

Alan Ford

Džamić, Lazar (2019). *Cvjećarnica u kući cveća: Kako smo usvojili i živeli Alana Forda*. Zagreb: Jesenski i Turk. – Br. str. 232.

Knjiga *Cvjećarnica u kući cveća : Kako smo usvojili i živeli Alana Forda* nastala je kao rezultat uspjeha serije eseja na beogradskom blogu Bašta Balkana 2011. godine pod uredništvom Zlatka Šćepanovića. Knjiga se sastoji od već objavljenih eseja koji su prošireni te potpuno novih poglavlja.

Knjiga se sastoji od ukupno osam poglavlja napisanih srpskim jezikom, a potpisuje ih Lazar Džamić. Obogaćena je mnogim ilustracijama i sličicama iz samoga stripa. Prvo poglavlje ima naslov “Uvod – Od fenomena do simbola: Alan Ford kao energija” koje je autor numerirao brojkom nula. Drugo poglavlje nosi naslov „Alan Ford kao stara pozorišna tradicija” u kojem se autor dotiče pozadine samoga stripa. “Nadrealna farsa kao naš način života” naslov je trećega poglavlja u kojem se društvo bivše Jugoslavije analizira kroz farsu i nadrealizam, dok se u četvrtom poglavlju „Satirična kritika kapitalizma (i komunizma) to radi preko satire. Peto poglavlje „Optimistički diletantizam kao strategija preživljavanja” progovara o karakterističnom ponašanju koje autor primjećuje u našem društvu. O važnosti hrvatskoga prijevoda stripa, autor progovara u šestom poglavlju „Hrvatski prevod kao pojačivač farsičnog naboja”. Sedmo poglavlje „Crtački stil, onomatopeje i vizuelizacija emotivnih stanja” posvećena je analizi Magnusova crtačkoga izražavanja. Posljednje, osmo poglavlje naslova “Alanfordovski univerzum” navodi djela s kojima se mogu povući paralele i istaknuti neke sličnosti sa stripom. Knjiga na kraju sadrži kronologiju vezanu uz strip, autorovu zahvalu te bilješke o autoru.

Lazar Džamić u uvodnom poglavlju najprije opisuje strip *Alan Ford* kao svojevrsan fenomen. Predstavlja primjere iz privatnoga života kojima dokazuje da nitko s engleskoga govornoga područja nije čuo za strip što zatim potvrđuje činjenicom da strip nikada nije preveden na taj jezik. Za neuspjeh na engleskom govornom području ne smatra engleski jezik što i potvrđuje navođenjem drugih država i brojeva izdanja koji također potvrđuju neuspjeh stripa na tim područjima. Države u kojima je strip doživio uspjeh bile su Italija i bivša Jugoslavija u kojoj taj fenomen, prema autorovu mišljenju, prelazi u simbol i postaje dio društva. Ističe šest razloga zbog kojih strip postaje dio jugoslavenskoga društva te ih produbljuje u idućim poglavljima.

U drugom poglavlju knjige autor fokus stavlja na uspoređivanje i povezivanje stripa s različitim motivima. Poglavlje započinje osobnim motivima za pisanje knjige u kojem promišlja o problematici početne ideje za strip. Objašnjenje nastanka stripa i početnu ideju dobiva od samoga autora Maxa Bunkera u *mailu* koji Džamić direktno prilaže u knjizi. Iz njega saznaje da je kao inspiracija za strip Bunkeru poslužila tradicionalna talijanska *Commedia dell'arte*. Zatim slijedi detaljniji opis povijesti komedije te njezino uspoređivanje sa stripom kroz povijesne okolnosti, likove, grotesku, dramsku radnju, prostor te поблиže kroz glavni lik Alana Forda. Ističe kako je za lik Alana, što se tiče fizičkoga izgleda, poslužio irsko-britanski glumac Peter O'Toole, a Alan Fordove dramske karakteristike uspoređuje s tri povijesne ličnosti koje su obilježile svjetsku književnost i film. Zbog svoje patološke naivnosti povezuje ga s Voltairovim Kandidom, zatim ga uspoređuje sa Charlijem Chaplinom i na kraju izdvaja da je osim fizičke privlačnosti, Alan Ford potpuna antiteza Jamesa Bonda.

U fokusu trećega poglavlja nalazi se autorova analiza društva bivše Jugoslavije, ali i Italije u kontekstu nadrealizma. Cilj mu je dokazati da je strip, ne samo zaživio već je i življen na našim prostorima, radi nadrealističke farsične podloge našega društva. Stoga poglavlje započinje narodnom pjesmom *Pošla koka na pazar* kao primjerom nadrealizma. Navodi prepisku Koče Popovića i Andrea Bretona u kojoj ističe da je Breton, pročitavši pjesmu u prijevodu, izjavio da nam nadrealizam ne treba jer ga živimo. Potom daje primjere iz društva koje smatra nadrealnima te primjere priča iz osobnoga života, a koji potvrđuju njegovo stajalište. Kao posljednji dokaz o tome da nam je, kako on navodi, prirodni društveni sustav nadrealizam, spominje medijske oglase za pogrebnu opremu kao i žive prijenose sahrana na radio stanicama. Govori o stripu kao o mješavini nadrealizma, farse i satire te posebno opisuje i povezuje farsu s našim društvom i društvenim situacijama temeljnim na povijesnim događajima. Ističe sličnost između Italije i naših prostora kako bi prikazao zajedničke karakteristike koje opravdavaju uspjeh stripa, ne samo u bivšoj Jugoslaviji, već i u rodnoj zemlji stripa Italiji. Kako bi pojedine zemlje grupirao na temelju određenih karakteristika, govori o podjeli na tri kategorije društva: glagolsku, imeničnu i pridjevsku. Bivšu Jugoslaviju i Italiju po tim zajedničkim obilježjima svrstava u pridjevska društva, te na temelju njih objašnjava zašto je strip nastao baš u Italiji.

Četvrto poglavlje opisuje uspjeh stripa na našim prostorima te se dublje dotiče društvene satire kao jednoga od glavnih razloga uspjeha, uz već spomenuti nadrealizam i farsu. Zapčinje usporedbom satire i farse naglašavajući pritom detaljnost i jačinu satire. Autor navodi da društvo bivše

Jugoslavije živi satirični aforizam, pojam koji po njemu, u pisanom obliku nije poznat u anglosaksonskom svijetu. Iako ističe engleski *stand up*, smatra da on nije ni približan našim satiričkim aforizmima koji se puno više analiziraju i prepričavaju. Oni nadilaze oblik obične šale budući da su se zbog njihove upotrebe mogle snositi i ozbiljnije sankcije, primjerice odlaženje u zatvor. Uz aforizam, spominje i karikaturu kao umjetničku formu koja na verbalnu stranu aforizma dodaje i moćno djelovanje slike. Karikaturu povezuje s formom stripa, ali navodi da je forma karikature u stripu jača od one u novinama koju poistovjećuje s vicom. Strip je često recenziran kao kritika kapitalizma s čime se autor slaže te objašnjava to kao još jedan razlog njegovoga prihvaćanja u bivšoj državi. Daje zanimljivu analizu New Yorka iz različitih perspektiva, no ponajprije kao grada koji simbolizira kapitalistički raspad s čime povezuje ilustracije grada u samom stripu. Uz kritiku kapitalizma, autor ističe da je strip kritika komunizma, to jest kritika svakoga nekompetentnoga, autoritarnoga i propagandističkoga društvenoga uređenja. Uz to zapravo veže kritiku lošega društva u kojemu vlada kaos sličan onome koji pokreće Grupu TNT. U jugoslavenskom društvu povezuje simboličku sličnost Broja 1 s Josipom Brozom Titom ističući sličnost između crne knjižice Broja 1 i Službe državne bezbednosti, Debelog Šefa i svih lijenih šefova jugoslavenske svakodnevice, Boba Rocka i neostvarive nade radničke klase. Poblize ulazi u objašnjavanje stanja bivše Jugoslavije i razlozima zbog kojih je bila smatrana gotovo Utopijom. Prividnu sliku društva objašnjava kroz niz faktora kao što su socijalna i ekonomska sigurnost, koje su zapravo bile stvorene kroz promidžbu. Država je zapravo bila jedna velika kazališna kulisa koju su na okupu držali Titov kult ličnosti, DB i strani krediti. Opisuje osjećaj koji je vladao među stanovništvom toga vremena ističući da im je bilo dobro, ali i da su bili svjesni stvari koje nisu bile u redu, kao na primjer samocenzura. Na samom kraju poglavlja govori o sličnosti između skloništa Grupe TNT, cvjećare i posljednjega utočišta Tita, Kuće cvijeća. Obje kuće cvijeća su, prema autoru, simboli pretvaranja, proturječja između realnosti i želja, iznevjerenih nada i disfunkcionalnosti.

U petom poglavlju autor se bavi diletantizmom kao strategijom preživljavanja. Započinje frazom: „Nema veze, važno je da radi!” kojom izlaže svoje stajalište o snalaženju, još jednoj karakteristici jugoslavenskoga društva koje tako opet povezuje s Grupom TNT. Snalaženje ističe kao vrlinu za preživljavanje u situaciji u kojoj nema reda i organizacije pa likove iz *Alana Forda* poistovjećuje s društvom. Zatim spominje svojega djeda kao majstora snalaženja oslikavajući njegove životne situacije kao savršen primjer takvoga življenja. Nabrajajući tako njegove razne snalažljivosti, ističe kako je on samo simbol nebrojnih djedova, stričeva, ujaka i očeva na našim

prostorima, a sve ih naziva Grunfovima. Grunf oslikava dva arhetipa, prvo onaj snalažljivi, ali i onaj koji se zalaže da se za sva tehnološka rješenja treba osloniti na Nijemce. Grunf je, u svojoj farsičnoj nekompetentnosti, zaštitnik svih diletanata. Nadalje spominje film *Ko to tamo peva* kao primjer skupine diletanata koji ništa ne obavljaju kako bi trebali, uz njih svrstavajući i lik Grunfa. U završnom dijelu poglavlja bavi se diletantizmom govoreći o njegovim pozitivnim i negativnim stranama. Prvo ističe pozitivne strane i govori o diletantizmu kao optimizmu. Navodi da iako diletantizam radi nešto nevjesto i dalje ulaže neki trud, pa taj mikrooptimizam pomaže da se njegove tvorevine lakše „progutaju“. Zatim prelazi na negativne strane baveći se diletantizmom kao neprofesionalizmom. Prve kritike autor iznosi na račun njegove besperspektivnosti i zadovoljavanja malim rezultatima. Ističe problem našega društva u kojem je diletantizam često pomiješan s fatalizmom te u kojem su stvari takve kakve jesu i ne mogu se promijeniti. Društveni je motiv ne isticati se. Navodi anglosaksonske zemlje kao primjer gdje je suprotnost od diletantizma konzumerizam, a sam diletantizam nazvan je “hobi”. Grupu TNT zatim opisuje kao takvu diletantsku skupinu koja krpa sve u svojem životu. Podatak da je strip bio popularniji među muškarcima nego među ženama objašnjava time da su se jugoslavenski muškarci koji su išli u vojsku, a tada je to bila većina, mogli poistovjetiti s likovima iz stripa kao s „rođenom braćom“. Poglavlje završava usporedbama današnjice i zaključnom misli o snalaženju i tehnologiji.

Autor se u šestom poglavlju bavi analizom hrvatskoga prijevoda stripa za koji smatra da doprinosi farsičnomu naboju. Započinje isticanjem važnosti poznavanja jezika na koji se prevodi neko djelo kako bi ono bilo uspješno. U prijevodu ostaje dio osobnosti autora i zapravo bi se moglo reći da je to skoro i ponovno pisanje istoga djela pa je, prema autoru, svaki uspješan prevoditelj i sukreator. U uspješne prevoditelje i prijevode svrstava i Nenada Brixyja koji je preveo strip *Alan Ford* s talijanskoga na hrvatski jezik. Njegov prijevod smatra ključnim elementom uspjeha stripa na našim prostorima. Ističe okolnosti i poziciju Nenada Brixyja kao urednika zabavnih izdanja u *Vjesniku* ključnima u dolasku stripa na naše prostore. Potom se bavi hrvatskim jezikom, a posebno se bavi njegovim razlikama u izvorniku i u prijevodu. Za Hrvate je razlika bila u prenamaganju koje je bilo prisutno u stripu, ali autor ističe da on, kao netko kome hrvatski nije materinski jezik, nije primijetio nikakvu razliku. Genijalnost Nenadu Brixyju pripisuje zbog toga što je strip prožet milanskim lokalizmima, a on ga je, da očuva lokalnu atmosferu, preveo na hrvatski koristeći pomalo nestandardni jezik koji su i ondašnji Hrvati smatrali teatralnim i smiješnim. Iako su oni prepoznali malu razliku u jeziku, autor ističe da to nije

vrijedilo i za ostatak istočne Jugoslavije, posebno Srbiju, čija je percepcija hrvatskoga jezika oduvijek bila da je on jezik farse. Navodeći jezik i dijalekt kao važno i šakaljivo pitanje, spominje svoje iskustvo s dijalektima koje je doživio u Engleskoj. Na kraju poglavlja opet raspravlja o farsičnom obilježju hrvatskoga jezika navodeći značenje koje je imao za ostatak jugoslavenskih zemalja. Uspjeh stripa u potpunosti pripisuje činjenici da je strip preveden baš na hrvatski jezik.

Sedmo poglavlje autor je posvetio analizi Magnusa i njegovih crtačkih radova. Prvo govori o stilu koji se ne može odvojiti od onoga što zapravo jesmo. Spominje dvije legende, o Michelangelu i Miyamotu Musashi, da istakne značenje rečenice s kojom poglavlje počinje: „Linija je čovjek.” Tu izreku povezuje s Magnusovim radovima u stripu, naglašavajući posebnost njegova stila koja je otišla zajedno s njim. Naime, doznaje se kako je Magnus crtač prvih 75 epizoda, nakon kojih je, prema autorovu mišljenju, nestala originalna čar stripa. Njegove odabire u pogledu ekspresije i stila smatra ključnima za izražavanje groteske u stripu. Ističe mješavinu realizma i karikature kojom se Magnus služi pri ilustraciji likova. Kod crtanja Alana Forda inspiracija je došla od raznih ekspresija glumca Petera O’Toolea koje je Magnus mogao vidjeti u njegovim brojim ulogama. Suprotno tome, navodi likove Broja 1 i Boba Rocka kao gotovo potpuno karikaturalne. Autor smatra da je poigravanjem s takvim elementima karikature i realnosti, postignut savršen balans koji stripu daje poseban efekt. Potom progovara o tome da je za to zaslužna inspiraciju koju je dobio od Dalija i Magrita. Zatim spominje inspiraciju koju navodi sam Magnus, a to je čuveni talijanski umjetnik stripa Benito Jacovitti. Još jedan od uzora koje navodi autor, pomalo neobičan, jest Walt Disney. Najviše ih povezuje u načinu crtanja ženskih likova koji su kod oba autora oslikani vrlo ženstveno, a naglašavajući one u stripu kao verziju za odrasle. Nadalje se dotiče scenografije kojom ilustrator barata te kadrova i blizine likova u stripu. Ističe da je strip 1988. godine bio animiran u crtiću od trideset minuta, a bazirao se na epizodi o Superhiku, ali nije doživio uspjeh jer je, prema autoru, djelovao usporeno i neuzbudljivo. Poglavlje završava naglaskom na grafičkoj prezentaciji zvuka koja stripu daje posebnu dimenziju i interpretaciju kod čitanja. Zaključno govori o Magnusovim izborima i interpretaciji likova koja se je savršeno stopila s Bunkerovim scenarijem.

U osmom ujedno i posljednjem poglavlju, autor izdvaja neka od imena i djela popularne kulture koji sa stripom dijele farsični, nadrealni ili satirični ton. Ističe kako je za neka od njih strip direktno poslužio kao inspiracija, što se gotovo isključivo odnosi na prostor bivše Jugoslavije, dok druga, iako nastala prije stripa ili jednostavno bez znanja o njegovom postojanju, dijele

isti humor i način promišljanja tematike. Tako su se na listi našli mnogi poznati glumci i komičari poput Bennyja Hilla, Tommyja Coopera, Mela Brooksa, Mr. Beana i Inspector Clouseaua iz opće poznatoga Pink Panthera. Osobe koje još spominje u poveznici sa stripom su srpski dramski pisac i scenarist Dušan Kovačević, autor djela *Maratonci trče poslednji krug* i *Ko to tamo peva*, čije bi se scene iz filma, prema autorovu mišljenju, odlično uklopile u strip u sva tri aspekta, i Emir Kusturica, srpski redatelj u čijim filmovima možemo svjedočiti raznim referencama na strip, čak i njegovo fizičko pojavljivanje. *Delikatesna radnja* te *Dr. Strangelove* također su filmovi u kojima Džamić vidi poveznice sa stripom, iako smatra da autor prvoga nije bio upoznat sa stripom, a potonji je film nastao pet godina prije objave stripa u Italiji. Zatim ističe i serije *Alo Alo*, *Top lista nadrealista* i *Leteći cirkus Montyja Pythona* kao primjere koji sadrže jake dramske, a i u nekim slučajevima i fizičke karakteristike sa stripom. Iz glazbene perspektive navodi pjevača Ramba Amadeusa, te dva sastava: Buldožer i Pseudo-pank cirkus OPS, koji se ističu svojim buntovništvom. Navodi i kazališne predstave, dramu Šovinistička farsa koju ističe kao najbolju prezentaciju i demonstraciju odnosa hrvatskoga i srpskoga jezika, te Indexovo radio pozorište, radio projekt koji je kasnije prenesen na kazališne daske. Kao najveći dokaz nadrealne farse jugoslavenskoga društva koju ističe prethodno u knjizi, navodi internetsku stranicu Srbovanje.rs.

Uzimajući u obzir i prijevod i kulturne elemente, autor Lazar Džamić, na kreativan način stvara poveznice između jugoslavenskoga društva i stripa u svrhu objašnjenja njegova uspjeha kako u bivšoj Jugoslaviji tako i u njegovoj današnjoj svakodnevnici. Analiza popraćena direktnim primjerima iz društva čini knjigu vrlo zanimljivim štivom, a također daje odličan uvid i lakše razumijevanje same materije.

Karla Grašić