

---

Mirt KOMEL\*

## ALAN FORD V JUGOSLAVIJI: OD IRONIJE IN TAVTOLOGIJE DO IDEOLOGIJE\*\*

**Povzetek.** Alan Ford, italijanski strip, ki sta ga leta 1969 ustvarila Max Bunker in Magnus, je kmalu po prevodu v hrvaščino v Jugoslaviji postal izjemno popularen. Njegov ironični pristop k žanru vohunjenja, združen z nadrealističnim črnim humorjem in satirično kritiko Italije in Zahoda, je očitno odlično preveden v ironično upodobitev jugoslovanske politike tistega obdobja, ki je večinoma vplivala tudi na sodobno politiko v postjugoslovanskih državah. Članek se osredini na komične aspekte jugoslovanskega Alana Forda, še zlasti pa na ironijo in tautologijo kot dvoje specifičnih tehnik proizvodnje komičnega učinka, ki si jih komedija deli z ideologijo.

**Ključni pojmi:** Alan Ford, Jugoslavija, komedija, ideologija.

### UVOD

Nemara ni naključje, da *Alan Ford*, ki sta ga ustvarila Luciano Secchi in Robert Raviola – Max Bunker in Magnus –, začne svoje popotovanje v revolucionarnem letu 1969, ko je povojni optimizem počasi usihal, prevladujoča liberalna ideologija pa začinjala kazati svoje razpoke. *Alan Ford* je v osnovi satira špijonskega žanra, začinjena s črnim humorjem in ciničnimi referencami na določene specifične lastnosti italijanske družbe tistega časa, obenem pa tudi posmeh določenim univerzalnim vrednotam Zahoda nasploh. Čeprav je bil ob izidu ta strip zelo popularen v Italiji, je zunaj svoje izvirne dežele ostal razmeroma neznan, razen ene izjemne izjeme: Jugoslavije. Nenavadno, a *Alan Ford* je s svojo tranzicijo iz kapitalistične Italije v sosednjo socialistično Jugoslavijo postal tako uspešen, da je celo veliko kasneje, po razpadu nekdanje skupne države, ki je rezultiral v nastanek njenih držav naslednic, ostal in ostaja eden izmed najbolj popularnih stripov na Balkanu. Če je bil izvirno zamišljen kot satira kapitalizma, je samo še bolj zanimivo videti, kako je na drugi strani t. i. “železne zavese” postal bran in znan kot satira socializma ali, če se izrazim po “alanfordovsko”, njegova natančna odslikava. Kako potemtakem spraviti skupaj ti dve medsebojno

---

\* Dr. Mirt Komel, Fakulteta za družbene vede, Univerza v Ljubljani, mirt.komel@fdv.uni-lj.si.

\*\* Izvirni znanstveni članek.  
DOI: 10.51936/tip.63.1.157

kontradiktorni recepciji? Kako lahko politična satira postane učinkovita kritika dveh tako zelo različnih ideologij? Namesto da bi se oprl na domnevno "univerzalnost" komedije kot take, ki bi v zadnji instanci sovpadla s prav tako zmotno tezo o "univerzalnosti" ideologije nasploh, tukaj raje predlagam določen pogled na komedijo, ki se osredini na njene specifične tehnike ironije in tautologije, ki predstavljajo dva načina, kako se *Alan Ford* dotakne še tako različnih ideologij, kot sta kapitalizem in socializem.

### ALAN FORD IN GRUPA TNT

Izvorna ideja za strip *Alan Ford*, kakor jo je zasnoval Max Bunker skupaj s svojim ilustratorjem Magnusom, ni bila nič prav posebej presenetljivega: satirična parodija Jamesa Bonda, ikoničnega britanskega vohuna, ki je vplival na desetletja literature, filma, tv-serij in popularne kulture nasploh.

Izhodišče *Alana Forda* je krog šestih glavnih likov iz (zdaj že) legendarne grupe TNT: Alan Ford, Bob Rock, Conte Oliver, Jeremija, Grunf in Numero Uno a. k. a. *Broj jedan*. Člani grupe, ki deluje iz cvetličarne v New Yorku, ki je krinka za tajni štab, so upodobljeni kot leni, revni in nesposobni, vendar obenem nekako premeteni ali vsaj prebrisani, še zlasti takrat, ko gre za njihove lastne interese. Na čelu skupine pa "stoji" mož na vozičku, *Numero Uno*, ki je bil sicer vpeljan v serijo šele z enajsto številko, njegova poglobljena lastnost pa je – poleg njegove "večnosti", kakor izvemo iz epizode v epizodo, ko se v spominih vrača na ključne zgodovinske trenutke zahodne zgodovine –, da denar za posamezne misije pokasira sam, svoje agente pa plačuje z drobižem.

Legendarna prva številka stripa, ki je maja 1969 izšla z naslovom *Il Gruppo TNT*, ni bila sprejeta s takšnim navdušenjem, kot bi ga človek morda pričakoval, kar je vrglo senco še na drugo številko, *Il dente cariato*, ki je izšla junija istega leta. Kljub temu pa je sloves *Alana Forda* naraščal z vsako naslednjo številko, vse do petinsedemdesete, ko je leta petinsedemdeset Magnusa zamenjal Paolo Piffarerio za skoraj deset let, potem ko je leta 1983 strip prešel na Max Bunker Press, kjer še vedno izhaja; soustvarja ga duo Dario Perucca in Omar Pistolato (Lucchesi 2014). Strip je bil sicer prirejen v animirani film in celo kot gledališko delo, inspiriral pa je številne knjige in filme, od katerih velja omeniti kratki film *Alan Ford e il Gruppo TNT contra SuperCiuk*, ki ga je produciral sam Max Bunker davnega leta 1988.

Bunker je ob neki priložnosti dejal, da ni hotel ustvariti stripa, ki bi, tako kot dvoje njegovih prejšnjih (*Satanik* in *Kriminal* (Bunker & Raviola), padel v žanr črnohumornih pustolovščin, še manj pa pod kategorijo komedije tipa Mickey Mouse (Walt Disney), temveč je hotel narediti eksplozivno mešanico žanrov (pustolovščine, romance, hororja), ki jo drži skupaj osnovna vohunska hrbtenica (Terzi 2011). Pastiš žanrov, ki ga poznamo kot enega izmed distinktivnih elementov postmodernizma, je definitivno ena izmed prepoznavnih potez *Alana Forda*, ampak treba je vendarle natančno določiti, da je element, ki prevladuje, parodija – parodija vseh različnih žanrov, ki se pojavijo v pastišu, oprti na poglobljeno

vohungsko narativno linijo, ki predstavlja privilegiran objekt vsesplošnega parodiranja.

To omenjam zato, ker bi zaradi fokusa na parodijo takšno delo sodilo prej pod modernistično umetnost kot postmodernistično, vsaj če sledimo kriterijem, ki jih je postavil sam Jameson v svoji knjigi *Postmodernizem ali Kulturna logika poznega kapitalizma*.<sup>1</sup> Razlika med *pastišem* in *parodijo* je pomembna, če želimo razumeti subverzivni učinek *Alana Forda*:

*Pastiš je, podobno kot parodija, posnemanje neke določene maske in govora v mrtvem jeziku, vendar gre za nevtrarno prakso takšne mimikrije, brez dodatnih motivov parodije, skratka, za prakso, amputirano satiričnega impulza, izpraznjeno smeha in kakršnega koli prepričanja, tako da poleg abnormalnega jezika, ki si ga za trenutek izposoja, nekaj zdrave lingvistične normalnosti kljub vsemu še vedno obstaja.* (Jameson 1997, 65)

Pastiš je, skratka, "prazna ironija, kip s slepimi očmi" (Jameson 1997, 65), pri čemer je parodija ravno nasprotno definirana kot posebna vrsta ironije, ki posnema določeno masko s svojim specifičnim diskurzom, ki je daleč od nevtralnega, motivira pa jo satirični impulz, ki izbruhne v smeh v trenutku, ko se dotakne resne realnosti, kar je predmet njene mimikrije.

*Alan Ford* je definitivno primer takšne parodije, kajti *pastiš*, s katerim operira, ko posnema različne žanre, je vselej že v funkciji neke splošnejše – in hkrati, kot bomo videli v trenutku, tudi zelo posebne – ironije, ki zadeva samo srčiko družbene realnosti. V trenutku, ko odpremo strip, lahko vidimo, da New York, v katerem se nahaja cvetličarna, ni ravno pravi New York, kakor tudi ne preostali svet, ki ga protagonisti obiščejo na svojih eksotičnih potovanjih (distinktivna poteza vohunskega žanra). Realnost je prikazana iz zelo specifičnega zornega kota, kakor se kaže skozi leče vsakokratnega žanra, znotraj katerega se koordinate realnega in nerealnega, resničnega in neresničnega, pač prilagodijo in spreminjajo glede na situacijo, v katero se zaplete ta ali oni žanrski protagonist (podobno kot je, na primer, London, v katerem živi in dela "detektiv nemogočega" Dylan Dog, prikazan skozi leče nadnaravnega hororja). V tem oziru bi si predstavljali, da bo New York, v katerem živi Alan Ford, modeliran skozi prevladujoči vohunski žanr, tako da bomo kot bralci dobili vpogled v svet špijonov, tajnih organizacij in adrenalinskih misij, ampak tisto, kar dobimo, ni nič takega, pač pa nič manj kot svet, kakor se kaže skozi leče razrednega boja: "Realnost je predstavljena kot razcepljena na dva ločena svetova, ki nimata nobene skupne mere, nobene 'skupne realnosti' (...) V *Alanu Fordu* osrednja vrzel razlikuje

---

<sup>1</sup> Jameson je v svoji knjigi zelo strog glede konceptualne razlike med parodijo in *pastišem*, pri čemer precizno identificira izvor termina "pastiš" takole: "Ta koncept, ki ga dolgujemo Thomasu Mannu (iz *Doktor Faustus*), ki ga s svoje strani dolguje Adornu in njegovi analizi dvojnega napredovanja glasbenega eksperimentiranja (Schoenbergovemu inovativnemu načrtovanju, Stravinskyjevemu iracionalnemu eklekticismu), moramo strogo razlikovati od njegove splošno razširjene rabe." (Jameson 1997, 76)

realnost revnih od realnosti bogatih, ki *soobstajata na istem mestu, ne da bi zares soobstajali druga za drugo.*" (Bunta 2016, 893) Svet *Alana Forda* je, skratka, razcepljen po razrednih linijah, pri čemer realnost revnih in realnost bogatih trčita druga ob drugo v salvah smeha.<sup>2</sup>

Superhik, eden izmed glavnih "negativcev" v stripovski seriji in antagonist Alana Forda par excellence, je kot Ezechiele Bluff upodobljen kot tipičen *underdog*, povprečen predstavnik delavskega razreda, kot Superhik s svojo superalkoholično sapo pa je upodobljen kot anti-Robin Hood, ki "krade revnim, da bi dal bogatim", s čimer uteleša paradoks razrednega boja, kakor je na ontološki ravni navzoč v svetu *Alana Forda*.

Pa vendar, če lahko že na podlagi teh nekaj mimobežnih opazk razumemo, zakaj je satira kapitalistične realnosti skozi žanrsko parodijo lahko v povojni Italiji učinkovito delovala, pa se po drugi strani ne moremo dovolj načuditi temu, da je še bolje delovala v socialistični Jugoslaviji, kot da se v prevodu ni nekaj izgubilo, pač pa pridobilo.

### ALAN FORD GRE V JUGOSLAVIJO

Glede na izrazito italoameriški značaj stripa *Alan Ford*, z neposrednimi referencami na italijansko lokalno realnost ter številnimi izrazi v milanskem narečju, pa tudi z odkritim posmehovanjem določenim vidikom sodobne kapitalistične družbe, zlasti (anti)utopičnemu "ameriškem snu", je skoraj neverjetno, da je že takoj po prvem prevodu v letu 1972 na že takrat izjemno zasičenem stripovskem trgu SFRJ dosegel tako velik uspeh (Draginčić & Zupan 1986). Še bolj presenetljivo pa je, da je strip preživel nasilni razpad države in ohranil svojo priljubljenost tudi kasneje z izdajami v hrvaščini, bosanščini, srbsčini, makedonščini in slovenščini (Rossini 2014; Patruno 2006). Kako gre to razumeti?

Izdajanje stripa *Alan Ford* v nekdanji Jugoslaviji je začelo državno podjetje Vjesnik iz Zagreba; prvih nekaj številki ni doseglo večjega uspeha – vse dokler se ni v 25. številki pojavil že omenjeni antagonist Superciuk, preveden kot Superhik, s svojim znamenitim motom: "Krade revnim in daje bogatim." Ta lik je bil očitno razumljen ne le kot popolna kritika kapitalizma ameriškega tipa, temveč tudi kot kritika jugoslovanskega socializma – čeprav iz dveh zelo različnih in nezdružljivih perspektiv, kar še poudarjata dve različni imeni za istega junaka: medtem ko Superciuk označuje "izprijeno logiko" kapitalizma, kjer so revni izkoriščani v korist bogatih. Superhik označuje podobno "izprijeno logiko" socializma, kjer revni izkoriščajo sami sebe (Superhik pa to vlogo izvrstno pooseblja, saj je tudi sam proletarec).

Velik del uspeha stripa v Jugoslaviji gre pripisati Nenadu Brixiju, njegovemu

---

<sup>2</sup> Bunta v svojem članku, posvečenem Crepaxu in Magnusu, *Umetnost pornoloških refleksij*, trdi, da obstajata dva glavna metodološka koncepta, ki povezujeta pristopa Crepaxa in Raviola v Valentini in Alanu Fordu, in sicer "pornološki" in "metafizični", pri čemer prvi označuje seksualno estetiko, drugi pa zgoraj omenjeni razkol v resničnosti, kjer se nenehno in sistematično izogiba uporabi izraza "razredni boj", temveč raje govori o "antagonizmu" (Bunta 2016, 891–94).

domiselnemu in svobodnemu prevodu, tako jezikovnemu – slengu – kot tudi političnemu, saj je vključil številne implicitne reference na jugoslovanski socialistični sistem (Džamić 2012). Nekatere slike so bile v določenih izdajah odstranjene ali prebarvane, medtem ko so se v drugih pojavljale v izvorni obliki; pričakovano je nekatere izdaje Vjesnika založnik občasno cenzuriral.<sup>3</sup> Tudi Max Bunker je priznal Brixyjev prispevek k priljubljenosti *Alana Forda* v Jugoslaviji, ki je v določenem obdobju celo preseгла domačo, italijansko, in ga pohvalil kot “enega redkih prevajalcev, ki je uspešno prenesel črno satiričnost zgodbe in risbe Alana Forda”. Brixyjeva smrt leta 1984 je za mnoge zaznamovala konec določene ere *Alana Forda* v Jugoslaviji.<sup>4</sup>

Če se sklicujemo na Williamsovo tripartitno teorijo dominantne-rezidualne-emergentne kulture (Williams 1977, 121–27) in razumemo *Alana Forda* kot implicitno kritiko jugoslovanskega socialističnega sistema zaradi njegove vzporednosti s takratno družbo, bi lahko prevod *Alana Forda* – tako z jezikovnega kot kulturnega vidika – obravnavali kot del “emergentne kulture”, v nasprotju s “prevladujočimi” in “rezidualnimi” elementi takratne jugoslovanske družbe. V smislu paralelizma in satire *Cvječarnica* nenavadno spominja na *Kuču cveča*, Titov mavzolej, Tito sam pa na *Broj jedan* ali Številko ena, kot je denimo opazil Džamić (2012) v svoji knjigi o *Alanu Fordu* z briljantnim naslovom *Cvječarnica u Kući cvjeća*. Vendar pa, kljub temu da so vzporednice med jugoslovansko situacijo in svetom *Alana Forda* skorajda srhljive, je treba natančno določiti, kje se paralelizem začne in kje se konča: medtem ko “zunanji svet” *Alana Forda* prikazuje “drugi”, “revni” obraz kapitalizma, pa je “notranji svet” *Cvječarnice*, iz katere deluje skupina TNT, tisti, ki prikazuje jugoslovanski socializem. Če je socialna dinamika skupine TNT – kaotični odnosi, disfunkcionalnost, slaba organizacija, nesposobni agenti – veljala za prikaz jugoslovanske družbe, potem je njen zunanji svet mogoče razumeti kot jugoslovansko “zunanjest” v širšem pomenu, tj. kapitalistični Zahod kot tak.

Kljub temu da je *Alan Ford* sprva deloval kot nastajajoča protikulturna pojavnost, je kmalu dosegel tako ogromno priljubljenost, da je postal prevladujoča kulturna forma, in sicer že po Titovi smrti, kasneje pa, po razpadu Jugoslavije, rezidualna v njenih naslednicah. Ogromno priljubljenost *Alana Forda* v Jugoslaviji dokazujejo številni filmi, gledališke predstave in druga umetniška dela, ki so bila neposredno navdihnjena s stripom v jugoslovanski različici: leta 1994 je bila

<sup>3</sup> Na primer, v številki #16, “*Ne volite Notaxa*” (“Nixona”), vrstica, ki se posmehuje specifičnemu amerišskemu rasizmu: “Najprej objubim, da se bomo znebili črncev ... To je država bele rase in tisti, ki ne misli tako, bo kaznovan ...” je bila spremenjena v: “Najprej objubim, da se bomo znebili našega sovražnika. To je naša država in tisti, ki ne misli tako, bo ...”

<sup>4</sup> Izdajanje se je nadaljevalo po Brixyjevi smrti, vendar je končalo leta 1992 z izbruhom jugoslovanskih vojn, po katerih je Borgis prevzel izdajo za hrvaški trg, ohranil izvorni naslov serije *Alan Ford Superstrip*. Maverick iz Kraljeva je sprva začel izdajati za srbski trg, nato pa je strip leta 2003 prevzel Color Press Group iz Novega Sada. Okoli leta 2000 so bile izvorne epizode v Brixyjevem prevodu znova izdane pri hrvaškem Strip-agentu pod naslovom *Alan Ford Klasik*, ki je prav tako izdal *Alan Ford Extra* (nove italijanske epizode) in *Priče Broja 1* (“Pripovedi Številke 1”).

v Beogradu na odru Teatra T uprizorjena gledališka predstava z naslovom *Alan Ford*, leta 2002 pa je Radio Beograd izvedel radijsko igro, temelječo na tej predstavi; film *Črna mačka, beli mačkon* Emirja Kusturice iz leta 1998 vključuje lik, ki v filmu nenehno bere strip *Alan Ford*; hrvaška rock skupina *Prljavo Kazalište* je svoje ime prevzela iz prevedene replike iz številke *Alana Forda* z naslovom *Broadway*; srbska heavy metal skupina *Pero Defformero* je ime dobila po enem izmed stranskih likov iz stripa; podobno je tudi makedonska rockovska skupina *Superhiks* prevzela ime po liku iz stripa; v 80. letih je jugoslovanski programski studio Suzy Soft ustvaril igro z naslovom *The Drinker*, ki je bila, seveda, navdihnena s Superhikom itd.

Poleg teh popkulturnih referenc ne gre spregledati, da so postale fraze iz *Alana Forda* del vsakdanjega žargona v skoraj vseh postjugoslovanskih državah naslednicah, ne glede na njihove (različne) nacionalne jezike: "Broj Jedan" se uporablja za vsako starejšo, jeznorito in vplivno osebo; "Superhik" za kogarkoli z resnimi težavami z alkoholom; "Jeremija" za nekoga, ki je lahko užaljen, kot sinonim za "Sneguljčico"; replika Sira Oliverja "Cijena, prava sitnica" ("Cena? To je poceni!") je postala vsakdanja fraza, ki – ironično – ne označuje tistega, kar izreka, pač pa ravno nasprotno, namreč, "predrago".

Še posebej ta zadnja replika je, mislim, značilna za eno od izrazitih dialektičnih lastnosti *Alana Forda*, in sicer njegovo sposobnost izražanja pravega pomena skozi svoje nasprotje oziroma tisto, kar je v grški retoriki poznano kot *antiphrasis*, v rimski pa kot *ironija*.<sup>5</sup>

### IDEOLOŠKA FUNKCIJA IRONIJE IN TAVTOLOGIJE

"Sokratova ironija", nemara najbolj znana filozofska oblika ironije, je specifična dialektična metoda preiskovanja, pri čemer, preprosto povedano, ena oseba lažno prikazuje nevednost, da bi pridobila priznanje od sogovornika, katerega znanje je nato razkrita kot ničvredno.

Hegel, navdušenec nad Sokratom in njegovo metodo – Brecht o njem pravi takole: "Ima vse lastnosti enega največjih humoristov med filozofi, tako kot Sokrat, ki je imel podobno metodo" (Brecht 1967, 1460–62) – je svojo dialektiko razvil v tesni povezavi z ironijo, ki je delovala na podoben način, saj je "lažno prikazoval popolno znanje, da bi od sogovornika pridobil priznanje nevednosti", katerega znanje je nato spet razkrita kot ničvredno.

In ali ne bi mogli *Alana Forda* obravnavati kot natančno takšno filozofsko vajo iz ironije? Glavni protagonisti stripa so komični predvsem zato, ker sledijo Heglovemu principu komedije, kjer se razmerje med substanco in subjektom, kakor se izvaja v tragediji, zaobrbe: namesto da bi se etična substanca potrdila prek subjektivnega delovanja tragičnih posameznikov, komični posameznik uveljavi svoj subjektivizem nad samo etično substanco, natanko diskrepanca med

<sup>5</sup> Kvintilijan v svojem delu *Institutio oratoria* ironijo definira natanko s temi besedami, namreč, da gre pri ironiji "razumeti nasprotno od rečenega" (*contrarium quod dicitur intelligendum est*). (IX 2 XLIV)

enim in drugim pa je vir komičnega (Hegel 1997, 1380). Medtem ko “naivni” Alan Ford z eno roko “lažno prikazuje nevednost” v tem, ko z drugo roko dejansko izvaja tisto, kar bi lahko razumeli kot etično substanco stripa, so njegovi idiotski tovariši iz cvetličarne v svoji samozavesti “lažno prikazovali popolno znanje”, ki vsakokrat trči ob trdo resničnost, tako da ta razlika med njihovo subjektivnostjo in resničnostjo postane predmet (po)smeha.

Ironija (celo dvojna ironija) pa leži v tem, da če je bila v originalnem italijanskem *Alanu Fordu* satira kapitalistične resničnosti eksplicitna – in zato ni prese- netljivo, da ni prišla v anglosaksonski svet, kjer je kapitalizem doma –, pa je bila v jugoslovanskem prevodu samo implicitna, v smislu, da so cvetličarna in njeni prebivalci satira socialistične družbe. Kot da je strip omogočal posredno zadosti- tev nezavedni želji po posmehovanju sistemu, ki tega ni dopuščal.

Freud je *antiphrasis* označil za enega izmed načinov, kako nezavedno deluje, da bi se izognilo zavestni cenzuri jaza, pri čemer se nasprotno od tistega, kar je sicer cenzurirano, prikaže kot *vorstellungs-repräsentanz* potlačene vsebine: kot je obsežno prikazano še zlasti v njegovem delu *Interpretacija sanj*, ta proces lahko vpliva na lastnosti predmetov ali ljudi, tako da majhen predmet postane zelo velik ali nekdo, čigar intelekt je v resničnem življenju vreden zavisti, se v sanjah zdi neumen ali pa se vzpenja po stopnicah, namesto da bi padel ... (Freud 2010). Ali, bolj relevantno za našo temo, v svoji knjigi o *Witzu*, kjer se odvija podoben proces, da se prikrije tabuiziran vsebinski element z njegovim nasprotjem prek evfemizmov (Freud 1916), kot v tej Žižkovi šali: “Kaj je freudovski spodrsrljaj jezika?” – “Ko misliš nekaj in rečeš mati.”

Althusser, ki je v mnogih svojih delih poskušal združiti marksizem in psiho- analizo, je opazil določeno konceptualno paralelo med marksističnim razume- vanjem ideologije in psihoanalitično koncepcijo nezavednega, s čimer je odprl pot svojim učencem – Balibaru, Machereyu, Pecheuxu in drugim – za specifično kritiko ideološkega diskurza, pri katerem sta umetnost nasploh in literatura še posebej razumljeni kot potencialno subverzivna praksa razrednega boja.<sup>6</sup>

Znotraj marksistične analize ideološkega diskurza pa se je poleg same ironije na tnalu znašla še neka druga retorična figura, namreč tautologija, tj. ideološka trditev, ki potrjuje obstoječi red stvari, namesto da bi ga podvrgla subverziji. Tav- tologija, že od nekdaj jezikovno orodje ideološkega konservativizma, se potrjuje skozi številne emblematične primere, na primer, v tem krščanskem tautološkem afirmiranju identitete Boga: “Bog je Bog”. Jean-Jacques Lecercle v svojem delu *Marksistična filozofija jezika* piše, da je tautologija gramatični označevalec “ide- ologije konsenza”, saj “namerno zanemarja ekonomske, socialne in politične probleme v trenutku, ko obljublja, da jih bo rešila” (Lecercle 2008, 162–66). Če

<sup>6</sup> Althusser je v svojem delu *O Marksu in Freudu* trdil, da je mogoče vzpostaviti vzporedno branje med Marxovo teorijo razrednega boja in Freudovim odkritjem nezavednega, pri čemer sta obe teoriji konfliktne, saj kažeta na njihov esencialni epistemološki prelom s tradicijo tudi v njihovem uporu proti prevladujoči kapitalistični ideologiji (Althusser 1991, 17–30). Za kompleksno razmerje med Althusserjem in psihoanalizo glej tudi Pascale Gillot (2009) *Althusser et la psychanalyse*.

kdo na primer opozori na krutosti vojne, na vztrajno težavo revščine in vprašanje, kako Bog vse to upravičuje, je najbolj ideološko konservativen odgovor prav "Bog je Bog", ki potrdi identiteto vsemogočnega kot razlago za te grozote, hkrati pa se izogne zgodovinskim vzrokom zanje. Preprosto zanikanje takšne ideološke trditve deluje na podoben način, pri čemer potrjuje tisto, kar naj bi bilo predmet zanikanja: "Tisti, ki se je za nas žrtvoval na križu, ne obstaja." Zanikanje je namreč vedno zgolj zanikanje predpostavljene, že obstoječega vsebine, ki se tako znova potrdi s svojim samim zanikanjem.

Kako se torej lotiti ideološke funkcije tautologije?

Michel Pêcheux v svojem delu *Diskurz in ideologija(e)* korak za korakom sledi Althusserjevi teoriji ideološke interpelacije v povezavi z Lacanovo logiko označevalca in na nekem mestu opaža, da v njej deluje skriti proces potrjevanja identitete ter da je simptomatična absurditeta "dokaznosti" prikazana v njenih zvitih, humornih, ironičnih uporabah – tako kot v naslednji šali: "Gospod Tainta, povejte nam svoje ime!" Naslovi se gospoda Taintaja, kar se tautološko ponovi, ko se ga vpraša še po imenu. Ali še drug primer, ki nam je verjetno vsem znan: "Imam tri brate, Paula, Michela in mene." (Pêcheux 1975, 125–66) Z ironičnim štetjem "sebe" kot enega izmed "treh bratov" se razkrije absurdnost ne samo "elementarnih struktur sorodstvenih vezi", temveč tudi štetja.

In to, kar *Alan Ford* počne, je prav to, da obrne tautološko ideologijo interpelacije na notranjo stran, tako da na koncu postane njeno nasprotje, ne "ideologija konsenza", temveč "ideologija konflikta", ki poudarja "ekonomske, socialne in politične probleme", kot najbolje potrjujejo postopni razvoj naslednjih primerov, ki prehajajo od osnovne tautologije do ironičnih "nasprotnih pomenov" vse do neposredne kritike vladajoče ideologije.

### ŠTUDIJA PRIMERA ALAN FORD

*Alan Ford* vsebuje plejado memorabilnih citatov, ki so, kot že omenjeno, še vedno v rabi v jugoslovanskih državah naslednicah. Najdemo jih na majicah in kapah, redno krožijo tudi na socialnih omrežjih, še zlasti kot politični komentarji v času volitev. Že to priča ne samo o popularnosti tega nadvse izjemnega stripa, pač pa tudi o njegovem političnem pomenu. V nadaljevanju bom navedel in interpretiral izbrani nabor, da bi ponazoril to, kar stoji v naslovu: od tautologije in ironije do ideologije.

"Tko spava, nije budan." – "Kdor spi, ni buden." Preprosta tautologija, ki izjavlja očitno, kot bi rekel, "kdor spi, pač spi", a to izjavlja na logičen način *omni negatio est determinatio*, v smislu, da tako kot za A velja, da ni B, tako velja tudi obratno: "kdor spi, ni buden"; in prav tako tudi, da "kdor bdi, ne spi".

V tem oziru je podobna še neki drugi, zelo popularni izjavi, namreč: "Kaniš li pobijediti, ne smiješ izgubiti." – "Če želiš zmagati, ne smeš izgubiti." Podobno kot v prejšnjem primeru gre za determinacijo skozi negacijo, le da je tukaj implicitno vsebovana ideološka konotacija, ki zadeva status "zmage" kot nečesa zaželenega.

Poglejte zdaj, kako je zgornja izjava spreobrnjena v sledeči: "Ne predaj se

nikad, osim kad moraš.” – “Nikoli se ne predaj, razen ko se moraš.” Tukaj ne gre več za tautologijo kakor v zgornjih dveh primerih, pač pa za eksplicitno ideološko postavko, namreč, da je predaja – če jo razumemo kot nasprotje ali vsaj pogoj *sine qua non* poraza – nekaj nesprejemljivega.

V svoji dovršeni obliki se takšna ideologija kompetitivnosti, kakor jo uteleša še zlasti šport kot domnevno ideološko nevtralno področje družbe, glasi: “Nije važno sodelovati, važno je pobijediti.” – “Ni važno sodelovati, važno je zmagati.” S tem ko se povsem premesti poudarek olimpijskega slogana “ni važno zmagati, važno je sodelovati”, izjava s svojo ironijo razkrije tautologijo, ki je implicitno vsebovana v znani športni mantri: če je potrebno prav posebej afirmirati, da “zmaga ni važna, pač pa sodelovanje”, potem je temu tako natanko zato, ker v resnici velja ravno obratno, namreč da je zmaga tisto, kar je zares pomembno, ampak športna ideologija, ta kvintesenca kapitalističnega principa “uspešnosti”, to poskuša zamaskirati s kategoričnim imperativom, ki ga zgornji citat alanfordovsko razkrinka in “obrne nazaj na noge”: “Ni važno sodelovati, važno je zmagati.”

To vsekakor ne velja samo za šport, pač pa za celotno sfero družbe, še zlasti pa za politiko, ki se – v primerjavi s športom in drugimi področji – niti ne pretvarja, da bi bila onkraj ideologije, namesto tega termina pa uporablja sinonime in evfemizme, kot so “vrednote” ali “načela”. Od tod učinkovitost sledeče alanfordovske izjave, ultimativnega političnega štos, ki zadeva status stranke pred volitvami: “Mi ništa ne obečavamo i to ispunjavamo. Stranka istine.” – “Ničesar ne obljublamo, in to tudi izpolnjujemo. Stranka resnice.” Za razliko od vseh ostalih strank, ki obljublajo, a ne izpolnjujejo, Stranka resnice izpolnjuje tisto, kar obljublja – namreč nič. V tem citatu ni težko prepoznati razlike med socialistično stranko iz časa Jugoslavije in sodobnimi kapitalističnimi strankami: ironija je – ali naj bi bila –, da jugoslovanska socialistična stranka ničesar ne obljublja, a to tudi izpolnjuje, kapitalistične stranke pa obljublajo in obljublajo, a ničesar ne izpolnijo. V prvem primeru je natanko “nič” tisto, kar je izpolnjeno, in potemtakem ne-nič, temveč nekaj, ali – še natančneje – nič-kot-nekaj.

Natanko “nič-kot-nekaj” pa je obenem objekt mojega zadnjega primera, največjega filozofema, kar jih lahko najdemo v korpusu citatov Alana Forda: “Bolje nešto od nečega, nego ništa od ničega.” – “Raje nekaj od nečesa kot nič od ničesar.” Ta citat najbolje funkcionira v jugoslovanskih jezikih, vključno s slovenščino, kjer genitiv spremeni navidezno tautologijo (“nešto ... nečega” in “ništa ... ničega”), tako da lingvistično dekonstruira identiteto “nečesa” na eni in “ničesar” na drugi: “nekaj od nekaj” postane “nekaj od nečesa”, ki že po aliteraciji napotuje na “nič od nič” v formi genitiva, tj. “nič od ničesar”. S stališča heglovске dialektike biti in niča pa bi nemara v tem oziru kazalo nekoliko modificirati izjavo tako, da vidimo, kako se bit in nič prekrivata na način, da je tudi v samem niču vsebovana neka pozitivna entiteta, bit, prav tako, kot je po drugi strani nič tisti, ki vrta vrzel v biti: “Raje nekaj od ničesar kot nič od nečesa.”

To ni politična izjava, ki bi zadevala razliko med jugoslovanskim socializmom

in sodobnim kapitalizmom, kakor se je uveljavil v postjugoslovanskih deželah, kajti nikakor ni mogoče določiti, kateri strani pripada “nekaj od ničesar”, kateri pa “nič od nečesa” – za razliko od zgornjega primera slogana Stranke resnica –, tako da bi lahko v tej modificirani izjavi lahko razbrali “univerzalno partikularnost” alanfordovske ironije.

### SKLEP

Za konec se vračam na svoje izhodiščno vprašanje: kako spraviti skupaj protislovni tendenci, ki sta implicitni v *Alan Fordovi* politični satiri, namreč, da prav tako dobro odigra vlogo kritike (italijanskega) kapitalizma kot tudi (jugoslovanskega) socializma, prvič kot parodija, drugič kot njegova “zvesta podoba”?

Ali je temu tako zato, ker nemara med kapitalizmom in socializmom obstaja neka veliko bolj intimna – mikalo bi me reči: incestuozna – zveza, kakor se zdi na prvi pogled? Ali lahko *Alan Ford* deluje kot parodija kapitalizma in hkrati “zvest portret” socializma zato, ker je socializem sam neke vrste “parodija kapitalizma”? Ali nemara gre za to, da je kapitalizem že sam po sebi svoja lastna “parodija”, ki “hodi po glavi”, in v razmerju do katerega je socializem potemtakem “na noge obrnjeni” kapitalizem?

Razlika, tako se zdi, vse prej leži v specifični ontološki dimenziji, kakor se kaže skozi razredni boj, tj. v paralaksi med “svetom bogatih” in “svetom revnih”. *Alan Ford* podaja satirično kritiko kapitalističnega sistema, kakor se kaže v “svetu bogatih” zunaj cvetličarne, medtem ko “revni svet” znotraj nje – še zlasti karikatura njenih stanovalcev – podaja ironično kritiko socializma. Jedro pa ne zadeva toliko parodije kapitalizma ali ironičnega upodabljanja socializma, temveč distinktivno rabo ironije v satirične namene, ki se kaže v dialektičnem diskurzu, ki je univerzalen, obenem pa historično umeščen v kontekst njegove aplikacije: če je “smešen”, je smešen ne v univerzalnem pomenu, pač pa v specifičnem kontekstu bodisi kapitalistične Italije bodisi socialistične Jugoslavije (to nemara razloži, zakaj *Alan Ford* ni nikoli uspel zunaj italijanskih in jugoslovanskih meja).

In če sklenem v taistih historično materialističnih linijah argumentacije: če je jugoslovanski prevod stripa spočetka funkcioniral kot nastajajoči kontrakulturni element (ironično upodabljanje socializma), potem je z razpadom Jugoslavije pridobil momentum prevladujoče kulture (kolikor je bila pač prevladujoča ideologija tistega razpadajočega časa antisocialistična in prokapitalistična), pri čemer vendarle lahko, v postjugoslovanskem kontekstu, spet funkcionira subverzivno, namreč: kot satira sedanjega kapitalističnega stanja stvari.

## FINANCIRANJE

Članek je nastal v okviru Programske skupine *Produkcija smisla in znanja v času krize: kulturološki, religiološki in znanstveno-razvojni vidiki družb v Sloveniji, na Balkanu, v Evropi* (P5-0203) in pa raziskovalnih projektov *Reprezentacija participacije pri (trans)formaciji sodobnega urbanega prostora v medijih* (BI-US/24-26-070) ter *Fostering capacity building for civic resilience and participation: Dialogic communication ethics and accountability* (pogodba o dodelitvi sredstev št. 101094816 – DIACOMET – HORIZON-CL2-2022-DEMOCRACY-01).

## DOSTOPNOST RAZISKOVALNIH PODATKOV

Raziskava ni ustvarila novih raziskovalnih podatkov.

## NAVZKRIŽJE INTERESOV

Avtor izjavlja, da ni v navzkrižju interesov.

## LITERATURA

- Althusser, Louis 1991. "On Marx and Freud". *Rethinking Marxism* 4 (1): 17–30.
- Brecht, Bertolt. 1967. *Gesammelte Werke* 14. Suhrkamp.
- Bunta, Aleš. 2016. "Crepax and Magnus: The Art of Pornological Reflections". In *Teorija in praksa* 53 (4): 891–905.
- Draginčić, Slavko, in Zdravko Zupan. 1986. *Istorija jugoslovenskog stripa*. Forum Marketprint.
- Džamić, Lazar. 2012. *Cvjećarnica u kući cvjeća: Kako smo usvojili i ljubili Alana Forda*. Naklada Jesenski i Turk.
- Freud, Sigmund. 1916. *Wit and its relation to the unconscious*. Moffat, Yard, and co.
- Freud, Sigmund. 2010. *The interpretation of dreams*. Perseus Books.
- Hegel, Georg W. F. 1997. *Estetica*. Einaudi.
- Lecerde, Jean-Jacques. 2008. "A Marxist Philosophy of Language". *Capital & Class* 32 (1): 162–66.
- Jameson, Fredric. 1997. *Postmodernism*. Duke University Press.
- Lucchesi, Riccardo. 2014. *Collezionismo: Alan Ford*. C4Comic.it.
- Pascale, Gillot. 2009. *Althusser et la psychanalyse*. Presses Universitaires de Paris.
- Pêcheux, Michel. 1975. "Discours and Idéologie(s)". In *Les vérités de La Palice*. Maspero.
- Patruno, Carlo. 2006. *Alan Ford il piu amato dagli slavi*. *uBCfumetti*, 27. oktober. <https://www.ubcfumetti.com/italia/?12702#contenuto>
- Rossini, Andrea Oskari. 2014. "Alan Ford, a Yugoslav hero". *Osservatorio Balcani e Caucaso*. OBC Transeuropea.
- Terzi, Vittorio. 2011. "Cinquecento di questi Alan!". *uBCfumetti*. 9. februar, <https://ubcfumetti.magazineubcfumetti.com/italia>
- Williams, Raymond. 1977. "Dominant, Residual and Emergent". V *Marxism and Literature*. Oxford University Press.

## **ALAN FORD IN YUGOSLAVIA: FROM IRONY AND TAUTOLOGY TO IDEOLOGY**

**Abstract.** *Originally an Italian comic book created in 1969 by Max Bunker and Magnus, soon after its translation in Serbo-Croatian Alan Ford became hugely popular in Yugoslavia. Its ironic take on the genre of espionage, combined with surreal black humour and a satirical critique of Italy and the West in general, evidently brilliantly translated as an ironic depiction of not only Yugoslav party politics of the period, but contemporary politics in post-Yugoslav countries as well. The article thus deals with the comic aspects of the Yugoslav Alan Ford, concentrating on its specific irony and tautology since both provide a direct link between the spheres of comedy and ideology.*

**Keywords:** *Alan Ford, comedy, Yugoslavia, ideology.*