
BOGDAN TIRNANIĆ

KOLEBLJIVO SRCE JULIJE DŽONS

Kada su, pre petnaest ili više godina, beograd-ske „Večernje novosti” počele da objavljuju znameniti strip Stena Drejka „Julija Džons”, glavna junakinja te priče, svojevrsnog „Pejtona” u crtežima, nalazila se neposredno pred udajom. Velika popularnost koju je strip ubrzo stekao kod raznolike čitalačke publike bila je, pričinjava nam se iz današnje perspektive, samo prosta posledica činjenice da se Julijina udaja uporno odlagala iz nastavka u nastavak, iz epizode u epizodu, iz godine u godinu, sa početka jedne decenije na sredinu druge: repertoar sredstava upotrebljenih u cilju eliminacije potencijalnih kandidata za junakinjnu ruku beše gotovo neiscrpan u svojoj raznovrsnosti, pa bi i sam pokušaj njihove kataloške registracije bio dovoljan razlog za jednu posebnu studiju. Zato je čitalac „Večernih novosti” uobičavao da tih godina svoje duboko nepoverenje u izvesnost neke poruke ili događaja izražava ironičnom maksimumom po kojoj će se to o čemu mu govorite sigurno obistiniti, ali tek onda kada se uda Julija Džons. No, pre izvesnog vremena i to se najzad dogodilo: kolebljivo srce Julije Džons (strip se u originalu zove „Srce Julije Džons”) ipak je uplovilo u sigurnost bračne luke. Komentar koji je u povodu toga izašao u jednom našem cenjenom nedeljniku sasvim je nalikovao nekrologu.

Zbilja, izlazi li još „Julija Džons”?

1.

Ova mala priča o čuvenoj Drejkovoj junakinji, samo na prvi pogled šaljiva, posredno nas uvodi u jednu od najkontraverznijih oblasti mitologije stripa. Ako bismo pomenutu oblast u ovom trenutku provizorno označili kao predeo međusobnih sentimentalnih relacija junaka u stripovima — te, u neposrednoj vezi sa tim, i kao

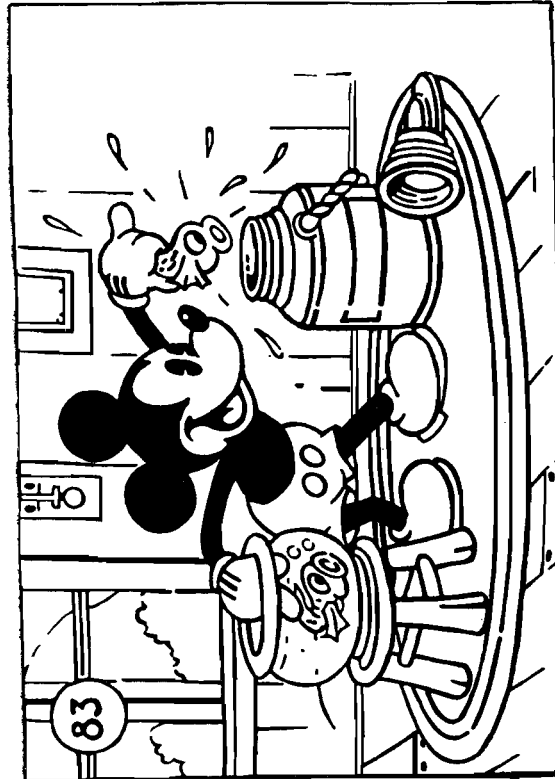
polje njihovog erotskog iskustva, odnosno formi kroz koje se ono praktično manifestuje — moramo odmah uz to dodati kako nas unutar kruga tako definisane problematike ovog istraživanja vrebaju brojna iznenađenja. Jer, opisano držanje čitalaca u „bračnoj neizvesnosti” iz slučaja Drejkove „Julije Džons” nikako nije usamljen primer te vrste u bogatoj istoriji svetskog stripa. Naprotiv. Pre bi se, s pravom, moglo zaključiti da su retki suprotni slučajevi, ili, nešto drugačije rečeno, da među gotovo svim junacima klasičnih stripova vlada takav emotivni odnos koji po pravilu blokira razvoj mogućeg erotskog iskustva i čini nadalje samo teoretskom mogućnost da se njihova veza okonča kao ona zajednica koja u sociološkoj terminologiji označava osnovnu društvenu ćeliju. Čak i veoma verzirani poznavaoци stripa, koji se danas množe kao pečurke posle kiše, teško će na brzu ruku u sećanje prizvati više od jednog ili dva primera za suprotnu tezu. Da bi nevolja bila potpuna, radi se uglavnom o nekolicini istih primera. O tome upečatljivo svedoči i činjenica da sve popularne istorije stripa velikim slovima beleže datum 13. februar 1933. godine jer se na taj dan, posle uspešne trogodišnje idile, udala junakinja stripa „Blondi” (kod nas: „Aca i Maca”, „Amalija” ili „Zlata i Timotije”) Čika Janga. S druge strane, može se navesti više nego upečatljiv slučaj Al Kapovog „Malecnog Abnera”, kog je njegov veliki tvorac držao na ivici venčanja punih osamnaest godina tako što mu je, kaže Makluan, „oduzimao pamet” čim se ovaj ozbiljnije uplete, opet će Makluan: u „posledice svoje vlastite gluposti”. Takva situacija „ni ovde ni tamo” inspirisala je doktora Frederika Vert-hajma, najistaknutijeg krstaša u svetom ratu protiv stripa, da zaključi kako je Abnerova privrženost majci očiti slučaj incesta: urođena naivnost ovog tipa po kome je jedna brava dobila svoje ime zbilja je dirljiva.

Kako bilo da bilo, vidimo da već sama bračna legitimnost — o ostalim stvarima iz rekvizitarija mogućih odnosa među polovima da i ne govorimo — predstavlja opasnu egzistencijalnu pretnju po svakog crtanog junaka iz klasične epohe stripa. Koliko to sudbonosno „da” može po njih da bude velika nevolja najbolje se vidi po tome što čak i popularni stripovi o deci, kao što su oni Čarlsa Šulca ili Henka Kečema, vrše doslednu propagandu protiv „domicile conjugal” — to jest, „zajedničkog stola i postelje”. Denis i Šreder su, nema zбора, pravi lideri „muškog oslobođenja”. No, jedan od pomenutih stripova, Šulcovo remek-delo „Klinci” (ili, u doslovnom prevodu, „Kikirikiji”), predstavlja osim toga najzad ostvareni ideal svih klasičnih stripova upravo po tome što na ekstremnom primeru dece realizuje jedan svet junaka bez porodičnog

određenja. Ta težnja ka „tikvama bez korena” sasvim je prirodna: u situaciji kada je, naime, odraslim junacima stripova u principu onemogućen svaki iole ozbiljniji kontakt potpuno je logično što isti stripovi vrve od siročadi čije poreklo često izmiče svim poznatim policijskim metodama identifikacije. Evo jednog upečatljivog primera: da bi uopšte mogao da započne svoje slavne avanture, prvo kao kurir u jednoj maloj vazduhoplovnoj kompaniji, a zatim kao član poluvojne i poludobrovoljačke „Patrole slonove kosti”, Lajmen Jangov Tim Tejlor iz stripa „Sreća Tima Tejlora” morao je već da na dan svog rođenja (13. avgust 1928. godine) postane dete bez roditelja. Ako se zna da je i njegovom nerazdvojnem kompanjonu Spadu dodeljena do u dlaku ista sudbina, lako se dolazi do zaključka da je Afrika sa svojim skautsko-kolonijalističkim misijama belog čoveka idealno mesto za pravilan odgoj siročadi, pa da je prava šteta što, pre svega, Dikens to nije znao u vreme kada je pisao *Davida Koperfilda* i *Olivera Tvista* i što se, osim toga, tako važna činjenica danas olako zaboravlja. Iznenadjenja se ovim ne iscrpljuju: Elzi Segar je svom slavnom mornaru Popaju dopustio samo ulogu počima malog Kiće, a svi junaci Volta Diznija vezani su dugotrajnim vereništvima i radije odgajaju sestriće, čije je poreklo krajnje mistično, negoli sopstvenu decu. Čak su i Rudolf Dirks i njegovi naslednici „kacenjamerove dece” (kod nas: „Bim i Bum”), te anarhoidne tvorevine protiv svakog autoriteta, ipak bili prinuđeni da iskonstruišu vanredno nejasne odnose među odraslima kako bi svoje male junake učinili ličnostima bez potpune porodične stabilnosti: zapravo, odrasli su se u ovom stripu pojavili tek onda kada su deca već postala popularna. Ovde se, zapravo, ekstremno demonstrira nužnost da deca, ukoliko već žele da ih učinimo junacima stripa, moraju da prihvate položaj koji bi stručnjaci za socijalnu psihopatologiju bez mnogo razmišljanja označili kao idealan za svakovrsne buduće traume: jer, njima ne preostaje nikakav drugi izbor u situaciji koja nalaže da se odraslima onemogućí obavljanje čak i najprostije erotske prakse. Šok koji ih radi toga očekuje u budućnosti gotovo je stravičan: ako se za Bima i Buma može tvrditi da pouzdano imaju jednog roditelja, prvo izgubljenog pa zatim ponovo nađenog, onda su Bam i Lena ne samo siročad, već, štaviše, ničija deca u pravom smislu reči, budući da nijedna od onih kombinacija u četvorouglu između Mame, Kapetana, Inspektora i mis Algebre uopšte ne upućuje na neki trag eventualnog razrešenja enigme oko njihovog porekla. U stripu su deca toliko velika tajna da u nju nisu upućeni čak ni njihovi roditelji. Čitav tako nastali problem najbolje je razrešio upravo Čarls Šulc principom kadriranja svog



Junaci djetinjstva ali i estetski fenomeni: *Princ Valijant*



Mašta u službi tržišnog dizajna: Miki Maus.

stripa: ograničavajući plan dimenzijama dečjeg pogleda po horizontali, stacionirajući gornju ivicu kvadrata u ravni tog pogleda, on je unapred onemogućio odraslima da uđu u okvir slike, i time svoje „pikavce” oslobodio bilo kakvih relacija sa odraslima, spasavajući ih tako onih frojdističkih nevolja koje su legendarnog Malog Nema Vinzora Mek Keja prisiljavale da kroz košmarne snove beži iz nepo-
desnog porodičnog konteksta unutar koga za njega, izgleda, nije bilo pravog mesta.

2.

Nema sumnje da ovakav poredak stvari može i mora da iznenadi u prvi mah. Nedoumica što se javlja pri opisanim okolnostima uzima u obzir nekoliko činjenica koje upućuju na prirodnu suprotnost zaključka, ali, pre svega, vodi računa o očitom koliziji koja se stvara između takvog stanja stvari i samog društvenog korena porekla stripa, kao i o činjenici da se nesuglasnost o kojoj je reč produbljivala kroz čitavu klasičnu epohu stripa. U svojim prvim danima, strip, sasvim izvesno, ne beše ništa drugo do „raskadrirana”, ali sadržajno prosta i jednostavna slikovnica, neka vrsta proširenih ilustracija za „dedine veštine” i „verovali ili ne”, proizišla iz stila vinjeta XIX veka, čiji se zadatak sastojao u tome da na vanredno popularan način pruži čitateljima praktične savete za svakodnevni život, i to samo one koji nekom greškom već nisu uključeni u Bibliju. Nije zato, odbacimo li metodološku grešku iz koje je proizišao, netačan zaključak Hansa Policera koji kaže da stripovi „kao srednjovekovna Biblia Pauperum, imaju ulogu prenosioca civilizacije na različne mase čitalaca”. Ta civilizacija zasnivala se na sveopštoj težnji ka praktičnom preoblikovanju čovekove prirodne i društvene sredine i bila je čist produkt dobro nam znanog protestantskog duha prvih etabliranih građanskih pokolenja i epohe već okončane prvobitne akumulacije kapitala: razvoj stripa je, uostalom, plod konkurentne borbe Hersta i Pulicera. Da bi, s druge strane, nešto uopšte moglo biti produkt tog duha moralo je za svoju prirodnu nadopunu, za svoju „drugu prirodu”, da preuzme moral o kome se može reći sve drugo sem da je rastegljiv. Time bi se dilema koja nas opседа, a koja je izazvana neprirodnom čednošću junaka stripova, lako i definitivno mogla razrešiti, ali, posmatran upravo u netom izloženom kontekstu, nastanak stripa se ukazuje prevashodno kao društvena potreba za izumom čiji bi operativni cilj bio potpora i propagiranje vrlina za svakodnevnu životnu praksu i smirenje egzistencije kroz svakodnevnu životnu

praksu. U zbiru time ograničenih i fiksiranih vrlina puritanska odanost porodici i njenom ustrojstvu na generacijskoj i polnoj segregaciji ukazivala se često, ako ne već i isključivo, kao sama osnova trajanja po principima oličenim u Prirodi i Bogu. Logično je, prema tome, pretpostaviti da se suština intimnog odnosa svakog junaka i odnosne junakinje stripa morala razvijati potpuno suprotno od načina koji smo na samom početku ovih redova markirali kao bitan i statistički jedino vredan pažnje. Takav razvoj vodio bi brzom osnivanju porodice i, zatim, njenom stalnom učvršćivanju. Istini na volju, porodica je bila jedna od dominantnih tema između 1910. i 1929. godine u stripovima Sola Hesa, Klera Bridžisa, H. J. Tatbila ili Džimi Marfija, ali su, upravo na početku herojske epohe stripa tridesetih godina, „Blondi” Čika Janga i „Koni” Frenka Gudvina najavile reakciju na ovu tendenciju, koja je, uostalom, već 1913. izvrgnuta svojevrсноj parodiji kroz „Uz-gajanje oca” (kod nas: „Porodica Tarana”) Džona Mak Manusa. To praktično može da znači kako se strip veoma brzo otrgao nametnutih mu partikularističkih ciljeva, ali će, ipak, biti da je pravo rešenje u tome što ni strip nije mogao da izbegne sudbini predodređenoj svakom novom mediju.

Stvoreni na izgled kao puko tehničko poboljšanje postojećih društvenih i međuljudskih odnosa, novi mediji, međutim, sami po sebi ne najavljuju promenu koja će se njihovim dejstvom tek dogoditi na skali pomenutih odnosa, već, naprotiv, faktički potvrđuju da je promena ostvarena i da su oni, kao njen suštinski izraz, integralni deo jednog novog sveta. Nove medijalne tehnologije su oličenje promene te i takve vrste iz prostog razloga što svaka nova tehnika opštenja podrazumeva nov sistem odnosa među ljudima koji uz njenu pomoć saobraćaju, ili, obrnuto, nov način saobraćanja moguće je jedino kao novi sistem ljudskih relacija u novoj društvenoj sredini. Ako je, dakle, komunikaciona tehnologija stripa „izoštrila” pogled i stvorila osobinu mozaičnog povezivanja grubih fragmenata, onda je njom razvijen novi senzibilitet bio potpuno suprotan onom senzibilitetu na kome se baziralo društvo radi čije je stabilizacije strip „izmišljen” kao, uz koka-kolu, jedan od poslednjih velikih proizvoda američke „self-made” psihologije individualizma i praktičnosti. Takvom senzibilitetu bila bi lako dostupna suštinska slika postojećeg sveta u kome je društvena promena, čiji je tehnološki rezultat strip, pouzdano već razrušila svu sumu dojučerašnjih konvencija na kojima su se zasnivali ljudski i socijalni odnosi: jer, da ponovimo, pojava novog medija kakav je strip nikako nije mogla da označi još jednu pasivnu

ambalažu više za postojeći svet, nego isključivo začetak aktivnog procesa novog preoblikovanja čoveka, njegove sredine i drugih, već postojećih tehnologija. Uprošćeno govoreći, društveni „ideali” u čije je ime strip izmišljen kao tehnika opasno su protivrečili društvenoj realnosti čiji je strip bio tehnološki produžetak, pa se taj raskorak između njegove namene i njegove prirode mogao premostiti jedino paradoksalnim kodeksom po kome strip mora pomno da izbegava upravo onu oblast ljudskih odnosa na čijoj afirmaciji treba da radi. Bila je to još jedna taktička pobeda ovde više puta pomenute praktičnosti koja je znala da stvari usmeri nasuprot njihovoj prirodi.

Problem je, u suštini, ipak vanredno jednostavan. Ostvaren na principima koji su iznad svega izdizali model porodičnog jedinstva kao jedino ispravnu „tehniku” individualne i individualističke samorealizacije („moja kućica, moja slobodica”), strip je bio i ostao „artikal” namenjen konzumaciji svih članova prosečnog američkog domaćinstva. S druge strane, njegova suština kao medija, koja je bila slika društvene promene što se već odigrala na samom proscenijumu istorijske pozornice, otvoreno dovodeći u pitanje vrednost dotadašnjih životnih modela, razvijala je sposobnost, nazovimo ga tako, „montažnog” pogleda koji lako od rasutih delova grube strukture stvara kompleksni „pejzaž” novonastale društvene formacije, te bi vezanost stripa uz porodični idealizam lako dovela do spoznaje kako se takva pretpostavka sveta iskazuje preživela pri novim propozicijama razvijene faze kapitalizma. Dovedemo li u nužnu vezu ova dva faktora lako dolazimo do zaključka kako bi „porodični strip”, bez obzira koliko „zašćeren”, tim pre zapravo, veoma brzo i začuđujuće lako izazvao traumatične lomove unutar američke porodice, jer bi, pod jedan, pouzdano otkrio kako faktore koji uzrokuju njeno neumitno raspadanje pod točkovima društvene mehanike novog tipa, tako, pod dva, i skrivene razloge potiskivanja koji uslovljavaju potrebu njenog daljeg faktičkog održanja po cenu bezbrojnih upropašćenih egzistencija. Primer stripa Džona Mak Manusa dobra je „kontra-ilustracija” za ovu tezu: jedan od retkih stripova o porodici koji se održao i posle završetka „porodične faze” u istoriji „literature u slikama”, „Uzgajanje oca” pripoveda o veoma paklenim stvarima koje se događaju jednom nesrećniku, novopečenom milionaru Džigsu, nekadašnjem irskom zidaru koji se oženio praljkom, dok sanja o begstvu, i bilo je, nema nikakve sumnje, odlična inspirativna podloga onoj i danas raširenoj pojavi koja u Sjedinjenim Državama na hiljade očeva porodica ne vraća domu njihovom kada u neko tiho predvečerje skoknu u obližnju

samouslugu po cigarete. „Uzgajanje oca” otkrilo je sav traumatični naboj porodice izložene vetrometini promene, no, isto tako, i korporativnu sliku novih mogućnosti koje nudi izmenjena društvena situacija. Sledeći poruke ovog iznad svega „nemilog slučaja” autori stripova otkrili su šifru kako da izbegnu posledicama te vrste koje njihovi proizvodi ostavljaju iza sebe u nominalno još važećem, mada stvarno već fiktivnom „domaćem američkom pejzažu”: u epohi kada se porodica raspadala oni su, sasvim jednostavno, za svoje tematsko određenje izabrali navodni traumatični svet neintegrisanog pojedinca čija je sloboda samo drugo ime za tragičnu nemogućnost smirenja egzistencije. Zato većina junaka klasičnih stripova, koji provode sanjani život avanture, teži zapravo porodičnim okovima u vreme kada oni postaju sve teži čitavim generacijama, pa je dugovečnost svakog od njih manje zavisila od sposobnosti da ovladaju nepredviđenim situacijama u džungli ili svemiru, a više od toga koliko će im taj, inače potpuno preživeli, ideal izmicati i time prikrivati svoju prevaziđenost u stvarnosti života čitača stripova, koja, opet, kao u svakom dobro zatvorenom krugu, nije ništa drugo do već ostvareni životni prostor po modelu samog stripa — nova društvena sredina korporativne uzajamne zavisnosti.

3.

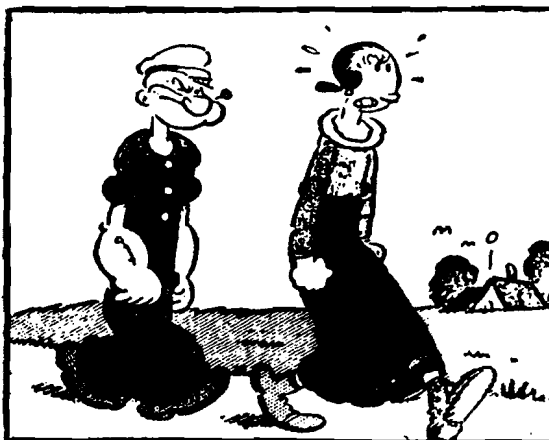
Za sve ove tvrdnje mogu se navesti bezbrojni primeri, ali se čini da je u tom smislu najupečatljiviji slučaj junaka stripa „Flaš Gordon” Aleksa Rejmonda, jednog od najznačajnijih autora čitave dosadašnje istorije „literature u slikama”. Ne treba, naime, zaboraviti da se već prva epizoda ovog nadaleko poznatog stripa završila potpunom pobedom Dejline želje za životom u pitomini porodičnog ognjišta i Flašovim obećanjem da ostvarenje te idilične slike više neće dovesti u pitanje zarad neizvesnih avantura po mutirajućoj planeti Mongo. Kako se, međutim, čak i skoro dve decenije nakon Rejmondove smrti (poginuo u saobraćajnoj nesreći 1956. godine), te avanture u borbi protiv svirepog Minga gomilaju kao lavina u podnožje brega ispada da je osnovni pokretački motiv „Flaša Gordona” u naporu junaka da se otklone nepodesnosti što stoje na putu ostvarenja vrhovnog porodičnog ideala. Zato gotovo svaka epizoda ovog stripa, tokom koje Flaš preživljava bezbrojna iskušenja, izbavljajući se pri tom najlakše iz onih erotske prirode, počinje po pravilu slučajnom nevoljom u koju zapada Dejl, jer, da nije tako, šta bi drugo sprečavalo definitivni završetak stripa. On ne samo da nije završen sa prvim lansiranjem veštačkih zemljinih sate-

lita, već se sasvim opravdano može pretpostaviti da mu je popularnost porasla sa prvim slučajevima psihičkih poremećaja kod kosmonauta.

U „Fantomu” Reja Mura i Li Falka na delu je slična mehanika: ko zna koji potomak loze „duhova koji hodaju”, junak ovog stripa stalno je obuzet dilemom kako da spoji svoj „istorijski” zadatak pokroviteljstva nad prirodnim i društvenim poretkom stvari među „divljacima” i životinjama u džungli, i intimnu potrebu da uz sebe bračnim nitima zauvek veže lepu Dijanu Palmer, inače jednu sjajnu sportistkinju i veoma perspektivnu medicinsku sestru. Radi se o vanredno efikasnoj primeni trika kojim se čitalac stripa dovodi u procep iz koga za njega nema izlaza: s jedne strane, on, čitalac, svestan je da Fantom nikako ne može da napusti službu kojoj su život posvetile generacije njegovih direktnih predaka, i upravo je ta njegova odanost teškom zadatku odlučujuća po odluku da se strip redovno kupuje, ali, istovremeno, čitalac takođe svesno navija za Fantoma upravo na planu njegovih emotivnih dilema (jer zna, ili samo veruje da zna, kako je junaku tek privremeno „oduzeta pamet”), budući da mu je jasno kako je, u krajnjoj perspektivi, brak sa Dijanom izvestan već i zato što osnovna pretpostavka priče počiva na činjenici da jednog „duha koji hoda” nasleđuje drugi „duh koji hoda”, njegov sin. Između ove dve izvesnosti, nemogućnosti da stupi u brak i sigurnosti perspektivnog ostvarenja tog braka, Fantom je lišen svakog ozbiljnijeg iskušenja: za čitaoca stripa on je, baš kao i za svoje pigmejske podanike, uvek jedan te isti „duh koji hoda”, iako elementarna zdrava pamet upućuje na zaključak da su se od trenutka pojave ovog stripa do danas na naše oči morale izmeniti bar dve ili tri generacije „fantoma”. Na izvestan način, Fantom je jedna od onih stvari koje se održavaju samoregeneracijom, jer se njegov navodni otac nikad zapravo nije oženio Dijanom, koja je istovremeno njegova majka i verenica, a on svoj sopstveni sin. Verovatno iscrpljen čitavom ovom zavrslamom Li Falk, ovog puta u saradnji sa crtačem Filom Dejvisom, stvara „Mandraka” (kome pozajmljuje i svoje lice) gde su odnosi glavnih junaka do u dlaku isti kao i u „Fantomu”, ili bilo kom drugom stripu te vrste, ali, takođe, i unapred lišeni opasnosti da bi se nepredviđeno mogli zakomplikovati i dovesti čitaoca u napast da nešto posumnja. Evo citata iz jednog novijeg novinskog teksta o ovom stripu: „Falk je osudio Mandraka da bude zakleti neženja, ali ga nije lišio prijatnog društva lepe princeze Narde koja mu je vremenom postala verna družbenica”. Uzevši za svog junaka mađioničara Falk i Dejvis su najprirodnije rešili sve moguće dileme: u mitologiji popularne

kulture oženjeni upravljač magičnim silama i tvorac parapsiholoških činjenica potencijalni je varalica, pa, prema tome, Mandrak i princeza Narda (njeno visoko plemenito poreklo samo je dodatno obezbeđenje, jer ako se u moderno vreme neke princeze i udaju za fotografe ili džokeje, još nije zabeležen slučaj da je neka od njihovog ranga odbegla za cirkuzanta) ne mogu da budu čak ni „večiti verenici”. Na pragu pete decenije zajedničkog života (strip je kreiran 1934. godine) Narda je i dalje samo Mandrakova „devojka” i oni se, kako bi rekli tinejdžeri, „zabavljaju” tumarajući tu i tamo po svetu. Ali, suprotno ovome, ako junak ima neke posebne fiziološke i genetičke osobine, kao tu da nije rodom sa ove planete, a to je baš slučaj u „Supermenu” Džoa Šustera i Džerija Zigela, izuzetno se dozvoljava nasrtanje na njegovu slobodu od strane posebno agresivnih udavača: dok one tragaju za njegovom „tajnom”, on tragom njihovih nevolja otkriva svoje i sveopšte neprijatelje.

Čitav ovaj model, koji se u raznim varijantama ponavlja u nizu primera, inspirisan je, kao i mnoge druge stvari u stripu, famoznim „Princem Valijantom” Harolda Fostera: popularni vitez okruglog stola je, doduše, srećno oženjen, ali mu se sve avanture zbivaju na neprekidnom povratku kući, za razliku od Mak Manusovog „negativnog” heroja kome se ništa, osim užasnih nevolja, ne događa — jer nikako nije u stanju da krene od kuće, putem povratka izgubljenoj slobodi irske ispičuture. No, kao što smo već ranije приметili, Tarana alias Džigs je samo izuzetak koji potvrđuje pravilo, ako ga već svojim primerom i ne uslovljava. Ekstremnost samog pravila mnogo bolje ilustruje sudbina jednog od (opet!) Rejmondovih junaka, sudbina detektiva Ripa Kirbija. Ovaj nekadašnji mornarički oficir u ratu na Pacifiku, susreće bezbrojne elegantne lepotice na svom putu između zločina i zadovoljene pravde i beskrajno flertuje sa svima njima. Da bi se to moglo opravdati, slavnom detektivu dodeljena je sudbina iz kolekcije samog devetog kruga. Pre svega, on je intelektualac, što je samo po sebi dovoljna kazna, no, uz to, njegov je odnos sa suprotnim polom tipičan primer emotivne nezrelosti, dopustiv samo pomalo izopačenim intelektualcima: Rip, naime, obožava peting i ljubakanje po kapijama i hotelskim hodnicima, i opravdano se može pretpostaviti da će pre ući u pedesete godine nego što će izaći iz puberteta. U takvoj situaciji njemu ne preostaje ništa drugo osim da sebi stvori iluziju domaćeg ognjišta uz slugu Dezmonda, bivšeg kriminalca, kolekcija lula i probrane knjige iz oblasti arheologije. Još je komplikovanija situacija junaka stripa Frenka Robinsa „Džoni Hazard”. Jer, čim se u razradi tipologije budućeg stripa dođe do



Putnici na relaciji strip — crtani film — i obratno
Popaj i Mačak Feliks).

zaključka da glavna ličnost ne može biti oblikovana tako da izgleda kako je samo neumitne okolnosti sprečavaju u nameri da zasnuje porodicu — postaje zauvek bespredmetno svako njeno eventualno upuštanje u bilo kakve sentimentalne veze, pa naš agent-pilot Hazard, Kirbijev rođak i naslednik Stiva Kenjona, sve devojke koje bi mu se mogle svideti susreće obavezno kada su one već udate ili pouzdano mrtve i hladne. Takav odnos, baš kao i prethodni iz modela „večitih verenika”, odavno je u proizvodnji stripa postao stereotipni kliše koji se beskrajno ponavlja i koji je u stanju da katkada prevaziđe samo autor tipa Milтона Kanifa, tog najviše imitiranog inovatora na svim područjima stripa: njegov Stiv Kenjona pun je malih trikova kojima se na prepad osvajaju ženska srca, ali je veština koju taj nazovi srećnik demonstrira u svojim bezbrojnim avanturama od tako komplikovane vrste da ne izaziva nikakvu želju za imitiranjem. Stiv, taj pukovnik avijacije koji postaje privatni detektiv, platiće uostalom za nju odgovarajuću cenu: njegova sve veća usamljenost vapije do neba. Iz tih razloga, bez obzira koliko to izgledalo čudno, „Tarzan” Harolda Fostera i, kasnije, Berna Hogarta jeste za čitaoce stripova najbolji potajni primer za ugled: njegov način razrešenja bračne legitimnosti maksimum „Ja Tarzan — ti Džejn” idealni je obrazac ponašanja koje je tako pouzdano vodilo belog čoveka u ona stara dobra vremena kada je sve bilo u redu pod suncem i pod sigurnim krovom porodičnog doma.

4.

Iluzorno je, dakako, u ovakvom kontekstu uopšte i raspravljati o erotskim sadržajima u klasičnom stripu: sve antologije erotike u stripu (kao ona Žaka Sadula, na primer) navode primere koji se mogu pronaći i u antologijama stripa druge vrste (kao u katalogu izložbe „Strip i narativna figuracija” ili u specijalnim brojevima „Grafisa” o stripu). U najboljem slučaju, erotski momenat u američkim stripovima zadržavao se na granici voajerizma. No, toliko „daleko” smeli su da idu samo pojedinci kao Ernest Ratklif („Lindi”), Maz („Džejn”), Džo Mak Manus ili, opet, Milton Kanif. Stripovi ovog poslednjeg bili su, na izvestan način, prave male voajerske svetkovine i nije zato nimalo čudno da su dve njegove ženske ličnosti iz stripa „Teri i gusari” — Barna i Dragon Lejdi — osvojile svaka po dva glasa u anketi kojom su, na inicijativu Žaka Sadula, evropski poznavaoци stripa birali svoju najerotičniju junakinju (za Dragon Lejdi glasove su dali Renato Furlani i Bernar Tru, a za Barnu Klod Moliterni i Alen Rene): pobedila je, međutim, sa tri glasa u svoju korist, po mnogo čemu značajna junakinja svet-

skog stripa, Gudvinova Koni, a po jedan glas dobile su Dijana Palmer („Fantom”), Barbarela, Valentina, Pravda (sve iz istoimenih stripova) i još neke lepotice. Da bi dostigao željene erotsko-nadražajne efekte Kanif je izgradio čitav sistem, gotovo jednu malu poetiku dekoracije, pa je navika većine crtača da ga u svemu slede dovodila na ovom planu često do komičnih situacija u kojima se junakinje stripova o životu u džungli probijaju kroz gusto tropsko rastinje u večernjim haljinama, budući da su one, po Kanifu, uvek izvrstan alibi za švercovanje erotike. Najbolja ilustracija ove tendencije jeste jedan kvadrat iz „Džima iz džungle” Aleksa Rejmonda (1941. godina) gde junakinju po imenu Helen vidimo u potpuno prozirnoj spavaćici na jednom afričkom proplanku. Tekst ispod crteža glasi: „Ali bilo je suviše kasno. Našli smo je nekoliko noći nakon toga u središtu džungle kako se njiše uz divlji ritam udaljenih bubnjeva.” Jadna Helen! Koliko su se stvari sporo razvijale vidi se iz ovog primera: Kanif je 1945. godine u „Zovu muškog” prikazao siluetu nage žene koja stoji kraj osvetljenog prozora u mračnoj sobi, a Rejmundu, koji u genezi stripa kao tehnike izražavanja prethodi Kanifu, zauzimajući mesto između njega i Fostera, nije tri godine kasnije, 1948. dakle, preostalo ništa drugo nego da čitavu stvar, zajedno sa oblikom prozora, ponovi u jednoj epizodi „Ripa Kirbija” i time još jednom pokaže koliko obojica duguju Česteru Goldu. Milton Kanif je smislio i trik sa jutarnjom toaletom koji se održao godinama, čak do „Modesti Blejz”, a brojni drugi primeri upotpunjuju sliku teškoća koje su se javljale na ovom planu razvitka stripa: Narda se, u jednoj epizodi „Mandraka” iz 1935. godine, pojavila u orijentalnom kostimu koji je stidljivo otkrivao predeo ispod grudi i iznad struka, 1946. godine autori su se usudili da joj razgolite noge, prebacujući odgovornost za to na neke zlikovce što su sa mračnim namerama lepu princezu privezali uz sto, u 1965. godine, skoro dve decenije kasnije, kada je ovaj strip preuzeo Fred Frederiks, susrećemo je najzad u dobro skrojennom kupaćem kostimu, koji, naravno, ne služi za kupanje već za gledanje. Kanifov radikalizam znao je da uvek pronađe najjednostavniji put iz ovog spleta nevolja: dok su drugi izmišljali odeću koja će otkriti najviše od onoga što je dozvoljeno, „krojačka poetika” ovog majstora tragala je za ličnostima kojima će biti dozvoljeno samo zabranjeno — u jednoj epizodi stripa „Teri i gusari” već poznata nam Dragon Lejdi nosi toaletu koja joj potpuno otkriva grudi i koja je, prvi put posle nekoliko vekova, ponovo bila u modi koliko prošle sezone. Kanif je, nema sumnje, bio taj koji je ostale pouzdano upućivao na nove erotske puteve: cepajući o trnje odeću svojih junakinja iz džungle njegovi sledbenici su najzad

došli na logičnu ideju da bi, suprotno dotadašnjoj praksi, najerotičniji kostim bio onaj koji je ujedno i najpraktičniji za život u džungli, i tako su se, neposredno nakon drugog svetskog rata, na pozornici stripa pojavile bezbrojne „tarzanele” koje su, u trikoima od leopardove kože, dugo bile perjanice stripovane erotike. Primat su im oduzele kasnije junakinje stripova o svemiru, mnogobrojne „Gordonele”, ali je i tada kostim u stilu trikoa, osim nužne izmene u materijalu i prirodne prevlasti tkanina od čeličnih i sintetičkih vlakana, ostao potpuno isti, a to je možda i najbolji dokaz o minimalnim mogućnostima koje su crtačima stajale na raspolaganju za plasiranje erotskog u sličicu stripa.

Da bi se opisani poredak stvari izmenio bilo je potrebno da u igru uđu dva nova elementa: televizija i Evropa. Televizija je svojom pojavom izmenila nepodesni a dvostruki društveno-socijalni položaj stripa: zahvaljujući principima svoga dejstva televizija je ljudima kao na dlanu otkrila dugo skrivanu pozadinu društvenih procesa prethodnog razdoblja koje je, iako u suštini njihov izraz, strip brižljivo skrivao čak i dugo nakon toga što su oni okončani. Televizija je rastrgla koprenu dotadašnjeg dirigovanog idealizma čitača stripova i pokazala mu stvarno stanje stvari onog društvenog loma čija je tehnologija komunikacije bio strip. Ona je naprosto bila predodređena da podstakne separaciju mladih od individualističko-pragmatičnog sveta odraslih i da im ukaže na mogućnosti široke društvene kooperacije upravo u trenutku kada se njima, na granici jednog očajanja koje je lako moglo postati epohalno, činilo da ozbiljniji kontakti sa okolinom nisu više mogući. Otkrivajući sve to televizija je na proste sastojke razložila i faktore koji su uslovljavali prikrivanje tih procesa, pa, na taj način, izvršila neku vrstu ponovnog otkrića stripa, oslobodivši ga hipoteke čuvara iluzije o svetu koji se davno, u samom trenutku njegove pojave, srušio kao kula od karata. Naravno da ni televizija sa svoje strane, nije mogla da izbegne sudbini rezervisanoj za medij koji stupa na komunikacionu pozornicu: posle izvesnosti da je dugo odlagani poraz stripa svršena stvar, čuvari „starih harmonija” obratili su svu svoju pozornost baš na „mali ekran”, ali — prividnog li paradoksa! — potpuno menjajući pravila igre. Zato je danas televizijski program često u službi afirmacije novog porodičnog jedinstva i ne libi se da, suprotno stripu, to jedinstvo pokaže na delu. Citava ova izmena omogućena je činjenicom da je televizija, otkrivajući proces raspada porodičnog klana, ponovo ideal o njemu izdigla kao lek za postojeće traume: u redu, porodica je srušena, ali kakve je korist bilo od toga — zato, obnovimo je!

Činilo se da televizijska slika pruža idealne mogućnosti za takvu obnovu, jer, takođe fragmentarna kao i slika stripa, ona je u pravom smislu reči neiscrpna po broju informacija što ih pruža o sebi. Takva „beskonačnost“ televizijske slike, koju je nemoguće sagledati „do dna“, automatski uslovljava aktivan odnos gledaoca prema njoj i taj je odnos, kada se jednom uspostavi, neprekidan. Dominacija „porodičnih sadržaja“ u televizijskim filmovima i serijama začela se na pretpostavci da se emitovanje informacija televizijske slike pri određenom spletu može zaustaviti na „dubini“ koja se oseti korisnom. Svakako da takav odnos nije bio ostvarljiv kod stripa, jer se reakcija njegovog čitača zadržavala na površini slike i kretala zatim po „dužini“: konzument stripa mogao je da celinu uoči sklapanjem grubih fragmenta i da svaki novi fragment uklopi u obrise celine, ali je njegovo poimanje suštine tog sklopa ostajalo faktički neizmenjeno od trenutka svog konstituisanja pa nadalje. Osim toga, čitač stripa je usamljena ličnost i nema kontakt sa drugom usamljenom ličnošću, odnosno drugim čitačem istog stripa, pa je akcija izazvana njegovim odnosom sa medijem okrenuta ka najbližoj društvenoj sredini, a individualna akcija u smeru zajednice uvek je agresivna i teži destrukciji principa na kojima počiva zajedništvo. Kolektivna združenost gledalaca ispred televizijskog ekrana, tokom koje su oni upućeni jedni na druge i na televiziju kao svoj „produžetak“ u svet, omogućavala je da se zajedničke reakcije u kontaktu sa medijem iznesu u „slobodan prostor“ izvan društvene grupe. Čitanje stripova o prokletstvu usamljenika imalo je za cilj da u rasturenu porodicu unosi veštačke elemente nove kohezije, a gledanje televizijskih serija o čvrstim i srećnim porodicama, koje reakciju usmerava ka „unutra“, treba da iz opterećene porodice iznese neke od razloga stvarnog nezadovoljstva. Čitavo ovo objašnjenje televizijske dominacije „porodičnih sadržaja“ samo je teoretska pretpostavka o razlozima jedne prakse, budući da ta praksa ne deluje dovoljno dobro. Izgleda da je razvoj televizije bio toliko buran da se ovaj medij veoma brzo i stvarno otrgao iz ruku popravljivača postojećeg i usmerio ka polju stvaranja iskustva nove korporativne svesti „globalnog sela“ koja se uzdiže iznad svih barijera juče-rašnjeg sveta.

Drugi faktor promene erotsko-sentimentalne podloge modernog stripa bila je, kao što rekostmo, Evropa. Naime, Evropljani su znatno pre Amerikanaca izgradili svoj odnos prema stripu, ako ne kao prema mediju a ono bar kao prema „umetnosti“. Za razliku od Amerikanaca, koji su bili nezasiti „potrošači“ stripova, Evroplja-

ni su se prevashodno izgrađivali kao njegovi „ljubitelji”, što je bilo potpuno prirodno u situaciji složenih uticaja koji su u to vreme deštvovali u evropskoj kulturi: činjenica da se, naime, Pikaso oduševljavao stripovima nikako nije iznenađujuća kada se zna za presudnu ulogu afričke umetnosti u njegovom stvaralaštvu. Kada je televizija u Americi dovela strip u težak ekonomski položaj, Evropa je već bila potpuno spremna da privremeno prihvati palicu prestiža. Pre svega, Evropljani su u tim kritičnim danima obnovili interes za strip preštampavajući stare stripove u vidu skupih knjiga: strip je na taj način pribavio sebi atribut kulturnog dobra. Na drugoj strani, uspostavljajući kritičke sisteme vrednosti, Evropljani su znali da se odlučan udarac krizi može zadati samo prekvalifikacijom sadržinske strukture stripa. Prvobitni pokušaj na tom planu pretrpeo je ipak neuspeh jer u Evropi još nije bio dovoljno poznat pravi efekat televizijskog dejstva, pa su evropski stripovi o sentimentalnim avanturama mladih kelnerica i bebisiterki, zanemarujući lom koji je svojom pojavom uslovlila „osma sila”, ostali na nivou malograđanskog kiča, iako su njihovi autori pravilno pretpostavljali da je njihova šansa u izmeni propozicija klasičnog američkog stripa, odnosno u insistiranju na sentimentalnosti kao isključivoj temi i na braku kao jedinom ishodu takvog poretka stvari. Zato je odlučeno da se cilja u samo središte mete i strela koja je zatim odapeta bila je zategnuta na luku erotike. To je izazvalo novu vrstu šoka, ali se ispostavilo da je pogodak potpun i da, što je najvažnije, pouzdano oslobađa strip nagomilanih barijera prošlosti. No, do konačnog uspeha je dovela i dobro izabrana strategija: suprotno dotadašnjoj praksi, evropski stripovi nisu se više obraćali svima od sedam do sedamdeset i sedam godina, već prevashodno takozvanoj intelektualnoj publici koja je, iako u prvi mah beznačajna kao faktor na tržištu, bila spremna da bez velikih trauma prihvati inovacije i, posredno, nametne uzor koji će ostali slediti. Same inovacije rađale su jedna drugu u prirodnom nizu: izmene u određenju tematike uzrokovale su nužne promene u tipologiji i karakterizaciji likova i tako je muškarca, junaka većine američkih stripova, zamenila žena, nova junakinja evropskog stripa, čiji je jedini cilj akumulacija iskustava na erotskom planu i koja je spremna da u korist takve iskustvene prakse raskine sve okove. Ovakvi stripovi su verovatno pospešili pokret za „žensko oslobođenje”, ali, što je za ove redove znatno važnije i relevantnije, stripu kao formi povratili njegovo mesto u popularnoj kulturi. U svetu mitova te kulture muškarci su još imali brojčanu i ne samo tu prednost: „Modesti Blejz” je kao strip Petrika O'Donela i Džima Haldoveja bila prvi znak evropskog prodora, ali

se kao film Džozefa Lozija utopila u moru fle-
mingovskih junaka.

Pomenuta dvojica Engleza nisu, uostalom, do kraja izveli ono što je stajalo u samoj osnovi preokreta (zato se njihova junakinja i zove Modesti — skromna) i što je, nešto kasnije, u potpunosti pošlo za rukom Žan-Klod Forestu sa „Barbarelom”: ovaj danas po mnogo čemu već antologijski strip, rađen u zanimljivoj tehnici viraža, prvi je predstavio dovršen model nove junakinje, koji će ubrzo postati opšti uzor. Ta svemirska avanturistkinja, koleginja Flaša Gordona, u svoje kosmičke vratolomije kreće iz sasvim suprotnih pobuda od onih koje pokreću Rejmondovog junaka: dok je njegova motivacija za hrabrost — Sjedinjene Države kao Dejl u opasnosti, Barbarelu dalje ka nepoznatim zvezdama vodi izvesnost erotske promene, opipljivo obećanje novih seksualnih iskustava. Tako Barbarela ne samo da neograničeno opšti sa muškarcima po principu „što brže, to bolje”, već ima odnose i sa bićima koja veoma liče na „male zelene”, sa robotima, sa mešancima od flore i faune, mutantima od organskih i mehaničkih delova, te, najzad, potpuno prirodno, i sa jednom jednookom lepojkom iz svemira. U tako uspostavljen tematski okvir Gi Peler sa „Zodelom” unosi nove formalne elemente sledeći principe pop-arta (čiji su protagonisti, sa svoje strane, prvi na pravi način u Americi dešifrovali kulturnu poruku stripa). Forestova seksualna agzibicionistika i Pelerova šokantna vizuelnost stvorile su primer za imitaciju, i on će ubrzo početi da se kopira s obe strane Okeana, jer se kroz takvo sinhrono dejstvo „forme”, koja je poruka o „sadržini”, i „sadržine”, koja je funkcija „forme”, na najbolji način stvarala mogućnost za jednu novu fresku našeg sveta surovosti i reklama za koka-kolu, našeg vremena krstarica na ratnom pohodu i zaborava uz dim „trave”, našeg „domaćeg pejzaža” električnog kola popularne muzike i mode koja je odećom od plavog platna izjednačila klase i polove. Upravo takve ili veoma srodne „signale” emituju „Saga sa Ksama” Nikolasa Devila i Žana Rolina ili „Skarlet Drim” Kloda Moliernija i Roberta Đidija.

Amerikanci, iz lako razumljivih razloga, nisu u prvi mah bili sposobni da slede ovakav pravac razvoja, sve dok nisu stasali crtači novije generacije, vaspitani u kulturi „podzemlja”. Tako je došlo do čudne razmene: jer, ako je Evropa obnovila strip sledeći u najvećoj meri duh američkog „undergrounda”, onda je „underground” u Americi odgojio autore koji će u potpunosti obnoviti stil nekadašnjih evropskih pornografskih stripova (na primer, „Snežana i sedam patuljaka” braće Nojgebauer). Kruna takvog sme-

ra je „Feba, duh vremena” Majkla O’Donža i Frenka Sprindžera, fascinantno delo „umetnosti surovosti” u kome jedna devojka, inače kći nekog srpskog aristokrate, biva podvrgnuta ispoljavanju svih oblika izopačenosti našeg doba — „duh vremena” koji se preko njenog erotskog stradanja oličava jeste ponovljena slika smrti kroz neobuzdane eksplozije ideoloških „kugâ osećanja” i sadističkih erupcija maksimalno fašizirane stvarnosti. Tek je, međutim, „Vampirela”, koju je u nameri da konkuriše „Barbareli” Džejms Voren stvorio 1969. godine, uspela da uspostavi nove odnose na velikom tržištu stripa u Americi. U isti mah ili nešto ranije, veliku popularnost stiče „Mala luckasta Anka” Harvija Karcmana i Vila Eldera, parodija na reakcionarni strip „Sirota Anka” Harolda Greja iz 1924. godine. Idealno čedo Hefnerove (strip izlazi u „Plejboju”) epikurejske plejboj-filosofije, Anka je najmanji zajednički imenitelj čitave erotske mitologije novog „american way of living”: među „objektima za uživanje” te prsate tinejdžerke, koja duboko veruje da su svingeri ljubitelji muzike Glena Milera, nalaze se, za razliku od Brabarelinih mutanta i Zodelinih rimskih legionara koji puše „Goluaz”, Aleksandar Portnoj (rođen na Čuburi, junak romana Filipa Rota „Portnojeva boljka”), tadašnji savetnik dr Kisindžer (ne tvrdi li se time da je njegov diplomatski bakaluk prodavanja rata i mira na malo i na veresiju samo jedan od načina da se čovek dopadne izvesnim ženama), neizbežni Džejms Bond, „fašista” i „muška šovinstička svinja” Norman Majler (koji će o Anki napisati knjigu kada se sledeći put bude našao u novčanom škripcu), hipi i jipi lider, emancipovane predstavnice pokreta za ženska prava (ako pažljivo zagledate možda ćete negde zapaziti Kejt Milet ili Gloriju Stejnem), sovjetske atletičarke sa nešto malo pogrešnih hormona, te tako dalje i tome slično. Put je time otvoren za Roberta Krempa i „Mačka Frica”: spajajući diznjevsku tehnologiju pretvaranja ljudskih karaktera u životinjska obličja, iskustva i trendove „undergrounda” i poruke evropske strip-eksplozije, Kremp je stvorio strip koji na pravi način obeležava epohu i u kome kao na dlanu pulsira čitava Amerika u času njenog najvećeg iskušenja na putu ka promeni.

Privremeno, tu se krug zatvara.