

Кристијан Олах

Институт за књижевност и уметност, Београд

СТРИП ОД РЕЧИ: ПОХВАЛА СТРИПСКОЈ УМЕТНОСТИ У РОМАНУ МАЈКЛА ШЕЈБОНА *НЕВЕРОВАТНЕ АВАНТУРЕ КАВАЛИЈЕРА & КЛЕЈА*

Апстракт: За разлику од анализе „стварних” стрипова, у овом раду биће речи о једном непостојећем, фиктивном стрипу, његовом суперјунаку и уметницима који су га створили, а који се појављују у Пулицеровом наградом овећаном роману Мајкла Шејбона *Невероватне авантуре Кавалијера & Клеја* (2000). Два главна лика тог романа, чија су имена наведена у његовом наслову, заједно осмишљавају и раде на стрипу који не представља само оспољену форму њиховог стваралаштва већ и сложено семантичко и симболичко средиште романа, кроз које се преламају многа суштинска питања и теме савремене (поп) културе, али и егзистенције појединца, како оног који је усидрен у средиште те културе, тако и оног који, тежећи јој, потиче са маргине. У овом раду ће, стога, бити речи о питањима идентитета, изгнанства, љубави и другог, сагледаним кроз фокус једног попкултурног, но само наизглед ескапистичког уметничког феномена.

Кључне речи: Мајкл Шејбон, стрип, супституција, трансформација, ослобађање, Голем, јеврејство, рат, слобода

Као „прва међу једнаким” – како би, да је охoola, саму себе могла да доживи – књижевност је неретко желела, и у томе успевала, да сопственим естетичким „томосом” проузнесе и „потврди” достојанство других уметности, било да је реч о сликарству и вајарству, или о музици и игри, на пример. На страну питање да ли је тим уметностима уопште потребно такво „пружање” или „преношење благодати”, захваљујући чему би, задржавши своју „аутономију”, заједничариле у Васељенској Уметничкој Истини, чини се да је управо стрипу, коме је статус уметности дуго времена био оспораван, овакав вид похвале и пажње и те како био потребан. Посебно ако се има у виду и културна верификација такве књижевности, оличена у Пулицеровој награди, односно књижевног дела у чијем је семантичком и симболичком средишту стрип – какав је роман Мајкла Шејбона *Невероватне авантуре Кавалијера & Клеја* (2000).

Шејбонов¹ роман о стрипу и, наравно, не само о њему, написан епским замахом у реалистичком поетичком проседеу, јесте роман о судбинама двојице насловних протагониста у епохалном тренутку како америчке историје (пре, током и након Другог светског рата), тако и историје самог стрипа, односно његовог Златног доба које је започело *Суперменом* 1938, а чији је крај најављен оснивањем Управе за кодекс стрипова 1954. године, којом се издавачима стрипова омогућило да спроводе аутоцензуру.

1 Мајкл Шејбон није имао среће са транскрипцијом свог презимена на српском језичком подручју: у зависности од превода његових романа, постоје три варијанте тог презимена: Шабо (2003), Чабон (2004, 2006, 2010) и Шејбон (2015).

Шејбонов роман говори, укратко, о двојници младих аутора, Јевреја, који у Њујорку, уочи Другог светског рата, када су америчком стрипском сценом доминирали костимирани јунаци, тандемски, мада из различитих побуда и мотива, стварају нови стрип, *Авантуре Виџеза Слободе*, чији ће успех, односно тржишни пробој, утицати како на колективну машту тог доба – „општу народну свест Америке” (Чабон 2004) – тако и на њих саме, на њихове међусобне односе и личне, егзистенцијалне драме.

Судбине протагониста, али и стрипског суперјунака којег су створили, обележене су, као што ће се видети, проблемом трансформације, и то како у практичној, тако и у својој филозофској димензији. То је важно истаћи јер је и сама Шејбонова књижевност у критици окарактерисана као „књижевност усред трансформације” (Гросман 2004). Наиме, Шејбон је, попут Маргарет Атвуд, Сузане Кларк и Дејвида Мичела, између осталих, настојао и успевао да на темељима жанровске књижевности створи високу и признату уметност. Тежећи да инкорпорира разне жанрове у дела која је стварао, нарочито такозване „ниже” или „мање вредне”, попут оних из области фантастике, односно да се из тих „ниских”, популарних жанрова – или, уз слободну аналогију, из књижевног света „других” – високо уметнички уздигне, потврђивао је своју намеру да код једног дела читалачке публике „уништи” негативну – може се рећи и снобовску – пристрасност према ономе што наводно не (сме да) припада „правој” књижевности. Тако роман који на садржинском нивоу истражује проблем трансформације, чини, заправо, то исто и на нивоу форме: укинувши границе сопствених жанрова, може се истовремено означити и као историјски, авантуристички, фантастично-бајколики, мистичко-религијски, љубавни, породични, роман о одрастању (сазревању) и тако даље.

О уводним цитатима

Нимало случајно, Шејбонов роман отпочиње цитатима двојице класика – из света стрипа и света књижевности. Роман о стрипу, као феномену популарне културе, није инспирисан само стриповима и биографијама њихових аутора већ се, природно, надовезује и на књижевну традицију. Својим значењем, карактером и међусобним дозивањем, два мота као да подешавају тоналитет читавог дела.

Реч је, најпре, о цитату који потиче од Вила Ајзнера, једног од највећих америчких уметника стрипа и револуционара у тој области: створивши образац графичког романа, односно романа у стрипу (посреди је *Уговор с Богом* из 1978), Ајзнер је утицао на промену перцепције према том медију: увевши књижевност у стрип, истовремено је стрип увео у књижевност. Захваљујући њему, стрип је из прокажене сфере јефтине, површне, необавезне забаве, односно шунда, задобио уметнички дигнитет. Употребити Ајзнерове речи за мото романа било је, у најмању руку, логично.

Ајзнеров цитат, изречен „у једном разговору”, гласи: „Имамо историју немогућих решења за нерешиве проблеме” (Чабон 2004: 6). Духовита опаска, која се може али и не мора схватити као иронична, потиче из раз-

говора који је сам Шејбон водио са Ајзнером припремајући се да напише овај роман. Она представља одговор на питање шта је то тридесетих година XX века, у време Хитлеровог успона у Европи, многе младе Јевреје у Америци нагнало да се баве стрипом. Ајзнер као да је својим одговором указао на парадоксалну тајну јеврејског бића, које пред „нерешивим проблемима”, какав је Холокауст, опстаје, упркос свакој историјској логици, захваљујући својим „немогућим”, али не нужно и погрешним „решењима”. Но, како стрип може бити решење? Одговор се да видети на првој насловници *Вишеза Слободе* (у оригиналу: *The Escapist*) – Кавалијерове и Клејове креације из 1939. године – на којој овај неустрашиви борац против нациста удара песницом Хитлера посред браде (Чабон 2004: 135).²

Међутим, стрип у Шејбоновом роману није само „немогуће решење” кад су нерешиви историјски проблеми у питању, већ и – ништа чудно – лични, животни проблеми његових стваралаца. На основу лепезе личних и колективних „нерешивих проблема”, указује се песимистички интониран антрополошко-историозофски увид да напослетку остају само „немогућа решења”, макар она била и стваралачка, као највиши израз духа, без обзира на то ком уметничком или културном, односно вредносном регистру припадала.

„Дивно ослобађање!” представља други мото који Шејбон наводи након цитата из разговора са Ајзнером. Тај други цитат преузет је из приче „Вејкфилд” (1835) Натанијела Хоторна. Реченица, која у оригиналу гласи: „Wonderful escape!”,³ назначује сложени тематско-мотивски комплекс ослобађања (или, једнозначније, бекства) у овом роману. Иако ће се на самом почетку романа, чији је први део насловљен као „Уметник у ослобађању”, евоцирати худинијевска парадигма (материјалног) ослобађања из лисица, ланаца, ужади, ковчега, коју је Кавалијер као стварну вештину неговао, а Клеј јој се дивио, у Хоторновој причи говори се о особеном унутрашњем (духовном), но по мотивима недокучивом и безразложном ослобађању, то јест „самопрогонству”: о мужу који је без икаквих разлога – осим ако се за разлог не узме „мала настраност у добром човјеку” (Хоторн 2001: 56) – напустио своју жену да би „унајмио стан у првој улици до своје куће” (Хоторн 2001: 55) и двадесет година становао у њему непримећен, одакле је свакодневно посматрао свој дом и напуштену супругу, да би се једне вечери изненада вратио, као да је у часу одлучио да прекине с том малом, незахвалном шалом „на рачун своје жене” (Хоторн 2001: 63), оставши „до смрти одани супруг” (Хоторн 2001: 55). Иако на различите начине, и код Кавалијера (изражено) и код Клеја (пригушено), младалачки, худинијевски моменат ослобађања – како роман одмиче – прерашће у хоторновско ослобађање од стега саме стварности, у самопрогонство:

2 Та слика се нашла и на насловним странама неких издања Шејбоновог романа. Међутим, посредни је Шејбонов омаж Капетану Америци, јунаку Марвеловог стрипског серијала, који је на исти начин приказан на насловној страни свог првог издања из 1941. године.

3 У преводу Искре Девичић Торбице, који се прво појавио у књизи Хоторнових прича *Велико камено лице* (1988), а потом и у *Антологији светске фантастике* (2001), та реченица гласи: „Чудан бијег!” (Хоторн 2001: 59).

Успио је, или штовише, пружио му се прилика да нестане из свијета, да ишчезне, да напусти своје мјесто и повластице међу живима, а да не буде примљен међу мртве. [...] Он бијаше у градској вреви, као и прије; али гомила се тискала мимо њега и није га примјећивала; он је, да се фигуративно изразимо, увијек покрај жене и у њену срцу, а ипак никад не смије осјетити њену топлину, нити њежност њена срца. Бијаше Вејкфилдова [Wakefieldova] беспримјерна судбина да задржи свој почетни удио у људским суосјећањима и да и даље буде укључен у људске ствари, иако је изгубио реципрочни утјецај на њих (Хоторн 2001: 62).

Овај одломак из Хоторнове приче као да се односи и на самог Кавалијера, који је, како ће се сазнати при крају романа, након Другог светског рата годинама живео као тајни станар Емпајер стејт билдинга,⁴ зграде у којој се налазило и седиште (фиктивне) компаније која је објављивала Витеза Слободе. Другим речима, антиципирајући извесна романескна тематско-мотивска сидришта, може се рећи да два наведена мота, Ајзнеров и Хоторнов, представљају духовно и структурно језгро читавог романа.

О проблему трансформације

На самом почетку романа, то јест његовог првог дела под називом „Уметник у ослобађању” – додуше још увек не у вејкфилдовском већ у худинијевском смислу те речи – поставља се кључни проблем који ће обележити како његове протагонисте, тако и њихову уметничку креацију, Витеза Слободе: проблем метаморфозе или трансформације. Може се рећи да је том проблему читав роман заправо и посвећен.

Тај проблем је изложен у запажању Сама Клеја – изреченом на почетку романа, али са назнаком „много касније”, кад је овај протагониста већ био реномирани стрипски сценариста, дакле, у односу на време одигравања радње романа, из једне сумирајуће перспективе – да су „Кларк Кент у телефонској говорници” и „Хари Худини у сандуку били једна иста особа” (Чабон 2004: 11). Подударности између њих, које подразумевају да јеврејски илузиониста из сандука излази без окова и катанаца, *слободан*, док Кларк Кент из телефонске говорнице излази као Супермен, упућују, најпре, на илузионистичку природу тадашњих костимираних стрипских јунака, вичних да се из сваке замке и невоље избаве. Ако је Худини био „херој малих људи, градских дечака и Јевреја” (Исто: 11), онда су то, захваљујући истоветној романтичкој аури, односно привлачности из које происходи могућност фантазматске идентификације са њима, били и „худинијевски” стрипски јунаци.

Међутим, вештина худинијевског ослобађања, коју је Клеј препознао као матрицу у тадашњем стрипу, подразумева и моменат самоослобађања, (суперменовског) претварања себе у нешто друго, моћније, боље. Управо тај моменат – профилисан у виду тежње за потенцијалним преображајем, личносном трансформацијом – који је уједно и екстатички и ескапистич-

4 У преводу Шејбоновог романа на српски језик, назив те зграде је транскрибован као „Импајер стејт билдинг” (као што ће се помињати фиктивне компаније Импајер Новелтиз и Импајер Комикс, односно фиктивни град Импајер Сити), али ће се у овом раду употребљавати учесталији облик транскрипције.

ки, представља заједничко психолошко обележје двојице по много чему различитих протагониста. Из те тежње пројављује се и стваралачки импулс из ког се изродио Витез Слободе (или, тачније, Ескаписта). То значи да Витез Слободе није само добро погођен уметнички одговор на епохална очекивања публике већ и креативно разрешење психичких безизлаза његових аутора.

О каквим је безизлазима реч?

Кад је Сам Клеј посреди, ваља истаћи неколико момената. Најпре, то је младић који је у Бруклину одрастао без оца (попут самог Шејбона, уосталом, чији су се родитељи развели кад је имао једанаест година) – снажног, мишићавог оца, кога је син доживљавао као „Најјачег Јеврејина Света” (Исто: 116) – но који је по дететовом рођењу напустио своју породицу да би под уметничким именом Моћни Молекул радио по водвиљима и вашариштима. У Самијевој несвесној перцепцији његов отац као да је играо улогу стрипског суперјунака, са којим је син желео да се идентификује но који је сина својим првим, а потом и поновљеним бекством – кад је већ одрасли син пожелео да му се придружи – одбио, изневерио, издао.

Не изненађује отуд што је Сам Клеј у роману конципиран као лик који се рве са сопственом „природом”, са „идентитетом” или, боље рећи, са својом онтичком истинитошћу – особа којој у тадашњој америчкој конзервативној, рестриктивној култури не преостаје ништа друго до да потискује своје хомосексуалне пориве (а као такав, није једини хомосексуални лик у опусу писца који се у младости и сâм, по сопственом признању, препуштао истополним љубавним искуствима). Стога, његово довођење у везу Кларка Кента са Харијем Худинијем, који из телефонске говорнице односно сандука излазе преображени, заправо представља дуго тражени одговор на питање сопственог (негираног) бића, одговор на покушај да „побегне од свог живота” (Исто: 106), да се ослободи властите „тајне” која га је као „тежак ланац” (Исто: 558) тиштила: јер, „[к]ад изађете, нисте она иста особа која је ушла” (Исто: 11). Међутим, тај излазак је утопијски, а негирано сопство као да, попут ларве, тек треба да се оформи у својој истинитости или културолошки и друштвено прихваћеној исправности. Отуд се из његових снови, који су „уек били худинијевски: били су то снови ларве која се мучи у својој слепој чаури, луда за укусом светла и ваздуха” (Исто: 11), лако уочава сублимна жеља за властитом трансформацијом која би му пружила жуђену (но у овом контексту ипак утопијску) светлост и ваздух.

Клејово негирано, лажно сопство, упркос томе што жели да се уцелови или преобрази у истини, као да је условило погрешност свих његових избора и резона. Тако се чак и његово бављење стрипом испоставило погрешним. Иако се испољио као врстан стрипски сценариста – будући да је као цртач био неталентован – а притом и као успешан, невероватно плодан писац петпарачких романа, уз отворену могућност да се окуша и у писању холивудских сценарија, по сопственом мишљењу био је само „пискарало стрипова” (Исто: 488). Јер, без обзира на успех који је остварио у ономе чиме се бавио, или, боље рећи, без обзира на изврсност коју је остварио унутар властитих стваралачких домета, само то бављење сматрао је неа-

утентичним у односу на снове од којих није одустајао, али чије је остварење превазилазило његове могућности: да напише велики, озбиљан роман америчке књижевности. Тако је његов обимни роман у настајању, који је претрпео читав низ верзија (што је иначе фреквентан мотив у Шејбоновој прози), под називом *Америчко разочарање*, требало да, попут „урбаног *Хаклберија Фини*“, представља „аутобиографију човека који није могао да се суочи са собом, с разрађеним системом избегавања и лажи, неублаженом уметничком врлином самоиздајства“ (Исто: 488).

Можда стваралац не би био толико разочаран да је одмах на почетку резонувао другачије. Јер, није проблем што се стваралаштво, из кога је проистекао Витез Слободе, показало као утопијско, као супституција за сопствену немоћ да се метафорички ослободи оковано сопство. Проблем је што је своје стваралаштво, у коме је могао да досегне истинску слободу, принео на олтар Молоху: имајући у виду „да човек за таблом за цртање може да заради не само за добар живот него и да измени структуру и тон националног расположења“, да га, другим речима, стриповском формом преобрази, Клејови „планови за спас су се вртили углавном око прикупљања невероватних сума новца“ (Исто: 15). Одлучивши на почетку да се бави стрипом као средством за богаћење, а посредно и за неким видом испољавања моћи, ма колико лепоте притом „производио“, изабрао је, једноставно, пут којим се неминовно удаљавао од себе. Његово ненадано бекство на самом крају романа – као бекство од даљег бављења стрипом – отвара ведру могућност зацељујућег повратка изгубљеном сопству.

За разлику од Клејовог (само)ослобађања, које је у роману претежно психолошког карактера, Кавалијерово је, бар на почетку, реално, истинско. Пре но што се 1939, са деветнаест година, обрео у Њујорку, код свог седамнаестогодишњег рођака Сама Клеја, Џозеф Кавалијер је из Европе, из Прага – града са „богатом традицијом илузионизма и уметника ручних вештина“ (Исто: 29) – где је од своје четрнаесте године „одлучио [...] да се посвети животу правовременог ослобађања“ (Исто: 30), морао да побегне пред најездом нациста. Кад је, после низа перипетија, представљених у првом делу романа, успео да дође у Америку, ни на шта друго није мислио него на породицу која је, жртвовавши се да би он могао да се избави, остала у Прагу. Тад је освестио своју животну мисију, додуше речима у којима је прикривена похвала америчком капитализму: „У мом успеху је њихова нада за спас“ (Исто: 25).

Успех, наравно материјални, био му је потребан да би зарадио новац помоћу кога би, надао се, могао своју породицу да избави из окупираног родног места. Сећао се опроштаја са оцем на перону железничке станице; будући да је већ тамо, у Прагу, развио цртачки таленат – две године је похађао Академију лепих уметности – последње речи које је упутио оцу гласиле су: „Видимо се у стриповима“ (Исто: 25).⁵ Чувао је и цртеж који је

5 Ради прецизности значења које није довољно истакнуто у преводу, ваља нагласити да та реченица у оригиналу гласи: „See you in the funny papers.“ Кад је пристигао у Бруклин код своје тетке, очеве сестре, Џозеф Кавалијер је признао да „[ж]ели да црта стрипове“, које му је Сам Клеј, његов брат од тетке, тада показао, али и да, заправо, не зна шта је стрип (75) [„What is a comic book?“].

млађи брат Томас нацртао за њега и предао му у коверти приликом опростја, изразивши на тај начин „осећање љубави, страха и наде коју му је будио братовљев бег. Био је то цртеж Харија Худинија, како мирно пије чај на небу...” (Исто: 67). (Није случајно што ће, касније, Кавалијерова изабраница Роза Сакс, припремајући собу за Томаса, кад су се обоје надали да ће Томас успети да пристигне у Америку на броду са избеглицама и да живи с њима, осликати мурал – у форми стрипа – са ни мање ни више него култном фигуром Џозефовог, али и Томасовог живота – „Харијем Худинијем, тим имигрантом-дечаком из централне Европе” [Исто: 358].)

Повест о Кавалијеровом ослобађању прожета је јеврејском легендом о Голему. Реч је, заправо, о Шејбоновој особеној (ре)интерпретацији легенде у реалистичком или, боље речено, онтолошком поретку приповедног света лишеном метафизике. У таквом, постлегендарном или постметафизичком свету, Голем, творевина рабина Лева, направљена од блата реке Влтаве са циљем да помаже и чува прашке Јевреје, недвосмислено постоји као материјални остатак (из) прошлости, „у свом боровом ковчегу, у свом сну без снова” (Исто: 21), на узбурканој позорници историје. Постоји као окамењено, неживо биће које се више никад неће пробудити, будући да у оваквом свету као да више нема никог ко би му на челу могао написати реч „истина” и тако га поново оживети.

Судба је одредила да се Кавалијерово бекство из Европе поклопило са спасавањем Голема од опасности да га нацисти отму и отпреме у „неки *инститиути* или приватну колекцију у Берлину или Минхену” (Исто: 21). Наиме, иако је сео у воз којим је требало да напусти земљу, Кавалијер је враћен са границе због недостатка једног печата на излазној визи. Вративши се у Праг, да не би разочарао породицу која је ради његовог одласка потрошила све што је имала, отишао је код Бернарда Корнблума, свог учитеља у „занату *Ausbrechera*” (Исто: 30) (отварања брава помоћу жица калауза), „илузионисте који се специјализовао за трикове са лудачким кошуљама и лисицама – нешто слично ономе што је радио чувени Хари Худини” (Исто: 22). Будући да се јеврејска заједница ослонила на њега да ће спасити Голема тако што би га преместио у неку „неутралну земљу” (Исто: 22), Корнблум је одлучио да у Литванију, заједно са Големом, у истом ковчегу, прокријумчари и Џозефа Кавалијера. Корнблумова максима коју је притом пренео свом ученику, и коју је овај памтио и у свом њујоршком животу, гласила је: „Никад не размишљај о томе ОД ЧЕГА се ослобађаш. [...] Сачувај своје бриге за оно У ШТА улазиш” (Исто: 42). Сасвим супротно Клејевом односу према животу.

О Витезу Слободе

У другом делу романа, под називом „Два млада генија”, говори се о томе како су Кавалијер и Клеј удружили своје стваралачке снаге и створили Витеза Слободе. За разлику од Клејових првих покушаја у стрипу, Кавалијеров стил одмах се показао као супериоран, „много више софистици-

ран”; његов цртеж био је „више од стрипа” (Исто: 72), и то не само ако се узме у обзир квалитет тадашњих, новинских стрипова који су у наставцима излазили пре и током 1939. године. Узлазна путања којом се Кавалијер, радећи на стриповима, успињао у времену које је следило довешће до тога да буде препознат „као један од највећих иноватора у поставци, наративној стратегији, у историји уметности стрипа” (Исто: 328). Тако је, желећи да, због своје породице, у нечему успе – што значи да му није био потребан успех ради успеха, већ успех као средство које би водило племенитијем циљу – имао среће да одмах на почетку боравка у Америци пронађе свој истински стваралачки позив.

Иначе, у то време, како се у есејистичким пасажима посвећеним новом покултурном феномену објашњава, стрипови нису толико патили „од лошег уметничког рада” већ, као кад су средњовековна дела посреди, од неоригиналности, „од тешке болести копирања”: „Све је било верзија, понекад једва и измењена, новинског стрипа или неког сличног петпарачког издања. Као последица, стрип је, скоро одмах после свог настанка, почео да стагнира због недостатка циља или новине” (Исто: 78). Као да је стрип, још увек одвише младалачки и недорастао себи, тражио свој прави израз, све док два јеврејска дечака, Џо Шустер и Џером Сигел, нису 1938. створила Супермена. Тако је наступила револуција у стрипу, чији су изгледи за успех, осим инфантилног ескапизма, били повољни и захваљујући социоекономском бољитку након „ере великог незнања” (Исто: 339), то јест дуге стагнације изазване претходном економском кризом:

Иако је оригинално настао као новински јунак, Супермен је рођен на страницама стрипа, где је напредовао, а после тог чудесног рађања, из оног транзиционог снебивања је коначно почео да се јавља облик и да се артикулише циљ на тржници снова од десет центи: изразити жудњу за моћи и дречав занатски укус расе немоћних људи. Стрипови су били Дечија Посла, чиста и истинита, и стигли су тачно у тренутку кад су америчка деца почела, после десет година великих тешкоћа, да утврђују да су им џепарци оптерећени повременим сувишним новчићем (Исто: 78–79).

Клеј је повео Кавалијера у компанију за нове производе Импајер Новелтиз, „која је продавала звучне јастучиће” (Исто: 115), а која ће касније, под именом Импајер Комикс, захваљујући управо двојници младих уметника, своје седиште отворити на двадесет петом спрату Емпајер стејт билдинга. Њеним тадашњим челницима, међу којима је био и Шелдон Анапол, будући Кавалијеров и Клејов шеф – који су, због неслућених могућности зараде, размишљали о томе како би било добро да имају „*сопственог* Супермена” (Исто: 84) – Кавалијер је показао, на Клејов предлог, своје прве радове инспирисане стриповима које је имао прилике да прелиста по свом доласку код америчког рођака. Испоставило се да су већ ти први цртежи, иако још увек недовољно успели у стрипском смислу, указали на истинско симболичко значење не само будућег Витеза Слободе већ свих сличних стрипова о костимираним јунацима – у форми стрипа транспоновану митску фигуру Голема: „Човекове црте лица, иако правилне и лепе, изгледале су као смрзнуте а његов неустрашиви поглед је био празан. На челу су му била четири хебрејска знака” (Исто: 86).

Кавалијер је, увидевши легендарну или митску потку у стрипу о Супермену, признао да за њега тај јунак не представља ништа ново, већ „само америчког Голема” (Исто: 86). Иако изречен са аутсајдерске, маргиналне позиције, позиције тек приспелог странца у америчкој култури, тај увид је важан зато што је – будући да је, између осталог, Кавалијер био прокријумчарен у Литванију у затвореном ковчегу са ни мање ни више него правим Големом – утемељен у аутентично проживљеном (јеврејском) искуству, а не само на основу наслеђене предаје или усвојеног учења. Тиме је у роману постављено једно од кључних питања, а то је питање митског (или легендарног, повесног) подтекста или претекста у стрипу, односно у творевинама популарне културе уопште, захваљујући чему такве творевине могу успешно да комуницирају са својом публиком.

Притом, Сам Клеј је, при крају романа, док је, изненађен, листао стрип о Голему на коме је Кавалијер радио док је живео у самоизгнанству у Емпајер стејт билдингу, стварајући тако свој магнум опус, приметио да чак и нацртани анђели, чије порекло води из Кабале, „личе мало на суперјунаке” (Исто: 525), те да је посреди стрип о „јеврејским суперјунацима” (Исто: 526). Џо Кавалијер се сложио с том опаском; за њега „сви суперјунаци и јесу Јевреји”, укључујући и самог Супермена: „Долази из старе земље и мења име. Кларк Кент, само би Јеврејин изабрао себи такво име” (Исто: 526). Тако је, према тој луцидној претпоставци, стрип сам по себи (или бар стрип о суперјунацима), као уметничка форма, било свесно било несвесно свагда јеврејски.

Ваља нагласити да Кавалијерово стваралачко упознавање са стрипом, са његовом формом, као и са властитим цртачким могућностима, истовремено представља и особени спознајни чин, као чин упознавања самог себе, својих неосвешћених увида и осећања. То је приметно не само у сцени кад је Голема представио као могућег стрипског суперјунака већ и у сцени кад је први пут нацртао Розу Сакс, своју будућу девојку. Наиме, један Клејов пријатељ ставио им је на располагање – двојници младих генија – стан који би на миру могли да користе током викенда како би за компанију Импајер Новелтиз измислили новог „супермена”. Будући да нису имали кључ од тог стана, Џо Кавалијер је у њега ушао кроз прозор, затекавши унутра сасвим голу девојку како спава и која је, пробудивши се након неколико тренутака, уплашена неочекиваним присуством непознатог мушкарца, одмах побегла напоље; њихова романса отпочеће тек након дужег времена, кад се поново случајно буду срели. Непосредно након њеног бекства, Кавалијер ју је нацртао по сећању:

Био је то само делић онога што је Џо запамтио али приказан чистим, лаганим линијама, са у исто време и анатомском и емотивном прецизношћу: осећала се Џоова нежност према том савијеном малом стопалу, тим угнутим леђима, тим отвореним, сањалачким устима која су увлачила последњи дубоки уздах несвесности. Човек је желео да она настави да спава, све док може да посматра (Исто: 114).

Може се претпоставити да се он у њу истински заљубио не кад ју је први пут угледао, већ док ју је, након тог виђења, извлачио из белине папи-

ра на светло дана. Цртањем ју је спознавао, цртањем се у њу заљубљивао. Цртањем је нешто ново откривао у себи.

У том стану су два рођака, дуго разговарајући и тако удружујући стваралачке потенцијале, призвала у постојање Витеза Слободе. Као да је, притом, у том призивању – попут призивања Голема – било и нечег митског или магијског:

Сваки голем у историји света од оне укусне козе рабина Ханине до Франкенштајна од речног блата, рабина Јуде Лева бен Безалела, призиван је у стварност кроз језик, мрмљање, реситал и кабалистичко ћаскање – био је, у ствари, причом позван у живот. Кавалијер&Клеј – чији ће голем настати од црних линија и четворобојних тачкица литографа – легли су, запалили прву од шездесет цигарета које ће попушити тог поднева, и почели да разговарају (Исто: 115–116).

Витез Слободе, кога су призвали као „свог голема у живот” (Исто: 129), представљао је „костимираног уметника у ослобађању”, јунака који „ослобађа свет” од злочина (Исто: 118), помаже онима „који грцају у ланцима тираније и неправде” (Исто: 145) – нешто попут мешавине Худинија, Робина Худа и Алберта Швајцера (Исто), чувеног лекара мисионара – и који на грудима свог једноставног, тамноплавог костима има „амблем кључа” (Исто: 118).⁶

Позабавили су се, наравно, и његовом животном (пред)историјом, која га је мотивисала да постане то што јесте, односно да се придружи Друштву Златног кључа чији чланови „крстаре светом радећи, увек анонимно, на доношењу слободе другима, физичке или метафизичке, емотивне или економске” (Исто: 128). Њихови архинепријатељи, који их „[у] том раду [...] непрестано ометају”, јесу „агенти Гвозденог ланца, чији су циљеви супротни и мрачни” (Исто: 128). Будући да су припадници Гвозденог ланца успели да овладају „целом једном нацијом” (Исто), нови сан им је постао да овладају целим светом. Витез Слободе је, другим речима, борећи се против нациста (оличеним у припадницима Гвозденог ланца и њиховим саучесницима), те помажући „силама демократије и мира” (Исто: 139), представљао „савршеног јунака” (Исто: 327) – савршеног у пропагандном смислу – у доба кад се Америка припремала за улазак у рат.

А о томе у шта савршеност, кад је у погрешним рукама, може да се изроди, односно како се испод лица доброг, лепог и истинитог указује на личје декадентног, говори податак да су „[к]аснији писци и уметници”, који су, наследили двојицу аутора кад је Кавалијер напрасно отишао да се бори у Другом светском рату, наставили да раде на авантурама Витеза Слободе, „претворили [...] стрип у чудну врсту обрнуте пародије на цели жанр костимираног јунака”: „Брада Витеза Слободе је постала већа, с наглашенијом рупицом, а мишићи су му хипертрофирали док се није надуо [...] Био је супермоћни, мишићави клоун” (Исто: 325–327).

6 Ваљало би додати да је Мајклу Шејбону као инспирација за Витеза Слободе, односно изградњу лика Џозефа Кавалијера, очито послужио и Џејмс Џим Стеранко, амерички уметник стрипа али и мађионичар.

Међутим, суочен са стварношћу и њеним „нерешивим проблемима”, са помислима на породицу која је остала у окупираном Прагу, Кавалијер се осетио „постиђен” (Исто: 130). Желео је да његово „немогуће решење” буде стварно попут оживелог Голема. Тиме је у роману постављено још једно важно питање, које се односи на смисао и сврху самог (уметничког) стваралаштва, суоченог са таквом стварношћу која би свако стваралаштво по себи не само обесмислила већ најрадије поништила:

Био је овде, слободан онако како његова породица може само да сања, и шта ради са својом слободом? Шета около, прича и измишља гомилу глупости о некоме ко не би могао да ослободи никога и ништа осим разливене црне мрље на листу јефтиног папира. У чему је сврха? (130).

Малодушном Кавалијеру супротставља се прагматични Клеј, речима које исказују уверење – нимало иронично, иако би, макар на неком мета-нивоу, и те како требало иронијом да буде прожето – да је могуће да Витез Слободе ипак буде стваран и да ће радити „оно што му ми кажемо да може” (Исто: 131): онда (и само онда) кад буду продали милион примерака стрипа и зарадили гомилу пара, захваљујући чему би Кавалијер могао да плати колико треба да би извукао чланове своје породице – оца, мајку, деду и брата Томаса – из Прага и довео их у Америку. Новац ослобађа.

(Додуше, највећу добит од продаје стрипа оствариће издавачка компанија Импајер Комикс, која ће на њега полагати и сва ауторска права, вршећи притом „импресивни масивно-културни утицај над огромним америчким тржиштем деце и незналица” (Исто: 203), док ће двојица уметника, као и тим асистената које су ангажовали, зарађивати добру, али у односу на зараду компаније ипак минорну своту.)

И, кад већ у стварности није могло ништа опипљиво да се учини, настала је прва насловница Витеза Слободе – као одраз Кавалијерове личне немоћи, фрустрације и ресантимана – на којој је овај јунак задао Хитлеру „бесмртни ударца”:

Џоу је требало само неколико минута да погоди позу Витеза Слободе – ноге раширене, велика десна песница прелази преко целе стране у великом луку [...] Што се Хитлера тиче, он је летео ка вама уназад, десно и ван слике, забачене главе, рашчупаног чуперка на челу, раширених руку, са вилицом за којом је остајао дуги црвени траг зуба. Насиље је на слици било запањујуће, дивно, чудно. Будило је у гледаоцу тајанствена осећања утољене мржње, бедног страха претвореног у фантастичну одмазду, што је мало уметника који су радили у Америци у јесен 1939. могло да изведе тако лако и ефектно као Џозеф Кавалијер (Исто: 142).

[...]

Али највише од свега, задовољство које је Џо извукао из тог бруталног ударца било је снажно и трајно и чудно спасилачко. У ретким тренуцима током прошлих неколико дана, он се тешио мишљу да ће примерак тог стрипа некако наћи свој пут до Берлина и пасти на Хитлеров сто, да ће он погледати слику у коју је Џо усмерио сав свој нагомилани бес и да ће протрљати браду и језиком проверити да ли му фали неки зуб (Исто: 150).

О односима рата и стрипа

У трећем делу романа, под називом „Рат стрипа”, говори се о Кавалијеровом опсесивном раду на стрипу – тој „великој, лудачкој, новој америчкој уметничкој форми” (Исто: 157) – толико опсесивном да се стиче утисак да се, у његовој перцепцији, две онтолошке равни – стварност у којој живи и реалност стрипа – међусобно мешају и прожимају.

Кад је, на пример, једног јутра, након ноћи проведене у цртању, „отворио прозор и промолио главу”, изгледало му је „да ће бити леп дан. Небо је на истоку било јасно, Супермен плаво” (Исто: 155). Конкретне боје из једног стрипа постале су, тако, референца саме стварности, њеног сагледавања и поимања: као да је небо рођено из стрипа. Шетајући се по Менхетну, Кавалијер и Клеј су се – „у прописаном маниру оних који праве големе” – истовремено шетали и по фиктивном „Импајер Ситију” (Исто: 161) – њиховом измаштаном, алтернативном Њујорку (попут Готама из стрипа о Бетмену).

Све је стрипу било подређено: на пример, чак и листање других стрипова који су излазили „у последњих неколико година”, а које је Кавалијер налазио „по тезгама с књигама на Четвртој авенији”, није чињено ради задовољства већ да би се оком не само ствараоца него и znalца и критичара проучиле „полетне, ванбрачне и широко отворене уметничке форме у чији је дрипачки загрљај пао” (Исто: 165).

На исти начин је и гледање филмова било „чисто професионално”, са циљем да се проуче идеје о светлу и сцени које би могле да се „позајме или адаптирају за форму стрипа” (Исто: 212). Уочио је утицај филмова и филмског речника на поједине стрипске уметнике, научио како да ухвати и прикаже тренутак „у коме су емоције личности најекстремније”, као и да, испод наводне „петпарачке апсурдности” неког лика, увиди „лирику наге људске форме у покрету” (Исто: 165). Отуд је и сам успевао да у стрипу артикулише „једноставну радост неспутаног покрета, способног тела, на начин који је испунио чежње [...] читаве генерације слабића, неспретњаковића и оних који су одбачени у игри” (Исто: 165).

Притом, највећу импресију и утицај на Кавалијера (у смислу стваралачког изазова) и Клеја (у смислу зависти) оставиће филм Орсона Велса *Грађанин Кејн* из 1941. године, јер су, погледавши га, пожелели да и сами ураде „нешто овако” (Исто: 328). Захваљујући „тоталном стапању”, односно „нераскидивој преплетености слике и наравице” у том филму, што јесте „фундаментални принцип” уметности којом су се бавили, за њих је сам „*Грађанин Кејн* [...] био као стрип” (Исто: 329).

Попут монаха који испуњава свој завет, или, боље рећи, попут каквог стрипског јунака чија је палета животних потенцијала редукована на остваривање задате мисије, све што се испречавало раду на стрипу изазивало би код Кавалијера грижу савести, чак и кад се, на пример, радило о могућности необавезног флертовања с девојкама (у периоду између првог и другог

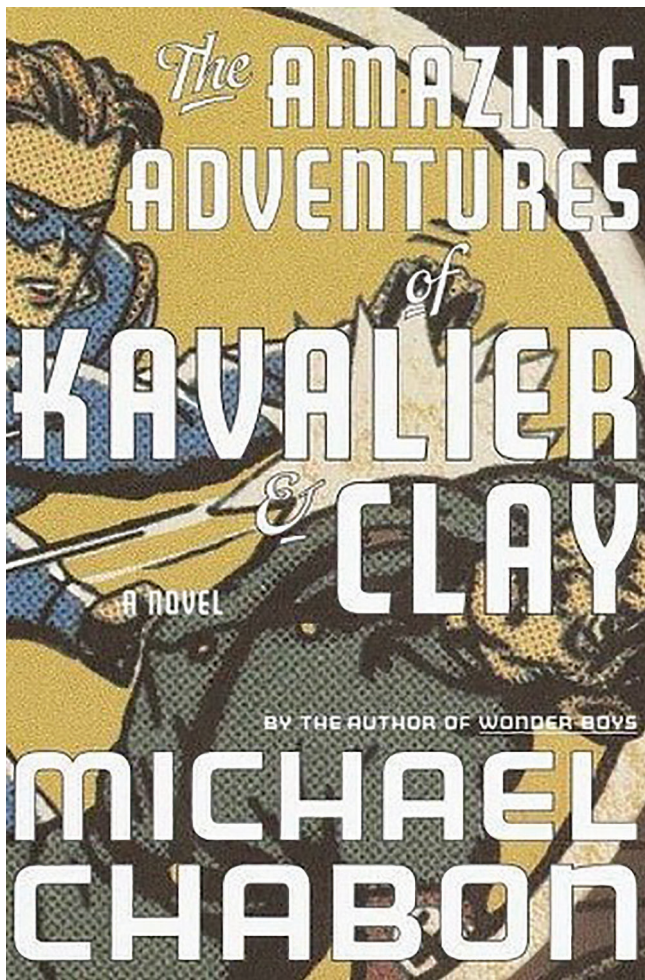
сусрета са Розом Сакс):

Није имао времена за то а и није мислио да има права на таква задовољства или везе до којих би она неизбежно довела. Осећао је – није то било артикулисано осећање али је било снажно и на неки начин утешно – да би могао да оправда своју слободу у оном степену у коме ју је користио да заради слободу породице коју је оставио за собом. Његов живот у Америци је био условна ствар, привремена, неоптерећена личним везама осим пријатељства и партнерства са Самијем Клејом (Исто: 225–226).

Иронијно је што се потискивањем своје личности (одбијањем успостављања односа са другима, не рачунајући Клеја) и животних задовољстава која су му се нудила, усвајајући ригидну етику каква важи у стриповима, и сâм претварао у јунака из стрипа, али не било каквог већ у негатива Витеза Слободе, немоћног да се ослободи своје мономаније, изглобљеног из самог себе, неслободног до самопоништења. Кавалијеров трагичан положај – условљен историјским и економским узусима – огледа се у томе што се умањивање властите слободе испоставило као неопходна жртва да би се туђа зарадила.

Све је наизглед било подређено стрипу, а заправо носталгији за породицом,

жељом да их спасе, да их ослободи. Толико је том идејом био опхрван да му се привиђао Праг како лебди „десно од докова Џерзија, у светлуцању јесење измаглице” (Исто: 169), а једном приликом му се учинило да је угледао оца како се искрцава са прекоокеанског брода у њујоршкој луци (в. Исто: 170), да би, нажалост, убрзо потом примио вест да му је отац умро у Прагу.



Кавалијер је стрипом на метафикционалан начин кориговао стварност, или, боље рећи, стварао њену алтернативну верзију. Његова борба против нациста вођена је, односно супституисана, на пољу маште и уметничког стваралаштва. Тако је он, у стрипу, не само добио Други светски рат, већ је његов јунак, Витез Слободе, „ухватио Адолфа Хитлера и одвукао га пред светски трибунал”, где је, „[г]лаве коначно погнуте у поразу и срамоти, [...] осуђен на смрт због злочина против човечности” (Исто: 156). Та епизода је, притом, врхунила у утопијској или псеудоесхатолошкој визији свеопште радости (због ослобађања), коју је Витез Слободе, попут дуго ишчекиваног јеврејског Месије, или легендарног, месијанског Голема, омогућио: „Рат је био завршен; објављена је универзална ера мира, заточени и прогоњени народи Европе – а међу њима, безусловно и страшно, породица Кавалијер из Прага – били су слободни” (Исто: 156).

Међутим, овакве „навале тријумфа” непрестано су се, као што је већ речено, у Кавалијеровој души смењивале са „срамом и бесом” (Исто: 157) због – како је осећао – узалудности и апсурдности свег тог замешатељства са стриповима, јер је сматрао да оно није допринело никаквом конкретном учинку или позитивном помаку кад је спасавање његове породице било у питању. Никаквог смисла ни сврхе није видео у „том постојаном и свеуништавајућем вођењу смешног квазирата против непријатеља кога није могао да победи, средствима којима никако не би успео” (Исто: 261). Као да га је прагматични, „клејовски” пол његовог бића – који га је наводио да му образи „горе од стида” и да, зато што је „траћио [...] време”, самом себи пребацује да је „идиот” (Исто: 158), „бескористан” и „безвредан” (Исто: 177) – непрестано гурао у малодушан, скептичан и амбивалентан однос и према себи и према свом раду. Што се Витез Слободе више борио, то је он био уморнији и имао „мање наде” (Исто: 333), али је онда то осећање немоћи и фрустрираности разрешавао тако што је Витезу Слободе препуштао „насиље и одмазду” (Исто: 165), које му је потом пружало краткотрајну илузију тријумфа. И тако све укруг.

Чак је и Сам Клеј, посматрајући рођака, постао свестан опасности да Џо „буде савладан заробљавајућом јаловошћу свог беса” (Исто: 160–161). Као решење тих његових учесталих клонућа није се указало одустајање од рада на стрипу, већ супротно: повећање Кавалијеровог обима посла на месечном нивоу. Тако је, уз Витеза Слободе, уметнички двојац осмислио још неколико стрипских јунака, односно њихове авантуре, које су биле пуне сцена „дивљег, френетичног, насилног, екстремног, чак и бројгеловског” (Исто: 161) насиља. Рад на стрипу је, упркос свему, Кавалијеру сачувао разум.

Током читавог романа непрестано се истиче веза између Кавалијеровог живота (и то не само „спољашњег” већ и емоционалног и психолошког) и стрипова које је стварао. Однос стварности и уметности разрешава се тако што се стварност – поготово она какву је Кавалијер поимао и доживљавао – сложенем мрежом метафора и симбола преобликује у стрипски наратив, тако што се „преводи” у његове специфичне онтолошке и психолошке оквире. Као да су, другим речима, стрипови представљали неку врсту

њиховог тајног, сублимног, сентименталног дневника. Тако је, на пример, Кавалијерова немоћ да „помогне или ослободи породицу” из Прага, упркос свем новцу који је зарадио, свим подмићивањима и везама које је потегнуо, нашла „свој пут и у стриповима” (Исто: 167). Док га је у стварности гушила америчка бирократија и свест да не може да их спасе (в. Исто: 168), везе које су спутавале његовог стрипског јунака „постајале су све компликованије, чак и барокне”:

Витез Слободе је бивао положен, везан и са лисицама на рукама, на пут вршалицама, паганским рушилачким силама, таласима плиме и ројевима гигантских праисторијских буба, оживљених злом науком Гвозденог ланца [алијас Немачке, прим. К. О.]. Био је заробљаван у леду, у лози која га је давила, у ватреним кавезима (Исто: 167).

Није, међутим, само Витез Слободе водио свој рат у стрипу. Тако звани „рат стрипа” проширио се и у један мали „рат” око стрипа, то јест рат у чијем је средишту био управо стрип о Кавалијеровом и Клејовом суперјунаку. Наиме, Кавалијер је, ненадано, ушао у траг ни мање ни више него нацистичкој организацији у Њујорку. Вођен мржњом према нацистима и поривом за осветом што је због њих раздвојен од породице, никог о постојању те организације, која је штампала летке „Аријевско-америчког пријатељства” (184), није хтео да обавести. Желео је да се са њима обрачуна сам. Замишљао је како, попут његовог стрипског алтер ега

[...] упада у то змијско гнездо, с ногама напред, директно из стрипа, док иверје врата лети на све стране. Видео је себе како упада у узнемирено клупко смеђекошуљаша, рукама, чизмама и лактовима, и налази, у том снажном таласу људи, тријумф, или ако то не, онда намирење, одмазду или спас (Исто: 184).

У тој епизоди, која би се могла окарактерисати и као „стрипска”, Кавалијер је успео да, захваљујући вештинама наученим од Корнблума, провали врата канцеларије – седишта нареченог друштва. Претурајући по картотечном ормару, запазио је досије о Импајер Комиксу, односно меморандум о Витезу Слободе и његовим створитељима, „јеврејским цртачима” који су били „означени као претња репутацији, достојанству и амбицијама немачког социјализма у Америци” (Исто: 187). Тајни истражитељ је схватио да је био под истрагом.

Читајући тај извештај о „неотесаној антинемачкој пропаганди” (Исто: 187), Кавалијер је приметио да је аутор извештаја, Карл Еблинг, у свом препричавању и анализирању авантура Витеза Слободе из броја у број, постепено одбацивао тон „презира и ужаснутости”, да би он напослетку „постао потпуно неутралан” (Исто: 188). Одједном му је постало јасно да тај меморандум заправо представља извештај о „чистом уживању” и да је Карл Еблинг, „упркос себи, био [њихов] обожавалац” (Исто: 188). Истовремено је био дирнут тиме, поставши први пут „свестан могућности одрасле читалачке публике”, али и постиђен, „не само зато што је, иако тренутно, показао симпатију према нацисти, него зато што је направив нешто што

се таквом човеку допало” (Исто: 188). Како је то било могуће? Увидео је, у тренутку епифаније, да и сам Витез Слободе има „имиц фашизма”; постигао се „од глорификовања, у име демократије и слободе, осветничке бруталности врло јаког човека” (Исто: 188). Да ли су Кавалијер и Клеј својим стрипом убрзавали „интервенцију Сједињених Држава у рату у Европи”, како су се сами надали, или су, напротив, све време „повлађивали њиховим најгорим импулсима и стварали још једну генерацију људи који су поштовали само снагу и доминацију” (Исто: 188)? Као да се тиме хтелo рећи да сваки политички поредак, па и онај који, макар привидно, почива на начелима демократије и слободе, чува у својим темељима нешто што је дубоко у себи антиномично, „фашистичко”, зло, али без чега би се поредак распао.

Упад самог Карла Еблинга у проваљену канцеларију пренуо је Кавалијера из тих мисли; успевши да савлада Еблинга у кратком кошцању, стигао је, пре но што је побегао напоље, да на брзину нацрта Витеза Слободе на полећини досијеа, са посветом која је гласила: „Моме другу Карлу Еблингу. [...] Много среће, Витез Слободе” (Исто: 190).

Као директну одмазду за упад у штаб „Аријевско-америчког пријатељства”, Еблинг је поставио бомбу у канцеларијама Импајер Комикса, о чему је претећим телефонским позивом обавестио компанију; међутим, касно се сетио да је поред бомбе могао да остави и писмо у коме би се потписао као Саботер, што је име које је преузео од „умотаног негативца” (Исто: 209) из једног предратног стрипа. Бомба се, међутим, испоставила као одвише слаба да начини било какву штету. Сам Кавалијер је, „с инстинктом илузионисте”, знао да је „претња трик а бомба фикција”, слутећи да је Еблинг само „[...] желео да га уплаши, да му запрети да престане с тим ратом стрипа [...], а ипак, у исто време, у ствари није био вољан да уништи извор задовољства које је у његовом *verbitterte* [загорчаном] животу морало бити врло ретко” (Исто: 205).

Са овим несрећним и комичним нацистом донкихотовског типа Кавалијер ће се поново сresti на једној прослави Бар мицве (прославе религиозне пунолетности код тринаестогодишњих јеврејских дечака) на којој је био ангажован као мађионичар. И том приликом је, препознавши Еблинга у гомили света, поново успео да га спречи да изврши злочин, овог пута помоћу експлозивне напаве у облику трозупца. На суђењу које је потом уследило Еблинг је, попут велеумног племића из Манче, „већину времена изгледао као да замишља да је костимирани негативац из стрипа” (Исто: 365). Ма колико се парадоксалним чинило, има ли, од ове, веће похвале стрипу?

О љубавима и смрћима

Четврти део романа, под називом „Златно доба”, одвија се током 1941. године, кад су Кавалијер и Клеј, захваљујући стриповима, остварили свој највећи успех, пропраћен до тада највећом зарадом. Приликом једног сусрета са Клејом, чак је и Орсон Велс похвалио Витеза Слободе (в. Исто:

325). Додуше, како то често бива, многи су тај успех потцењивали, а међу њима и Клејова мајка:

Сваки дебели чек је сматрала последњим, убеђена да ће, како је она говорила, коначно „балон да пукне”. А то што балон стрипа не само што је настављао да лети него је и експоненцијално растао, само је потврђивало њено веровање да је свет полудео и да је све луђи, тако да ће, када игла коначно убоде, прасак бити утолико јачи (Исто: 272).

Компанија Импајер Комикс је профит од стрипова настојала да умножи тако што се, између осталог, упустила у продукцију радио-програма посвећеног авантурама Витеза Слободе, у коме су глумци позајмљивали глас том и другим јунацима из Кавалијерових и Клејових стрипова. При том, нимало случајно, Сам Клеј и Трејси Бејкон, глумац који је свој глас позајмио Витезу Слободе, накратко су постали љубавници. Док је Клеј себе појмио као „слабашног, тамнопутог и Јеврејина, глупу малу флеку од мастила на листу грубог папира”, Бејкона је доживљавао као припадника лиге „високих, сјајних, самоуверених момака с гласовима у басу” (Исто: 278), превидевши, међутим, његову усамљеност (в. Исто: 282). Ако је жудео да и сам постане јунак попут Витеза Слободе, да једном засвагда овлада умећем (само)ослобађања, онда је то било могуће само уз нечију помоћ: Бејконова улога у роману јесте да несвесно представља фигуру Клејовог костимираног штићеника, односно помоћника. Тако се чак и њихов однос, сагледан из једног угла, може означити као „стрипски”, али се таква ознака ипак не може приписати и осећањима која су била посредни. Јер, за разлику од синовске љубави према оцу који га је напустио, или младалачких заљубљености у Николу Теслу и понеке холивудске глумце (в. Исто: 337), односно љубави коју је осећао према рођаку Кавалијеру, ова је љубав, чинило се, први пут била „стварно узвраћена” (Исто: 338). Али да у тадашњем друштву није била криминализована, што је довело до раскида услед несрећних околности, не би било ни потребе за Витезом Слободе, па, на крају, не би било ни Шејбоновог романа. Својом вољом за ослобађањем, могао би се и сам роман читати као метонимија Витеза Слободе.

У роману основну наративну нит на више места пресеца читав низ „препричаних” стрипских епизода у виду уметнутих поглавља, које заправо црпу инспирацију превасходно из Кавалијеровог живота. Неке од тих уметнутих стрипских епизода одражавају унутарња не само психичка већ и духовна стања (или превирања) њихових аутора. Једну од таквих је, у виду религијске алегорије, осмислио Сам Клеј: у тој епизоди „уврнута планета” на коју стиже космонаут, истражујући галаксију, представља рај, а високи цин, затворен „[у] највишој кули”, где је везан „[о]громним атомским ланцима”, представља полуделог бога који је „изгубио [...] разум пре милијарду година. Баш пре него што је [...] [с]творио свет” (Исто: 506). У тој забавној и бласфемичној епизоди – али не и субверзивној, јер има у њој нечег типичног – агон или „лудило” властите душе, удаљене од саме себе, пројектује се на замишљену метафизичку раван. Остаје, међутим, отворено питање да ли је потиснути хомосексуалац, онако како га је Шејбон

обликовао, постао то што јесте по слици и прилици „полуделог бога“, или је, обрнуто, Сам Клеј тај који је антропоморфизовао, измислио бога према своме лику, пројектујући у њега своје (неслободно) сопство. Јер, ко ће ослободити бога?

Било је, наравно, и ведријих стварносних момената или мотива који су пронашли свој пут ка стрипу, односно ка „препричаним“ стрипским епизодама у роману. Међу њима се, након поновног Кавалијеровог сусрета са Розом Сакс, те њиховог упуштања у романтичну везу, издваја епизода о Луни Лептирици (у оригиналу: Luna Moth), новој стрипској јунакињи која је Розом Сакс, онако како ју је заљубљени Кавалијер видео, директно била инспирисана. Тај стрип се, за разлику од других на којима су Кавалијер и Клеј радили, одликовао надреалистичким стилем у цртежу и у самој причи: „Урбани пејзажи снова, вртоглаве перспективе, весели тон и бизарне метаморфозе и упоредности *Малог Нема у Земљи снова*, све је то брзо нашло места на Џоовим страницама *Луне Лептирице*“ (Исто: 292).⁷

Као да је Џозеф Кавалијер, макар привремено, и наизглед парадоксално, дошао себи тек кад је љубављу био опијен. Будући да га је Роза у свему подржавала, остварујући на тај начин своју „мисију љубави“ (Исто: 293), у њој је пронашао сигурност и уточиште. Она је, са своје стране, у њему видела и заволела – што је и најпрецизнији „опис“ овог романеског јунака – „аутентични изглед усамљеног сваштара који граби према узвишеном, у пловилу начињеном од уобичајености, запостављености, презрења“ (Исто: 293). Другим речима, несрећном судбином подстакнут, Кавалијер стрипом није покушавао да досегне тек обичну, пролазну лепоту, већ оно што је узвишено, што је надилази, и у том надилажењу досеже укус истинске слободе.

Ако је и сам био на граници да досегне такву узвишеност, било је то онда кад је, захваљујући зарађеном новцу, а у немогућности да спасе целу породицу, покушао да бар издејствује Томасов долазак у Америку. Сазнавши за специјални прекоокеански брод који је требало да исплови из Португалије са посадом састављеном од деце на путу ка егзилу, Кавалијер је „из свог џепа платио [карте] за петнаесторо деце“ (Исто: 358), само да би таквим подмићивањем добио сагласност да се на брод укрца и његов млађи брат. И док је Роза о њему „почела да мисли као о јунаку“ (Исто: 358), као некоме коме у стварности успева оно што се обично чини у стриповима, сам Кавалијер је, радостан што је *успео*, што ће ускоро поново видети брата, први пут почео искрено да верује „у снагу своје уметности“, чинећи, најзад, захваљујући њој, „нешто *стварно*“ (Исто: 262), „нешто *велико*“ (Исто: 333), ни не слутећи притом да ће се брод током своје пловидбе по Атлантику сусрести са немачком подморницом.

⁷ Неке од тих „стрипских“ епизода заиста су, у периоду од 2004. до 2006. и биле преточене у стрип. Наиме, Мајкл Шејбон је за издавачку кућу Dark Horse Comics урадио стварну серију метафиктивних стрипова о Витезу Слободе и другим суперјунацима, попут Луне Лептирице или Саботера, под називом *Michael Chabon Presents the Amazing Adventures of the Escapist*. Такође је, у форми стрипа, а под ауторством Брајана Вона, изашао и „наставак“ Шејбоновог романа под називом *The Escapist*.

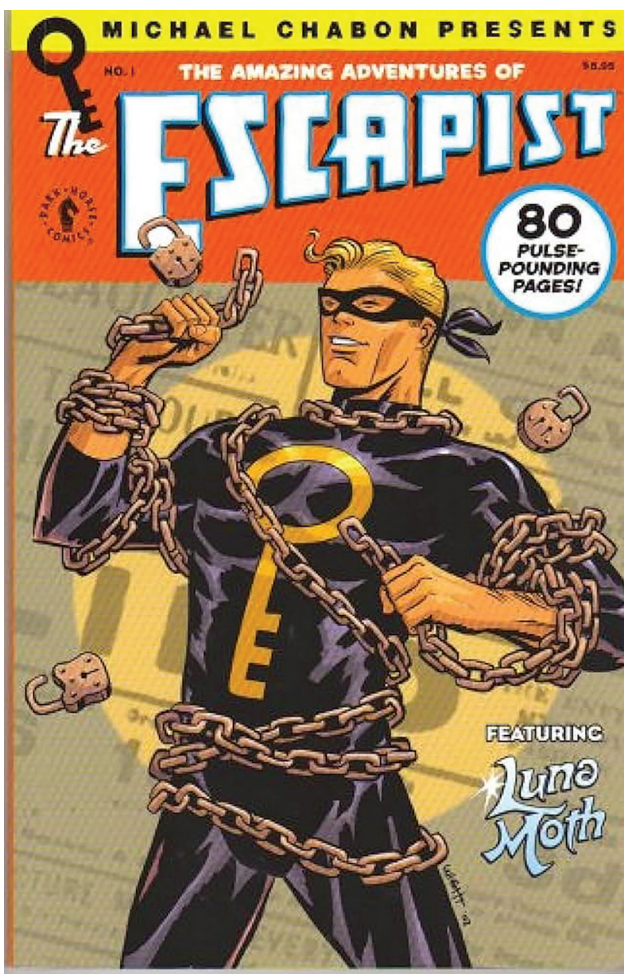
О леденим беспућима

У петом делу романа, под називом „Радиста“, описује се Кавалијерова војничка авантура – али не на европском тлу, где је он, након погибије брата и напада на Перл Харбор, односно уласка Америке у рат, желео „да баца бомбе на Немце и намирнице на чешке партизане“ (Исто: 397) – већ на радио-станици на Антарктику, задуженој за праћење „ваздушних таласа трансмисија с подморница“ (Исто: 395). Радња овог дела романа одиграва се 1944, три године након што је Кавалијер напречац, прекинувши све везе са претходним животом, отишао у рат.

Та авантура је започела трагичним инцидентом: услед испуштања угљен-моноксида из пећи због запушеног димњака, угушили су се сви људи и пси на станици; пре-

живели су, пуком срећом, једино Џо Кавалијер и ексцентрични пилот Шаненхауз. Док још у потпуности није схватио шта се десило, Џоовим мислима је, у паници и бунилу од тровања угљен-моноксидом, прошла „једна мелодраматична идеја, као из неког Самијевог заплета, да је Шаненхауз немачки шпијун и да их је он све побио“ (Исто: 391). Логиком стрипа служио се чак и на граници живота и смрти.

Иако је био стациониран малтене на крају света, ратни изазови нису мимоишли главног јунака Шејбоновог романа. Кавалијер је, наиме, успео да пресретне радио-поруке које је својим земљацима-саборцима слао немачки геолог, такође стациониран на Антарктику. У жељи да се освети за све зло које су нацисти нанели њему и његовој породици, као и да коначно



„окаје кривицу и одговорност” (Исто: 402) за Томасову смрт, Кавалијер је решио да превали око осамсто миља удаљености која га је делила од јединог становника немачке антарктичке базе. Тамо је своју освету, након што им се у близини немачке базе срушио авион и немачки војник у краткој борби смртно ранио Шаненхауза, Кавалијер успешно извршио. Међутим, убиство му је натоварило спознају која је превазилазила духовне и моралне видике Витеза Слободе: ништа што му се до тада догодило у животу, укључујући „[...] смрт оца или интернирање мајке и деде, чак ни утапање вољеног брата, ништа му није толико страшно сломило срце као спознаја, када је већ био на пола пута до залеђеног поцинкованог отвора у немачку станицу, да за собом вуче леш” (Исто: 417). Много година касније Кавалијер ће признати Самију да се због убиства осећао „као најгори човек на свету” (Исто: 530).

Вративши се у базу, у којој ће потпуно сам проводити време до истека војне мисије, Кавалијер је решио да најзад прочита сва писма која су му годинама, откако је отишао у рат, пристизала од Розе, но која је до тада чувао неотворена. У њима је сазнао да се Роза удала за Сама Клеја, да су живели у новој кући коју су купили у Бруклину и да је дете које је родила названо Томас – по Џоовом погинулом брату. На основу датума писама, Кавалијер није имао никакве сумње ко је отац детета.

Деценијама касније, нови станари станице у којој је Кавалијер провео рат наишли су на цртеж који је Томас Кавалијер поклонио брату кад су се последњи пут растајали, а да тога нису били свесни: цртеж

[...] човека у вечерњем оделу који пада из авиона. Иако му је падобран био далеко ван домашаја, човек се осмехивао и сипао чај из китњастог чајника, као да не схвата шта га чека или као да мисли да има све време овог света пре него што удари о земљу (Исто: 420).

Јасно је да Хари Худини, ма колико велики илузиониста био, не може да спречи оно што је неумитно. Међутим, он је био велики – и као такав на цртежу представљен – зато што је и у најтежим ситуацијама умео да се ослободи не само спољашњих већ и унутрашњих окова. Сва је уметност ослобађања заправо била у томе како живети, како стваралачким покретима бића испунити време и како освајати слободу пред надирућом сенком безизлаза, ништавила и смрти. Нарочито тад кад је она све гушћа и мрачнија.

О поврацима и новим почецима

Шести и последњи део романа, под називом „Друштво Златног кључа”, одиграва се у сутон Златног доба америчког стрипа, 1954, кад је Томи имао већ дванаест година. Било је то време кад костимирани јунаци више нису привлачили читалачку публику: пораз немачког „супернегативца” био је „онолико губан за застарелог јунака колико је и сам рат био извор енергије и заплета” (Исто: 435).

Сам Клеј је и даље радио на стриповима; вратио им се 1947, после паузе од неколико година, „овенчан неуспехом у свему што је покушао”

(Исто: 432), неуспехом да, као „епски романисијер“, крене даље од пуког нацрта своје „аморфне и лутајуће књиге“ (Исто: 432). Преузевши тада издавачку кућу стрипова Голд Стар, у којој је обављао функцију уредника, заправо је дао дозволу „свету да га омота последњим комплетом ланаца“; тако је овај протагониста „ушао, једанпут заувек, у кабинет мистерија који је био живот обичног човека“ (Исто: 401). Препустивши се малограђанском животу у договореном браку са Розом Сакс – којим је на тај начин друштву бацио прашину у очи – захваљујући чему је дечак Томас могао да одраста уз „оца“, коначно су му се распршиле наде да ће икад постати слободан и свој. Тај брак је за њега очито представљао жртвено прихваћен, „намеран и свестан чин самозатварања“ (Исто: 523).

Роза је, показавши се као одличан илустратор, радила за њега. Осмишљавала је петпарачке љубавне приче у стрипу, углавном намењене тинејџерима, односно женској публици. Будући да су жене „до тада биле запостављене као читаоци стрипова“, Клеј је њено бављење стрипом, њено „портретисање срца тог митског бића, Америчке Девојке, коју је подједнако и презирала и дивила јој се“ (Исто: 492), видео и као прилику да се прошири тржиште стрипа; чинило му се да би жене „можда уживале у неком који би *нацртала и написала* једна од њих“ (Исто: 491). Супротно Клеју, а слично некада Кавалијеру, рад на стриповима за њу је представљао једну врсту ослобођења, откривања себе, свог истинског сопства, али и компензацију за „дванаест година безљубави и чежње“ (Исто: 492): „Оне ноћи кад јој је понудио да нацрта 'стрип за луткице', Роза је осетила да је Сами *њој* предао златни кључ, кључ за њено ја, излаз из досаде њеног битисања као домаћице и мајке [...]“ (Исто: 491–492).

Налик самом Шејбону, који, како је признао, са својом супругом Ајелет Валдман, списатељицом, има „стваралачки слободан проток“ (Buchwald 2000), и њих двоје су развили „фантастичан систем производње стрипова“, тако што је Сами [...] избацивао делиће из непресушног извора јефтиних, поузданих и ефикасних идеја којим га је бог обдарио на рођењу, а онда би му се Роза придружила у разradi теме, снабдевајући га непрекидним током рафинираности [...]“ (Исто: 512).

Вероватно захваљујући подстицајном Розином утицају, Сами је своје сценарије писао у стваралачкој грозници, исказавши невероватан стваралачки таленат свог духа:

[...] када је ноћу одлазио да легне, мозак му је роботски настављао с радом док спава, тако да су му снови често били у облику стрипа и испрекидани надреалистичким рекламама, а ујутру би утврдио да је скупio довољно материјала за цело издање једног од својих часописа (437).

Одрастајући у таквој атмосфери, дванаестогодишњи Томас је кришом – јер се Клеј, упркос свом бављењу стриповима, томе противио, сматрајући их „ћубретом“ (Исто: 516) – набављао старе бројеве, читао и обожавао Витеза Слободе. *Заведен* тим стриповима, и сâм се препуштао маштању о себи као стрипском јунаку, мешавини човека и бубе: „Буба је било име његовог

костимираног алтер-ега, који се бори против криминала и који се јавио једног јутра кад је Томи био у првом разреду и чије је авантуре и све заплете-нију митологију приватно бележио у својој глави све од онда" (Исто: 453).

Иако је одрастао у уверењу да му је Сам Клеј отац, осим љубави пре-ма стриповима исказивао је жељу и упорност да, попут „рођака Џоа", кога су његови „родитељи" понекад у разговору помињали, „вежба опсенарске вештине и ишчезнућа" (Исто: 450) како би једног дана постао мађиони-чар који би „запањо свет" (Исто: 453), односно особени „уметник у осло-бађању" (Исто: 442). Тако је, за почетак, бар кад је о оправдањима за школу реч, постао „велики фалсификатор" (Исто: 446). Индикативно је да је, кад је први пут угледао свог правог оца – још увек не знајући ко му је он у ства-ри – помислио да је посреди некакав „сетнооки мађионичар" (Исто: 454).

Захваљујући лектири на којој је одрастао, Томи је и себе и читаву стварност поимао кроз поетичку визуру стрипа. Као да је све око њега било стрипом преломљено, па тако, на пример, и сам град, односно Менхетн, у који је током седам месеци кришом од родитеља долазио како би тамо, у тајности скровишта на седамдесет другом спрату Емпајер стејт билдинга, проводио време са својим правим оцем, а да о томе, о правом идентитету „рођака" Џоа, још увек није знао ништа: „Био је то Готам Сити, Импајер Сити, Метрополис. Његово небо и кровови били су живи од људи у огрта-чима и костимима који траже злочинце, саботере, комунисте. Томи је био Буба, на усамљеничкој патроли у Њујорку [...]" (Исто: 465).

У том скровишту је, након што је, после рата и лечења опијатима од трауматских последица рата, 1949. стигао у Њујорк, Кавалијер пуних пет година проводио своје вејкфилдовско „ослобађање", односно самоиз-гнанство (при чему је само мали круг његових пријатеља мађионичара био упућен у то ко је он у ствари и где живи). Иако је испрва имао намеру „да почне с радом на дугачкој причи о Голему" – што и јесте остварио – али и „да опет види Розу", испоставило се да му је, за разлику од стваралачких прегнућа, било много теже да се врати „у орбиту Розе Сакс Клеј" (Исто: 519). Или, другим речима, да стваралаштво подреди „животу".

Драмски део овог последњег дела романа отпочиње узбуном која је завладала због вести да ће особа која се у писму упућеном *Хералд Трибјуну* и објављеном у њему потписала као Витез Слободе скочити са Емпајер стејт билдинга, наводно мотивисана жељом да „обелодани пљачку и малтрети-рање" (Исто: 434) које су Кавалијер и Клеј доживели од стране Шелдона Анапола, њиховог некадашњег шефа у Импајер Комиксу. Та вест привукла је гомилу света која се, иначе одрасла на стриповима о Витезу Слободе, окупила испред зграде и зурила увис. Испоставиће се, међутим, да је аутор тог писма био Томас, који га је осмислио и послао без ичијег знања, како би на тај начин натерао Џоа Кавалијера да изађе из дугогодишње илгале и, обучен у костим Витеза Слободе (претходно украден из седишта компа-није), одигра задату улогу.

Свему томе претходио је Џоов и Томијев сусрет, а потом и њихово ви-шемесечно дружење у тајном скровишту у Емпајер стејт билдингу. Томи је „рођака Џоа", задивљен његовим „стилом живота" (Исто: 466), доживљавао

– у свом измаштаном свету – као „Сикритмена“, који кришом станује у пословној згради и поседује „надљудске моћи самоприкривања“ (Исто: 465).

С обзиром на то да се у истој згради налазило и седиште компаније у којој су Кавалијер и Клеј некад заједно радили, Џо је, приликом тих сусрета, признао сину да му то не само не смета већ и да воли да буде „близу њих“ – „[б]лизу Витеза Слободе“ (Исто: 471). Тад му је и изнео идеју да би могао да се обуче као Витез Слободе и да скочи са зграде, али не да би се стварно убио него да би Шелдон Анапол најзад изашао „на лош глас“ (Исто: 471).

Џо, наравно, није намеравао да ту идеју заиста спроведе у дело. Он је у ствари желео да прекине са скривањем, да се, попут Хоторновог Вејкфилда, најзад врати кући. Међутим, Томи то није могао да зна, видевши „да је Сикритмен заробљен у својој Одаји Тајни и да ће Буба морати да га спасе“ (Исто: 472). Писмо које је послао *Хералд Трибјуну*, не знајући какав би ефекат могло да изазове, имало је једино за сврху „да помогне рођаку Џоу да нађе пут кући“ (Исто: 474). Џо се пак прилагодио том „непромишљеном и имагинарном обећању“ (Исто: 478) из писма:

На дебелом цементном грудобрану осамдесет шестог спрата, као светла и неравна рупа у облацима, балансирао је насмешени човек с маском, у златном и индигоплавом костиму. Костим се припијао уз његово витко тело, тамноплав с преливајућим светлуцањем свиле. На себи је имао златне купаће гаћице а на предњем делу његовог плавог горњег дела био је велики златни знак, као иницијали на поштаревом жакету, у облику кључа (Исто: 477).

Тако је „изводио [...] представу“ за окупљену публику на улици

[...] за децу и за полицајце који су му се скупили под ногама, псујући га, молећи и преклињући да сиђе. Он је обећавао демонстрацију људског лета, од оних који су још рутински могли да се нађу, чак и у тој умногоме скраћеној ери суперхероизма, на страницама стрипова (Исто: 478).

И тада, у том тренутку, угледавши, међу полицајцима који су му се приближавали, и свог сина – који је ту био заједно са Клејом – „Џо је осетио страсну, ако не и фактичку истину“: „[в]ратио се у Њујорк пре много година, с намером да нађе начин да се поново повеже“, али се, уместо тога, због страха и навике, затворио „у своју Одају тајни“; „није успео да се извуче из замке коју је сам направио; али сада га је љубав према дечаку подигла и коначно га, жмиркајућег, довела пред рефлекторе“ (Исто: 482). Скочио је у амбис, но привезан гајтаном, и зауставио се два спрата испод, лако повређен „на истуреном симсу“ (Исто: 484). Тако се Џо Кавалијер поново вратио међу живе.

Џоов повратак из мртвила и тајности означио је, уз кривицу, и „[п]овратак његових осећања према Рози – саме његове младости“ (Исто: 512), повратак колико стварни толико и стрипски:

Јер, како се испоставило, он је још увек био заљубљен у Розу. Његова љубав према њој преживела је контакт с леденим добом, као звери из несталих еона које се увек

отапају на страницама стрипова и неконтролисано јуре улицама Метрополиса и Готама и Импајер Ситија. Та љубав, отапање, одавала је богати мастодонтски мирис прошлости (Исто: 511).

Тако је пред Џоом и Розом, која је била у браку са Самијем, искрсла дилема – шта сад? Али ваљало је најпре решити практичне ствари, почев од стрипова које је Кавалијер, за разлику од Самија, „волео” (Исто: 516) те их је годинама скупљао – нарочито свих бројева Витеза Слободе – док је живео у илегали и које је сад морао да изнесе из свог већ бившег скровишта. Пре но што се посвете решавању крупнијих проблема, Роза му је предложила да покуша да смисли где би ставио све своје „проклете стрипове” (Исто: 515).

Кад су стрипови били довезени до њихове бруклинске куће и „наслани као цигле у гаражи”, Томију је пало на памет да од њих направи себи „Бубино Гнездо” (Исто: 559). Тек тамо где су стрипови, као да се тиме поручује, тамо је и уточиште; захваљујући Џоовом доласку *са* стриповима, њихова кућа је најзад могла да постане и прави дом.

Завршетак романа означава уједно и коначни крај легенде о Голему, као победу историјских сила или иманенције над метафизичким или чудесним. Приповеда се, наиме, како је шпедитер довезао пред бруклинску кућу некакав огроман ковчег, сав излепљен налепницама, на основу којих се могло закључити да је пропутавао цео свет, али да је потицао из Прага. Џо је препознао ковчег у којем је некад са Големом Прага био прокријумчарен у Литванију. Међутим, разлика је била у томе што је тај ковчег тада био лаган „као ковчег пун птица”, јер Голем није имао тежину, а сад је, незнано како, био необично тежак: Томи је претпоставио да су унутра били Џоови „ланци” (Исто: 547). На неки начин је и био у праву.

Кад су га отворили, угледали су само прах:

Цео ковчег је био пун, до дубине од око двадесет центиметара, финог праха, голу-бијесивог и светлуцавог, који је Џо одмах препознао из дечачких излета, као глиб из корита Влтаве. Хиљаду пута га је стругао с ципела и четкао са тура панталона. Показале су се тачним спекулације оних који су се плашили да ће се Голем, склоњен с обала реке која га је родила, распасти (Исто: 548–549).

Ковчег је, заправо, некад био лаган зато што је, како је тврдио Џоов учитељ Корнблум, Голем лак „као ваздух” кад је „ослобођен [...] душе”, док му „његова натприродна душа даје тежину”: то значи да је „Голомова душа поново ушла у његово тело” (Исто: 549), које се потом распало у прах. Међутим, то не мора само да значи да је Големовог тела нестало, а да је његова душа остала заробљена у праху, већ и „да се у свој тој прашини, толико тешкој, можда налази више од једне изгубљене душе” (Исто: 549). Душе Големовог народа, чија су тела заувек одлазила кроз димњаке крематоријума. Напослетку, Голем више није ни био потребан; чак је и као инспирација испунио своју сврху. Заменио га је Витез Слободе. Живео је у стриповима. Иако се чинило да би сад све могло да легне на своје место, кад је о Џоовом и Розином односу реч, Сами се, ма колико успешан био

у свом послу, и даље осећао „сломљен и несрећан” (Исто: 532). Једино он није успео да се ослободи.

Џоу се тад указала могућност да, захваљујући стеченом новцу који је, у износу од скоро милион долара, недирнут лежао у банци, купи Импајер Комикс, и то да га купи за Самија, како би, као поново оживљени „Кавалијер&Клеј” наставили да раде на стриповима и како би његов млађи рођак могао у тој сарадњи, надао се, да воспостави смисао или сврху свог постојања:

Како би било дивно посегнути у мрачан рукав своје прошлости и извући нешто што би потпуно изменило Самијево стање; нешто што би га спасло, ослободило, вратило га у живот. Једним потезом пера могао би да му преда, у складу с древним тајнама Друштва, Златни кључ, да му пренесе дар за ослобађање који је он примио и који је, до сада, остао неплаћен (Исто: 532).

То је, на крају, и урадио: купио је Импајер Комикс. Међутим, Сами је, схвативши да не може више да живи са теретом тајне, преко ноћи одлучио да их све напусти, као што је некад то урадио и Џо, и да се, у жељи да се опроба на телевизији, пресели у Лос Анђелес. Можда ће га тамо чекати његов Витез Слободе.

О изазовима и смислу стрипа, или Уместо закључка

Година у којој се дешава овај део романа остала је позната у историји стрипа по злогласној књизи која се тад појавила под насловом *Завођење невиних*, чији је аутор био дечји психолог др Фредрик Вертам. У књизи се тврдило „да су мозгови америчке деце умногоме оштећени читањем стрипова” (Исто: 430), тако што их оно морално изопачује, водећи их „директно до асоцијалног понашања, дроге, сексуалне перверзије па чак и силовања и убиства” (Исто: 431).

Поред тих и сличних тврдњи, од којих је већина била на нивоу бесмислица, озбиљнија је била притужба да је „општење” које постоји између „костимираних јунака и њихових 'штићеника’” (Исто: 370) заправо хомосексуалне природе. Осим што се у књизи говорило о „мушкобањастој” (Исто: 509) Чудесној Жени, али и о Бетмену и Робину, читаво једно поглавље – што је, наравно, Шејбонов духовити фиктивни уметак нареченој књизи – било је посвећено Саму Клеју и причама које је написао, Ламберцеку и Ректифајеру, стрипским јунацима који су већ постојали али им је он, кад је, након Кавалијеровог „бекства” у рат, а пре него што је преузео Голд Стар, прешао да ради код других издавача, доделио партнере, то јест штићенике.

Књига је, узбунивши јавност, довела до (стварне) судске истраге америчког Сената, на коју је, у алтернативној романескној верзији, и Клеј био позван како би одговорио на питање због чега је својим јунацима увек додељивао „пратиоце” (Исто: 433). Како је приликом те истраге било примећено да је „однос између Бетмена и његовог штићеника у ствари једна прикривена алегорија педофилске инверзије”, Клеју је било речено: „Пре-

ма томе, никада лично нисте били свесни да, стварајући те мишићаве и кршне младиће у тесним панталонама и шаљући их да заједно лепршају по небу, ви на сваки начин изражавате или покушавате да проширите сопствене... психолошке склоности” (Исто: 552).

Међутим, осим економског аргумента – који Клеј није желео да потегне у истражној расправи – да „младачка патрола” повећава „продају за двадесет два процента”, права истина је да она није била одраз његових хомосексуалних порива, некакве његове „мане”, већ, супротно, његове „дубље и универзалније жеље” (565) за фигуром Оца. Она је била последица „индиферентности коју је приписивао сопственом оцу”, што је, како је схватио, „на крају крајева ипак универзална карактеристика очева” (Исто: 565): „Др Фредрик Вертам је био идиот; било је очигледно да Бетменова улога, свесно или несвесно, није била да подмићује Робина: он је био ту да замени свог *оца*, па тако и све одсутне, индиферентне и нестале очеве америчких дечака читалаца стрипова” (Исто: 565).

Књига је, без обзира на своју научну и методолошку неутемељеност, те године била дочекана и прихваћена с озбиљном пажњом. Њен утицај, уз понека јавна сведочења у сенатској истрази, у којима је стрип довођен у везу са Хитлером, огледао се у томе што су се чули

[...] захтеви за контролом или чак и директним укидањем, а у неколико јужњачких и северозапађњачких градова локалне власти су спонзорисале ломаче стрипова на које су осмехнуте гомиле америчке деце с оштећеним мозговима весело бацале своје збирке (Исто: 430).

Сад имамо хорде баптистичких лудака доле у Алабама, или на неком другом проклетом месту, праве гомиле од стрипова а онда их пале јер вређају Исуса или заставу САД. Подмећу *ватру*! Можете ли да верујете? Зашто смо се борили у рату ако ће после њега да пале књиге на улицама Алабаме? (Исто: 527).

Тим призорима Шејбон као да је хтео да укаже – имајући у виду историјско искуство спаљивања књига од стране нациста две деценије раније – на варварски потенцијал који чучи унутар сваке, па и америчке културе.

Но, за разлику од ускогрудних моралиста и других „конзументата” поп културе који се са смислом стрипа и радошћу коју може да пружи једноставно мимоилазе, Џо Кавалијер је стрипове волео највише због њихове инфантилне озбиљности, само привидно инфериорне:

[...] због слика и прича у њима, инспирација и ноћног рада пет стотина остарелих дечака који су петнаест година сањали што су јаче могли, трансфигурирајући своје несигурности и заблуде, своје жеље и наде, своје образовање из државних школа и своје сексуалне перверзије, у нешто чему је само најслепље друштво могло да ускрати статус уметности (Исто: 516).

Док је боравио у самоизгнанству, Кавалијер није запоставио рад на стрипу. Заправо, оно на чему је све време радио био је повратак ствараљачким почецима: „стрип роман” (488) о Голему на преко две хиљаде страница. Рад на том стрипу имао је за њега, због сопствене идентификације

са Големом, као уједно и жртвом и искупитељем света који му је поверен, терапеутско дејство:

[...] док је сањао, ноћ за ноћи, за својим столом за цртање, дугу и халуцинантну причу о залуталом, неприродном детету, Џозефу Голему, које је жртвовало себе да спаси и искупи мали, лампом осветљени свет чија му је безбедност поверена, Џо је почео да осећа да му рад – причање те приче – помаже да оздрави (Исто: 519).

Посветивши се том стрипу и тако сачувавши „здраву памет” (Исто: 516), самоуверено је почео да сматра себе „највећим стрип уметником у историји света” (Исто: 532). Кавалијер је у Шејбоновом роману учинио оно што ће у стварности много касније остварити Вил Ајзнер: револуционисао је форму стрипа и, захваљујући томе, утицао на став јавног мњења према овој уметничкој форми. На начин визионара, још је „1949. само он видео” да стрип поседује толико моћан „начин самоизражавања” да, као такав, може стати раме уз раме са, на пример, „песмама Кола Портера у рукама Лестера Јанга или јефтином мелодрамом о несрећном богаташу у рукама једног Орсона Велса” (Исто: 519). Сад је најзад и он сâм, као што је некад то пожелео након гледања Велсовог филма, урадио „нешто овако”: стрип о Голему био је његов *Грађанин Кејн*. Другим речима, колико у уметнику, а то значи и у уметнику стрипа, има генијалности, толико и у делу има узвишености.

Међутим, након пет година рада на *Голему*, колико је и трајало Кавалијерово самоизгнанство у Емпајер стејт билдингу, „јавило се нешто парадоксално”: што је више уносио себе у стрип, и „што је убедљивије демонстрирао моћ стрипа као начина за лични израз”, то је мање желео да тај стрип било коме покаже, „да оголи оно што је постало тајни запис његовог жаљења, његове кривице и одмазде” (Исто: 520). Као да је легенда постала сувише лична; као да се у стрипу о „Џозефу Голему” сам Голем изгубио, препустивши своје испражњено место своме аутору, ономе чији је Голем био алтер его, Џозефу Кавалијеру. Голем је био он; легенда је била аутобиографија. Модерни Голем постао је уметник стрипа: можда није могао никог да спасе или да реши оне „проблеме” који су у стварности били „нерешиви”, али је нудио, ма колико се то краткотрајним или илузорним чинило, ма колико се чинило као „немогуће решење” – духовно бекство, ескапистичко ослобођење од стварности, оазу среће окружену пустошећим силама историје.

Било би, стога, погрешно говорити о „фаустовској уображености” Големовог творца; прави разлог који је, према Кавалијеру, одвајкада гонио људе „да се усуде да праве големи” није био толико од метафизичког колико од виталног значаја – у томе што је „уобличавање голема био гест наде у времену очаја”:

Био је то израз жудње да неколико магичних речи и уметничка рука произведу нешто – једну сироту, глупу, моћну ствар – ослобођење од тешких стега, болести, суровости и неизбежних неуспеха већег Творца. Било је то, кад човек боље погледа, изражавање јалове жеље за ослобођењем. Да се исклизне, као Витез Слободе, из уплетеног ланца реалности и лудачке кошуље физичких закона (Исто: 523).

Да се, попут Худинија, човек „стварно ослободи, макар и на трену-так”; да, као на Фламарионовој чувеној гравири из 1888, „протне главу кроз границе овог света, с његовом грубом телесношћу, у мистериозни духовни свет који лежи иза њега” (Исто: 523). Ко би рекао какве се све могућности крију у нечему што је – површно, и као такво дуго гледано – представљало само „Дечија Посла”, а имало је за скривени циљ да својим теургијским потенцијалима поправи „брљотине” Творца, односно да утопијском, ескапистичком димензијом своје природе, макар накратко, измени набоље, ако већ не сам свет, онда његову перцепцију.

У томе је, према Џозефу Кавалијеру, смисао и сврха уметности стрипа:

Будући да је изгубио мајку, оца, брата и деду, пријатеље и непријатеље из младости, вољеног учитеља Бернарда Корнблума, свој град, своју историју – свој дом – уби-чајени напади на стрипове да нуде *само лак беј из стварности*, чинили су се Џоу као снажан аргумент у њихову корист. Ослобађао се, у животу, из конопаца, ланаца, кутија, врећа и ковчега, лисица и окова, из земаља и режима, из загрљаја жене која га је волела, из срушених авиона и од навике према опијатима као и са целог једног залеђеног континента који је смерао његову смрт (Исто: 517).

Као уметник у ослобађању, препознао је у стрипу уметничку форму способну да, као таква, сама ослобађа, нарочито од „бола од губитка”, да својом ескапистичком функцијом пружи не само утеху већ и могућност личног оздрављења:

То је била магија – не она очигледна магија коју је изводио мађионичар у свиленом шеширу, или смели, бесловесни трикови уметника у ослобађању, него истинска магија уметности. Био је то знак колико је сјебан и сломљен свет – стварност – који му је прогутао кућу и породицу да такво ослобађање, иначе врло лако изводљиво, може да остане тако универзално презрено (Исто: 517).

Јер, према Џозефу Кавалијеру, од ослобађања није било ничег „пле-менитијег или неопходнијег”, ма колико у јавности „задовољавање жеље за ослобађањем”, посебно кад су „млади умови” (Исто: 523) у питању, било прокажено као морално проблематично. Све супротно од тога, али је по-некад потребно да прође време да би се видело оно што је очигледно. А очигледно је, између осталог, и да је Витез Слободе – Ескаписта, ма колико епохалан био у свом времену, истовремено био и испред њега, најавивши нове могућности стваралачког досезања лепоте, односно узвишеног. Или, другим речима, нове могућности досезања самог себе, своје уметничке форме.

Витез Слободе није био ништа друго до персонификација самог стрипа. И његове будућности.

Извори и лијерајшуре

Chabon, Michael, *The Amazing Adventures of Kavalier & Clay*.

<https://munraimondi.files.wordpress.com/2014/02/chabon-kavalier-and-clay-min-format.pdf>

Čabon, Majkl. *Neverovatne avanture Kavalijera & Kleja*. Prevela Vesna Petrović. Beograd: Dereta, 2004.

*

Buchwald, Laura. "An interview with Michael Chabon". *Bold Type* (2001).

https://www.bookbrowse.com/author_interviews/full/index.cfm/author_number/617/michael-chabon

Grossman, Lev. "Pop Goes the Literature". *Time* (December 17, 2004).

<https://web.archive.org/web/20080306173441/http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,1009722,00.html>

Hotorn, Natanijel. „Wakefield”. Prevela Iskra Devčić Torbica. *Antologija svetske fantastike*. Priredio Ranko Krstajić. Beograd: Mond, 2001. 55–63.

Kristijan Olah

A COMIC MADE OF WORDS: THE PRAISE OF COMICS AS AN ART FORM
IN MICHAEL CHABON'S NOVEL THE AMAZING ADVENTURES OF
KAVALIER & CLAY

Summary

In contrast to the analyses of "real" comic books, this paper will discuss a non-existent, fictional comic book, its superhero protagonist and the artists who created it, who appear in Michael Chabon's Pulitzer Prize-winning novel *The Amazing Adventures of Kavalier & Clay* (2000). The two eponymous protagonists of the novel jointly design and create a comic that represents not only an externalized form of their creativity, but also the complex semantic and symbolic focal point of the novel, refracting numerous essential issues and themes of contemporary (popular) culture, as well as those of the individual existence; both the individual anchored in that culture's center and the one who strives for it from the margins. This paper will, therefore, discuss issues of identity, exile, and love, viewed through the focus of a pop-cultural, but only apparently escapist, artistic phenomenon.

Keywords: Michael Chabon, comics, substitution, transformation, deliverance, the Golem, Jewish identity, war, freedom