

Аднан ХАСАНОВИЋ
Амела ЛУКАЧ ЗОРАНИЋ
ПРАТОВА ИРСКА:
ИЗМЕЂУ ДРУГОСТИ И МИТА

adnhas1@yahoo.com
a.zoranic@uninp.edu.rs

Универзитет у Новом Пазару

Апстракт: Рад анализира албум *Келџи*, аутора Хуга Прата, кроз теоријски оквир оријентализма Едварда Саида, семиологију мита Ролана Барта и теорију стрипа Скота Маклауда, с особитим фокусом на двије епизоде, *Концерт у О-молу за харфу* и *ниџролицерин* и *Сан зимској јутра*. Полази се од претпоставке да Прат конструира Ирску и келтску Британију као унутрашњи европски Оријент – митологизирани простор *друјости* кроз који модерна Европа артикулира властите политичке и културне анксиозности. У епизоди *Концерт у О-молу за харфу* и *ниџролицерин* ирска револуционарна политика одсликана је кроз митску симболику. Мојра О’Данан, познатија и као Банши, и ирска харфа дјелују као Бартови митски означитељи који натурализирају политичко насиље и херојску жртву. Разоткривање фабриковане издаје и произведеног мучеништва показује начин на који националистичка идеологија догађаје претвара у безвременске моралне наративе, што одговара Бартовој дефиницији мита као „деполитизираниг говора“. Епизода *Сан зимској јутра* радикализира ову логику приказујући Први свјетски рат као митски сукоб између келтско-артуријанских и германских космологија. Спајањем подморница и магије Прат илустрира Саидов концепт „имагинарне географије“, у којем се културни простори производе кроз симболичке опозиције, прије неголи кроз емпиријску стварност. Примјеном Маклаудових појмова, попут *зайиварања* (*closure*) и пријелаза између кадрова, рад показује како сâм медиј стрипа омогућава метаморфозу историје у мит, производећи специфично визуелни облик оријенталистичког наратива унутар Европе.

Кључне ријечи: Малтезе, Прат, Келти, Саид, оријентализам, Барт, митологије, Маклауд, Ирска, репрезентација

Увод

У овом раду настоји се дати допринос истраживању једног облика оријентализма у Ирској кроз двије епизоде стрип аутора Хуга Прата (Hugo Pratt). Наиме, ради се о епизодама *Концерт у О-молу за харфу* и *ниџролицерин* (*Concert en O mineur pour harpe et nitroglycérine*) и *Сан зимској јутра* (*Songe d’un matin d’hiver*) објављене 1971. у склопу албума *Келџи*, епизодама које су једине у просторном смислу смјештене на тлу Ирске и Британије. Поред поменутог ал-

бума, корпус саге *Корѝо Малѝезе (Corto Maltese)* чини још једанаест албума, с тим што неки од њих, као што је то уосталом случај и са предметним албумом, садрже и по неколико краћих и фрагментираних, наизглед неповезаних али идејно блиских епизода.

Опус дјела италијанског стрип аутора Хуга Прата по својој изнимно богатој слојевитости надалеко надилази стрип као такав. Од своје појаве, у првој свесци *Балада о сланом мору (Una ballata del mare salato)* 1967. године, Малтежанин се брзо издигао на разину културног културолошког феномена, да би се отварање изложбе његовом аутору, Венецијанцу и свјетском путнику Хугу Прату, у државном музеју Гранд Пале (Grand Palais) у Паризу 1986. године, сматрало почетном тачком институционалне легитимације девете умјетности, а што је један од можда најзначајнијих доприноса његове умјетности глобалној култури (Ptifo 2023: 159). У прилог изузетној особености овог стрип серијала иде и податак да је свезак *Балада о сланом мору* доспјео на 62. мјесто листе стотину најутјецајнијих књижевних дјела 20. вијека, коју је 1999. године објавио француски *Монд (Le Monde)*.¹

Албум *Келѝи (Les Celtiques)*, 1971) представља јединствени визуални и наративни израз у којем је дат историјски материјал европског Првог свјетског рата у симбиози с митолошким регистром келтске, артуријанске и германске традиције, стварајући на тај начин *инѝраевројски Оријенѝ*, замишљени, митологизирани простор *друѝосѝи* унутар саме Европе. Један је од наративно и теоријски најпогоднијих сегмената серијала *Корѝо Малѝезе* за разматрање појма *Оријенѝа* као имагинарне конструкције унутар европског културног поља. Иако наизглед удаљен од класичних геополитичких простора *оријенѝализације* (Блиски исток, Сјеверна Африка, Азија и сл.), албум *Келѝи* показује да логика оријенталистичке репрезентације, односно логика креирања *Друѝоѝ*, и архивирања културног знања кроз мит, ритуал и симбол, те идеолошког форматирања наратива, није нужно везана за конкретни географски Исток већ за структуралне процесе репрезентације.

Структуру албума чини шест епизода² које повезују Венецију, Ирску, Корнвол, Стоунхенџ, бојно поље Соме и атлантски сјевер. Тај просторни континуитет, наизглед фрагментаран, производи *евројски имаинарни Оријенѝ*, простор који није означен егзотичном географијом, али јесте егзотичан у симболичком смислу. Свијет Келта, његови митови, ритуали, музика (харфа), фолклорна онтологија (Банши, артуријански мотиви) и ослободилачки покрети (ИРА, Шин Фејн) могу се читати као унутрашњи *Оријенѝ* – простор који Европа види као свој идентитетски *Друѝи*. У прилог таквом виђењу

1 https://www.lemonde.fr/archives/article/1999/10/15/ecrivains-et-choix-sentimentaux_3570170_1819218.html > 26. 12. 2025.

2 Слиједимо издања београдске издавачке куће *Darkwood*.

простора говори оно што Хоми К. Баба (Homi K. Bhabha) дефинише као „трећи простор“,³ мјесто гдје се културни идентитет преговара кроз хибридноћ, а не кроз фиксну опозицију (Bhabha 1994: 37), или пак, како Деклан Киберд (Declan Kiberd) тврди, сама Ирска је историјски „измишљена“ кроз колонијалне наративе који осцилирају између примитивизма и духовне аутентичности (Kiberd 1995: 6).

Теоријски и методолошки приступ

Да би се прикладно разумио статус европског мита у поменутиим епизодама, потребно је нашу анализу смјестити унутар Саидовог (Edward Said) концепта *оријентализма* као дискурзивног механизма производње другости, Бартове (Roland Barthes) семиологије мита као система који натурализира историјске конструкте, те Маклаудовог (Scott McCloud) разумијевања стриповног језика као медија који конституира значење кроз визуелне и секвенцијалне стратегије.

Комбинација ова три методолошка инструмента омогућава истодобно читање садржаја (теме, наративне стратегије), форме (*mise-en-page, closure, gutter*, иконизација и др.) и идеолошког ефекта (начина на који стрип производи значење које учвршћује или руши хегемонијске наративе).

Кључне методолошке претпоставке

Едвард Саид у свом, за постколонијалне студије квинтесенцијалном дјелу *Orientalism* (1978), прецизно наглашава да Оријент није мјесто, већ позиција у дискурсу. Оријент није само географија већ и епистемолошки модул разликовања између Оријента и (углавном) Оксидентa, а који производи *Друјои*⁴ (Said 1978: 2). Ова дистинкција функционише као епистемолошки модел који се може лоцирати и унутар саме Европе. Пратов европски *Оријент* (односно Келти, то јест Ирци) у овим епизодама треба читати као такву позицију – унутарњу маргину која омогућава контраст и легитимацију центрима моћи. У албуму *Келџи* Прат тематизира Европу као својеврсну плуралну културну маргину – Ирску, келтски сјевер, Корнвол, митски Атлантнк – и унутрашње *Оријенте* европске имагинације.

Саид такођер истиче да је *оријентализам* начин Запада да оствари доминацију, преструктурирање и држање под влашћу

3 “Third Space” (Bhabha 1994: 37).

4 „Оријентализам је стил мишљења заснован на онтолошкој и епистемолошкој разлици између ‘Оријента’ и (углавном) ‘Запада’ – “Orientalism is a style of thought based upon an ontological and epistemological distinction made between ‘the Orient’ and (most of the time) ‘the Occident’” (Said 1978: 2; пријеводи свих навода, појмова, наслова коришћених дјела и сл. са енглеског језика, дјело су ауторa).

Оријента⁵ (Said 1978: 3). Сходно томе, у албуму *Келџи* управо се кроз мит, фолклор и ритуалне наративе види како европске силе (британска империјална власт у Ирској, њемачки милитаризам на Атлантику) покушавају доминирати имагинаријем који им је исто-времено близак и стран.

Бартов концепт мита додатно расвјетљава начине на које се у албуму историјски елементи трансформирају у симболичке наративе. Он дефинира мит као облик секундарног значења који натурализира идеологију запажајући да је то „врста говора“, „систем комуникације“, односно порука,⁶ да би убрзо потом закључио како је задатак мита заправо подарити историјској намјери природно оправдање: „Мит има задатак да историјској намери да природно оправдање“;⁷ „Семиологија нас је научила да мит има задатак да историјској намјери да природно оправдање и учини да случајност изгледа вјечна“⁸ (Barthes 1972: 107, 142). Бартов појам мита дјелује као идеолошка операција: помаже нам увидјети како наративи из албума натурализирају политике кроз „други ред“ значења (трансформација историјског у „природно“). У албуму *Келџи* мит функционише управо на тај начин. Политички сукоби (ИРА vs. британска власт), националне трауме (издаја, херојство), зимски солстициј и келтске легенде попримају „природну“ форму кроз структуре мита; међутим, задржавају своју идеолошку функцију.

Маклаудов теоријски апарат помаже нам да се ови процеси анализирају и на нивоу графичко-наративне економије. У својој студији о одликама и механизмима стрипа Маклауд објашњава да стрип функционише кроз интеракцију визуелног и наративног кода, гдје један од стриповних механизма, *затварање (closure)*, ствара значење: „Стрип је моносензорни медиј. Ослања се на затварање како би створио осјећај кретања, времена и нарације“⁹ (McCloud 1993: 67). Маклауд указује на архитектурално значење стрипа као медија, гдје анализа стриповних механизма попут секвенцирања, затварања (*closure*), празнине (*gutter*) и иконизације, и сл., помаже у разумијевању начина на које се у празнинама између кадрова производе пресецања мита и повијести. До сличног закључка долази и Тијери

5 „[...] западни стил за доминацију, реструктурирање и стицање власти над Оријентом“ – “[...] a Western style for dominating, restructuring, and having authority over the Orient” (Said 1978: 3).

6 „Мит је врста говора [...] то је систем комуникације, порука“ – “Myth is a type of speech [...] it is a system of communication, a message” (Barthes 1972: 107).

7 “Myth has the task of giving an historical intention a natural justification” (Barthes 1972: 107).

8 “Semiology has taught us that myth has the task of giving an historical intention a natural justification, and making contingency appear eternal” (Barthes 1972: 142).

9 “Comics is a mono-sensory medium. It relies on closure to generate a sense of motion, time, and narrative” (McCloud 1993: 67).

Гроенстин (Thiery Groensteen) када наглашава релациону мрежу панела („артрологија“), кроз коју се значење појављује на цијелој страници, а не унутар изолованих слика (Groensteen 2007: 21).

Слично томе, Чарлс Хетфилд (Charles Hatfield) истиче, у стриповима, инхерентну напетост између ријечи и слике, која омогућава идеолошку двосмисленост и мноштво значења (Hatfield 2005: 36). У албуму *Келџи* Прат управо у празнинама између кадрова обликује контакте између историјског и митског, стварног и фантастичног.

Концерт у О-молу за харфу и нијиролицерин

Епизода *Концерт у О-молу за харфу и нијиролицерин* смјештена је у ратни Даблин и руралну Ирску, гдје се одвија политичко-митски нарратив из перспективе Шин Фејна и ИРА-е (Ирске републиканске армије). У овој епизоди Прат Саидов колонијални дискурс смјешта унутар Европе. Ирска је представљена као алтеритет британске рационалне модерности, као унутрашњи европски Оријент, односно лиминални териториј који Британска империја представља структурама веома сличним онима на које Саид указује. Саид наглашава да *оријентализам* није чисто географски или политички, већ епистемолошки концепт, који уноси геополитичку свијест у текстове¹⁰ (Said 1978: 12). Епизода приказује како британска империјална администрација конструише Ирску као политички проблем и културну аномалију, што се уклапа у Саидову тезу да оријенталистички дискурс функционише и у односу према интерним европским маргинама.

Прат тако показује да процеси оријентализације не захтијевају неевропског *Друио* – довољно је да постоји унутрашња периферија, чији митови, фолклор и политичка побуна постају материјал за дискурзивно дисциплинирање. Ирска у епизоди *Концерт у О-молу за харфу и нијиролицерин* дјелује као колонизирани простор који је подједнако егзотичан и пријетећи – веома налик Саидовом концепту *Оријентиа* као мјеста „страха и фасцинације“¹¹ (Said 1978: 59).

Саидова је тврдња да је оријентализам систем моћи примјенљив и тамо гдје је *Друи* сасвим близу: „[...] Европска култура је добила на снази и идентитету тако што се супротставила Оријенту као својеврсни сурогат, па чак и подземни ја“¹² (Said 1978: 3). У контексту нашег истраживања ова Саидова мисао је особито релевантна. Ирска у епизоди функционише као *подземно ја* (курзив аутора) бри-

10 “Orientalism is not a mere political subject matter or field [...] it is rather a distribution of geopolitical awareness into text” (Said 1978: 12).

11 “[...] fear and a kind of awe” (Said 1978: 59).

12 “European culture gained in strength and identity by setting itself off against the Orient as a sort of surrogate and even underground self” (Said 1978: 3).

танског империја – пријетња која је истовремено културно сродна и потпуно другачија. То нас наводи на закључак да је ова епизода изузетно погодна за примјену Саидове концепције јер се механизми оријентализације појављују у трансформираном облику: Прат претумачава логику *друјосџи* унутар саме Европе – у ирско-британски колонијални однос. Саид наглашава да је империјални дискурс „западни стил за доминацију, реструктурирање и власт над Оријентом“ (Said 1978: 3).¹³ У том смислу, премда се Ирска географски налази на Западу, унутар британског имагинарија она дјелује као интерни *Оријент*, односно као простор побуне, примитивизма, митске сентименталности, политичке ирационалности. Прат управо ту двоструку позицију користи као наративни кључ.

У епизоди *Концерџи у О-молу за харфу и ниџроџилицерин* политичка борба Шин Фејна и ИРА-е означена је заправо као борба против империјалне хегемоније, но, са друге стране, и као „пријетња“ коју британски наратив жели дисциплинирати. Прат користи ирско-британски однос управо као поље такве „дистрибуције“, гдје Саидов концепт наратива моћи помаже да се види како британска администрација, оличена у утврди Даблин касл (Dublin Castle) фабрикује ирску побуну као патолошку и инфантилну, али и као *локус* моћи који наративно производи ирски национализам као „забуђену емоционалност“ и „опасну мистификацију“. То је одраз Саидове анализе у којој Запад „ствара Оријент политички, социолошки, идеолошки, научно и маштовито“ (Said 1978: 6),¹⁴ да би мало касније закључио: „Оријенталац је ирационалан, изопачен, дјетињаст, 'другачији'; стога је Европљанин рационалан, доблестан, зрео, 'нормалан'“ (Said 1978: 40).¹⁵ Прат преокреће перспективу и деконструира овај дискурс: британска рационалност није представљена као стабилна, већ као морално упитна док ирска наводна „ирационалност“ добија политичку и етичку димензију кроз борбу за слободу и издају.

Након буне 1916. нестало је слоге међу побуњеницима и само је Пет Финикен, пријатељ Корта Малтезеа, знао да их окупи: „[...]“¹⁶

13 “[...] a Western style for dominating, restructuring, and having authority over the Orient” (Said 1978: 3).

14 “[...] fabricates the Orient politically, sociologically, ideologically, scientifically, and imaginatively” (Said 1978: 6).

15 “The Oriental is irrational, depraved, childlike, 'different'; thus the European is rational, virtuous, mature, 'normal'” (Said 1978: 40).

16 Поједини сегменти текста карактеризирани су учесталијом употребом трију или више тачака, што произлази из чињенице да је ријеч о наводима изравно преузетим из изворног стрип-албума. У тим случајевима елипсе не функционирају као стандардна ортографска ознака за изостављени дио текста, већ као графичко-семиотички индикатор прекида, застоја или оклијевања у говору ликова, у складу с наративним и стилским конвенцијама стрипа као медија. Управо из тог разлога није примијењена уобичајена уредничка ознака за елидирани текст, будући да би таква интервенција нарушила изворну семантичку и дискурзивну функцију навода.

једино је Пет Финикен умео да их уједини и пуком бунту улије револуционарну свест. Његова смрт нас је још више ујединила“ (Прат 2019: 71). Препреденост и моралну упитност британске администрације најбоље одсликавају ријечи заповједника Даблин касла, пуковника Кинга, у сцени разоткривања мајора О’Солована, двоструког агента у редовима добровољаца:

Да, сумњао сам у тебе, па сам ти дао лажну информацију... И тако су твоји другови пали у клопку... Твој пријатељ Тим Бренан већ је био погубљен овде... Тајно... (Прат 2018: 79).

Да би мало ниже најавио и наставак тајне замисли:

То је био мајор О’Солован... Али и издајник... Или је можда... у овом случају тачније назвати га агентом Ирске револуционарне армије који се храбро убацио међу нас... Јунак... Шин Фејна! (Прат 2018: 79).

Мојра О’Данан, алијас Банши,¹⁷ именом већ призива келтску митолошку жену која наговјештава смрт. Она дјелује као репрезентација типа који се у колонијалном дискурсу препознаје као национална алегорија и, истодобно, као митолошко биће.

Зар име Банши у Ирској не доноси несрећу? Да... Банши су вештице злосутнице... Онима који их сретну, нарочито ако се нађу на мосту преко неке бујице... (Прат 2018: 75).

Бартова дефиниција мита као трансформације историјског у природно овдје је пресудна: „Мит је врста говора [...] Оно што он ради јесте да трансформише историју у природу“ (Barthes 1972: 129).¹⁸ Барт би Мојру одредио као митолошку фигуру другог реда, јер у њој политика (револуција, герила, саботажа) и мит (Банши) постају једно те исто. Мојра је двоструко кодирана: као политичка предметност, будући да је чланица републиканске мреже побуњеника, а с друге стране, и као митолошки ентитет – Банши.

Ова двострукост омогућава аналитичку примјену Бартове семиотике мита. Барт мит одређује и као *врсту говора одабрану историјом*,¹⁹ те описује како историјски контингентне праксе, када се претворе у мит, попримају карактер „природности“. Мојра је управо такав примјер. Ирска побуна, крв, отпор, жртва и жал кодирани су у једној фигури, којој се приписује аура неизбјежног, архетипског. У овој епизоди, лик Мојре О’Данан, Ирскиње, удовице и харфист-

17 *Banshee* (od ban – [bean] – жена и shee [sí/sídhe] – вила, дух) је женски, вилински и натприродни дух из ирске митологије, који својим нарицањем наговјештава смрт, али је не изазива. (“Woman of the fairies” supernatural being in Irish and other Celtic folklore whose mournful... lamentation... was believed to foretell the death of a member of the family”; извор: <https://www.britannica.com/topic/banshee> > 25. 12. 2025.)

18 “Myth is a type of speech. [...] What it does is to transform history into nature” (Barthes 1972: 129).

19 “[...] a type of speech chosen by history” (Barthes 1972: 110).

киње, опремљене фолклорним атрибутима (харфа, ритуални наративи, предоџба Банши), представља управо тај процес натурализације, где мит преузима политичку функцију и прикрива историјске комплексности. Мојра као Банши функционише као Бартов мит. Њена симболичка функција преузима примат над индивидуалном психологијом. Она је производ културне семиотике који легитимизира националистичку жртву, а њен статус *друјосџи* омогућава политичку инструментализацију.

Барт ово објашњава тврдњом да мит није дефиниран предметом своје поруке, већ начином на који своју поруку изговара:

Мит није дефиниран објектом своје поруке, већ начином на који изговара ту поруку: постоје формална ограничења мита, не постоје „супстанцијална“. [...] Сваки објект на свијету може пријећи из затвореног, тихог постојања у усмено стање, отворено за присвајање од стране друштва, јер не постоји закон, био природан или не, који забрањује разговор о стварима (Barthes 1972: 107).²⁰

Примијењено на Мојру, није битно да ли је Банши историјски конструкт, него то да је ефикасна као знак.

Мојра одбија напустити свој ритуални простор – као митолошка фигура не може пријећи у Кортов свијет.

Зовем се Банши, сећаш се... Ја носим несрећу... Донела сам је двојници људи које сам волела... Не смем да ризикујем с тобом... Осим тога, Ирској смо још сви потребни. Збогом, Корто... (Прат 2018: 84).

То је суштинско за Саидов кључ: митски *Ирски Оријент* остаје *друјосџи* чак и када добија политичку самосвијест.

Харфа и нитроглицерин из наслова су контрапункт и семиотичка супротност која прецизно одсликава иконографију сукоба. Као симбол Ирске, харфа у себи носи вишеструке слојеве значења. Она је национални симбол, културна матрица, знак континуитета, културног идентитета, и има двоструку семиотичку функцију, како културну тако и политичку.

Слушај... као да је музика... иста коју је чуо и бард чаробњак Мерлин кад је с вилом Морганом дошао да потражи зачарани мач... А та је музика надахнула и Фина, вођу Фијане, да направи харфу... То ветар хуји између ребара оног китовог костура... Видиш... како те кости подсећају на харфу... ирску харфу... Ирску (Прат 2018: 84).

20 “Myth is not defined by the object of its message, but by the way in which it utters this message: there are formal limits to myth, there are no ‘substantial’ ones. [...] Every object in the world can pass from a closed, silent existence to an oral state, open to appropriation by society, for there is no law, whether natural or not, which forbids talking about things” (Barthes 1972: 107).

Бартова анализа објекта који постаје мит кроз „неисцрпну сигнификацију“ (Barthes 1979: 5), може се аналогно примијенити и у нашем случају, конкретно на ове ријечи Мојре, илићи Банши, на крају епизоде, у својеврсном емотивном растројству, кад се слама пред Кортом пред његов одлазак, након, чини се, губитка свега и свих који су нешто значили у њеном животу, и гдје харфа постаје симбол стабилног националног идентитета – али у контексту епизоде њена „неисцрпност“ омогућава да постане инструмент манипулације херојством.

Прат харфу приказује визуелно „чистом“, најприје на почетку епизоде насликану на зиду, што се може тумачити Маклаудовом категоријом „иконичне апстракције“ која подразумева слику огољену до суштине, што заузврат интензивира њено значење: „Свођењем слике на њено суштинско 'значање', умјетник може појачати то значење на начин на који реалистична умјетност не може“ (McCloud 1993: 30).²¹ Харфа, насликана златном бојом, изнад које је такођер златним словима написано *Шин Фејн (Ми сами)*, прикладно смјештена на зиду поред потјернице Патрика Пета Финикена, ујединитеља и националног хероја ирске борбе – тако дјелује као симбол есенције ирског идентитета. У прилог суптилној омни-присутности харфе у епизоди свједочи и топоним из разговора војника помоћних одреда у борним колима, такођер на самом почетку: „Вози према капији Харп мјуз, Макри“ (Прат 2018: 66).

С друге стране, нитроглицерин је контрапункт, материјално средство и инструмент деструкције, који дестабилизира сентиментални наратив и претвара га у симбол политичке, али и животне нестабилности. Епизода се и отвара нападом ручним бомбама на британска борна кола, да би доцније, при крају епизоде, сâм Корто подметнуо динамит у Даблинску утврду, на тај начин осветивши своје пријатеље.

Маклаудово опажање да визуелни елементи у стрипу могу „уздигнути апстрактне концепте кроз иконичко представљање“ (McCloud 1993: 28),²² помаже нам разумјети како Прат визуелно уоквирује харфу и експлозив као супротстављене иконичке ентитете. Оба симбола су у истом кадру у расплету, гдје се као посљедица експлозије динамита који је Корто поставио, виде дим и комади утврде који лете у зрак, а у центру кадра застава империјалне власти: на зеленој подлози у горњем десном углу је британска застава, а до ње круна и испод ње златна харфа (Прат 2018: 80). У Бартовом смислу, оба објекта прелазе из денотативног у конотативни режим, и постају митолошки знаци. Харфа као знак, симбол културе, а експло-

21 “By *stripping down* an image to its essential ‘meaning’, an artist can *amplify* that meaning in a way that realistic art *can’t*” (McCloud 1993: 30).

22 “[...] elevate abstract concepts through iconic representation” (McCloud 1993: 28).

жив знак, симбол револуције. Њихова коегзистенција у наслову епизоде и у кадру рушења злогласне утврде, већ сугерира Бартову идеју двоструке артикулације мита.

Маклаудов појам иконизације помаже нам разумјети опозицију, иконографију сукоба и семиотичку супротност харфе и нитроглицерина. Харфа подразумијева естетику, идентитет, и континуитет, како је то и Банши срочила:

А та је музика надахнула и Фина, вођу Фијане, да направи харфу... То ветар хуји између ребара оног китовог костура... Видиш... како те кости подсећају на харфу... ирску харфу... Ирску (Прат 2018: 84),

док нитроглицерин симболизира деструкцију, политику и насиље. У Бартовом кључу ово можемо тумачити својеврсном формом митолошке читљивости, гдје се сложене политичке реалности своде на бинарну опозицију симбола.

Пратова композиција кадрова користи снажан контраст између харфе (симбола културе) и нитроглицерина (симбола деструкције). Маклауд истиче:

Иконична апстракција омогућава читаоцу да се директније идентификује с ликовима и ситуацијама²³ (McCloud 1993: 36).

Харфа, као иконични симбол, прелази из репрезентације у чисту идеју и политику претвара у емоционални мит.

Прат експлицитно раскринкава начин на који револуционарни покрети стварају наративе херојства и мучеништва. У својој расправи *Култура и империјализам (Culture and Imperialism, 1993)* Саид истиче да су наративи нација,²⁴ „приче испричане у интересу моћи, а не истине“ (Said 1993: xiii).²⁵ У овој епизоди управо то и видимо: „издаја“ се производи наративно, а не фактички. Херој се конструира као политички артефакт и наративни апарат замјењује истину. Прат ово драматизира открићем „издајника“ који је исконструиран да би послужио као симбол уједињења. Мит не ствара заједница спонтано, он се производи у констелацији политичке потребе. У епизоди *Концерт у О-молу за харфу и нитроглицерин*, процес стварања мита за политичке и националне потребе најбоље оживљава брат Пета Финикена, Шон, у сљедећем наводу:

Прави издајник у целом том случају био је мој брат Пет Финикен... Лично сам ја открио његову везу са енглеским пуковником Кингом... И упозорио сам нашег агента О’Солована, који се био убацио у заповедништво

23 “Iconic abstraction allows the reader to identify with characters and situations more directly” (McCloud 1993: 36).

24 “[...] nations themselves are narrations. The power to narrate, or to block other narratives from forming and emerging, is very important to culture and imperialism, and constitutes one of the main connections between them” (Said 1993: xiii).

25 “[...] stories told in the interest of power, not truth” (Said 1993: xiii).

енглеских помоћних одреда у Даблинском замку... [Корто:] Просто не могу да поверујем у такво нешто... Не схватам! Пет Финикен се увек борио против Енглеза... Веровао је... у Ирску републику. [Шон:]... Још више је веровао у енглеско злато. Он је омогућио хапшење и стрељање свих вођа револуције који су учествовали у Ускршњој побуни 1916. и успели да умакну... Али за све револуционарне групе Пет је представљао националног јунака... оличење борбе против енглеске круне... Да се икада сазнало да је издајник... читав наш ослободилачки покрет би пропао... Нисмо смели да изневеримо жртве свог народа... Дакле... Одлучисмо да га уклонимо тако да изгледа као да су га стрељали Енглези... Укратко, од једног издајника створили смо... националног мученика... Прави јунак је он... О' Солован, али то нико никад не сме да сазна (Прат 2018: 82).

Епизода разграђује механизме политичке инструментализације херојства. Јунак који се сматрао издајником заправо је жртвени пијун у процесу производње народне митологије:

Ирски народ и Шин Фејн морају имати неког мученика... Некога ко ће бити пример за наставак борбе до потпуног ослобођења... Лик Пета Финикена мора да остане нетакнут... За историју, он ће бити наш јунак... (Прат 2018: 83).

Бартовом терминологијом, овај навод тумачимо кроз функцију мита да „укида сложеност људских дјела“:

Мит не пориче ствари, напротив, његова функција је да говори о њима; једноставно, он их прочишћава, чини их невиним, даје им природно и вјечно оправдање, даје им јасноћу која није јасноћа објашњења већ изјаве чињенице. [...] Прелазећи из историје у природу, мит дјелује економски: укида сложеност људских дјела, даје им једноставност суштине, укида сву дијалектику, свако враћање изван онога што је непосредно видљиво, организира свијет који је без протурјечности јер је без дубине, свијет широм отворен и ваља се у очигледном, успоставља блажену јасноћу: ствари изгледају као да нешто значе саме по себи (Barthes 1972: 143).²⁶

Прат враћа комплексност у наратив: политички мученик није есенција, он је конструкција. Подсјетимо како Тери Иглтон (Terry Eagleton) примјећује да се ирски национализам неријетко ослањао на естетизацију патње и жртве као централних културних наратива (Eagleton 1996: 34).

²⁶ “Myth does not deny things, on the contrary, its function is to talk about them; simply, it purifies them, it makes them innocent, it gives them a natural and eternal justification, it gives them a clarity which is not that of an explanation but that of a statement of fact. [...] In passing from history to nature, myth acts economically: it abolishes the complexity of human acts, it gives them the simplicity of essences, it does away with all dialectics, with any going back beyond what is immediately visible, it organizes a world which is without contradictions because it is without depth, a world wide open and wallowing in the evident, it establishes a blissful clarity: things appear to mean something by themselves” (Barthes 1972: 143).

Кључни наративни обрат – откривање да је херој заправо политички конструкт инструментализиран да постане мученик – артикулира Бартову лекцију о натурализацији идеологије. Херој није историјски појединац, већ знак. Барт ову мисао артикулише тврђом да мит претвара историју у природу, и притом му у томе помаже његова разрада у други ред, у други степен.

Повјерен му је задатак да „прекрије“ интенционални концепт, мит се у језику не сусреће ни са чим осим с издајом, јер језик може избрисати концепт само ако га сакрије, или га разоткрити ако га формулише. Разрада семиолошког система другог реда омогућит ће миту да избјегне ову дилему: присиљен да или открије или ликвидира концепт, он ће га *најшурализирајти*. Овдје долазимо до самог принципа мита: он трансформише историју у природу. Сада разумијемо зашто, у очима *йойрошача мийа*, намјера, адхоминација концепта може остати очигледна, а да се притом не чини да је заинтересована за ту ствар: оно што узрокује изговарање митског говора је савршено експлицитно, али се одмах замрзава у нешто природно; не чита се као мотив, већ као разлог²⁷ (Barthes 1972: 128).

Управо то се и одвија у епизоди *Концерти у О-молу за харфу и нијролицерин*: политичке стратегије Шин Фејна постају „природни“, митски механизми жртве и части, а што је, пак, у равни са тврђом Деклана Киберда да се ирски идентитет неријетко конструише кроз симболичке фигуре отпора, а не кроз историјску сложеност (Kiberd 1995: 12).

Бартов увид да мит *йразни реалности од њене историје*²⁸ посебно је релевантан за сцену у којој се открива да је „издајник“ заправо исконструирани симбол за републиканске потребе. Барт указује да мит не пориче ствари, већ их прочишћава и чини их неисквареним (Barthes 1972: 143).

Мит не пориче ствари, напротив, његова је функција да говори о њима; једноставно, он их прочишћава, чини их неисквареним, даје им природно и вјечно оправдање, даје им јасноћу која није јасноћа објашњења већ изјаве чињенице²⁹ (Barthes 1972: 143).

27 “Entrusted with ‘glossing over’ an intentional concept, myth encounters nothing but betrayal in language, for language can only obliterate the concept if it hides it, or unmask it if it formulates it. The elaboration of a second-order semiological system will enable myth to escape this dilemma: driven to having either to unveil or to liquidate the concept, it will *naturalize* it. We reach here the very principle of myth: it transforms history into nature. We now understand why, *in the eyes of the myth-consumer*, the intention, the adhomination of the concept can remain manifest without however appearing to have an interest in the matter: what causes mythical speech to be uttered is perfectly explicit, but it is immediately frozen into something natural; it is not read as a motive, but as a reason” (Barthes 1972: 128).

28 “[...] empties reality of its history” (Barthes 1972: 143).

29 “Myth does not deny things, on the contrary, its function is to talk about them; simply, it purifies them, it makes them innocent, it gives them a natural and eternal justification,

Прат приказује како се политичко насиље „чисти“ митским језиком, те демаскира такво натурализирање тако што допушта Корту, и читаатељу, да уоче политичку инструментализацију мита. Херојство је производ, оно није урођено.

Сан зимској јуџира

Како Тијери Томас примјећује, Пратови наративи досљедно замагљују границу између историје и легенде, стварајући оно што се може описати као „митопоетичка историографија“ (Thierry Thomas 2021: 15). Епизода *Сан зимској јуџира* је у том смислу најексплицитнија митска епизода у цијелом албуму.

Смјештена је у Корнволу, у Стоунхенџу: „сред мора траве, грактања гавранова и јецаја ветра, већ 4.000 година Стоунхенџ стоји ту, осамљен у историји и пространој равници Солзберија. Стоунхенџ, древно име у географији чаролије и легенде...“ (Прат 2018: 87), током зимског солстиција, и организирана је као лиминални контакт стварног и фантастичног. Она поставља Европу као поље сусрета различитих митолошких *друјости* – келтске, артуријанске, германске – које се боре за хегемонију. Епизода и јесте зенит Пратовог експериментирања са Саидовом логиком креирања *Друјоі – Евроја сама себи јосџаје Оријенџи*. Међутим, ова епизода, такођер, најексплицитније демонстрира Бартову семиотику мита и Маклаудову концепцију стриповног „лиминалног простора“.

У духу преплитања историје и митологије Саид указује да „идеје, културе и историје не могу се озбиљно разумјети или проучавати без њихове снаге, или прецизније, њихових конфигурација моћи“³⁰ (Said 1978: 12). Прат спаја келтске митове (Мерлин, Оберон, Моргана, Пак и др.), германске митове (нибелунге, валкире, тролове, дворфове³¹ и др.) и модерну војну технологију (подморнице,

it gives them a clarity which is not that of an explanation but that of a statement of fact” (Barthes 1972: 143).

30 “Ideas, cultures, and histories cannot be seriously understood or studied without their force, or more precisely their configurations of power” (Said 1978: 12).

31 Нибелунзи *Nibelungar* (старонордијски) / *Nibelungen* (староњемачки средњовјековни облик из *Eiða o nibelunzima – Nibelungenlied*) је „германски назив за род демонских патуљака из пучке предаје, чији краљ располаже великим подземним благом; назив се такођер односи и на бургундско племе повезано с тим благом у јуначким сагама“ – <https://www.enciklopedija.hr/clanak/nibelunzi> >, приступљено 9. 4. 2026.

Валкире – *Valkyrjur* (старонордијски; једнина: *valkyrja*) су „божанске ратнице у нордијској митологији, које судјелују у биткама, одлучују њихов исход и одводе погинуле јунаке у Валхалу“ – <https://www.enciklopedija.hr/clanak/valkire> >, приступљено 9. 4. 2026.

Тролови – *Troll* (старонордијски; једнина и множина у основном облику) су, у енциклопедијском смислу, „опћи назив за демонска бића у германској митологији, која се могу

артиљерију, реморкере, корвете). Тиме показује како су мит и империјална геополитика испреплетени конфигурацијама моћи. Европа постаје поље сукобљених митологија, а инвазија митологија је параболо геополитичких инвазија.

Овдје се види да *Оријент* није само географски Исток, него сваки простор који служи као платно за конструкцију *друјости*. Два европска мита међусобно се оријентализирају и притом германизам постаје пријетња келтском поретку. Саидова теза о идеолошком мапирању идеално описује ситуацију:

Знање о Оријенту, будући да је генерирано из снаге, у одређеном смислу ствара Оријент, Оријенталца и његов свијет³² (Said 1978: 40).

Исто вриједи и за германски и келтски имагинариј, који се у епизоди политички мапирају.

У Стоунхенџу, ликови из митологије расправљају о модерном рату, што је Барт савршено антиципирао:

Оно што свијет пружа миту јесте историјска стварност, дефинирана, чак и ако сеже прилично далеко у прошлост, начином на који су је људи произвели или користили; а оно што мит даје заузврат, јесте природна слика те стварности³³ (Barthes 1972: 142).

Прат преузима артуријанске фигуре и смјешта их у контекст Првог свјетског рата, гдје они постају метафора европске кризе идентитета – баш као што Барт каже: мит је *ојравдана идеологија*,³⁴ мит је систем који говори о садашњости и мит је одговор на несигурност.

Да би одговорио на хаос рата, Прат користи митологију. Неизвјесност рата прелази у митску нарацију, издаја прелази у архетип Лејди Ровене а геополитика прелази у наратив о келтско-германском космичком сукобу. Прат тиме показује како се Европа, суочена с властитим разарањем, враћа својим најдубљим наративним, односно митолошким структурама.

Пратова визуелна структура – посебно пријелази из сна у стварност – ослања се на Маклаудов модел *сценских (scene-to-scene)* и

појављивати као дивови или патуљци“ – <https://www.britannica.com/search?query=troll> >, приступљено 9. 4. 2026.

Дворфови (патуљци) – *Dvergar* (старонордијски; једнина: *dvergr*) су „митска бића из народних предаја, мали људи обдарени магичним способностима, често приказани као рудари и ковачи који живе под земљом и чувају благо“ – <https://www.enciklopedija.hr/clanak/patuljak> >, приступљено 9. 4. 2026.

32 “Knowledge of the Orient, because generated out of strength, in a sense creates the Orient, the Oriental, and his world” (Said 1978: 40).

33 “What the world supplies to myth is an historical reality, defined, even if this goes back quite a while, by the way in which men have produced or used it; and what myth gives in return is a natural image of this reality” (Barthes 1972: 142).

34 “[...] a justified ideology” (Barthes 1972: 142).

тематских (subject-to-subject) транзицијâ (McCloud 1993: 71–73). То омогућава симултано приповиједање на два нивоа – митском и по-вијесном, и стварање стрипа као хибрида мита и историје.

Епизода уводи митске ликове – Мерлина, Оберона, Моргану, Пака и друге, али не као фолклорни украс. Прат отвара оно што Барт назива *митом као дејолиитизованим њвором*,³⁵ да би га изнова политизирао. Митске силе не могу директно интервенирати у свијет (сјетимо се Хомерове *Илијаде*): „Морамо пронаћи неког... Да... Али то треба да буде обичан смртник...“ (Прат 2018: 91), али њихов политички интерес постоји – како се и види из ријечи Оберона упућених Паку:

Не тичу нас се, је ли? Ти, дакле, не схваташ да ће с Немцима стићи и сви њихови тролови, дворфови, те нибелунзи, змајеви, виле с континента и оне из Црне шуме... У опасности смо. Сви енглески елфови и виле мораће да се бране! (Прат 2018: 88).

Слично реагује и Моргана на сазнање о инвазији:

А, не! С њима ће доћи њихови елфови и виле, нибелунзи и валкире... Све насилници и угњетачи... Не подносим их (Прат 2018: 88).

Германска инвазија митолошких наратива представља симболичку екстензију историјских похода. То је паралела са Саидовим увидом да саме *нације зајраво јесу наратија*.³⁶ У епизоди *Сан зимској јушра*, митолошки наративи „нацијâ“ боре се за преживљавање, те се на тај начин њихова политичка функција обнавља:

[Оберон:] Ма, шта је сад то? Нека вилинска прича? – Проклетство, Пак, какво питање! Наравно да је прича! Све је овде прича! Али немачка подморница је стварност... Савезнички штаб у опасности је стварност... А стварност је такође да нашим лепим предањима прети заборав (Прат 2018: 90).

Прат овом приликом развија структуру у којој се три митолошке традиције, наиме келтског, артуријанског и германског мита, преплићу и међусобно боре за наративну превласт. Саидов концепт о *географији имаинације*, или *географији*, осликава начин на који се простори културе исцртавају имагинарним мапама моћи:

Другим ријечима, ова универзална пракса означавања у нечијем уму познатог простора који је „наш“, и непознатог простора изван „нашег“, који је „њихов“, начин је прављења географских разлика које могу бити потпуно произвољне. Овдје користим ријеч „произвољно“ јер имагинативна географија варијанте „наша земља – варварска земља“ не захтијева да варвари признају ту разлику. Довољно је да „ми“ поставимо те границе у властитом уму; „они“ постају „они“ сходно томе, и њихова тери-

35 “[...] myth as a depoliticized speech” (Barthes 1972: 142).

36 “[...] nations themselves are narrations” (Said 1993: xiii).

торија и њихов менталитет се означавају као различити од „нашег“. До одређене мјере, чини се да модерна и примитивна друштва на тај начин негативно изводе осјећај свог идентитета. [...] Географске границе прате друштвене, етничке и културне на очекиване начине. Па ипак, често се осјећај у којем се неко осјећа као да није странац заснива на врло неригорозној идеји о томе шта је „тамо вани“, изван властите територије. Све врсте претпоставки, асоцијација и фикција као да гужвају непознати простор изван властитог³⁷ (Said 1978: 54).

У овој епизоди келтско-артуријански културни круг покушава очувати властити географски имагинариј пред надирућом германо-филијом и милитаристичком митологијом. Келтска/артуријанска сфера представљена је као крхка, архаична, међутим вриједна чувања. С друге пак стране, германски имагинариј продукт је империјалне тежње ка експанзији. Прат нибелунге, валкире, тролове и друге, односно германску митологију уводи као симбол пријетећег надлазећег метанаратива опасности. Они су такођер и симбол културе која је реапроприрана од политике њемачког милитаризма – феномен који је Саид описивао као *шекстиуално освајање*,³⁸ гдје се култура инструментира за идеолошки пројекат.

Саидов концепт оријентализма обично се односи на Исток, али кључна идеја – производња културне другости ради политичке хегемоније – преноси се овдје на њемачки милитаризам. Германска митологија постаје „милитантни мит“ – сјетимо се Морганиних ријечи: „Све насилници и угњетачи...“ (Прат 2018: 88) – док келтска и артуријанска традиција представљају дефанзивну, „опорављујућу“ митологију. Унутар Бартове терминологије, оно што видимо је борба митова за монопол над значењем.

Стоунхенџ се појављује као семиотички центар и као архајски објекат који носи вишеструке интерпретативне слојеве. У Бартовом смислу, Стоунхенџ је *миџски означиваљ* (*mythic signifier*) – објекат с инхерентним вишком значења:

Исто се дешава и код митског означитеља: његов облик је празан, али присутан, његово значење одсутно, али пуно. Да бих се чудило овој кон-

37 “In other words, this universal practice of designating in one’s mind a familiar space which is ‘ours’ and an unfamiliar space beyond ‘ours’ which is ‘theirs’ is a way of making geographical distinctions that can be entirely arbitrary. I use the word ‘arbitrary’ here because imaginative geography of the ‘our land-barbarian land’ variety does not require that the barbarians acknowledge the distinction. It is enough for ‘us’ to set up these boundaries in our own minds; ‘they’ become ‘they’ accordingly, and both their territory and their mentality are designated as different from ‘ours’. To a certain extent modern and primitive societies seem thus to derive a sense of their identities negatively. [...] The geographic boundaries accompany the social, ethnic, and cultural ones in expected ways. Yet often the sense in which someone feels himself to be not-foreign is based on a very unrigorous idea of what is ‘out there’, beyond one’s own territory. All kinds of suppositions, associations, and fictions appear to crowd the unfamiliar space outside one’s own” (Said 1978: 54).

38 “[...] textual conquest” (Said 1978: 52).

традицији, морам добровољно прекинути овај круг форме и значења, морам се фокусирати на свако појединачно, и примијенити на мит статичку методу дешифрирања, укратко, морам ићи против његове властите динамике: да резимирам, морам прећи из стања читаоца у стање митолога³⁹ (Barthes 1972: 122).

Његов статус прелази у симбол цивилизацијског континуитета. Бартова идеја о *чиишању митта као система односа*⁴⁰ помаже нам да Стоунхенџ тумачимо као мјесто гдје се келтска традиција, артуријанска легенда, модерна ратна машинерија, империјална геополитика – укрштају и преговарају.

Солстициј као темпорални маркер уводи „ритуални циклус“ као нарагивну структуру. Пратово приказивање солстиција, ритуалних окупљања митолошких бића и преплитања временских равни предочава Маклаудову идеју стриповног механизма *безвремености унуишар кадра*.⁴¹ Мит не слиједи линеарну темпоралност, сан и јава се преплићу, а ликовима је дозвољено и да прескоче неколико стотина година. Маклаудова категорија *ипросторне мейшафоре времена*⁴² посебно је корисна за приказ Стоунхенџа, који је већ у почетним кадровима епизоде дат кроз статичне, широке кадрове који стварају дојам темпоралне суспендираности, гдје митско вријеме и повијесно вријеме коезистирају.

Када Корто интервенира у операцијама против подморнице, Прат уводи ситуацију у којој се мит материјализира и у којој се митске структуре преливају у ратну геополитику. Хенгист, Хорса, Вортигерн су фигуре издаје и побједе из британских легенди, како нам то и преноси чаробњак Мерлин:

По одласку Римљана... један енглески краљ, Вортигерн, склопи савез... с двојицом Саксонаца, Хенгестом и Хорзом, и обећа им поседе у Енглеској ако истерају непријатеље Пикте. Ови то и учине... Затим се Вортигерн ожени сестром те двојице, лепом Ровеном... Али након неколико година Хенгест позове друге Саксонце и заузме Вортигерново место... Тада остали британски краљеви изаберу Краља Артура за врховног вођу и зауставе саксонску најезду... код Маунт Бадона, недалеко одавде (Прат 2019: 90).

Они се појављују у епизоди *Сан зимској јуишра* кроз Лејди Ровену и њену браћу, и дјелују као матрица интерпретације савременог рата. Бартовом терминологијом, можемо закључити да мит овдје функционише у свом пуном обиму:

39 “The same thing occurs in the mythical signifier: its form is empty but present, its meaning absent but full. To wonder at this contradiction I must voluntarily interrupt this turnstile of form and meaning, I must focus on each separately, and apply to myth a static method of deciphering, in short, I must go against its own dynamics: to sum up, I must pass from the state of reader to that of mythologist” (Barthes 1972: 122).

40 “[...] reading the myth as a system of relations” (Barthes 1972: 117).

41 “[...] timelessness within the panel” (McCloud 1993: 100).

42 “[...] the spatial metaphor of time” (McCloud 1993: 100).

Семиологија нас је научила да мит има задатак да историјској намјери да природно оправдање и да случајност учини да изгледа вјечно⁴³ (Barthes 1972: 142).

Управо то се и догађа у епизоди *Сан зимској јуџира*, гдје савремени рат добија прото-митолошку позадину.

Крај епизоде остаје отворен, и оставља двојбу о статусу наратива – да ли се све збиља догодило или је то био сан, другим ријечима: митолошка надградња рата. Да не постоје материјални докази, побринуо се Пак узевши ордење које је Корто добио:

Ах! Још си исти онај лоповчић... али... боље је тако... Кад се пробуди, неће знати да ли је све ово био сан или јава. Неће имати доказ о овој пустиловини... Биће то још једна прича за децу (Прат 2018: 105).

То је типичан Маклаудов концепт *затварања* (*closure*) (McCloud 1993: 63–66)⁴⁴ – стриповног феномена по којем је читаоцу „дозвољено“ поупунити празнине између кадрова, и креирати реалност. Корто, али и читаоца, присиљени су да сами реконструирају границе између стварности и мита. Прат користи и Маклаудов механизам *празнина* (*gutter*) да понуди двоструку, отворену читљивост:

У лимбу празнине, људска машта узима двије одвојене слике и претвара их у једну идеју⁴⁵ (McCloud 1993: 66).

Управо се овдје оцртава Пратово потирање границе између стварности и мита. На сличној разини размишља и Даглас Волк (Douglas Wolk) када тврди да су стрипови јединствено способни да споје субјективне и објективне стварности унутар једног наративног простора (Wolk 2007: 15).

Прат намјерно оставља овакву епистемолошку пукотину гдје Бартова идеја да мит није ни лаж ни истина, већ функционалан начин интерпретације свијета, добија најконкретнију форму. То је уједно у корелацији са Бартовом тезом да је стварност или лажност мита варљива дилема:

Ово је само лажна дилема. Мит ништа не скрива нити се чиме размеће: он искривљује; мит није ни лаж ни признање: то је интонација⁴⁶ (Barthes 1972: 128).

43 “Semiology has taught us that myth has the task of giving an historical intention a natural justification, and making contingency appear eternal” (Barthes 1972: 142).

44 “Closure allows us to connect moments and mentally construct a continuous reality” (McCloud 1993: 63–66).

45 “In the limbo of the gutter, human imagination takes two separate images and transforms them into a single idea” (McCloud 1993: 66).

46 “This is but a false dilemma. Myth hides nothing and flaunts nothing: it distorts; myth is neither a lie nor a confession: it is an inflexion” (Barthes 1972: 128).

Закључак

Албум *Келџи* у цјелини, а разматране епизоде *Концерџи* у *О-молу* за харфу и ниџроџлицерин и *Сан зимскоџ јуџира* особито, у потпуности потврђују и реafirмирају тезу да оријенталистичка логика није нужно географски увјетована, и заправо се очитује као епистемолошки структуриран модел који се може смјестити и у европске контексте и на властите периферије.

Примјеном Саидове критике, Бартове семиологије и Маклаудове теорије стрипа, постаје јасно да је келтски свијет конструиран као унутрашњи европски Оријент, простор *Друџоџи*; да се политичка идеологија (ИРА, британска окупација, њемачка експанзија и сл.) преобразила у мит, и да стрип као медиј има јединствене могућности да визуелно и наративно синхронизира историјско и митско кроз иконизацију, ритам панела, *gutter*, *closure* и сличне стриповне механизме.

Прат у *Келџима* нуди наратив у којем се европска историја чита као мит, а мит дјелује као идеолошки апарат; политика пак добија ритуалну димензију у којој прат постаје митопоетски простор. Оријент се репродуцира унутар Запада, што овај албум чини кључним чвориштем за анализу *Оријентџа* у серијалу *Корџо Малџезе*. Отворена завршетност (је ли догађај био сан или стварност?) функционише као стратешка дисторзија одговорности. Мит слаби јединствену историјску везу, али истовремено омогућава дубље етичке рефлексије о процесима стварања хероја и мученика.

Овај троструки теоријски оквир показује како *Келџи* нису *евројске џриче*, већ *евројски оријентџализам* – фасцинација властитом унутрашњом *друџошћу*.

Литература

- Barthes, Roland. *Mythologies*. Translated by Annette Lavers. New York: Hill and Wang, 1972.
- Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994.
- Eagleton, Terry. *Heathcliff and the Great Hunger*. London: Verso, 1996.
- Groensteen, Thierry. *The System of Comics*. Jackson: University Press of Mississippi, 2007.
- Kiberd, Declan. *Inventing Ireland: The Literature of the Modern Nation*. London: Vintage, 1995.
- McCloud, Scott. *Understanding Comics: The Invisible Art*. New York: HarperCollins, 1993.
- Прат, Хуго. *Корџо Малџезе 4: Келџи*. Прев. Никола Ђорђевић. Београд: Darkwood, 2018.

- Ptifo, Dominik. *Hugo Pratt: Želja da se bude beskoristan. Sećanja i razmišljanja*. Prev. Miodrag Marković. Beograd: Službeni glasnik, 2023.
- Said, Edward W. *Orientalism*. New York: Pantheon Books, 1978.
- Said, Edward W. *Culture and Imperialism*. New York: Knopf, 1993.
- Thomas, Thierry. *Hugo Pratt, portret perom*. Prev. Ursula Burger. Zagreb: Vuković & Runjić, 2021.
- Wolk, Douglas. *Reading Comics: How Graphic Novels Work and What They Mean*. Cambridge MA: Da Capo Press, 2007.

Онлајн извори

- Encyclopaedia Britannica: < <https://www.britannica.com/topic/banshee> >, приступљено 25. 12. 2025.
- Le Monde: < https://www.lemonde.fr/archives/article/1999/10/15/ecrivains-et-choix-sentimentaux_3570170_1819218.html >, приступљено 26. 12. 2025.
- Hrvatska enciklopedija: < <https://www.enciklopedija.hr/clanak/nibelunzi> >, приступљено 9. 4. 2026.
- Hrvatska enciklopedija: < <https://www.enciklopedija.hr/clanak/valkire> >, приступљено 9. 4. 2026.
- Encyclopaedia Britannica: < <https://www.britannica.com/search?query=troll> >, приступљено 9. 4. 2026.
- Hrvatska enciklopedija: < <https://www.enciklopedija.hr/clanak/patuljak> >, приступљено 9. 4. 2026.

Adnan Hasanović
Amela Lukač Zoranić

Pratt's Ireland: Between the "Otherness" and the Myth

Summary

This paper presents the results of an original theoretical and visually narrative analysis of Hugo Pratt's album *Les Celtiques* (1971), focusing particularly on two episodes: *A Concert in O-Minor for Harp and Nitroglycerin* and *Winter Morning Dream*. Grounded on Edward Said's theory of Orientalism, Roland Barthes's semiotics of myth, and Scott McCloud's theory of comics, the study demonstrates that Pratt constructs Ireland and Celtic Britain as an *internal European Orient* – a mythologized cultural space that allows Europe to displace, aestheticize, and regulate its own historical violence, political conflicts, and identity crises.

The first major result of the analysis is that the album in general, and the two aforementioned episodes in particular, reproduce the core logic of Orientalism through *cultural mythologisation* and not only through geographic distance. As Said argues, Orientalism operates by transforming complex societies into "a set of signs" and turning history into timeless cultural essence. In the episode *A Con-*

cert in O-Minor for Harp and Nitroglycerin, Irish nationalism is mediated through mythical figures (the *Banshee*), symbolic objects (the harp), and ritualized martyrdom, and it is not depicted as a purely political struggle. The Irish revolutionary Moira O'Danann is rendered simultaneously as a political actor and as a supernatural figure, producing what this study identifies as *mythic nationalism*, a mode of political representation that converts contingent acts of violence and betrayal into sacred narrative. This confirms Barthes's claim that myth functions by stripping historical events of their contingency and making them appear natural and eternal.

The second key finding concerns the manufacture of heroes and traitors. The episode reveals that betrayal itself is strategically fabricated in order to produce a politically useful martyr. This demonstrates the manner in which nationalist ideology relies on semiotic manipulation rather than factual truth. Pratt thus exposes, rather than simply reproduces, the myth-making machinery of political discourse. Ireland is, hence, not merely represented but theatricalized as a cultural *Other* whose suffering is made narratively productive.

The analysis of the episode *Winter Morning Dream* further extends this logic by collapsing modern warfare into mythic cosmology. World War I becomes a conflict between Celtic-Arthurian and Germanic symbolic orders, with submarines, sorcerers, and ancient betrayals forming a single narrative continuum. This produces what Said calls an "imaginative geography", in which space is structured by symbolic oppositions between civilizations. Celtic Europe becomes a liminal, enchanted, and archaic zone functionally equivalent to the traditional *Orient* in colonial discourse.

The third major result concerns the role of the comic's medium itself. Using McCloud's concepts of *closure*, *gutter*, *iconic abstraction*, *panel transition* etc., the study depicts the mode in which Pratt's visual narration enables history to slide into myth. Gaps between panels allow readers to synthesize submarines and sorcery, politics and prophecy, into a single experiential reality. This formal structure is not neutral, it actively supports the *Orientalist* transformation of historical conflict into symbolic destiny.

Finally, the study concludes that the album in general and the episodes in particular do not simply depict European history but *re-orient* Europe toward itself, producing an *internal Orient* where myth becomes the primary language of political meaning.

Key words: Maltese, Pratt, Celts, Said, Orientalism, Barthes, mythologies, McCloud, Ireland representation

Примљено: 5. 11. 2025.

Прихваћено: 9. 4. 2026.