сиромаша до популарне и богате звезде, баш као што ће и сами Сталоне, као творац приче о Рокију, захваљујући управо овом филму постати звезда, и то одједном, након година поприличне финансијске несигурности. Занимљиво је то да се и овај филм, баш као *Ратови звезда* (*Star Wars*) из 1977. године, може посматрати из перспективе Кембеловог херојског путовања, иако се Роки нешто ређе доводи у везу са овим теоријским појмом из области митологије. Разлог за то може се наћи у томе што је у *Рокију* повезаност са концептом херојског путовања уистину мање уочљива него у *Ратовима звезда*, али то свакако не значи да оба ова веома популарна филма која су обележила позне 1970-те не могу да се посматрају кроз призму Кембеловог мономита.

Када говоримо о првом делу саге о Рокију Балбои, пут који он у том филму пролази отприлике одговара путу који пролазе митски хероји према

¹ Воглерова варијанта Кембеловог херојског путовања, као и његови архетипови изведени из Кембеловог списка архетипова, могу се наћи у његовој књизи *The Writer's Journey: Mythic Structure for Writers*.

Кембеловом основном обрасцу херојског путовања. Наиме, Роки (Силвестер Сталоне), као херој, односно особа која ће то постати, почиње као анонимус, као човек који живи веома скромно, такорећи једва саставља крај с крајем, и чак је приморан да ради као утеривач дугова за једног локалног зеленаша у своме родном граду Филадельфији, зато што му новац који зарађује од аматерског бокса није довољан за опстанак. Затим, Роки добија сасвим неочекивану прилику да се са владајућим шампионом света у тешкој категорији Аполом Кридом (Карл Велдерс) бори за титулу светског шампиона. То је прва етапа, односно, одлазак у авантуру, јер Роки започиње тренинг за меч са Аполом, у току кога ће, на своје изненађење, имати искрену помоћ свога старог, до тада често цангризавог и не баш пријатељски настројеног, тренера Микија Голдмила (Берцис Мередит). Друга етапа, односно сама авантура, која започиње Рокијевим тренингом, врхунац достиже у самој борби између Рокија и Апола, која се не одвија дословно у натприродној средини као у Кембеловом мономиту, али ипак свакако има бајковитих елемената у том смислу што се борба води до изнемоглости коју тешко да би било који стварни смртник могао да издржи и у том смислу што је уопште ситуација у којој се нашао Роки, да као аматер стане пред шампиона и надмеће се са њим за најцењенију светску титулу у боксу, нешто што се у стварном животу и спорту никад не дешава. Та борба се званично завршава тесном победом Апола на поене, судијском одлуком. Међутим, истински (морални) победник је Роки зато што он, противно свим изгледима, успева да издржи свих петнаест рунди у рингу са неприкосновеним владајућим шампионом и да га чак на крају меча доведе на ивицу пораза, с обзиром на то да Апола, са сломљеним ребром, од нокаута очито спасава последње звоно. Дакле, Рокијева авантура се завршава тријумфално и он сада може да пређе на трећу етапу свога херојског путовања, односно да се врати у свој сиротињски крај у Филадельфији и да међу својим неоствареним суседима, којима је и он некада припадао, постане симбол једног обичног човека који је сопственим радом успео да постигне готово немогуће и да се вине у звезде. Иако, у буквалном смислу, трећа етапа Рокијевог херојског путовања, односно повратак у заједницу са добробити или просветљењем као поклоном за њу остаје да се одигра на почетку *Рокија II*, може се заправо говорити о реализацији треће етапе већ на самом крају првог дела *Рокија*, зато што овације којима публика у дворани (а можемо претпоставити и ван ње, пред телевизорима) поздравља измореног и окрвављеног Рокија у рингу на крају меча јасно говоре о томе да је добробит коју Роки доноси свим неоствареним грађанима, не само Филадельфије, него и Америке, већ стигла на праву адресу. Добробит о којој говоримо јесте нада коју Роки доноси свима онима који су у било ком смислу

ограничени околностима рођења и живота, нада да, без обзира на све, треба веровати у себе, увек се максимално трудити, чекати своју прилику и на крају је дочекати, при чему и није толико важно да се у животној борби побеђују противници колико је важно да се побеђују сопствени дефетизам, летаргичност и сумња у своје способности. Само такав, упоран и антидефетистички приступ, чини се, води до самоиспуњења, без обзира на исход.

Оваква порука која долази као плод Рокијеве извојеване победе, не над Кридом, него над самим собом и сопственом ненаклоњеном судбином, има две димензије, могло би се рећи. Прва димензија јесте она која Рокија подразумева као симбола сваког обичног појединца који верује у праве вредности (добронамерност, поштовање према свима, а нарочито онима који су много постигли у животу) и који, упркос недостатку среће, од њих не одустаје док чека да му се укаже велика животна прилика, а када му се она заиста и укаже, он је енергично граби и искоришћава, тренирајући из све снаге, без јадиковања и самосажаљења, што, као и фрустрације, успева да остави за собом. Из такве једне перспективе, Рокијева тежња да докаже да није „само још једна пропалица из краја“² (Rocky, 1976, 01:52:52–01:52:55), има универзалан, ванвременски значај, будући да се свака досадашња цивилизација у историји одликовала неједнакошћу грађана у смислу животних услова и шанси, а такав је случај и у савременој, индустријско-капиталистичкој цивилизацији која је била актуелна 1976. године, када је настао филм *Роки*, баш као што је актуелна и данас, у трећој деценији XXI века. Заправо, Рокијево успешно преокретање своје судбине највећи значај има за савремено доба (посматрано у ширем смислу који обухвата и 1970-те и данашње време, па и период пре 1970-тих) и управо се у том контексту налази друга димензија поруке коју гледаоцима шаље Рокијево успешно завршено херојско путовање.

Та друга димензија о којој говоримо је политичко-идеолошке природе. Ради се о томе да се Роки Балбоа, тридесетогодишњак који напречац, али поштеним радом, прелази пут од анонимности до славе, од сиромаштва до богатства, може поимати као отелотворење америчког сна (Мијић, 2012: 78; Dautbašić, 2022: 4). Амерички сан подразумева виђење Сједињених Америчких Држава као земље у којој свако има шансу да успе, где сваки појединац може, уколико се истински труди, да напредује и да се усрећи (“The American dream”). Управо овакву визију Сједињених Држава афирмише Сталонеов Роки, који од потпуног сиромаштва и незадовољства собом остварује свој амерички сан, тако

² Сви преводи цитата у овом раду дело су аутора рада осим ако није другачије наведено.

што успева да, након напорног тренирања и великог самомотивисања у коме му помажу и девојка Адријан (Талија Шајер) и тренер Мик, издржи читав меч са неприкосновеним краљем тешке категорије, да га чак доведе на ивицу пораза и да притом и заради лепу своту новца (стотину педесет хиљада долара). Роки, као припадник италијанске емиграције у Америци, односно, етничке групације која дефинитивно не спада у такозвану елитну групацију белих англосаксонских протестаната (WASP), својим великим успехом афирмише читаву америчку нацију, односно, америчко друштво, које прославља као посебно у том смислу што оно, за разлику од свих осталих друштава у свету, како се гледалац подстиче да верује, допушта напредовање свакоме ономе ко истински вреди и улаже довољно напора, без обзира на етничку, расну, верску или класну припадност.

Амерички сан, иначе, представља један од два елемента америчке изузетности, концепта који Џејмс Сизер дефинише као идеју да је Америка другачија и посебна у односу на друге државе и нације зато што: а) има посебан квалитет и б) има задатак или мисију коју тежи да оствари (Ceaser, 2012: 8–9). У првом делу *Рокија* примећујемо идеју да Америка има један посебан квалитет, а то је такозвана „друштвена мобилност“, односно слобода свих грађана да, како се наводи у Америчкој декларацији независности (1776), несметано „траже срећу“³ у земљи великих прилика, без обзира на то да ли почињу од оскудних или нешто бољих животних услова (у смислу материјалног стања, здравственог стања, подршке или одсуства подршке породице и пријатеља, итд) (Ceaser, 2012: 9).

Кроз читав филм се провлачи идеја да су Сједињене Америчке Државе изузетна земља, „земља прилика“ (*Rocky*, 1976, 00:54:19–00:54:21), како каже Аполов организатор борби, господин Џергинс (Тејер Дејвид), а при томе се давање шанси тоталним аутсајдерима врло јасно везује за америчку историју. На пример, поред господина Џергинса, који Аполову идеју да за двестогодишњицу америчке независности шансу пружи једном потпуно непознатом аматерском боксеру као што је Роки одушевљено назива нечим „веома америчким“ (*Rocky*, 1976, 00:29:29–00:29:30), ту је и глагољиви и самохвалисави Аполо који, пред меч, за телевизију изјављује да Роки, иако без икаквог искуства у професионалном боксу, није без шанси против њега, поредећи Рокијеве шансе

³ Цитирамо део који се односи на загарантовано право тражења среће: „Држимо да су ове истине саме по себи очигледне, да су сви људи створени једнаки, да им је Творац завештао одређена неотуђива права, да су међу њима право на живот, на слободу и на тражење среће“ (“Declaration of Independence”, 1776: 42).

са шансама америчке војске у Америчкој револуцији (1775–1783). Како шампион каже, када га новинари упитају да прокоментарише то што ће се борити са противником који нема никакве шансе за победу: „Ако историја ишта доказује – америчка историја доказује да свако има шансу да победи. Јесте ли, ви момци, чули за Вели Форџ или Банкер Хил“ (*Rocky*, 1976, 00:55:12–00:55:20)?⁴ Иако је овај Аполов коментар неискрен, јер он Рокију никада истински није ни давао никакве изгледе за успех него је то очито рекао тек да би повећао интересовање за меч, ипак се та тврдња касније обистињује у самој борби, тако да овај филм, тиме што за двестогодишњицу америчке независности још једном понавља успех аутсајдера против фаворита, очигледно афирмише убеђење да је Америка земља недискриминације и меритократије, у којој је победа доступна свакоме ономе ко је трудом заслужи и где се она осваја вредноћом и самоизградњом, а не на основу старе славе и аристократског статуса. Овој донекле романтизованој представи америчког друштва доприноси и то што Аполо Крид, Афроамериканац који је такође, како се може претпоставити (а што се касније и доказује у *Рокију III*), славу стекао вредним радом од скромних почетака, искрено прославља америчку културу, и то нарочито у уводним атракцијама пред меч са Рокијем, где се прерушава најпре у Џорџа Вашингтона, а затим и у Ујка Сема, што су свуда препознатљиви симболи америчке нације. Тиме што се један успешан и друштвено остварен припадник афроамеричке заједнице идентификује са великим симболима Сједињених Држава шаље се једна антирасистичка порука, порука да и тамнопути грађани Америке имају једнаку шансу да успеју као белци. Тај детаљ, како се чини, прилично је проблематичан, и то не превасходно зато што Аполо у руху и са периком белца Џорџа Вашингтона изгледа чудно и неисторијски, него зато што је расна једнакост која се овим сценама заговара заправо мит, нарочито у прошлости Сједињених Америчких Држава, а уистину и данас.⁵

⁴ Битка код Банкер Хила и презимљавање америчке војске у зимском логору Вели Форџ јесу догађаји из Америчке револуције у којима је америчка побуњеничка војска круцијално показала своју вредност и одлучност у борби против, у сваком смислу надмоћног, непријатеља.

⁵ Иако се статус Афро-Американаца у Сједињеним Америчким Државама поприлично поправио од времена Џорџа Вашингтона и Америчке револуције, ни дан-данас се ни из близа не може говорити о потпуној једнакости између белих и црних Американаца. На пример, један амерички извештај из 2022. године под насловом „Индекс једнакости између црнаца и белаца“ („Black-White Equality Index“) изразио је однос у друштвеном статусу између тамнопутних и светлопутних

У овом примеру видимо на делу употребу мита у бартовском (а не јунговско-кембеловском смислу), с обзиром на то да ова филмска сцена шаље једну искривљену поруку са циљем да велича америчко капиталистичко буржоаско друштво упркос, чињенично гледано, његовој мањкавости у погледу социјалне правде. Слика Апола Крида прерушеног у Џорџа Вашингтона може се упоредити са сликом младог црнца, обученог у војничку униформу француског колонијалног царства, како поносно салутира загледан у француску тробојку, коју Барт помиње у својим *Митологијама* (Barthes, 1970: 115). И Сталонеова филмска слика, као и Бартова слика коју је он видео у једном париском дневном листу током 1950-тих година, одговарају схватању мита овог француског мислиоца, јер, према Барту, мит подразумева врсту говора или језичке употребе у оквиру популарне културе са циљем пропагандног деловања на свест грађана и трајног усађивања позитивних представа о буржоаском друштву код народних маса (Barthes, 1970: 115–141).

Није, на крају, згорег поменути и да се давање шанси аутсајдерима за победу, која се у овом филму очигледно поима као аутентична америчка особина, једном приликом доводи у везу и са личностима из светске историје, односно светске историје науке и уметности. Ради се о тренутку када Рокијева девојка Адријан, за разлику од неискрености с којом Аполо афирмативно говори о Рокијевим шансама против њега, искрено изражава веру у Рокија истичући да су неки од најуспешнијих интелектуалних делатника у историји имали све изгледе да не успеју да би, на крају, ипак успели – нпр. Ајнштајн, који је у детињству имао лоше оцене, Бетовен, који је био глув, и Хелен Келер (једина Американка од ово троје), која је била слепа. Када говоримо о великим интелектуалцима из прошлости, а враћајући се на америчко тле, које и јесте од кључног значаја овде, не треба пропустити прилику да се Рокијев самостални успех од врло скромних почетака упоређи са успесима Бенџамина Френклина и Томаса Едисона, људи који су симболи америчких самоуких генија. Иако Роки није никакав геније, ипак се може рећи да он у свету фикције наставља низ великих историјских самоуких хероја (*self-made men*) којима се америчка нација поноси, јер оно што га са њима спаја јесте одсуство повлашћеног друштвеног статуса на почетку живота и успијање кроз искључиво сопствени труд.

Дакле, Рокијево херојско путовање и успех против славнијег од себе

Американаца у односу 73,9 према 100 процената у корист белаца (Simkins, 2022). Ова, још увек не тако мала, неједнакост захвата све области живота – од финансијског стања, преко могућности за образовање и лечење, до социјалне правде и могућности за грађански активизам (Simkins, 2022).

шаљу две поруке – прва је да аутсајдери, нарочито припадници радничке класе, упркос свему, уз јаку вољу имају чему да се надају, а друга да је америчка нација изузетна по томе што више него било која друга пружа могућности за социјалну мобилност кроз вредан рад, без обзира на почетни друштвени статус.

3. РОКИ IV

Филм *Роки IV*, који следи након другог и трећег дела ове франшизе у којима Роки најпре осваја титулу светског шампиона а затим је губи да би је на крају поново освојио, такође се може посматрати у контексту Кембеловог мономита херојског путовања. У овом делу *Рокија*, главни јунак, иако сада богат и добро ситуиран, поново се суочава са тешким изазовом и поново креће на херојско путовање. Након што Иван Драго (Долф Лундгрен), совјетски аматерски боксер који долази у САД да се надмеће са америчким професионалцима, у егзибиционом мечу убије Аполо Крида (Карл Ведерс), некадашњег Рокијевог великог противника а сада великог личног пријатеља, „италијански пастув“ (Силвестер Сталоне)⁶ одлази у Русију да, у жељи да освети пријатеља и спасе част америчке нације, боксује са совјетским дивом. Поново је структура иста као и у свим претходним деловима – најпре постоји или се појављује проблем који великим трудом треба решити, па зато херој одлази у авантуру, односно Роки одлази у Русију (прва етапа Кембеловог херојског путовања); затим херој, у свету који није уистину натприродан, али је толико различит од оног на који је навикао у постојбини, тј. Америци, да би се могао назвати бајковитим, успева да оствари колосалну победу, противно изгледима (друга етапа); да би, на крају, произникла добробит, поново идеолошке а не материјалне природе, коју херој доноси свима у својој земљи Америци, односно коју ће донети када се у своју отаџбину буде вратио као победоносни јунак. Добробит о којој говоримо јесте кључна порука или освешћење које, као и у првом делу саге о Рокију Балбои, има своју неполитичку и своју политичко-идеолошку димензију. Ова прва порука је иста као у првом делу и указује на то да се вером у себе, поступањем из исправних мотива, преданим радом и непредавањем по цену живота могу учинити наизглед немогући подвизи. У овом случају, тај наизглед немогући подвиг је

⁶ Реч „Stallion“, иначе, из фразе „Italian Stallion“ (што значи „италијански пастув“) еквивалент је италијанској речи „stallone“, која на том језику означава „пастува“ и која чини презиме аутора филмске саге о Рокију, што указује на аутобиографску и аутореферентну димензију овог надимка.

победа над физички супериорним противником и Роки, иако сада владајући шампион света, ипак и овде има улогу аутсајдера, иако та улога у овом филму није успела да остави тако снажан утисак као што је то био случај у првом делу *Рокија* из 1976. На пример, један филмски критичар, Ричард Шикел, написао је, те 1985. године када се филм појавио у биоскопима, да *Роки IV* нема „[...] способност да покрене емоције везане за аутсајдере“ (Schickel, 1985: 110, наведено у LeSueur–Rehberger, 1988: 25), а, уз то, много је још критичара изнело негативно мишљење о овом филму, описујући га као један превише једноставан наратив са премало карактеризације и са ликовима који као да су из стрипа (LeSueur–Rehberger, 1988: 25). Међутим, нарочито је у *Рокију IV* занимљива друга порука Рокијевог херојског путовања, она која је политичко-пропагандног карактера. За разлику од првог дела *Рокија*, овде је та политичко-идеолошка порука шири, обухватнија зато што, осим првог аспекта америчке изузетности из Сизерове дефиниције (поседовање изузетног квалитета), укључује и други аспект овог појма, а то је поседовање задатка или мисије.

Посебан квалитет америчке нације, односно америчког друштва, огледа се превасходно у томе како су у филму приказани протагонисти (и узајамни антагонисти) Роки и Драго. На пример, Роки, који очито представља читаве Сједињене Америчке Државе, приказан је као храбар, поштен, хуман и самопожртвован – дакле, веома позитивно – док је Драго, који очито представља Совјетски Савез, представљен као зао, хладан, нечовечан и непоштен – дакле, веома негативно. Са једне стране, Драго у егзибиционом мечу не престаје да туче Аполоа док га не убије, а након Аполовог пада, гледајући свог противника како лежи у самртном грчу, изјављује – „Ако умре, умро је“ (*Rocky IV*, 1985, 00:32:11–00:32:13). Оваквој хладној безосећајности, на другој страни, супротставља се Роки, који бива тешко погођен смрћу свог доброг пријатеља и који бива спреман да жртвује све што има, па чак и свој живот, да би сачувао образ свог погинулог друга (како каже једна рок песма која прати Рокијево присећање лепих пријатељских тренутака проведених са Аполом, који му је у трећем делу помогао да поврати изгубљену титулу: „За неке ствари вреди борити се, нека осећања никада не умиру“) (*Rocky IV*, 1985, 00:40:33–00:40:39). Док, са једне стране, Драго током тренинга обилато користи допинг иако његова супруга тврди да „Иван природно тренира“ (*Rocky IV*, 1985, 00:11:18–00:11:19), са друге стране, Роки остаје да буде поштен као и у претходним деловима и он заиста тренира потпуно природно у снегом покривеној и шумовитој дивљини Русије. Мора се приметити да овакав црно-бели приказ из *Рокија IV*, где Американац тренира поштено а Рус непоштено, делује помало искривљен у односу на чињенично стање, барем у очима данашњих гледалаца, ако не и оних

из осамдесетих година прошлог века, зато што на савременим Олимпијским играма нису руски спортисти, нити спортисти из било које друге земље, ти којима се дозвољава учешће без претходног опсежног тестирања на допинг супстанце од стране компетентних међународних органа, него амерички (Keating, 2020).⁷

Иначе, када говоримо о контрасту између начина на које тренирају Роки и Драго пред свој спектакуларни меч у Москви, занимљиво је мало се детаљније позабавити њиме. Док, са једне стране, Драго тренира у теретани, уз најнапредније могуће апарате и справе које модерна наука пружа савременим спортистима и уз читав стручни тим уз себе, Роки тренира, како је већ наговештено, у руској дивљини, без икаквих технолошких помагала, већ уместо тегова подиже запрежна кола у којима седе његови најмилији, док уместо да песницама обара спаринг партнере, секиром обара циновска стабла. Такође, док Драго тренира без икакве сентименталности према своме стручном тиму (укључујући и спаринг партнере, које немилосрдно обара страховитим ударцима), Рокијев тренинг је колико физички толико и духован, с обзиром на то да је он током читавог тренинга, у емоционалном смислу, чврсто повезан са члановима свог малог тима. С овим у вези, Лесуер и Ребергер коначни тријумф Рокијевог примитивног начина тренирања над Драговим софистицираним виде као критику, не толико комунизма, колико крутог бирократско-технолошког система који људе одваја од природе и од блискости са другим људима, што је проблем који није мучио само совјетско друштво онога времена, него и америчко (LeSueur–Rehberger, 1988: 28). Међутим, ми ћемо овде изнети тврдњу да тријумф Рокијевог тренинга над Драговим заправо истиче супериорност америчког човека над совјетским, а читано у контексту такозваног мита о англосаксонском човеку. Наиме, Роки својом правдољубивошћу и повратком природи и сировом преживљавању напорним физичким радом у негостољубивој дивљини у свести гледалаца побуђује асоцијацију на старо

⁷ У том смислу, нарочито је занимљив, можда, и ироничан податак да је Русији забрањено да се такмичи на Зимским олимпијским играма 2018. године у Пјонгчангу (Јужна Кореја) због наводног систематског допинговања својих спортиста у претходном периоду (Grohmann, 2017). Иако уопште није искључено да је таквих нелегалних радњи било у руском спорту, иронија ове ситуације лежи у томе што Међународни олимпијски комитет дискриминаторно приступа питањима употребе средстава за допинг, не примењујући исте критеријуме за САД и Русију, и то баш у време кад су политички односи између ове две земље, због руске анексије Крима из 2014. године, бивали све затегнутији, приближавајући се тачки коју беху достигли баш у време Хладног рата, када је *Роки IV* и настао.

веровање, које датира још од Римљанина Тацита, а у Британији и Америци се најинтензивније развија у XIX веку, да су Германи, односно, конкретније, Англосаксонци, посебан народ по томе што имају нарочиту склоност ка слободољубивости, поштењу, егалитаризму, демократији и физичкој виталности и робусности, односно нису склони томе да подлежу декадентним утицајима које доноси цивилизован начин живота (Boyce, 2011: 2–7; Detweiler, 1938). Иако Роки, као што је већ истакнуто, није протестантски Англосаксонац (WASP) него римокатолички Италијан, он се ипак, могло би се рећи, уклапа у овај митски наратив, јер представља једну нацију која се често назива англосаксонском и чији се темељни митови кроз причу о Пуританцима и Мејфлауеру ослањају управо на англосаксонизам, који је, уопштено говорећи, популарна митологија не само у Сједињеним Америчким Државама него и у Великој Британији. У том смислу, а када се има у виду и Аполова самоидентификација са симболима Америке, може се закључити да Сталоне веома вешто уједињује различите етничке и расне групације Сједињених Држава и ствара једну романтизовану слику интерно сложене Америке где њени различити маргинализовани етноси радо прихватају конзервативну, десничарску идеологију Сједињених Америчких Држава и заједно са белим Англосаксонцима као творцима те идеологије чине некаквог суперчовека, човека који је супериоран у односу на најбољег представника Русије зато што је од њега, ако не снажнији, онда барем жилавији, упорнији, правдољубивији, слободољубивији, срчанији и, на крају крајева, хуманији.

Одсуство слободног духа код Драга и код свих Совјета приказаних у московској дворани, нарочито треба истаћи. Наиме, стиче се утисак, на почетку борбе, да је читава дворана скупина жестоко индоктринисаних људи који размишљају само онако како им комунистички политбиро налаже, док сами Драго изгледа као да је под великим притиском државног руководства које је у њега много уложило. Драгова бурна реакција пред последњу рунду на критику једног службеника из политбироа због тога што амерички шампион још није побеђен и због тога што сада публика, уместо за свог борца, навија за Рокија јасно показује репресивност совјетског система, онакву каквом Сталоне жели да је прикаже. Утиску о репресивности доприноси и приказ гвоздених ограда са жицом, налик онима из логора, поред којих Роки пролази на путу из свлационице до ринга. Насупрот оваквим сценама из московске дворане, примећује се дух слободарства и просперитета током уводних атракција пред борбу између Аполоа и Драга у Америци (тачније у Лас Вегасу), где су мултикултурални гледаоци из виших класа приказани како сложено прослављају амерички стил живота заједно са етнички разнородним музичарима, плесачима

и плесачицама из нижих друштвених слојева (Saravia, 2020: 3).

Што се тиче другог елемента америчке изузетности који је присутан у *Рокију IV*, а то је убеђење да је америчка нација изузетна зато што има мисију да свим народима и државама буде светионик слободе и да свуда у свету рашири демократију (Ceaser, 2012: 9–10), тај елемент се види при крају филма, најпре у томе што руска публика у Москви, која је испрва била непријатељска према Рокију, током меча почиње да навија за њега када види његову несаломивост и упорност упркос његовој очигледној физичкој инфериорности у односу на Драга, а затим и у победничком говору који Роки, заогрунут америчком заставом, држи одмах након завршетка меча у рингу. У том говору, Роки изговара речи помирљивости („Овде су се два момка убијала од батина, али ваљда је то боље од двадесет милиона“) и слави промену до које је током борбе дошло у смислу што је публика, након почетне мржње, заволела Рокија, те да је и његова почетна одбојност према публици на крају нестала и била замењена симпатијама (*Rocky IV*, 1985, 01:22:13–01:22:23). Овај говор, чини се, позива на помирење између Истока и Запада и на крај Хладног рата, али на начин који је очито хегемонистички. Рокијев тријумф и одушевљеност руске публике, па чак и чланова политбироа са све совјетским премијером, на крају меча (сви му, након говора, здушно аплаудирају на ногама) указују на то да Сталоне заправо овом сценом жели помирење Истока и Запада на неравноправној основи, где Запад, као поседник супериорних вредности, предводи, а Исток, као поседник инфериорних, следи. Другим речима, добробит коју Роки доноси својој заједници, гледано у ширем смислу – дакле, целом америчком друштву – јесте потврда убеђења да су Сједињене Државе супериорне у односу на Русију, али им он (у фиктивном свету, наравно) доноси и понизност руског народа, односно освајање Русије кроз меку моћ, кроз то што се Руси одједном заљубљују у америчке вредности слободарства и несаломивости које отеловљује Роки (Dautbašić, 2022). Поменуте добробити Сталонеов боксер доноси у тренутку када се, гледано у контексту стварног света, изузетно заоштрена политичка ситуација била прелила и у спорт, будући да је *Роки IV* премијерно приказан непосредно након узajамног бојкота Летњих олимпијских игара 1980 (у Москви) и 1984. године (у Лос Анђелесу) између Сједињених Америчких Држава и Совјетског Савеза. Видимо, дакле, да Сталонеов лик овде више није поборник америчке радничке класе као у првом делу, него постаје гласноговорник америчког хегемонизма, што је у складу са Сталонеовом подршком Регановој политици „мира кроз снагу“ која је на крају 1980-тих добила Хладни рат (Hirshberg, 1993: 104, наведено у: Saravia, 2020: 1). Међутим, заговарање

америчког хегемонизма је нарочито проблематичан елемент јер, колико год да се можда многима у свету амерички стил живота чини привлачним, сигурно је да немали део светске популације према Сједињеним Америчким Државама не гаји превелике симпатије. Такав надмени став према Русији и комунизму засигурно и јесте разлог што *Роки IV* није био омиљен у Совјетском Савезу (Saravia, 2020). Осим тога, управо тај надмени став и неспремност Сједињених Америчких Држава на иоле равноправан однос са Русијом јесу, политички и историјски гледано, главни разлози што партнерство између САД и Русије из последње деценије двадесетог века и из прве деценије двадесетпрвог није успело и што су данас у потпуности обновљене хладноратовске тензије између Истока и Запада, само са нешто другачијим границама у односу на 1980-те.

Као у првом делу саге о Рокију Балбои, и овде примећујемо употребу једног медијума популарне културе, односно филма, зарад пропагандног деловања на масе грађана, како у Сједињеним Америчким Државама тако и другде широм света, а у корист буржоаско-капиталистичке и империјалистичке америчке идеологије. Сцена Рокијевог победничког говора са америчком заставом у Москви, као и сцена културно и етнички шароликих америчких плесачица, музичара и гледалаца у Лас Вегасу који прослављају амерички либерализам, примери су бартовског мита као сугестивног, пропагандно усмереног језика, и оне можда још и снажније неголи приказ Апола прерушеног у Џорџа Вашингтона величају америчко буржоаско друштво. Све те сцене могу се, можда, узети као потврда Жижековог става да „Холивуд [...] функционише као ‘идеолошки државни апарат’ Сједињених Америчких Држава“ (Žižek, 2002: 16).

Да рекапитулирамо, *Роки IV*, баш као и *Роки*, прати образац Кембеловог херојског путовања и шаље две поруке – једну, о томе да се вером у себе и максималном упорношћу могу остварити наизглед немогући подвизи и другу, да идеја америчке изузетности, као један од кључних и најживљих митова савременог света, заправо није мит него истина. Пре него што пређемо на сами закључак, није згорег поменути и нестварну, мрзилачку атмосферу московске дворане на почетку меча између Рокија и Драга, коју критичар Саравија назива пакленом, а саму дворану паклом (Saravia, 2020: 4). Знамо да је пакао један фантастичан, натприродни топос, па се отуда, у складу са схватањем Рокија као митског хероја, о херојском путовању Сталонеовог лика у *Рокију IV* може говорити као о одласку у пакао (односно, катабаси) и тријумфалном повратку из њега (односно, анабаси), што је релативно чест мотив у митским предањима многих древних народа и верских групација, укључујући и постојеће монотеистичке. У том контексту, веза између Рокијевих подвига и Кембелових

теоријских разматрања у области митологије постаје нарочито снажна и добро утемељена.

4. ЗАКЉУЧАК

Рад показује да се филмови *Роки* и *Роки IV* могу посматрати из угла Кембеловог мономита херојског путовања, у том смислу што Роки, као модерни митски јунак, који је већи од живота и који је постао симбол борбености и несаломивости духа у савременом свету, у својим подвизима пролази кроз трофазни митски образац херојског путовања (одлазак у авантуру – авантура и победа – повратак). Поруке које Роки шаље гледаоцима директно проистичу из добробити које овај јунак осваја у својим херојским путовањима и које доноси својој заједници (без обзира на то да ли се ради о радничкој класи у Америци или о читавом америчком друштву). Две поруке су, конкретно, у питању. Прва је неполитичког, непропагандног карактера и, односећи се на све појединце широм света, каже да никада не треба одустајати од борбе и да увек треба давати све од себе јер човек вреди онолико колико је спреман да се бори без обзира на то да ли су му околности наклоњене или нису, а на крају, уколико човек заиста да све од себе, на крају ће се осећати успешно и испуњено, чак и ако формално није победио. Друга порука је политичко-идеолошког карактера и позитивно је прихваћена пре свега од стране америчке и западне публике. Она гласи да је америчка нација изузетна зато што је слободарска, демократска и вољна да свакоме пружи прилику, и зато што је посвећена мисији ширења слободе и демократије у целом свету као задатку који Сједињене Америчке Државе, ако је судити по Рокијевој успешности, имају способности да остваре. Реч је о томе, дакле, да су добробити које доноси Сталонеов Роки нематеријалног, идејног карактера, а не материјалног. Управо ова друга порука, којој се у раду посвећује поприлична пажња, а у светлу теоријских разматрања Џејмса Сизера о америчкој изузетности, даје оригиналност овом тексту у односу на Салјерову обраду филмова о Рокију из угла мономита херојског путовања. Чланак се од Салјерове студије разликује и по томе што предметна два филма анализира кроз призму Кембеловог трофазног обрасца митског херојског путовања, а не кроз призму Воглерове дванаестофазне верзије Кембеловог мономита прилагођене потребама холивудске филмске индустрије.

Није тешко претпоставити да, од две поменуте *Рокијеве* поруке, она прва, која се односи на потребу да се буде истрајан у животној борби и тражењу животне среће, има, на светском нивоу, много већу и ширу омиљеност од друге, која је политичко-пропагандног карактера и у служби америчког хегемонизма.

Можда ову чињеницу најбоље илуструје пример споменика Рокију Балбои подигнутог у банатском селу Житишту 2007. године. Овај споменик је подигнут са намером да се Житишту, које је иначе економски неразвијено и познато само по неким немилим догађајима као што су поплаве и заразе, поправи имиџ и да му се призове лепша сутрашњица, онаква какву је у филмовима Роки сам себи, не призвао, него остварио, прешавши, властитим трудом, пут од дна до врха друштвене лествице (Мијић, 2012: 33–36). Међутим, убрзо су на постољу овог споменика непозната лица спрејом нацртала оцило, вероватно изражавајући протест против тога што Роки симболизује амерички хегемонизам (Мијић, 2012: 39). Дакле, у народима којима је амерички хегемонизам учинио штету, какав је свакако српски, с обзиром на начин на који Сједињене Државе решавају, не само косовско, него и целокупно српско питање још од 1991. године, присутно је двојако гледање на лик Рокија Балбое. С једне стране, постоји одушевљење Рокијевом симболиком успона са дна до врха друштвене лествице снагом срца и поштеним радом, што је симболика која се мање-више допада свима, без обзира на етничку, расну, па чак и класну припадност, будући да и најимућније живот каткада уме да, надано или ненадано, баци у улогу аутсајдера.⁸ Ипак, са друге стране, постоји и једна доза одбојности према овом лику као поборнику америчке изузетности и америчког хегемонизма који, како је скорашња историја показала, не доноси баш свим народима благостање.

Из овога природно следи да трајније завештање Сталонеовог *Рокија* представља ова прва неполитичка симболика која напросто не може да се не допадне ниједном аутсајдеру у стварном животу, а таквих је на свету много, много више него остварених и успешних. Како је и сам Сталоне рекао, „[К]ада [гледаоци] навијају за Рокија, навијају за себе“, дакле, за прилику да се и они једног дана успну уз друштвену лествицу (Lidz, 1990). Популарност овакве

⁸ У вези са позитивном симболиком Рокија Балбое, корисно је поменути и да је, након цртања оцила на Рокијевом споменику, било неких (нпр. део српске дневне штампе) који су на овај догађај гледали благонаклоно, као да је реч о својатању овог фиктивног боксера (наслови у новинским чланцима гласили су „Роки Србине“) (Мијић, 2012: 39). У том контексту, могуће је Рокија посматрати и као симбола целокупног српског народа који, кроз већи део своје историје, има улогу потпуног аутсајдера у односу на велике евро-азијске и светске силе, а ипак упорно истрајава и опстаје, показујући велику, и физичку и духовну, жилавост. Међутим, већа је вероватноћа да је овај инцидент био протестна реакција на тада актуелно самопроглашење независности Косова из 2008. године, које је било подржано од стране Сједињених Држава и које је чак те године изазвало nerede у Београду и паљење америчке амбасаде, као и на притиске са запада на Црну Гору и Македонију (данас Северна Македонија) да признају независност јужне српске покрајине (Мијић, 2012: 39).

Рокијеве симболике, извесно је, живеће још много дуго, с обзиром на то да ће и маргинализованих наставити да буде исто онолико колико их је увек и било у сваком друштвеном систему, од којих ниједно никада није било, нити је сада, егалитаристичко или утопијско. Пропагандна порука *Рокија IV* која се заснива на демонизацији, па чак и веома претераној, америчких геополитичких противника, неће имати засигурно никада такву популарност у свету, као што је није имала ни 1980-тих година, у позној ери Хладног рата. Што се тиче пропагирања америчког сна као једног сегмента америчке изузетности, у првом делу *Рокија*, које не укључује отворену демонизацију било које друге, неамеричке нације, оно свакако има веће изгледе за популарност од ксенофобије из *Рокија IV*. Међутим, ни оно неће моћи да се мери са атрактивношћу најпознатије симболике Рокија као обичног појединца, а заправо јунака, који се срцем и поштеним трудом бори само за себе и своје најмилије а против животних недаћа, а никако за једну нацију и политичку идеологију а против неке друге нације, односно политичке идеологије. Напросто, политизовани наративи ретко када могу да људска срца загреју онако како то може једна обична, топла људска прича.

Таква топла људска прича, како је важно приметити, не загрева само срце, него и у људски ум уноси смисао, јер, ако се осврнемо на идеју Јунга, Кембела и Елијадеа да човековим духом владају архетипови, и то нарочито архетипови хероја и њихових тешких, али сврховитих, путовања, онда свако савремено уметничко дело које подражава праисконске архетипске обрасце заправо јесте инспирација за савремене гледаоце, баш као што су и митски херојски подвизи за „архаичне људе“ (Елијадеов термин) у далекој прошлости били узвишени модели понашања (Eliade, 1955: 21–22, 37, 139–162; Elijade, 2020: 15–28). Укратко речено, Сталонеов Роки, који је херој митског типа смештен у савремено доба, јесте узор сваком данашњем хероју у настајању у властитом приватном животу, без обзира на то чиме се он бави, јер, како сматра Кембел, сваки живи модерни човек има своје херојско путовање које мора успешно да прође да би усређио себе и допринео стварању бољег света (Campbell 2004: 358–362). То успешно завршено путовање једини је његов пут до самоиспуњења зато што га једино оно спаја са трансцендентним доменом, негде изван космоса, из кога је и потекао (Campbell 2004: 3, 41).

Goran J. Petrović

THE HERO'S JOURNEY MONOMYTH AND ITS MESSAGES IN *ROCKY* AND *ROCKY IV*

Summary

This article analyzes two Rocky films – namely, *Rocky* and *Rocky IV* – through the lens of Joseph Campbell's heroic journey monomyth. The article takes as its theoretical and methodological basis the most basic, tripartite, pattern of Campbell's heroic journey: departure on an adventure – victorious completion of the adventure – return home with boons for the community. It argues that both of the selected Rocky films contain the same couple of messages, derived from the boons that the films' hero brings to his community, whether narrowly or broadly understood (Philadelphian/US working class, or the whole of the United States, or even the whole world), upon the successful completion of his heroic journeys. The first message from this couple of messages is of a non-political nature, and it says that one should never lose hope even when one suffers from poverty, loneliness or even poor health, because winning is not in defeating someone else but in defeating one's own feeling of aimlessness and lethargy and in doing one's best though fighting against the odds. This message, which is generally loved throughout the world, is *Rocky's* most valuable and most enduring legacy because it symbolizes man's indomitable spirit and refusal to surrender in the face of adversity, refusal to stop seeking happiness just because it seems far beyond reach. This is a universal, timeless topic that resonates well with the people of all ethnicities, faiths, and even social classes, because even the richest sometimes find themselves in the role of the underdog. The second message is political and propagandist. It buttresses American exceptionalism, the latter concept being defined as two-faceted: 1. the US as a country with special characteristics, such as the availability of social mobility on the fair grounds of personal quality and hard work; 2. the US as a nation with a special mission to spread liberal democracy all over the globe and exercise hegemony for the benefit of the whole world itself. The second message is mostly popular in the United States, much less on a global level, especially because of the open advocacy of US hegemonism in *Rocky IV*. Overall, this article relies on the existing *Rocky* scholarship in both English and Serbian, its contribution being relevant, first and foremost, in the area of the Serbian studies of *Rocky* films, which, understandably, have produced far fewer research articles than the English studies thereof. The two films – *Rocky* and *Rocky IV* – as the corpus of this article were selected on the basis of their manifestation of the two respective aspects of American exceptionalism given by the American scholar James Ceaser. The key bibliographical reference in English is J. L. Salyer's MA thesis on *Rocky's* heroic journey, but this article's approach is different from Salyer's in that it uses Campbell's shortened tripartite pattern of the monomyth instead of Christopher Vogler's twelve-stage version derived from Campbell's longer eighteen-stage one, and in that it focuses more on *Rocky* and *Rocky IV's* relationship with American political ideology and on the perception of these two films among non-American audiences.

Keywords: Rocky Balboa, modern mythic hero, hero's journey, symbolism, American exceptionalism.

ЛИТЕРАТУРА

- Barthes, Roland. (1970). *Mythologies*. Selected and translated from the French by Annette Lavers. New York: The Noonday Press. Retrieved on 23 May 2025 from: <https://archive.org/details/barthes-roland-mythologies-en-1972/page/n33/mode/2up?view=theater>.
- Boyce, R. (2011). The Persistence of Anglo-Saxonism in Britain and the Origins of Britain's Appeasement Policy toward Germany. *Histoire@Politique*, 2011/3 (N° 15), 1–19. Retrieved on 29 February 2024 from: <https://shs.cairn.info/revue-histoire-politique-2011-3-page-110?lang=en>.
- Carr, M. K. (2022, November 10). Sylvester Stallone Prefers to Be Seen as a Mythological Hero instead of an “Action Star”. *Yahoo Sports*. Retrieved on 27 February 2024 from: <https://www.avclub.com/sylvester-stallone-mythology-over-action-movie-1849769394#:~:text=Hercules%2C%20Odysseus%2C%20Rocky%20Balboa%2C%20on%20and%20so%20forth>.
- Campbell, J. (2004). *The Hero with a Thousand Faces*. Commemorative edition. Princeton/Oxford: Princeton University Press. Retrieved on 21 May 2025 from: <http://www.rosenfels.org/Joseph%20Campbell%20-%20The%20Hero%20With%20A%20Thousand%20Faces,%20Commemorative%20Edition%20%282004%29.pdf>.
- Ceaser, J. W. (2012, Spring). The Origins and Character of American Exceptionalism. *American Political Thought*, Vol. 1, No. 1, 3–28. <https://doi.org/10.1086/664595>.
- Dautbašić, L (2022, April 8). US Soft Power through Hollywood during Cold War: Rocky IV. *MAP Education and Humanities*, Vol. 2, Issue 1, 1–7. Retrieved on 29 February 2024 from: <https://mapub.org/mapeh/2-1/us-soft-power-through-hollywood-during-cold-war-rocky-iv/>.
- Declaration of Independence. (1776). In: *U.S. Constitution, Declaration of Independence and the Monroe Doctrine*, (n.d.), Girard (Kansas): Haldeman-Julius Company, 42–50. Retrieved on 29 February 2024 from: <https://archive.org/details/usconstitutionde687unit/page/n1/mode/2up?ref=ol&view=theater>.
- Detweiler, F. G. (1938, April). The Anglo-Saxon Myth in the United States. *American Sociological Review*, Vol. 3, No. 2, 183–189. <https://doi.org/10.2307/2084250>.
- Eliade, M. (1955). *The Myth of the Eternal Return*. Translated from the French by Willard R. Trask. London: Routledge & Kegan Paul Ltd. Retrieved on 23 May

- 2025 from: <https://archive.org/details/in.gov.ignca.2900/page/n5/mode/2up>.
- Elijade, M. (2020). *Mitovi, snovi i misterije*. Preveo s francuskog Dušan Janjić. Novi Sad: Akademska knjiga.
- Hirshberg, M. S. (1993). *Perpetuating Patriotic Perceptions: The Cognitive Function of the Cold War*. Santa Barbara: Greenwood Publishing Group.
- Grohmann, K. (2017, December 6). Russia banned from Pyeongchang Winter Olympics. *Reuters*. Retrieved on 21 May 2025 from: [https://www.reuters.com/article/world/russia-banned-from-pyeongchang-winter-olympics-idUSKBN1DZ2QZ/#:~:text=LAUSANNE%2C%20Switzerland%20\(Reuters\)%20%2D,country's%20athletes%20in%20recent%20months](https://www.reuters.com/article/world/russia-banned-from-pyeongchang-winter-olympics-idUSKBN1DZ2QZ/#:~:text=LAUSANNE%2C%20Switzerland%20(Reuters)%20%2D,country's%20athletes%20in%20recent%20months).
- Keating, S. (2020, November 18). Doping: IOC and WADA Question Why U.S. Sport Exempt from Rodchenkov Act. *Reuters*. Retrieved on 29 February 2024 from: <https://www.reuters.com/article/idUSKBN27Y09X/>.
- LeSueur, S. C.–Rehberger, D. (1988). “Rocky IV, Rambo II, and the Place of the Individual in Modern American Society”. *Journal of American Culture*, Vol. 11, No. 2, 25–33. https://www.academia.edu/10181789/Rocky_IV_Rambo_II_and_the_Place_of_the_Individual_in_Modern_American_Society, Accessed February 27, 2024.
- Lidz, F. (1990, November 12). Rocky the Article: As the Bell Sounds for Round 5 of the Rock Opera, Sylvester Stallone Dreams of a Box-Office Knockout. *Vault*. Published November. Retrieved on 28 February 2024 from: <https://vault.si.com/vault/1990/11/12/rocky-the-article-as-the-bell-sounds-for-round-5-of-the-rock-opera-sylvester-stallone-dreams-of-a-box-office-knockout>.
- Mijić, E. (2012). *Recentna spomenička kultura Zapadnog Balkana: pop-heroji i tradicija*. Beograd: Filozofski fakultet, Odeljenje za etnologiju i antropologiju, Centar za proučavanje folkloru i popularne kulture. Preuzeto 27. februara 2024. sa: <http://iriss.idn.org.rs/1774/1/recentna%20spomenicka%20kultura.pdf>.
- Salzer, J. L. (2009). *Rocky Road: The Hero's Journey of Rocky Balboa Through the Rocky Anthology*. MA thesis. Regent university, School of Communication and the Arts.
- Saravia, J. (2020, February 13). Good vs. Evil: The Construction of Soviet ‘Otherness’ in Rocky IV. *Pop Mec Research Blog*. Retrieved on 27 February 2024 from: 2020. <https://popmec.hypotheses.org/1635>.
- Schickel, R. (1985, December 9). Win the Battle, Lose the War: A Review of *Rocky IV*. *Time*.
- Simkins, C. (April 14, 2022). Report: Black Americans Face Growing Racial Inequalities. *Voice of America*. Retrieved on 22 May 2025 from:

<https://www.voanews.com/a/report-black-americans-face-growing-racial-inequalities/6528972.html>.

Stallone, S. (screenwriter)–Avildsen, J. G. (director). (1976). *Rocky*. Metro Goldwyn Mayer. *Internet Archive*. Retrieved on 5 June 2024 from: [https://archive.org/details/rocky-vi-balboa-2006/Rocky+Deluxe+DVD+Boxset+-+The+Complete+Collection+Part+I%2C+II%2C+III%2C+IV%2C+V+%26+VI+%2B+Extras+\(Alternate+ending+etc\)+DVDRip/Rocky+I/Rocky+I+\(1976\).avi](https://archive.org/details/rocky-vi-balboa-2006/Rocky+Deluxe+DVD+Boxset+-+The+Complete+Collection+Part+I%2C+II%2C+III%2C+IV%2C+V+%26+VI+%2B+Extras+(Alternate+ending+etc)+DVDRip/Rocky+I/Rocky+I+(1976).avi).

Stallone, Sylvester (screenwriter & director). *Rocky IV*. (1985). Metro Goldwyn Mayer. *Internet Archive*. Retrieved on 5 June 2024 from: [https://archive.org/details/rocky-vi-balboa-2006/Rocky+Deluxe+DVD+Boxset+-+The+Complete+Collection+Part+I%2C+II%2C+III%2C+IV%2C+V+%26+VI+%2B+Extras+\(Alternate+ending+etc\)+DVDRip/Rocky+IV/Rocky+IV+\(1985\).avi](https://archive.org/details/rocky-vi-balboa-2006/Rocky+Deluxe+DVD+Boxset+-+The+Complete+Collection+Part+I%2C+II%2C+III%2C+IV%2C+V+%26+VI+%2B+Extras+(Alternate+ending+etc)+DVDRip/Rocky+IV/Rocky+IV+(1985).avi).

The American dream. (n.d.). *Merriam-Webster.com Dictionary*. Retrieved on 1 March 2024 from: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/the%20American%20dream>.

Vogler, C. *The Writer's Journey: Mythic Structure for Writers*. (2nd edition). Studio City, CA: Michael Wiese Productions.

Žižek, Slavoj. (2002). *Welcome to the Desert of the Real!*. London/New York: Verso. Retrieved on 23 May 2025 from: <https://archive.org/details/welcometodeserto0000zize/mode/2up>.