

## EKFRAZA I PRIKAZ\*

U avijarijumu savremenog kritičkog diskursa, *ekfraz* je stara, ali opet iznenađujuće nepoznata ptica. Književno predstavljanje vizuelne umetnosti staro je barem koliko i Homer, koji u osamnaestoj knjizi *Ilijade* naširoko opisuje prizore naslikane na Ahilovom štitu. Prema *Oksfordovom rečniku klasike*, upotreba reči *ekfraz* za opis te vrste vodi poreklo otprilike još iz trećeg veka nove ere, a *Oksfordov rečnik engleskog jezika* govori nam da je ta reč ušla u engleski nešto pre 1715.<sup>1</sup> Danas je kročila i u svet akademskih konferencija. Ona je bila predmet desetog Međunarodnog seminara o poetici na Univerzitetu Kolumbija u novembru 1986, a samo nekoliko meseci kasnije, o njoj se govorilo na zasedanju prve Međunarodne konferencije o svetu i slici u Amsterdamu. Taj stari izraz, međutim, još uvek se bori za priznanje u savremenom dobu. *Prinstonova enciklopedija poezije i poetike*, na primer, nudi članke o eklogi i elegiji, ali ne i o ekfrazi, čak ni u proširenom izdanju iz 1974. Dok je *ekfraz* konačno ušla u tematske naslove u okviru *Međunarodne bibliografije MLA-a (Savremeno jezičko udruženje)*, samo šest odrednica se pojavilo pod tim imenom od 1983.

To, naravno, ne znači da gotovo niko ne piše o književnom prikazu vizuelne umetnosti; to prosto znači da gotovo niko ne koristi reč *ekfraz* u tu svrhu – čak ni u raspravama o pesmama koje su paradigma ekfraz, poput Kitsove „Ode grčkoj vazi“. Pre trideset godina, ubrzo nakon što je Erl Vasermen objavio *Finiji ton (The Finer Tone)*, Leo Špicer je preuzeo na sebe zadatak da napiše pedeset strana o toj odi, ne navodeći nijednom da je ona primer ekfraz, a dvanaest godina kasnije, Mari Kriger je ukazao počast Špiceru zbog toga što nas je ovaj „dobročiniteljski naučio“ da sagledamo odu na taj način.<sup>2</sup> Špicerova lekcija, međutim, nije baš dobro savladana. Helen Vendler je u svojoj knjizi napisala komentar o toj Kitsovoj poemi na trideset šest strana, ali nije spomenula ekfrazu, a isto vredi i za posvemu ostalom temeljit esej o Šelijevoj „Ozimandijasu“ koji se pojavio pre nekoliko go-

---

\* Zahvaljujem se Stjuartu Keranu i Džordžu T. Rajtu, koji su mi dali korisne savete za ranu verziju ovog eseja, kao i Mišelu Rifateru, koji me je pozvao da prijavim originalnu verziju teksta za seminar na Univerzitetu Kolumbija, pomenut u prvom pasusu.

<sup>1</sup> U verovatno najstarijoj definiciji tog termina, koji su obilato koristi grčki govornici u prvih pet vekova nove ere, *ekfraz* se prosto naziva „opisnim prikazom koji donosi na uvid ono što je živopisno ilustrovano“. (Shadi Bartsch, *Decoding the Ancient Novel: The Reader and the Role of Description in Heliodorus and Achilles Tatius* [Princeton, 1989] str. 9) Statue i slike se u grčkim udžbenicima za govornike pominju među predmetima podesnim za ekfrastično opisivanje, ali *ekfraz* je tek nakon petog veka počela da označava isključivo opis vizuelne umetnosti (Bartsch, str. 10).

<sup>2</sup> Videti Leo Spitzer, „The ‘Ode on a Grecian Urn’ or Content vs. Metagrammar“, *Contemporary Literature*, 7 (1955), 208, i Murray Krieger, „*Ekphrasis* and the Still Movement of Poetry; or, *Laokoön* Revisited“, u *The Poet as Critic*, ur. Frederick P. W. McDowell (Evanston, Ill, 1967), str. 8; odavde se navodi u tekstu.

dina u *Studijama romantizma (Studies in Romanticism)*.<sup>3</sup> Najviše, verovatno, iznenađuje činjenica da se reč *ekfraz* veoma teško može naći u posebnom izdanju časopisa *Reč i slika (Word and Image)*, u potpunosti posvećenom temi pesama o slikama.<sup>4</sup>

Dobro, moglo bi se reći, pa šta? Zašto da se uznemiravamo oko sudbine jedne reči? Ako kritičari poput Helen Vendler mogu da napišu veličanstveno prosvetljujuće tekstove o poetskoj obradi vizuelne umetnosti bez reči *ekfraz*, šta će nam onda ona uopšte? Zašto je ne bismo ostavili govornicima iz antičke Grčke koji su nam je prvi i dali? Moj odgovor na ta pitanja jeste da *ekfraz* označava književnu vrstu, a o njoj je teško, ako ne i nemoguće, govoriti ukoliko se ne složimo oko njenog imena.<sup>5</sup> Ja koristim *ekfrazu* kao naziv vrste koju želim da definišem i analiziram pre nego što potanko razmotrim njena dva izvanredna primera. Kao uvod u pojedinačna objašnjenja, želim da formulišem definiciju same ekfraz, ili – još drskije – da ukratko predočim opširnu teoriju o njoj.

Najuticajniji pokušaj da se izloži teorija ekfraz, u poslednjih dvadeset godina jeste esej Marija Krigera iz 1967, „*Ekfraz* i mirno kretanje poezije, ili Povratak *Laokoonu*“.<sup>6</sup> Krigerov esej se mogao zvati i „Povratak Džozefu Frenku“ ili „Najava V. Dž. T. Mičela“ jer, uprkos Lesingu, on želi da prikaže „generičku prostornost književne forme“.<sup>7</sup> Kriger u tu svrhu izdiže ekfrazu s nivoa određene vrste književnosti na nivo književnog principa. On kaže da plastični, prostorni objekt poetske imitacije predstavlja simbol „zaleđenog, umirenog sveta plastičnih odnosa koji se moraju nametnuti načinu na koji književnost okreće svet da bi ga 'umirila'“ (str. 5). Kitsova „*Oda grčkoj vaz*“, gotovo neizbežno, poslužila je Krigeru kao glavni primer, ali on nalazi ekfrazu i u drugim, različitim poetskim delima, poput Marvelove pesme „*Svojoj plašljivoj dragoj*“, u kojoj kugla, kako on kaže, predstavlja „fizičko, prostorno (...) znamenje [lirskog subjekta] vlasti nad vremenom“ (str. 20). Ekfraz u Krigerovom eseju postaje, stoga, „opšti princip poetike, koji svaka pesma ističe ističući svoj integritet“ (str. 22).

Izgleda da je Krigerova teorija ekfraz, dala toj reči na umoru tapiju na novi život, ali on zapravo rasteže termin ekfraz do pucanja: do tačke u kojoj ona više ne sadrži nikakvu

<sup>3</sup> Helen Vendler, *The Odes of John Keats* (Cambridge, Mass., 1983), str. 116-152; William Freedman, „Postponement and Perspectives in Shelley's 'Ozymandias'“, *Studies in Romanticism*, 25 (1986), str. 63-73.

<sup>4</sup> Videti *Word and Image*, 2 (1986).

<sup>5</sup> Mari Kriger naziva ekfrazu „klasičnim žanrom“ („*Ekphrasis*“, str. 5), ali to je ne izjednačava s epom i tragedijom. Budući da nikakve formalne ili sintaksičke osobenosti ne razlikuju književni prikaz vizuelne umetnosti od drugih vrsta književnosti, i s obzirom na to da se ona može pojaviti u *okviru* bilo kog žanra, od epa do lirike, možda je prikladnije da je nazovemo vrstom, poput pastorele ili elegije. Dok se njih dve, međutim, mogu uglavnom definisati prema svojoj tematskoj građi, tematska građa ekfraz, zahteva da je definišemo na osnovu prikaza.

<sup>6</sup> Videti belešku 2. U John Hollander, „*Words on Pictures: Ekphrasis*“, *Art and Antiques* (March 1984), str. 80-91, dat je pregled primera ekfraz, od Homera pa do našeg doba uz sugestivne komentare autora koji, međutim, ne pokušava da oformi teoriju ekfraz, kao književne vrste. U prerađenoj verziji tog eseja, „*The Poetics of Ekphrasis*“, *Word and Image*, 4 (1988), str. 209-219, Hollander je skovao koristan izraz „hipotetička ekfraz“ (str. 209) kako bi označio poetske prikaze imaginarnih umetničkih dela.

<sup>7</sup> Videti Joseph Frank, „*Spatial Form in Modern Literature*“, prvi put objavljeno u *Sewanee Review*, 53 (1945) str. 221-240, 433-456, 643-653; i W. J. T. Mitchell, „*Spatial Form in Literature: Toward a General Theory*“, u *The Language of Images*, ur. W. J. T. Mitchell (Chicago, 1980), str. 271-299.

osobenu vrstu literature i postaje tek puki novi naziv za formalizam.<sup>8</sup> Takav je, u svakom slučaju, utisak kritičara hajdegerskog ubeđenja, onih koji veruju da nam samo hermeneutika moguće istoričnosti i egzistencijalne temporalnosti može objasniti književnost. Po viđenju takvih kritičara, kako je to nedavno primetio Majkl Dejvidson, Krigerova teorija ekfrazе hermetički bi zatvorila književnost unutar fino izrađene urne, pune čiste, samozaptivene prostornosti u kojoj danas počiva pepeo nove kritike (verovatno bi trebalo da dodam još uvek užareni pepeo).<sup>9</sup> Krigerov princip ekfrazе je, dakle, uzdrman. Podrile su ga, po Dejvidsonu, čak i određene vrste pesama o slikama – naročito one koje on naziva „savremenim slikovnim pesmama“. Dejvidson ih uspoređuje s onima koje zove „klasičnim pesmama o slikama“, pesmama „o“ slikama ili vajarskim delima koja podražavaju samodovoljnost predmeta. „Pesma ‘o’ slici“, piše Dejvidson, „nije isto kao i ono što nazivam ‘slikovnom pesmom’, koja pokreće kompozicione strategije ekvivalentne slici, ali ne i one ovisne o njoj. Umesto da se zadrži na refleksivnoj udaljenosti od umetničkog dela, pesnik iščitava sliku kao tekst, a ne kao statičan predmet, odnosno iščitava višu slikarsku estetiku koju sama slika stvara“ (str. 72).

Ta formulacija pomaže Dejvidsonu da objasni postmodernu poeziju, poput pesme „Autoportret u konveksnom ogledalu“ Džona Ešberija, koja je nadahnuta istoimenom Parmidandinovom slikom, ali koja i dovodi u pitanje ideje stabilnosti, samodovoljnosti i autentičnosti samopredstavljanja, navodno prisutnog u delu tog slikara. Dejvidson, ipak, gotovo da ne formuliše novu teoriju ekfrazе. Odbacivši Krigerov princip ekfrazе i zamenivši ga dijahronijskom oprečnošću između „klasičnosti“ i „savremenosti“, Dejvidson nam ne pruža koherentno značenje sinhronog oblika koji možda sadrži oboje, te daje isuviše pojednostavljeno viđenje klasične ekfrazе, koja se često ophodi prema umetničkom delu kao znatno *višem* od statičnog predmeta. U Homerovom opisu prizora oslikanih na Ahilovom štitu, primera radi, mnoge scene se pretvaraju u pripovesti.

Slabosti te dve teorije ekfrazе – prva je preširoka, druga isuviše polarizovana – pomažu nam da vidimo ono što nam je potrebno. Ako ekfrazu treba odrediti kao vrstu, onda ta definicija mora biti dovoljno jasna da bi identifikovala određenu vrstu književnosti, a opet elastična da bi sezala od klasike do postmodernizma, od Homera do Ešberija. Definicija koju ja predlažem jednostavne je forme, ali složenih implikacija: *ekfrazа je verbalni prikaz grafičkog prikaza*.

<sup>8</sup> Kriger neprestano poriče da podvrgava poeziju statičnom formalizmu. On kaže: „Opirući se ekfrastičnom nagonu, ne može se prečesto predočavati da se estetskoj želji za čistom i večnom formom ne sme dozvoliti da prosto zaledi hronološki iskustveni tok poricanja entiteta u svojoj neponovljivoj raznolikosti.“ (”Ekphrasis”, str. 24) Ukoliko je, međutim, „ekfrastični nagon“ formalizujuća težnja kojoj se mora odupreti, može li „ekfrastični princip“ obuhvatiti i statičnost i kretanje? Kriger je nešto kasnije, u *Theory of Criticism: A Tradition and its System* (Baltimore, 1976), napisao da „kritičarski opisi predmeta u formalnom i prostornom smislu (...) jesu njihove slabe metafore, koje će, ukoliko se shvate preozbiljno, iskriviti predmet tako što će ga zalediti“. (str. 39) Ako je ekfrazа jednostavno slaba metaforа poetskog integriteta i stalna opasnost poetskoj vitalnosti, njena kritička vrednost onda je minimalna. Da bi njena kritička vrednost bila maksimalna, moramo prvo identifikovati razlikovne osobine ekfrazе kao književne vrste.

<sup>9</sup> Michael Davidson, ”Ekphrasis and the Postmodern Painter Poem”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 42 (1983), str. 71; odavde se navodi u tekstu.

Ta definicija izostavlja veliki deo onoga što bi neki kritičari želeli da ekfrazu podrazumeva – pre svega, književnost o tekstovima.<sup>10</sup> Ona nam, takođe, omogućava da razlikujemo ekfrazu od druga dva načina na koji se prepliću književnost i vizuelna umetnost – slikovnosti i ikoničnosti. Ekfrazu se od njih razlikuje po tome što one prevashodno teže da prikažu prirodne predmete i artefakte, a ne dela prikazne umetnosti. Slikovnost i ikoničnost, naravno, mogu da nas podsete na grafički prikaz. Piktorijalnost proizvodi efekt sličan onom koji stvaraju slike, te je Džon M. Bender našao u Spenserovoj *Vilinskoj kraljici*, na primer, slučajeve fokusiranja, uokvirivanja i skeniranja.<sup>11</sup> Spenser u takvim slučajevima, međutim, prikazuje svet *pomoću* piktorijalnih tehnika; on ne prikazuje same slike. Ta razlika opstaje čak i kad se slikovna pesma može povezati sa stilom određenog slikara. Poznato nam je, primera radi, da očigledna jasnoća „Crvenih kolica“ (“The Red Wheelbarrow”) potiče donekle iz fotografija Alfreda Stiglica i precizionističkog stila Čarlsa Šilera, američkog fotografa i slikara kojeg je Vilijams upoznao neposredno pre nego što je napisao tu pesmu.<sup>12</sup> Vilijamsova pesma, ipak, ne pominje Šilera ili Stiglica, niti prikazuje ijednu njihovu sliku; ona umesto toga koristi odgovarajuću slikovnu preciznost kako bi prikazala niz predmeta.

Ikoničnost je složenija od slikovnosti budući da obuhvata zvukove i odnose, kao i vizuelna svojstva.<sup>13</sup> Vizuelna ikoničnost, pak, koja je ovde moja tema, predstavlja uočljivu sličnost između uređenosti reči i slova na papiru i onoga što one označavaju, kao u pesmi „Uskršnja krila“ (“Easter Wings”) Džordža Herberta. Poput slikovnosti, vizuelna ikoničnost obično podrazumeva implicitnu vezu s grafičkim prikazom. Talasasti oblik ikonično odštampanog stiha o potoku, na primer, ličiće više na Hogartovu liniju lepote nego na bilo koji talas koji se može videti s obale.<sup>14</sup> Ikonična književnost ponovo, međutim, ne nastoji da *prikaže* slike; ona oponaša oblike slika kako bi prikazala prirodne objekte.

Ta tri pojma – *ekfrazu*, *slikovnost* i *ikoničnost* – ne isključuju jedni druge. Ekfrastična pesma može da koristi slikovne tehnike da bi prikazala sliku i može se štampati tako da pod-

<sup>10</sup> U radu o „Postmodernoj ekfrazi“, izloženom na seminaru na Univerzitetu Kolumbija, Linda Hačion je primenila termin *ekfrazu* i na takve postmoderne pojave kao što je obuhvatanje novinskih članaka u romanima Hulija Kortazara i Džona Faulsa. Slično tome, u disertaciji pod nazivom “Figures in the Carpet: The Ekphrastic Tradition in the Realistic Novel” (Rice University, 1981), Mek L. Smit naširoko definiše *ekfrazu* kao uvođenje bilo kojeg umetničkog dela – verbalnog ili književnog – u drugo umetničko delo, tako da njegovi primeri sačinjavaju širok opseg, od rasprave o portretisanju u *Ani Karenjini* do debate o *Hamletu* u *Uliksu*. Moja definicija *ekfrazu* počiva na onome što verujem da je suštinska razlika između pisanja o slikama i pisanja o tekstovima.

<sup>11</sup> John M. Bender, *Spenser and Literary Pictorialism*, (Princeton, 1972), str. 40-80, str. 105-148.

<sup>12</sup> Videti William Marling, *William Carlos Williams and the Painters, 1909-1923* (Athens, Ohio, 1982), str. 80-83.

<sup>13</sup> *Ikoničnost* je poprimila značenje „prirodne“ ili „motivisane“ sličnosti između reči i onoga što one označavaju, tako da ona ne podrazumeva samo onomatopeju i tekstove vizuelno značajnih oblika (vizuelna poezija), već i određene vrste sintakse. Roman Jakobson, primera radi, vidi ikoničnost u Cezarovom „Dođoh, videh, pobedih“ zato što redosled klauza odgovara hronološkom redu događaja koje one označavaju. Videti Roman Jakobson, *Word and Language, Selected Writings*, vol. II (The Hague, 1971), str. 345-359. Za obimniju raspravu o ikoničnosti u književnosti pogledati ceo broj *Word and Image*, 2 (1986), naročito uvod Maksa Nanija (str. 197-208).

<sup>14</sup> Mislim pre svega na „XM pesmu“ Ijana Hamiltona Finlija koja se pojavljuje u *An Anthology of Concrete Poetry*, ur. Emmet Williams (New York, 1967); pesme su štampane po abecednom redu pesnika.

seća na sliku koju verbalno prikazuje.<sup>15</sup> Ekfrazu se, ipak, razlikuje od ikoničnosti i slikovnosti zato što eksplicitno prikazuje sam prikaz. Ono što ekfrazu reprezentuje rečima, stoga, mora biti *reprezentativno*. Bruklinski most može se smatrati umetničkim delom i tumačiti kao simbol mnogo čega, ali budući da nije napravljen da bilo šta predstavlja, pesma poput „Mosta“ (“The Bridge”) Harta Krejna nije ništa ekfrastičnija od Vilijamsovih „Crvenih kolica“.<sup>16</sup>

Kad shvatimo da ekfrazu koristi jedan medijum prikazivanja da bi prikazala drugi, odmah nam je jasno šta čini ekfrazu prepoznatljivom vrstom i šta povezuje svu ekfrastičnu književnost od Homera do Džona Ešberija. Poredeći tako raznorodne pojave kakve su klasična i postmoderna ekfrazu, savremeni kritičari uglavnom uočavaju samo razlike među njima. Dok klasična ekfrazu, kako oni kažu, veliča veštinu umetnika i čudesnu verodostojnost formi koje on stvara, postmoderna podriiva sam koncept verodostojnosti. Stoga je Ričard Stemelman nazvao Ešberijev „Autoportret u konveksnom ogledalu“ „radikalnom kritikom iluzija i obmana svojstvenih formama tradicionalnog prikazivanja koje insistiraju na idealnoj, suštinskoj i zbirnoj prirodi kopiranih slika koje prikazuju“.<sup>17</sup> U Homerovom opisu Ahilovog štita ne može se naći ništa toliko ogoljeno dekonstruktivno, ali ako je Ešberijeva pesma „razmišljanje o razlici“ pre nego o sličnosti, kako kaže Stemelman (str. 608), onda je Homerov opis Ahilovog štita razmišljanje o obema, odnosno verbalna počast grafičkoj verodostojnosti i suzdržani komentar o razlici između prikaza i stvarnosti. Opisujući njivu iza orača na Ahilovom štitu, Homer kaže: „ona se crnela ozad i beše oranjoj slična, / mada bejaše zlatna...“<sup>18</sup> Homer nas tako podseća da on prikazuje prikaz, ističući eksplicitno razliku između prikaza i stvarnosti, on nam implicitno skreće pažnju na trvenje između ustaljenih formi grafičkog prikaza i pripovedne snage njegovih reči. Ubrzo nakon opisa zemlje od zlata, Homer nam opisuje stoku oslikanu na štitu: „Od zlata izdeljana i kalaja goveda behu, / krave su mučuci brzo iz obora na pašu išle / pored žubor-vode kraj rita što lelija.“

On čini dve stvari u tom pasusu: prvo, podseća nas ponovo na razliku između prikazanog (goveda) i specifičnog medijuma prikaza (zlato i kalaj); drugo, i još važnije, Homer

<sup>15</sup> Videti, na primer, W. D. Snodgrass, “W. D. Assists in Supporting Cock Robin’s Roost”, u *Word and Image*, 2 (1986), str. 74-75.

<sup>16</sup> Sam Krejn je (neuspešno) pokušao da iskoristi jednu sliku Bruklinskog mosta Džozefa Stele za naslovnu ilustraciju *Mosta*, a pesmu je opisao eksplicitno slikovnim terminima, govoreći o njenom „arhitektonskom metodu“ i poredeći međusobnu zavisnost njenih delova s međusobnom zavisnošću freski u Sikstinskoj kapeli; videti “Foreshadowing and Foreshortening: The Prophetic Vision of Origins in Hart Crane’s *The Bridge*”, *Word and Image*, 1 (1985), str. 288-289. Koliko god, međutim, Krejnova pesma možda podseća na Stelinu sliku ili neko drugo umetničko delo, ili ih priziva, most koji Krejn prikazuje nije sam po sebi *reprezentativan*; on je samo predmet koji ima određenu svrhu u stvarnom svetu. Dodao bih da su mi jasne značajne razlike između panoramskog polja *Mosta* i minimalističkog fokusa „Crvenih kolica“. Želim samo da istaknem da iako nas obe pesme podsećaju na slike, nijedna od njih nije ekfrastična u onom strogom smislu koji zagovaram.

<sup>17</sup> Richard Stamelman, “Critical Reflections: Poetry and Art Criticism in Ashbery’s ‘Self-Portrait in a Convex Mirror’”, *New Literary History*, 15 (1984), str. 607-630; odavde se navodi u tekstu.

<sup>18</sup> Navodi preuzeti iz Homer, *Ilijada*, preveo Miloš Đurić, Knjiga komerc, Beograd, 1997; dodato naglašavanje; odavde se navodi u tekstu – *Prim. prev.* Pogledati i Vergilijev opis Enejinog štita: „Ti vidiš sliku burnog mora od zlata / Čiji talasi behu od pene beli.“ (Navod preuzet iz Vergilije, *Eneida*, preveo Mladen S. Atanasijević, Prosveta, Beograd, 1964 – *Prim. prev.*)

oživljava nepromenljive figure grafičke umetnosti, pretvarajući sliku jednog trenutka u pripovest o nizu radnji – stoka izlazi s imanja i ide na ispašu. Ekfrastična književnost od Homerovog doba pa sve do našeg neprestano otkriva narativni odgovor na slikovnu statičnost, to jest, taj pripovedni nagon koji jezik po samoj svojoj prirodi, čini se, oslobađa i podstiče. Zbog toga se ne mogu složiti s Krigerom koji smatra da je ekfrazna vrsta zaleđenog vremena u prostoru, kao ni s Vendi Stajner koja definiše ekfrazu kao verbalni ekvivalent „bremenitom trenutku“ u umetnosti – odnosno, kao književnu vrstu „u kojoj pesma teži vanvremenskoj ‘večnosti’ slike sa zaustavljenom radnjom“.<sup>19</sup> „Bremeniti trenutak“ jedne radnje jeste zaustavljena tačka koja najjasnije ukazuje šta se dogodilo pre tog trenutka i šta sledi. Kao što Homerov primer pokazuje, međutim, ekfrastična književnost iz tog bremenitog trenutka grafičke umetnosti rađa uglavnom svoj embrionalno narativni nagon, te tako daje eksplicitnost priči koju grafička umetnost samo implicitno pripoveda.<sup>20</sup>

Budući da, u stvari, slika jednog trenutka u priči obično pretpostavlja da posmatrač zna celu priču, ekfrazna obično ispređa tu pripovest za one koji je ne znaju, prevazilazeći umnogome ono što sama slika podrazumeva. Filostrat Stariji, na primer, u svom delu *Slike* iz trećeg veka n. e, govori o jednoj slici koja prikazuje Hermesovo rođenje na vrhu Olimpa, kako su se Hore brinule tamo o njemu, kako su ga povijale i posipale cvećem, i kako se on izvukao iz povića i sišao niz planinu kad su one krenule da pomognu njegovoj majci.<sup>21</sup> Ta težnja da se grafička umetnost prevede u pripovest prisutna je u ekfrastičnoj književnosti svakog perioda. U Danteovom *Čistilištu* nam se govori da udovica naslikana s carem Trajanom na izvajanom zidu Prve terase ne samo da razgovara s njim, već ga i postepeno ubeđuje da joj pomogne.<sup>22</sup> Bajron u svom *Čajldu Haroldu* objašnjava – ili zamišlja na papiru – ceo proces u kojem zapravo umire Gal na umoru iz muzeja Kapitoline u Rimu.<sup>23</sup> U „Autoportretu u konveksnom ogledalu“, Džon Ešberi prepričava Vazarijevu pripovest o tome kako je Parmidano izradio svoju sliku. A u jednoj nedavno objavljenoj zbirci savremenih pesama o slikama, gotovo svi pesnici – kako primećuje Robert Drus – pokušavaju da objasne slike obrazujući pripovesti.<sup>24</sup>

<sup>19</sup> Wendy Steiner, *Pictures of Romance: Form against Context in Painting and Literature* (Chicago, 1988), str. 13-14.

<sup>20</sup> Ne mislim da slika *ne može* da ispriča priču, niti da ne može da je ispriča bez pomoći teksta, niti da se slike suštinski razlikuju od tekstova zato što tekstovi pripovedaju samodovoljne priče za razliku od slika. Budući da pesma kao što je „Leda i labud“ *ne* priča samodovoljnu priču, dok to čini slika poput Geinzborove *Tuče dva dečaka pastira*, ne tvrdim kategorično šta slike i tekstovi mogu ili ne mogu. Ja samo opisujem šta ekfrazna tradicionalno čini s grafičkom umetnošću.

<sup>21</sup> Philostratus the Elder, *Imagines*, prevod Arthur Fairbanks, Loeb Classical Library (London, 1931), 1.26.101-5. Prema Filostratovim rečima, ta slika pokazuje i kako Hermes u šali sakriva Apolonovu stoku, odeva se opet u povoj kako bi delovao nevino i potom krade Apolonovo oružje (105). Opisana slika se možda sastoji od nekoliko različitih tabli koje prikazuju povezane delove priče, kao što su to kasnije činile renesansne freske, ali Filostrat ne spominje nikakve table; on govori samo o tome šta je „na slici“ (ἐν τῇ γραφῇ).

<sup>22</sup> Videti Dante, *Čistilište*.

<sup>23</sup> Videti Džordž Gordon Bajron, *Putovanje Čajlda Harolda*.

<sup>24</sup> Videti *Word and Image*, 2 (1986) i Robert Druce, „A Foreword to the Poems“, str. 46.

Ti primeri ne dokazuju da ekfrazu neizostavno zahteva pripovest ili da to čini sam jezik. Pesma poput „Lovaca u snegu“ Vilijama Karlosa Vilijamsa – ekfrastičnog odgovora na Brojgelov *Povratak lovaca* – usredsređuje se u potpunosti na stvarni sadržaj slike i njene prostorne odnose. Istrajnost pripovedanja u ekfrastičnoj književnosti u najmanju ruku pokazuje da se ekfrazu ne može prosto izjednačavati s prostornošću. Istorija ekfrazu, nasuprot tome, ukazuje da jezik oslobađa narativni nagon koji grafička umetnost ograničava i da opiranje takvom impulsu zahteva osobiti napor poetske volje.

Vratiću se toj tvrdnji za koji trenutak kad stignem do Kitsove „Ode grčkoj vazi“. Pre toga, međutim, želim da razmotrim još jedan element ekfrastične tradicije: prozopopeju, ili retoričku tehniku davanja glasa nemim predmetima. *Ekfrazu*, etimološki gledano, suštinski znači „govoriti otvoreno“ ili „reći u potpunosti“. Podsećanje na njeno prvobitno značenje daje jasniji uvid u ono što ističu učenjaci kao što su Leo Špicer i Džin Hegstram: genealošku vezu između ekfrazu i nadgrobnih epigrama. Ti natpisi na drevnim statuama, grobovima i pogrebnim stubovima omogućavali su nemim, nepokretnim predmetima da se obznane rečenicama poput: „Ja sam grob čuvenog Glauke“ (treći vek p. n. e.) ili „Ja sam stub Zenvaresa, sina Meiksisovog, na njegovom grobu“ (600 godina p. n. e.).<sup>25</sup> Uticaj takvih epigrama je očigledan kad Filostrat daje glas Apolonu u Hermesovoj slici: „Izgleda kao da će reći Maji: 'Sin kojeg si juče rodila ogrešio se o mene; jer stoku kojoj se radujem potisnuo je u zemlju, a nije mi znano gde u zemlju. Uistinu, njega treba dublje potisnuti nego stoku'“ (str. 103).

Nadgrobnii natpisi ne samo da započinju liniju razvoja koja počinje u takvim pasusima i seže do govora Kitsove neme vaze, već i iščekuju ono čega bi sveobuhvatna teorija ekfrazu trebalo barem da se dotakne – naslove slika. Pokušao sam da razlučim ekfrazu od slikovnosti i ikoničnosti, ali ne vidim zašto bi se njene granice zatvarale pred bilo kakvom vrstom pisanja koja se otvoreno bavi umetničkim delom, a ukoliko prikaz ne zahteva odsustvo predmeta koji se prikazuje, naslov slike jeste verbalni prikaz te slike. On precizno odgovara na ista pitanja kao nadgrobnii natpisi – Ko je to? Šta je to? – i započinje posao tumačenja slike za nas.<sup>26</sup> Naslov istovremeno može započeti posao pretvaranja slike u pri-

<sup>25</sup> Prvu tvrdnju navodim prema Teokritovom epigramu iz *Greek Anthology*, prevod W. R. Paton (New York, 1917), vol. II, str. 145, a drugi prema Paul Friedlander i Herbert Hoffleit, *Epigrammata: Greek Inscriptions in Verse* (Berkeley, 1948), str. 9. Videti i Spitzer 221-22n. i Jean Hagstrum, *The Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism in English Poetry from Dryden to Gray* (Chicago, 1958), str. 22-23, 49-50. (Hegstram naziva verbalni prikaz grafičke umetnosti „ikoničnim“, pre nego „ekfrastičnim“).

<sup>26</sup> Džon Fišer piše: „Jedinstvena svrha naslovljavanja jeste hermeneutična; naslovi su imena koja funkcionišu kao vodiči za tumačenje“. („Entitling“, *Critical Inquiry*, 11 [1984], str. 288.) To je pogotovo očigledno u slučaju renesansnih amblema, koji su gotovo nerazumljivi bez svojih naslova. Tako natpis PRUDENZA govori da se ranorenesanski reljef starca s tri lica – jedno je mlado, drugo sredovečno, a treće staro – protumači kao simbol svesti o prošlosti, sadašnjosti i budućnosti (Erwin Panofsky, *Meaning in the Visual Arts* [Chicago, 1982], str. 151 i fig. 29). Naslov ili natpis renesansnih amblema može postati katehetska prozopopeja, u kojoj pesma mora da odgovori na niz pitanja o svom značenju: ispod duboreza nage dame koja stoji na točku usred mora u *Izboru amblema i drugim sredstvima* Džefrija Vitnija (Geoffrey Whitney's *A Choice of Emblems: And Other Devices*, 1586; reprint New York, 1969), primera radi, piše: „Koji si tvor ti? *Prilikom prikazujem*. / Reci što na zavrtelem točku stojiš? / *Jer sam bačena tu, i isklesana*“ [Reprodukcija amblema se nalazi u Rosemary Freeman, *English Emblem*

povest. Henri Fuseli je 1818. na Kraljevskoj akademiji izložio sliku sledećeg naslova: *Dante, spuštajući se u pakao, otkriva likove Paola i Frančeske od Riminija među jatima nesrećnih ljubavnika uskovitlanih u uraganu; dobija dozvolu od Vergilija da im se obrati i saznajući za strašni udar koji ih je poslao na to mesto patnje, skrhan od tuge i užasa, smesta pada poput beživotnog trupla na stene.*<sup>27</sup>

To je naravno ekstreman primer naslova u formi pripovesti: slikari istorijskih ili književnih tema bili su primorani da obezbede takvu vrstu naslova kad više nisu mogli da pretpostave da njihova publika zna priču koju su pokušali da oslikaju. Mnogo kraći naslovi, pak, mogu takođe da imaju narativnu funkciju. Uzmimo za primer naslov koji je Dž. M. V. Turner iskoristio za pejzaž mora na kojem se mali brod približava većem: *'Now for the Painter' (Rope). Passengers Going on Board („A sad slikar/konopac“. Putnici se ukrcajavu)*. Oslikavajući Turnerovu privrženost igrama reči, *painter* iz naslova odjednom se odnosi na umetnika i – u nautičkom smislu – na konopac kojim će se brodovi povezati dok se putnici ukrcajavu. Turnerov naslov je, stoga, dvostruko narativan budući da povezuje oslikani trenutak s trenutkom koji se približava likovima na slici, kao i samom umetniku. Razmišljanje o trenutku koji dolazi, pak, predstavlja za umetnika otkriće nerešivog sukoba između grafičke statičnosti i narativnog kretanja. Izraz *Now for the Painter* nagoveštava, s jedne strane, trenutak nakon onog koji je oslikan, momenat u kom će se zavezati konopac; ta fraza, s druge strane, obeležava nemogući trenutak u kom će umetnik naslikati očekivanu radnju koja je „sad“ ispred nas, ali koja bi u realnom ili narativnom vremenu mogla biti samo „onda“ dok slikar nije otpočeo svoj rad. Taj naslov nas, dakle, lukavo poziva da zamislimo istovremeno pokretne i statične likove dok strpljivo poziraju slikaru koji će ih „sad“ naslikati.

Sami naslovi slika, prema tome, mogu da izraze tačno ono što ekfrazu često dočarava: radikalnu kritiku prikaza. Najbolji primer iz našeg veka svakako je naslov koji je Rene Magrit osmislio za svoju sliku nečega što umnogome liči na cev: *Ovo nije cev (Ceci n'est pas un pipe)*. Taj naslov nas navodi na pomisao da to nije cev zato što se radi o slici cevi, ali budući da se cevi koje vidimo u stvarnom svetu obično ne predstavljaju u savršenom profilu i ne vise u vazduhu bez vidljivih tragova vešanja, onda moramo zaključiti da se ne radi o slici

---

*Books* (London, 1948), str. 2]. Moglo bi se prigovoriti da naslovi i amblemi te vrste ne prikazuju sliku koliko ukazuju na to šta slika prikazuje, a taj prigovor je još opravdaniji ako se primeni na moderne slike kakva je *Glava žene* Žana Miroa iz 1938, koja jednostavno oslikava dugokljunu, groteskno debelu pticu testerastih zuba. Ukoliko se držimo teorije Nelsona Gudmana o grafičkom prikazu, morali bismo reći da takva slika prikazuje glavu žene kao pticu, baš kao što ranorenesansni reljef prikazuje razboritost kao troglavog čoveka, a Vitnijev duborez „priliku“ (odnosno, zgodu) kao damu na moru na točku. Odnos slike i njenog naslova ili natpisa, međutim, nije jednosmeran, već recipročan, te naslov prikazuje sliku jednako koliko nas i navodi da vidimo šta slika prikazuje. Kao što je poznato svima koji su nekad bacili pogled od slike prema naslovu i opet na sliku, i naslov i slika mogu da služe kao označitelji onoga što drugo obeležava. Čini se da čak i krajnje minimalistički naslov „Nenaslovljena“, kako piše Hazard Adams, „pretpostavlja, i to se čini da pretpostavlja da podučava negiranjem (...) kako da ga čitalac da sagleda“ (“Titles, Titling, and Entitlement To”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 46 [1987], str. 13). U pokušaju da osujeti našu želju da nam se kaže šta slika prikazuje, takav naslov nas podstiče da razmotrimo šta reč „Nenaslovljena“ predstavlja, kakvu vrstu slike ona negativno obeležava.

<sup>27</sup> Navedeno prema *Annals of the Fine Arts*, ur. James Elmes (London, 1817-20), tom III, str. 292.



prave cevi, već – kao što primećuje Mišel Bitor – o slici opisa, o grafičkom prikazu načina na koji se cevi uobičajeno prikazuju u reklamama i udžbenicima: savršenog profila dok vise u vazduhu obeležene rečju „cev“.<sup>28</sup> Otuda Magritov naslov ili natpis, koji je doslovno ispisan duž donjeg dela slike, parodira udžbeničko imenovanje slika, podriiva zaključke iz kojih proističe takvo imenovanje i implicitno pokazuje kako grafički i verbalni prikaz zajedno proizvode netačan prikaz. Magritov naslov, ipak, čini više od pukog parodiranja udžbeničkih naslova; on takođe poziva na radikalno novi pogled na celu tradiciju stvaranja natpisa i prozopopejskog *oživljavanja* koje postoji iza istorije ekfrazе. Iščitavanje slike s natpisom u svetlu te tradicije znači čuti čuvenu „necev“ kako drsko i prozopopejski peva: „*Je ne suis pas une pipe*“.

Ako uistinu sveobuhvatna teorija ekfrazе mora napraviti malo mesta za naslove slika, kao što tvrdim, onda je nužno i da se otvori velikoj količini tekstova o slikama, obično poznatim pod imenom likovna kritika. Da imam dovoljno vremena i prostora, mislim da bih mogao da dokažem da likovna kritika zasluđuje mesto u okviru žanra ekfrazе kao celine.<sup>29</sup> Za sada, ipak, želim samo da pokažem kako je grafička umetnost prikazana u ekfrastičnoj poeziji i kako nam poznavanje ekfrastičnih tradicija može pomoći da razumemo tu vrstu prikaza u određenim pesmama. Tvrdim da je ekfrazа, tradicionalno gledano, narativna i prozopopejska; ona oslobađa pripovedni nagon koji grafička umetnost obično sprečava i omogućava nemim figurama grafičke umetnosti da govore. Sada bih ustvrdio da u „Odi grčkoj vazi“ i „Ozimandijas“, Kits i Šeli koriste ekfrastične tradicije kako bi promišljali prikaz: ne samo određeni deo grafičkog prikaza, već i samu prirodu prikaza.

Pogledajte prvo šta Kits radi s ekfrastičnom tradicijom prozopopeje koja potiče od nadgrobnih natpisa koje sam ranije pominjao. On otvara prvu strofu svoje čuvene ode apostrofirajući grčku vazu kao „nevu mira, netaknutu svu“.<sup>30</sup> Potom on sam preti da uznemiri netaknutu nevu, primoravši je da govori. „Ta kakvu bajku tvoj sadrži friz?“, pita Kits. Traganje za legendom<sup>31</sup> ne pokazuje samo narativni nagon koji se uspostavlja na samom početku te ekfrastične pesme; ono takođe označava potrebu da se vazi da glas, jer je reč *legenda* prvobitno značila „biti pročitana“, a kad bi neki putnik pročitao naglas nadgrobnii natpis, taj predmet bi progovorio. Kitsova vaza, pak, nema nikakav natpis i ne želi da odgovori na pitanja koja isklesani spomenici podrazumevaju i objašnjavaju. „Ko su te žustre deve, ljudi splet?“, pita lirski subjekt. Umesto da kaže nešto poput: „Ja sam grob čuvenog Glauke“ ili „Ja sam Ozimandijas“, vaza govori jedino tišinom, ne oglašavajući ni priču ni propratne okolnosti i ne govoreći ništa dok ne uobličii konačnu zagonetku koja prevazilazi i pripovest i okolnosti: „To što je lepo – istina je sva, / A istina je – sva lepota baš!“

<sup>28</sup> Michel Butor, *Les Mots dans la peinture* (Geneva, 1967), str. 77. Videti i Michel Foucault, *This is not a Pipe*, ur. i pr. James Harkness (Berkeley, 1982).

<sup>29</sup> Majkl Baksandal eksplicitno povezuje kritiku umetnosti i ekfrazu u svom uvodu za *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures* (New Haven, 1985, str. 1-11). Videti i Svetlana Alpers, „*Ekphrasis and Aesthetic Attitudes in Vasari's Lives*“, *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, 23 (1960), str. 190-215.

<sup>30</sup> Navodi preuzeti iz Džon Kits, „Oda grčkoj vazi“, *Antologija engleske romantičarske poezije*, priredila i prevela Ranka Kujčić, Naučna knjiga, Beograd, 1974. (*Prim. prev.*)

<sup>31</sup> U engleskom originalu nalazi se reč *legend* koja je se u prevodu pojavljuje kao *bajka*. (*Prim. prev.*)

Razmišljanje o toj pesmi u okviru vanvremene transcendencije, međutim, podrazumeva i neuviđanje snažnog pritiska njene unutrašnje pripovesti, kao i snage poetske volje potrebne za otpor tom pritisku. Snagu Kitsovog opiranja možemo proceniti ako uporedimo odu sa sonetom koji je napisao dve godine pre nje: „O Leandru [dragom kamenu] koji mi je dala gospođica Reynolds, moja ljubazna prijateljica“ (*“On a Leander [Gem] which Miss Reynolds, My Kind Friend, Gave Me”*). U toj kratkoj pesmi o izgraviranom dragulju koji predstavlja Leandrovo nesrećno preplivavanje Helesponta, Kits se pridržava ekfrastične tradicije stvaranja pripovesti iz zamrznutog trenutka grafičke umetnosti. Kao što Bajron pretvara skulpturu Gala na umoru u priču o tome kako je ovaj umro, Kits pretvara izgravirani lik Leandra u priču o tome kako se ovaj utopio, a poslednji stih te pesme glasi: „Nestade ga – u mehurićima se diže njegov zaljubljeni dah.“<sup>32</sup> Kits, međutim, u odi suzbija narativni nagon tako što ga ograničava na spoljašnji svet vaze. On može da ispričava priču o stvarnoj strasti zato što se ona menja, krećući se od čežnje do uživanja i prezasićenosti – „Što srcu nosi golem jad i stud / A čelo, jezik, pali kao žar!“ Budući da su ljubavnici naslikani na vazi ipak stvorenja „iznad“ svekolike ljudske strasti, oni su onda i iznad promene, tako da njihovi životi – ili pre oblici postojanja – ne mogu da se pripovedaju.

Deo koji nam, pak, „um zbuni sam“ jeste upravo narativnost te pesme. Iako suzbija pripovedački nagon koji ekfrazu obično oslobađa, Kits ne zamenjuje prosto jezik temporalnosti jezikom prostornosti, kao što to čini Vilijam Karlos Vilijams u „Lovcima u snegu“. On ne prikazuje ljubavnike jednostavno kao likove u prostoru, već ih umesto toga priziva u život kao svoje slušaocce, te se tim zamišljenim slušaocima obraća jezikom temporalnosti koji se paradoksalno i neprestano potvrđuje poricanjem. Ako nam bremeniti trenutak grafičkog prikaza omogućava da smesta vidimo šta mu predstoji i šta ga prati, onda možemo samo zaključiti da je Kits začudno odabrao pogrešno tumačenje likova na vazi. Na trenutak ih poistovećujemo s živim likovima koje prikazuju, a takođe ih moramo i zamisliti kako *dovršavaju* radnju označenu bremenitim trenutkom stremljenja, čime nam daju pripovedački odgovor na pitanje koje svaka slika zamrznutog čina postavlja: „Šta će se sledeće dogoditi?“ Reklo bi se da je „ništa“ jedini odgovor koji Kitsovo negiranje pripovesti dopušta na to pitanje, upadljivo odsutno u nizu postavljenih pitanja u prvoj strofi. To, ipak, nije odgovor koji Kits daje. Nasuprot tome, on koristi jezik pripovedanja – ili preciznije, jezik predviđanja – da kaže šta će se odigrati u odsustvu promene. On, drugim rečima, ispreda *priču* o nepromenljivosti. Umesto pravog sledećeg momenta, snažno nagoveštenog prikazanim bremenitim trenutkom, on nam govori šta će se dogoditi likovima koje istovremeno čežnja ubrzava, a umetnost zaustavlja. To što će se dogoditi i što se mora dogoditi – ružna istina će razoriti grafičku lepotu – jeste da će ljubavnici biti nepodnošljivo nesrećeni:

*Ti, dragi, čežnji nećeš znati kraj  
Uz samu dragu – al' ne tuguj mlad:  
Ta moma večno biće lepa, znaj,  
I ti ćeš večno žarko volet' nju!*

<sup>32</sup> John Keats, „On a Leander which Miss Reynolds, My Kind Friend Gave Me“, Stillinger, str. 94. (Preveo I. C. – *Prim. prev.*)

Ti stihovi su suštinski protivrečni. Čin zamišljanja likova s vaze kao ljubavnika uhvaćenih u stanju većito zamrznute čežnje predstavlja njihovo izlaganje zubu vremena čak i kada ustvrdimo da su oni izuzeti od njega. Reći ljubavniku da ne žali znači podariti mu sposobnost za to, a time i implicirati da će to doveka činiti jer ljubavnik, po samoj prirodi grafičkog prikaza, ne može – ni fizički ni psihički – da radi ništa drugo do ono što već čini. Ukoliko nekim slučajem žali u većitoj sadašnjosti prikazanog trenutka, nikad se neće moći povinovati naredbi lirskog subjekta. Nikad ne može prestati da žali.

Sprečavanje žaljenja jeste samo ilustracija načina na koji Kitsov jezik pobuđuje iščekivanje promene, čak i dok navodno slavi lepotu i radost nepromenljivosti. Ako je sviračev napev večno „nov i čist“, svaki bi onda morao biti drugačiji, ili bi se barem morao svirati drugačije od prethodnog; ako ljubavnike čeka „ljubavi srećne mnoga slast“, onda im se istovremeno nudi da budu srećniji dok se podsećaju da nepromenljivost znači da neće biti nimalo srećniji – prosto će imati više onoga što sad poseduju, što je većito manje od onog što ne znaju i što, stoga, ne mogu imati: slast koja „večno greje grud“.

Upustio sam se ovoliko daleko u Kitsovu odu samo da bih ukazao šta sve možemo naučiti ukoliko je čitamo kao primer ekfrazе, koja obično prikazuje zamrznuti trenutak grafičke umetnosti ne tako što rečima rekreira njenu ukopanost, već tako što oslobađa njen embrionalno narativni nagon. Kitsova pesma istovremeno podstiče i osujećuje taj impuls, koristeći do kraja sva očekivanja koja slika čežnje budi, ali i gradeći neprobojni zid negacija naspram bilo kakvog koraka ka zadovoljenju: „Ti, dragi, čežnji nećeš znati kraj / Uz samu dragu...“ Kitsova pesma, stoga, eksplicitno izražava ono što sve ekfrazе implicitno otkrivaju: nerazdvojjivost prikaza i lažnog prikaza. Čini se, s jedne strane, da ekfrastično pretvaranje grafičke umetnosti u pripovest uspostavlja tek delimično prikazanu celokupnost – otuda lažno prikazanu – grafičke umetnosti; heraklitovski pripovedni tok, s druge strane, prevazilazi – te stoga i lažno prikazuje – stvarnost onoga što se može iskusiti u jednom trenu, ili onoga što bi se moglo iskušavati zauvek kad bismo, kako Kenet Berk predlaže, mogli da pređemo iz procesa postajanja u večnu sadašnjost čistog bivstvovanja.<sup>33</sup> Jezik samog Kitsa, međutim, određuje bivstvovanje likova na vazi kao proces. Iako „nadilazi“ svaku ljudsku strast, kaže se da „čovek večno čezne mlad“, većito udišući i izdišući, što je, kao što znamo, suštinski čin života. Izlažući sukob između grafičkog i verbalnog predstavljanja, Kits nas primorava da vidimo da nijedno od njih ne može do kraja prikazati bivstvovanje – ma koliko bilo blizu cilja.

Sukob između grafičkog i verbalnog prikaza nudi nam uopšte zanemaren vid tumačenja ključnih reči u vazinoj rečenici: lepote i istine. Odnoseći se prema Kitsovoj pesmi kao simboličnom činu, Kenet Berk izjednačava „lepotu“ sa „činom“ i „istinu“ sa „scenom“, univerzumom u kojem se radnja odvija (str. 460). Budući da pesma neprestano pretili da podrije nepromenljivu lepotu grafičke umetnosti jezikom pripovedanja, izjava vaze može se čitati kao poslednji komentar na sukob između to dvoje. Sve do trenutka kad vaza konačno progovori, deluje da nam pesma govori kako ne možemo imati oboje odjednom, te da moramo izabrati između pripovedne istine strastveno nepostojanog života i postojane lepote grafičke umetnosti. Moramo žrtvovati jedno drugom baš kao što se životi ljubavnika moraju žrtvovati lepoti poza koje oni zauvek zauzimaju u mermeru, odnosno upravo

<sup>33</sup> Kenneth Burke, „Symbolic Action in a Poem by Keats“, u *A Grammar of Motives* (Berkeley, 1969), str. 449; odavde se navodi u tekstu.

kao što život mestašca mora da se žrtvuje zbog rituala iz kojeg se nijedan njegov stanovnik neće vratiti. Podsetimo se prvog stiha u toj strofi: „O, grčka vazo! Kakav divan sklad! / Niz ljudi, moma – uklesan u kam –“. Briljantne igre rečima ovde funkcionišu kao optička varka na kojoj se vide patka ili zec. Budući da svaki aspekt tog crteža negira drugi, onda vidimo ili patku ili zeca, ali ne i oboje istovremeno. Slično tome reči „niz“ i „uklesan“ mogu da označavaju ili živu vrstu ljudi i sluškinja preuzbuđenih zbog nepodnošljivo produžene čežnje, ili dekorativnu vrpcu neplodnih mermernih figura u bareljefu na vazi, koja je stoga, nakićena, odnosno „isklesana“ njima. Umesto da spoji istinu i lepotu, igra rečima nas poziva da izaberemo između njih: između narativne istine žive čežnje, koja vremenom može postati „uklesana“, i vanvremenske lepote grafičke umetnosti, koja pretvara ljudska tela u fino isklesane formalne obrasce.<sup>34</sup>

Izjednačavajući istinu i lepotu, vaza potvrđuje ono što je pesma do tad poricala. Vaza samim činom govora prelazi liniju između grafičkog i verbalnog prikaza, između nepromenjive, tihe lepote grafičke nepomičnosti i razgovetnog pokreta govora. Vaza samim činom govora odvažno objavljuje da grafička umetnost može da govori, da su grafički i verbalni prikaz jedno i da jezik poprima najveću lepotu i najvišu istinu kad prevazilazi pripoved, to jest, kad prikazuje ne ono što je bilo ili što će biti, već ono što jeste. „To što je lepo – istina je sva, / A istina je – sva lepota baš!“ U drugom delu te hijazmične rečenice, glagol nestaje, tako da jezik poprima uporedni efekat grafičke umetnosti. Ulazeći u nemi, nepomični predmet i dajući mu glas, jezik obacuje svoj pripovedni nagon i predaje se grafičkoj statičnosti.

Kits, stoga, podvodi radikalnu kritiku grafičkog prikaza pod delo ikonofilskog omaža. Pokazujući neprestano sukob između grafičke statičnosti i pripovedne istine radnje, on razrešava taj konflikt uzimajući grafičku umetnost kao model za jezik transcendentalnosti koji teži da prikaže bivstvovanje, a ne da se pretvori u njega. Verbalni prikaz se, ipak, ne razlaže u grafički jer se grafičko umetničko delo, po kojem Kits, naposljetku, oblikuje svoj jezik, prenosi jezikom. Vaza je jednako izmaštana kao i mestašce ispražnjeno religioznim ritualom naslikanim na njoj; vazu ne možemo spoznati drugačije osim kroz Kitsove reči.<sup>35</sup> On, dakle, odaje počast predmetu koji je stvorio jezik, ili preciznije *ideji* grafičkog prikaza, koju izražava sam jezik.

<sup>34</sup> Nensi Gosli tvrdi da Kits koristi kontrast između „skulpturesknog i piktoresknog“ kako bi simbolično prikazao suprotstavljenost između vanvremenske, objektivne smirenosti klasične kulture i nemirne, vremenski uslovljene subjektivnosti moderne ili „romantične“ kulture (*Uriel's Eye: Miltonic Stationing and Statuary in Blake, Keats, and Shelley* [Tuscaloosa, Ala., 1985], str. 5). Kitsova „Vaza“, koju Gosli ne pominje, zgodno ilustruje njenu ključnu zamisao. Iako je vaza izvajani mermer, što poslednja strofa jasno ističe, neobuzdana potraga za određenim odgovorima u prvoj strofi ukazuje na sliku iz određenog vremena i bajkovitog mesta, a prizor momčeta u hladu podjednako je slikovit. Ipak, dok te „piktoreskne“ osobnosti vaze pobuđuju ljubopitljivost i saosećajnost lirskog subjekta u atmosferi erotskog trenutka, „skulptureskne“ osobine vaze – vanvremenska smirenost njenog „hladnog mermera“ – čine lirski subjekt hladnim, ravnodušnim i objektivnim.

<sup>35</sup> Stih o „nizu ljudi, moma – uklesanih u kam“ govori nam jasno da je vaza izvajani mermer, a ne oslikana grnčarija, ali sam predmet nikada nije identifikovan. Iz dokaza koje je sakupio Ijan Džek zaključujem da je Kits *sastavio* svoju vazu iz raznih izvora: novoatičkih vaza, partenonskih mermernih skulptura i slika Kloda Lorena. Videti Ian Jack, *Keats and the Mirror of Art* (Oxford, 1967), str. 217-219.

Kitsova posveta grafičkom prikazu ne može se iz tog razloga odvojiti od njegove kritike te reprezentacije. Njegova pesma oslikava potencijal koji je ekfrazu oduvek imala – kapacitet da se preispita i ospori umetnost koju ona navodno uzdiže. Mi smo zanemarili taj potencijal zato što smo, rekao bih, prečesto *nekritično* prihvatili Lesingovo viđenje ekfrazu kao puke replike grafičke umetnosti, odnosno kao čin iskazivanja poštovanja, ponizan prema slobodi i intelektualnom dostojanstvu književnosti.<sup>36</sup> Kitsova pesma pretvara čin iskazivanja poštovanja u delo kritike i verbalnu demonstraciju svega što se mora žrtvovati da bi se ideja grafičkog prikaza odjednom učinila divnom i istinitom.

To kritičko pregnuće u osnovi navodne ikonofilije Kitsove ode suptilno je povezuje s još jednim istaknutim primerom romantičarske ekfrazu: Šelijevim „Ozimandijasom“. Šelijeva pesma je, međutim, eksplicitno ikonoklastična. Dok Kits pokazuje da ekfrazu može kritikovati grafičku umetnost u isto vreme dok joj odaje počast, Šeli ide korak dalje, podrivajući pretpostavku da sama grafička umetnost može odati trajnu i nedvosmislenu počast onome što prikazuje. Pesma je dovoljno kratka da se navede u celini:

*Reče mi putnik neki iz drevne zemlje jedne:  
U pustinji još leže ogromne i bez tela,  
dve noge od kamena, a ko potražiti' htedne,  
videće tu i glavu; bore njegova čela  
i usne iskrivljene od zapovesti ledne  
znak su da vajar vide sve strasti toga cara  
– i srce mu okrutno i šaku koja pleni –  
pa ureza ih tako u kamen s mnogo dara.  
A na postolju samom ovakav natpis ima:  
Ozimandijas ja sam, svi klanjaju se meni.  
Gledajte dela moja i strepite pred njima!  
To ostalo je samo, a gde kip beše slavan  
sad ruševine leže sve smrskane na tlima;  
oko njih na sve strane pust pesak leži ravan.*<sup>37</sup>

Šelijeve sonet dovodi u pitanje ono što Kitsova oda podrazumeva: neprolaznost grafičke umetnosti. Dok Kits samouvereno predviđa da će vaza preživeti propast sadašnjeg pokolenja kao i mnogih drugih pre njega, Šeli predskazuje konačni raspad statue. A da bi naznačio neminovnost tog raspada, Šeli na neobičan način usložnjava opoziciju između grafičke statičnosti i pripovednog kretanja: on verbalno ovekovečuje trenutak u istoriji statue. Premda izvajana da prikaže većitu veličinu, ona se postepeno razlaže, a Šeli je hvata u bremenitom trenutku prelaza između uzvišenosti i ispruženosti: još uvek uspravne

<sup>36</sup> Lesing ne koristi termin *ekfrazu*, već opisuje verbalni prikaz grafičke umetnosti kao puko kopiranje: „Umesto da prikaže sam predmet (pesnik), oponaša imitaciju i daje nam beživotna razmišljanja o stilu tuđeg genija, a ne svog“ (*Laocoön: An Essay on the Limits of Painting and Poetry*, prevod Edward Allen McCormick [Baltimore, 1984], str. 45).

<sup>37</sup> Navod preuzet iz Persi Biš Šeli, „Ozimandijas“, *Antologija engleske romantičarske poezije*, priredila i prevela Ranka Kujić, Naučna knjiga, Beograd, 1974. (*Prim. prev.*)

noge podsećaju na nametljivu veličanstvenost originalnog spomenika dok razmrskano lice, dopola u pesku,<sup>38</sup> gleda prema konačnom zaboravu – svom krajnjem urušavanju – u „na sve strane pustom pesku“ koji leži ravan.

Šeli u sekstetu tog soneta prati ekfrastičnu tradiciju beležeći reči na postolje i dajući tako glas kipu, koji zvonko objavljuje: „Gledajte dela moja i strepite pred njima!“ Te reči, međutim, prosto naglašavaju prelazno stanje spomenika. Jednostruko značenje koje su prvobitno imale razložilo se u dvostruko koje gleda napred i nazad u vremenu. Poput statue na kojoj su ispisane, reči odjednom podsećaju na Ozimandijasovo nesalomivo samopouzdanje i predskazuju nadolazeći raspad njegovih dela.

Skamenjeni izraz razmrskanog lica, dopola u pesku, ne može stoga poslužiti kao bremeniti trenutak pripovesti kako bi se nešto ekfrastično zaključilo ili saznalo o životu samog Ozimandijasa. Nepromenljivost izraza lica označava umesto toga neumoljivost Ozimandijasove despotske arogancije, koja mu je skamenila „usne iskrivljene od zapovesti ledne“. Vajar je oblikovao tu „zapovest lednu“ i povinovao joj se, budući da je sasvim izvesno radio po naređenjima samog vladara. Ozimandijas je tražio da se njegova moć ovekoveči kroz medijum skulpture, odnosno u kamenu koji će večno prikazivati njegovu ličnost. Vajareva ruka, pak, ismeva strasti koje prikazuje, a vreme, opet, ismeva bilo kakva moguća vajareva stremljenja da njegova umetnost bude besmrtna. Zauvek posvećeni jednom nepromenljivom izrazu, ni Ozimandijas ni vajar ne mogu da upravljaju ili kontrolišu urušavajuća dejstva vremena, koja lice moći preobražavaju u predmet podsmeha ili nameću – u slučaju pompeznog natpisa – njegovim iskrivljenim crtama radikalno drugačije značenje od prvobitno namenjenog, tako da ono što su nekad bile „bore njegova čela i usne iskrivljene od zapovesti ledne“, odnosno znaci apsolutnog autoriteta, postaju konačno obeležja i znakovi očaja.

Šeli tako otkriva da, uprkos pretenzijama prema večnosti, vreme može suštinski promeniti i predmet i značenje grafičke umetnosti, a uzastopna tumačenja ih mogu obnoviti. Kao što je Vilijam Fridman nedavno pokazao (beleška 3), cela pesma je studija posredovanja. Nakon prvih reči, lirski subjekt nije sam pesnik, već „putnik“ kojeg je sreo, što je, naravno, Šelijevo sredstvo personifikovanja ili davanja glasa tekstu – njegovom još uvek ne konačno identifikovanom književnom izvoru.<sup>39</sup> Pesnik izvlači glas putnika iz teksta, baš kao što sam putnik izvlači glas Ozimandijasa iz natpisa na postolju. Taj odnos je u oba slučaja posredan. Šeli iščitava tekst u kojem putnik izveštava o tome kako je čitao natpis.

Pre nego što, međutim, navede natpis i time da glas statui kao celini, putnik iščitava izvajano lice i daje mu glas. On kaže: „bore njegova čela / i usne iskrivljene od zapovesti ledne / *znak* su da vajar vide sve strasti toga cara / – i srce mu okrutno i šaku koja pleni – / pa ureza ih tako u kamen s mnogo dara“. Izvajano lice grafički prikazuje izraz živog vladara, koji je prvobitno označavao strasti koje je vajar tumačio i „video“ na njemu. Između izvajanog i stvarnog lica, stoga, nalazi se čin tumačenja vajara, koji zna kako da dobro pročita lica i prikaže ih u kamenu kako bi se njihov izraz mogao *videti* – kako bi nam mogao reći šta on znači. Izvajano lice nam, ipak, govori jednako o vajarevoj sposobnosti da pročita Oziman-

<sup>38</sup> Pesnik u originalu kaže: "on the sand, half sunk, a shattered visage lies". (Prim. prev.)

<sup>39</sup> Tekst koji Šelijeve putnik najverovatnije personifikuje jeste opis statue Ramzesa II iz prvog veka p. n. e. Diodora sa Sicilije, ali mogući su i drugi izvori; videti Freedman, str. 63-64.

dijasa koliko i o samom Ozimandijasu. Zbog toga smo upućeni da poredimo vajarevo iščitavanje vladara s natpisom – vladarevog vlastitog iščitavanja samog sebe i svojih dela.

Poređenje grafičkog prikaza i verbalnog samoprikaza podrazumeva sagledavanje njihove međusobne potvrde. Ozimandijasova tvrdnja se može tumačiti kao komentar na statuu – očigledno jedno od njegovih najvećih dela – a statua se može čitati kao grafički odgovor na tvrdnju, to jest, kao vid njenog tumačenja u kamenu. Ni statua ni tvrdnja, međutim, ne prenose ono što je Ozimandijas nameravao: postojano isticanje njegove moći. Značenje i jedne i druge menja se radikalno dok se razlaže isuviše prolazni medijum u kojem su obe izrađene.

Činjenica da će se natpis raspasti zajedno sa statuom navodi nas da osporimo zaključak na koji nas je uputila Šelijeva ikonoklastija – a to je da jezik snagom i trajnošću prevazilazi grafičku umetnost. Parafrazirajući Horacijeve reči o odama, Šeli je možda mogao reći sledeće o svom sonetu: *"Exegi monumentum petra perennius"* – sagradio sam spomenik trajniji od kamena. Podižući svoju kulicu od reči kako bi obeležio neizbežno urušavanje prastare statue, Šeli obelodanjuje ono što gotovo sva ekfrazna latentno otkriva: pesničku težnju da učini svoje reči dugovečnijim od navodnog predmeta, odnosno da zameni grafički prikaz verbalnim. Sudbina svega što je izrađeno i ispisano po Ozimandijasovom naređenju, međutim, trebalo bi da nas navede da upitamo koliko bilo kakav prikaz, grafički ili verbalni, može potrajati. Ako reči isklesane u kamenu ne mogu potrajati, šta će se onda desiti s rečima ispisanim na papiru ili čak odštampanim u knjizi? Hoće li Šelijeva pesma trajati koliko i statua Ramzesa II, koja je bila već više od hiljadu godina stara kad ju je Diodor sa Sicilije opisao u prvom veku pre nove ere?<sup>40</sup>

Šelijev sonet nam ostavlja jednako potresna pitanja kao i Kitsova oda. Premda je Kits navodno ikonofil, a Šeli ikonoklast, obojica na sebi svojstven način postavljaju na scenu borbu za prevlast između dva suparnička oblika prikazivanja i pokazuju nam da nijedan od njih ne odnosi potpunu pobjedu. Ni verbalna pripovest ni grafička statičnost ne mogu u potpunosti prikazati bivstvovanje; ni reči ni skulpture ne mogu polagati apsolutno pravo na večnost, stabilnost ili istinu. Kits i Šeli, stoga, koriste verbalni prikaz grafičke umetnosti u te dve ekfrastične pesme kako bi otkrili krajnju nepodesnost svakog prikaza.

Izvornik: James A. W. Heffernan, "Ekphrasis and Representation", *New Literary History*, Vol. 22, No. 2, (Spring, 1991), str. 297-316, The Johns Hopkins University Press, Baltimore.

(S engleskog preveo **Igor Cvijanović**)

<sup>40</sup> Slična pitanja proističu i iz Jejtsove pesme „Lapis lazuli“, u kojoj se kaže da sve propada, gde Kalimahov ručni rad od mermera opstaje samo u pesnikovom ekfrastičnom prizivanju „draperija koje se naizgled podignu / Kad morski vetar prohujuje čoškom“, i gde likovi izvajani u lapisu već nose znake propasti: udubljenja, naprsline i oštećenja boje. Za razliku, ipak, od Šelija koji ekfrastično pretvara polomljenu statuu u istoriju postepenog uništenja, Jejts crpi iz lapisa u raspadu pripovest o obnovi: „Sve propada i sve se ponovo diže / a radosni su oni koji ponovo dižu“. I dok se svako udubljenje, naprslina ili oštećenje boje može tumačiti kao „vodeni tok ili lavina“, i tako označavati uništenje i žal za „Starim civilizacijama palim od mača“, pesnik zamišlja kako penjači dosežu svoj cilj: malo svratište zaslađeno „granom šljive ili trešnje“ (kao u bajkovitoj legendi), gde „žalobne melodije“ s radošću podmlađuju drevne, blistave oči dva Kineza. (W. B. Yeats, "Lapis Lazuli", u *The Poems: A New Edition*, ur. Richard J. Finneran [London, 1984], str. 294-295, prevod I. C.)