



КРИТИЧКИ ОДРАЗИ: ПОЕЗИЈА И УМЕТНИЧКА КРИТИКА У ЕШБЕРИЈЕВОМ „АУТОПОРТРЕТУ У КОНВЕКСНОМ ОГЛЕДАЛУ“

Хићео бих да се моја слика, несјална, исцрпљена из хиљаде различитих фојоса, зависно од положеја, сјароси увек поудара са мојим „ја“ (дубоким као што се зна), али треба рећи сујројно: „ја“ се никада не поудара са мојом сликом, јер слика је шешка. нејокрејна, шврдојлава... а ја сам лајан, вишестран, у јокреју, и као шакав лушак у боци не сјојим у месју нејо се бајриам у њој.¹

Ролан Барт, *Свејла комора*

I

„Аутопортрет у конвексном огледалу“ наслов је са двоструким идентитетом; у питању је назив који деле два различита уметничка дела: с једне стране, мала, маниристичка ауторепрезентација (пречника свега 24,5 cm) коју је на конвексном парчету тополовине насликао Франческо Пармиђанино у Парми између 1523. и 1524. године,² и с друге, постмодернистичка песма од 552 стиха коју је саставио Џон Ешбери у Њу-јорку, вероватно између 1973. и 1974. године.³ Насликани аутопортрет је самодовољан, згуснут, и глатко заокружен, онолико колико је поетска медитација отворена, расплнута и фрагментарна. Тамо где Пармиђаниново лице анђеоски лебди у стању савршене, безвремене непомићности, Ешберијев ум јурца напред и назад плешући по асоцијацијама, мислима и самосвесним размишљањима. Његова свест се креће по понављајућем, мада децентрализованом шаблону од медитације на тему Пармиђанинове слике до контемплације о свом сопственом животу, до разматрања природе поетске и сликарске репрезентације, и опет назад до слике где медитација наново почиње. Док сликар представља слику себе као одмах комплетну и непроменљиву, песник представља

¹ *Note sur la photographie*, Paris, 1980, стр. 26–27. Сви преводи са француског су моји. [Наведено према: Ролан Барт, *Белешка о фојографији*, прев. Мирко Радојичић, Рад, Београд, 2004. (Прим. прев.)]

² Sydney J. Freedberg, *Parmigianino: His works in Paining* (1950; друго издање Westport, Conn., 1971), стр. 104. види даље.

³ Џон Ешбери, „Аутопортрет у конвексном огледалу“ у издању *Аутопортрет у конвексном огледалу* (*Self-portrait in a Convex Mirror*, New York, 1975), стр. 68–83; овде наведени као АП за збирку и „АП“ за песму. Називи осталих књига поезије Џона Ешберија скраћени су у тексту на следећи начин: *AWK*: *As We Know It* (New York, 1979); *HD*: *Houseboat Days* (Harmondsworth, 1977); *RM*: *Rivers and Mountains* (New York, 1966); *ST*: *Some Trees* (1956; поновљено издање New York, 1970); *TP*: *Three Poems* (New Yoirk, 1972).

надолажење и одлажење осећаја, жеља, мисли и утисака – „мимеза“, каже он, „искуства ми надолази“.⁴

Иако оба дела имају исти наслов, у питању су два драстично различита облика ауто-репрезентације. Насловљавајући своју песму „Аутопортрет у конвексном огледалу“, Ешбери као да је желео да укаже на екстремну разлику између маниристичке и пост-модернистичке естетике и велику диспаратност између представа сопства и ставова према стварности који су отеловљени кроз те две естетике. Другим речима, желео је да његова песма послужи као *критички ограз* слике: екфрастична ре-презентација Пармиђаниновог аутопортрета и у исто време радикална критика илузија и обмана својствених облицима традиционалне репрезентације који инсистирају на идеалној, есенцијској и тотализованој природи копираних слика које приказују. Док се портретисање стално сматрало „медитацијом на тему сличности“,⁵ у Ешберијевим рукама оно постаје медитација о различитости.

Критичка разлика у Ешберијевој песми је дословно разлика коју критика доноси када се унесе у поетски дискурс; поетски израз и критичка анализа заједно функционишу у „Аутопортрету“. Кад год може, он уноси разлику, осећај критичке другости која баца светло на диспаратност између његовог чина аутопортретисања и оног Пармиђаниновог у ком се песма парадоксално огледа. Ешберијева критика слике омогућава му да открије, и тиме „рашчини / чудновате илузије које су нас залуђивале“ (“Litany”, *AWK*, стр. 35), не само у представама света, које сликарство, поезија и приповедање пружају, већ и у фикцији коју човек користи како би довео у ред сопствени живот и прошлост.

Ешбери је песник демистификација, разлика и, као што ће се показати, деконструкција. Кроз сам чин представљања Пармиђанинове слике – описујући њене формалне елементе, стилистички маниризам, историју њеног настанка – он критички разграђује портрет указујући на запечаћену, беживотну, непомичну слику особе коју портретише; песма нуди критичку деконструкцију саме репрезентације, или тачније речено, естетске савршености која репрезентацијама даје ауру вечне непроменљивости, осуђујући их на уметнички рај тако да заједно чине оно што Харолд Блум назива „супер-мимеза“.⁶ Пармиђанинова слика, онаква каква је уметнута и описана у Ешберијевој песми – тако да је претворена у текст, *екфразу*, писану верзију уметничког дела – за-слепљује читаоца својим троструким одблеском; свој извор налази у одразу у огледалу који Пармиђанино пресликава на конвексну површину и о ком Ешбери четири-сто педесет година касније размишља и представља је:

⁴ Louis A. Osti, “The Craft of John Ashbery: An Interview” *Confrontation*, 9 (јесен 1974). У новијем интервјуу са Пјотром Зомером, Ешбери објашњава да таква врста мимезе репродукује начин на који већина људи долази до искуства и знања: „Чини ми се да смо стално усред разговора у ком никад не завршавамо мисли ни реченице, и то је наш начин комуникације који је вероватно најбољи за нас, јер је то онај који смо достигли.“ “John Ashbery in Warsaw”, *Quarto*, мај 1981, стр. 14.

⁵ У питању је термин Харолда Розенберга из текста “Portraits: A Meditation on Likeness”, његовог увода за дело Ричарда Аведона, *Portraits* (New York, 1976).

⁶ Harold Bloom “The Breaking of Form”, у: Harold Bloom и др. *Deconstruction and criticism* (New York, 1979), стр. 37.



Франческо Пармиђанино, „Аутопортрет у конвексном огледалу“, Музеј историје уметности у Бечу.

*Вазари каже: „Једној дана, Франческо је намерио
Да најрави власитији њоршреџ, њледајући се зарад њоја
У конвексном оїледалу, какво корисїе бербери...
Сїоја је заїзражио да му се најрави лойїа од дрвеїа
Код сїруїара, и њошїо ју је њоделио најола
И свео је на величину оїледала, њоухваїїо се
Са великом вешїином да њреслика све шїо је у зрцалу вїдео“,
Пре свеїа свој одраз, којеї је њоршреџ
Одраз, једном одсїрањен.⁷ („АП“, стр. 68)*

Огледање и медитација сачињавају критичке одразе које Ешберијева песма пројектује док представља и деконструира Пармиђанинов аутопортрет. Критика, песник вели, јесте одраз: спекуларно тумачење које у исто време одражава и разматра. Критичар *рефлектује* дело које проучава – цитати, парафразе, фотографске репродукције јесу одрази посебне врсте – *рефлексивним размишљањем* о њему; спекуларно тако води до спекулативног, као што Ешбери каже:

Речи су тек спекулација
(Од латинскої *speculum*, оїледало):
Оне ѡраже, а не моју да ѡронађу смисао музике. („АП“, стр. 69)

⁷ Сви цитати из песме „Аутопортрет у конвексном огледалу“ наведени су према рукописном преводу Соње Веселиновић. (Прим. ѡрев.)

Пре него што изложим сопствену критичку рефлексiju (на тему) Ешберијевог „Ауто-портрета у конвексном огледалу“, пре него што додам још једну медитацију о огледању на гомилу до сад написаних критичких спекулација о песми⁸ – које, још једном, не могу а да не илуструју начин на који текст представља *mise en abyme*, а читање сусрет са лавиринтом ауторефлексивних одломака, са оним што је Јејтс називао „Огледало у којем се друго огледа огледало“⁹ – хтео бих да размотрим Ешберијево разумевање задатка критике и рефлексije.

Ешберијева критичка демистификација концепта и поступка критике може се наћи у песми „Литанија“, („*Litany*“, АWK, стр. 3–66), делу од шездесет и пет страница – његовој до сада најдужој песми – која је састављена из два независна поетска текста штампана у наспрамним колонама; песме су намењене да се читају као истовремени монолози. У „Литанији“ Ешбери тврди да је дошло време да се установи „нова школа критике“ која се не би значајно разликовала од поезије по свом избору тема. „Нова критика“ не би била ни опскурна ни езотерична; избегавала би да буде превише закупљена самом собом. Пре свега, покушала би да уобличи и пренесе разумевање фрагментираних доживљаја обичних мушкараца и жена који живе у временском свету насумичних догађаја. Пошто „Само један минут савременог постојања / Има толико

⁸ Међу значајним студијама које се у потпуности или делимично баве „Аутопортретом у конвексном огледалу“, ту су: Charles Altieri „*Motives in Metaphor: John Ashbery and the Modernist Long Poem*“, *Genre*, 11 (зима 1978), стр. 653–87; Harold Bloom, „*The Breaking of Form*“, стр. 1–37; Alfred Corn, „*A Magma of Interiors*“, приказ *Self-Portrait in a Convex Mirror, Parnassus*, 4 (јесен/зима 1975), стр. 223–33; Douglas Crase, „*The Prophetic Ashbery*“, у: *Beyond Amazement: New Essays on John Ashbery*, ур. David Lehman (Ithaca, 1980), стр. 35–65; John W. Erwin, „*The Reader Is the Medium: Ashbery and Ammons Enshered*“, *Contemporary Literature*, 21 (јесен 1980), стр. 588–610; David Kalstone, *Five Temperaments* (New York, 1977), стр. 176–85; Laurence Lieberman, „*Unassigned Frequencies: Whispers Out of Time*“, *The American Poetry Review*, март/април 1977, стр. 4–18; Charles Molesworth, „*This Leaving-Out Business: The Poetry of John Ashbery*“, *Salmagundi*, 38/39 (лето/јесен 1977), стр. 20–41; David Shapiro, *John Ashbery: An Introduction to the Poetry* (New York, 1979), стр. 4–10.

Поред тога, за дискусије о утицају модернистичке естетике у сликарству и поезији, види Fred Moten, „*John Ashbery and Fran O'Hara: The Painterly Poets*“, *Journal of Modern Literature*, 5 (септембар 1976), стр. 436–62; Marjorie G. Perloff, „*Transparent Selves: The Poetry of John Ashbery and Frank O'Hara*“, *The Yearbook of English Studies*, 8 (1978), стр. 171–96; и Leslie Wolf, „*The Brushstroke's Integrity: The Poetry of John Ashbery and the Art of Painting*“, у: *Beyond Amazement*, стр. 224–54.

На крају, за опште студије о поезији о Ешберијевој поезији, поред неких од горе наведених дела, види Harold Bloom, *Figures of Capable Imagination* (New York, 1976), стр. 169–208 (о Ешберијевим погрешним тумачењима својих претходника, поготово Стивенса, и његовој борби да избегне „естетику привилегованог тренутка“); Veronica Forrest-Thomson, *Poetic Artifice: A Theory of Twentieth Century Poetry* (New York, 1978), стр. 154–59 (о прекидима у значењу и потискивању спољашњих референци); Marjorie Perloff, *The poetics of Indeterminacy: Rimbaud to Cage* (Princeton, N.J., 1981), стр. 248–87 (о присуству мистерије, тајанствености, опскурности и алеаторности у Ешберијевој поезији); и Helen Vendler, „*Understanding Ashbery*“, *The New Yorker*, 16. март 1981, стр. 108–36 (о задовољствима и тешкоћама читања Ешберија). Исто тако, Bonie Costell, *John Ashbery and the Idea of the Reader*, *Contemporary Literature*, 23 (јесен 1982), стр. 493–514, који се појавио након што је овај чланак већ био прихваћен за објављивање.

⁹ William Butler Yeats, „*The Statues*“, *The Collected Poems* (New York, 1956, стр. 323). [Наведено према: Вилијам Батлер Јејтс, „Кипови“, препев Милован Данојлић, у: Кула, БИГЗ, Београд, 1978. (Прим. њерев.)]

тога да понуди“, како пише Ешбери, „нови критичар“ би требало да процени тај тренутак и онда да „нам покаже / Кроз неколико добро одабраних речи мудрости / Шта се тачно дешава око нас“ (АВК, стр. 32). У ту сврху, „нова критика“ би неселективно обухватила све догађаје из живота и постојања:

...Све

*Је њо дефиницији тема за нову
Криџику, шћо смо ми: мењати речи кроз облике,
Значи бројати сојсћвена ребра, као да се Нарцис
Родио слей, а и даље свакодневно
Походи скривено језеро, не знајући зашћо. (АВК, стр. 35)*

Слика слепог Нарциса заиста је интригирајућа. Он посећује исто место огледања, „скривено језеро“, али никад не сазнаје шта га то тера да се враћа. Предодређен да понавља исте радње и поступке, изгледао би као да има, како Ешбери каже о савременом животу у „Аутопортрету“, „магловит / Осећај нечега што никада не може бити спознато“ (стр. 77). Овај Нарцис познаје нешто што је необјашњива потреба да походи исти предео, да напипава пут међу истим предметима, као песник који пребраја ребра која не може видети. Слепи Нарцис изражава Ешберијево схватање граница самоспознаје и самопредстављања. Сопство се не може ни видети – пребрзо се мења да би се могла ухватити цела слика – нити сазнати – упорно разграђује оно што је управо изградило, увек се представљајући другачијим од онога што је управо објавило о себи. Ешбери одриче да кохерентно, јединствено, непроменљиво сопство, које Пармиђанино представља као „Глазирану, балзамовану слику, пројектовану под углом од 180 степени“ (АП, стр. 68), може да постоји, а камоли да буде представљено. Ипак, постоји позитивна, просвећена страна тог слепог Нарциса. Он није жртва солипсизма, „опчињеност(и) сопства собом“ (АП, стр. 72), коју песник препознаје у Пармиђаниновој слици. Толико је Нарцис из мита (а заправо и сам Пармиђанино) обузет самим собом, да се повлачи из света, одбијајући све што је ван граница оквира његовог властитог одраза. Али Ешберијев Нарцис, са друге стране, присиљен да кроз свет иде напипавајући – несвесно трагајући за сликом себе коју никад не може видети нити сазнати, док остаје ускраћен за разлоге својих лутања – јесте Нарцис који је из чисте потребе свестан времена и простора; он се бори да живи и разуме међу бесмисленим знаковима мрачног света.

За Ешберија перцепција и одраз значе гледање у тамно стакло, ако уопште. Док Пармиђанинов *Ауџојорџреј* у *конвексном оледалу* из шеснаестог века представља слику уметничког јединства које изражава веру у могућност представљања света и себе кроз уметност, Ешберијева критичка ре-визија слике открива замрзнут приказ одраза отргнут из времена. Према Ешберијевом постмодернистичком (и ауторефлексивном) погледу, сликарство и поезија не могу да представе ништа друго до свој сопствени осујећени покушај представљања. Путем те критичке контемплације, Ешбери до те мере демистификује традиционална схватања сопства и представљања, да до краја песме Пармиђанинова конвексна слика бива изравната и гурнута у мртву прошлост; аутопортретисање је лишено ауторитета и аутентичности; а знање се чини као

ништа више од насумичног срастања фрагмената. Онда није ни чудо што Ешберијев демитологизовани Нарцис, изгубивши из вида одраз који је био центар његовог живота, лута кроз слепило и сумњу .

На предавању које је одржао 1951. године о вези поезије и сликарства, Волас Стивенс је тврдио да због тога што „уметности сестре“ имају машту као заједнички извор и јер се јављају као хуманистичко присуство у времену неверовања, нуде „компензацију за оно што је изгубљено“.¹⁰ Такво поверење у моћ маште да поврати ствари за Ешберија би било незамисливо. Ниједно представљање, ниједно уметничко дело, ниједна песма, по његовом мишљењу, не могу надокнадити оно што је изгубљено. Поезија може да покуша да опише губитке, или да укаже на степен одсуства, или проба да изрази „непрегледно расплитање / Ван, према раскршћима и тамима иза“ („Pyrography“, *HD*, стр. 10) које дефинише временско протицање савременог искуства; али не може да поврати стварност која је постојала пре расплитања, пре губитка. Илузионистичке технике сликарства, фиктивне стратегије приповедања, компактна целовитост песме, привлачност уметности као „егзотично(г) / Уточишта у испражњеном свету“ (АП, стр. 82) предодређени су да скривају губитак и недовршеност која се доводи у везу са темпоралним постојањем. Умешношћу подупрте су рушевине. Али рука уметника, како Ешбери примећује у „Аутопортрету“, не може да контролише смену годишњих доба, мисли које преплављују ум, боли које ломе срце, или жеље које настајују под свест. Суочена са стварношћу губитка, смрти, одсуства и неодредљивости, онако како постоје у наилажењу и пролажењу догађаја, осећања и мисли у свакодневном животу, уметност није у стању да створи ни једну једину слику која би се могла назвати савршеном, нити иједну истину која би се могла сматрати коначном, као што објављују последњи стихови „Аутопортрета“:

Шака не држи креду
А сваки гео целине ошћага
И не може знаћи да је сјознао, осим
Ту и тамо, у хладним џејовима
Памћења, ванвремене шајаше. („АП“, стр. 83)

Песма чији иронични назив као да доводи у питање ренесансну представу о сличности поезије и сликарства – “And Ut Pictura Poesis Is Her Name” [„A ut pictura poesis јој је име“ – Прим. њев.] – Ешбери пише:

Не може се то рећи више као што је некад.
Узнемирен лејошом, мораш да
Изађеш на ошворено, на чистину.
И да се одмориш. (*HD*, 45)

Ешберијева поезија је управо то, излагање на отворено: поезија са отвореним крајем која подиже заштитни вео умешности из дела поетске и сликарске репрезента-

¹⁰ Wallace Stevens, *The Necessary Angel: Essay on Reality and the Imagination* (New York, 1951), стр. 171.

ције, на тај начин откривајући њихове површине; разоткривање које управо показује на који начин песме, приче и слике (попут Пармиђаниновог аутопортрета), скривају, прерушавају, или потискују стварност привремености и губитка. Због тога што *ut pictura poesis* инсистира на супериорности уметности у односу на живот, и због тога што пригушује ритмове живота и смрти који дефинишу смртничко битисање, Ешбери не може да прихвати ренесансну идеологију која се крије иза тог концепта. Према његовом постмодернистичком виђењу, уметност може само да представља проблематичну и непоуздану природу своје рефлексije света. Свако представљање мора се окренути не ка споља, према свету који неуспешно покушава да рефлектује, већ унутра, ка формама и стратегијама које за то користи. Песме представљају и бележе креативни чин који их производи. „Нешто / Се мора написати“ каже он себи у “*And Ut Pictura Poesis Is Her Name*” „о томе како ово утиче

*На шебе кад пишеш поезију;
Крајња јусшош јошово јразној ума
Судара се са бујним, русоовским слојем своје жеље
Да пренесе
Нешто између два даха, макар само зарад
Друјих и њихове жеље да разумеју ше и осшаве ше
Збој друјих ценшара комуникације, шако да разумевање
Може да јочне, и шиме буде унишшено.¹¹*

Сваки елемент неке репрезентације већ је и створен и растворен; сваки одраз стварности подвргнут је критичкој процени и прекинут. Оно што је најважније од свега јесте жеља да се нешто представи и пренесе, жеља која преовладава и када се репрезентације морају изнова и изнова понављати, чак и када су значења неухватљива, а разумевања несигурна и самопоричућа. Оно што носи потенцијално значење није садржај репрезентације, већ сам чин представљања. У оквирима песме, није толико битно значење изговореног, колико сам чин говора. Нова поетска уметност коју Ешбери проглашава не допушта ниједној перцепцији, ниједном догађају, ниједној стварности да пређе у репрезентацију, а да пре тога не буде преиспитана, а да пре тога не постане критички одраз.

II

Као реторички појам, *екфраза* означава било који живописни, самостални, аутономни опис који је део дужег дискурса; међутим, опште је прихваћено да се она односи на писану имитацију неког дела пластичне уметности. Ахилов штит, како га описује Хомер у XVIII певању *Илијаде*, прва је екфрастична репрезентација; а од тад је засигурно било небројено много примера: завршни чин *Зимске бајке*, Китсова *Ога ирчкој*

¹¹ *HD*, стр. 45–46. Коментаришући завршни стих песме у интервјуу са Пјотром Зомером, Ешбери примећује: „То је за мене начин на који долазимо до разумевања, нека врсте Пенелопиног веза који се стално пара таман када је скоро завршен; и то је начин на који увећавамо своје знање, и искуство“ (*Quarto*, стр. 14).

урни, Бодлерова „Маска“ (*Le Masque*), Јејтсово „Путовање у Визант“, Стивенсов „Случај са теглом“, Вилијамсов *Пајперсон 5* (*Paterson 5*), и Лоуелов „Брак“ (*Marriage*), да наведемо само неколико.¹² Мада се могу односити и на стварна или измишљена уметничка дела, *екфразе* су прво и пре свега текстови: уметничка дела претворена у речи и стављена у службу метафоричке, реторичке, амблемске, алегоријске или моралне намере. На пример, Оденова екфрастична рекреација Ахиловог штита, супротстављајући пасторалним сликама друштвене хармоније из Хомеровог оригинала слике оскрнављеног и ратом уништеног сеоског предела угравираниг на савремени штит, представља експлицитну моралну изјаву о природи људског понашања у двадесетом веку. Други песници су користили *екфразе* да алегорично опишу природу уметности или поезије; треба се само присетити Китса који се обраћа вечној урни, или Бодлера који реагује ужаснуто када му анаморфна статуа елегантне и заводљиве жене открије сакривено лице пуно бола. („*Le Masque*“).

Убацавање дела пластичне уметности у песму путем реторичке или поетске дескрипције даје књижевном делу просторност и непокретност које оно обично не поседује. *Екфраза* настоји да умири временску активност, замах песме унапред, тврди Мареј Кригер у свом есеју *“Ekphrasis and the Still Movement of Poetry; or, Laokoön Revisted”*.¹³ Имитација дела пластичне уметности у поезији омогућава песнику да пронађе метафору, амблемски корелатив који ће отеловити дијалектичку везу између просторности и темпоралности коју свака песма имплицитно представља и коју Кригер назива „екфрастични принцип поезије“ (стр. 6). *Екфраза* подразумева употребу „пластичног објекта као симбола замрзнутог, заустављеног света пластичних веза који мора бити наметнут свету књижевности који се стално креће како би га „зауставила“ (стр. 5). „Екфрастична димензија књижевности“, пише он, очигледна је „где год песма преузима елементе пластичних облика које обично приписујемо просторним уметностима“ (стр. 6). Екфрастични објекат је метафора за начин на који песма слави и зауставља своја кретања. Кригер показује да је поезија у исто време и замрзнута, и да тече, да уређује „просторни статис у оквиру временске динамике“ (стр. 24) тако што ствара просторну заокруженост и циркуларност кроз унутрашње везе, одјеке и понављања која се одмотавају у времену. Дакле, *екфраза* указује на „просторност и пластичност темпоралности књижевности“ (стр. 5).

Па ипак, разлика између Ешберијевог поетског света у непрестаном покрету који имамо у „Аутопортрету“ и заустављеног временског кретања поезије како га Кригер описује толико је драстична. У Ешберијевој песми, екфрастично присуство Пармиђанинове слике са својим утварама вечне довршености и статичне савршености, не зауставља временски ток песме. Заправо, слика постаје прилика за бег из просторне непомичности, одступање од временски ограниченог мировања екфрастичког прин-

¹² За студију о историји *екфразе*, види Jean H. Hagstrum, *The Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism in English Poetry from Dryden to Gray* (Chicago, 1958), спец. стр. 17–29. Svetlana Lontief Alpers, *“Ekphrasis and Aesthetic Attitudes in Vasari’s Lives”*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 23, бр. 3–4 (1960), стр. 190–215.

¹³ У делу *The Poet as Critic*, ур. Frederick P. W. McDowell (Evanston, 1967), стр. 3–26; поновљено у Murray Krieger, *The Play and Place of Criticism* (Baltimore, 1967), стр. 105–28.

ципа поезије. Пармиђанинова претерано централизована конвексна слика не може да заустави центрифугално кретање само-децентрализујуће песме, чија се вишеструка измештања јављају у хармонији са временским променама песникове лутајуће свести која мисли, осећа и говори у сагласју са ритмовима Бића. Уносећи екфрастични објекат у песму, а потом одбијајући да му допусти да чини оно што обично чини – наиме, према Кригеру, да учини песму непокретном и прикује је док и она сама не постане објекат – Ешбери успева да сачува свој поетски израз од контаминације непокретношћу уметности, оно што његов прозаични, разговорни, стихијски, нерепетативни стил писања такође успева када је реч о потенцијално успоравајућем ефекту поетске дикције, синтаксе и прозодије. Интериорност приказана у „Аутопортрету у конвексном огледалу“ чини екфрастичну непокретност немогућом; екфрастични објекат је стално у покрету, улећући и излећући из песникове свести; он ниједног тренутка нема времена да мирно лежи, да се смести и окошта у чврст објекат. Ешберијева децентрализована репрезентација шеснаестовековне слике и његова покретна, неkontинуирана *екфраза* доводе у питање заустављеност и временску петрификацију уметничке представе саме идеје временске непокретности, јер како Ешбери каже у референци на заустављени приказ на фотографији, „човек не може чувати, пазити тај заустављени тренутак; превише је течан, летећи“ (Syringa, HD; стр. 70).

„Аутопортрет у конвексном огледалу“ припада оној групи екфрастичних песама које аутореклексивно износе тврдњу о природи поезије или уметности. Ешберијева песма започиње своје огледање у Пармиђаниновој слици на следећи начин:

*Као што их је Пармиђанино начинио, десна рука,
Већа од главе, кидише на јосмајрача
И лајано скреће у сјрану, наизглед да заштити
Оно што олашава. Неколико оловних окана, сјајне преде,
Крзно, набран муслин, јрсјен са коралом, сјајени
У јокреју којим се јодујире лице, а оно јлуја
Најрег-назад, баш као и рука,
Само што је у смирају. Оно је што је
Зайлењено. („АП“, стр. 88)*

У тим фрагментарним перцепцијама од којих ниједна не чини комплетну реченицу, осим последње, Ешбери укратко сумира особине слике. Цитирајући Вазарија, објашњава како је Пармиђанино наручио да му се направи дрвена конвексна површина исте величине као и његово конвексно огледало и „подухватио се / Са великом вештином да преслика све што је у зрцу видео...“ Ешбери изнова и изнова испитује идеју представљања *свеја* што човек види, и на тај начин разоткрива илузије тоталитета и целовитости ослобођене времена које такво представљање садржи. Сlike које су попут Пармиђаниновог аутопортрета прикривају чињеницу да су настале произвољном селекцијом коју је сликар направио међу својим перцепцијама, мислима и осећањима. Ешбери је свестан свих важних догађаја и утисака који морају бити изостављени у процесу стварања репрезентације – „читав овај посао изостављања“

назива га у својој раној песми ("The Skatres", RM, 39) – изостављања која указују на нестварност и солиписизам тотализованих репрезентација.¹⁴

Редуктивност Пармиђаниновог аутопортрета није једини недостатак који је Ешбери открио; ту је и беживотност слике, њена статичка нереалност. Изнова и изнова, Ешбери помиње заштићено, балсамовано, изоловано, заробљено лице сликара, при дну слике окружено великом, савијеном десном руком која је издужена и незнатно искривљена због конвексне површине. Та рука и дочекује и одбија, изгледајући као да је у исто време испружена да поздрави гледаоца и као да узмиче, „Док тумара натраг ка телу, којем делује / Као и да не припада, да ограда и подупре лице“ (стр. 69). Слика представља аутономан и комплетан живот унутар своје конвексне сфере. Али цена плаћена да би се постигла таква јединствена и кохерентна слика веома је висока: она подразумева умртвљавање сликаревог духа и жртвовање његове слободе. Представљајући самог себе, Пармиђанино је морао да искључи много ствари из свог живота и света које су га сигурно дефинисале као особу. Морао је да сведе своје биће на минијатурну слику која се повинује границама вештог и безвременог затвора. Пармиђанинов аутопортрет је опрезан, и у свом стремљењу ка савршеном, идеализованом изразу самог себе, он искривљује сврху људског постојања:

*Душа ѿреба да осѿане ѿу ѿде јесеѿе,
Иако немирна, ослушкујући каѿање кише ѿо окну,
Уздисање јесењеѿе лишѿа које веѿар млаѿи,
Чезнући да буде слободна, најѿољу, но мора да осѿане
Изложена на овом месѿу. Мора се ѿѿѿо мање
Креѿѿаѿи. То каже ѿорѿреѿѿ. („АП“, стр. 69)*

Репрезентација замрзава један тренутак из сликаревог живота и представља га (лажно, како Ешбери указује), као репрезентативни део тог живота, његово савршено и суштинско отеловљење. Све је пречишћено, филтрирано, независно; у питању је смањивање људских могућности које Ешберија дира до суза:

*Жаљење збоѿ ѿѿѿа жацне,
Наѿна вреле сузе на очи: ѿѿѿо душа није душа,
Нема никакву ѿајну, сѿѿѿна је и савршено се
Уклаѿа у своју шуѿљину: своју собу, наш ѿренуѿѿак ѿажње. („АП“, сѿѿр. 69)*

Ешбери испитује непомићност Пармиђанинове слике, њену непроменљиву и непокретну стварност. Он не жели да има било шта са „завештањима безвременог духа“. Хаос живота не може се ставити ни под какву уметничку контролу:

¹⁴ Због оног што не укључује, тврди Ешбери, песма је увек недовршени фрагмент тренутка или живота који га је створио. Она је „део нечег већег од себе, што је свест која ју је произвела у том тренутку и која је изоставила разне ствари у интересу писања песме, чијег је присуства по ћошковима песме човек свеједно свестан.“ "Craft Interview with John Ashbery", у: *The Craft of Poetry: Interviews from The New York Quarterly*, ур. William Packard (Garden City, N. Y., 1974), стр. 127.

Чија савијена шака уйравља,
Франческо, сменом годишњих доба и мислима
Што се љуштије и одлећу брзо, без даха,
Поући последњеј шврдоілавој лишћа ошринушоі
Са мокрих ірана? Видим у шоме само хаос
Твоі округлоі оіледала које оріанізује све
Око звезде-водилъе швојих очију које су іразне,
Не знају нишша, сањају али не ошкривају нишша. („АП“, стр. 71)

Уметност је, тврди Ешбери, конвенција према којој уметник и посматрач пристају да сузбију неверицу и да се претварају да је репрезентација кохерентна, потпуна ре-презентација или реорганизација стварности. Уметност као што је Пармиђанинова даје илузију изобиља, али испод површине – а површина је једино што постоји – нема ничега:

А ваза је увек іуна
Јер има још само шoliko іросшора
И она се ірилаіођава свему. Узорак
Који видимо не шреба узетти само као
Такав, већ као све шшо о њему
Можемо замислитти изван времена – не као іесш,
Неіо као цело, у свом ірочишћеном, ірилаіодљивом сшању. („АП“, сшр. 77)

За Ешберија, пуноћа слике је у основи празна: „Настављам да погледам / У ово огледало које више није моје, / Зарад коликог од крепког упражњеног простора што може бити / Моја порција овог пута“ (стр. 77). Поред тог упражњеног простора ауто-портрета, Ешбери критикује слику због хомогеног, недиференцираног приказа сопства које представља, чудновата контрадикторност, децентрализован и распршен покрет, плуралитет сопства радикално су трансформисани свим покушајима да сумирају, садрже или представе живот:

Осећам како се ринишшиил лаіано іокреће
И иде све брже и брже: сшо, іайири, књије,
Фошшоірафије іријашела, ірозор и дрвеће
Сшајају се у једну неушралну шраку која ме окружује
Са свих сшрана, куд іод да іоіледам.
И не моју да објасним радњу уједначавања,
За шшо све шреба да се сведе на једну
Хомоіену швар, маіму еншеријера. („АП“, стр. 71)

Пармиђанинова слика је таква „магма ентеријера“, настала из редукујуће топлоте процеса репрезентације, из аутопортретисања које свој предмет претвара у минијатуру. Оно своди све разлике – жеље, осећања, мисли – на фаталну једнакост. С друге стране, Ешберијева песма садржи прегршт ентеријера. Они су повезани, али су и независни простори који се не дају колонизовати нити свести на нешто; како песма напредује ка неистраженој садашњости, тако они нестају, и замењују их нови.

Својим покретима, заокретима, скретањима, напуштањем и враћањем на Пармиђанинову слику, Ешберијева песма увек стреми ка садашњем тренутку, спремна не само да исприча или извести шта је песнику на уму у датом тренутку, већ и да у исто време о томе да коментар. Временска димензија свести увек је присутна. Само оно што постоји у току садашњости може се изразити кроз језик. Речи стреме ка садашњости „Као стреле из запетог лука спутане / Свести“ („Litany“, АWK, стр. 68), носећи у себи песникове мисли о животу и постојању. Речи и свест уживају у реткој и краткотрајној блискости. Али њихова способност да у себи садрже бујицу садашњости, да је обуздају довољно да се може уоквирити (попут Пармиђаниновог учауреног живота), поражена је, јер како Ешбери објашњава, „Данашњица нема маргина, догађај надлази / Препун рубова, од исте је твари, / Неразазнатљив“ (стр. 79). Знање је проблематично у Ешберијевом делу зато што га није тако лако извући из пролазних искустава. Често није ништа друго до таутологија, јер, како Ешбери примећује, оно што можемо сазнати о данашњици само је „особито, сажето / Данаштво што га сунчева светлост прсликава / Бацајући верно сенке гранчица по безбрижним / Плочницима“ (стр. 78).

Ешберијева поетска репрезентација Пармиђаниновог *Аушойоршреџа* призива слику из прошлости и смешта је у садашњост песникове свести, где постаје покретач спекулативних мисли и деконструктивистичких рефлексива. И представљањем и критичким расклапањем слике (и, имплицитно, естетског уверења и идеолошке вере коју манифестује кроз портретисање сопства), Ешбери исписује *екфразу* која је окренута сама против себе. Али Ешбери деконструише много више од Пармиђаниновог портрета или маниристичке естетике. Његов циљ је да демистификује појам идеализоване и тотализоване репрезентације. Одбијајући Пармиђанина на крају песме, тражећи му да се врати у шеснаести век – дословно говорећи, песник поравнава конвенцију слике, њено испупчење у садашњост („Стога те преклињем, повуци своју руку, / Не нуди је више као штит или поздрав, / Штит поздрава, Франческо“, стр. 82) – Ешбери одбацује концепт мимезе која савршено представља:

*Ојонашање ѝриродносџи мојао би биџи ѝрви корак
 Ка досезању унутрашњеј мира,
 Но џо је иџак само ѝрви корак, и чесџо
 Осџаје замрзнуџи јесџи добродошлице, ѝравиран
 На ваздуху шџо се маџеријализује ѝозади,
 Тек конвенција. А немамо заџраво
 Ни времена за њих, осим да их корисџимо
 За ѝоџџалу. Шџо се ѝре разбукџају,
 То боље за улоје које морамо да одџрамо. („АП“, стр. 82)*

Једина репрезентација коју Ешбери, чини се, одобрава била би она немогућа која се савршено подударала са својим предметом: на пример, портрет, који се нимало не разликује од стално променљивог живота који настоји да представи. Таква репрезентација не би имала маргине ни оквира; надлазила би заједно са рубовима догађаја који треба да прслика. Тако би оригинал и копија били идентични. „Можда ниједна

уметност, ма колико надарена и добронамерна“, пише Ешбери у *Три њесме (Three Poems)*, „не може да пружи оно што од ње захтевамо: не само обликовану представу наших дана, већ и њихову оправданост, њихову примену и употребу, толико блиску стварности коју проживљавамо да изненада нестане у праску грома, уз гласан врисак“ (“*The Recital*” *TP*, стр. 113). У једној раној песми, секстини по имену „Сликар“ (“*Painter*”), Ешбери описује идеално стање уметника, где „природа, не уметност, може присвојити платно“ (*ST*, стр. 54). Сликар покушава да преслика море, прво умачући кичицу у воду, а затим, када му то не успе, молећи се да „вода надође уз песак, и грабећи кист / утисне свој властити портрет на платну“. Сликарева жеља за таквом непосредованом репрезентацијом, за портретом који изражава „самог себе без кичице“, јесте немогућ сан. Он разумева да се уметност и живот не могу никада подударити. Само репрезентација која је свесна својих ограничења; која указује на оно што је можда изоставила или на могућност да постоје ствари које су заборављене; која се бори против „жеље-за-опстанком“, која је толико очигледна у Пармиђаниновој слици; која се не плаши да допусти уметничковој руци да пробије њене окове и разбије површине слике – само *екфраза* која самосвесно деконструира начин властите ауторепрезентације, само рефлексија која критички манипулише одразима које садржи тако да се површина огледала разбија и свет улази са својим „оштрим делићима“ (*АП*, 70), својом хетерогеношћу и несталношћу, једино таква врста самопоричуће и самонарушавајуће репрезентације сме да се нада да може изнедрити израз приближан ономе што Ешбери назива „нема, неподељена садашњост“ (*АП*, 80). Уколико репрезентација није у стању да одрази бесконачне могућности другости, ако не може да се фокусира на разлике уместо на сличности, ако не може да изрази нешто што је у исто време и сопствено и друго, присутно и одсутно, упамћено и заборављено, једно и мноштво, онда је осуђена, као Пармиђанинов аутопортрет, да одражава слике живота који није проживљен, већ инсцениран, заустављен и опкољен.

Екфраза, дакле, омогућава Ешберију да вербално удахне живот, да позајми речи Пармиђаниновој шеснаестовековној слици тако да дело оживи и проговори у садашњости песникове свести:

Та њрошлосѝ

Сада је ѝрисуйѝна: сликарево

Одражено лице, у којем се задржавамо, ѝримајуѝ

Снове и надахнуѝа на недодељеној

Фреквенцији („АП“, стр. 81)

У складу са очувањем етимолошких корена грчке речи *ekphrasis*, што значи „проговорити“, Ешбери претвара неми аутопортрет у језик. Приступ говору допушта слици да се стопи са осталим дискурсима у Ешберијевој свести, дајући јој вишезначност, чак и тајанственост коју није имала никада до тад; јер када једном постане део свести, слика не улази у свет јасноће и просветљености, већ неодређености. Ре-презентована као језик, слика губи своје рубове и јасно означене границе; упада у неуоквирену садашњост где је сада предмет песникове неограничене спекулације и бесконачности језика. Преточена у речи, слика може бити изражена кроз неисцрпни низ описа.

Екфрастична реинкарнација претвара затворену, потпуно кохерентну и заокружену шеснаестовековну слику у отворени, децентрализовани, постмодернистички текст.

Ешберијева *екфраза* Пармиђаниновог *Ауџојорџреџа* јесте имитација дела пластичне уметности у сврху критичке демистификације тог дела и свих сличних репрезентација које су следе за идеолошке конвенције и естетичку фикцију које су омогућиле њихов настанак. *Екфраза* – у исто време ре-презентација и деконструкција слике – подељена је изнутра том контрадикцијом. Она нуди аналогију између поезије и сликарства према традицији *ut pictura poesis*, али онда доводи у питање сличност; приказује сличности између песника и сликара, а онда одбацује то поређење; и изражава носталгичну жељу за целовитошћу и потпуношћу уметничке репрезентације која се тада показује немогућом. Оно што „проговарање“ екфрастички репродуковане слике потврђује јесте да ниједна потврда није могућа:

*Осџаћеш џу, несџрџљив, озарен у
Покреџу који није ни зајрљај ни уџозорење
Али који садржи џомало од обоје кроз чисџу
Поџврду да ниџџа не џоџврђује. („АП“, 70)*

Кроз критичку, деконструктивну рефлексију Пармиђанинове слике, Ешбери представља супротан пример, модел како *не* треба стварати уметност, како *не* треба доживљавати стварност, како *не* треба представљати свет и себе. Огледање Пармиђаниновог аутопортрета кроз песников лични чин менталног аутопортретисања – кинематографска репрезентација ткања, кривудања, пауза и почетака његовог ума – производи негативан одраз, који у неконтинуираном, фрагментарном, често прекинутом начину на који је написан, драматично приказује нови вид самопредстављања пратећи насумичне, алеаторне ритмове темпоралне стварности. Сигурност слике, тако очигледна кроз самоуверено представљање сликареве фиксиране слике, уништена је унутар неодређеног, самореметећег света Ешберијевог песме. На тај начин је *екфраза* конструисана, а затим деконструисана кроз песникову дијалектичку свест, у којој репрезентације једнакости, сличности, и себе могу да се перципирају само у светлу другости, где се појављују потпуно другачији. Управо ћемо на то питање другости, онако како је оно представљено у песми, сада обратити пажњу.

III

„Говорни језик је“, пише Ролан Барт, „кожа: трљам свој језик о туђи.“¹⁵ То тактилно и еротично задовољство узбуђеног, љубавног језика док окружује и оживљава слику вољене особе, другог које закупа љубавниково биће и свест; љубавнички дискурс који је пригрлио слику другог који је предмет пажње и рефлексије. По сличном моделу, Ешберијев језик и свест у „Аутопортрету“ направљени су тако да се трљају о призор другости отеловљен и рефлектован у Пармиђаниновом аутопортрету. Песников језик поздравља овог другог, позивајући га у песму, пружајући му речи да проговори

¹⁵ Ролан Барт, *Фрајменџи љубавној џовора (Fragments d'un discours amoureux, Paris, 1977)*, стр. 87.

и опише самог себе, и тај други (у овом случају, насликани призор Пармиђанина) оживљава у новом миљеу и контексту. Управо та фундаментална другост сопства онемогућава стварање било каквог потпуног аутопортрета. Сопство је увек нешто друго у односу на оно што је већ речено или бива речено о њему. Ешбери открива безбројне и комплексне дискурсе, контрадискурсе, и метадискурсе, изречене и неизречене, свесне и несвесне, које сваки тренутак свести и размишљања садржи. Другост је свуда: у превојима језика, у призорима света, у представама себе. Како он каже у „Аутопортрету“: „Једино ту другост, то / 'Не-јаство' можемо да посматрамо у / Огледалу“ (стр. 81).

Попут Барта, чији властити аутопортрет, *Ролан Барџ̄ њо Ролану Барџ̄у* пориче могућност непомичног сопства које се може лоцирати – „у пољу субјекта“, пише он, „не постоји референт“¹⁶ – Ешбери препознаје да је тотализовано сопство које је могуће поседовати само фикција; никакво антериорно, јединствено, потпуно оформљено, независно сопство не постоји ван граница песме или репрезентације и служи као симбол или референт; сопство надлази са својим рубовима, својим постојањем које се подудара са његовим изразом. Стално подвргнуто ревизији и измештању, сопство је питање децентрализованих означитеља, а не фиксних означених.¹⁷ Сходно томе, Ешберијева критика Пармиђаниновог самопредстављања заснива се на претерано одређеној референтности слике. Представљајући слику кохерентног, непомичног, учауреног сопства, аутопортрет је чисти означени. Оно што видимо јесте вечни призор сликара, квинтесенција Пармиђанина. „Tel qu'en Lui-même enfin l'éternité le change“¹⁸ – не више особу, већ уметничко дело, симбол. Променљиво сопство стврдно се у непокретну репрезентацију, „Идентитет“. Посматрајући сликарево анђеоско лице, човек заборавља да је он некад живео у свету подложном ђудљивостима времена и случајности, а не у тој „мехур-соби“, како је Ешбери назива (стр. 72). Заборављамо да је сликар живео у различитости, увек другачији од ма ког призора који се задесило да овековечи у својим сликама; у питању је свест о различитости коју Ешбери одбија да потисне у свом властитом аутопортрету. За њега, аутопортретисање значи променљиви, колебљиви, претејски, самопоричући, отворени процес који ниједна песма ни у сну не може да представи или садржи.¹⁹ За разлику од Пармиђаниновог, Ешберијев

¹⁶ Roland Barthes par Roland Barthes, Paris, 1975. [Наведено према: *Ролан Барџ̄ њо Ролану Барџ̄у*, прев. Миодраг Радовић, ИП Светови/Октоих, Нови Сад/Подгорица, 1992, стр. 60. (Прим. њев.)]

¹⁷ Изражајно сопство је своја властита референца. Као што Ролан Барт примећује, „џишући себе... ја сам главом свој властити симбол, ја сам историја која ми се догађа: на слободном точку мога говора нема ничега са чиме бих се упоредио“ (*Ролан Барџ̄ њо Ролану Барџ̄у*, стр. 60–62). Сопство се такође изнова брише новим сликама и репрезентацијама: „Оно што ја пишем о себи никада није џоследња реч.“ Сваки есеј или књига или пасус нису ништа друго него „један текст више, последњи у серији, не и последњи смислом, онај који носи значење: џекс̄̄ о тексту, то никад ништа не расветљава.“ (Исто, стр. 124).

¹⁸ Stéphane Mallarmé “Le Tombeau d’Edgar Poe”, у: *Oeuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1945, стр. 70.

¹⁹ Денис Доногју је приметио да, пошто претпоставља да стварност може бити претворена (*spirited away*) у поезију, Ешбери не пише песме већ неку врсту поезије без краја: „Песма господина Ешберија, чак и онда када се јавља у виду једне странице и 16 стихова, јесте заправо одломак из медитације. У било ком тренутку, његово дело је мање конкретна песма, а више поезија, или дугачка

аутопортрет одолева покушајима да се смести у представљени простор, одолева да се „савршено... / Уклапа у своју шупљину: своју собу, наш тренутак пажње“ (стр. 69), каже он у песми. Децентрализовано сопство може се изразити само децентрализованом репрезентацијом, а и тада само у пролазу.

Песник, запазио је једном Бодлер, има тајанствену способност да уђе у душу особе коју је можда спазио у гомили, и да за тренутак ужива у привилегији да у исто време буде и он сам и тај Други.²⁰ Неко би помислио да је и Ешбери кроз властито представљање себе можда исто тако желео да се идентификује са бићем своје Друге половине, Пармиђанина, јер јасно је да га привлачи сликарева личност: јер је, на пример, уметнуо слику у своју песму; јер је позајмио њен наслов за своје дело; јер је погледао свет са Пармиђаниновог гледишта; јер се задржао на одразу сликаревог лика; јер је слици поставио питања као да су он и сликар разговарали; и коначно, јер је пролио сузе сажаљења пред умртвљеним погледом младог сликара. У једној од многих дигресија у песми где се песник, допуштајући да слика исклизне из средишта његове свести, посвећује другим мислима, Ешбери размишља о прошлости и оним особама, догађајима и утисцима који су могли утицати на његов идентитет и дефинисати га:

*Мислим о пријатељима
Који су дошли да ме виде, о њима какав је јуче
Био дан. Необичан наџиб
Сећања које узнемирава модел шћо сањари
У њишини сћудџа, док он размаџра
Да ли да џодије оловку до ауџоџорџреџа.
Колико је људи дошло и осћало извесно време,
Изрекло своје лаке или џешке џоворе који су џосћали гео џебе
Као свеџлосџ иза маџле и џеска однесенџ веџром,
Филџрирана и обележена њима, све док не
Осћане ниџџа шћо си засџурно џи. Ти џласови у суџон
Рекли су џи све, а иџак се џрича насћавља
У облику сећања џохрањених у неџравилним
Грудама крисћала. („АП“, стр. 71)*

Имамо свако право да верујемо да је и Пармиђанино један од тих „пријатеља“, јер је његово дуготрајно присуство унутар песникове свести оставило трага. Као што се светлост и магла стапају, тако се и Ешберијев идентитет слио са сликаревим.

У неком погледу, Пармиђаниново анђеоско лице је Ешберијева слика у огледалу. Али слика, онако како је Ешбери представља, у исто време и драматизује игру поистовећивања и отуђења која се повезује са огледањем. Ешбери посматра отуђени алтер его, на неки начин сличан њему (посебно утолико што естетика Пармиђанинове слике поседује извесну носталгичну привлачност, дирајући осетљиву жицу у песнику

песма која је у току.“ *“More Poetry than Poems”, The New York Times Book Review*, 6. септембар 1981, стр. 6.

²⁰ Charles Baouliere, „Les Foules“, *Le Spleen de Paris*, у: *Oeuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1975, I, стр. 291.

који, међутим, познаје илузорност такве фикције уметничке целовитости), а на други се опет разликује. Истовремено, Ешбери се приближава и удаљава од портрета, попут одбрамбено настројеног и срдечно расположеног Пармиђанина чија савијена шака на ивици конвексне слике представља и штит и знак поздрава (стр. 82). Пармиђанино је у исто време и песников одраз у огледалу и двојник од ког жели да се раздвоји. Он је спекуларно Друго којим је Ешбери привучен, али које и даље има потребу да напада. Слика као тај отуђени алтер его представља ауторитет, традицију, па чак и закон уметничке репрезентације коју Ешбери и прихвата, а затим критикује. Икона ауторитативне репрезентације (односно, маниристичка слика), унета је у песму кроз екфрастични опис, а затим разбијена у нешто што би се могло схватити као едиповска ситуација рефлексивног и критичког дуплирања у ком песникова амбивалентна идентификација са Другим доноси његову свест о различитости. Како јасно каже на почетку „Литаније“: „Желео бих да задржим своје разлике / а и очувам своју сродност / са свим осталим.“ (АВК, стр. 3–4).

Ниједан други сусрет са Другим не открива толико о том амбивалентном дијалектичком поистовећивању и отуђењу, о сличности и различитости, колико сцена у песми где Ешбери на тренутак замишља да је видео властити одраз у Пармиђаниновој слици:

*Новина је изузејна њажња у њриказу
Прижељкивања заобљене одражавајуће њовршине
(То је њрви њорџреџ у ојлегалу),
Тако да се на њрен можејте њревариџи,
Пре нејо шџо схваџиџе да одраз
Није ваш. Осеђаџе се џада као један од оних
Хофманових ликова којима је одузеј
Одраз, изузев шџо се цео ја
Видим као исџиснуџ сџројом
Друјошџу сликара у њејовој
Друјој соби. Изненадили смо ја на
Послу, или не, он је нас изненадио
Својим њословањем. Слика је њоџово завршена,
Изненађење њоџово окончано, као када човек њојледа њојље,
Пренуџ вејавиџом која се и сада
Завршава мрљама и искриџама снеја.
Десило се џо док си био унуџра, уснуо,
И нема разлоја зашџо да
Осџанеш будан, изузев шџо се дан
Свршава и биће џи џешко
Да засџиш нођас, барем до касних саџи. („АП“, стр. 74–75)*

Ешбери иде од изненадног (готово халуцинаторног) поистовећивања са Пармиђанином, до препознавања сликареве дијакритичке другости. Али оно што га највише фасцинира у вези са том другошћу јесте њена моћ да га занесе. Песник није више субјект који посматра, већ објект посматрања: увучен је у *друји* свет слике. Пошто је за проучавање уметничког дела неопходна потпуна пажња – контемплација која толико обузима

да не постоји ништа друго осим репрезентације пред човековим очима – Ешбери је одвучен од света, и када се врати, избезумљен је оним што се у његовом одсуству догодило. На тај начин је дословно и фигуративно „увучен“ у слику. Иронично је то што је Ешбери стављен у исту позицију самозанесености у којој се Пармиђанино сигурно налазио док је стварао портрет, положај из ког се пориче свет и који Ешбери критикује од почетка песме. Управо је то повлачење из временског света да би се сликало, писало или читало, то издвајање себе из свакодневног живота, оно што песник сматра једном од опасности уметничке репрезентације. Он то избегава оживљавајући песму више-струким измештањима, прекидима и премештањима. Прозори песме треба да остану отворени према свету, поручује Ешбери, како би пустили унутра варљиву дневну светлост, пролазак сати, промену годишњих доба: смех, сузе, буку, и тишину.

У „Аутопортрету“ Ешбери разматра две врсте другости: прву, ону која је представљена кроз спекуларно Друго ком се песник обраћа, у ком се огледа, које критикује и које коначно одбацује; другу, другост која кочи уметничко дело терајући га да заокреће у неочекиваним правцима. У песми или наративу увек постоји извесни насумични трзај у чину приповедања који изврће „крајњи резултат / У властиту карикатуру“ (стр. 80). Ствари су коначно скоро обављене, примећује Ешбери, „али никада оне ствари / Које смо решили да постигнемо и тако очајнички / Желели да се остваре“ (стр. 80). На крају, таква врста другости јесте стварни и скривени предмет сваке репрезентације; управо она и дефинише живот и постојање у свету:

*Има ли ичеја
Чиме се можемо озбиљно бавити, осим ње друјоси
Која је обухваћена најобичнијим
Видовима дневних активности, мењајући све
Благо а дубоко, и чујајући предмет
Стварања, било каквој стварања, не само уметничкој стварања,
Из наших руку, да би ја оставила на неки чудовишни, оближњи
Врх, одвећ близу да ја не бисмо примећивали, одвећ далеко
Да бисмо моли да се умешамо? Једино њу друјоси, њо
„Не-јасиво“ можемо да посмајрамо у
Огледалу, иако нико не може да каже
Како је дошло до њоја. („АП“, стр. 80–81).*

Свака песма није само запис онога што је изражено, већ и хроника онога што је могло бити речено; она представља „историју сопствених остварених и неостварених могућности“.²¹ Никада не постоји само једна репрезентација, већ бесконачан низ, јер ништа се никада не може испричати у потпуности: „гласови у сутон“, пише Ешбери, „Рекли су ти све, а ипак се прича наставља“ (стр. 71).

Стога репрезентација не може изоставити стварност и другост битка-у-свету. Иза површине огледала морају се наслутити време, место, живот; историја се не може изузети. „Тешко је“, пише Ешбери у својој песми „Таписерија“ (“Tapestry”), „раздвојити

²¹ Ово је Ешберијев опис уметности Сола Стајнберга у његовом резимеу “Saul Steinberg: Calligraphy”, *Art News Annual*, бр. 36 (октобар 1970), стр. 53.

таписерију од собе или разбоја који над њом има предност. Јер увек се мора гледати спреда, а ипак бити на једној страни“ (АВК, стр. 90). То је оно што раздваја његов ментални аутопортрет од Пармиђанинове конвексне репрезентације. Представља слику себе која није ни заокружена, ни централизована, ни фиксирана у времену и простору. Свакако, у питању је пристрастан портрет, али који је такође виђен с једне стране. Садржи репрезентацију „поступака ума док ради и док се одмара“,²² укључујући и ауторефлексивне коментаре, судове, и тумачења тих поступака. Дакле, у питању је истовремено поглед и спреда и са стране. И Ешберијев аутопортрет гледан са стране јесте конвенционална репрезентација; непрецизна је, децентрализована, парадоксална у поређењу са Пармиђаниновим истуреним портретом, који, да би се добио пуни конвексни ефекат док израња да поздрави посматрача, мора да се гледа спреда, лицем у лице. Ешберијева посвећеност ономе што је маргинално или периферно у репрезентацији – ономе што заузима простор или на једној страни оквира, или изван њега – открива, дакле, фасцинираност другошћу: отвореност према животу који се непрекидно креће са *друје* стране уметности.²³

IV

Ешберијево одбацивање стега форме, његово порицање илузија уметничког представљања (његовог обмањујућег осећаја савршенства и јединствености), и његова потврда је знање увек фрагментарно, развијају се у његовој песми у критичку анализу и тумачење Пармиђаниновог шестнаестовековног *Аушојорџреџа*. Тамо где Пармиђанинова слика заробљава душу и тамнички биће у фиксном, јединственом, довршеном портрету, Ешберијева песма признаје несавршенства и радикалне недовршености живота тако што представља ток насумичних асоцијација, мисли и утисака који указују на фундаменталну дисконтинуираност сопства. Маниристичка слика уређује хаотични доживљај свакодневног живљења кроз истанчане форме које заустављају променљиве ритмове живота и уоквирују свет. Али постмодернистичка песма повинује се принципу неизвесности; миметички је верна центрифугалном ширењу свести. Пошто повезује фрагментарне доживљаје и искуства у непоуздан спој који означава нешто другачије у односу на првобитну намеру, песма представља саму идеју другости.

Слике и песме су репрезентације, или како Ешбери каже, „спекулације“, огледања која садрже критичке одразе. Смештајући свој властити портрет, склон алеаторним, дисконтинуираним, децентрализованим визијама стварности, наспрам Пармиђанинове статичне репрезентације, Ешбери ствара поље рефлексија, и контрарефлексија које могу да се пружају унедоглед. На тај начин илуструје незавршивост прошлих облика репрезентације и испитује сам чин уметничког и поетског самоизражавања којим настаје субјективност.

²² “Craft Interview with John Ashbery”, у: *The Craft of Poetry*, стр. 118.

²³ За даљу дискусију о феномену другости у поетским репрезентацијама, види мој есеј “The ‘Fatal Shadow’ of Otherness: Desire and Identity in the Poetry of Guillaume Apollinaire”, *French Forum*, 8 (мај 1983); и мој рад “‘Le Cri qui perce la musique’: Le Surgissement de l’altérité dans l’oeuvre d’Yves Bonnefoy”, *Sud* (треба да изађе, 1984).

Након читања песме која проблематизује сам концепт репрезентације, која разоткрива обмањујуће илузије које стоје иза уређивања временског искуства кроз уметност, и која је открила фундаменталну другост перцепције и свести, како критичар уопште може да закључи ову дискусију о „Аутопортрету у конвексном огледалу“, поготово када та дискусија укључује и његову рефлексију (у визуелном и менталном смислу те речи) рефлексије (Ешберијеве песме) рефлексије (Пармиђаниновог портрета) рефлексије (сликарског одраза у огледалу)? Како критичар може да приведе крају тумачење песме која одбија закључивање у корист бесконачно рефлексивне отворености? Одговор се може пронаћи у питању које Ешбери поставља у „Литанији“. „Како“, пише он:

*Живимо ми од њочейка њриче
До њеној неизбежној, моменџалној краја, где се сва
Њена џейна блаја збирно њразне
На зрцалној њовршини сџола? (АВК, стр. 28)*

Питање садржи и свој одговор, јер је крај, који није крај, увек одложен одразом, „зрцалном површином стола“ на којој се приказују сви делићи, сва џепна блага.

Тако на крају, стигавши до тачке где је одраз подигнут до четвртог нивоа – критичар одражава песничково одражавање сликарског одраза у огледалу – критика и тумачење изложени у овом есеју наставиће се кроз огледање и разматрање оних који су, прочитавши га, замољени да пренесу оно што је у њему изречено на још виши ниво рефлексивности. Тумачења, репрезентације, рефлексије, бесконачни су. Чак би и Ешбери на једном месту у „Литанији“, волео да спекулације престану:

*Као њоследњи блајослов
Подари ово њарче висџреној, редовној знања
Мени који жудим џолико за нечим
Да ми уџоли њлаг, а џо не мора нужно биџи храна –
Шара иза зенице која заџали
Твоју скоро ња доброђудну џреџавицу: џреокрени
Ово нервозно џреџресање у неки сџуран
Комад, да буде џроџивџежа слободи
Преџераној сџекулусања. (АВК, стр. 42)*

Али, као што Ешбери врло добро зна, и као што „Аутопортрет у конвексном огледалу“ открива, та жеља не може бити испуњена. Нервозно претресање слике, песме, репрезентације, себе, живота, не открива ништа конкретно: никакве комаде, ни истине, никакав коначан смисао. На крају, човек остаје само са „Новом врстом празнине, можда окупане свежином, / Можда не“ (“Valentine”, HD, стр. 62) и бескрајним *тyse en abyme* критичке рефлексије.

Изворник: Richard Stamelman, “Critical Reflection: Poetry and Art Criticism in Ashbery’s ‘Self-Portrait in a Convex Mirror’”, *New Literary History*, св. 15, бр. 3, џролеће 1984, сџр. 607–630.

(Са енџлеској џревела **Тџјана Сладоје**)