

Domagoj Brozović

Sveučilište u Zagrebu – Fakultet hrvatskih studija, Zagreb, Hrvatska
dbrozovic@hrstud.hr

Pitanje žanra u stripu na primjeru Andrije Maurovića

Izvorni znanstveni rad / Original research paper

Primljeno / received 18. 2. 2020. Prihvaćeno / accepted 13. 2. 2021.

DOI: 10.21066/carcl.libri.10.1.2



U ovom prilogu naglasak je na definiranju stripa i na problematizaciji tema i žanrova u tom mediju na primjeru opusa Andrije Maurovića. Semiotički gledano, strip razvija drugačiji tip tekstualnosti od tradicionalnoga književnoga teksta jer u procesu formiranja značenja paralelno uključuje vizualnu i verbalnu sastavnicu svojega diskursa. Također, primjeri odabranih Maurovićevih naslova i njihov tematsko-žanrovski presjek implicitno vode u smjeru prihvaćenoga književnoteorijskoga zaključka o relacijskom karakteru pojma žanra i subverzivnom karakteru umjetnosti. S obzirom na složenu evoluciju stripske umjetnosti, u prilogu se okvirno raspravlja i o umjetničkim medijima i formama koje sa stripom imaju neke dodirne točke, kao što su književnost, dječja književnost, ilustrirane knjige, slikovnica, itd.

Ključne riječi: književnost, slijed, strip, verbalno-vizualna višemodalnost, žanr

U ovom prilogu nastoji se ocrtati definicija stripa s osobitim obzirom na pojavnost različitih tema i žanrova u tom mediju, a predložene teze oprimgjerene su na izdvojenim naslovima iz opusa Andrije Maurovića. Budući da je Maurović smješten u sâme početke hrvatske stripske produkcije, u inicijalnom dijelu ove rasprave predöčen je kratak povijesni okvir prve pojave stripa u Hrvatskoj, kontekst Maurovićeve transformacije stripa u ozbiljni pripovjedni medij, ali isto tako i historijat akademskih istraživanja o stripu u domaćim okvirima. U daljnjem dijelu problematizira se pojavnost tema i žanrova u stripu, operativnih teorijskih pojmova koje strip dijeli s književnošću, a razlozi takva medijskoga preklapanja traže se u Bahtinovu tumačenju žanra kao relacijske kategorije. Također, budući da strip razvija tip tekstualnosti i pripovjednosti koji na osebujan način uključuje vizualni i verbalni diskurs, u obzir su uzeta i recentna semiotička, naratološka i recepcijska istraživanja ne samo o stripu nego i o umjetničkim

medijima i formama koje sa stripom imaju neke zajedničke točke, kao što su npr. književnost, dječja književnost, ilustrirane knjige, slikovnice, itd. Glavnina rada odnosi se na analizu tematsko-žanrovske raslojenosti Maurovićevih stripova, na egzemplarno izdvajanje relevantnih naslova te na upućivanje na njihove pripovjedne karakteristike.

Povijesni okvir

Kao i svakomu drugomu složenomu umjetničko-kulturnomu mediju (kao npr. književnosti ili filmu), tako se i stripu može pristupiti s različitih teorijskih, povijesnih ili kritičkih stajališta. Budući da je pojam žanra kategorija zajednička navedenim medijima, moguća rasprava o žanru u stripu umjesto jednoznačnoga odgovora otvara cijeli niz drugih istraživačkih problema. To je vidljivo i u povijesnim počecima stripa u Hrvatskoj, a kasnije i u pokušajima organiziranja znanstvenoga pristupa stripu u domaćoj akademskoj sredini.

U odnosu na svjetski kontekst pojava stripa u Hrvatskoj razmjerno je kasna pojava. Ne ulazeći u složenu problematiku kronološkoga određenja početaka modernoga stripa u Europi i SAD-u, u tom pokušaju ipak ne možemo zaobići tipično stripsko konstituiranje teksta u pasicama s kraćim karikaturalno-anegdotalnim pripovijedima kao što su *Max i Moritz* Wilhelma Buscha (od 1865.), *Žuti dječak* Richarda Feltona Outcaulta (od 1897.), *Bim i Bum* Rudolfa Dirksa (od 1897.) ili *Mali Nemo u Zemlji snova* Winsora McCaya (od 1904.). U vrijeme pojavljivanja prvih hrvatskih stripova u 1920-ima i sigurnijega Maurovićeva početka u 1930-ima, strip je u svijetu već solidno etablirana kulturna i izdavačka grana sa solidnim brojem kvalitetnih klasika. Primjerice, Harold Foster već je počeo sa svojom adaptacijom *Tarzana* 1929., a osam godina kasnije uslijedila je i premijera njegova glasovitoga *Princa Valijanta*. Iste godine kad izlazi Fosterov *Tarzan*, Elzie Crisler Segar izdaje prve pasice *Mornara Popaja*, a Hergé svojim *Pustolovinama Tintina* započinje uglednu francusko-belgijsku školu stripa. Izuzetno bogato Disneyjevo izdavaštvo stripova počinje već 1930. godine, a sredinom toga desetljeća premijerno su izdane i prve epizode *Flasha Gordona* (Alex Raymond, 1934.), *Mandraka mađioničara* (Lee Falk, 1934.) i *Fantoma* (Lee Falk, 1936.). Krajem 1930-ih počinje i višestruko razgranata tradicija stripova o superjunacima: Joe Shuster i Jerry Siegel 1938. objavili su prvu epizodu *Supermana*, a godinu dana kasnije Bob Kane i Bill Finger prvu epizodu *Batmana*.¹ Ne ulazeći u daljnje isticanje važnih naslova, u ovom pasusu predočen je sâmo grubi presjek svjetske stripske produkcije 20-ih i 30-ih godina radi okvirne kontekstualizacije glavne teme ove rasprave, tj. medijskih početaka hrvatskoga stripa.

Već je 1925. Sergej Mironovič Golovčenko² u tjedniku *Koprive Maksom i Maksićem*, serijom kratke protostripske forme na granici karikature po uzoru na već spomenutoga

¹ Podatci o autorima i naslovima pojedinih stripova te njihovim godinama izdanja u ovom pasusu doneseni su prema studijama *Strip, poreklo i značaj* Svetozara Tomića (1985) i *Strip, deveta umjetnost* Ranka Munitića (2009).

² Sergej Mironovič Golovčenko (1898. – 1937.), ruski emigrant rođen u Odesi (Dulibić 2009: 192), s vremenom je prilagodio ruski patronim hrvatskom jeziku i kasnije se tako i potpisivao, tj. kao Mironovič (Vojinović 2007: 44, 47–48). Za potrebe ovoga rada pišemo ga u izvornoj transkripciji.

Maxa i Moritza Wilhelma Buscha, inicirao autorsku i nakladničku praksu uvođenja novoga vida zabave namijenjene prvenstveno djeci koja je rezultirala i prvim hrvatskim strip-albumima (Draginčić i Zupan 1986: 13–14; Aljinović i Novaković 2012: 37–39).

Međutim, povjesničari medija skloniji su pomicanju početka ozbiljnije stripske produkcije u Hrvatskoj u 1935. godinu kada su crtač Andrija Maurović i scenarist Krešimir Kovačić (inače sin kanonskoga književnika realizma Ante Kovačića) u zagrebačkim *Novostima* objavljivali crtani roman u nastavcima naslova *Vjerenica mača* (Aljinović i Novaković 2012: 81). To se pomicanje u prijedlozima domaće periodizacije medija opravdava postupnom pojavom sve većega zanimanja i oblikovanjem istančanijega ukusa kod publike te nakladničkoga osluškivanja toga interesa krajem 1920-ih i početkom 1930-ih jer je tadašnja jugoslavenska publika dijelom već bila upoznata s ovim novim, grafičkim tipom naracije. Naime, godine 1934. u beogradskoj *Politici* u nastavcima počinju izlaziti pasice kriminalističkoga stripa *Detektiv X-9* Alexa Raymonda i Dashiella Hammetta,³ što je i bio neizravan poticaj početku domaće stripske produkcije (Draginčić i Zupan 1986: 23–24; Aljinović i Novaković 2012: [19]; Zupan 2018: 105–106). Izborom upravo toga stripa za prvi susret jugoslavenske publike s novim pripovjednim medijem uredništvo *Politike* pokazalo je visok stupanj poznavanja svjetskih trendova u aktualnoj popularnoj kulturi, a čitateljska je publika razvila povećani interes za stripom.

Sve je to posljedično uvjetovalo evoluciju domaće stripske forme od kratkih duhovitih dječjih dogodovština na jednoj tabli do složenih pustolovnih pripovijedi i duljega pripovijedanja u nastavcima (Hameršak i Zima 2015: 157–158). Dodatni je argument za predloženo pomicanje i početak izdavanja zagrebačkoga časopisa *Oko*, prve strip-revije u hrvatskim (tada i jugoslavenskim) okvirima. Revija je, naime, pokrenuta 1935. godine, tek koji mjesec nakon *Vjerenice mača*, i to upravo zahvaljujući povećanom zanimanju publike za novu umjetničku formu (Kruščić 1986: 9). Time je i *de facto* počela nova era hrvatske popularne kulture.

Međutim, znanstveno-istraživački interes za strip i historijat toga interesa, pogotovo za njegovu specifičnu gradnju narativnosti, u hrvatskoj sredini nisu velika opsega. Iako je zbog svoje interdiskurzivnosti, višestruke kodne složenosti, tematske zahtjevnosti i čestoga tangiranja s drugim kulturnim i medijskim formama strip potencijalno zahvalno istraživačko područje koje otvara dug niz problema i aporija, dijakronija i paradigma znanstvenoga pristupa ovom raširenomu fenomenu na domaćoj društveno-humanističkoj sceni razmjerno je skromna, pa čak i u okvirima

³ Alex Raymond (1909. – 1956.), američki crtač stripova, svjetsku je slavu stekao 1930-ih ZF (znanstveno-fantastičnim; *science fiction* – SF) stripovima o Flashu Gordonu i spomenutim detektivskim stripovima *Secret Agent X-9*. Godine 1946. svjetsku popularnost učvršćuje kreiranjem detektivskih stripova o Ripu Kirbyju, serijalu u obliku dnevnih pasica koji se održao na tržištu sve do 1999. Scenarist *Detektiva X-9* Dashiell Hammett (1894. – 1961.) pripadnik je američke *hard-boiled* književnosti, a svojim je detektivskim romanima i novelama snažno utjecao na klasični američki *noir* film. Prvim filmom toga žanra smatra se *Malteški sokol* iz 1941. redatelja Johna Hustona s Humphreyjem Bogartom i Mary Astor u glavnim ulogama, a riječ je o ekranizaciji upravo Hammettova romana.

istraživanja popularne kulture. Malobrojni radovi, studije i bibliografije koji postoje pokazuju kako je strip rijetko u ozbiljnom fokusu akademskoga interesa, a istovremeno veći dio onoga što bi trebale biti institucionalne predistraživačke radnje (od prikupljanja korpusa preko izdavaštva i čitanja do sustavnije interpretacije) i dalje ostaje u rukama entuzijasta, kolekcionara, pa i autora stripova.

Krajem 1960-ih i 1970-ih povjesničarka umjetnosti Vera Horvat-Pintarić (*Deveta umjetnost i masovna kultura*, 1967; *Autorski strip zagrebačke škole*, 1974), filozof Zlatko Posavac (*Strip u Hrvatskoj*, 1970a, 1970b, 1971a, 1971b, 1971c) i kritičar Ranko Munitić (*Strip – deveta umjetnost?*, 1975)⁴ svojim radovima nastoje pomaknuti strip s margine akademskoga interesa i afirmirati ga kao autonomni oblik umjetnosti. Istovremeno, pojedini pripadnici Zagrebačke slavističke škole u okviru književne znanosti tek počinju rubno proučavati izabrane forme popularne kulture, ali još uvijek sa snažnim elitističkim predznakom. Prvi tekst o popularnoj kulturi jest „Takozvana zabavna književnost“, javna diskusija iz 1963. u kojoj su sudjelovali Fran Petre, Milivoj Solar, Zdenko Škreb i Viktor Žmegač, objavljena u časopisu *Umjetnost riječi* iste godine (Žmegač i dr. 1963). Iako je pod utjecajem jeftinoga rototiska onovremena stripska produkcija (kako prijevoda, tako i domaćih autora) bila izuzetno bogata, o stripu se u akademskim krugovima još uvijek uglavnom ne raspravlja, pa se tek sredinom 1980-ih u bivšoj državi pojavilo nekoliko značajnih pomaka u shvaćanju stripa, njegove poetike i povijesti, i to uglavnom iz novinarsko-publicističke struke: studije *Strip – poreklo i značaj* Svetozara Tomića iz 1985. i *Istorija jugoslovenskog stripa* Slavka Draginčića i Zdravka Zupana iz 1986. godine. Također su važne antologije *Hrvatski poslijeratni strip* iz 1984. i *Maurović* iz 1986., a obje je opsežnim predgovorima popratio njihov urednik Veljko Krulčić. Nakon demokratskih promjena i hrvatskoga osamostaljenja, iako izvan akademskih krugova, od 1992. do danas pod uredništvom Vjekoslava Đaniša i nakladništvom Ogranka Matice hrvatske u Bizovcu izlazi važan časopis *Kvadrat*, zasada jedina publikacija u Hrvatskoj (i u zemljama bivše Jugoslavije) ozbiljno specijalizirana za probleme povijesti, teorije i kritike svjetskoga i domaćega stripa. Godine 2007. hrvatski autor stripova Darko Macan doradio je svoj diplomski rad na razini bibliografskoga pregleda i objavio ga pod naslovom *Hrvatski strip 1945.–54.*, a 2012. godine Rudi Aljinović i Mladen Novaković objavljuju svoje serije članaka o počecima hrvatskoga stripa u zajedničkom ukoričenom izdanju *Kad je strip bio mlad: prilozi za povijest hrvatskog stripa*. U novije vrijeme kritičke osvrte o novim stripovima redovito objavljuje Tomislav Čegir u raznim publikacijama (najviše u *Vijencu*), likovne aspekte stripa i karikature proučava povjesničar umjetnosti Frano Dulibić, a stripom se također rubno bavi i filmolog Tomislav Šakić.

⁴ Prema recenzentskoj opasci (Munitić 2010: 303) ova je Munitićeva studija prvi put objavljena kao vodeći tekst tematskog broja beogradskog časopisa *Kultura* Zagrebačko izdanje iz 2010. god. predstavljeno je kao samostalna knjiga u dotjeranom i znatno dopunjenom obliku uz dodanu ilustriranu kronoantologiju stripa. U drugoj verziji teksta također je simbolično maknut upitnik iz naslova, čime se želi sugerirati promjena odnosa društva i kulture prema stripu. U nastavku ove rasprave nadovezujemo se upravo na drugu, proširenu inačicu Munitićeve studije o stripu.

Uzimajući u obzir ovo vrlo kratko ocrtavanje činjeničnoga stanja, ali i najširi mogući tematsko-žanrovski raspon domaćih i stranih stripova, u ovom se radu na odabranim primjerima iz Maurovićeva opusa nastoje izgraditi primjenjivi okviri za istraživanje intermedijalnosti stripa, pogotovo specifičnoga odnosa slike i teksta. Kao složeni višemodalni medij narativni strip vlastitu pripovjednost organizira na jedinstven, sekvencijalni način pri čem se otvara širok prostor za razbijanje različitih recepcijskih predrasuda o stripu koje su primjetno analogne recepcijskim predrasadama o dječjoj književnosti. Naime, i dječja književnost i strip po krajnje pojednostavljenom vjerovanju, koje je rašireno i u domaćim akademskim krugovima, nisu ozbiljna literatura i čitaju ih djeca.⁵ Podvlačeći i zaoštravajući problem, postavlja se i šire pitanje o međusobnoj srodnosti književnosti, dječje književnosti i stripa koje nužno nije i ne mora biti isključivo recepcijske prirode, nego iz same perspektive tih fenomena postaje pitanje o organizaciji njihova jezika, sadržaja, pa i slike. U tom će smislu i ovaj prilog u nastavku u većoj mjeri pokrivati teorijske aspekte negoli one povijesne i periodizacijske.

Žanrovsko pitanje

Ako bi se sada razmislilo o pitanju tema i žanrova u stripu općenito i u Maurovićevu stvaralaštvu posebno, u okvirima tradicionalne znanosti o književnosti dala bi se izvući pretpostavka (i to pogrješna) da strip participira u književnosti i da se tematsko-žanrovski sustav svojstven književnosti preslikava u drugi, pojednostavljeni medij. Jer i književnost i strip (pa i film, kazališna drama ili neki drugi mediji) mogu imati primjerice vestern, znanstvenu fantastiku, horor ili povijesnu tragediju, no ipak je književnost ta koja je spomenute obrasce razvila prva. Takav zaključak otvara prostor za valorizaciju stripa kao apriorno trivijalnoga, a proizlazi iz spomenute implicitne namjere da se strip interpretira kroz isključivo filološko-literarni fokus kojemu je nužan bitno drugačiji tip tekstualnosti. Budući da takva mogućnost semiotički nije opravdana zbog združene tekstualno-vizualne prirode stripa (o čem će kasnije biti više riječi), zaključak o preslikavanju tema i žanrova iz književnosti u strip nije prihvatljiv.

⁵ Autorski dvojac Hameršak i Zima upozorava kako se recepcija stripa kao dijela dječje kulture kreće „od oprezno do naglašeno negativne“ u 1950-ima, a potom „od oprezno do umjereno afirmativne“ u 2. polovici 20. stoljeća. Autorice potom upućuju na tekst „Strip – suvremena dječja slikovnica“ Zrinke Jurčić objavljen u časopisu *Umjetnost i dijete* 1973. koji, kako navode Hameršak i Zima, stripski medij ambivalentno valorizira u negativnom kontekstu kao štetnu kulturnu formu, ali mu s druge strane priznaje važno mjesto i funkciju u dječjoj literaturi (Hameršak i Zima 2015: 160–161). U tom smislu indikativna su i konkretna svjedočenja o obrazovno-odgojnom kontekstu 1980-ih i njihovim djelatnicima, u kojem su stripovi općenito „bili smatrani najnižom razinom zabave“, pa čak i „najvećim razlogom njihova [dječjeg] školskog neuspjeha, nediscipline i nerada“ (Raspudić 2013: 4) ili gdje su konkretni naslovi i epizode, kao primjerice kod nas popularni *Alan Ford*, valorizirani kao „krivotvorina i šund na svakoj razini“, tj. kao nešto „posve neprimjereno dječjem uzrastu“ (Sršen 2019: 11).

Paradoksalno, moguće rješenje za pitanje tematsko-žanrovskoga sklopa u stripu treba tražiti u zaključcima književne teorije, posebice Bahtinova koncepta žanra.⁶ Taj je sustav uspješno poljuljao tekstualni esencijalizam, a pitanje žanra pomaknuo iz unutar književne, imanentne sfere čiste tekstualnosti u vanjskoknjiževni komunikacijski trokut između autora, izdavača i čitatelja. Budući da je umjetnost višestruki izraz ljudskoga iskustva koji se uporno opire konačnoj definiciji i univerzalnoj konceptualizaciji, svaki oblik umjetnosti (npr. neko književno, likovno ili glazbeno djelo, pa u konačnici, pod utjecajem novih medija, i pojedinačni filmovi i stripovi) nije izolirani fenomen, nego pojava koja ovisi o nizu društvenih, političkih i umjetničkih čimbenika. Prateći ovaj argumentacijski smjer i imajući na umu složenost nastanka, razvoja i stalnih promjena konvencionalnih književnih žanrova, dolazimo do zaključka da ni pojam žanra nema status fiksirane kategorije, nego ga upravo bahtinovski shvaćamo kao strukturiranu, promjenama sklonu društveno-literarnu instituciju koja ovisno o povijesnom kontekstu korespondira različitim područjima ljudskoga iskustva.

Dakle, već je Bahtin kao književni teoretičar u svojim raspravama o dijaloškoj strukturi romana dislocirao pojam žanra iz imanentnoga književno-tekstualnoga polja pridruživši mu izvanknjiževne, društvene silnice. Drugim riječima, umjetnost ne nastaje izolirano niti se percipira izolirano, nego u odnosu na konkretni društveno-politički kontekst i stvarnost, a žanr je kao književna, pa i društvena institucija rezultat te komunikacije (Bahtin 1967: 169). Suvremena teorija književnosti, osobito ona postmodernistička i poststrukturalistička, prihvatila je Bahtinov zaključak da žanr nije mehanički sklop elemenata isključivo tekstualne prirode, nego promjenama skloni znakovni obrazac koji nastaje u prešutnom dogovoru društvenih konvencija i publike, izbor i način organizacije jezičnih sredstava u smislenu cjelinu s otvorenim pozivom na komunikaciju. Dapače, Bahtin ističe da eventualni strogo lingvistički pristup umjetničkomu tekstu nužno isključuje njegovu dijalošku dimenziju (252–253), a primjena takva bahtinovskoga shvaćanja kategorije žanra vidljiva je i u suvremenim pristupima stripu, kao npr. u Hudsonovu čitanju DC-ova *Batmana* (Hudson 2010) ili u Pintijevu čitanju Marvelova *Visiona* (Pinti 2020).

Ako je žanr u osnovi doista zapravo relacijska kategorija, što se događa ako se promijeni tip tekstualnosti? Recentne rasprave u suvremenoj naratologiji nedvojbeno otvaraju poligon za teorijsko opravdanje realizacije pripovijedi u medijima koji ne komuniciraju klasičnim slovnim tekstom. Primjerice, Gerald Prince već na priručnoj razini u svojem naratološkom rječniku u natuknici o pripovijedi (*narrative*) navodi kako su mediji pripovjednih reprezentacija različiti, npr. usmeni, pisani, u znakovnom jeziku, u nepokretnim ili pokretnim slikama, gestama ili u bilo kojoj drugoj kombinaciji

⁶ Ruski teoretičar književnosti Mihail Mihailovič Bahtin (1895. – 1975.) svoju teoriju žanrova inicira studijom *Problemi poetike Dostojevskog* (prvo izvorno izdanje 1963., prvo izdanje u bivšoj Jugoslaviji 1967.). Ne ulazeći u Bahtinovu složenu argumentaciju o nizu važnih problema koje otvara u toj studiji (kao što su npr. polifonija romana, karnevalizirana literatura ili korijeni europskoga romana u sokratovskom dijalogu i menipejskoj satiri), za potrebe ove rasprave referiramo se na njegove pretpostavke o pojmu žanra (Bahtin 1967).

(2003: 58). Nadalje, David Herman jasno ističe (pozivajući se pri tom na istraživanja o zapletima Marie-Laure Ryan) kako bi zapravo bilo pogrešno pretpostaviti da pripovijedi onemogućavaju vlastiti pristup obilju značenjskih resursa koje nude različiti kognitivni ili komunikacijski načini (Herman 2002: 32). Poduzimajući korak dalje u dubinsku semiotičku strukturu pripovijedi, na više konkretnih primjera različitih tipova prijenosa informacije (plakata, ilustriranih novinskih članaka, osnovnoškolskih udžbenika, itd.) Gunther Kress i Theo van Leeuwen pokazali su da postoji bliska sličnost između informacijske strukture u konvencionalnom jeziku i informacijske strukture u nekoj vizualnoj kompoziciji, što ukazuje na postojanje više apstraktnih kodnih orijentacija u otkrivanju značenja koje nisu nužno i isključivo vezane uz jezik, nego se realiziraju ovisno o načinu kodiranja (2006: 181).

Također, budući da pojam žanra doista supostoji između unutartekstualnoga i izvantekstualnoga (zaključak do kojega je zapravo došla teorija književnosti), književnost iz toga aspekta zapravo nema isključivi monopol nad formacijama žanrova. Budući da je žanr doista relacijska kategorija, i književnost i film i strip, kao mediji s različitim zakonima imanentnoga ustroja i s različitim tipovima tekstualnosti, uspostavljaju određeni odnos s društvenim kontekstom koji je u toj relacijskoj konstelaciji konstanta. Drugim riječima, nema argumentiranoga utemeljenja za preslikavanje žanrova primarno iz književnosti u druge medije, nego novi mediji neovisno od medija klasične knjige razvijaju strukturno i semiotički drugačije tipove tekstova i istovremeno zbog uspostavljanja empirijskoga odnosa prema širemu društvenomu kontekstu (koji je za sve medije jednak) razvijaju slične, naizgled i istovjetne žanrove. Dakle, tematska raslojenost u žanrovskim sustavima zapravo je posljedica općega ljudskoga iskustva, a ne karakteristika sâmog medija i pripadajućega tipa tekstualnosti.

Odnos slike i teksta

U recentnijim domaćim pokušajima akademsko-institucionalnoga sagledavanja stripske strukture postoji implicitna namjera interpretacije stripa kroz isključivo filološko-literarni ili isključivo likovno-umjetnički fokus.⁷ I u ovom prilogu prezime Maurović u njegovu naslovu zapravo je metonimija koja implicitno naglašava upravo likovnu komponentu stripa (tj. Maurović kao strip-crtač), iako pri tom podrazumijevamo

⁷ Ovoga problema svjesna je i Hillary Chute (2008: 452, 462) kada zaključuje da se unatoč otvaranju prema popularnoj kulturi kritički pristupi književnosti tek trebaju prilagoditi, otvoriti i usmjeriti više pažnje prema stripskim pripovjednim inovacijama. Tako se i u hrvatskom kontekstu, čak i u istraživanjima i studijama koji su nominalno posvećeni popularnoj kulturi općenito, strip marginalno spominje, i to u odnosu na književne fenomene, a ne kao autonomni medij (npr. u studijama *Udarnik! Buntovnik? Potrošač...* Maše Kolanović, 2011 i *Kartografije identiteta* Lane Molvarec, 2017). Također, problematična je primjerice i studija *Kako čitati Paju Patka* Ariela Dorfmana i Armanda Mattelarta (hrvatski prijevod iz 2014. s predgovorom Deana Dude) jer metodološki instrumentarij kulturnih studija na odabranoj građi Disneyjevih stripova primjenjuje bez semiotičkoga uvida u vizualno-verbalnu matricu stripa. S druge strane, kada je o stripu i karikaturi riječ, u primarnom je fokusu povjesničara umjetnosti likovna dimenzija toga medija u suodnosu s ostalim njegovim komponentama, kao što su slovni tekst, pripovjednost i žanrovska pripadnost (npr. Vera Horvat-Pintarić, Frano Dulibić).

medijsku cjelovitost stripske produkcije koja proizlazi iz stvarnoga dvojnoga autorstva stripa. Naime, crtači i scenaristi radi pripovjedne koherentnosti bez nasilnih lomova ili bez izraženije granice vizualnoga i verbalnoga doista trebaju surađivati u punom smislu te riječi.

Primjera radi, u slučaju *Vjerenice mača*, ili nešto kasnije u slučajevima *Podzemne carice* i *Ljubavnice s Marsa*, kao scenarist s Maurovićem surađuje spomenuti Krešimir Kovačić. Uz njega je Maurović surađivao i s nizom drugih scenarista kao što su novinar Franjo Martin Fuis (*Gospodar Zlatnih bregova*, *Sablast Zelenih Močvara*, *Posljednja pustolovina Staroga Mačka*), Božidar Rašić (*Krvolok od Tanipura*, *Ognjem i mačem*, *Zlatarevo zlato*⁸), Stanko Radovanović Žrnovački (*Ahuramazda na Nilu*, *Knez Radoslav*, *Tomislav*), Norbert Neugebauer (*Grička vještica*, *Posljednja petorica*), Rudi Aljinović (*Barba Niko i Ivo*, *Povratak Starog Mačka*) i s mnogim drugima.⁹

Također, iako balansira između verbalnoga i vizualnoga, spomenuti fokusi stripu do neke mjere jesu i mogu biti primjereni, no strip ipak treba shvatiti kao zaseban i autonoman medij u kojem se opća organizacija tekstualnosti odvija na jedinstven način. U dvjema dostupnim opsežnim enciklopedijskim natuknicama o stripu, onaj iz *Hrvatske književne enciklopedije* autora Tomislava Šakića (2012: 165–167) te onaj iz *Hrvatske likovne enciklopedije* autora Darka Macana (2005: 37–39), neovisno od tematske usmjerenosti enciklopedijskih svezaka, jasno je naglašena ravnoteža između verbalnoga i vizualnoga u stripu. U tom smislu, smatramo da pojačano naginjanje likovnosti ili literarnosti i posljedično primjenjivanje analognih modela u interpretaciji stripa nisu do kraja adekvatni, što zapravo može dovesti do pojačavanja recepcijskih predrasuda. Jer strip je jedinstven medij – i vizualan i verbalan, a ne samo vizualan ili samo verbalan.

Primjerice, u *Uvodu u dječju književnost* dvojca Marijane Hameršak i Dubravke Zima, pozivajući se na Munitićevu studiju *Strip, deveta umjetnost*, autorice tvrde kako je strip forma koja je iz perspektive recipijenta bliža likovnim umjetnostima nego književnosti i koja se primarno, u nekim inačicama i potpuno realizira u domeni vizualnoga (Hameršak i Zima 2015: 155). Međutim, Nick Sousanis ističe kako verbalnost nije jedini način komunikacije i prijenosa misli, pri čem je strip odličan primjer složenoga sustava koji integrira vizualne i verbalne elemente ravnopravno, a značenje izlazi iz njihove interakcije (Sousanis 2015: 64–65). Štoviše, Scott McCloud isto tako navodi nekoliko različitih načina interakcije vizualne i verbalne komponente

⁸ Šenoin povijesni roman objavljan u nastavcima u „Viencu“ 1871. god. naslovljen je *Zlatarovo zlato*. Maurovićeva i Rašićeva stripska adaptacija toga romana iz 1935./36. naslovljena je *Zlatarevo zlato*.

⁹ Vjerojatno najcjelovitiju Maurovićevu bibliografiju (tj. stripografiju) sastavio je Zdravko Zupan (Zupan 2018: 47–52), premda izvorno nije bila namijenjena za to izdanje. Prema bilješci u fusnoti (Zupan 2018: 17) ta je stripografija, uz još nekoliko Zupanovih priloga o Mauroviću, prenesena iz čačakškoga časopisa za književnost, umjetnost i kulturu *Gradac*, i to trobroja posvećena Andriji Mauroviću (*Gradac*, 2012. god., br. 185–186–187). Podatke o izvornoj paginaciji iz časopisa *Gradac* za svaki pojedini preuzeti prilog ta zbirka Zupanovih članaka ne donosi. Informativna stripografija Andrije Maurovića dostupna je i u: Krulčić 1986: 309–310. Korisne informacije o kontekstu u Draginčić-Zupanovoj *Istoriji jugoslovenskog stripa* iz 1986. i Macanovoj knjižici *Hrvatski strip 1945.–54. iz 2007.*

u stripu, a potom o tom problemu metaforički zaključuje da su u najboljim stripovima riječi i crteži kao plesni partneri koji se izmjenjuju u vodstvu (McCloud 2005: 153–156). Podebljavajući ta stajališta, prihvaćamo definiciju stripa Hillary Chute kao grafičke pripovijedi u kojoj strip nije predstavljen kao jednostavno spajanje vizualnoga i verbalnoga (kako se na prvi pogled čini) i gdje se jedna komponenta ne upotrebljava da bi se nadopunila druga i obratno, nego je strip medij koji naginje tomu da te dvije komponente predstavi u osnovi sinkronizirano. Dakle, čitatelj stripova ima važnu ulogu jer čitajući i gledajući sličice popunjava praznine između pojedinih sličica (2008: 452). Mogućnost balansiranja značenja između vizualnoga i verbalnoga ujedno osigurava mediju stripa i mogućnost gradnje i izuzetno složenih pripovjednih lanaca kakvi su primjerice zastupljeni u grafičkim romanima (eng. *graphic novel*), vrsti žanrovsko-medijske stripske prezentacije u kojoj više svezaka koji izlaze nekim periodičnim ritmom združeni formiraju jednu ujednačenu priču. Bogata svjetska produkcija u grafičkim romanima rezultirala je i njihovom tematskom i žanrovskom raznolikošću, a rezultati takve vrste autorskoga rada na stripu nerijetko vrlo ozbiljno pristupaju povijesnim, društvenim ili političkim problemima. Primjerice, *Maus* Arta Spiegelmana (od 1980. do 1991.) na osebujan način prikazuje strahote holokausta u Drugom svjetskom ratu, *Sin City* Franka Millera (od 1991. do 2000.) u tipičnoj se *noir* maniri kreće između kriminalističkoga i egzistencijalističkoga stripa, a *Sandman* idejnoga tvorca scenarista Neila Gaimana (uz dug niz uglednih crtača i s kraćim prekidima od 1989. do danas) iz jednostavnoga mitološkoga predloška o bogu sna i njegovoj braći i sestrama postupno i sigurno prelazi u razvijenu pripovjednu analizu ljudske psihe i suvremenoga društva.

Vrijedi ovdje skrenuti pozornost i na eventualno povlačenje paralela između stripa i slikovnice. Uz očitu činjenicu da i slikovnica i strip imaju verbalnu i vizualnu komponentu, oba medija zbog svoje recepcijske dimenzije ponekad ulaze u neke domaće preglede dječje književnosti.¹⁰ Međutim, sa semiotičkoga gledišta i u analizi tipova povezivanja riječi i slike, slikovnica i strip zapravo broje veći broj fundamentalnih razlika negoli sličnosti. Iako u ovoj raspravi nemamo ambiciju niti je njezin cilj ulaziti u razvijeno i respektabilno istraživačko polje koje se bavi slikovnicama, vrijedi izdvojiti indikativan zaključak o slikovnici kao o slobodnijem tipu vezivanja slike i teksta u specifičan tip pripovjedne komunikacije u kojoj verbalni i slikovni diskurs djeluju autonomno, sa zasebnim pripovjedačima.¹¹ Na taj se način podiže stupanj slikovnici svojstvene suigre linearnosti konvencionalnih verbalnih znakova i nelinearnosti

¹⁰ Više kao iznimka nego kao pravilo strip u kontekstu dječje književnosti našao se u *Čitanci iz dječje književnosti* priređivača Zvonimira Diklića i Ive Zalara iz 1980. i u *Primjerima iz dječje književnosti* priređivača Zvonimira Diklića, Dubravke Težak i Ive Zalara iz 1996. Što se koncepta slikovnice tiče, Milan Crnković se tek rubno na nju osvrće u svojoj *Dječjoj književnosti* iz 1967. U *Povijesti hrvatske dječje književnosti* (Crnković i Težak 2002) slikovnica je pozicionirana u žanrovski sustav dječje književnosti, no nema je u historioografskom dijelu knjige. Stripa u spomenutim pregledima (Crnković 1967, Crnković i Težak 2002) nema. Opsežnije rasprave o stripu i o slikovnici i njihovu statusu u dječjoj literaturi, i to u sklopu nekoga integralnoga teorijskoga pregleda o dječjoj književnosti nalazimo tek u *Uvodu u dječju književnost* dvojca Hameršak i Zima (2015: 155–196).

¹¹ Detaljnije o potpunom razdvajanju verbalnoga i vizualnoga diskursa u mediju slikovnice u studiji *Jedna priča – dva pripovjedača: slikovnica kao pripovijed* Smiljane Narančić Kovač iz 2015.

vizualnih ikoničkih znakova (Nikolajeva i Scott 2006: 180). U tom kontekstu strip nužno zahtijeva uže povezivanje verbalnosti i vizualnosti prema jedinstvenom diskursu, ujednačenoj naraciji i verbalno-vizualnomu pripovjednomu slijedu.

Posljedično, ako se strip u nekim slučajevima doista realizira isključivo ili pretežno u području vizualnoga (kao primjerice Trondheimov *Mr O* (2004.), Winshlussov *Pinocchio* (2008.), ili na domaćoj sceni radovi pojedinih autora okupljenih oko „Novoga kvadrata“ (1976. – 1979.) – Mirka Ilića, Ninoslava Kunca, Igora Kordeja i dr.), komponenta slijeda između sličica ostaje i dalje solidan temelj u interpretaciji pripovjedne strukture stripa. Naime, između kadrova dolazi do različitih tipova promjena, ne nužno i isključivo tekstualnih, koji nesmetano vode naraciju. Koncept stripa kao slijeda predložio je američki autor stripova Will Eisner u svojoj studiji *Comics and Sequential Art* iz 1985. godine, a takva definicija s vremenom je postala općeprihvaćena. Proširujući Eisnerov koncept slijeda, McCloud u svojim studijama o stripu¹² razlikuje šest različitih tipova prijelaza iz kadra u kadar, što je svojstveno isključivo stripu kao cjelovitu mediju, a ne njegovoj slikovnoj ili tekstualnoj komponenti zasebno.¹³ Štoviše, i Munitić prepoznaje takvu proizvodnju funkcionalne karike pripovjednoga lanca nizanjem pojedinačnih kvadrata-sličica (Munitić 2010: 22). A da se radi o semantički složenu problemu, vidi se i u nekim ranijim znanstvenim radovima o stripu na domaćoj sceni u kojima autori teško nalaze modele kojima bi uspješno pojasnili pojavnost stripa bez teksta, a istovremeno održali definicijsku pretpostavku o ravnoteži slike i teksta u stripu (npr. Tomić 1985: 45). Drugim riječima, stripski tip tekstualnosti nadilazi razinu jezične konekcije teksta, a pripovjednost ne pripada isključivo klasičnomu slovnomu tekstu, kako je već prikazano.

Budući da je u takvu modelu doista moguća naracija bez klasičnoga slovnooga teksta, strip kao medij ikonički upućuje na korekciju klasičnoga pojma čitanja. Jednu takvu moguću korekciju nudi Sousanis (2015): u svojoj studiji *Unflattening*¹⁴ uspješno uklapa strip u opći mentalni sklop povezivanja i uokvirivanja koncepata u proizvodnji novih značenja. Naracija je tek jedna mogućnost takva uokvirivanja, a čitatelj uspješno traži nove poveznice i koncepte, neovisno o klasičnom knjiškom tekstu koji je već viđen

¹² McCloudov doprinos teoriji stripa čine tri studije: *Understanding Comics* iz 1993., *Reinventing Comics* iz 2000. i *Making Comics* iz 2006. Zbog usklađivanja terminologije u mogućim domaćim raspravama u ovom radu referiranja na McCloudov rad odnose se na dvije od tih studija koje su prevedene na hrvatski jezik: *Understanding Comics* (tj. *Kako čitati strip*, 2005.) i *Making Comics* (tj. *Kako crtati strip*, 2008.).

¹³ Prijelazi iz kadra u kadar u stripu prema McCloudu mogu se realizirati na sljedećih šest načina, ovisno o kategorijskoj poveznici među njima: trenutak u trenutak, radnja u radnju, subjekt u subjekt, scena u scenu, aspekt u aspekt i non sequitur. Više informacija o šest vrsta prijelaza iz kadra u kadar i njihovim razlikama usp. McCloud 2005: 70–89 i McCloud 2008: 15–21.

¹⁴ Engleski neologizam u naslovu Sousanisove studije *Unflattening* teško je jednoznačno prevesti u hrvatski jezik, a pokušaj prevođenja ulazi u autorove osnovne teze ne samo o stripu nego i o općoj čitateljskoj percepciji svake vrste teksta. Pojednostavljeno, po Sousanisu svaki je tekst *flat* (tj. plošan) u smislu interpretacijskoga potencijala koji taj tekst nudi. Kada tekst uđe u interakciju s čitateljem, čitanje se odvija u procesu koji autor naziva *unflattening*, tj. tekst uslijed čitateljeva iskustva, očekivanja i traženja značenja postaje „neplošan“.

i utaban put (Sousanis 2015: 90–91, 117). Da se granice kontinuirano pomiču svjedoče i pojedini referentni naslovi iz literature ovoga priloga. Knjige Scotta McClouda *Kako čitati strip* i *Kako crtati strip* mogli bismo nazvati „metastripom“, tj. stripom o stripu u kojem je taj medij uspješno iskorišten kao argumentacijsko sredstvo prijenosa koherentne i objektivne znanstvene poruke. Istovremeno, po jednakom principu metastripa, kod nas još uvijek neprevedeni *Unflattening* Nicka Sousanisa iz 2015. godine prva je obranjena doktorska disertacija na svijetu uobličena u medij stripa.

S obzirom na problem odnosa slike i teksta većina Maurovićevih stripova ravnotežu između tih dviju sastavnica održava na poseban način – naime, spoj teksta i slike u mnogim je njegovim naslovima ostvaren bez klasičnih „filaktera“, tj. prepoznatljivih stripskih „oblačića“ u koje se konvencionalno upisuju odgovarajuće dijaloške ili kraće pripovjedne dionice.¹⁵ Sav se tekst, uključujući i njegove pripovjedne i dramske elemente, ispisuje ispod pripadajućega kadra. Iako iz perspektive današnjega čitatelja takva distribucija zaoštrenijega fizičkoga odvajanja crteža i teksta može izgledati pomalo arhaično, ona nije neobična jer se sličan postupak prepoznaje kao čest i uobičajen u općoj stripskoj produkciji 1930-ih i 1940-ih godina, a upotrebljavao se kako bi se izbjeglo opterećivanje kompozicije i autohtonosti crteža filakterima. Na jednak je način primjerice kreiran i kanonski *Princ Valiant* Harolda Fostera čije su prve pasice objavljene 1937. godine. Također, takvo je rješenje i sa stajališta spomenutih teoretičara stripa (McCloud 2005; McCloud 2008; Chute 2008; Munitić 2010; Sousanis 2015) u potpunosti funkcionalno. Iako bi se na prvi pogled moglo učiniti da zaoštrenije fizičko odvajanje crteža i teksta pridonosi spomenutoj sklonosti tumačenja da se strip još više realizira u domeni vizualnoga, čitatelj i u takvu, a filakterskom rješenju ulazi u složeni semiotički labirint u kojem su komponente jezičnoga znaka razmještene ne samo u klasičnom tekstu nego istovremeno i u crtežu.

Poseban problem, koji se dotiče i stripa i dječje književnosti, a ovdje ga također samo naznačujemo, jest odnos crteža i teksta u slučaju ilustriranja konvencionalnih književnih tekstova. Posebice kada to čini stripski majstor poput Maurovića koji je u više faza svoje karijere zarađivao za život upravo na taj način, radeći ilustracije za hrvatske i svjetske lektirne naslove po narudžbi domaćih nakladnika, npr. za Stjepana Kuglija, Nakladu Preporod, Tipografiju, Jugoštampu i druge (Vojinović 2007: 24; Zupan 2018: 53–54, 63–71).¹⁶ Sa stajališta stripskih teorija taj postupak nedvojbeno i dalje pripada klasičnoj književnosti jer je tekst priče ostao nepromijenjena konstanta. S druge strane,

¹⁵ U mogućoj terminološkoj nedoumici oko pojma filaktera treba imati na umu da se prvenstveno filakterom određeni tekst atribuiraju pojedinačnom liku, tj. filakter je „najrašireniji oblik stripske komunikacije [...], balončić koji u obliku veće ili manje elipse uokviruje repliku junaka i jednim ostrim ispupčenjem, odnosno segmentom, pokazuje kako napisane riječi potječu iz njegovih usta“ (Munitić 2010: 31).

¹⁶ Opsežna i informativna bibliografija knjiga koje je ilustrirao Andrija Maurović dostupna je u knjizi Zdravka Zupana (2018: 63–71). Međutim, kako ističe i sâm autor, ta bibliografija ipak ne predstavlja konačan popis takvih knjiga. Prema bilješki u fusnoti (Zupan 2018: 17) i ta je bibliografija prenesena iz čačakoga časopisa za književnost, umjetnost i kulturu *Gradac*, trobroja posvećena Andriji Mauroviću (*Gradac*, 2012. god., br. 185-186-187).

zbog nekih vanjskih čimbenika koji temu bitno određuju i ograničavaju (npr. tekstualni predložak, izdavač, vremenski rok i posebice publika) i povjesničari umjetnosti uočavaju da se takav tip ilustracija ne bi smio valorizirati izvan toga konteksta (usp. Dulibić i Glavan 2007: 38–39). Također, s obzirom na njihov razmještaj u tekstu, između ilustracija proteklo je previše pripovjednoga vremena ili neke druge vrste klasične književne realizacije sižeja da bismo među crtežima i pripadajućim tekstom tražili odnos klasičnoga stripskoga slijeda. No, postupak ilustriranja književnoga teksta ipak ima elemenata čitanja svojstvenoga stripu jer po sličnom modelu čitatelj značenje, uz tekst koji očito dominira i koji jest književnost, također traži i u pojedinačnim crtežima. U postupku ilustriranja ima i naznaka stripske adaptacije jer tekst uz ilustracije semiotički funkcionira drugačije nego tekst bez ilustracija. Situacija postaje višestruko složena ako je književni predložak u različitim vremenskim točkama za različite prilike slikama opremilo više ilustratora jer nove ilustracijske interpretacije rezultiraju novim tipom simbioze teksta i slike.¹⁷

Tematsko-žanrovska raslojenost Maurovićevih stripova

Polivalentnost tema i žanrova u Maurovićevim stripovima višestruko je složena tema iz nekoliko razloga. Ponajprije, radi se o impresivnoj produkciji od 80-ak naslova koji su u najvećoj mjeri dovršeni u početnoj izvornoj postavi crtač-scenarist, ali ima i nešto naslova koji su dovršeni u drugačijoj postavi crtač-scenarist od početne izvorne ili čak nedovršenih stripova.¹⁸ U svojem je opusu Maurović dijelio autorstvo s 15-ak scenarista (što imenovanih, što danas nepoznatih), a u ponekim je, doduše malobrojnima radovima Maurović bio istovremeno i crtač i scenarist. Takva je razvedenost u sustavu dvojnoga autorstva logično vodila i prema disperziji Maurovićeva autorskoga interesa i posljedičnoj tematsko-žanrovskoj raslojenosti njegovih djela. Kritički gledano, imalo je to posljedica i po umjetničku kvalitetu pojedinih stripova, i to u onim slučajevima kada je scenaristima suradnja s Maurovićem bio tek dodijeljeni nakladničko-redakcijski zadatak koji nije shvaćen ozbiljno. Također, u nemogućnosti analize svakoga pojedinoga naslova u predstojećem su prikazu predočeni reprezentativni naslovi prema tematsko-žanrovskom ključu.

Kako je u uvodu već istaknuto, hrvatski strip, kao bitno poglavlje popularne kulture, ozbiljnije je počeo povijesno-avanturističkim crtanim romanom *Vjerenica mača* u suradnji sa scenaristom Krešimirom Kovačićem, i to prema naslovu francuskoga

¹⁷ Već u prvom izdanju Crnkovićeve *Dječje književnosti* kao mogući kriterij razlikovanja slikovnice i ilustrirane knjige prepoznaje se brojčani omjer ilustracija i teksta (1967: 9–11). Od recentnih istraživanja na tu temu svakako treba izdvojiti knjigu *Hrvatska slikovnica do 1945.* Berislava Majhuta i Štefke Batinić (2017) koja ima i poglavlje o povijesti hrvatskih ilustriranih knjiga kao zasebnu cjelinu. Na tu je temu nedavno objavljen i članak Smiljane Narančić Kovač (2019) o indikativnim promjenama ilustratora u više izdanja hrvatskih prijevoda nekoliko odabranih naslova iz engleske dječje književnosti u kojima autorica jasnim primjerima ukazuje na semiotičke pomake u značenjima koje su rezultat specifičnih semantičkih simbiotskih veza između ilustracije i klasičnoga teksta.

¹⁸ Maurovićevo odustajanje od crtanja pojedinih stripova obilježeno je objektivnim biografskim razlozima, tj. njegov odlazak u partizane u kolovozu 1944. i kasnije odlazak na opsežnije bolničko liječenje 1950-ih (Krulčić 1986: 19, 22).

pisca Paula Henrija Fèvala Mlađega, literatu generacijski i sadržajno blisku Dumasovu tipu povijesnoga romana. Strip je objavljan u nastavcima 1935. godine u zagrebačkim *Novostima* i prati plemićke spletke na francuskom dvoru u 18. stoljeću uz središnji lik emancipirane pustolovke Henriette te razvija plošne likove bliske stereotipima pikarskih romana (Dulibić i Glavan 2007: 50). Ohrabren solidnim uspjehom *Vjerenice mača* Maurović se često vraćao ambicioznim i umjetnički uspješnim stripskim adaptacijama povijesnih romana.

Primjerice, u suradnji sa scenaristom Božidarom Račićem 1935./36. u časopisu *Oko* objavio je dvije takve prilagodbe: *Ognjem i mačem* prema romanu Henryka Sienkiewicza i *Zlatarevo zlato* prema romanu Augusta Šenoa. Šenoi će se Maurović vratiti i tridesetak godina kasnije, 1962., kada u *Plavom vjesniku* objavljuje *Čuvaj se senjske ruke*,¹⁹ i to zajedno s već etabliranim scenaristom Norbertom Neugebauerom.²⁰ Maurović i Neugebauer gotovo istovremeno, od 1960. do 1962., rade i na ambicioznom projektu stripske adaptacije Zagorkine *Gričke vještice* u *Večernjem listu* koji je prvotno zamišljen kao prilagodba svih romana Zagorkina popularnoga ciklusa. Međutim, izdavač je autorima otkazao suradnju bez objašnjenja, a prvi dio stripa *Kontesa Nera* dovršen je, uz prethodno repriziranje pasica iz *Večernjega lista*, tek iduće 1963. godine u ediciji „Strip-strip“. Nažalost, ostali romani *Gričke vještice* ostali su neadaptirani.

Posebno su poglavlje u Maurovićeve opusu stripovi objavljeni u *Zabavniku* 1943. godine, jedinoj strip-reviji u vrijeme NDH. Budući da ga je aktualna vlast prepoznala kao subverzivnoga autora i simpatizera partizanskoga pokreta, Maurović se održava na skromnom tržištu stripovima nacionalno-herojske tematike iz hrvatske prošlosti. Primjerice, sa scenaristom Franjom Martinom Fuisom kreira strip *Grob u prašumi* koji tematizira afričke pustolovine karlovačke braće Stjepana i Mirka Seljana. Posebno zapaženo mjesto ima i epopejski strip pripovjedno utemeljen na povijesti i narodnoj predaji *Seoba Hrvata*, čiji je naslov tijekom izdavanja promijenjen u *Knez Radoslav*, a problematizira pokršćavanje Hrvata i napuštanje pretkršćanskoga panteona i pripadajućih običaja.²¹ U sâmom sadržaju i gotovo analognom pripovjednom vremenu, ali i u postupku promjene naslova stripa kojom se dodatno naglasila junačka

¹⁹ Unatoč velikoj popularnosti u domaćim okvirima, Maurovićeve stripove u međunarodnim pokušajima imali skromne, ali upečatljive doseg. U tom smislu vrijedi barem napomenuti postojanje francuskoga prijevoda Maurovićeve adaptacije *Čuvaj se senjske ruke* koju je postumno 1983. godine pod naslovom *Capes et poignards* objavila ugledna izdavačka kuća stripova Dargaud (Dulibić i Glavan 2007: 68).

²⁰ Norbert Neugebauer, zajedno sa svojim mlađim bratom Walterom kao crtačem, u trenutku suradnje s Maurovićem 1960-ih godina već ima nekoliko kanonskih strip-naslova, npr. *Patuljak Nosko* iz 1943. ili *Puž beskućnik* iz 1939. (nova, redigirana verzija 1952.). Bratski je tandem u povijest medija inače ušao i kao svojevrsna preteča Zagrebačke škole crtanoga filma, tj. kao autorski par prvoga hrvatskoga (u to vrijeme i jugoslavenskoga) crtanoga filma *Veliki miting* iz 1951. godine (Krištofić 2015).

²¹ Stjecajem okolnosti (ponajprije političkih) prvo izdanje *Seobe Hrvata* u obliku integralnoga albuma izišlo je tek u listopadu 1990. godine. U iduće dvije godine producirana su još dva izdanja istoga stripa koji je ujedno ušao i u tadašnji program osnovnoškolske lektire (detaljnije o tom vidi u tekstu „O stripu, 45 godina zabranjenom“ Veljka Krulčića (2009: [224])). Tekst je prema Krulčićevoj uredničkoj bilješci prvi put objavljen kao feljton u četiri nastavka u *Večernjem listu* od 13. do 17. studenoga 1990.

prototipizacija protagonista, u *Knezu Radoslavu* prepoznatljiv je utjecaj Fosterova *Princa Valianta* u kojem je nađen scenaristički uzor (Dulibić i Glavan 2007: 63–65). Sa S. R. Žrnovačkim radi i na stripu *Tomislav* o prvom hrvatskom kralju, koji je po Maurovićeveu bijegu u partizane crtački dovršio Albert Kinert, u to vrijeme student Likovne akademije (Krulčić 1986: 19; Dulibić 2018: 14). Također, treba imati na umu da u stripskoj produkciji u vrijeme NDH Maurović biranjem tema iz toposa drevne nacionalne povijesti i koketiranjem s propagandom ipak nije u potpunosti izbjegao izravnu političku cenzuru. Dokaz tomu je zabrana 17. table *Seobe Hrvata* u kojoj se sadržajno ističe povijesno savezništvo Hrvata i Talijana. Budući da je sporna tabla trebala biti objavljena netom uoči kapitulacije Italije 1943. godine, vlasti NDH stopirale su njezinu objavu zbog političkoga taktiziranja (usp. Dulibić 2018: 9–10).

Subverzivnost Maurovićevih stripova lako se prepoznaje ponajviše u njegovim predratnim znanstveno-fantastičnim ostvarenjima. Primjerice, u *Podzemnoj carici* iz 1935. godine u *Novostima* prepoznaje se verneovska tema spuštanja troje ljudi čeličnom kuglom u duboko podzemlje. Slično kao i u Verneovu *Putu u središte Zemlje* prepoznajemo avanturističke topose sukoba protagonista s biljkama mesožderkama, pretpovijesnim životinjama i ljudima-šišmišima, sve do dolaska protagonističkih pustolova u podzemni grad Avankaran kojim vlada carica Trimena i koji je gotovo platonistički podijeljen u kaste, i to ne prema ekonomsko-političkoj moći, nego prema stečenim znanjima, vještinama i zaslugama. Socijalističko-utopističke težnje prepoznatljive su i u stripu *Ljubavnica s Marsa* iz 1935./36., adaptaciji romana *Aelita* Alekseja Nikolajeviča Tolstoja iz 1923., o putu na Mars i o neuspješnu pokušaju organiziranja socijalističke revolucije u razvijenoj, ali razjedinjenoj marsovskoj civilizaciji. Maurovićev politički habitus prepoznatljiv je i u njegovim predratnim pustolovnim stripovima, npr. pripovijed *Krvolok iz Tanipura* objavljena krajem 1935. (scenarist Božidar Rašić) vezana je uz ustanak indijskoga plemstva protiv engleske kolonijalne vlasti, a adaptacija novele *Meksikanac* Jacka Londona iz 1951. (scenarist Krešo Novosel) tematski prati meksičkoga radnika Felipea Riveru koji boksanjem financira podizanje meksičke revolucije.

Također, prilikom ocrtavanja tematsko-žanrovskoga presjeka Maurovićevih stripova treba istaknuti njihovu povezanost s aktualnim kinorepertoarom, na što je prva upozorila Vera Horvat-Pintarić (2009) u studiji „Strip i akciona tehnika pogleda“.²² Primjerice, Maurovićev *Plijen demona džungle* iz 1935. pripovijeda o gorili koji otima odabranu djevojku iz jedne istraživačke ekspedicije u afričkoj džungli, a strip je objavljen dvije godine poslije početka prikazivanja klasika kinematografije *King Kong* u režiji Meriana C. Coopera i Ernesta B. Schoedsacka. Također, malo prije spomenuti *Krvolok iz Tanipura* sadržajem neodoljivo podsjeća na film *Indijski nadgrobnik* redatelja Joesa Maya, a u scenografiji i atmosferi *Podzemne carice* i *Ljubavnice s Marsa* prepoznatljiv je utjecaj njemačke ekspresionističke kinematografije ondašnjega vremena (Horvat-Pintarić 2009: 161). Također, treba imati na umu kako je u stripu 1930-ih preispisivanje motiva iz ondašnjega kinorepertoara postao opći postupak i kod nas i u svijetu (dakle,

²² Prema Krulčićevoj uredničkoj bilješci tekst te studije prvi je put pročitao na Trećem programu Radija Zagreb 21. siječnja 1973.

Maurović nije izdvojen slučaj) što pokazuje da su novi mediji međusobno utjecali jedni na druge i na taj način „uzajamno podgrijavali zanimanje publike za određene teme“ (Aljinović i Novaković 2012: 92). Naravno, utjecaj je popularnih žanrova zapravo stariji od pojave stripa u Hrvatskoj, što je pogotovo vidljivo u nekim istraživanjima dječje književnosti. Primjera radi, ovdje izdvajamo fenomen jeftine distribucije i raširene konzumacije trivijalnih petparačkih dječjih romana tijekom 1920-ih, i to subverzivno, izvan domene „kontrolne odraslih“ (Lovrić [Kralj] 2011) – fenomen koji je zapravo analogan kasnijemu modelu distribucije i čitanja stripova.

Manihejska dihotomija između dobra i zla vezana uz pustolovne žanrove posebice je izražena u Maurovićevim vesternima, žanru koji je zbog upečatljive pripovjedne logike, uvjerljivih i nijansiranih karakterizacija te dinamičnih likovnih rješenja zauzeo središnje mjesto u njegovu opusu. Vidljivo je to rano, već u duologiji koju čine stripovi *Trojica u mraku*²³ i *Sedma žrtva*, oba stripa nastala u suradnji s Krešimirom Kovačićem kao adaptacije romana Maxa Branda te objavljena u *Novostima* 1936.²⁴ Portretirajući u njima lik mladića Dana, rousseauovskoga „dobroga divljaka“ i čovjeka prirode, dvojac Maurović i Kovačić problematizira sukob prirode i civilizacije dajući mu i snažne etičke dimenzije, a na stilsko-žanrovskoj razini prepoznatljiva je i uspješna kombinacija realizma, fantastike i simbolizma (Dulibić i Glavan 2007: 54).

Najveću je popularnost Maurović stekao stripovima o Starom Mačku. Stari Mačak predstavljen je u izvornoj trilogiji, nastaloj tijekom 1937. godine u suradnji s Franjom Martinom Fuisom, a čine ju *Gospodar Zlatnih bregova*, *Sablant Zelenih močvara* i *Posljednja pustolovina Staroga Mačka*. Prva dva naslova objavljena su u *Novostima*, a treći dio u Fuisovoj vlastitoj nakladi u pet nastavaka (Kruščić 1986: 14). Za kompletiranu sagu spomenutim stripovima treba još dodati i nedovršeni naslov *S posljednjim metkom*, koji je 1940. izlazio u reviji *Mickey strip Oko*, ponovno u suradnji s F. M. Fuisom, te *Povratak Starog Mačka* koji je izlazio mnogo kasnije, u *Plavom vjesniku* 1968. godine s novinarom i publicistom Rudijem Aljinovićem kao scenaristom. Tvrdoglavi i crnohumorni starac Old Mickey, alias Stari Mačak, kao protagonist navedene trilogije za vestern je neuobičajena i osebujna figura pravednika i zaštitnika čiji neobični karakter poziva na korektivnu definiciju vesterna posebno i pustolovnih žanrova općenito. U *Gospodaru Zlatnih bregova* prati ga zagonetni pravednik Crni jahač, a u ostalim stripovima pjesnik-lutalica Polagana Smrt, likovi koji svojim karakteristikama također doprinose Maurovićevoj implicitnoj dekonstrukciji vesterna. Naime, u tematskoj podlozi toga žanra nalazi se tipični viteški topos koji u takvoj inačici uz smještaj na američkom Divljem zapadu pretpostavlja središnji lik

²³ Nova verzija *Trojice u mraku* izdana je u *Horizontovu zabavniku* godine 1952./1953. u suradnji s Marcelom Čuklijem kao scenaristom.

²⁴ Indikativno je kako je ugledni književni povjesničar Stanko Lasić u svojim *Autobiografskim zapisima* iz 2000. ocijenio svoje čitanje *Trojice u mraku* u djetinjstvu kao jedan od najvažnijih intelektualnih, književnih i likovnih doživljaja u životu. Izdvojeni Lasićev zapis o Mauroviću iz njegovih *Autobiografskih zapisa* može se naći u Kruščićevoj uredničkoj knjizi (2009: 230–237), no u uredničkoj bilješci vezanoj uz taj tekst (Lasić 2009: 230) nema preciznijih podataka o izvornoj paginaciji.

kauboja ili revolveraša, često fizički privlačnoga, osamljenoga romantiziranoga lualice, buntovnoga prema lokalnim političkim autoritetima, ali zato sa snažnim osjećajem za čast i pravdu te jasnom namjerom da se vlastitim djelovanjem ponovno uspostavi narušeni moralni poredak. Međutim, neobična fizionomija krezuboga Staroga Mačka i tuberkulozni izgled Polagane Smrti (Aljinović i Novaković 2012: 96) iskaču iz traženoga obrasca. U radnji stripova o Starom Mačku izostaje i za vestern tipični topos „dame u nevolji“, a bunt je iskazan i nedostojanstvenim ponašanjem i sarkastičnim replikama protagonista. Također, Maurovićevi likovi često upadaju u komične situacije, no ono što ih snažno vezuje uz vestern jest zadržavanje snažnoga osjećaja za pravdu i namjere da se nešto promijeni prema boljemu.

Iako je to dijelom i posljedica uređivačkih planova i njegove suradnje s različitim scenaristima, zanimljivo je da Maurović nije podlijegao onoj dominantnoj vrsti stripske produkcije (osobito pustolovne) u kojoj se isti protagonisti prenose u višestruki broj različitih epizoda, nego svako Maurovićevo pripovijedanje ima druge likove s nijansiranim karakterima. Uz stripove o Starom Mačku u cijelom Maurovićevu opusu model epizodičnoga ponavljanja glavnih likova javlja se još samo u serijalu *Barba Niko i Ivo*, koji čine naslovi izišli u *Plavom vjesniku* između 1963. i 1968. s Aljinovićem kao scenaristom: *Brod buntovnika*, *Tajanstveni kapetan* i *Blago Fatahive*. Njegovo poslijeratno stvaralaštvo obilježeno je s još nekoliko stripova mornarske ili brodolomske tematike, kao npr. *Biser zla* iz 1960./1961. (scenarist N. Neugebauer, po romanu Jacka Londona), *Brodolomci na otoku Mega* iz 1952. (scenarist Marcel Čukli, strip dovršili Ico Voljevića i Aleksandar Marks) ili *Ukleti brod* iz 1960./1961. (scenarist N. Neugebauer, po romanu Wilhelma Hauffa). Također, herojska tematika, jasna težnja za tendencioznim stripom, ali i političkim pozicioniranjem uz majstorski izvedeno izbjegavanje socrealističkih klišeja prepoznatljivi su u njegovim poslijeratnim partizanskim stripovima, npr. *Protiv smrti* iz 1954. (scenarist Vicko Raspor), *Istinite priče o malim borcima* iz 1967./68. (scenarist Rudi Aljinović) ili *Sinovi slobode* iz 1968./69. (scenarist Josip Barković po vlastitom romanu).²⁵

Također, diskurs o Maurovićevu stripskom opusu danas teško je moguć bez pornografskoga ciklusa *Kandaul* koji je prvi put objavljen tek 2000. godine, kada je ujedno i rasprodan u čak tri izdanja (Dulibić 2018: 25). Objavljen gotovo dvadeset godina nakon njegove smrti, *Kandaul* je imenovan po drevnom lidijskom kralju iz čijega je imena izveden eponim za fetiš seksualnoga podvođenja vlastite supruge drugim muškarcima radi upražnjavanja voajerstva, što i jest glavni motivski topos tih minijatura. *Kandaul* za Maurovićeva života nije bio predviđen za objavljivanje iz najmanje triju razloga: zbog tadašnje pojačane stigmatizacije eksplicitnoga pornografskoga sadržaja, zbog otvorene demontaže konvencionalnoga građanskoga sadržaja i zbog grotesknih, izobličjenih, gotovo rabelaisovskih prikaza seksualnih aktera i njihove „bokačovske raskalašenosti“

²⁵ Iako je 2012. objavljena antologija *Hrvatski antifašistički strip* pod uredništvom Mladena Novakovića, a 2015. i Julesov i Lebovićev serijal *Partizani* u tri integralne knjige (Radilović i Lebović 2015a, 2015b, 2015c), pitanje partizanske tematike u domaćem stripu nije detaljnije istraženo.

(Bošnjaković 2009: 190)²⁶ u *Kandaulu*. Također, treba imati na umu da su seksualne aluzije i otvorenija erotičnost prepoznatljivi u Maurovićevu radu još i prije njegovih početaka u stripu, i to u karikaturama i ilustriranim vicevima u časopisu *Koprive* ranih 1930-ih (Dulibić i Glavan 2007: 21; Dulibić 2018: 23). Sklonost seksualnosti odrazila se i u sadržajno i građanski prihvatljivim stripovima gdje su glavne akterice s obzirom na širi kontekst objavljivanja odmjereni i primjereni erotizirane (npr. u već spomenutim stripovima *Vjerenica mača*, *Podzemna carica*, *Grička vještica*, itd.).

Zaključak

U ovom je radu u istraživačkom fokusu strip, ne samo u recepcijskom smislu kao mogući izvor dječje literature ili literature općenito, nego prvenstveno kao jedinstveni novi medij koji se realizira u specifičnom suodnosu slike i teksta. S obzirom na svoju semiotičku strukturu, strip kao autonoman medij nudi osebujni tip tekstualnosti i literarnosti u kojem vizualna i verbalna komponenta doista nisu razdvojene kategorije, nego ravnopravno i uravnoteženo sudjeluju u proizvodnji značenja (McCloud 2005, 2008; Munitić 2010; Sousanis 2015). Ovakav zakon imanentnoga ustroja svojstvenoga stripu neizbježno uspostavlja i važan odnos prema tradicionalnim tipovima tekstualnosti (tj. prema klasičnomu slovnomu tekstu prisutnom u književnosti) jer je i stripskoj strukturi, jednako kao i književnoj, omogućeno konstruiranje složenijih pripovjednih lanaca, za što smo našli teorijsko opravdanje u suvremenim naratološkim pristupima (Herman 2002; Prince 2003; Ryan 2004). Doista, i u većini tumačenja stripa definicija toga medija kristalizirala se kao „umjetnost slijeda“, upućujući s jedne strane na eminentnu karakteristiku sâmogoga diskursa, tj. vizualno-verbalnu integraciju svojstvenu isključivo mediju stripa, a s druge jasnu mogućnost vezivanja pojma stripa na kategoriju žanra.

Što se pitanja žanra u stripu tiče, teorijski je naglasak stavljen na Bahtinovu koncepciju žanra kao relacijske kategorije, odnosno na Bahtinovo pomicanje pojma žanra iz sfere unutartekstualnoga ustroja književnosti u izvanknjiževnu sferu društveno-političkoga iskustva. Time je Bahtin ne samo teorijski opravdao dijalogični karakter književnosti nego je napravio i solidne teorijske preduvjete za moguću raspravu o žanrovskoj dijalogičnosti u drugim medijima, kao što su strip ili film. Kako bismo testirali tu tezu, u ovom je prilogu kao primjer predložen i tematsko-žanrovski presjek opusa Andrije Maurovića koji je s prvim hrvatskim stripom *Vjerenica mača* 1935. godine otvorio novo poglavlje u hrvatskoj popularnoj kulturi.

Žanrovska analiza stripova Andrije Maurovića ukazuje ne samo na žanrovski i tematski heterogena autora nego doista i potvrđuje opće diskusije o žanru kao o relacijskoj kategoriji koja je usmjerena prema različitim dimenzijama ljudskih aktivnosti i interesa. Posljedica je takva genološkoga modela gusta tematska raslojenost stripova općenito, pa onda i Maurovićevih stripova posebno. U suradnji s mnogim scenaristima

²⁶ Prema Krulčićevoj uredničkoj bilješci Bošnjakovićev tekst prvi je put objavljen u časopisu *Kultura*, br. 57/58 iz 1982. godine.

ili samostalno, Maurović je interesno usmjeren na različite teme: povijesne, pustolovne, političke, vesterne, ZF, pa čak i erotske. S obzirom na široku tematsko-recepcijsku prirodu stripova na primjeru opusa Andrije Maurovića, ali također i na samu recepcijsku konstelaciju u kojoj se stripovi općenito kupuju, dijele i čitaju, taj se medij neizbježno dodiruje s temama, žanrovima i recepcijom dječje književnosti. U raspravama takve vrste nije suvišno dodatno naglasiti da ima stripova koji nisu za djecu. Međutim, u složenom univerzumu dječjega štiva kvalitetni stripovi primjereni dječjim interesima i kognitivnim potencijalima imaju svoje mjesto.

Popis literature

- Aljinović, Rudi i Mladen Novaković. 2012. *Kad je strip bio mlad: prilozi za povijest hrvatskog stripa*. Zagreb: Stripforum.
- Bahtin, Mihail. 1967. *Problemi poetike Dostojevskog*. Prev. Milica Nikolić. Beograd: Nolit.
- Bošnjaković, Mata. 2009. Elementi analize Maurovićevih stripova. U: *Mauroviću s ljubavlju: spomenar*, ur. Veljko Krulčić, 186–190. Zagreb: Vedis.
- Chute, Hillary. 2008. Comics as Literature? Reading Graphic Narrative. *Publications of the Modern Language Association of America* 123 (2): 452–465.
- Crnković, Milan. 1967. *Dječja književnost: Priručnik za studente pedagoških akademija i nastavnike*. Zagreb: Školska knjiga.
- Crnković, Milan i Dubravka Težak. 2002. *Povijest hrvatske dječje književnosti: od početaka do 1955*. Zagreb: Znanje.
- Diklić, Zvonimir i Ivo Zalar (prir.). 1980. *Čitanka iz dječje književnosti (s prikazom najznačajnijih vrsta)*. Zagreb: Školska knjiga.
- Diklić, Zvonimir, Dubravka Težak i Ivo Zalar (prir.). 1996. *Primjeri iz dječje književnosti*. Zagreb: Divič.
- Dorfman, Ariel i Armand Mattelart. 2014. *Kako čitati Paju Patka: imperijalistička ideologija u Disneyjevom stripu*. Prev. Jasna Dakić. Zagreb: Prosvjeta.
- Draginčić, Slavko i Zdravko Zupan. 1986. *Istorija jugoslovenskog stripa*. Novi Sad: Forum i Marketprint.
- Dulibić, Frano. 2009. *Povijest karikature u Hrvatskoj do 1940. godine*. Zagreb: Leykam international.
- Dulibić, Frano. 2018. *Andrija Maurović između političkih ideologija i pornografije*. Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti.
- Dulibić, Frano i Darko Glavan. 2007. *Andrija Maurović: poznato i nepoznato*. Zagreb: Galerija Klovićevi dvori.
- Eisner, Will. 1985. *Comics and Sequential Art*. Tamarac, Florida: Poorhouse Press.
- Hameršak, Marijana i Dubravka Zima. 2015. *Uvod u dječju književnost*. Zagreb: Leykam international.
- Herman, David. 2002. *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative*. Lincoln i London: University of Nebraska Press.
- Horvat-Pintarić, Vera. 1974. Autorski strip zagrebačke škole. *Mogućnosti* 21 (1): 1–23.
- Horvat-Pintarić, Vera. 2009. Strip i akciona tehnika pogleda. U: *Mauroviću s ljubavlju: spomenar*, ur. Veljko Krulčić, 159–169. Zagreb: Vedis.
- Hudson, Rick. 2010. The Derelict Fairground. A Bakhtinian Analysis of the Graphic Novel Medium. *The CEA Critic* 72 (3): 35–49.
- Kolanović, Maša. 2011. *Udarnik! Buntovnik? Potrošač... Popularna kultura i hrvatski roman od socijalizma do tranzicije*. Zagreb: Naklada Ljevak.

- Kress, Gunther i Theo van Leeuwen. 2006. *Reading Images: The Grammar of Visual Design*. Second Edition. London i New York: Routledge.
- Krištofić, Bojan. 2015. *Telegramov esej o animiranom filmu u Hrvatskoj*. <<https://www.telegram.hr/tema/telegramov-esej-o-animiranom-filmu-u-hrvatskoj/>> (pristup 13. siječnja 2020.).
- Krulčić, Veljko. 1986. Andrija Maurović – nepretenciozni genije. U: *Maurović*, ur. Veljko Krulčić, 7–26. Pula: Istarska naklada.
- Krulčić, Veljko. 2009. O stripu, 45 godina zabranjenom. U: *Mauroviću s ljubavlju: spomenar*, ur. Veljko Krulčić, 218–228. Zagreb: Vedis.
- Krulčić, Veljko (ur.). 1984. *Hrvatski poslijeratni strip*. Pula: Istarska naklada.
- Krulčić, Veljko (ur.). 1986. *Maurović*. Pula: Istarska naklada.
- Lasić, Stanko. 2009. Izvadak iz knjige *Autobiografski zapisi*. U: *Mauroviću s ljubavlju: spomenar*, ur. Veljko Krulčić, 230–237. Zagreb: Vedis.
- Lovrić [Kralj], Sanja. 2011. Poetika hrvatskih dječjih petparačkih romana u razdoblju između dva svjetska rata. U: *Redefiniranje tradicije: dječja književnost, suvremena komunikacija, jezici i dijete*, ur. Ante Bežen i Berislav Majhut, 165–178. Zagreb: Učiteljski fakultet Sveučilišta u Zagrebu i Europski centar za napredna i sustavna istraživanja.
- Macan, Darko. 2005. Strip. U: *Hrvatska likovna enciklopedija sv. 7*, gl. ur. Žarko Domljan, 37–39. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža i Vjesnik d. d.
- Macan, Darko. 2007. *Hrvatski strip 1945.–54*. Zagreb: Mentor.
- Majhut, Berislav i Štefka Batinić. 2017. *Hrvatska slikovnica do 1945*. Zagreb: Hrvatski školski muzej i Učiteljski fakultet Sveučilišta u Zagrebu.
- McCloud, Scott. 2005. *Kako čitati strip – nevidljivu umjetnost*. Prev. Danilo Brozović. Zagreb: Mentor.
- McCloud, Scott. 2008. *Kako crtati strip: pripovjedne tajne stripa i mange*. Prev. Danilo Brozović. Zagreb: Mentor.
- Molvarec, Lana. 2017. *Kartografije identiteta. Predodžbe izmještanja u hrvatskoj književnosti od 1960-ih do danas*. Zagreb: Meandarmedia.
- Munitić, Ranko. 1975. Strip – deveta umjetnost? *Kultura* 8 (28): 11–96.
- Munitić, Ranko. 2010. *Strip, deveta umjetnost*. Zagreb: Udruga Art 9.
- Narančić Kovač, Smiljana. 2015. *Jedna priča – dva pripovjedača: slikovnica kao pripovijed*. Zagreb: ArTresor.
- Narančić Kovač, Smiljana. 2019. The Status of Illustrations in Croatian Translations of Children's Classics. *Umjetnost riječi* 63 (3–4): 211–230.
- Nikolajeva, Maria i Carole Scott. 2006. *How Picturebooks Work*. New York i London: Routledge.
- Novaković, Mladen (ur.). 2012. *Hrvatski antifašistički strip*. Zagreb: Stripforum.
- Pinti, Daniel. 2020. Bakhtinian Dialogics: Comics Dialogics: Seeing Voices in The Vision. U: *More Critical Approaches to Comics. Theories and Methods*, ur. Matthew J. Smith, Randy Duncan i Matthew Brown, 246–260. New York i London: Routledge.
- Posavac, Zlatko. 1970a. Strip u Hrvatskoj (1). *15 dana* 13 (8–9): 14–17.
- Posavac, Zlatko. 1970b. Strip u Hrvatskoj (2). *15 dana* 13 (10): 16–20.
- Posavac, Zlatko. 1971a. Strip u Hrvatskoj (3). *15 dana* 14 (1): 14–17.
- Posavac, Zlatko. 1971b. Strip u Hrvatskoj (4). *15 dana* 14 (2): 14–17.
- Posavac, Zlatko. 1971c. Strip u Hrvatskoj (5). *15 dana* 14 (3): 16–19.
- Prince, Gerald. 2003. *A Dictionary of Narratology: Revised Edition*. Lincoln i London: University of Nebraska Press.
- Radilović, Julio – Jules i Đorđe Lebović. 2015a. *Partizani. Integral 1*. Zagreb: Stripforum.

- Radilović, Julio – Jules i Đorđe Lebović. 2015b. *Partizani. Integral 2*. Zagreb: Stripforum.
- Radilović, Julio – Jules i Đorđe Lebović. 2015c. *Partizani. Integral 3*. Zagreb: Stripforum.
- Raspudić, Nino. 2013. Kako sam odrastao uz stripove? U: Bednjanec, Ivica: *Heroji s Gvozdanskog*, 4–6. Zagreb: *Večernji list*.
- Ryan, Marie-Laure. 2004. Introduction. U: *Narrative across Media: The Languages of Storytelling*, ur. Marie-Laure Ryan, 1–40. Lincoln i London: University of Nebraska Press.
- Sousanis, Nick. 2015. *Unflattening*. Cambridge i London: Harvard University Press.
- Sršen, Ivan. 2019. Jedan dan u cvjećarnici. U: Ivan Sršen i Antonija Radić: *Halo Bing – intervju s Maxom Bunkerom*. Zagreb: Sandorf i Večernji list.
- Šakić, Tomislav. 2012. Strip. U: *Hrvatska književna enciklopedija sv. 4*, gl. ur. Velimir Visković, 165–167. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža.
- Tomić, Svetozar. 1985. *Strip, poreklo i značaj*. Novi Sad: Forum i Marketprint.
- Vojinović, Aleksandar. 2007. *Andrija Maurović: prorok Apokalipse*. Zagreb: Profil International.
- Zupan, Zdravko. 2018. *Maurović – Lobačev – Jules – Sulić*. Zagreb: Udruga Art 9.
- Žmegač, Viktor, Zdenko Škreb, Fran Petrè i Milivoj Solar. 1963. Takozvana zabavna književnost. *Umjetnost riječi* 7 (4): 333–343.

Domagoj Brozović

University of Zagreb – Faculty of Croatian Studies, Zagreb, Croatia

The Issue of Genre in Comics Using the Example of Andrija Maurović

This paper examines the definition of comics and the issues of themes and genres in this medium, using the example of Andrija Maurović's opus. Semiotically, the comic book develops a different type of textuality from the traditional literary text, because, in the process of forming meaning, it simultaneously includes visual and verbal components in its discourse. The selected examples of Maurović's titles and a thematic-genre overview of the same lead implicitly towards an accepted conclusion of literary theory on the relational character of the genre and on the subversive character of art. Given the complex evolution of comic art, this paper also generally discusses artistic media and forms, including literature, children's literature, illustrated books, and picturebooks, that have some points of contact with comics.

Keywords: comics, genre, literature, sequential art, verbal-visual multimodality