

Tamar Jakobi

SLIKOVNI MODELI I PRIPOVEDNA EKFRAZA

1. Odnosi između izvornog i ciljnog u umetnostima: nabranje varijeteta ekfrazne

U razmeni između vizuelnih umetnosti i književnosti, oduvek su se isticale aluzivne relacije (mimetske, tematske, citatne) između dela u različitim medijumima. Reprerentacija sveta u jednom delu na taj način postaje re-prerentacija drugog, mimezis drugog stepena. Otuda prerada biblijskih i mitoloških priča, detalja, spomenika i tema (na primer, raspeće ili rađanje Venere) u spacijalnim umetnostima. I obrnuto, imamo ekfrazu, u temporalnoj umetnosti poput književnosti, koja aludira na slike, statue, urne ili tradicionalne teme koje se na njima prikazuju – s tom razlikom što su se tekstovi poput „Hermesa“ Viliijama Karlosa Viliijamsa, V. H. Odnovog „Musée des Beaux Artes“ ili Dan Pagisovog „Portreta“, koji su u potpunosti posvećeni verbalnom re-kreiranju vizuelnih elemenata, pojavili relativno kasno i što su kratki i retki. Književni diskurs, orijentisan u odnosu na vreme, radije će lokalizovati posredujuću aluziju kao umetnuti motiv na nekom mestu u vremenu. Najraniji i najpoznatiji slučaj jeste prikaz Ahilovog štita u epici, sa bezbrojnim podražavanjima koja su se otada pojavila u književnosti. Na primer, čuveni Brauningov dramski monolog počinje vojvodinim spominjanjem „moje poslednje vojvotkinje, naslikane na zidu/ koja gleda kao da je živa“, a završava se ukazivanjem na statuu Neptuna „koji kroti morževne, smatranu za retkost/ koju mi je izlio Klaus iz Insbuka“. Slično tome, u romanu Henrija Džejmsa *Dejzi Miler*, junaci u rimskoj galeriji posmatraju Velaskezov portret pape Inocentija X, dok u Nabokovljevoj *Loliti* čitamo o reprodukcijama Prineove „Krojerove sonate“ u kući Hejzovih. U tom pogledu, kao i sa zahtevom za određenim stepenom familijarnosti sa umetnutim likovnim delom, *intermedium* aluzija u književnosti u velikoj meri operiše kao *intramedium* varijetet.¹

Dakle, čak i letimičnim pogledom otkriva se razgranatost tog polja između, na primer, aluzija na umetničko delo i na temu umetnosti, između kraćih i dužih re-prerentacionih pasaža ili tekstova, između poezije i proze, između opisa i pripovedanja. To samo pokazuje da je ekfrazna, književno evociranje prostornih umetnosti, kolektivni termin koji unutar sebe uključuje različite forme izražavanja vizuelnih objekata putem reči, koje su zaista toliko raznolike da i referenca i smisao termina u kritičkom diskursu ostavljaju dosta željenog prostora. Opseg fenomena koji se pokriva terminom ekfrazna (i zajedno s tim, značenje

¹ Unutar opšte teorije „citatnosti“, oba termina se ubrajaju u mimezis drugog reda ili re-prerentaciju, koja pokazuje skup univerzalnih svojstava koja je nabrojao Sternberg 1982. Taj argument stiče sve veću vrednost među teoretičarima diskursa citatnosti u svim njegovim jezičkim manifestacijama. Ovde treba zapaziti razlog ponuđen za širenje tog principa na medijume izvan jezika i druge umetnosti (izvan književnosti), kao što su „muzička i slikovna“ aluzivnost. „Dvaput pomerena re-prerentacija“ tvori „kvalitativni zajednički imenitelj“ i „ukazuje na put prema umetničkoj teoriji citatnosti-kaomimezisa“ (*ibid*, 135 n. 14).

koncepta i upotreba sredstva) nije dovoljno jasno određen ili je arbitrarno ograničen, uglavnom zato što pojedine forme – iako prisutne u umetničkoj praksi – nisu prepoznate kao takve i nisu im udarene teoretske postavke, za razliku od poznatijih pandana.

Ovde ću se pozabaviti sa dve takve zanemarene forme, koje spominjem u naslovu „Slikovni modeli i pripovedna ekfrazu“. Kada se one ukrste, što se često dešavalo u različitim razdobljima i žanrovima književne prakse, dobijeni rezultat predstavlja složeni izazov teoriji. Tada imamo ekfrazu vizuelnog modela (za razliku od jedinstvenog umetničkog dela) koja ima narativizovani efekt (nasuprot opisnom, slikovnom ili tematskom odnosu), iako on nije ograničen samo na pripovedno delo. Prema tome, objekt i funkcija re-prezentacije u znatnoj meri variraju, dvaput izokrećući uobičajenu teoretsku normu. Pokazaće se da su modeliranje i narativnost zapravo dva povezana, ali nezavisna parametra ekfrazu, koja zauzimaju središnje mesto u mojoj argumentaciji, kao i u ilustrativnom korpusu sveta pripovedanja, naročito kod Isak Dinesen (pseudonim danske književnice Karen Blixen – *Prim. prev.*). Stoga ću ih predstavljati posebno, jedan u ovom odeljku, a drugi u sledećem, ispitujući usput njihov međusobni odnos.

Počnimo od razlike u re-prezentovanom objektu između umetničkog dela i umetničkog modela kao izvora. Ovim pomeranjem nivoa, širi se aluzivni diskurs, a referenca se generalizuje sa pojedinačne na uobičajenu, tradicionalnu konfiguraciju elemenata u drugoj umetnosti ili, ako želite, pomera sa od površine prema dubini. Uzmimo dva primera, koja će se kasnije pojaviti: kada Nabokov opisuje scenu u pariskom restoranu kao da je reč o Poslednjoj večeri ili kada Isak Dinesen posmatra dve zagrljene sestre kao dva „devojačka Laokona“, time se ne aludira samo na određenu sliku ili statutu, nego na slikovni model, zajednički imenitelj, generalizovanu vizuelnu sliku. U kakvim okolnostima se odvija dijalog između različitih grana umetnosti, pod kojim pravilima i sa kakvim efektom, u poređenju sa pojedinačnim varijetetom?

Neobično je da se ovaj pravac ispitivanja proteže ne samo izvan, nego i suprotno od uobičajenog koncepta ekfrazu. Poznata definicija Lea Špicera (Spitzer, 1962 [1955], str. 72) locira ekfrastični žanr u „poetskom opisu likovnog ili skulpturalnog umetničkog dela“; on se „obraća određenoj vizuelnoj slici“, koju naglašava Holander (Hollander 1988b, str. 34) da bi bio dvostruko siguran. Najveći broj analitičara se bavi odnosom jedan na jedan (kako numeričkim, tako i mimetskim) koji je postuliran između umetničkih dela. Oni će već na početku prihvatiti, a vremenom čak i istražiti, mogućnost da „likovno ili vajarsko delo“ može generisati više od pojedinačnog „poetskog opisa“. Kibedi Varga (1989, str. 44) tako izriče pravilo koje prožima mnoge analize, prilično različitih orijentacija: „Najpre dolazi ono što je nužno jedinstveno; potom dolazi ono što se može umnožiti. Jedna slika može biti izvor mnogih tekstova, kao što i jedan tekst može nadahnuti mnoge slikare. Ova sekundarna serija postaje objekt komparativnih studija, koje nas čine svesnim činjenice da su ilustracija i ekfrazu – zapravo, sve manifestacije potonjih, sekundarnih relacija – u stvari samo različiti modusi *interpretacija*“. Svaki čin ekfrazu, kojih ima u neograničenom broju, postaje potom pozna, „sekundarna“ interpretacija nekog umetničkog dela, koje je „nužno“ jedinstveni original. Ali ovaj odnos jedan na jedan između izvornog i ciljnog, da ih tako nazovemo, obično se smatra granicom ekfrazu, što prećutno, ali odlučno isključuje mogućnost više na jedan.

Tabela 1: ekfrastičke relacije

	Vizuelni izvor (<i>reprezentacija</i>)	Verbalni cilj (<i>re-prezentacija</i>)
1	jedan	jedan
2	jedan	više
3	više	jedan
4	više	više

Čak se i obećavajući termin, kao što je „umetnički kliše“ Žana Sezneka (Seznec 1972, str. 570), odnosi zapravo na „specifične slike“ koje imaju „sentimentalnu privlačnost za čitavu generaciju“. Izvorno delo je ovde ponovo jedinstveno, takvo ostaje čak i kada ga ne prestano verbalno evociranje učini izlizanim. Slično tome, Krancova (Kranz 1981, str. 377ff) kategorija „*kumulatives Bildgedicht*“ predstavlja dobrodošlu promenu od norme jedinstvenog izvornog umetničkog dela nasuprot njenoj ekfrastičkoj reprodukciji (ili reprodukcijama). Umesto da bude ekfrazna umetničkih modela, njegov „kumulativni“ tekst pokriva grupu (ili čak totalitet) dela koje je proizveo isti umetnik, neretko u vidu omaža (v. takođe Clüver 1989, str. 57-58, naročito 57 n. 2).

U tom pogledu, praznine koje je ostavila ekfrastička kritika još su upadljivije kada se stave naspram teoretskih mogućnosti, kao što je prikazano na *Tabeli 1*. Sve četiri mogućnosti predstavljaju varijacije, bogato obrađene u literaturi, prenosa slike u reč. Ipak, prve dve kategorije, koje dele jedinstveni izvor koji se prenosi u reči, monopolizovale su studije ekfraze. To naročito važi za odnos jedan na jedan. Varijitet jedan na više takođe privlači izvesnu pažnju, kao kod Marina (1970) koji piše o tri književna tretmana Pusenovog pejzažnog slikarstva, ili kod Kranca (1973, str. 77-87; 1981, str. 447) na temu poezije koju je inspirisao Brojgelov *Ikar*. Ovo sugestivno udaljavanje od glavnog toka, makar to bilo zbog prisustva višestrukosti na jednoj strani (re-prezentacione, tačnije ekfrastičke) međe koja deli grane umetnosti govori, takođe, u prilog inverzije perspektive. Kada, pak, ta višestrukost promeni stranu, izlazi na videlo da Odnov „Musée“ (Auden 1976, str. 146-147) navodi „Brojgelovog *Ikara*, na primer“ kao ilustraciju slikovnog tipa „starih majstora“; ili da, u svrhu isticanja „živog kvaliteta/ čovekovog uma“, Vilijams (Williams 1988, str. 388-389, 505) stapa dve Brojgelove slike u pesmi „Skupljanje sena“ (prvobitno nazvanoj „Composite“ zbog refleksivnosti).

Simetrija između re-prezentacionih pluralnosti trebalo bi da bude očigledna, kao što i spomenute pesme imaju status modernih klasika žanra. Stoga radi ravnoteže treba uvrstiti u sliku i poslednje dve kategorije međuumetničke razmene u ekfrazi. Obe su određene kao višestruki vizuelni izvor koji je odabran za verbalno (re)modeliranje. Odnos više na jedan obuhvata pojedinačni primer takvog modeliranja, a odnos više na više određeni broj tradicionalnih ili ponavljanih performansi, kada pisac, određena škola ili epoha ponovo pokloni pažnju nekoj slici (na primer, toposu pejzaža) koja je zajednička za više slika. Od ova dva, ja ću se usredsrediti na prvi odnos, čiji status ima ključno mesto u teoriji i čiji se postupci lako mogu preneti na drugi odnos komparativnim ili istorijskim postupkom. (Kada već govorimo o prenosu, čitava ova tabela može se razumeti kao preobraćanje ekfrastičke mreže u slikovnu mapu književnih izvora).

2. Od mimetskog prostora-slike do ekfrastičkog dinamizma

2. 1. Gde je nestao model? Lesing između antičkog i današnjeg mimetizma

Pošto su opisane reference modela ekfrazе, preostaje nam da odredimo njen smisao, odnosno obrazloženje, svojstva, izvore, efekte – jednom rečju, poetiku. Pitanju najbolje možemo pristupiti ako se zapitamo *zašto* je ono bilo toliko zanemarivano u sve širem i sofisticiranijem polju istraživanja. Takvo zanemarivanje ne podudara se sa činjenicama iz literature, praksama pisanja (koje su već naznačene) ili čitanja. Čitaoci su obično više upoznati sa umetničkim modelima nego sa detaljima konkretnih umetničkih dela, tako da ono što nosimo u glavama može da ima i oslobađajuće i parališuće implikacije po pisce duž čitavog obima ekfrazе. (Ako uzmemo samo generički imperativ da vizuelne aluzije budu uočljive, odnosno čitljive, pogledajmo koliko je generalizovanoj referenci lakše nego jedinstvenoj da izađe u susret ovoj potrebi, bez pribegavanja posebnim merama, pomoći sećanja i sličnog.) Štaviše, na kraju prenosa, reference poput „Van Gogovog pejzaža“ ili „Mona Lizinog osmeha“ našle su put do svakodnevnog diskursa. Šta je to, onda, što mnoge analitičare tera da izučavaju odnos dela prema delu, umesto odnosa dela prema modelu između reči i slike?²

Jedan odgovor, koji zauzvrat vodi do drugih odgovora, tiče se raširenih pritisaka i strogog preferiranja mimesisa. U situaciji kada je pritisak reprezentovanja toliko opterećen vrednošću, čini se da striktno privilegovanje pojedinačnog prenosa između grana umetnosti pomaže da se obrazuje jedan logičan lanac. Jednakost jedan na jedan u re-prezentaciji – jednakost jedan na jedan u broju između re-prezentovanog i re-prezentujućeg diskursa. Ova formula, iako po mojim saznanjima nikada nije bila tako iskazana, ima duboke korene u savremenom pristupu temi i još dužu istoriju u estetici, koju bi vredelo kratko skicirati. Ključnu ulogu ovde igra Lesing. On je često pogrešno okarakterisan i omalovažavan kao mimetista od strane savremenih proučavalaca sestrinskih grana umetnosti (Steiner 1982, str. 12-14, koji se nadovezuje na: Abrams 1953), koje odaju daleko snažniji (inter)mimetski impuls, makar u pogledu ekfrazе.

Pomnijim izučavanjem razjašnjava se ta nepodudarnost obelodanjivanjem pravog pitanja, odakle bi teško bilo dublje krenuti. Izrečeno jezikom gorespomenute formule, ono se odnosi na premisu (ako imamo „jednakost jedan na jedan u re-prezentaciji“) iz koje praktično sledi direktiva antimodela („tada jednakost jedan na jedan u broju“), i još mnogo toga. Neslaganje se, pak, tiče ravnoteže između reprezentovanja i komunikacije, mimesisa i estetike ili poetike. Pod mimetičkim pritiskom, kritika novijeg datuma mogla bi da preokrene – mada ne uvek na očigledan način, i ne uvek sa boljim rezultatom – ozloglašenu Lesingovu restriktivnu teoriju umetnosti. Neobična je stvar što je ta ozloglašenosť povremeno

² Pitanje postaje još zaoštrenije kada se upoređuje književna sa umetničkom kritikom, koja toliko vodi računa o pozajmljenoj ili nasleđenoj tematici. Kao što ističe Panofski (Panofsky 1982, str. 40-41), ikonografija je nužno oruđe u analizi „teme“ umetničkog dela, dok ikonologija služi da tumači „unutrašnje značenje ili sadržaj“. O korelaciji između istorije umetnosti i književnih studija sa jedinicama različitog obima, kolektivnim i pojedinačnim; v. takođe Alpers i Alpers, 1972, i Steiner 1982, str. 66-68.

nadmašivala njegova stvarna (inter)umetnička pravila i moderno suprotstavljanje činilo i strožim i labavijim³.

Mada ni Lessing nije popustljiv prema reprezentaciji, kao što nije ni prijatelj međuumetničkih re-rezentacionih stvari, uključujući i samu ekfrazu. Daleko od toga da dopušta mimesis, bilo prirode od strane umetnosti ili umetnosti od strane druge grane umetnosti – u *Laokoonu* se on podvrgava propisima pozivanjem na skup viših normi, apsolutnih i komparativnih. Granice nametnute „imitativnim umetnostima“ počinju sa objektom same imitacije:

Iako se slikarstvo, kao umetnost koja reprodukuje objekte preko površina, danas praktikuje u najširem smislu te definicije, mudri Grk joj je odredio mnogo uže granice. On je strogo ograničava na imitaciju lepote... Savršenstvo teme mora opčinjavati u njegovom delu. On je bio suviše veliki da bi od posmatrača tražio da se zadovolje pukim ogoljenim zadovoljstvom koje proističe iz uočavanja sličnosti ili divljenjem veštini umetnika. (Lessing 1963, str. 8).

U ovoj izjavi sadržan je kompleks principijelnih opozicija i hijerarhija vrednosti koje protivreče vrednosti koju Lessingovi sledbenici, kao i njegovi prethodnici, sve do današnjih dana pripisuju mimetizmu. Raspon mimesisa, koji se teoretski može proširiti na čitavi svet „u najširem smislu“, trebalo bi suziti kako bi se odgovorilo zahtevima „lepote“, „vrhunskog zakona imitativnih umetnosti“ i vizuelnoj meri u plastičnim umetnostima (*ibid*, str. 11). Imitacija je prema lepoti isto što i sredstvo prema cilju, odnosno *sam cilj* – tamo gde se sudaraju estetske, činjenične i realističke vrednosti, umetnost se opredeljuje za „lepotu“ i njeno istinsko „zadovoljstvo“, a nauka za „istinu“ (*ibid*, str. 10). Iz slikovne imitacije ovo isključuje objekte kao što su deformiteti, unakaženja, izobličena lica, bes i očajanje, uključujući i ružnoću otvorenih Laokoоновih usta dok bolno uzvikuje (*ibid*, str. 8-14, 153-167). Ipak, Vergilije je „bio u pravu kada je uvrstio bolni krik, kao što je i vajar imao pravo da ga ispusti“, pošto se poezija više obraća uhu, nego oku (*ibid*, str. 20-21). Ovo pravilo deluje dvosmerno – upravo ono što vizuelnu lepotu smešta izvan dohvata, a samim tim i izvan okova književnosti, izuzev putem indirektnog evociranja, kvalifikuje književnost za izražavanje slušnog (i duhovnog) sveta, i obrnuto. Trebalo bi zapaziti da ovaj argument, iako zvuči preskriptivno, nije nužno ili u potpunosti restriktivan, makar unutar okvira međuumetničkog prenosa. Pored ostalih implikacija, ovim se zapravo oslobađa re-rezentaciono sredstvo koje Lessing nije dovoljno izoštrano izučavao, koje čak nije ni imenovao: ekfrazu može da razvije originalnu sliku (umesto da, u najboljem slučaju, predstavlja paralelu, a u najgorem da je ublaži) tako što će da artikuliše, recimo, bolni krik.

³ Uopredimo to sa tumačenjem *Laokoona* kod Sternberga (1990, str. 67ff), u kojem Lessing zauzima položaj na pola puta između Aristotelove poetike orijentisane prema zapletu i modernističke poetike zaokupljene medijumom i prostorom. Kao što ćemo videti, to pomaže da se objasne stavovi i jednih i drugih prema ekfrazi, pogotovo u pogledu pitanja narativnosti. Za provokativni pokušaj da se raspravlja o sukobljenim političkim i seksualnim ideologijama, v. Mitchell 1986, str. 95-115 i Mitchell 1989, o kojima se kasnije raspravlja.

Štaviše, po Lesingu „lepota“ u mimezisu nadmašuje ne samo „istinu“, nego i „veštinu“, odnosno poriv da se osvoje ili oslobode estetske obaveze reprezentovanog objekta pomoću modusa reprezentacije. On nije imao mnogo obzira prema „manuelnoj spretnosti, nijednom vrednošću oplemenjenoj“ (*ibid*, str. 9), prema izazovu kojem se na drugom mestu (*ibid*, str. 26) divio kao „*difficulté vaincue*“, teškoći da se napravi precizna kopija same stvarnosti ili ranijeg umetničkog dela. Ovo rangiranje postavlja nove granice pred reprezentacionim umetnostima ili pred re-representacionom razmenom između njih u oba smeru, sa pratećim istorijskim i vrednosnim implikacijama. Njihovo narušavanje u rukama Lesingovih savremenika radi „pukog ogoljenog zadovoljstva“ (*ibid*, str. 8) uglavnom objašnjava njegova upoređivanja neslavnog „modernog“ sa „antičkim“.

Pozivajući se na tu vrednosnu shemu, teoriju umetničkih granica Lesing pomera još dalje: iz domena označenika *per se* do njihove međuigre sa označiteljima, od selekcije do kombinacije znakova svojstvenih za obe grane umetnosti. Čak i tamo gde se predstavlja (ili re-rezentuje) isti objekt mimezisa sa vrlo sličnim efektom, svaka umetnička forma najbolje operiše unutar svog distinktivnog označiteljskog položaja. Na primer, zašto Laokoon u Vergilijevom epu nosi svešteničku odoru, a na skulpturi je prikazan bez odeće? Zato što (Lesing ovde protivreći uobičajenom gledištu) „poetska odora nije odora. Ona ništa ne skriva. Naša imaginacije prodire kroz svaki njen deo“. Simboli svešteničkog statusa, štaviše, agoniji žrtve daruju osećaj oskrnavljenosti. Nasuprot tome, kada bi ona bila umetnikov vizuelni označivač, telo paćenika bilo bi lišeno lepote i ekspresivnosti (*ibid*, str. 39-40). Ipak, međuumetnička relacija između plusa i minusa, između bogatijeg i oskudnijeg reprezentacionog pokrivanja, može da se okrene u drugim označiteljskim kontekstima ili ukrštanjima. Tako se Lesing poziva na razliku između „arbitrarnog“ znaka (zasnovanog na konvenciji) i „prirodnog“ (ikoničnog) znaka kako bi objasnio zašto pesnicima ne polazi za rukom da poput slikara opišu muze. Oni bez takvog portretisanja mogu jer je dovoljno ime Uranije da bi proizvelo nužnu referencu na muzu astronomije, dok se ona „u umetnosti može prepoznati jedino po žezlu kojim bez reči pokazuje put nebesa“ (*ibid*, str. 67-68).

Prema tome, iako se nijedno poređenje između grana umetnosti, koja čini Lesing, ne bavi ekfrazom, oba imaju značajne implikacije po nju – koliko god bile operaciono dijametralne, ipak su logički konzistentne i komplementarne. U reprezentovanju dve spomenute vizuelne slike, ekfrastički pisac će dodati Laokoonu svešteničku odoru, kao i sveštenički krik, a izostaviće Uranijin nakit. U oba slučaja, mimetizam unutar umetnosti i između njih u funkciji je semiotike komparativnog sveta/slike pod estetskom kontrolom.

Kako sa izborom znakova, tako i sa njihovim kombinovanjem u umetničko delo. Ovde se u *Laokoonu* upućuje čuvena molba za harmonijom između označitelja i označenog, između medijuma i predmeta reprezentacije u obe grane umetnosti. „Znaci koji stoje jedni pored drugih mogu reprezentovati samo predmete koji stoje jedni pored drugih“, odnosno „...tela. Prema tome, tela sa svojim vidljivim svojstvima su posebni subjekti slikarstva“ kao prostorne umetnosti. Slično tome, „konsekutivni znaci mogu izražavati jedino objekte koji dolaze jedni za drugim (...) u vremenu“, odnosno „u delanju. Prema tome, delanje je posebni subjekt u poeziji“ kao vremenskoj umetnosti (*ibid*, str. 91). Ovaj zakon harmonije, opet, ne proističe toliko iz ograničenja koja medijum postavlja u (re)imaginaciji sveta, koliko iz posebnih ciljeva i opcija umetničkog (re)imaginiranja.

Na primer, ako književnost privileguje „delanje“ nad „telima“, niz nad koegzistencijom, pripovedanje nad opisivanjem, to je stoga što će umetnost uvek regulisati mimezis pomoću više vrednosti i zadovoljstva „iluzije“. Sposobnost da se opišu stvari „kakve postoje u prostoru“, tvrdi Lesing, jeste „svojstvo znakova jezika uopšte, nije vezano isključivo za poeziju. [Neknjiževni] prozni pisac se zadovoljava time što je razumljiv, što svoju reprezentaciju izlaže na jednostavan i jasan način. Ali pesniku to nije dovoljno. On želi da nam predstavi toliko živopisne slike da pomislimo kako je taj prizor upravo pred našim očima, da na trenutak prestanemo da budemo svesni njegovih reči“ (*ibid*, str. 101-102). Suprotstavljen prozaičnoj pukoj razumljivosti, Lesingov ideal poetske prozirnosti toliko favorizuje pripovedanje da isključuje literarno opisivanje (ili ekfrastičku re-deskripciju). Jer takvo pisanje skreće pažnju na sebe na uštrb „stvari“ o kojima se piše; relacije deo-celina, koje posmatrač uočava jednim pogledom, od čitaoca zahtevaju mukotrpnu obradu. Stoga bi disharmonija u razmeštaju između vremenskog medijuma i prostornog objekta uništila „iluziju“,⁴ kao što bi Laokoonov krik uništio slikovnu „lepotu“, pošto se obe vrednosti računaju kao daleko superiornije od reprezentacije po sebi, bila ona opisna ili neka druga, laka ili teška, unutar ove estetike.

Imajući u vidu takve premise, ne čudi što Lesing često primenjuje termin *Vorbild*, odnosno „model“, za izvor (iz bilo koje sfere, vrste ili broja) koji reprezentuju obe grane umetnosti. Prema tome, pošto je Vergilije iznova oblikovao Laokoonovu grupu, antički vajari su mogli njegovu verziju da uzmu „za svoj model“ (*ibid*, str. 34-36) – brojni grafički rezultati nastaju iz pojedinačnog književnog *Vorbilda*. I obrnuto, pesnik je mogao da stvara „prema modelu koji su mu postavili umetnici“ (*ibid*, str. 42), sa mogućim (iako ne nužnim) rezultatom stvaranja neke forme ekfrazе (iako se u raspravi tako neće nazivati, niti će se imenovati tačna subgenerička formacija). Kao što ovi primeri ukazuju, Lesingov „model“ znatno se razlikuje od moga po tome što pokriva sve permutacije na relaciji izvor-cilj i nije rezervisan samo za varijetet više na jedan. Ipak, on skreće pažnju sa strogog mimezisa, tipičnog i nepogrešivog, ako razmotrimo naglasak na svojstvima koja se u re-prezentaciji menjaju (dodaju, izostavljaju, pojačavaju, umanjuju, preobražavaju). Zbog toga takav mimezis, balansirajući između estetskih dozvola i ograničenja, ne omalovažava imitatore. „Upravo suprotno, način njihovih imitacija odraz je najveće počasti koja se odaje njihovoj mudrosti (...) Pred njih je postavljen model, a zadatak njegovog prenošenja iz jedne grane umetnosti u drugu daje im obilje mogućnosti za nezavisno mišljenje“, za podjednaku originalnost i slavu do koje se stiže odstupanjem (*ibid*, str. 42). Time se ne sledi *Vorbild* kao tema (u stvari, jedini imperativ i obeležje ekfrastičnog pisca), nego se kopira način reprezentacije koji degradira međuumetničku re-prezentaciju.

U preteranoj reakciji prema Lesingu, ili na izvesnu sliku o njemu, moderne studije ekfrazе neretko pribegavaju praksama do kojih drže njegovi protivnici i normama koje uz njih stoje. Takav obrt se naročito obelodanjuje u preokretu *Laokoonovog* stava prema

⁴ Čak i bez bilo kakvog samofokusiranja ili onoga što nazivamo „refleksivnim“ merama (na primer, fragmentacija i korišćenje apostrofa) koje su usvojili antiiluzionistički pisci, koje Holander uz odobravanje povezuje sa ekfrastičkom poezijom (1988a). Po Lesingu, to bi samo pogoršalo zlo disharmonije. Bilo kako bilo, mimezis varira sa poetskim ciljevima i dodacima koji se grade ili kojima se trguje putem neprestanih davanja medijuma *vis-à-vis* objekta.

prenosu između grana umetnosti. Umesto da bude sredstvo ka višim estetskim ciljevima i u funkciji komparativne semiotike, mimezis vizuelnog u verbalno tako postaje cilj po sebi: što je bliža re-prezentacija i što se ona teže ostvaruje, utoliko bolje – u svim mogućim označiteljskim položajima između izvora i cilja.

Zapazimo, na primer, čestu pojavu „reprodukcije“ i sličnog kao definišućeg svojstva ekfrazе, ili zamenu termina za „ikonično“ u uticajnom delu *Sestrinske umetnosti*⁵ Džin Hegstram (Hagstrum 1958, str. 18 n. 34, *passim*), ili zalaganje da se formira „tačni opis koji bi trebalo da, u izvesnoj meri, evocira sliku i bude zamena za nju“ (Kibédi Varga 1989, str. 44). Ništa manje sugestivna je i potreba, koja se često oseća, za direktnim kontaktom između grafičkog izvora i književnog cilja u procesu pisanja, ili njihove nove konfrontacije u procesu čitanja. Hegstramova (1958, str. 42-43) tako ustanovljava da je nužno praviti razliku između pesnika koji „reprodukuje ono što je video i svoj odgovor iz prve ruke“ i konvencionaliste koji to ne radi. Drugi su se veoma pomučili da identifikuju original(e), recimo, Kitsove grčke urne, iako sâm Kits nije ostavio nijedan nagoveštaj, niti je podsticao tako nešto.⁶

Ne može se, ipak, reći da su pažnji modernista izmakle (inter)estetske ili (inter)semiotičke nepodudarnosti koje stoje na putu strogog mimezisa. Uvidi savremenih kritičara u takve nepodudarnosti su se, zapravo, znatno razvili od doba Lesinga, kada su ta polja još bila u povoju, kao i veština tekstualnog i komparativnog tumačenja. Da spomenemo samo dva primera: niz estetskih, semiotičkih i čitalačkih veština koje su iskoristili Vendi Stajner (Steiner 1982, str. 42-47) u analizi „kamene dece“ E. E. Kamingsa ili Kliver (1989, str. 62-70) u eseju „Zvezdana noć“ o prelazu Van Gogovog koda u prozu En Sekston, bile bi nezamislive u premodernu doba. Ali što je prefinjenija aparatura, utoliko se više razotkriva suviše dobro poznat poriv ka mimezisu, suprotno od ciljne umetnosti, zajedno sa (kontra)vrednostima koje stoje u pozadini. A i sâm napredak u veštinama tumačenja, koji se najbolje upražnjava na jednom umetničkom delu (što bogatijem, utoliko bolje), tera nas da upoređujemo pojedinačna dela u njihovim mimetskim aspektima ili izvan njih.

Razmatrajući udeo čitanja u teoretisanju unutar kritike ekfrazе, posebno u Americi, mogli bismo se zapitati zar žar za tumačenjem nije dovoljan da model ostane izvan vido-kruga, zanemarujući pri tom njegovo narušavanje re-prezentacije. Kada se model upoređuje sa originalom iz kojeg je apstrahovan ili sa ambicioznijim književnim preradama, model često izgleda suviše dvodimenzionalno da bi se kvalifikovao za tumačenje, kao i za sličnost sa stvarnošću. Naravno, balans ovih suprotstavljenih sila u polju varira.

⁵ Prvi termin on rezerviše za pesmu u kojoj se umetničko delo pretvara u govor u tradiciji prozopopeje. U skorije vreme, Lund deli „ekfrazu“ (referiranje na sliku) od „ikoničke projekcije“ (slikovne reference sveta), koja se zapravo preseca sa ekfrastičkim modeliranjem, jer njena slikovnost može biti u vezi sa opštim svojstvom. Veza jedan na jedan ovde ponovo određuje polje ekfrazе, opstajući u kritičkoj terminologiji u varijacijama i (imajući u vidu Lundovo opiranje normativnoj pristrasnosti) vrednosnim shemama (za ovu referencu, dužan sam Klausu Kliveru).

⁶ Ako je original urne ostao neidentifikovan, na drugom mestu ga Kits generalizuje u model najveće apstrakcije. U pismu Fani, on kaže: „Voleo bih da mi prozor gleda na Ženevsko jezero – ispred njega bih čitav dan sedeo i čitao, poput slike čoveka koji čita“ (Keats 1953 [1819], tom 2, str. 46) (za ovu referencu, dužan sam Džozefu Grigelju [lična preporuka, *Conference on Word and Image*, 1990]).

Stoga Kliver (*ibid.*) počinje nabranjem varijeteta ekfrastičkih preseka, a na drugom mestu spominje zainteresovanost koju u pesnicima izaziva „vizuelni jezik umetnika“ koji se razvija „iz dela u delo“ (1978, str. 33). No, ono što on izdvaja za analizu jeste „intersemiotička transpozicija“ kao „translacija“, zajedno sa ukazivanjem na njene „teškoće“ (na primer, Clüver 1989, str. 56, 62). Za Stajnerovu (1982), čije delo je više normativno i ne toliko sveobuhvatno, problem prenosa jedan na jedan čini da ekfrazu bude osuđena na mimetski promašaj. Ali sâm taj promašaj – umesto da preporuči ili makar ukaže na izvodljivije alternative, kao što je slika kao model – ekskluzivno se promovise u status tematskog, pa čak i generičkog svojstva (*ibid.*, str. 42-48). Zaista, tamo gde „promašaj definisanja“ u poetskom prenosu ostaje netematizovan – recimo, iz Brojgelovog *Povratka lovaca* u Vilijamsove „Lovce na snegu“ – imamo slučaj „strukturnog korespondiranja“, koje je naizgled izvan žanra ekfrazu (*ibid.*, str. 73-90; up. sa spomenutom Hegstramovom „ikonom“ i n. 5). Poigravanje sa etiketama da bi se raspršili neželjeni elementi – kakve god bile njihove pretenzije prema re-prezentacionoj jednakosti – predstavlja tipičan i providan ekskluzivistički manevar.

Sve ovo objašnjava zašto i u kojem obimu reakciji na Lesinga nedostaje emancipacije. Bez sumnje, ona je tokom procesa pomogla da se oslobode ili rehabilituju i drugi modusi prenosa, zajedno sa drugim skalama vrednosti i interesima koji operišu unutar ekfrastičkog žanra (pa čak i izvan njega). Međutim, kada se preokrenu Lesingove dogme, ekfrazu se takvim suprotstavljanjem zaključava u jedan drugi zatvor, i stariji i noviji istovremeno, sa simetričnim granicama i gubicima, kao i sa privilegijama i dobitcima.

Odatle potiču kontragranice, koje se široko nameću mimezisu u re-prezentaciji, kao da ekfrazu u najboljem slučaju ne bi mogla imati za cilj da evocira manje ili više od originalne slike. Stoga bi, recimo, trebalo imati na umu da Lesingovi uvidi o poetskim dodatnim svojstvima, koja se pretpostavljaju da ih je imao Laokoon iz epa (krik, odora), nisu bili prisutni na njegovom vajarskom analogu. Isto važi kako za detaljne obrade, kao i za one koje to nisu: na najvišem, strateškom nivou, iste kontragranice objašnjavaju zašto je skeletna, apstrahovana, „modelirana“ slika pretrpela zanemarivanje kao ekfrazu u korist pune slike, bez obzira na to koliko je ona dostupna i učestala, ili na njen umetnički kvalitet ili bilo koji drugi empirijski dokaz (takođe, i bez obzira na puko previđanje ili na strast prema čitanju). Sasvim jednostavno, ideal podudarnosti jedan na jedan između izvora i cilja podrazumeva (i privileguje) broičani odnos jedan na jedan, susret dva pojedinačna umetnička dela. Isto važi i ako ideal, nametnut sredstvu, postane suprotstavljen, tako da susret postane antagonistički: ekfrazu kao arena međumetničkog rivaliteta (unapred osuđenog na propast po nekima, ili bez određenog kraja, po drugima) nad nagradom mimetičke punoće. U svakom slučaju, umetnički model se nikada ne bi kvalifikovao, pošto sama njegova forma podrazumeva povlačenje (do bilo kojeg kraja) iz takve punoće i borbe; kao što se ne bi kvalifikovala ni manje određena umetnost apstrahovanja, makar iz jedinstvenog vizuelnog izvora, koji upotpunjava repertoar ekfrastičke podre-prezentacije. U poređenju s tim, nadre-prezentacija bi na izvestan način mogla da odgovara traženim standardima – iako predstavlja podjednako kršenje međumetničkog mimezisa i time ostaje teoretski neistražena, ona barem pokušava da nadmaši sliku sveta samog originala.⁷

⁷ U relativno nedogmatskom opisu zasnovanom na korpusu, Kenet Gros tvrdi da tekst sa ekfra-

Kao rezultat, daleko od toga da smo razvili bilo šta slično poetici modela u književnom prenosu, možda ne bismo bili u stanju da identifikujemo te modele kada na njih naiđemo. U odsustvu konačnog slikovnog izvora, ekfrastička slika se pre može smatrati fiktivnom, nego namerno selektivnom. To se dešava sa Prustovim poređenjem: „Čovek oseća isto zadovoljstvo kao kada na Turnerovom ili Elstirovom pejzažu ugleda putnika u kočiji, ili vodiča, na različitim stepenima visine, na padinama planinskog prevoja“, sa njegovim neizbežnim *ili*, udvojenim radi dodatne slikovitosti i pristupačnosti. Rifater to naziva „imaginarnom ekfrazom“ (Riffaterre 1990, str. 51), „pseudopejzažom“. Fikcionalnost ovde navodno stvara re-prezentaciju iz pretnje od gubitka individualnosti – bolje jedna izmišljena slika, nego složeni model utemeljen u imenovanim istorijskim izvorima, i time sposoban da sopstvenim snagama objasni svojstva teksta. Da bi izbegao mnogostrukost objekata, kritičar će po potrebi da premesti ontologiju i značenje, kao i žanr ili gotovi književni proizvod.

2. 2. Opisivanje nasuprot pripovedanju – žanrovi ili moći? Hegemonija ili raspon?

Nepotpunost mape, kakva je ocrтана u prethodnom odeljku, nije nimalo slučajna, niti je prolazna moda, ili ishod metodološkog (to jest, interpretativnog) zaokreta. Ona je refleks kritičarske preferencije prema širokom i dubokom, često skrivenom, ali uvek neodbranljivo ekskluzivnom. Istorija estetike, sa svojim saveznicima duž podele oko *Laokoona*, ističe principijelni razlog za nejednaku pažnju koja se poklanja različitim varijetetima prenosa, koji su teoretski podjednako izvodljivi i uslužni, te su podjednako i prisutni u literaturi, što različite forme stavlja u različitu upotrebu. Umetnički model prosto potpada između dve doktrinarne katedre: Lesingove, koja generalno minimalizuje kontakt između različitih grana umetnosti, što ide do potpunog (mada nominalnog) zanemarivanja ekfrazе, i druge, snažnije i duže tradicije koja ga mimetizuje u odnosu jedan prema jedan.

Sâm model ne pokazuje posledice doktrinarne pristrasnosti. Isti je slučaj i sa svim ekfrazama u literaturi, kao i između krajnosti epskog i lirskog, radnje i opisa, vremena i prostora – ukratko, između opisivanja i pripovedanja. Što je izoštriji fokus prema nepodudarnostima između grana umetnosti, u stilu *Laokoona*, to je teži pritisak na ekfrazu (često zajedno sa ostatkom literature) da prati pripovedni pravac. I obrnuto, što se više vrednuje međumetnički mimezis – što je nezaboravna rutina, pod kakvom god maskom da se odvija – to je snažnije kanalisanje ekfrazе prema suprotnom, statičkom, slikovnom polu. Sada već ne bi trebalo da iznenađuje što je polje podeljeno po toj osnovi, kao da postoji jedino izbor ili-ili, umesto raspona široko dostupnih opcija koje se međusobno dopunjavaju.

Lesing (1963 [1766], str. XI) najpre izjavljuje da sebi dopušta da pod imenom „poezije“ ponekad prihvati i „takve umetnosti, čija je imitacija progresivna“, odnosno pripovedačku umetnost. U praksi on ide još dalje, a većinu književnih (i svih ostalih paradigmatičnih) primera crpi iz narativa kao što su Homerova i Vergilijeva epika. To je u savršenoj koherenciji sa njegovim porivom da obeleži granice umetnosti. Od svih žanrova „poezije“, pri-

zom nema samo za cilj „mimetsku preciznost“, te da „on često zakoračuje izvan onoga što je dato ili vidljivo u delima koja ‘opisuje’“. Međutim, on je požurio da okvalifikuje ovu lesingovsku izjavu: „Podjednako vredni pažnje su i česti indirektni načini vraćanja vajarskih objekata u tim tekstovima (...) onome što je dato“ (Gross 1992, str. 141-142, 145).

povedanje je najudaljenije od slikarstva, pošto je za njegovu temporalnost karakteristično da pokriva i objekt i medijum reprezentacije. A takvo dvostruko pokrivanje uključuje u sebi maksimalnu harmoniju i „iluziju“.

Da bismo se okrenuli ekfrastičkom objašnjenju, nije potrebno podržati ovakvo favorizovanje pripovedanja, niti razloge koji se navode za to. Niti bi trebalo da, ostavivši dogmu za sobom, zaobilazimo pitanje da li se Lesing, u narativizovanju, obraća samoj ekfrazi. Ovde, kao i na drugim mestima, on je nikada ne spominje imenom, ali to često i nekonvencionalno čini u praksi, prilikom svakog imalo blagonaklonog čitanja, a zainteresovane strane joj od tada nisu odavale dovoljno priznanja.⁸ (Kada je reč o tvrdokornim mimetičarima poput Hegstramove [1958], niko joj ne poriče relevantnost samo zato što više voli „ikoničku“ od „ekfrastičke“ nomenklature). Nevolja je što se u *Laokoonu* zamagljuje granice između umetničkog mimezisa prvog i drugog reda u želji da se oba stave pod umetničku kontrolu, na primer, u propisivanju ekstenzije književnog objekta u vremenu (kakvo god bilo njegovo poreklo ili *Vorbild*) kako bi odgovaralo medijumu.⁹ Lesingovo naglašavanje se, indirektno, ali bitno za naše istraživanje, može proširiti ili preraditi na nekoliko mesta, od reprezentacije do re-rezentacije u književnosti – ali pre svega, u dinamičnoj transformaciji slikovnog prostora.

Pogledajmo narativizaciju opisa, prema Homerovom metodu, po kojem se elementi „tela“ projektuju na tok vremena pripovedanja, umesto da se nabrajaju u svojoj prostornoj koegzistenciji. Tako pod Hebinim rukama upoznajemo deo po deo božanskih kočija, Agamemnonovo odelo tokom oblačenja, Ahilov štit u procesu njegovog stvaranja (Lessing 1963 [1766], str. 34, 95, 113-25). Poslednji od ovih primera, koji je sâm Lesing razmatrao kao paradigmu opisa pretvorenog u pripovedanje, mnogi su, zapravo, uzimali za izvor ekfrazе – pitanje je, uglavnom, da li se štit (u odnosu na, recimo, kočije) može ubrajati u umetnička dela. Međutim, njegov generički status ili etiketa *vis-à-vis* ostalog je manje principijelan nego njegova zajednička generička sugestivnost – dinamizam koji preobražava i integriše Homerove opisane predmete u punu književnu temporalnost uvek je otvoren prema drugom redu, ekfrastičkom prenosu vizuelnih prostornih predmeta.

Tako stoje stvari i sa „bremenitim trenutkom“, gledano iz slikovne, umesto iz poetske strane međumetničkog prenosa. Taj trenutak, prvobitno preporučen prostornim umetnicima kao indirektna sila temporalnosti, pojavljuje se pre samog klimaksa kako bi „omogućio slobodnu igru mašte“, odnosno stvaranje priče u umu posmatrača. „Što više vidimo, moramo biti sposobniji da zamišljamo; što više zamišljamo, moramo više misliti da vidimo“.

⁸ Isto važi u obrnutoj situaciji, u drugim modernim arenama, u kojima su figure *Laokoon*a isuviše istaknute, kao što tvrdi Sternberg (1981, 1990).

⁹ Tamo gde sama ekfrazа čini objekt ispitivanja, takvo zamaglivanje granica može odvesti do greške u kategorisanju. Na primer, da bi se pod tom etiketom klasifikovalo gledište predstavljeno u *Ani Karenjini* o portretu glavne junakinje i Kiti „koja putuje na svoje imanje, uokvirena prozorom kočija“ (Mandelker 1991, str. 16), trebalo bi stopiti dva posebna poretka mimezisa: re-rezentacioni, koji je jedini ekfrastički, i reprezentacioni. Ovaj drugi, čak i kada je slikovni, kao što nagoveštava slika lica uokvirenog prozorom, pripada onome što Lund naziva „ikoničkom projekcijom“ (1992). Stoga bilo kakav kontinuitet između dva poretka, ili njihovih primera, operiše na najvišem, zajedničkom nivou – nivou (vizuelno usmerenog) mimezisa.

Otuda umetnikova potreba da brižljivo odabere taj trenutak. Dodali bismo – otuda i ekfrastička pesnička dozvola da sledi primer u *svojoj* re-prezentaciji. Stoga imamo paradigma-tičan slučaj: „Kada, recimo, Laokon uzdahne, mašta nam govori da plače, ali ako on plače, mašta ne može da se popne ni korak naviše, niti da siđe korak naniže, a da ga ne vidi u podnošljivijem i, samim tim, manje interesantnom stanju. Čujemo ga kako samo stenje, ili ga već vidimo mrtvog“ (*ibid*, str. 16-17). Ovo međuumetničko upoređivanje između književnog plača i skulpturalnog uzdaha proširuje se, u principu, u dvosmerno međuumetničko pomeranje između izvora i cilja – uključujući i narativizaciju ekfrazе putem „bremenitosti“. Takva bremenitost ne mora ostati ovde pritajena. Zašto bi to bila, imajući na umu da pesnik uživa „slobodu da širi svoj opis preko onog što je prethodilo i preko onog što sledi pojedinačni trenutak predstavljen u umetnikom delu; i moć pokazivanja ne samo onoga šta umetnik pokazuje, nego i onoga što umetnik mora prepustiti mašti“ (*ibid*, str. 99)? Stoga je ekfrastički pisac slobodan – štaviše, podstiče se – da u sitne detalje objasni narativne implikacije slike u aktualnom narativnom diskursu sa precizno određenom ekstenzijom, redosledom i zapletom.¹⁰

¹⁰ Opis slikarstva u Vazarijevim *Životima* iz šesnaestog stoleća Alpersova tretira kao ekfrazu sa narativnim naglaskom (1960), ali u drugačijem, specifičnom značenju *narativa*, izražavanja osećanja. Ona čak ističe „odsustvo bilo kakve indicije o razvoju pripovedanja“ (*ibid*, str. 201). Sa druge strane, ona zapaža da „Vazari ne pravi razliku između svojih karakterizacija u istoj priči, ispričanoj putem različitih slika od strane drugih slikara“ (*ibid*, str. 201-203), ili, pozitivnije, svodi ih na ono što ja nazivam modelom. Ta dva svojstva, zajedno gledana, znače da je Vazarijeva ekfrazа specijalizovana da psihologizuje vizuelne modele (umesto da pravi zaplet sa njima); u njegovom verbalnom diskursu nema pomeranja sa prostornog na vremensko (u drugačijem kontekstu, Barolski nudi fascinantnu analizu Vazarijevih *Života* kao veličanstvene istorije u prozi [Barolsky, 1991, 1992]). Nedavno je Hefernan (Heffernan 1991) „narativ“ premestio u akciju, ali uz argumente koji su već sugerisani u *Laokoону*, iako neizbežno vraćanje na Ahilov štit (slika jednog trenutka, pretvorena u „pripovešt o uzastopnim akcijama“ [*ibid*, str. 301]) ubrzo ustupa mesto kratkim ilustracijama iz romantičarske poezije. Tamo gde se analiza u suštinskim stvarima razilazi sa Lesingom, koji se spominje na jednom mestu, uzgred i u ne baš pohvalnom kontekstu (*ibid*, str. 309), dobijeni ishod ne predstavlja napredak. Prema tome, nije Lesingova zasluga samo u povezivanju književnosti, ekfrastičke i druge, sa „narativnim impulsima“ i „samom prirodom jezika“, uz „oslobađanje“ tog pretpostavljenog impulsa. Naprotiv, ne brkajući svoj poetski ideal sa potencijalnom ili aktualnom praksom književnosti, Lesingov traktat otvoreno osporava „maniju“ opisivanja, koja je nadvladala nad samim književnim narativom, nasuprot Homerovom primeru. Isto tako, Lesing eksplicitno ukazuje da je jezik nepristrasan (1963 [1766], gl. 17), on prirodno može da služi i jednoj i drugoj reprezentativnoj svrsi – kako „opisivanju tela“, tako i razvoju fabule priče – ali da bi jezik književnosti, prema poetskim zapovestima, trebalo da se ograniči na izražavanje onoga što najbolje pristaje njegovom medijumu, odnosno vremenu. Lesing takođe ne čini grešku izdizanja figure kao što je prozopopeja ili teme kao što je sukob između grana umetnosti – i jedno i drugo se mogu izostaviti, što se često radi – u statusu jednakosti sa silama pripovedanja i/ili opisivanja, sadržanim u ekfrazi kao modusu prikazivanja sveta. On ne troši municiju na takve slobodne varijable. Pošto su, u međuvremenu, postala merila u poeziji, stekla su privilegovani status u kritici ekfrazе (barem posle Hegstramove (1958) na račun narativa, mada ih je Hefernan kasnije koprivilegovao sa narativom (1991)). Ovim, kao i srodnim pitanjima principijelne i praktične varijabilnosti duž pojedinačne konstante re-prezentacije, vratiću se kasnije.

Naravno, nijednu od te dve strategije (transformisanje opisivanja ili stvaranje i aktualizovanje bremenitog trenutka) Lesing ne rezerviše za ekfrazu, generalno različite od prostorne reference; niti, kao što ćemo videti, ni na koji način ne pokriva repertoar narativizujućih opcija, ponajmanje onih koje se vezuju za tačku gledišta i međuigru umetnute slike i okvira. No, mogućnosti koje sam do sada istakla barem bi se slagale sa konstruktivnom stranom njegove estetike. No, upravo ta strana manje ili više nestaje i prelazi u kontradogmu u najvećem broju novijih pristupa ekfrazi. U njima su *pesma* i *poezija* figure u najužem, generičkom smislu tih reči, što naročito ima odraza na lirski stih sa snažnim (re)deskriptivnim momentom. Ovo naizgled služi da pojača jednakost između reči i slike, koje konvergiraju na statičkom objektu sa izgledima da se maksimalizuje „prostorna forma“. Ali dodatna konvergencija između različitih grana umetnosti podrazumeva višestruku redukciju mogućnosti divergencije koja je pristupačna u verbalnoj umetnosti i široko ostvariva. Taj gubitak je dvostruk, prema teoriji i značenju koje se stvara književnom praksom, te je često i kumulativan, čak izvan Lesingovih referentnih termina.

Najpre, poput re-prezentovane vizuelne slike, ekfrastička re-prezentacija teži da obuhvati čitavo delo – kratko i lirski – umesto da sačini deo koji se umeće u krupniju celinu putem navodnika (plan „citiranja“). Imajući u vidu da takav umetak nije veći od jednog stiha ili fraze, on negativno podseća na model (čak i ako nije takav, kakav može biti) po svojoj distanci i po strogom mimezisu, sa interpretativnim samosadržanim idealom. Niti su manje ozbiljne posledice njegovog marginalizovanja. Tamo gde se ekfrazu, u vidu čitavog dela, ustanovila sa svojom vezivnom ili ekskluzivnom ulogom, orijentisanost ka njoj može da pređe u sklonost (iako ne baš preterano veliku) da se izbriše glavna crta poretka koji je svojstven književnosti kao temporalnoj umetnosti – naime, da medijum investira u svoj diskurs ekstenziju i usmerenost, iz koje proizilazi obradna sila medijuma. Nije bitno koliko je zamrznut sam re-prezentovani objekt – neposredni položaj, pejzaž – njegova linearna re-prezentacija u ekfrazi omogućava pomeranje i preobražaje u razumevanju, koji su bili poricani svim prostornim vizuelnim izvorima, pogotovo u okvirima pomeranja prema umetnutom sadržaju, kroz i od njega. Tada čak i svetu bez delanja odgovara uzbudljivi diskurs. Ali norme opšte lirske ekfrazu isključuju tu međuigru (ekfrastičkog) dela sa (neekfrastičkim ili, kao u Brauningovom dramskom monologu *Moja poslednja vojvotkinja* (*My Last Duchess*), ekfrastičkim) delom duž čitavog niza, do tačke kada postanu međusobno suprotstavljeni, kada podrivaju „citiranu“ sliku ili joj predstavljaju kontrapunkt.

Pojedini savremeni pristupi prihvataju, ili vrednuju nasuprot drugima, igru u nizu ekfrazu dužinom čitavog teksta. Postmodernistički korpus uvodi Dejvidson kao protivnika „bilo koje mimetske funkcije“ (Davidson 1983, str. 69-70). U tom svetlu, on u Lesingu otkriva „avgustijanski korektiv prekomernom verbalnom slikarstvu“, a posebno u modernističkom besu prema samozatvorenoj prostornosti ili „prostornoj ekfrazi“. No, „hermeneutika egzistencijalne temporalnosti“, koju on navodi kao suprotstavljenu modernoj kritici, ne prenosi se na manje raširene pojave, na manje ilustrativne upotrebe, na žanr kao celinu, ili na postmodernistički stih uopšte (sem ako nije, opet, cirkularno određen). Možemo posumnjati da li je to primenjivo na čitav ekfrastički repertoar Ešberija, kao paradni primer, a kamoli na finije savremene pesnike prostora-vremena koje poznajem, poput Dana Pagisa (1981), koji ne ograđuje prostor, bilo na slici ili na zemlji, niti meditira o vremenu, već revi-

talizuje prvo da bi iznova ispričao i deautomatizovao priče drugog (Yacobi 1976, 1988, 1990a). „Hermeneutički“ kontramomenat, koji je otkrio Dejvidson, uglavnom operiše unutar strogih granica postmodernističkog sve-ekfrastičkog teksta: praćenja traga sve do pesnikovog „susreta sa temporalnošću koja je bila izgubljena ili zaboravljena“, ili do destabilizovanja piktorijalne slike u seriju refleksija o tekstualnosti, konvenciji, umetničkoj formi, istorijskom znanju. Ovo više govori protiv međuumetničkog mimetizma nego u prilog sekvencijalnog dinamizma, ponajmanje kao ovlašna referenca na sliku ili model – umetanjem aluzije unutar diskursa koji čak ni ne mora da se fokusira na međuumetničku temu. Preostaje još da se otkrije kako i zašto se ekfrazu po volji može kretati od lokalnog do centralnog i globalnog statusa, od svojstva do fokusa, od specificirajućeg do tipizirajućeg, od hermeneutike do drame egzistencije.

Drugo, stvar se još više pogoršava preokretanjem Lesingove generičke pristrasnosti. Jer često svođenje književnosti na poeziju, a time i ekfrazu na kratku opisnu pesmu, ispušta iz vida pripovedanje – narativnost u svim žanrovima – što ima za rezultat detemporalizovanje ili „spacijalizovanje“ kako objekta književne re-prezentacije, tako i medijuma. Nemački termin za ekfrazu, *Bildgedicht*, ima u sebi enkodiranu tu dvostruku pristrasnost – favorizovanje stiha dužine teksta – koja se na drugim mestima podrazumeva ili konceptualizuje. Čak i Dejvidsonova postmodernistička ekfrazu (1983, str. 73), u pozivanju na vreme koje je „izgubljeno ili zaboravljeno“ deluje tako što „osujećuje svaki podupirući narativ“ (up. sa: Lund 1992, 165-166 o švedskoj proznoj pesmi). Njegovi modernistički protivnici idu i dalje. Verovatno niko nije otišao dalje od Krigera (Krieger 1968, 1992), koga u stopu prati Stajnerova (Steiner 1982, str. 42-50).

Na ovom mestu, tobožnja žudnja književnosti prema slikovnoj simultanosti, zaokruženo-sti, trajnosti, većitom vraćanju – ukratko, za izbjavljanjem iz vremena – pronalazi svoj suštinski izraz u „nepomičnom pomeranju“ i „zaustavljenom trenutku“ koji prikazuje ekfrazu. Imajući u vidu ovaj objekt (re)deskripcije od suštinske važnosti, antilesingovski kritičari nam govore da je sve u službi pojačavanja njenog efekta. Otuda, recimo, česta cirkularnost ekfrastičkog nepokretnog objekta: urne kod Kitsa (Spitzer 1962 [1955], str. 73) ili Tomasa Brauna (Krieger 1968, str. 327-28) ili venca oko Kamingsove kamene dece (Steiner 1982, str. 44). Svaki ovaj objekt je tako zamišljen da simbolizuje temu ograđenog prostora, suprotstavljenog ograđenom vremenu, i da omogući paralele na ostalim nivoima, kao što je kružno vraćanje jezika prema početku. Da bi se ovaj ideal doveo do logičnog zaključka, pregnantni trenutak bi trebalo – daleko od toga da se traži, unosi, centralizuje ili elaborira prilikom prenosa u književnost – izbegavati ili svesti na nepokretnost, denarativizovanost.

Prema tome, moguće je predvideti šta postaje od narativa. Kriger o „proznoj fikciji“ sudi da je hendikepirana time što „sebe proglašava za zaokruženi objekt“ (1968, str. 343), dok je Stajnerova isključuje zbog neizbežnog upućivanja na vremenski fluks (1982, str. 48). „U romanu, taj tok je eksplicitan u nizu opisanih događaja; u lirskoj pesmi, on je po definiciji odsutan. Lirika se pretvara da reprezentuje jednu tačku sadašnjosti (...) zaustavljeni trenutak.“ Čak i u pogledu ove generičke razlike, koja je sama po sebi problematična, odavde ne sledi brak između ekfrazu i lirike ili nepomičnog pomeranja, niti razvod između narativa i narativnosti. Da se vratim ranijem kontraprimeru, poezija Dana Pagisa (koja, recimo, u igri zvukova nimalo ne liči na prozaični ili novelistički modus) istovremeno falsifikuje sve te

generičke preduslove: razliku, brak i razvod. U svojoj re-prezentaciji grafičkih umetničkih dela, kao i u reprezentacijama prvog reda, ova poezija dinamizuje objekt na svakom mogućem nivou. Re-prezentovani svet, re-prezentacioni diskurs događaja, tačka gledišta, čitanje – sve to ulazi u život, u službu nepostojanosti teme.

Na primer, u pesmi „Listajući album“ („Leafing through an Album“, Pagis 1981, str. 89-90), vreme se toliko ubrzava da se sinhronizuju egzistencijalni i perceptualni razvoj, završetak života junaka sa posmatračevim evociranjem najvažnijih trenutaka junakovog života dok gleda njegove fotografije. Osim po neepskim okvirima i teleskopskom trajanju, *Laokoon* je ovde nadmašen u najmanje dva strateška pogleda. Jedan se sastoji iz pozivanja na subjektivno, perspektivizovano, temporalno – na opservaciju (ili književnu re-opservaciju) koja se odvija, ili bolje, meša sa (re)opserviranom akcijom u trajanju od rođenja do smrti. Drugi se odnosi na zapažanje laži u modelovanju vizuelnog izvora, jer su spomenuti fotografski snimci (od prvih dana nadalje) toliko uopšteni u tom prenosu da se mogu primeniti u bilo čijoj biografiji, u pripovesti o menama Svečoveka. Na drugom mestu, koliko god to zvučalo neverovatno, sâm čin vizuelnog portretisanja (koji po prirodi prethodi književnoj ekfrazi jer navodno generiše „originalni“ objekt re-prezentacije) biva ubačen kao dodatni narativ. U „Portretu“ („The Portrait“), dok portretista slika i govori, model se pred njegovim očima preobražava od deteta, preko starca u leš.

*Dete
Ne sedi mirno.
... Povlačim jednu liniju
a bore na licu mu se množe,
... kosa beli.
... Nema ga.
(ibid, str. 85)*

Pesma je jeziva, ali ipak izuzetna po mnogostrukom dinamizmu unutar najužih granica. Ništa u njoj nije „nepomično“. Kao što sam analizirala na drugom mestu, ovde se stapaju najmanje tri procesa, od kojih je svaki po sebi dovoljan da despacijalizuje „sedeći“ objekt: „Govor jedva uspeva, a slikanje uopšte ne postiže, da drži korak sa življenjem“ (Yacobi 1976, str. 19-22, 1988, str. 95-98). Poslednja navedena analiza pesama i njihovih implikacija je, sasvim prikladno, objavljena u posebnom separatu o narativnoj teoriji.

Kao potpuni antipod lirici nepomičnog trenutka, bilo kao replika ili kao suparnik umetničkog izvora, on odbacuje njenu privilegovanost čak i unutar dela polja ekfrazne koje može da je najbolje prihvati, ili čak ohrabri. Kao i kod srodnog pokušaja da se zamrzne medijum, tako i umetnička praksa preseca sve granice koje se nameću objektima u duhu tobožnjeg modernizma i u ime slobode. U stvari, ta bezrazložna ograničenja fiksiraju ekfrazu na krajnosti koja je suprotstavljena pregnantnom trenutku i sličnom – ona književnosti odriču ne samo njoj svojstvenu slobodu, nego i fleksibilnost koju sam Lesing nudi umetničkim delima koja je re-prezentuju.

Takođe nalazimo i dva ograničenja koja čine isti efekt, kao u taksonomiji reči i slike Kibedi Varge (1989). On počinje razdvajajući simbol, kod koga je „posmatrač istovremeno

pogođen i rečima i slikama“, od ekfrazе, gde „čitalac čita *pesmu*, a da pri tom ne mora da zapaža“ drugi deo (*ibid*, str. 33; moj kurziv). On rezerviše „naraciju“ za serijsko, a ne za pojedinačno delo; za stripove i crtane filmove, za razliku od simbola ili, iz istog razloga, ekfrazе. U tom pogledu, pojedinačni verbalni objekti ne samo što navodno padaju ispod svojih vizuelnih pandana, nego ih i denarativizuju. Na kraju krajeva, slikari su „često pokušavali da jednom slikom sugerišu pripovedanje – čitava klasična rasprava između Pusena i Lesinga kreće se oko toga da li bi umetnost prostora trebalo da se nadmeće sa umetnošću vremena“. Ali kada se jedanput pojave reči, nestaje narativnost, jer reči „teže da ograniče mogućnosti tumačenja“ (*ibid*, str. 35-36).¹¹ Da bi se ekfrazа povinovala takvom pravilu, ona mora pre biti u formi opšte („pojedinačne“) opisne pesme, nego u vidu elementa, čime bi postala potencijalna veza sa narativom. Zato ne iznenađuje da se u ovoj taksonomiji ističe razlikovanje *Bildgedichta*, „slobodne verbalne varijacije“ o originalnoj slici, od ekfrazе kao „preciznog opsia sa ciljem da, u izvesnom stepenu, evocira neku sliku ili čak da je zameni“ (*ibid*, str. 44). Ovo je još jedan od terminoloških pokušaja da se podeli nedeljivo, da se isključe neželjena svojstva koja bi sačinjavala model narativa (kada bi to bilo zamislivo, ovde ili na drugom mestu).

2. 3. Ekfrazа, opis i teorija narativa

Analiza svih takvih vežbanja koja se upražnjavaju unutar granica, bilo onih koje zadaje Lesing ili neki njegov suparnik, pokazuje da se raspon ekfrastične forme i njeni efekti kreću između zaraćenih polova. U pogledu svog nastanka, taj raspon odgovara rastojanju između dva polarna porekla ekfrazе: egzemplarnog aktiviranja tog sredstva od strane njegovog izumitelja (*Laokoonov* Homer) i etimologije te reči (grčka reč za „opis“, najpre koreferencijalna sa retoričarskim *descriptio*, a potom podvedena kao jedno od značenja te reči). Konceptualno, empirijski i genetički gledano, ekfrazu sačinjava otvoreni zbir varijabli, koje kao zajednički imenitelj i konstantu imaju minimum literarnih referenci na vizuelne reference u svetu. Ta deskriptivna sklonost (ili njena suprotnost) nije ovde ništa značajniji kriterijum od bilo kojeg drugog svojstva, prisutnog u tom sistemu: od stiha, figuracije (posebno prozopopeje), jedinstvenosti, partikularnosti, ograničenosti prostora, egzistencijalne tematike, borbe za moć između grana umetnosti i polova.

No, etimologija ključnog termina seže dalje od korena. „Deskripcija“ se praktikovala i u drugim poljima – ne samo u polju ukrštanja grana umetnosti – od kojih se naratološko polje najviše bavilo varijetetima stvaranja sveta. Očekivalo bi se, možda, da će naratologija ispraviti neravnotežu prouzrokovanu težnjom ka slikovitosti stiha unutar studije ekfrazе. Ipak, do sada se malo toga desilo, ne samo zato što se ekfrazа obično povezuje sa poezijom, ne hajući pri tom za mnoštvo njenih manifestacija u pripovedanju. Kada bi se raskinulo sa rutinskim povezivanjem ekfrazе samo sa jednim žanrom i to sredstvo konačno prenelo u ovo polje istraživanja – makar i kao markirani, međumetnički,

¹¹ Prema tome, ovo predstavlja suprotnu krajnost uparivanja jezika kao takvog sa narativnim impulsom, što je veza koja se pronalazi u samoj naratologiji (na primer, Scholes 1974, str. 17) i koja je nedavno migrirala u jedan polu-lesingovski pristup ekfrazі (v. n. 10). Ali zašto bi bilo koji kraj ovog reprezentacionalnog niza trebalo prikazati za bilo koje mesto u medijumu?

deskriptivni podtip – toj promeni bi najverovatnije ponestalo bitnih elemenata. Jer da bi to proširivanje stvorilo neku principijelnu razliku, trebalo bi promeniti neke od krupnijih pretpostavki tog polja (koje su neobično slične ekfrastičnoj kritici).

Ali ako je to onemogućeno, naratologija u sadašnjem stanju nije od velike pomoći u ispravljanju propusta koji se odnose na temporalitet ekfrazе – čak ni indirektno, upućivanjem na glavnu kategoriju opisa. Jer teorija narativa suviše često pokazuje moderni anti-lesingovski poriv ka „prostornoj formi“ koji je, paradoksalno, nasledila od Lesingovog pristrasnog protivljenja književnom opisu, posebno u narativu. (Ova tendencija je snažnija od prethodne; za detalje v. Hamon 1981, Yacobi 1991). Iako je deskriptivno pisanje poslednjih godina privuklo znatnu pažnju, Meir Sternberg je jedini teoretičar koji je sistematski istraživao razvoj višestrukosti njegove narativne moći, kao što su, recimo, razlika nastala preliminarnom izloženošću naših čula celini (Sternberg 1978, str. 23-55, 183-235), nizanje koegzistentnih objekata stvarnosti (Sternberg 1981), umetnost proleptičnog epiteta, stanja ili stativne klauze (Sternberg 1985, str. 321-364; 1992, str. 527-528), ili, uopštenije, kako i prostor i vreme u deskriptivnoj sferi tvore „prostorno-vremensku dinamiku“ (Sternberg 1990, uz prethodne reference). Poput ostalih elemenata diskursa, i ova sfera funkcionise po „protejskom principu“, prema kojem se „podudarnosti između mnoštva“ nužno pokazuju između jezičke forme (recimo, opis nasuprot pripovedanju, na površnom nivou) i reprezentacionalne funkcije (recimo, deskriptivno i narativno značenje). Stoga ne čudi što, kada je u pitanju *Laokoon*, Sternberg nalazi da su argumenti u prilog orijentisanosti ka temporalnostima književnog diskursa i njihovim efektima na prostorni neretko manjkavi.

Ali taj izuzetak, koji ima posledice po ekfrazu kao oruđe vremena, samo dokazuje pravilo: opis – mimezis spacijalnih objekata – normalno se teoretiše kao podređen akciji koja teče, a ne ravan njoj po pravima i sferi delovanja, a kamoli kao potencijalni saveznik. Ženet, stručnjak za narativno vreme, nejednakost „suviše dobro poznatog“ ubraja među „glavna svojstva naše književne svesti“ (Genette 1982, str. 133). Da je „suviše dobro poznato“, u to nema sumnje, ali na koga se odnosi ono sveobuhvatno „naše“? Zasigurno ne na spaciotemporalističke i čitav niz drugih umetničkih praksi (unutar ekfrazе ili izvan nje, u žanrovima) koje svoju bujnost duguju međuigri dveju krajnosti, sveprožimnju sila diskursa. Iz sasvim različitih razloga, „naše“ više ne bi obuhvatalo glavni tok gorespomenute međuumetničke analize. Promoteri književne ekfrazе (posebno lirske) kao deskripcije, koja je navodno nepoznata naratolozima, pretpostavljaju postojanje obrnute hijerarhije. No, ovde se ipak susreću polarne „književne svesti“: kroz tendenciju da se povežu elementi sa suprotstavljenim vrednostima, u insistiranju na fokusu tipa ili-ili, ako ne i njegovim izvorom, i u suzdržavanju obe strane da drugoj nametnu silu koju smatraju podesnom. Žanr, vrednost, centralnost, moć – sve to navodno ide ruku pod ruku, na ovaj ili onaj način.

Za Ženeta (*ibid*, str. 134), iako opis može biti „neophodniji od pripovedanja, pošto je lakše opisivati bez prepričavanja nego prepričati bez opsivanja“, on ipak ostaje „pomoćno sredstvo pripovedanja“: „*ancilla narrationis*, nužni i večito potčinjeni rob koji nikada ne doživi emancipaciju“. Od njegove dve „dijegetske funkcije“ („dekorativne“ i „tumačenjske i simboličke“), prva ga smešta u istu grupu zajedno sa ostalim stilskim ili retoričkim figurama, a druga ga povezuje sa Lesingovom vanknjiževnom „proznom“ koherencijom. Iz toga sledi da ekfrazа mora deliti ograničenu, jednodimenzionalnu ulogu, a sa njom i niži status

koji se dodeljuje ostatku opisa u „našoj“ (to jest, ovoj) književnoj hijerarhiji; prikaz statičnih objekata postaje puko „pomoćno sredstvo“ u službi pripovedanja dinamičkog pomeranja. U stvari, kao slika u ogledalu međumetničkog tabora, zamrzavanje i degradiranje opisnog u modernom pristupu nadmašuje čak i Lesinga. Ženet, pak, ne priznaje to toliko kao mogućnost dinamizovanja i integrisanja prostornih objekata u samom tom homerovskom postupku. Kao što ni ne objašnjava zašto „dekorativnost“ ne može da upravlja pripovednim tekstom. Baš kao što ne uspeva da razmotri bilo koju od opcija za promovisanje opisa unutar pripovedne celine, tako on – još čudnije – poriče postojanje nezavisnog deskriptivnog žanra (*ibid*, str. 134). Sa svih strana, bez obzira da li se međusobno isključuju ili pojačavaju, spajaju se različiti pristupi koji teže da priguše ekfrastičku mnogostranost, suočeni sa njenim „protejskim“ aktualnim manifestacijama i „protejskim“ potencijalima.

Unutar međumetničkih studija, mestimično su ponovo počele da se pojavljuju reference na ekfrazu unutar narativa. Međutim, naglasak je i dalje na njenom pojavljivanju kao prostorne, *antinarativne* figure i sile u temporalnoj umetnosti. Kurman, recimo, definiše ekfrazu kao „opis umetničkog objekta u stihu“ (1974, str.1), ograničavajući ga time unutar tri ose: funkcionalne, koja je možda i formalna („opis“); generičke, posebno u medijalnom aspektu („stih“); mimetske („umetnički objekt“, čime se isključuje umetnički model kao izvor). Generički uslov je, međutim, dovoljno fleksibilan da prihvati ukrštanje „stih“ i narativa, istaknutog u „Ekfrazi u epskoj poeziji“, od Homera, preko renesanse do Mickijevića. A to je obećavajući preokret, imajući u vidu (uredno zabeleženo) zanemarivanje epske manifestacije u korist lirске. Ipak, Kurman ne nadomešta taj nedostatak, niti uokviruje generičku sliku, jer on zapravo ubija narativ u korist „stih“; on asimiluje novoutemeljeni korpus i elemente ekfraze putem nemilosrdnog nasilja, ne samo u korist stare vladavine „opisa“, nego i zbog figura prostora, propisivanih lirici još od egzemplarne analize Kitsove urne koju je napisao Špicer (1962). Antički ep, kaže se, izražava „nostalgiju prema bezvremenosti koja će se pretvoriti u sredstvo ekfraze, toliko privlačno potonjim pesnicima“ (Kurman 1974, str. 3); suštinski međugenerički, ovaj argument se time uzdiže do razmera panorame. Štaviše, on tvrdi da su u istoriji književnosti različiti varijeteti epskih *differentia*, kao što su stilska figura poređenja, pa čak i snovi i proročanstva, sarađivali sa ciljem pojačavanja ekfrastičkog efekta: da bi „frustrirali vreme“ ili „privremeno udaljili čitaoca od glavnog toka radnje“, ili prešli iz „priče, koja prvenstveno postoji u vremenu, u događaj koji je ontogenetski situiran u prostoru“ (*ibid*, str. 3-13). Stoga ne iznenađuje da u poslednjoj primedbi nalazimo da je bez objašnjenja ispušten *Laokoon*, sa svim „klasičnim“ epskim referencama.¹²

Slično je i sa prozom. Sa Kamingsove pesme i njenim „toposom nepomičnog pomeranja“, Stajnerova se okreće romanu Idit Vorton *Kuća veselja* (*The House of Mirth*), u kojem pronalazi generičku ulogu ekfraze (1982, str. 42-49; 1989, str. 279). „Kao topos nepomičnog, transcendentnog trenutka (...) on se suprotstavlja kontingentnosti toka zapleta i vremenske progresije“. Glavna junakinja romana, Lili, stekavši „ekfrastičku moć“ iz njenog opisa, „zakoračuje

¹² Ovo očigledno odbacivanje uporediti sa: Hagstrum 1958, str. 19-20, kao antideskripcijom traktata; v. takođe Auerbach 1973 [1946], str. 3-23 o većitom Homerovom prisustvu. Ovo bi trebalo kontrastirati sa dinamičkim tumačenjem takvih svojstava (poređenja, proročanstva i snova, *inter alia*) sa: Strindberg 1978, str. 56-128, prema kome sva ta svojstva poprimaju narativnu moć i koherenciju operacijom „popunjavanja praznina“.

izvan vremena, kao deo 'harmonije večnosti' (...) čist i divan vizuelni objekt, odsečen od sveta kauzalnosti i kontingentnosti" (1989, str. 290).

Na teoretskom nivou, pronalazimo Mičela (W. J. T. Mitchell 1989: 92) kako eksplicitno navodi primer ekfrastičkog žanra kako bi protivrečio Ženetovom potpunom poricanju deskriptivne autonomije: „Opis zaista stiće neku vrstu generičkog statusa u književnim tradicijama kao što je ekfrazna, topografska poezija i umetničko pisanje“. Međutim, oklevajuća fraza „neka vrsta generičkog statusa“ iznova nas povezuje sa problematikom prostora i opisa u književnosti i književnoj teoriji. Preuzevši od Ženeta terminologiju moći („gospodar-rob“) za opis relacija vremena i prostora u književnosti, Mičel posmatra ekfrazu kao kanonski modus pomoću kojeg „prostorne, slikovne vrednosti prodiru u književne forme“, u kojima one igraju ulogu „teksta Drugog, njegovu negaciju smrti, shvaćenu kao objekt utopijske želje i strepnje“ (*ibid*, str. 92-95; up. sa „poetikom Drugoga“ koju je prethodno sugerisao Holander (1985, str. 15-16)). Prema tome, ispod površine neslaganja o generičkoj autonomiji i ulozi, i dalje traju ključne pretpostavke o mimetskom nasleđu: da je ekfrazna uvek deskriptivna i da je njena prostorna orijentacija, kao „tekst Drugoga“, uvek suprotstavljena verbalnom medijumu. Samo što je Ženetov „rob“ postao Mičelov aktivni antagonist (1989, str. 97): pobunjenik protiv gospodara, podzemna subverzivna sila ili (u najbremenitijoj metafori) žena u zemlji vremenom usmeravanih ljudi:

Kitsova Oda o grčkoj urni, kanonski primer, eksplicitno uvodi u igru višestrukost [polnih] uloga koje se odvijaju u književnom prostoru: kao ženski objekt žudnje i nasilja („još uvek netaknuta mlada“), kao rival i takmičar sa poetskim glasom („šumski istoričar“ može ispričati „cvetnu povest slađu od naše rime“), kao „hladnu pastoralu“ koja nas „mami dalje od misli“ svojom dvosmislenom večnošću beznadežnosti, savršenstva i frustracije. Kits urnu naziva „prijateljem čoveka“, ali je tretira kao neprijatelja.

Ovde se registruje promena u ideološkoj snazi i vrednosti (od potčinjenosti ka subverzivnosti, od negativnog ka pozitivnom), koja se pre pripisuje ekfrazi nego suštinskoj privrženosti trenutku (nema odgovarajućeg pomeranja sa prostora na vreme, sa statičnog na dinamično). Po suštinskim stvarima, tradicionalna poetska uloga se pokazuje kao konstantna duž političkih varijacija između Mičela i Ženeta. Iako bi ona trebalo da privileguje i oslobodi ekfrazu, njena usredsređenost na „tekst Drugoga“ ironično negira narativizujuće resurse koje joj je dodelio sâm Lesing, koji je navodno bio konzervativan u životu i umetnosti. Konačno, da li je slučajnost što su Mičelovi primeri ekfrazne, iako ponekad šire teze zastupa pozivajući se na romane (*ibid*, str. 97-101, o prostoru kod sestara Bronte), najčešće uzeti iz poezije?¹³

¹³ Kao što su i primeri Hefernana (1991) koji fokus narativnog impulsa usmerava sa Lesingove epske paradigme – nastanka Ahilovog štita – prema novijim favoritima, Kitsovoj urni i Šelijeovom Ozimandijas, zajedno sa njihovim neepskim (daleko manje novelističkim) elementima, kao što je pesničko pribegavanje prozopopeji. Ali uporedimo to sa Lundom (1992), kod koga širok međunarodni raspon i duga vremenska perspektiva (o „ikoničkoj projekciji“) idu sa međugeneričkim opsegom ilustracija. Uprkos ovom razilaženju tema, obilje materijala mi je indirektno poslužilo da iznova testiram svoje teze i suprotstavim ih čak i književnostima sa kojima do tada nisam bio upoznat, kao što je skandi-

U zaključku bih rekla da se opseg ekfrastičkih formi i efekata prostire dalje od granica koje određuje bilo koji od dva krajnja pristupa, pa čak i izvan meridijana koje oni zajedno ocrtavaju. Davanje prednosti međuumetničkom mimezisu, osnaženom pridruženim modernim normama i skalama, doktrinarno se kosi sa moja dva središnja problema koja razmatram u nastavku: modeliranjem i narativnošću u ekfrazi. Tamo gde se oba činioca moraju smatrati po sebi uvredljivim, tek je njihovo udvajanje neprihvatljivo. Lesingov princip bi (sa svojom estetskom regulacijom mimezisa, promocijom književnog vremena i okom za uočavanje razlike) u principu ohrabrio ovakva zanimanja, posebno istraživanja o tome kako narativizacija prenete slike predstavlja izraziti literarni resurs i nenadmašnu varijablu. Ipak, ograničena ostaju sredstva i oruđa koja bi mogla da se ponude u tu svrhu. Nije reč samo o tome da je Lesingov fokus interesovanja usmeren na drugu stranu, izvan ekfrazе (odnosno, u poređenju između grana umetnosti, a ne u prenosu iz vizuelne u poetsku umetnost). Čak i da je drugačije, na dubljem nivou bi i dalje postojale izvesne rupe i kontramomenti. Jer Lesing nikada ne pokazuje mnogo interesovanja za modele slika kao različite od unikatnih umetničkih dela; on nije mogao anticipirati (sa svojom nostalgijom prema epici) suptilnost modernog pripovedanja, teoretisanja i egzegeze; on dovodi u kontakt vreme sa prostornim objektima na način koji je i lokalni i neposredan (na primer, štit koji se pretvara u epizodu o pravljenu štita, kao digresija od glavne niti pripovedanja) umesto sa okvirnom pričom; kao estetičar harmonije, on bi uvek prigovarao tenziji između deskriptivnog i narativnog koja je ugrađena u svaku ekfrazu (putem njenog upućivanja na svet, makar to bio i svet umetnosti) kao modus onoga što Sterberg naziva „prostorno-vremenskom dinamikom“. Pošto su krajnosti neoklasicizma i modernizma toliko isključivi u književnoj praksi i njenoj problematici, kao i međusobno, potrebno je da formulišemo ili iznova formulišemo pitanja u široj perspektivi.

Dakle, tamo gde se verbalna slika svodi na zajednički imenitelj vizuelnog i/ili je inkorporisana u temporalnost diskursa, ne isključujući ni sam zaplet, javljaju se neka interesantna pitanja. Na koji način reprezentacija slikovnog sveta u jeziku, vremenu i pokretu pogađa slike, uzete ponaosob i zajedno? Koje su tipične funkcije aludiranja na izvanmedijumski model, umesto na bilo koji od njegovih primera? Kakav je uticaj na prepoznavanje i pouzdanost različitih uključenih strana: posmatrača unutar fiktivnog sveta i nasuprot autora i čitaoca, „posmatrača“ literarizovane slike (i njenog dramskog posmatrača) na retoričkom nivou? Odakle tačno dolaze narativizujući potencijali ekfrazе? Na koji način oni ispunjavaju – ili, pak, odbacuju – deskriptivnu poruku re-prezentovanog originala? I ponovo, na koji način se u tom pogledu izvorni model upoređuje sa pojedinačnom slikom?

Prilikom obrađivanja ovih pitanja, moramo držati uravnotežen književni repertoar. Bilo bi kontraproduktivno (a za mene i repetitivno) da radimo sa primerima iz pesama ili samo iz poezije. Stoga ću kao ilustraciju uzeti Isak Dinesen, rođenog pripovedača, studenta slikarstva i majstora slikovnog modeliranja jezika.

navska. Stoga je interesantno da se moj paradigmatični slučaj, danska književnica koji je pisala na engleskom pod pseudonimom Isak Dinesen, kao i hebrejski pesnik Dan Pagis, ne pojavljuju u knjizi.

3. Modeli i spacijalnost u pripovedačkoj poetici Dinesenove

Isak Dinesen, pak, nudi daleko više od ilustrativnijeg balansa. Tvrdim da je ekfrastički deo, bilo kao lokani umetak ili virtuelni deo koji se proteže čitavim tekstom, neodvojiv od kompleksa celine koja ga reguliše i tumači. Unutar tog kompleksa, uokvirujući „citatni“ diskurs i izvor (umetničko delo) neposredno stupaju u mrežu relacija između dela i celine. Ali čitava ta struktura (tekstualna, unakrsno tekstualna, međutekstualna) zavisi od širih parametara, od medija i žanra pojedinačnih dela, preko diskurzivnih sila, posebno neprestano promenljive ravnoteže između narativnog i deskriptivnog, do istorijsko i umetničko specifičnih konstrukcija, okvira, konvencija, inovacija i pronalazjenja novih obrazaca. Moj paradigmatični slučaj bogato ilustruje i najkompleksnije relacije i njihovu (re)formaciju u ustaljeno poetsko jedinstvo; ili, krenemo li suprotnim putem, beznadežnost *a priori* fiksiranog pristupa analitičara (oličenog u pristupu „nepomičnog pomeranja“) i kaznu atomizma kojoj se izlažemo pukim anatomizovanjem sredstva na taksonomski način. Najmanja lekcija koja se iz ovog slučaja može izvući nije samo to da je ekfrastički deo koherentan sa celinom, koliko god složena bila sinteza, koliko god ona varirala od jednog do drugog korpusa. Niti je ona moj isključivi razlog da konstruišem opšti argument oko majstora praktikanta – žena je navodno, po nekima, osuđena da se bavi Drugim u prostoru, za razliku od muškarca, stanovnika vremena. Ovde otkrivamo pritajeni, ali siloviti seksualni polaritet.

U poetici Isak Dinesen, aluzije na vizuelne prostorne modele u tesnoj su vezi sa jednim od najsnažnijih dokaza njene radikalne originalnosti, kao i poduhvatom njenog života – unapređivanjem i preoblikovanjem prostorne dimenzije u književnosti. Među principima koji su ovde uključeni, najrelevantniji za moju raspravu odnose se na četiri aspekta: prostor kao forma značenja, kao dinamična sila, kao umetnički model i kao mesto dodira grana umetnosti.¹⁴ Njihov odnos prema ekfrazii proizaće iz kratkog sažetka, za koji ću kasnije, nadam se, dokazati da se prosirote i izvan dela Dinesenove. Umetnikova jedinstvena originalnost prostora leži iznad univerzuma vremenske umetnosti i iznosi ga na videlo.

Za početak, prostor počinje da upadljivo figurira kao (ako ne i sâm) lokus značenja i konstrukcije. Tako u tipičnom metanartivnom komentaru o areni u „Jutru tuge“ (“Sorrow Acre”), pripovedač zapaža da bi „seosko dete ovaj pejzaž pročitao kao knjigu“ (WT, str. 29, 30, 37, 60-61).¹⁵ Takve analogije između prirode i knjige, između fizičkog okruženja i prikriivenog, ali ipak čitljivog pisanja, skreću pažnju na operacije prostora kao semiotičkog sistema u Dinesenovoj umetnosti. No, ovaj sistem nije tek dodatak ili zamena za druge. Kao što isti pripovedač komentariše nekoliko redova ranije: „Zemlja je disala bezvremenim životom, za koji je jezik nije bio dovoljno dobar“ – tamo gde su reči nedovoljne, u pomoć stiže semiotika prostora. Ukratko, prostor kao dimenzija fiktivnog sveta deluje tako što organizuje i tumači taj svet po različitim obrascima značenja.

Jedna značajna rečenica podrazumeva se unutar same rečenice: „Zemlja je disala bezvremenim životom“. Kao očigledna personifikacija, ovim se navodi bukvalna činjenica unutar univerzuma Isak Dinesen. U raskošnoj konstrukciji njenog sveta, prostor i objekti

¹⁴ O poetici prostora Isak Dinesen, videti moje ranije radove (Yacobi 1989, 1990a, 1991).

¹⁵ Radi jednostavnosti i međusobne povezanosti, sve reference na delo Isak Dinesen imaju naslov u vidu skraćenice (na pr. WT = *Winter Tales* (Zimske priče)).

koji su u njemu tradicionalno imobilisani (more, zemlja, šuma, umetničko delo) ne samo što poprimaju vlastiti život, nego čak i tajno manipulišu životima ljudi, u dobrom ili lošem smeru. U zadivljujućem, ideološkom suprotstavljanju antropomorfizmu starog i novog, stvari se izdižu do statusa živih bića i sila, kojima se ne isključuje ni određena personalnost. Njihovo izdizanje, daleko od toga da bude samo figura govora prozopopeje (koja etimološki znači „stvaranje ličnosti“) rađa sliku novog sveta. Štaviše, govor je jedino svojstvo ličnosti koje Dinesenova izuzima iz vanljudske stvarnosti – ne samo iz umetničkih dela, statua kao re-prezentovanih objekata/subjekata – kako bi načinila najčistiji raskid sa tradicijom prozopopeje. Pošto sam o tome detaljno raspravljala u knjizi *Zapleti prostora* (Yacobi 1991), sada ću generalizovati njihov odnos prema strategiji ekfrazе. Za Dinesenovu, ukrštanje tradicionalnih vrednosnih linija prostora i vremena, nepomične i pokretne egzistencije, opisa i pripovedanja, pitanje je visokog realizma, kao i eksperimentalne umetnosti.

No, kada su u pitanju prostor i drugi obrasci, Dinesenova je veoma svesna modela kroz koje se posreduje, prenosi i opaža realnost u književnosti i umetnosti uopšte. Njeno gradiranje profesionalnih pripovedača, aluzije na Šeherezadu, poigravanje sa najraznovrsnijim konvencijama, stilizovani zapleti, figure, kompozicije, jezik – sve to napadno pokazuje njenu svest o književnom postupku i materijalu. Ali ista ta svest o modelima – uključujući i njihovu silu, tradicionalnost, raspon neizbežnosti i problematiku njihove reprezentacije koja odatle proizilazi – takođe se pojavljuje i u vezi sa vizuelnim, prostornim medijumom. Pronicljivost njene dijalektike pojavljuje se kroz reči fiktivnog poznavaoца umetnosti grofa Ogastusa iz pripovetke „Pesnik“ (“The Poet“):

Shvatio sam da je nemoguće naslikati neki predmet, poput ruže, a da za dvadesetak godina ja ili neki pronicljivi kritičar ne budemo u stanju da procenimo u kojem periodu je nastala slika ili, manje ili više približno, na kojem mestu na Zemlji. Umetnik je imao nameru da stvori ili apstrakciju slike ruže ili portret jedne konkretne ruže; njegova namera nikada nije da nam predstavi kinesku, persijsku ili holandsku ružu, ili ružu iz doba rokokoа ili Napoleonovog carstva. Da mu kažem da je uradio tako nešto, ne bi me razumeo. Možda bi se naljutio. Rekao bi mi: „Ja sam naslikao ružu“. Jer to je jače od njega. A ja sam tako superiorniji od umetnika... U isto vreme, ja ne bih mogao da naslikam ružu, teško bi mi bilo i da je zamislim. Verovatno bih imitirao kreaciju nekog umetnika. Možda bih rekao: „Naslikaću kinesku ili holandsku ružu ili ružu iz perioda rokokoа“. Ali nikada ne bih imao hrabrosti da naslikam ružu kako izgleda. Jer kako ruža uopšte izgleda? (SGT, str. 382-383)

Ovaj pripovedač pravi razliku između proizvođača i potrošača umetnosti. Posmatrano sa proizvodne strane, između stvarnog objekta i posmatračа posreduje ne samo umetnik, nego i njegova umetnost. Bilo da je on toga svestan (kao kod Dinesenove) ili ne (kao kod slikara naivaca), umetnički izraz je uvek ograničen konvencijama škole, perioda, stila, kulture („kinesku, persijsku, holandsku (...) ili iz rokokoа“). No, koliko god umetnik okretao glavu od sila konvencije ili im se opirao, uvek će skupiti „hrabrost da naslika ružu onako kako ona izgleda“, tako da će, do izvesne mere, osloboditi svoju „apstraktnu“ ili „konkretnu“ sliku ruže od stega datog modela ruže. Njegovo slepilo prema konvencijama – poput sa-

mosvesti Dinesenove u književnosti ili njenom ekvivalentu u slikarstvu – može radikalizovati sveprisutnu igru posredovanog i neposrednog sveta slika, slikovni kliše i originalnost, tradiciju i individualni talenat. Sa druge strane, nedostatak „hrabrosti“ i dara za neposrednu viziju, koliko god ona bila parcijalna, čini da i najtemeljniji poznavalac bude ispod nivoa najvećeg naivca. Kada bi pao u iskušenje da promeni stranu, bio bi puki imitator određenih „kreacija“ ili tradicionalnog „načina“. Jer kako ruža uopšte izgleda?

To što se ovaj kreda pojavljuje u priči pod naslovom „Pesnik“ ukazuje na određene književne analogije. Međutim, kod Dinesenove umetnost stupa u mnogo tešnje odnose sa metaumetničkom ili komparativnom analizom. Pošto se ne zadovoljava istraživanjem zajedničkih teoretskih osnova, ona ih spaja u zajedničkom aktualnom životu jedno unutar drugoga pomoću ekfraze, ako ne i jedno pored drugog u sinkretičkoj multimedijalnoj formi. Njene ekfrastičke aluzije iz književnosti na modele prostorne umetnosti (poput Pagisove skale koja se proteže čitavom pesmom i različitim pogledom na svet) postaju deo operacija prostora u diskursu kao celini, same po sebi misteriozne, što za rezultat ima sastavljanje problema i inspirisanje nastanka originalne sinteze.

Kao da reprezentovanje takve koegistencije u književnosti ili na njoj nije dovoljno izazovno, prostor se u reprezentaciji udvaja kao međuprostor: višestruki, međuumetnički semiotički sistem, po kojem se znaci („jezici“) različitih medija nanose na narativ u rečima. Kažem, nanose se, jer spojeni elementi nimalo neće biti harmonični, još manje nego unutar žanra lirike ili deskriptivne poezije (u kojoj kritičari obično pronalaze ekfrazu). Jer ugrađena tenzija eskalira u pravcu dijametralne suprotstavljenosti između narativne umetnosti Dinesenove i umetnosti iz koje se ona crpi i na koju aludira – između ciljnog i izvornog medijuma. Po Lesingu, ništa nije za veće žaljenje, a po antiiluzionistima, ništa nije poželjnije, nego kada pisac zabaci svoju međuumetničku mrežu iza pola koji je suprotstavljen njegovom vlastitom. Ovde se ne može primeniti nijedan vrednosni sud iz razloga koji će ubrzo izaći na videlo, već u prednji plan dospevaju datosti i izvori na koje bi se i jedni i drugi oborili. Razmatrajući višestruku temporalnost njenog ciljnog medijuma, u kojem se u vremenskom nizu odvijaju rečenice, upadljivo je da je njen glavni vanknjiževni izvorni medijum, iz kojega ona crpi aluzije, prostorna umetnost. (Tek na drugom mestu je pozorište, koje bi bilo verovatniji izvor za re-prezentaciju, jer se u njemu dve suprotstavljene harmonije ukrštaju u vremensko-prostornu umetnost). Pošto su po definiciji orijentisane prema prostoru, slikarstvo i vajarstvo kao sistemi znakova organizuju svoje označitelje i označene jedne pored drugih, a ne u nizu: te dve grane umetnosti izražavaju stanje konfiguracijom znakova, a ne postupke nizovima znakova (ili barem to ne rade prvenstveno).

Ovim se odmah postavlja pitanje njihove integritetnosti u temporalnom kontekstu. Doduše, ovo pitanje proistekne svaki put kada se sudare dve spojene umetničke forme, pošto se obično prostiru na različite načine. Međutim, nigde ta tenzija (ni u jezičkom deskriptivnom pre-slikavanju nepomičnog života, niti u prenosu iz pozorišta – umetničkoj formi koja je na sredini – u bilo koju od dve krajnosti) ne predstavlja toliki izazov opštem integritetu kao u narativizovanoj ekfrazi, sa njenom udvojenom duplom ekstenzijom: originalu koji je suprotstavljen pre-radi. Insistiram na reči „narativizovanoj“, jer se teškoće u sintezi ne razlikuju samo po žanru samog teksta, već i u obliku i funkciji koju tekst investira u ekfrazu. Prozni narativ se često odlučuje za opisni varijetet koji je najmanje neharmoničan

čan varijetet zbog podudarnosti između objekata u mediju; i obrnuto, poezija, zajedno sa lirikom, ima tu slobodu da radikalizuje pitanje tako što će unutar sekvencijalnog niza umetnuti međuumetničku aluziju sa narativitetom (u vidu jednog ili više stihova). U tom pogledu, mada nije uvek tako, obuhvaćene funkcije u ekfrazi mogu da pređu iznad žanra ili predstavljaju tačku njihovog presecanja u književnosti. Generički posmatrano, deskriptivni tip predstavlja jednostavniji slučaj od narativnog zaokreta. Prvi se, po integrabilnosti, čak i svodi na drugi, koji u sebi sadrži njegov problem asimiliranja unetog, linearnog predstavljanja grafičke konfiguracije, dok obrnuto nije slučaj.

Dinesenova je kombinovala izvornu i ciljnu umetničku formu: ona je studirala slikarstvo, ali je praktikovala pisanje. (Njena općinjenost vizuelnim umetnostima je prethodila književnosti i bila je doživotna.) Svojom dvostrukom stručnošću naročito je pogodna za ispitivanje susreta i igre tih polarnih suprotnosti u njenoj prozi, posebno kada jedna asimilira drugu. Pošto se oslikavanje sveta u slikarstvu i vajarstvu odvija suprotno nego u narativu, i po objektu i po medijumu reprezentacije, na koji način su njihove spacijalnosti naznačene i inkorporirane u mimezisu koji je od svih najviše vezan za vreme?

Generalnost upućivanja u ekfrazi je, pored ostalih službi, središnje sredstvo za ostvarenje tog cilja: ono pomaže piscu da eksploatiše (a čitaocu da razume) objekte uvedene iz slikovnog prostora, tako da oni stiču koherenciju i unutar i izvan svoje spacijalnosti. Po pravilu, Dinesenova ukazuje na posebne narativne situacije ne u nekom konkretnom umetničkom delu, već u tradicionalnim modelima ili temama prostorne umetnosti, kao što su Laokoon, Dijana i Akteon, klanjanje mudracima s Istoka, Bogorodici sa detetom, i tako dalje. Ovo pravilo nejednakosti u specifikaciji (cilj nasuprot sredstvu, reč nasuprot slici, radnja nasuprot stanju) ima različite razloge i posledice. Najistaknutija su tri: mogućnost evokacije, uočljivost (ili pristupačnost) i mogućnost asimilacije (ili manevrisanja), posebno unutar okvira narativne re-prezentacije. Svi ovi činiooci od suštinske su važnosti ne samo za poetiku Dinesenove, nego i za ekfrazu orijentisanu prema modelu, u relaciji prema varijetetima usmerenim prema delu, koje ću da predstavim.

Kao prvo, njena stručnost u dve umetničke grane služi da u književnim interesovanjima odvuče pažnju sa mimetske tradicije, a posebno sa objektivnog posmatranja ekfrazе. Po njoj, međuumetnički mimezis jedan na jedan nije mnogo ni privlačan, ni izvodljiv. Portret ili statua se ne mogu prevesti na reči zbog suprotstavljenosti dva medijuma, tako da bi svaki pokušaj da se detaljno prikaže takav objekt ne samo propao, nego i skrenuo pažnju. I kakva bi tome, zapitala bi se Dinesenova, bila svrha? Umesto nanošenja takvog gubitka, zašto se referenca ne bi generalizovala i potom stavila u službu manje tradicionalnih i održivijih ciljeva? U kritičkom, instrumentalnom pristupu mimezisu, uključujući tu vrednosti i prioritete književnosti, Dinesenova bi se složila sa Lesingom i usprotivila tradiciji stvaranja kopija.

Drugi razlog za generalizovanje međuumetničke aluzije u niz modela dovodi nas do konstruktivne uloge koju igra to sredstvo, koje u ekfrazi postaje sila uočljivosti. Pitanje da li je upućivanje reči na sliku uočljivo ima dalekosežne interpretativne i teoretske posledice. (Kao i, iz istog razloga, prodornost obrnutog prenosa). Ono što čini ravnotežu predstavlja ništa manje nego održivost (komunikativnost, pristupačnost, čitljivost) ekfrazе, koju ozbiljno i sasvim neopravdano narušavaju pogrešne koncepcije, poput Vargine (1989).

Kada je „umetnik nadahnut postojećom slikom i piše ekfrazu“, izjavljuje kritičar, „čitalac čita pesmu, pri čemu ne mora nužno da uoči i drugi deo“. Otuda „ta distinkcija podrazumeva da moramo raspravljati iz tačke gledišta recepcije, a ne produkcije“ (*ibid*, str. 33). Kakva god da je taksonomska primena ove izjave, ona je neobična do tačke poništavanja žanra. Naravno, čitaoci su uvek podložni tome da previde „drugi deo“, izvornu sliku (izuzetak je „čitalac“). No, u ovakvim tumačenjima, ekfrazu kao relacija reč-slika prosto nestaje, ostavljajući običnu „pesmu“, tako da su ovakva tumačenja ne samo po pravilu parcijalna, nego i nekompetentna.¹⁶ Stoga odatle ne sledi argument o pristupu „kroz recepciju, a ne produkciju“. Stvar je upravo suprotna: kada bi uopšte postojao izbor između nužnog i generički zamislivog, moguće neznanje i slepilo primaoca bi nas naterali da ekfrazi pristupimo iz tačke gledišta dobre informisanosti, iz tačke gledišta proizvođača (iako bi „mi“ tada imalo denotaciju još jednog primaoca, koji bi nužno bio upoznat, što bi bio kontradiktorni efekt).

Umesto binarne taksonomije, proizvodnja i recepcija nužno čine dve strane u komunikaciji. Unutar teorije o ekfrazi kao takvoj, kakve god činove izveli ili propustili pojedinačni čitaoci/primaoci, „čitalac/primalac“ zajedno sa proizvođačem po definiciji mora biti svestan ekfrastičke veze upućivanja reči na sliku. Jedino otvoreno pitanje koje ostaje – koje čini varijablu od visoke važnosti, kao i od izuzetno velike interpretativne moći – glasi šta se dešava u (među)umetničkoj praksi. Imajući na umu razlike u slikarskoj stručnosti među čitaocima, kako možemo ustanoviti zajedničko tlo koje će odrediti ko je „čitalac“? Kakvim merama se književni proizvođač rukovodi kako bi obezbedio, standardizovao, izoštrio, kanalisao (itd.) našu svest o unakrsnoj referentnosti, nužnu za delovanje ekfrazu, da bi se odvijala željena generička komunikacija između strana i imala efekta? Ukratko, u čemu leži ključ generičke perceptibilnosti u tekstu, korpusu, školi, načinu ili bilo kojem drugom preseku toga polja?

U poređenju sa ostalim alternativnim varijetetima, ekfrazu usmerena modelom deluje povoljnije. Izbegavanje konkretnih u korist generalizovanih referenci na dela umetničke prakse kod Isak Dinesen deluje kao mera sigurnosti, jer praktično obezbeđuje čitaocu da bude upoznat sa referentom (toposom, pozicijom, okruženjem, temom). U svakom tom pogledu, lakoća uočavanja, dešifrovanja i stvaranja obrazaca ima prednosti stereotipne aluzije, slikovnog klišea. Uočavanje referenci u takvom modelu ne mora da pretpostavi stručno enciklopedijsko znanje, kao ni sposobnost sličnu onoj u grofa Ogastusa da, kada se suoči sa bilo kojim umetničkim delom, „odredi kada je ono naslikano i na kojem mestu na Zemlji“. Umesto toga, ako čitalac nije video neku konkretnu umetničku sliku Laokoonu, Dijane ili klanjanja mudracima, video je neku drugu. A čak i ako nije video nijednu, ili ako ih se pouzdano ne seća, šanse su da njegov repertoar mentalnih shema obuhvata odgovarajuće topose za diskurs kako bi mogao da ih aktivira tokom procesa čitanja.

Dok se pomeramo od mimezisa u re-prezentaciji do pristupačnosti u komunikaciji, negativni razlog metoda Dinesenove udružuje se sa glavnim pozitivnim: odbacivanje nereproducibilnog ide ruku pod ruku sa perceptualnim dobitkom. U *Ehrengardu*, oba razloga motivišu izbegavanje izmišljenog slikara da verbalizuje prostornu stvarnost: „Pitali ste me da opišem dvorac Rozenbad. Zamislite sebe kako spokojno zakoračujete u sliku Kloda

¹⁶ Up. sa: Clüver (1989) o razlici između čitanja ekfrastičkog teksta kao „originala“ i kao „prevoda“.

Lorena“ (E, str. 31). Poput svoga tvorca, koji je i sam jednom nogom u drugoj umetnosti, glavni junak ne opisuje objekt, koliko se seća njegovih pukih obrisa; pri tome ne ukazuje na bilo koju konkretnu sliku Kloda Lorena, već na model prirode koji se nalazi u mnogim slikama, te je u prenosu podložniji čitalačkoj direktivi: „Zamisli u sebi.“¹⁷

U izvesnim krugovima, istaknutost, pristupačnost i kontakt sa publikom smatraju se nedostojnim visoke književnosti, obaranje ekfrazе na najniži zajednički imenitelj s ciljem da je prihvati najšira publika. Dopustite mi da naglasim kako Dinesenova pribegava modelu, zajedno sa poetikom (ili, ako hoćete, problematikom) čitljivosti, što svoje ekvivalente nalazi i među drugim sofisticiranim piscima klasike i moderne.

Evo nekoliko telegrafskih unakrsnih referenci. „Senzualni, pri vrhu suženi prsti bili su kao u Leonardovih žena“, piše R. L. Stivenson (Stevenson 1952, str. 205) o Alenu, starom *Sire de Malétroit*. Dok gleda kroz prozor voza, Roseti registruje scene iz „Hansa Hemlinga i Jan van Ajka“ (Rossetti 1985, str. 130). Ili, zapazimo kako Džon Ešberi dovodi jedan model da odigra scenu iz „dugačkog romana“, u kojem je „svaka pahuljica kao u Piranezija“, ili kako je model ostavljen „sam i oderane kože, sa crteža Vezalijusa“, ili iz poezije („I“, podseća nas naslov, „*Ut Pictura Poesis* je njeno ime“), čije pisanje baca „krajnju strogost“ uma u sukob sa „bujnom, rusooovskom krošnjom njene žudnje za komunikacijom“.

Komentarišući realizam u svojoj „jednostavnoj priči“ *Adam Bid*, Džordž Eliot na nimalo telegrafski način umnožava slikovne analoge, kontrastne i slične. Ona izražava oduševljenje „mnogim holandskim slikama“, na kojima se „bez ustezanja, od scene sa anđelima na oblacima, prorocima i proročicama u junačkim ratnicima, okrećem starici nagnutoj nad saksijom, ili dok u samoći večera (...) ili seoskom venčanju, među četiri smeđa zida, na kojem nespretni mladoženja započinje ples sa mladom široka lica i ramena, dok ih posmatraju stariji i sredovečni prijatelji grbavih noseva i iskrivljenih usana“ (Eliot 1956 [1859], str. 173).

U odbranu romansijerske veštine „istinoljubivosti“, Eliotova se poziva ne samo na remek dela, nego i na modele iz sestrinske umetnosti, koju zajedno sa „anđelima na oblacima“ i ostalima iz njihovog žanra dele „starica nagnuta nad saksijom (...) dok večera“, „nespretni mladoženja (...) mlada (...) prijatelji“ (ili su podjednako različiti od njih). Ova izrazito mala verovatnoća se sada proglašava ne samo unutarlikovnom, nego i međuumetničkom, modelom modela, nimalo različitom od Lorena Isak Dinesen, samo još apstraktnije nepomičnom. Ali ako „ljudi uzvišenih umova preziru“ taj zajednički imenitelj, prepoznaće ga isto kao i oni koji mu se dive.

Odnova pesma „Musée des Beaux Arts“ može se učiniti ovde neobičnim saputnikom, makar zato što se toliko veliča njena (modernistička i „partikularna“ [Hollander 1988b, str. 34]) ekfrazе Brojgelove slike *Pad Ikara*. Međutim, re-prezentacija ove slike nije usamljen slučaj, pa čak ni prvi u istoriji književnosti, a njena tradicionalna relacija prema originalu nalazi svoj komplement u obrnutoj relaciji jedan prema više. Pre nego što u krupnom planu prikaže imenovano umetničko delo, Oden (Auden 1976, str. 146-147) odaje kolektivnu počast uvidima u „patnju“ koje pokazuju

¹⁷ I još, na model institucionalizovan u književnom piktorializmu od doba neoklasicizma; odatle potiče i model sa čitavom tradicijom modeliranja, takoreći kao međuumetnički topos. Za kratki prikaz Lorenove sudbine, v. Lund 1992, str. 90ff; suprotnost tome može se naći u: *ibid*, str. 36-39, o markerima koji su neophodni da bi se identifikovale specifične reference u različitim granama umetnosti.

*Ti majstori stari; svaki lepo razume
njenu ulogu ljudsku; kako se dešava
Dok neko drugi jede ili otvara prozor ili lenjo ide peške;*¹⁸

Ovo nas u sledećoj strofi dovodi do "Brojgelovog *Ikarusa*, na primer". U poređenju sa *Adamom Bidom*, ili kasnijim Prustovim pejzažom, sve je promenjeno u prenosu, izuzev procesije veznika „ili“ (koji se ovde, na vrhuncu, naglašava sa „na primer“) koja je vezana isključivo za jezik i koja sve snažnije služi kao primer zajedničkog slikovnog kvaliteta. Ova procesija takođe podseća na seriju snimaka u pesmi Dana Pagisa. No, njegova serija postiže koherentnost drugačijim ilustrativnim stihovima – „modeliranjem“ koje je više temporalno, nego egzistencijalno. Gde bismo inače našli hronološku priču o ljudskoj promenljivosti, ako ne u albumu, ili model naizmeničnog prikaza scena egzistencije, ako ne u muzeju?

No, između studirane anonimnosti „mnogih holandskih slika“ ili „starih majstora“ i davanja naziva *Ikar*, kao i između rafiniranog vizuelnog atributa („istinoljubivosti“, „patnje“) i pojedinačnog slučaja, opet leži topos koji se može identifikovati iz srodnog, istaknutog ili enkodiranog detalja. Tako kada Nabokov opisuje scenu u pariskom restoranu pozivanjem na Poslednju večeru – baš kao i kada Dinesenova evocira *Laokoona* u zagrljaju dve tragične sestre (WT, str. 142-43) – on aludira ne samo na konkretnu sliku ili statu, nego na slikovni model, generalizovanu vizuelnu sliku, uz jednu razliku: referent je ovde odavno postao klišetizirana figura. No, u „Proleću u Fijalti“ Nabokov eksplicitno ne identifikuje svoj model (niti je nužno da to učini). Njegov pripovedač posmatra romansijera dok „zaseda“ za dugačkim stolom i komentariše:

Na trenutak su me čitav njegov stav, položaj razdvojenih šaka i lica njegovih sagovornika za stolom, okrenutih prema njemu, podsetili na groteskni i jezivi način na ono što nisam sasvim razumeo, ali kada sam se kasnije još jednom osvrnuo, sugerisano poređenje mi se dojmilo daleko manje svetogrдно nego sama priroda njegove umetnosti. Nosio je belu rolku ispod sakoa od tvida, sjajna kosa mu beše začesljana unazad, a oko nje se poput oreola kolutao dim cigarete (Nabokov 1967, str. 16).

Pripovedač dramatizuje temu perceptibilnosti u vlastitom zakasnelom prepoznavanju „sugerisanog poređenja“, jer ga je pamćenje izneverilo u dato vreme. No, on računa na svoja čitaoca u rekonstrukciji neimenovanog modela ili polja aluzije iz datih i međusobno povezanih sastojaka: figure Hrista, označenoj oreolom, njegovom središnjom pozicijom za stolom, naglašenom razdvojenim šakama i učenicima koji su uperili pogled u njega. I pripovedač može da se bezbedno osloni na našu rekonstrukciju, iako on sâm „nije sasvim razumeo“ poreklo obrasca, osim kada se „kasnije još jednom osvrnuo“. Jer njegov trenutni gubitak pamćenja uznemirava i razbuđuje naše sećanje; takođe, mi smo u boljem položaju da pravimo međumetničke veze („poređenja“) jer nam je on posrednik koji ih precizno određuje u pripovedanju. On sâm je u to vreme bio suočen sa gustom i heterogenom stvarnošću – modernom profanom scenom koja zatvara, precrtava i zamagljuje prastaru

¹⁸ Navedeno prema „Muzej lepих umetnosti“, u: Vistan Hju Odn, *Izabrane pesme*, prev. Lazar Macura, Književna omladina Srbije, Beograd, 1996, str. 68. (Prim. prev.)

svetu sliku „na groteskni i jezivi način“ – ali nas pripovedač tome ne izlaže, niti nas zavodi bilo čime što bi ličilo na istu zbunjujuću punoću iz druge ruke. Upravo suprotno, njegov diskurs bira iz originalne scene minimalnu skupinu elemenata identifikacije koji kruže mnogim konkretnim delima, stilovima, periodima i školama vizuelne umetnosti.¹⁹ Onaj koji aludira dobrim delom odbacuje takve bogate poklone kao evaluativno „svetogrđe“ ili metaforički „oreol“. Njegovo selektivno modeliranje poslužilo je za imenovanje *Poslednje večere*.

Perceptibilnost se ne iscrpljuje u ekfrazi, niti rukovodi konstruktivnim preporukama modela, posebno ne kod Dinesenove. Umesto toga, najvažnije od svega (i u skladu sa tim, moja najvažnija briga u onome što sledi) jeste treći razlog za generalizovanu referencu iz književne pripovesti prema vizuelnom toposu: efekt na naš osećaj za prioritete i punoću. Pozajmljeni znak (Laokoon, mudraci sa istoka, itd.) nije samo ostavljen da bude *ne-partikularizovan*, pod pritiskom verbalne re-prezentacije ili komunikacije, ili i jednog i drugog, nego je namerno *departikularizovan* u njihovu korist. Sama nepodudarnost u skali reprezentacije između izvorne i ciljne umetnosti dovoljan je da ustanovi generičku skalu važnosti. Dvostruka skala, karakteristična za model, čini više od pukog isključivanja tenzija koje lebde u kritici, odnosno međuumetničke borbe za čast mimezisa ili nepomičnosti ili obične dominacije, srodničke ili seksualne. Konflikt ustupa mesto vezi sredstvo-cilj unutar varijeteta umetak-okvir. Ekfrazu ovde ne formira čitavo delo, a naročito ne pesmu, po najmanje onu koja podražava originalno umetničko delo u njegovoj strasti opisivanja – kao što bi teorija htela da verujemo – nego deo unutar pripovedačke celine, i to drastično redukovani deo po bilo kojem standardu. Što je manje partikularna vizuelna slika, očiglednija je njena funkcija kao pomoćnog sredstva, a ne kao rivala (Drugoga, neprijatelja, kontrasile) u partikularizovanom narativu i bogatiji je njen doprinos narativnosti, kao i svemu ostalom u vremenu.

Umesto da se opredeli za jednu varijantu ili tretman ili tumačenje spacijalnog modela u istoriji umetnosti, kao kod ekfrazе jedinstvenih umetničkih dela, Dinesenova sve njih eksploatiše; ispostavlja se da čitava tradicija (koja verovatno uključuje i još nenaslikana dela) ima odraza na individualnu povest, uz ogromno povećanje opsega referenci i sugestivnosti. Ali taj dobitak ne sledi automatski: princip ili potencijal je jedna stvar, a primena je druga varijabla po momentu i obimu. Logikom departikularizacije, isto to pomeranje skale pogađa navedene ekvivalente – od romana, poezije, pripovetke – izuzev što cilj tu nije prvenstveno narativan, čak ni unutar narativnih dela. Pre bi se reklo da oni slede ciljeve koji pripadaju diskursu uopšte, uključujući i diskurs deskriptivnosti. Modeliranje kod Džordž Eliot je manje narativno, a više metanarativno, koncipirano da zastupa određenu poetiku putem umetničke analogije; kod Oda ono služi da ekstrapolira dragocenu ideju života, kod Nabokova da naslika portret, kod Prusta pejzaž. Stoga nijedno od njih ne sačinjava pripovest samo po sebi, niti dinamizuje marš okvirne priče, ako ona uopšte postoji, ili naših očekivanja. Primetimo kako se najbliskiji pristup takvom manevrisanju završava bez

¹⁹ Zaista, njihove vlastite slike, koliko god bile izrazito individualne, prepoznatljivo su odabrane iz svog zajedničkog književnog originala, tako da nailazimo na mimezis u trećem stepenu i dva međusobno podsticajna nivoa apstrakcije: međuumetnički lanac se kreće od Novog zaveta, preko slikarstva (jedan na više), do književnog dela, koje ga zauzvrat fokusira (više na jednog) na pisca romansijerske književnosti.

razvojne krajnosti: Nabokovljeva igra žmurke operiše na postojećem (ko je naslikan kao šta?), umesto na nekom događaju, odvija se duž putanje jezičkog kazivanja, umesto tokom životnih dešavanja, a artikuliše je pripovedač koji je već eksperimentisao sa enigmom i sada vodi čitaoca kroz nju s mudrošću naknadne pametu, kao svaki tvorac zagonetki.

Ne radi se o tome da je takva primena (uz sve poštovanje prema Lesingu) lošija, netipična ili nedovoljno umetnička u modeliranju, niti da su oni koji je koriste nesposobni da promene ili prošire kombinaciju sredstvo-cilj – pre bi se reklo da Dinesenova narativni preokret stavlja na prvo mesto. Kao što ćemo videti, departikularizovana aluzija odbacuje svoj prvobitni deskriptivni momenat kako bi dobila na narativnom manevrisanju, u službi dinamike zapleta i/ili tačke gledišta. Na primer, takva aluzija može ostati sasvim u saglasju sa tekućim razvojem koji predskazuje nastavak – verovatno iza leđa junaka i nasuprot njihovim očekivanjima – ili u tolikom neskladu da ironizuje gledište junaka („modeliranje“) o samome sebi.

Kao i sa onima koji opisuju, tako stoje stvari i sa njihovim kolegama pripovedačima: primetimo distinktivnost obe vrste međuumetničkog manevra, uzetu zajedno ili posebno, iz alternativnih narativizujućih opcija, iz Lesinga i varijeteta jedan prema jedan. Sa jedne strane, nijedan manevar po tipu Dinesenove se ne preklapa niti seče sa manevrima nagoveštenim u *Laokoonu*, koji su do sada dovoljno rasvetljeni. U stvari, obe logike se strateški kontrastiraju, dopunjavajući se radi postizanja korisnog efekta ekfrastičkog repertoara transformacije. Lesingovo interesovanje fokusira se na jednu konvencionalnu umetničku kompoziciju, lokalnu i praktično odvojivu jedinicu reprezentacije: kako skup pojedinačnih deskriptivnih svojstava može postati narativizovan (odeća u ceremoniji oblačenja, štit u priči o njegovom nastanku) da bi bio u skladu sa „iluzijom“ i prošao književni ispit, bez obzira prema delu kao celini. (Tako Kurman [1974] može nastaviti da detemporalizuje – zapravo, da redeskriptivizuje – jedinicu tretirajući je kao usporavajući momenat duž opšteg epskog niza ili nasuprot njemu. V. takođe Mandelkera (1991, str. 2) o lokalnoj suspenziji romana putem ekfrazе). Ali umetnost Isak Dinesen jeste umetnost relacija, a ekfrazа oživljava unutar njih i samo zbog njih, često uz odlučujući efekt. Jer da bi ekfrazа unapred destabilizovala zaplet, posebno ako on deluje stabilno, ona se mora uključiti u opšti zaplet, jer radi uticaja perspektive i subjektivnosti, pa čak i nepodudarnosti, umetnički objekti koje ona re-presentuje (u kakvim god skraćenicama ona bila) moraju ući u polje vizije junaka, vizije samoga sebe, re-vizije, koju mi zapažamo kao deo globalno reprezentovanog sveta. Koliko god malih razmera, sama po sebi nepokretna, kao i nespecifična u kontrastu sa, recimo, nastajanjem Ahilovog štita, strukturisani slikovni umetak dinamizuje širi okvir, za razliku od štita: da bi pomalo uticao na ispunjenje jedinog nužnog i dovoljnog uslova za verbalno pripovedanje. Sa druge strane, ono može podjednako da crpi energiju iz prerade konkretnog umetničkog dela (setimo se ponovo multilinearizovanog „Portreta“), ali ne i sa podjednakom ekonomijom. Ta razlika postoji i bitna je (sudili o njoj kao estetskom i operativnom plusu, poput Dinesenove, ili poput poštovalaca *difficulté vaincue*, kao minusu), baš kao i još jasnija razlika u našoj svesti o originalu u istoriji umetnosti. Tako da intertekstualna ili međuumetnička igra značenja u ekfrazi kod Isak Dinesen operiše pod sledećim pravilom: minimum aluzija od reči prema slici radi maksimalnog uvođenja i integrisanja slika.

Pogled iz ptičje perspektive biće na trenutak dovoljan da ukaže ne samo na uloge modeliranja i načine stvaranja priče u ekfrazi, nego i na to kako i na kojim mestima se one spajaju. Među različitim mogućnostima – nadam se da sam do sada to ustanovila – one koje favorizuje Dinesenovu najmanje su poznate u teoriji, te bi se isplatilo detaljno ih pratiti i upoređivati. Stoga ćemo istražiti dva pravca transformacije koja se često stapaju u narativnost: putem zapleta i perspektive, pomeranje same pripovesti i upravljanje pripovedanjem (posebno tamo gde se autor pripovedač sukobljava sa nekim dramatičnim, samozavaravajućim ili na drugi način grešnim reflektorom).

4. Slikovni modeli u preobražavanju narativa ili dinamizovanje statičnog

Kao zajednički imenitelj vizuelne i verbalne strukture, perspektiva na umetnute modele deluje kao moćni narativizujući činilac usled superiornijih perspektivnih resursa okvirnog teksta. Počnimo sa (naizgled) prilično jednostavnim primerom prenosa: mnoge aluzije, iako kratke, uključuju i činilac pogleda. U jednoj sceni smrti, preživeli su „nepomično stajali oko njega [mrtvaca]. Figura starog princa koja je nepomično ležala na zemlji još uvek beše središte slike, kao da se on polako uspinje na nebo, a oni, njegovi učenici, gledaju za njim. Pribrano se držao jedino Nino, poput figura dodatih na svete slike kako bi prikazale portret čoveka koji je naručio da se naslikaju“ („Putevi po Pizi“, SGT, str. 208).

Mrtav princ se pojavljuje u dvostrukom fokusu. Unutar zamišljene stvarnosti svete slike („kao da...“), on je figura Hrista („polako uspinje“) i doslovno je u centru vidnog polja ostalih učesnika (uz jedini izuzetak među „učenicima“, Nina, čime se naglašava jedinstvo ostalih). Slično tome, on dominira scenom unutar verbalnog izveštaja, u kojem pripovedač oko njega organizuje prostor vlastite fiktivne arene, predstavljajući je pomoću vizuelne tačke gledišta i preobražavajući je u model toliko poznat da nudi gotovu deskriptivnu metaforu.

Iako ovo nije poseban slučaj, osim po detalju, on je primer zakona ekfrazе. Jer ekfrastička re-rezentacija (kao potkategorija citiranja uopšte) sadrži ne samo re-perspektivizaciju, nego i multiperspektivu, makar samo u dvostrukom gledištu: originala (koji se umeće u prenosu) i okvira; takva je, recimo, perspektiva Hrista u *Poslednjoj večeri* i nabokovljevskih modelatora romansijera kao figure Hrista, ili perspektiva u Brauningovoj *Mojoj poslednjoj vojvotkinji*, otelovljena u bronzanoj statui Neptuna dok „kroti morskog konja“ i prokrijumčarena spominjanjem Vojvode kao ukrotitelja žena, udovca koji je to postao svojom voljom i budućim mladoženjom.²⁰ Prema ovom zakonu, jedine razlike su u broju, podudarnosti i ulozi gledišta koja su povezana. Što se tiče gledišta, dva primera iz Nabo-

²⁰ Slično je i sa čitavim podskupom ekfrazе, o kojoj se obično raspravlja u drugim, ujednačenijim rubrikama. Recimo, tradiciju refleksivne ekfrazе, koja kulminira u modernističkoj poeziji, Holander ne predstavlja samo kao krajnji varijetet anti-iluzionizma (1988a), kao što se sugerise u fusnoti 4. Ona se tematizuje kao sukob perspektiva između umetnosti ili njihovih primera u vidu reprezentacija: mimezis prvog reda i mimezis sveta slike nasuprot njenom umetanju i mimezisu fokusiranja na diskurs unutar pesme, ili ukratko, objektivno nasuprot refleksivnom, koje otuda postaje „subjektivno“, umetničko. Ovaj (re)perspektivizovani stil pokazuje da je, ni manje ni više, dobro određena varijanta sveekfrastičkog zakona, jedan izbor među mnogim dostupnim perspektivnim međuigramama – ne isključujući ni lesingovsko podsticanje „iluzionizma“, slaganje objektivnog sa objektivnim.

kova i Brauninga značajno se razilaze, a nijedan od ta dva nije harmoničan u poređenju sa, recimo, Rosetijevim „vanajkovskim“ pejzažom Belgije. Prvi primer pokazuje lokalizovaniju i koegzistentniju harmoniju u disharmoniji, kao što i priliči deskriptivnom momentu portreta, dok se drugi poigrava disharmonijom između skulptora i namere kazivača monologa da generiše dramsku tenziju, osećajem konflikta iz prošlosti i novog koji se približava sa ponovnim venčanjem – rečju, narativnošću. Isto čini, da se vratimo starom princu Isak Dinesen, nekoincidentnost „pogleda“ Nina i ostalih „učenika“, što je njena tipična strategija u najmanje kompleksnom vidu.

U narativnoj tehnici – različitoj od pravila ekfrazе kao takvog – češće se i u integralnijem obliku pronalaze gledišta o umetničkoj formi koja su posredovana, razdvojena, problematizovana i tako dinamizovana da pariraju međuumetničkom prenosu. Prizivanje ekfrastičkog modela tada ne dolazi samo u pripovedačevu ime, nego i kroz perspektive fiktivnih posmatrača, dramatizovanih i nimalo pouzdanih, koji svoju stvarnost posmatraju kroz takve umetničke odredbe. Moramo stoga razlikovati dva tipična narativa i često nespojiva gledišta na relevantnom modelu: unutar fiktivnog sveta i, istovremeno i kompleksnije, izvan njega, gde pripovedač komunicira jedino sa čitaocem.

Na retoričkom nivou, kada pripovedač u „Karijatidama – nezavršenoj gotskoj priči“ želi da prenese neustrašivi duh junakinjine dece, ona ih upoređuje svojim glasom (tako se, barem, čini) sa heruvimima starog Relivija, „koji je prikazan kako jaše na lavovima i mamuzama moćnog gospodara pustinje ružičastim cipelicama“ (LT, str. 114). Ona to čini pouzdanim glasom, jer pripada autoru, tako da oslikavanje dece prvenstveno ima funkciju da ih „čitalac vidi“ pomoću vizuelnog oruđa, koje portretiše i njihov karakter i izgled. Uprkos pratećoj opasnosti od „ružičastih“ stvarčica, imamo utisak statičkog spokoja, jer je navika takvih neustrašivih heruvima da krote „moćnog gospodara pustinje“. Kao jedan od slikovnih modela koji su prvi korišćeni u gotskom žanru, „heruvimi starog Relivija“ dočaravaju prividno idiličnu prirodu sveta, u kojem deca mogu da jašu lavove.

Sa druge strane, međuumetničke reference gube stabilnost zajedno sa svojim autoritetom (ili, drukčije rečeno, modulišu je u samu narativnost) kada se lik junakinje Čilderik uobličava unutar ekfrastičkog modela. Ironija narativne u odnosu na vizuelnu perspektivu, kao i naratorijalne u odnosu na figuralnu viziju, ovde postaje dinamično i kompleksno oruđe. Jer nepouzdanost junakinje u njenom činu samouobličavanja i samooslikavanja u oštrom je kontrastu sa sigurnom rukom pripovedača, njegovim uvidima i predznanjem. Optužujući svoga polubrata za sramnu izdaju, Čilderik se žali: „Da li je večiti zadatak žene da podupire kuću, poput onih kamenih figura koje nazivaju karijatidama? I hoćeš li sada (...) srušiti sebi na glavu sve stubove naše velike kuće, i na mene, i na glave svih nas?“ (LT, str. 132-133). Trebalo bi zapaziti da uvođenjem skulpturalnog modela i voljnim situiranjem unutar njega putem samoidentifikacije ili igranja određene uloge, Čilderik kao fiktivni agens izražava osećaj samozadovoljstva, ako ne i blagostanja, harmonije. Ona je poput karijatide, a karijatida (koja navodno „podupire kuću“) reprezentuje stabilnost. Ali na retoričkom nivou, iza njenih leđa, statična slika stabilnosti odiše tenzijom, prizivanjem prostorne umetnosti sa indicijama o vremenu, iz čega proizilazi potencijalna narativnost. Za razliku od junakinje, čitalac zna da je ona u incestuoznom braku sa svojim bratom. Stoga opasnost po čast i integritet velike kuće zapravo dolazi sa njene strane. Naše superiorno

znanje omogućava nam da uočimo narativnu nestabilnost statičkog modela karijatida, pa čak i da predvidimo događaje: kada Čilderik jednom preuzme inicijativu, u veri da time štiti „kuću“ svojih predaka, ona će je verovatno porušiti. Posmatrano unazad, to rušenje je pretnja idili stvorenoj prethodnom ekfrazom o deci iz kuće. Bez obzira na neposredne promene u svetu, interekfrastička lančana reakcija je dovoljna da preobliči naše razumevanje i očekivanja, da pruži novu perspektivu modela o čitavom pripovedačkom frontu.

Prema tome, ako je pogled na izrezbarene heruvime što jašu lavove imao izvesne sličnosti u vreme Kamingsove „kamene dece“, kao što je analizirala Stajnerova (1982, str. 42-48), minus mimetika i osećaj podbačaja *vis-à-vis* originala univerzalizovanog analitičkom zapovešću, aluzija na kamene karijatide preobraća paralelu u kontrast. No, Čilderik uopšte ne podseća, ni na tren, na Lili iz Vortonove *Kuća veselja* (1989, str. 290) jer njena dvostrana „ekfrastička moć“ ima efekt antiteze prema predmetu „izvan vremena, kao deo ‘večne harmonije’ (...) čisti, predivni vizuelni objekt, odvojen od sveta kauzalnosti i kontingencije“. Zaista, i Lili bi mogla biti predstavljena u povoljnom svetlu u poređenju sa pandanom iz proze Isak Dinesen, jer bi ona, njene muke i umetnost Edit Vorton bili oslobođeni staze koja im je nametnuta nasuprot prirodi romansijerskog diskursa.

Pri sledećem okretu narativnog zavrtnja, takav preobražaj bi mogao da se desi u završetku ili u retrospekciji. Pošto se slika koju o sebi ima Čilderik obelodanjuje na početku zapleta, a u nastavku se razotkriva njena neistinitost, pomoću nje smo u stanju da sagledamo bolni put junakinje od neznanja do znanja i samospoznaje. No, u priči „Putevi oko Pize“, nepouzdana autoportret junakinje Karlote, nabijen tenzijom nepodudarnosti, dolazi tek na kraju. Kada ona prihvati svoju sudbinu i pomiri se sa unukom, sebe će opisati kao da je „uzela ulogu Josifa“, dok je pravom ocu ostavljena „uloga koja je manja od uloge najmlađeg od tri mudraca sa istoka“ (SGT, str. 215). Povrh toga, ekfrastička aluzija na poznati slikovni model signalizuje da se dinamika jedne umetnosti, književnosti Isak Dinesen, potčinjava statici druge; konflikt je naizgled rešen, stiglo se do tačke mirovanja i završetka. Međutim, taj efekt je zakomplikovan razilaženjem perspektiva između junakinje (ili umetnutog reflektora) i autora (ili teksta). Iako veruje da je otkrila novu harmoniju, Karlota se sada identifikuje sa muškom ulogom pseudooca, Josifa, što je znak da problem njenog seksualnog identiteta, koji je dramatisovan u priči, ostaje nerazrešen. Teško bi se ovo moglo nazvati završetkom, a kamoli zaokruženim delom, cirkularnim ili nečim drugim, koje toliko ceni Špicerova grupa. Imajući u vidu ravnotežu moći unutar ovog dvostrukog gledišta, unakrsne reference na Josifa ne pojačavaju trvenje između ishoda, kao što čini Kitsova „još netaknuta mlada“, zarobljena između večitog devičanstva i neposrednog gubitka, između umetničkog trenutka i kretanja života. Umesto zaleđivanja završetka u prostoru, dvostruka slikovna analogija koju unosi Karlota ironično pojačava naš osećaj neprekinute temporalnosti, narativnosti narativa.

U oba slučaja, pozivanje sopstva na ekfrastički model stvara napetost između smisla i sredstva u nategnutoj, neskladnoj metafori, izuzev što njena nezgrapnost ukazuje prema unutra (na junaka) i napred (na preokret). Model povremeno zaista poprimi površinsku formu očigledne jezičke metafore ili poređenja, kao kada Čilderik u svom slepilu za ženu određuje dužnost da „podupire kuću, poput onih kamenih figura koje nazivaju karijatidama“. Na koji god način bila preneti, sličnost između umetnosti, koju izlaže junakinja, pre-

tvara se u višoj, informisanijoj narativnoj perspektivi u zloslutnu različitost (karijatida se pretvara u rušioca, krotka figura Josifa u nemirnog seksualnog Janusa).

Takva tenzija između izvora i cilja može postati toliko zaoštrena da se u očima vizualizatora nameće u osrednju avanturu, sa aktivnim posledicama po junaka, dramu, sudbinu, pa čak i po naše razumevanje i očekivanja. U arenu stupaju unakrsne reference, uma i sveta. U ovoj snažnijoj varijaciji svojstvenoj narativu, junak menja sliku o sebi i/ili drugima tokom zapleta; na površinu izbija ironija dok junak prelazi iz jedne slikovne uloge u sasvim drugačiji model, i to na teži način. Kao što se umetničke perspektive razvijaju, ili razrešavaju, isto se zbiva i sa zapletom u (fiktivnom) životu – dve osovine postaju neraskidive. Lesingu bi se ova dinamika učinila pogodna, iako nikada nije tretirao ekfrazu kao takvu, niti je sanjao o mentalnim, subjektivnim slikama u umetnosti, književnoj ili nekoj drugoj, a kamoli njihovoj međusobnoj zameni u psihodramskom nizu. Jer „ništa ne obavezuje pesnika da svoju sliku koncentriše u pojedinačnom trenutku (...) Svaka promena, koja bi bi od slikara zahtevala posebnu sliku, koštala bi ga samo jednog dodira, koji bi, pak, sam po sebi, mogao predstavljati uvredu za maštu, ali koji – anticipiran onim što je prethodilo, ublažen i iskupljen onim što sledi – gubi svoj individualni efekt u zadivljujućem rezultatu celine“ (Lessing 1963 [1766], str. 22, 58-61). Pošto je ovaj princip dovela do krajnosti, Dinesenova ga preoblikuje da služi vlastitim egzistencijalnim, pripovednim i estetskim interesovanjima.

Kao primer se, prirodno, preporučuje lanac vizuelnih (samo)slika iz *Laokoona*. U „Nepobedivim robovlasnicima“, Aksel Let najpre naslućuje prislan odnos između devojkice koju voli i njene guvernante, izražavajući to pomoću tradicionalne slikovne harmonije: „Čvrsto spletena kosa starije žene bacala je blede odsjaj crvenih loknica devojkice. Kao da je slikaru na paleti ostalo nešto malo veličanstvene boje koju nije hteo da baci“ (WT, str. 131). Kasnije, kada se bude osećao delom tog sveta, Aksel je integrisan u slikovnu harmoniju: „Popodne beše tako savršeno mirno, kao preliveno zlatom, da se Aksel osećao kao da je našao put do slike, nekog klasičnog italijanskog platna na kojem se dobro osećao“ (WT, str. 137). Naravno, za danskog plemića iz devetnaestog veka koji boravi u Baden Badenu, mesto na koje projektuje sebe je krajnje neprimereno, što će saznati kada se ispostavi da je njegova voljena prevarant, a njena guvernanta sestra i saučesnik.

Sa raspadom romantične iluzije, dolazi i do preokreta u prirodi, distanci i pouzdanosti njegovih prostornih aluzija. Pošto više nije zaslepljen i sputan početnom samozavaravajućom slikom vlastitog položaja *vis-à-vis* drugih, (kao da se njihova kolorna harmonija stapa sa klasičnim italijanskim slikarstvom), Aksel sa distance shvata složenost situacije: „Dve tragične sestre u šumi, crvene lokne što im plamte na suncu, izobličena njihovih obrisa koja beše toliko harmonična da ih je on video kao klasičnu grupu, dva devojačka Laokoona u zagrljaju, u smrtonosnom stisku zmije“ (WT, str. 142-143). Preko modela Laokoona, Aksel u minijaturi izražava ne samo tragičnu nerazdvojivost sestara, nego i njihov razorni efekt po njegovu ljubav; otuda metamorfoza crvenila *vis-à-vis* opšte kompozicije u dve slike sa crvenokosim sestrama. Na početku on pokušava da stopi dve slikovne harmonije, jednu koja je čisto formalna („veličanstvena“ mešavina crvene boje) i drugu koja je tematska („klasična italijanska slika“ sa „savršeno mirnim“ popodnevom, kao da je „preliveno zlatom“). No, kontinuitet klasičnih kolorističkih normi pokazuje se nepodesnim. „Crvene

lokne“ se komponuju sa „smrtonosnim stiskom zmije“ – tako se umesto harmonije boja ostvaruje harmonija oblika. U isto vreme, ponavljanje preseca varijaciju; klasicizam različitih slikovnih modela i tehnika podrazumeva anahronizam ideala za koji su dve sestre voljne da žrtvuju i sadašnjost i budućnost. U narativnom pogledu, danski plemić postaje isključen ne samo iz prostorne konfiguracije koje one projektuju, nego i iz vremenske zone koju one zauzimaju.²¹

Zauzvrat, budućnost – kao glavni pripovedni potencijal aluzije – biva suspendovana, ali se proteže dalje od načina na koji Lesing koristi *Laokoon* kao primer „bremenitog trenutka“ koji umetnik bira kako bi zaobišao statičnu prirodu prostorne umetnosti, koju pisci (u originalnom delu ili preradi) artikulišu u trenutak pogodan za njihov medijum. U priči Dinesenove, međuprožimanje umetnosti i medijuma, kao i okruženja, ne neutrališe obe komponentne, niti ih transcendiraju, nego osnažuje svojstva narativnog sistema. Pripovedač, paradoksalno (uprkos sposobnosti književnosti ili Lesingovom savetu), ostavlja u prenosu skulptorov trenutak nedirnutim i imobilizuje ga u procesu modelovanja; to što umire Laokoonova porodica, i što će većito umirati, služi da putem kontrastiranja istakne kako će Akselova avantura uskoro preći u novu fazu (koja, pak, veoma duguje stapanju medijuma). U isto vreme, ekfrastički model, percipiran spolja, operiše na taj način da defamilijarizuje i estetizuje psihološki naelektrisane situacije (v. Langbaum 1965, str. 164-167), bez njihovog pojednostavljanja. Štaviše, narativ stiče dubinu i složenost koja nastaje iz napete kombinacije formalnih slikovnih elemenata i tematskog modela iz *Laokoon*. Utisak statičke smirenosti, koji odaju dve analogne ženske figure, u istoj boji, sa sugerisanjem „klasične“ harmonije, narušen je ogromnom moći koju poseduje narativ po modelu iz *Laokoon*, a ta moć se sa spoljašnje širi i u unutrašnju dramu. Mogući jednostavni portret dve sestre biva obogaćen (pozitivnim, u najmanju ruku patetičnim) implikacijama koje se tradicionalno povezuju sa Laokoonovom grupom, kao što su, na primer, fatalni zagrljaj, otuđenje iz društva i agonija u sceni umiranja, koja se sa antičkih prenosi na moderne figure. Uprkos tome što vodi poreklo iz statične površne strukture i njenog složenog književnog inventara, ekfrastički model proizvodi, uopšteno govoreći, (ili produbljuje, nagoveštava, unapređuje, tumači) emocionalni i psihološki život karaktera iz priča Isak Dinesen.

Ove promenljive vizuelne slike, kada se primene na dve sestre, teže da ostvare „zao-kruženost“ ili složenost u procesu razotkrivanja karaktera. Što se tiče Aksela, koji je u priči slikotvorac, prelaz od prvog do poslednjeg modela prati i dinamiku njegovog karaktera. Zajedno sa njegovom ličnošću, razvija se i njegova perspektiva gledanja. Svedoci smo njegovoj modulaciji, od agensa koji je uključen u radnju, koji se sreće sa svetom (događajima, ljudima, okolnostima) i tumači ih subjektivnim manirom, do ravnodušnog i objektivnijeg posmatrača, koji se skoro izjednačava sa pripovedačem. Kada je reč o tekućoj radnji, promena slikovnih modela prati i odražava junakov trenutak otkrića (anagnoriza), što zauzvrat izmešta tok potonjeg zapleta. Metafore vizuelnog prostora kod Isak Dinesen se, po pravilu, lociraju i zamenjuju kao središnja čvorišta zapleta. One mogu da pojačaju naša očekivanja od samog početka ili ih zakomplikuju, kao kada Čilderik modeluje sebe prema

²¹ Interesantno je da je ova priča bila nadahnuta Kurbeovom slikom dve žene na balkonu (Hannah 1971, str. 20). Međutim, u procesu narativizacije, jedinstveni umetnički izvor ustupa mesto nizu suprotstavljenih modela iz različitih perioda i mesta, u skladu se poetskim pravilom.

karijatidama; one mogu da ogole opasnost od očigledne staze na završetku, kao kada se Karlota identifikuje sa Josifom. U energičnijem vidu, kao sa Akselom, one dovode do stožernog trenutka uviđanja, koji prouzrokuje promenu modela, stava i pravca (sve to istovremeno) ka neočekivanom raspletu: anagnoriza je praćena peripetijom modernog stila, sa ekfrazom koja se projektuje u ključnu ulogu duž narativnog niza.

5. Pojedina dela kao modeli: od metaforičkih do književnih i ikoničkih slika

Dopustite mi ovde da dalje razvijem argument koji izražava jedinstvene, nasuprot uopštenih slika, i koji u njih usađuje narativnu nasuprot deskriptivnoj sili, kao dva nezavisna parametra ekfrazе. Ranije sam kratko ilustrovala re-prezentaciju jedan na jedan u trostrukosti „Portreta“ Dana Pagisa, u kojem se sugestivno kontrastira ubrzana, ali ljudska priča iz njegovog „Albuma“, koji, pak, duž čitave pesme kontrastira sa deskriptivnim ključem Odnove pesme „Musée“ sa slikama Brojgela („Ikar“) i drugih „starih majstora“ koji poznaju „patnju“. U svetlu prethodnog argumenta, biće teško navesti očigledniji slučaj od prakse Isak Dinesen, kod koje se ponekad (na sredini priče) sreću aluzije na pojedina umetnička dela.

Ovde su naročito interesantna ona umetnička dela, najčešće statue, koja egzistiraju kao deo fiktivnog sveta: na istom ontološkom nivou kao i karakteri koji na njih upućuju. Pošto ta umetnička dela imaju stvarnu, bukvalnu egzistenciju unutar autorkine proze, ona izgledaju kao da su u kontrastu sa modelima-slikama o kojima se do sada raspravljalo. Na primer, spominjanje *Laokoona* odnosiće se na istinski umetnički predmet iz istorije; čak i spominjanje neistorijske statue ili slike stvoriće sličan ekvivalent imaginativnosti, predstavljajući posebnu činjenicu unutar proze. Sa druge strane, Akselovo spominjanje „klasične grupe, dva devojčka *Laokoona*“ evocira sliku koja nema egzistenciju u stvarnom ili umetničkom svetu (osim kao tip, topos ili shema, i to subjektivizovana), nego samo metaforičku egzistenciju unutar proze pomoću aluzivne analogije sa fiktivnim entitetima, kao što su dve sestre. Ono je mislena stilska figura kojom se izražava o svetu. (Prisetimo se eksplicitnih markera figuracije, „kao da“, „kao“ i sličnih u poređenju smrti starog princa sa usponom Čilderik do karijatida). No, rastojanje između „bukvalnih“ i „metaforičkih“ pojava vizuelne umetnosti upadljivo je retko u poetici Isak Dinesen. One se sreću dok pomažu perceptibilnost i u svojim bitnijim ulogama (pomeranje zapleta, portretisanje junaka, psihološki uvidi, nagoveštaji međuljudskih odnosa itd.), da ne spominjemo njihove intersemiotičke zaplete i preokrete.²²

Razmotrimo književne statue, kao što su *Psiha sa lampom*, ili trio figura konjanika u glini („Ogrtač“, LT, str. 29; „O tajnim mislima i nebu“, LT, str. 54, 62). Retorički govoreći, sve one pokazuju da zavise od modela (kao varijacije na poznatu umetničku temu i/ili jedna na drugu), verbalizovane su u kratkim crtama, a ne od najsitnijih detalja, tako da se lako

²² Razlike između dvodimenzionalne i trodimenzionalne umetnosti kao aluzivnog ili modelujućeg sistema unutar tog korpusa daleko su izvan opsega ovog eseja. Jedan mogući nagoveštaj toga pojavljuje se u priči „Magarac“, u kojoj nastojnica manastira tvrdi da je „treću dimenziju izumeo sam đavo. Stoga su reči linija, kvadrat ili ravan reči plemstva, dok je jabuka, kao geometrijsko telo, postala greh naših praroditelja, pokušaj da se prevari Bog. Lično više volim slikarstvo od vajarstva“. (SGT, str. 115)

integrišu. Iz tačke gledišta čitaoca, njihova egzistencija u fiktivnom svetu još uvek ih ne čini nepristupačnim, čime se krši, pa čak i ograničava pravilo „perceptibilnosti“ Isak Dinesen. Dalje, one služe da povežu dva medijuma ili jezika u semiotičkoj montaži njenih pripovedaka, sa izrazitom razlikom u modusu međupovezanosti i značenja. Jer dok „metaforički“ modeli-slike prvenstveno označavaju tako što otelovljavaju rekurentne kulturalne objekte i/ili teme, umetnička dela koja egzistiraju u svetu priče uglavnom crpe svoje značenje iz sličnosti sa jedinstvenim pojedincima koji su u njoj. Psiha je, po poreklu, reprodukcija slikareve lepe supruge – iako ne i njena zvanična reprezentacija, pošto slika u Brauningovom dramskom monologu označava vojvotkinju – dok uspeh tri dečja konjanika zavisi od toga da li će se njihovi budući vlasnici prepoznati u njima. Na slici je prikazan lik žene kako bi označio boginju, dok skulpture istovremeno i oslikavaju i označavaju decu koja su bila portretisana pomoću figurica od gline; no, obe veze ekvivalentnosti očevidno uključuju još jednu relaciju, drugačiju od one između figure Hrista i princa na samrti, ili između karijatida i Čilderik. Stoga je razlika između metaforičke i doslovne egzistencije izvorne umetnosti u re-prezentovanju proze u korelaciji sa promenom naglaske sa metaforičke na ikoničku (ili u najmanju ruku, skoro ikoničku ili kvazi-ikoničku) sličnost sa fiktivnim kreaturama.

Zauzvrat, ova razlika se proteže od našeg semiotičkog procesa stvaranja značenja uz pomoć pojedinih vizuelnih slika do dramske sile stvaranja ili motivisanja zapleta. Ako međumetnička igra slika ima uticaja na čitaoca, tada ikoničnost fikcionalizovanih statusa počinje da se prepozna od strane *dramatis personae*, što ih navodi na delovanje, reakciju i opažanje. Samim stvaranjem ikone (koliko god do tada bila skrivena, marginalizovana, nevidljiva, daleko od ustoličenosti drame, homerovska) krči se put do njenog primećivanja, do sticanja značenja, do središta pripovedanja. Mogli bismo reći da prvobitni mimezis (u ikoničkom smislu, odnosno kao vizuelna reprezentacija, a ne direktno kao književna re-prezentacija) preokreće dinamiku. Na primer, naizgled slučajna činjenica da je statua Psihe izvajana po liku vajareve žene postaje, putem sličnosti, aristotelovski „pokretački element“ koji započinje i održava radnju u „Ogrtaču“. Ili, u završnom potezu u pravcu samoprepoznavanja, tri glinena konjanika se umetniku-protagonisti sugerišu kao slika „trostrukosti“ njegove vlastite prirode, koja ga u različitim životnim ulogama i periodima vuče na različite strane. Tok događaja, zajedno sa našim razumevanjem, tako zavisi od umetnikovog žara i pronicljivosti fiktivnog posmatrača za uočavanje sličnosti.

Kao agensi zapleta, statue koje egzistiraju u fiktivnom svetu neće biti svedene na objekte, pa čak ni na objekte koje agensi upotrebljavaju u cilju pokretanja radnje, kao kada umetnički objekt posluži za šifrovanje vojvodine opominjuće poruke svojoj budućoj nevesti; ili kao oružje kojim se počinu ubistvo u detektivskoj priči; ili, šire posmatrano, kao kost razdora. (Na samrtničkoj postelji, biskup „naručuje svoj nadgrobnni spomenik“ tako da „Gandolf (...) pukne od muke“). Verujem da takve uloge, čak i na najprizemnijem i instrumentalnom nivou, moraju imati svoje mesto u opštoj teoriji ekfraze, ali naš korpus im dodaje strateški, egzistencijalni preokret, koji revolucionarizuje vrednost njihovog zapleta i još mnogo toga. U savršenom saglasju sa ontologijom sveta Isak Dinesen, kojem nema paralele u modernoj ili zapadnoj tradiciji po sveobuhvatnom dinamizmu, statue stižu moć i proslavljaju potpunost egzistencije, uključujući i život u vremenu. Tradicionalno posmatrana

kao prostorne, nežive stvari, pogodne jedino za ljudsku kontemplaciju i opis, ili sporenje, analitičko ili strastveno, takva umetnička dela su u pričama Isak Dinesen do te mere narativizovana da su se na misteriozan način popela na vrh skale bića; ona zahtevaju za sebe ni manje ni više nego ravnopravnost sa ljudskom ekipom, na čiju sudbinu utiču putem sličnosti i kontingentnosti sa njima.

Živost, delovanje, subjektivizacija, bliskost, ikoničnost – da bi podrazumevalo ovaj kompleks statusa i uloga, umetničko delo odabrano za ekfrazu mora da vodi individualan život, paralelan njegovom ljudskom pandanu. Njegova svojstva moraju biti egzistentna u samom svetu, bilo da se radi o svetu priče ili istorije, a ne kao model koji diskurs pripovedača apstrahuje iz slika sveta. Samo tako može ontološko srodstvo eskalirati iz posebne, ali ničim obeležene koegzistencije na istom nivou (kao predmeti stvarnosti, uporedivi sa portretom vojvode i pokojne vojvotkinje, koja „gleda kao da je živa“) u misterioznu mrežu korelacija (kao *dramatis personae* na pozornici stvarnosti).

Na primer, u „Kardinalovoj trećoj priči“ statua svetog Petra u Vatikanu direktno menja život i karakter gospe Flore, njeno zdravlje i izgled bivaju narušeni jer dobija sifilis, ali se ona kroz bolest miri sa svojim stanjem. Ovaj preokret se odvija uz višestruku analogiju između agensa koji preokreće i preokrenutoga. Najpre, statua nosi fizičku i mentalnu podudarnost sa visokom, „nepokretnom“, junakinjom koja se „odriče“ (LT, str. 89-90). Ali opet, kao u slučaju *Laokoona*, istorija sveca (odricanje praćeno požrtvovanošću) igra važnu ulogu u analogiji sa ženom koja sledi istu stazu, u analogiji svetog Petra sa Hristom, gospe Flore sa svetim Petrom. Istorija aktuelne statue (transformacija rimskog boga Jupitera u hrišćanskog sveca) predskazanje je pravca kojim će se odvijati promena i presedana koji će uslediti. Ta neobična analogija nije u potpunosti rezervisana za nas autsajdere. Obuzeta osećajem srodnosti već od prvog susreta, Floru misteriozno privlači statua svetog Petra, i ona je više puta posećuje. Kao i uvek u ovakvom obrascu, posmatračeva pronicljivost za uočavanje sličnosti (tematsko samoprepoznavanje u ikoni drugoga) konačno rešava stvar i njen otpor popušta do te mere da ljubi statuu, što je vodi u bolest i preobražaj. Višestrukost referenci ove ikone – na Jupitera, svetog Petra i samu gospu Floru – uzdiže je iz neživosti u status sličan ljudskom biću, ako ne i u nadljudski status.

U priči „Piter i Roza“, čisto metaforički model se iznova pojavljuje kao statua-agens unutar fiktivnog sveta. Sve počinje kada adolescent Piter iznenada uoči sličnost svoje rođake Roze sa glavom na pramcu broda: „Roza je sada [dok je stajala iza prozora], dok su joj peševi plavog kaputa bili zaglavljani među prečke prozora, toliko podsećala na figuru glave nekog velikog broda da se on na trenutak, tako reći, suočio sa licem svoje duše. Život i smrt, avanture moreplovca i sama sudbina – sve to se pred njim uzdizala u obličju devojke“ (WT, str. 259).

Kao i kod gospe Flore, posmatrač jedino pomoću poređenja, a ne ikone, pronalazi vlastito sopstvo („dušu“) u trodimenzionalnoj slici drugoga. Mreža analogija se odmotava kao lanac ekvivalencija, koje se pomeraju od ljudskog, preko neživog-skulpturalnog do psihičkog domena. Devojka se najpre prikazuje kao drvena lutka, bez mnogo detalja (sa „peševima plavog kaputa (...) zaglavljenim među prečke“), čemu doprinosi slika ispeglanosti njenog kaputa. Potom se model stilizovane drvene lutke razotkriva kao figura nematerijalnog sopstva. Iz tačke gledišta momka koji je rešio da pobegne među moreplovce, ana-

logija sa glavom na pramcu broda način je iskazivanja žudnje prema jednoj fizičkoj, opipljivoj egzistenciji. U isto vreme, ovim se otkriva Piterova ljubav prema toj devojci. Drugo je pitanje da li ona zaslužuje tu ljubav, pošto će njegov san otkriti odraslima, što uskoro dolazi u središte narativa. Na trenutak, viđena Piterovim očima, Roza je anima njegove muškosti; duh (i bukvalno i figurativno locirana iznad njega) kojem se divi; ostvarenje pokretne moći koja ga nagoni da napusti stege postojeće egzistencije i zaplovi u beskrajni prostor okeana. Nije ni čudo da je, pri njihovom sledećem susretu, „more postalo [za Pitera] žensko božanstvo, a sama Roza moćna i zapenušana, slana i sveobuhvatna kao more“ (WT, str. 267). Između toga dvoga, on jedva da pravi razliku.

Pošto je sličnost sa figurom glave na pramcu odradila posao, pojavljuje se istinski ikonički pandan da zakomplikuje i upotpuni taj efekt. Piter priča Rozi o „kapetanu broda koji je svoju lađu nazvao po supruzi. Dao je da se na pramcu izrezbari predivna glava, po njenom liku“ (WT, str. 274). Ovo nije samo puko udvajanje slike, nego i njeno oživljavanje. Drvena glava na pramcu, koja je do sada imala figurativnu egzistenciju, preobražava se u treću stranu ljubavnog trougla, pošto supruga greškom meša ikoničnost („po njenom liku“) sa supstitucijom, kao da ju je ikona zaista zamenila u srcu njenog supruga. Ovo suprotno tumačenje umetničkog znaka, koje se izvodi uprkos vidljivoj ikoničnosti i nameri njegovog vlasnika, vodi do suprotnog pomeranja koje poništava čitavi trougao, i to putem vizuelnog nasilja. Ukravši „oči“ figure (par dragog kamenja plave boje, u čemu vidimo odsjaj Rozinog plavog kaputa), ljubomorna supruga oslepljuje brod, koji tone zajedno sa njenim mužem, a ona na kraju bukvalno oslepi. Pogrešno shvaćena ikonička relacija pokazuje se destruktivnom unutar umetnute priče. Međutim, u okvirnoj priči, dok Piter pripoveda o ljubomori supruge, izdaji i konačnoj kazni, Roza (koja je istovremeno oličenje i glave na pramcu i mora) sa užasom uočava analogiju između njenog odavanja Piterovog tajnog plana da pobegne i ženine izdaje. Taj uvid podstiče u njoj odluku da radije umre sa Piterom, nego da ga pusti da živi i otkrije njenu krivicu.

Glava na pramcu, dakle, najpre evocira čistu vizuelnu metaforu preko junaka koji, poput Aksela ili Čilderik, svesno vrši poređenje. Ali on i dalje ne uviđa kakve to ima posledice po njegove emocije, postupke (odavanje tajne devojci, priča o njenom ženskom pandanu) i, preko njene reakcije, na njegovu sudbinu. U tom procesu, sličnost sa glavom na pramcu poprima stvarnu egzistenciju, ona postaje agens delovanja, pa čak i patos unutar umetnute priče (fikcija unutar fikcije), što vodi do samootkrovenja i katastrofe u okvirnoj priči. Iz pozicije čitaoca, dvostrukost ili uloga na dva nivoa ovog „pokretnog objekta“ radikalizuje silu delovanja koju vrše veze sličnosti u univerzumu Dinesenove. Gde se završava (vizuelna) umetnost i počinje život (priče)? Sve to daje novi zaokret relacijama između dinamike zapleta i statike ekfrastičkog objekta unutar pripovedne arene – oni se međusobno prožimaju kao nikada ranije.

Već spomenutu činjenicu da to međuprožimanje isključuje glas – umetnički objekti uvek ostaju nemi, zajedno sa ostalim stvarima iz njihovog poretka – valja ponovo zapaziti. To upadljivo odsustvo još snažnije odvlači umetnička dela od nezaboravne prozopopeje, unutar ekfraze i izvan nje, dok glas prelazi u domen tišine – ona su figure u životu, a ne figure književnog govora. Delo Isak Dinesen se ovde ponovo tumači kao nemi komentar o ekfrastičkoj praksi i teoriji, uokviren opštom sferom mimezisa.

Jedan način da se izoštri ta razlika bio bi da se njeno pisanje kontrastira sa tradicijom „pokretne statue“ koju je nedavno istraživao Kenet Gros. Dopustite mi samo da navedem njegovo upućivanje na dva slučaja: „Ima nešto u njihovim tropima nad čime vredi zastati i zamisliti se, jer se svaka bori da nađe glas i modus svesti za statuu koji odgovara njenoj istoriji, ontologiji i upotrebi kao statue, a ne prosto kao slike ljudskog bića. Statua govori, ali njoj je nemoguće da govori kao statusa“ (Gross 1992, str. 145). Dinesenova preokreće to pitanje tačku po tačku, od tropa preko iskaza do višestrukosti statue koja je razdvojena od sličnosti sa čovekom. U pogledu porekla, ona odbacuje i etimologije na kojima su kritičari često zasnivali, selektivno ili združenim snagama, njihova privilegovana svojstva ekfrazne: (mimetsku) deskriptivnost i/ili (fantastično, ako ne i figurativno) pozajmljivanje glasa. Moja rasprava o varijabilnosti tih svojstava pokazuje da je ona, sistematskim preokretanjem, bila bolji teoretičar, držeći ravnotežu svojom svestranošću.

6. Lažni seksualni zastoj

Dopustite mi na kraju da ovoj raspravi dodam i društveno-umetnički ton. Nažalost, stara kritičarska sklonost da se ograničava protejski dinamizam književnih formi u unapred zamišljene formule pokazuje znake širenja svojih ovlasti sa reprezentacije na reprezentera. Stoga bih ukazala da se moja analiza suprotstavlja i jednom i drugom. Ona ne ilustruje samo bogatu igru dimenzijama žanra (ekfrazna/poezija/priповest), strukture (prostor, vreme, prostor-vreme) i međuumetničkim mimezismom (tekst/slika/model). Delo Isak Dinesen, kao delo žene, preispituje novije, pomodne trendove u književnom inventaru: spajanje teoretskih i seksualnih kategorija. Tako se, recimo, Mičel (1989, str. 97) zalaže za povezivanje ekfrastičke i (srodne) poezije sa seksom, unutar onoga što naziva „politikom“ književnog prostora: „Moramo se zapitati, šta se dešava kada strategije književnog prostora prisvoji ženski pisac? Predložio bih dve hipoteze: da je žanr, u kojem žene osvajaju književni prostor, prvenstveno roman, i da se to osvajanje manifestuje u čestoj pojavi junakinje ili ženskog pripovedača kao slikara ili pronicljivog posmatrača, 'subjekta koji vidi', suprotstavljenog 'subjektu koji govori', osobe koja živi u prostoru, a ne u vremenu“.

Iako sa dobrim namerama, ovim se žene („ženski pisac“ ili „junakinja ili ženski pripovedač kao slikar ili pronicljivi posmatrač“ unutar književnosti) svode na jednodimenzionalnost, sličnu onoj koju su stari filozofi pripisivali „Čoveku“. Nijedna od te dve hipoteze, o ženskim romansirima ili boravku u prostoru, čak ni izvan dinamizacije ekfrastičkih slika, ne mogu primeniti na naš korpus (ili na druge slične). Pun prikaz kako i zašto one ne mogu da opstanu podrazumevao bi ponavljanje velikog dela rasprave iz mog eseja „Zapleti prostora“ (1991). Ovde bih mogla da se dotaknem samo nekih relevantnih činjenica.

Prvo, Dinesenova odbacuje romansijerski žanr u korist „priče“, „sublimne“ ili „božanske umetnosti“ upravo zato da bi – između ostalog – obnovila primat „subjekta koji govori“, pripovedačkog glasa. „Priče su kazivane otkako postoji govor“ (LT, str. 23ff). Štaviše, sa eliminisanjem prozopopeje, taj primat poprima egzistencijalni značaj. Daleko od toga da razdvaja žene i muškrace, „govor“ ujedinjuje čovečanstvo *vis-à-vis* neljudskog poretka, koji je nem čak i kada je najpribližniji ljudima.

Drugo, u svetu Dinesenove (koja je sama bila slikar), uloge slikovnih umetnika su rezervisane za muškarce, dok su istaknute ženske figure arhetipski i povremeni pripovedači. One se kreću od Šeherezadinih predaka do starice koja pripoveda parabolou u „Praznoj stranici“. Nije, stoga, ni čudo da njena praksa ekfrazne sledi pravila opšte poetika. Priča ne „osvaja“ prostor, ali mu na nove načine udahnuje život; njen cilj nije da izbavi junakinje (ili junake) iz zatočeništva svoga pola – pogotovo ne po cenu zarobljavanja u nekom drugom prostoru – nego da izbavi svet koegzistentnih entiteta iz staze. Posmatrano ideološki i umetnički, čini se da je ovo liberalnija i oslobađajuća strategija. U svakom slučaju, ideja razdvajanja „književnih“ polova se pokazuje lažnom, kao još jedan mit ekfrazne. Ali ako već moramo uneti seksualne varijable u polje poetske reprezentacije, izbor je jasan. Ili ćemo držati naše korelacije fleksibilnim i empirijskim – kako bismo ih prilagodili spektru umetnosti kojim vladaju „žene umetnici“ – ili ćemo proučavati Isak Dinesen, ne kao čudovište, već kao muški alter ego baronice Karen Bliksen.

Izvornik: Tamar Yacobi, "Pictorial Models and Narrative Ekphrasis", u: Poetics Today 16: 4 (Winter 1995), str. 599-649, Duke University Press, Durham.

(S engleskog preveo Predrag Šaponja)

LITERATURA:

- Abrams, M. H. (1953) *The Mirror and the Lamp* (New York: Oxford University Press).
- Alpers, Svetlana (1960) "Ekphrasis and Aesthetic Attitudes in Vasari's Lives", *Journal of the Warburg and Courland Institutes* 23: 190-215.
- Alpers, Svetlana, and Paul Alpers (1972) "Ut Pictura Noesis? Criticism in Literary Studies and Art History", *New Literary History* 3: 437-58.
- Ashbery, John (1986) *Selected Poems* (Harmondsworth: Penguin).
- Auden, W. H. (1976) *Collected Poems*, ur. Edward Mendelson (New York: Random House).
- Auerbach, Erich (1973 [1946]) *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*, prev. Willard R. Trask (Princeton: Princeton University Press).
- Barolsky, Paul (1991) *Why Mona Lisa Smiles and Other Tales by Vasari* (University Park: Pennsylvania State University Press).
- Barolsky, Paul (1992) *Giotto's Father and the Family of Vasari's Lives* (University Park: Pennsylvania State University Press).
- Clüver, Claus (1978) "Painting into Poetry", *Yearbook of Comparative and General Literature* 27: 19-34.
- Clüver, Claus (1989) "On Intersemiotic Transposition", *Poetics Today* 10: 55-90.
- Davidson, Michael (1983) "Ekphrasis and the Postmodern Painter Poem", *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 42: 69-79.
- Dinesen, Isak (1934) *Seven Gothic Tales* (New York: Smith and Haas).
- Dinesen, Isak (1942) *Winter Tales* (New York: Random House).
- Dinesen, Isak (1957) *Last Tales* (New York: Random House).
- Dinesen, Isak (1963) *Ehregard* (New York: Random House).
- Eliot, George (1956 [1859]) *Adam Bede* (New York: Pocket Library).
- Genette, Gerard (1982) "Frontiers of Narrative", u: *Figures of Literary Discourse*, prev. Alan Sheridan, 127-44 (New York: Columbia University Press).
- Gross, Kenneth (1992) *The Dream of the Moving Statue* (Ithaca: Cornell University Press).

- Hagstrum, Jean H. (1958) *The Sister Arts* (Chicago: University of Chicago Press).
- Hamon, Philippe (1981) "Rhetorical Status of the Descriptive", *Yale French Studies* 61: 1-26.
- Hannah, Donald (1971) *"Isak Dinesen" and Karen Blixen: The Mask and the Reality* (London: Putnam and Co.).
- Heffernan, James A. W. (1991) "Ekphrasis and Representation", *New Literary History* 22: 297-316.
- Hollander, John (1985) "Introduction", u: *Rossetti* 1985: 3-16.
- Hollander, John (1988a) "The Poetics of Ekphrasis", *Word and Image* 4: 209-19.
- Hollander, John (1988b) *Melodious Guile: Fictive Pattern in Poetic Language* (New Haven: Yale University Press).
- Keats, John (1953 [1819]) *The Letters of John Keats*, ur. Hyder Edward Rollins (Cambridge, MA.: Harvard University Press).
- Kibedi, Varga, A. (1989) "Criteria for Describing Word-and-Image Relations", *Poetics Today* 10:31-53.
- Kranz, Gisbert (1973) *Das Bildgedicht in Europa: Zur Theorie und Geschichte einer literarischen Gattung* (Paderborn: Schöningh).
- Kranz, Gisbert (1981) *Das Bildgedicht: Theorie, Lexikon, Bibliographie*, 3 vols. Literatur und Leben, n. 5., 23 (Cologne: Bohlau).
- Krieger, Murray (1968) "Ekphrasis and the Still Moment of Poetry; or, Laokoön Revisited", u: *Perspectives on Poetry*, ur. James L. Calderwood i Harold E. Toliver, 323-48 (New York: Oxford University Press).
- Krieger, Murray (1992) *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign* (Baltimore: Johns Hopkins University Press).
- Kurman, George (1974) "Ekphrasis in Epic Poetry," *Comparative Literature* 26: 1-13.
- Langbaum, Robert (1965) *The Gayety of Vision: A Study of Isak Dinesen's Art* (New York: Random House).
- Lessing, Gotthold Ephraim (1963 [1766]) *Laocoön: An Essay upon the Limits of Painting and Poetry*, prev. Ellen Frothingham (New York: Noonday).
- Lund, Hans (1992) *Text as Picture: Studies in the Literary Transformations of Pictures*, prev. Kacke Gotrick (Lewiston, NY: Edwin Mellen).
- Mandelker, Amy (1991) "A Painted Lady: Ekphrasis in *Anna Karenina*", *Comparative Literature* 43: 1-19.
- Marin, Louis (1970) "La description de l'image: À propos d'un paysage de Poussin", *Communications* 15: 186-209.
- Mitchell, W. J. T. (1986) *Iconology: Image, Text, Ideology* (Chicago: University of Chicago Press).
- Mitchell, W. J. T. (1989) "Space, Ideology, and Literary Representation", *Poetics Today* 10: 91-102.
- Nabokov, Vladimir (1967) *Nabokov's Dozen* (Harmondsworth: Penguin).
- Pagis, Dan (1981) *Points of Departure*, prev. Stephen Mitchell (Philadelphia: Jewish Publication Society of America).
- Panofsky, Erwin (1982) *Meaning in the Visual Arts* (Chicago: University of Chicago Press).
- Riffaterre, Michael (1990) *Fictional Truth* (Baltimore: Johns Hopkins University Press).
- Rossetti, Dante Gabriel (1985) *The Essential Rossetti* (New York: Ecco).
- Scholes, Robert (1974) *Structuralism in Literature* (New Haven: Yale University Press).
- Seznec Jean (1972) "Art and Literature: A Plea for Humility", *New Literary History* 3: 569-74.
- Spitzer, Leo (1962 [1955]) "The 'Ode on a Grecian Urn'; or, Content vs. Metagrammar", u: *Essays on English and American Literature*, ur. Anna Hatcher, 67-97 (Princeton: Princeton University Press).
- Steiner, Wendy (1982) *The Colors of Rhetoric: Problems in the Relation between Modern Literature and Painting* (Chicago: University of Chicago Press).
- Steiner, Wendy (1989) "The Causes of Effect: Edith Wharton and the Economics of Ekphrasis", *Poetics Today* 10: 279-97.
- Sternberg, Meir (1978) *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction* (Baltimore: Johns Hopkins University Press).
- Sternberg, Meir (1981) "Ordering the Unordered: Time, Space, and Descriptive Coherence", *Yale French Studies* 61: 60-88.

- Sternberg, Meir (1982) "Proteus in Quotation-Land: Mimesis and the Forms of Reported Discourse", *Poetics Today* 3(2): 107-56.
- Sternberg, Meir (1985) *The Poetics of Biblical Narrative: Ideological Literature and the Drama of Reading* (Bloomington: Indiana University Press).
- Sternberg, Meir (1990) "Time and Reader", u: *The Uses of Adversity: Failure and Accommodation in ReaderResponse*, ur. Ellen Spolsky, 49-89 (Lewisburg, PA: Bucknell University Press).
- Sternberg, Meir (1992) "Telling in Time (II): Chronology, Teleology, Narrativity", *Poetics Today* 13: 463-541.
- Stevenson, Robert Louis (1952) "The Sire de Maletroits Door", u: *The Great Short Stories*, 199-220 (New York: Pocket Books).
- Williams, William Carlos (1988) *The Collected Poems*, 2 toma, ur. Christopher MacGowan (New York: New Directions).
- Yacobi, Tamar (1976) "The Manipulation of Time as an Anti-Realistic Factor in the Poetry of Dan Pagis", *Hasifrut* 22: 18-37.
- Yacobi, Tamar (1988) "Time Denatured into Meaning: New Worlds and Renewed Themes in the Poetry of Dan Pagis", *Style* 22: 93-115.
- Yacobi, Tamar (1989) "Space as Interspace: Multiple Sign-Systems in the Poetics of Isak Dinesen", rad prezentovan na IV IASS Congress, Barcelona-Perpignan. Skraćena verzija u: *Signs of Humanity*, ur. Michel Balat i Janice Deledalle-Rhodes, 2: 897-902 (The Hague: Mouton de Gruyter, 1992).
- Yacobi, Tamar (1990a) "Dimensions of Space: Isak Dinesen", u: *Proceedings of the Twelfth Congress of the International Comparative Literature Association*, ur. Roger Bauer i Douwe Fokkema, 3: 79-85 (Munich: ludicium).
- Yacobi, Tamar (1990b) "Space as a Figure of Time: Direction Locatives and World Pictures in Pagis's Poetry", *Hebrew Linguistics* 28-30: 123-36.
- Yacobi, Tamar (1991) "Plots of Space: World and Story in Isak Dinesen", *Poetics Today* 12: 447-93.