

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ
ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

Татјана З. Ристић

**МЕТАЕКФРАЗА КАО ТРАНСКУЛТУРАЛНИ И
ТРАНСМЕДИЈАЛНИ ФЕНОМЕН У АНТИЦИ И
ПОТОЊИМ ЕПОХАМА**

докторска дисертација

Београд, 2025

UNIVERSITY OF BELGRADE

FACULTY OF PHILOLOGY

Tatjana Z. Ristić

**METAEKPHRASIS AS TRANSCULTURAL
AND TRANSMEDIAL PHENOMENON IN THE
CLASSICAL AND LATER PERIODS**

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2025

Ментор: др ЈЕЛЕНА ПИЛИПОВИЋ, редовни професор, Универзитет у Београду,
Филолошки факултет

Чланови комисије:

Датум одбране: _____

МЕТАЕКФРАЗА КАО ТРАНСКУЛТУРАЛНИ И ТРАНСМЕДИЈАЛНИ ФЕНОМЕН У АНТИЦИ И ПОТОЊИМ ЕПОХАМА

Сажетак

Предмет овог истраживања је посебна варијанта екфразе, која је уједно и њен најкомплекснији вид – метакфрази. Самеравајући више како књижевних текстова, тако и „текстова” у другим знаковним системима, који настају у продукцији различитих култура и времена, желимо да проникнемо до онога што је заједничко свима њима и што, као такво, може конституисати оно што сматрамо метакфрастичким. Унутар дела која узимамо за анализу уочавамо дијалог који је трансгресиван на културалном и медијалном нивоу, те се отуда две карактеристике истичу као иманентно метакфрастичке: транскултуралност и трансмедијалност. Да бисмо се уопште упустили у херменеутичко испитивање, крећемо првобитно од успостављања теоријског и естетичког апарата, илуструјући одређење метакфразе до ког долазимо кроз типологију екфразе, као и феноменологију њихове рецепције. Потом испитујемо видове у којима се метакфраза јавља у стваралаштву Филострата Млађег („10. Пир или о Мижанима”), Ивана В. Лалића („Грчка грнчарија”), В. С. Најпола (*Енигма доласка*) и Мишима Јукија (*Златни павиљон*), у екранизацијама дела Оскара Вајлда (*Слика Доријана Греја*) и Елене Феранте (Напуљска тетралогија), али и у процесу генерисања садржаја помоћу вештачке интелигенције. У свим овим текстовима тражимо заједничке црте, али нужно проналазимо и оне уникатне, које са сваким уобличењем придонесе комплексности поливалентног семиотичког феномена какав је метакфраза. Као сопствено одређење метакфразе нудимо следеће: метакфраза је енаргејична и наративизујућа евокација друге енаргејичне и наративизујуће евокације дела просторних уметности.

Кључне речи: метакфраза, екфраза, транскултуралност, трансмедијалност, просторне уметности, *enargeia*, наративизација.

Научна област: наука о књижевности

Ужа научна област: теорија књижевности, књижевна херменеутика, компаративне студије културе, компаративне студије медија

УДК: _____

METAEKPHRASIS AS TRANSCULTURAL AND TRANSMEDIAL PHENOMENON IN THE CLASSICAL AND LATER PERIODS

Abstract

The subject of this research is a special variant of ekphrasis, which is also its most complex form – meta-ekphrasis. By comparing both literary works and “texts” in other sign systems, produced within different cultures and at different times, we aim to fathom what is common to all of them and what, as such, can constitute what we consider meta-ekphrastic. Within the works we take for analysis, we observe a transgressive dialogue on a cultural and medial level, and hence two characteristics stand out as immanently metaekphrastic: transculturality and transmediality. To engage in a hermeneutic examination, we initially establish the theoretical and aesthetic apparatus, illustrating the notion of meta-ekphrasis, which we arrive at through the typology of the concept it is based upon – ekphrasis – as well as the phenomenology of their reception. Then, we explore the forms in which meta-ekphrasis appears in the works of the Younger Philostratus (“Pyrrhus or the Mysians”), Ivan V. Lalić (“Greek Pottery”), V. S. Naipaul (*The Enigma of Arrival*) and Mishima Yukio (*The Temple of the Golden Pavilion*), in the adaptations of works by Oscar Wilde (*The Picture of Dorian Gray*) and Elena Ferrante (*The Neapolitan Novels*), as well as in the process of content generation through artificial intelligence. In all these texts, we seek common traits. Still, we inevitably find unique ones, too, which, with each new embodiment, add to the complexity of the polyvalent semiotic phenomenon that is meta-ekphrasis. We offer the following as our own definition of meta-ekphrasis: meta-ekphrasis is a enargeic and narrativizing evocation of another enargeic and narrativizing evocation of spatial arts.

Keywords: meta-ekphrasis, ekphrasis, transculturalism, transmediality, spatial arts, *enárgeia*, narrativization.

Scientific field: Literary Studies

Scientific subfield: Theory of Literature, Literary Hermeneutics, Comparative Cultural Studies, Comparative Media Studies

UDC number: _____

Садржај

1. УВОД: УМЕТНОСТ ВИДЉИВОГ ГОВОРА	1
2. ТЕОРИЈСКО ОДРЕЂЕЊЕ ФЕНОМЕНА МЕТАЕКФРАЗЕ	3
2.1. Типологија екфразе као пут ка могућој типологији метакфразе	3
2.1.1. Историја појма екфразе	3
2.1.2. Медијална подела екфразе	11
2.1.3. Подела екфразе према реалности њеног предмета	18
2.1.4. Класификација екфразе Лилијан Лувел	23
2.1.5. Предложено одређење феномена екфразе	26
2.2. Феноменологија рецепције метакфразе	27
2.2.1. Едисонов и Берков одговор на <i>ut pictura poësis</i>	27
2.2.2. Лесингова трансмедијална забрана	31
2.2.3. Мерло-Понтијева феноменологија перцепције	33
2.2.4. Слојеви естетског предмета код Ингардена, Хартмана и Панофског	36
2.3. Одређење феномена метакфразе	40
2.3.1. Досадашња схватања метакфразе	40
2.3.2. Предложено одређење феномена метакфразе	43
3. КЛАСИЧНА МЕТАЕКФРАЗА: ОПОНАШАЊЕ И ОПОНИРАЊЕ	46
3.1. Ахилев штит код Хомера и Филострата Млађег	48
3.1.1. Истраживачки и поетолошки оквир: метакфраза између наратије, дескрипције и парафразе	48
3.1.2. <i>Opus ipsum</i> : облик и боја у приказу штита и његове слике	50
3.1.3. <i>Res ipsae</i> или сликање невидљивог – карактери и звуци	55
3.2. Китсова „Ода грчкој урни” и Лалићева метакфрастичка поезија као различити прикази грчког културног наслеђа	60
3.2.1. Истраживачки осврт: „нева мира, нетакнута сва”	60
3.2.2. Китсова Грчка и Лалићева Византија	61
3.2.3. Канонизована и „друга” традиција: „Ода грчкој урни” и „Грчка грнчарија”	65
ПРОБЛЕМАТИЗАЦИЈА ОДНОСА СУБЈЕКАТ–ОБЈЕКАТ У МЕТАЕКФРАЗИ	72
4.1. Хибридизација метакфразе кроз призму постколонијалног субјекта у Најполовом роману <i>Енигма доласка</i>	75
4.1.1. Теоријски оквир: метакфраза и хибридизација	75

4.1.2. Плејада визуелних предлогака: метаекфраза као средство евоцирања фикционалних ентитета	77
4.1.3. „Енигма доласка и поподне”: метаекфрастички симбол Најполовог стваралаштва	84
4.2. Метаекфраза архитектонског објекта као ништавила у Мишимином роману <i>Златни павиљон</i>	90
4.2.1. Филозофско-историјски оквир: Кјото школа и <i>Златни павиљон</i>	90
4.2.2. Екфраза: Павиљон пре Павиљона	91
4.2.3. Метаекфраза: стапање екфразе и екфрастичког објекта	95
5. МЕТАЕКФРАЗА И АДАПТАЦИЈА: ЕКРАНИЗАЦИЈА ДРУГОСТИ	102
5.1. Кемпизација метаекфразе у преласку <i>Слике Доријана Греја</i> из текста на сликарско и филмско платно	105
5.1.1. Теоријски оквир: кемп и екфраза	105
5.1.2. Ликовни реализам: слика Хенрика Медине	107
5.1.3. Заокрет ка кемпу: слика Ајвана Олбрајта	112
5.2. Метаекфраза, феминизам и ципеле у роману и ТВ серији <i>Моја генијална пријатељица</i>	116
5.2.1. Теоријски оквир: екфраза и феминизам	116
5.2.2. Родна економија у делању екфразе и Напуљска тетралогја	117
5.2.3. Од скице до модног предмета: метаекфраза ципела	123
6. НОВИ ТИП ДИГИТАЛНЕ МЕТАЕКФРАЗЕ: МЕТАВИКФРАЗА И ОБРНУТА МЕТАВИКФРАЗА	131
6.1. Претече одређењу викфразе и метавикфразе	131
6.2. Метавикфраза у <i>ChatGPT</i> -у и обрнута метавикфраза у <i>DALL-E</i> -у 3	134
6.3. Стварање обрнуте метавикфразе на основу могућих просторних прототекстова „Оде грчкој урни” у <i>Midjourney</i> -у	138
7. ЗАКЉУЧАК: МЕТАЕКФРАСТИЧКИ <i>MISE EN ABÎME</i>	144
БИБЛИОГРАФИЈА	146

1. УВОД: УМЕТНОСТ ВИДЉИВОГ ГОВОРА

Када је поетско Ја у десетом певању „Чистиштишта” прешло „праг врата куд се ријетко иде” (Aligijeri, 2004: 269; ст. 10.1–10.3), Вергилије га је упутио да сагледа део брда од белог мермера на ком су дочаране три сцене у барелефу. Оне су биле толико живописне да се поетском Ја чинило као да проговарају, те је закључио:

Colui che mai non vide cosa nova
produsse esto visibile parlare,
novello a noi perché qui non si trova.¹

(Ibid: 272, ст. 10.94–96)

Видљивим говором (итал. *visibile parlare*) овде се именују запањујући ликовни прикази какве је могао створити само Бог, који готово да антиципирају медијум филма као покретне слике. Битно је уочити, међутим, да једини медијум кроз који ови прикази долазе до реципијента *Божанствене комедије* јесте Дантеов стих. Отуда видљиви говор постаје песнички квалитет, уједно и једини вид у ком је смртник „уметност нову” успео да пренесе у наш свет. Такав говор још од почетка новог века називамо екфразом. Реч је о полисемичној концепцији стога што се изворно античко значење кроз његово историзовање увукло у вртлог изновног (ре)дефинисања. У другој половини XX века настао је знатан број теоријских и књижевних текстова на основу којих је екфраза постала један од кључних термина савремених проучавалаца како књижевности, тако и других области.

Посебно комплексан вид екфразе јесте њено умногостручавање, које је предмет наше студије – метакфраза. За циљ смо себи поставили да испитамо проблем на мета-нивоу услед тога што је досадашња теорија у великој мери занемарила овакав начин истраживања, помињући метакфразу само успутно и без јединственог одређења. Потоње је, уосталом, проблем и са екфразом. Како ћемо показати у наредном одељку, у метакфрази долази до даљег раслојавања већ суштински раслојеног концепта (на шта упућујемо кроз њену типологију), те је у овом облику могуће екфразу изучити у најкомплекснијем виду у ком се јавља. И рецепција оваквог феномена фокус је нашег теоријског разматрања, утемељеног првенствено на феноменолошком приступу, али и другим естетичким тековинама.

Установивши теоријски апарат у првом делу, приступа се херменеутичком испитивању у другом делу студије. Херменеутички сегмент несразмерно је већи од теоријског, јер се у модерним изучавањима показало да су теоријске тековине ограничавајуће по схватање екфразе, те смо претпоставили да би слично могло бити и са метакфразом. Херменеутичко заснивање појма метакфраза полази од књижевних текстова чијим читањем су успостављена како класично, тако и модерно одређење екфразе – од Хомеровог описа Ахиловог штита у *Илијади* и Китсове поеме „Ода грчкој урни” – и сагледава њихов однос према метакфрастичким делима која их користе као прототекст: опис слике Ахиловог штита у делу *О сликарству* Филострата Млађег и песма „Грчка грнчарија” Ивана В. Лалића. Саоднос ових текстова презентује метакфразу у уобичајеном смислу, тј. екфразу екфразе као књижевне евокације дела просторних уметности.

У потоњем одељку истражује се вид у којем се метакфраза појављује у делима постколонијалне и јапанске књижевности. Метакфраза у Најполовом аутобиографском роману *Енигма доласка* постаје првенствено израз личног списатељског искуства, при чему долази до хибридизације концепта, те се говори о постколонијалној метакфрази као посебној врсти. Мишимин роман *Златни навиљон*, с друге стране, отвара и потенцијал за испитивања

¹ Онај што ствари не видје још нове
Тај говор створи видљиви, нов нама,
Јер у нас нема умјетности ове.
(прев. М. Комбол)

односа између архитектонске макете и грађевине храма, што чини да мета-ниво истраживања пређе са интертекстуалног на интерспацијални план. Оба романа преиспитују бинарну опозицију која је у сржи екфрастичког представљања према модерном западноцентричном схватању – потребу за поделом на субјекат и објекат. Оба ова дела специфична су и зато што метакфрастички предмет у њима најчешће представља екфрастички текст садржан у овим романима, а не изван њих.

Затим се приступа екфрастичким приказима у роману *Слика Доријана Греја* Оскара Вајлда и саги Напуљска тетралогија Елене Феранте. Посебно се скреће пажња на то како се екфразе које нису засноване на стварном уметничком делу у екранизацијама конкретизују. Стога се упушта у схватања метакфразе као процеса преношења књижевне евокације просторних уметности у уметност која и сама има просторну димензију – у овом случају филм и ТВ серију – те се као нова врста метакфразе анализира кинематографска метакфроза. Оба романа се, такође, мање или више очигледно дотичу проблема другости, који се види као централни за схватање екфразе од друге половине XX века, те се они користе како би се метакфроза сагледала из угла феминистичких и квир теорија, као и теорије кемпа.

Последњи одељак рада јесте својеврстан додатак у ком се метакфроза уже везује за сферу дигиталног. Њиме смо желели да укажемо на најсавременије домете овог концепта. Ово смо учинили кроз анализу скорашње итерацији појма, који смо именовали викфроза – екфроза коју ствара вештачка интелигенција. Као посебну њену врсту испитали смо случај у ком вештачка интелигенција генерише екфрастички текст на основу постојећег екфрастичког текста, и овај феномен смо назвали метавикфроза. Метавикфразу смо потом понудили другој врсти вештачке интелигенције – оној која процедурално генерише слике – а дигиталне слике настале овим путем означили смо као обрнуте метавикфразе, за које, такође, сматрамо да се могу разумети као врло специфична врста метакфразе.

2. ТЕОРИЈСКО ОДРЕЂЕЊЕ ФЕНОМЕНА МЕТАЕКФРАЗЕ

2.1. Типологија екфразе као пут ка могућој типологији метаекфразе

Ако метаекфразу схватамо као екфразу екфразе, што ћемо касније и подробно образложити, нужно морамо посветити пажњу екфрази. У херменеутичком делу овог рада говорићемо о различитим типовима екфраза које у метаекфрастичком представљању могу ући у разнолике односе, те би било од великог значаја сагледати како све можемо разумети екфразу. Типови екфраза које ћемо сада помињати могу се применити и на метаекфразу, с тим што у случају метаекфразе може доћи до саодноса више екфрастичких врста.

Изнећемо првенствено историју развоја термина, тј. промену значења појма екфразе од антике до данас. Затим ћемо представити медијална разликовања, која ће нарочито бити важна за Поглавље 5. Нисмо могли да занемаримо ни диференцијацију екфразе према онтолошким критеријумима, тј. према реалности екфрастичког предмета, иако новији приступи истичу да је она постала излишна, те да је онтолошка диференцијалност померена на то како се текст реципира: кроз говор, штампу или на екрану (Brosch, 2018: 235). Затим смо представили врсте екфразе које предлаже Лилијан Лувел, а повлашћено место је овој типологији дато стога што је реч о једином тексту који за свој основни циљ има управо успостављање класификације екфразе. Напослетку смо изнели сопствено одређење појма.

Ова листа, свакако, не исцрпљује могуће класификације. Други том 29. броја часописа *Poetics Today* (2018), на пример, посвећен је екфрази у дигитално доба и у њему аутори износе још предлога. То су следеће типологије: сликовна и без-сликовна екфраза (енгл. *picture, picture-less*), миметичка и трансформисана (енгл. *mimetic, transformed*), скраћена и описана (енгл. *abbreviated, described*), екфраза канонског уметничког дела и неуметничке слике (енгл. *canonical artwork, non-art image*), као и наративна и поетска екфраза (енгл. *narrative and poetic ekphrasis*; Brosch, 2018: 225). Листу екфрастичких врсти прави и Фредерик де Армас. Он каже да екфраза према теми може бити хагиографска, митолошка, гротескна, историјска или заснована на пејзажу. У погледу форме и функције може бити алегоријска, амблематска, декоративна или прикривена. Према сликовном моделу може бити комбинована (ако комбинује два или више уметничких дела), трансформативна (када у њој долази до промене неких елемената уметничког дела у друге који се могу повезати са оригиналним), метадескриптивна (ако је заснована на текстуалном опису дела која може или не мора да постоји) и фрагментисана (када користи само делове неког дела; De Armas, 2005: 21–22). Ни у једној од ових листи не нуди се подробније објашњење типова, нити се анализирају примери који их илуструју.

У многим поглављима говорићемо и о врстама екфразе који се неће наћи ни у једној од наведених класификација. Реч је о типовима екфразе, па потом и метаекфразе, до којих се долази на гео-политичким и социо-политичким основама. Отуда ћемо говорити о постколонијалној и феминистичкој екфрази и метаекфрази, а дотаћи ћемо се и квир екфразе и метаекфразе. Јасно је, дакле, да никада неће бити могуће понудити дефинитивну класификацију, јер ће се са новим како темама, тако и формалним, медијалним и технолошким помацима, јављати и нове врсте екфраза и метаекфраза, или ће се иновативни екфрастички и метаекфрастички облици бар ретроактивно препознавати и именовати.

2.1.1. Историја појма екфразе

Основна подела екфразе коју морамо сагледати јесте она која се десила током њеног дијахронијског (ре)дефинисања. О овоме смо већ писали у тексту „Историја појма екфразе: од реторичког до модерног одређења појма” (в. Ристић, 2022а). Сада ћемо сумирати закључке изнете тада, пре свега о реторичкој екфрази, али ћемо битно проширити оне о модерној. Док смо у претходном тексту подробну пажњу посветили реторичком одређењу екфразе, модерно

смо приказали у врло кратким цртама, првенствено се фокусирајући на прве студије које су биле значајне за ново схватање термина. Овде ћемо им додати и друге, савременије, али се ни ту нећемо зауставити. Као о потпуно новој историјској категорији говорићемо о дигиталној екфрази, чија теоријска уобличења се везују првенствено за XXI век, а која се у извесној мери враћају изворном значењу. Кроз херменеутички део овог рада позиваћемо се на сва три одређења, јер свако од њих битно доприноси целокупној теорији екфразе. Сматрамо да ова значења не морају нужно међусобно да се искључују, а како ћемо видети, у последњим итерацијама су почела све више да се увезују.

Реторичка екфраза. Класична употреба речи „екфраза” везана је за прогимназме, дидактички жанр чији назив бисмо могли превести као „припремна вежба” или „увежбавање”.¹ У питању су збирке беседничких вежби античких ретора, писане на старогрчком језику од првог до петог века нове ере. Циљ прогимназми био је педагошки: требало је да подуче како се изразити ефектно, поштујући традиционалну форму. Ови уџбеници нису, дакле, настајали као извор за теорију о реторичким фигурама, већ као едукативно средство, које је у образовању беседника представљало прелаз из граматичке у реторичку фазу. Од њих се очекивало да ученицима понуде књижевне, лингвистичке и етичке концепте који ће бити корисни у њиховим каријерама.

Најстарију сачувану збирку прогимназми написао је Елије Теон у I веку нове ере. Потом су настала дела Псеудо-Хермогена (II / III век), Ретора Афтонија (IV век) и Софисте Николаја (V век). Теоново схватање појма потоњи аутори углавном преузимају, а у преводу Милоша Ћипранића (уз напомену да је реч о вишезначним терминима, те да је ово само један од могућих превода) оно гласи овако: „Екфраза је описни дискурс који живописно предочава предмет који показује” (Ćipranić, 2022: 30). Кључна реч је *enárgeia*, која је овде (а, видећемо, и на другим језицима) преведена као „живописност”. Велики је изазов превести овај концепт на друге језике,² због чега смо одлучили да реч сербизујемо, те да оно што се одликује *enárgeia*-ом назовемо оно „енаргејично”. Најдетаљније је о *enárgeia*-и писао Квинтилијан, али он то није чинио у вези са екфразом.³ Значајно је истаћи да испрва екфраза није одређена *предметом* који представља, већ *начином* на који то чини. Тиме је она једина реторска вежба која није дефинисана лако препознатљивом формалном карактеристиком, већ ефектом који има на реципијента.

Псеудо-Хермоген је додао да је екфраза начин изражавања који ће се приближити гледању преко чина слушања (Поповић, 2007: 57), а Афтоније ју је одредио као „реторск[у] вежб[у] која нам јасно представља неки предмет као да га ставља пред наше очи” (Афтоније, 1997: 139). Концепт довођења пред очи реципијента потиче од Аристотела, који је говорио о томе да су одређене метафоре способне да доведу слику пред очи.⁴ Имплицитно се инсистирањем на „довођењу пред очи” истиче веза између екфразе и просторних уметности. Рут Веб тврди да се аутор екфразе поставља и као *периегет*: путописац, или чак водич (*Ibid*:

¹ Реч је о именици τὸ προγυμνάσιον, атос, изведеници глагола προγυμνάσκειν, која означава вежбање и припремање у сваком смислу, особито војничком (уп. Liddell, Scott, 1968: 1473), а у контексту беседништва се сусреће у Аристотеловој *Реторици* (1436a25), Атенејевој *Гозби софиста* (14.631a) и другде. Одлучили смо се за облик који је морфолошки и граматички прилагођен српском језику, по угледу на низ изворно античких књижевних термина који су сербизовани. Ради лакшег деклинирања сербизованом облику је дат женски род, док је старогрчка именица у средњем. (прим. мент.)

² Породица речи којој припада *enárgeia* употребљава се, у разним морфолошким варијететима, још од Хомера, а указује на изузетну оштрину чулне перцепције, па ће у том смислу постати и филозофски појам код Епикура. *Enárgeia* не указује на нешто живописно или питорескно, већ на нешто што укључује веома истаначан и ангажован рад чула. (прим. мент.)

³ За анализу Квинтилијановог концепта *enárgeia*-е уп. Webb, 2009: 87–106, а на српском језику детаљно одређење в. у: Medić, 2020: 55–74.

⁴ У трећој књизи *Реторике* Аристотел разматра функционалност и експресивност метафоре, нарочито се упуштајући у објашњење феномена *prò ommátōn... poíein* („дочарати”, „створити као пред очима”; 3.11.1-3).

54–55). Теон, заправо, каже да је екфраза *lógos periēgēmatikòs*, у дословном преводу „говор који води некога окол” (Medić, 2020: 37, наш курзив).⁵

Једино последња сачувана збирка као могућ предмет екфразе помиње статуе и слике.⁶ Софиста Николај каже да при опису слика и скулптура посебно треба водити рачуна о томе зашто је предмет представљен на одређени начин, имајући у виду то да ови разлози доприносе *enárgeia*-и (Webb, 2009: 203). Овим је у теоријско уобличење екфразе први пут уведена ауторска намера при представљању уметничког екфрастичког предмета. Николајеви примери тичу се описа израза лица на сликама и скулптурама, као и њиховог еквивалента у карактеру описане особе. Екфраза је, дакле, доведена у уску везу са психолошком мотивацијом и интерпретацијом карактера. Рут Веб сматра, како ћемо касније детаљније видети, да је свака реторичка екфраза слична делима просторних уметности услед своје намере да постави слику пред очи реципијента, а екфраза просторних уметности двоструко је екфрастичка зато што пред наше очи доводи слику слике (*Ibid*: 186, 190). У античком контексту, дакле, свака екфраза уметничког дела отуда је метакфраза.

Ка модерном схватању екфразе значајнији помак су начинили бројни антички текстови који су за главну тему имали уметничка дела. То су, првенствено, *Слике* (*Eikónes*) Филострата Старијег и Филострата Млађег, потом Витрувијев спис *О архитектури*, Калистратови *Описи* скулптура (*Ekphrásēis*), екфразе скулптура приписане Софисти Николају, Лукијанова дела *De domo* и *Eikónes* и делови *Историје природе* Плинија Старијег. Ови текстови, а нарочито интересовање које се у вези са њима јавило у XIX веку, антиципирају прелаз од реторичког схватања екфразе ка модерном.⁷

Модерна екфраза. Прво одиста модерно одређење појма налази се у анализи „Оде грчкој урни” Леа Шпицера из 1955. године. Према његовом мишљењу, поема Џона Китса

belongs to the genre, known to Occidental literature from Homer and Theocritus to the Parnassians and Rilke, of the *ekphrasis*, the poetic description of a pictorial or sculptural work of art, which description implies, in the words of Théophile Gautier, “une transposition d’art”, the reproduction, through the medium of words, of sensuously perceptible *objets d’art* (“ut pictura poësis”).⁸ (Spitzer, 1962: 72)

Шпицер је овим развео екфразу од реторичког контекста и проширио жанр на дела модернијих песника: Китса, Рилкеа и парнасоваца. Китсова песма је тада постала, поред Хомеровог описа Ахиловог штита, екфраза *par excellence*. Важно је да истакнемо то да је екфраза овде искључиво опис сликарског или скулптуралног уметничког дела. Није важан, дакле, начин на који она представља свој предмет, него то шта је њен предмет. Поред тога што је он знатно сужен у односу на античко схватање, сужен је и у односу на данашње, које под предметом екфразе обухвата сва дела просторних уметности. Акценат је са екфрастичке делотворности померен на њене трансмедијалне и миметичке карактеристике: она је транспозиција између два уметничка медијума, уједно и репродукција првог у другом. За потоња разматрања редефинисаног појма нарочито је значајна Шпицорова употреба израза *objet d’art*. Она је

⁵ Милена Медић детаљније се бави екфрастичким говором као *lógos*-ом *periēgēmatikòs*-ом, истичући овај придев као уврежен у хеленистичкој култури. Он је тада наглашавао алузију на чувене географичаре путнике, Страбона и Паусанију, и њихове путописне водиче. Коришћењем овог придева у дефинисању екфразе она сматра да је екфраза за реторичког слушаоца била искуство замишљеног путовања на које га својим говором говорник води (Medić, 2020: 36–37).

⁶ Поред Николаја, Афтоније, такође, имплицитно укључује категорију уметничких дела у предмете екфразе када као пример екфразе места наводи опис Акропоља (Афтоније, 1997: 140–145), а Теон за пример екфразе начина користи опис Ахиловог штита у *Илијади*, чему ћемо се вратити у Поглављу 2.1.

⁷ Овде нисмо сматрали да је неопходно да истакнемо процес којим је, поступно, дошло до овог прелаза. О томе више у: Ристић, 2022а: 173–175.

⁸ „припада жанру познатом окциденталној књижевности од Хомера и Теоокрита до парнасоваца и Рилкеа као екфраза, поетском опису сликарског или скулптуралног уметничког дела, а опис подразумева, речима Теофила Готјеа, „une transposition d’art”, репродукцију, кроз медијум речи, чулно перцептибилних *objets d’art* („ut pictura poësis”).” (наш превод)

утицала на плејаду књижевних процавалаца да предмет екфразе почну да третирају као објектификован, што их је одвело до тога да га виде као нем и замрзнут, тј. пре свега пасиван. Ово, одиста, није била Шпицерова намера. Како било, главна ствар коју је ново одређење екфразе подстакло, био је повратак ренесансном такмичењу између књижевности и дела просторних уметности. Екфраза је, бар у фокусу који јој је теорија наметнула од овог момента, постала терен за самеравање односа супериорности и инфериорности медијума речи и слике, а убрзо и у ширем смислу. Отуда се већина модерних одређења екфразе заснива на систему бинарних опозиција, који и у текстовима многих савремених истраживача који се баве екфразом није превазиђен.

Бинарни агонистички систем првенствено је уочљив у следећој кључној студији. Она се не бави примарно екфразом, већ сликовном књижевношћу уопште, због чега је у целости пре ближа реторички схваћеној екфрази. У питању је монографија Џина Хагстрама *Сестринске уметности*,⁹ први пут објављена 1958. године. Наслов студије у вези је са Хорацијевом добро познатом крилатицом *ut pictura poësis* – „песма [је] као слика” („Писма Пизонима”, ст. 361). Хорације, заправо, парафразира Симонида, који први износи идеју да је сликарство нема поезија, а поезија сликарство које говори (Lesing, 1964: 4) Концепт сродности између два медијума Хагстрам именује сестринским уметностима. Иако је помоћу њега желео да укине вишевековно такмичење између књижевности и творевина просторних уметности, у свом схватању екфразе учинио је потпуно супротно. Како је навео у краткој фусноти, једином месту које је посветио теоријском разматрању појма, под екфразом он подразумева „special quality of giving voice and language to the otherwise mute art object”.¹⁰ Хагстрам верује да је овакво разумевање етимолошки оправдано, зато што сматра да реч значи „проговорити” исто колико и „рећи у потпуности” (Hagstrum, 1987: 18, ф34). Оваквим схватањем уводи се јасна дискрепанција између књижевности и просторних уметности: док једна преузима активну улогу, друга је пасивна, што је нужно чини и инфериорном, тј. губитницом у старом такмичењу. Концепт „сестринских” уметности може, заправо, бити користан назив за плејаду односа између речи и слике које ћемо приказати у овом поглављу управо стога што не постоји један могући однос међу сестрама. Како то закључује Брајан Глејви, са различитим сестрама може се имати другачији, па и контрадикторан однос, а сестре могу личити у одређеним погледима, а разликовати се у другим (Glavey, 2016: 6).

Студија која је директније утицала на теорију екфразе, а коју ће пучаваоци назвати и најутицајнијом изјавом о овом појму (Michel, 2007: 175) јесте текст Мареја Кригера, „Екфрастички принцип и заустављени моменат поезије; или враћање *Лаокоону*”, изворно објављен 1967. године.¹¹ Служећи се Лесинговом идејом о „плодном тренутку” сликарства, Кригер проналази алтернативу у екфрастичкој поезији, али је, суштински антилесинговски, сматра и принципом поезије уопште: „заустављени моменат” (енгл. *still moment*).¹² Кригер нарушава основни принцип лесинговске медијалне поделе, ко што ћемо видети у одељку 2.2.2. То чини, додуше, првенствено подстакнут следећим Елиотовим стиховима, који сведоче о томе да је до уздрмавања теоријских темеља које је Лесинг поставио, како то обично бива, прво дошло у поезији, а потом у теорији:

Речи се крећу, музика се креће
Само у времену; но оно што само живи
Може само умрети. Речи, после говора, допиру

⁹ Jean H. Hagstrum. *The Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*. Chicago, London: The University of Chicago Press, 1987.

¹⁰ „посебан квалитет давања гласа и језика иначе немом уметничком предмету” (наш превод).

¹¹ Murray Krieger. *Ekphrastic Principle and the Still Moment of Poetry; or Laokoon Revisited. Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1992, 263–288.

¹² Аутор открива да је израз директно инспирисан „Одом грчкој урни”, конкретно стихом „still unravish'd bride of quietness” (Krieger, 1992: 268). Морамо, међутим, скренути пажњу на чињеницу да је, вероватно, у питању хомонимно значење, тј. да ми *still* у Китсовом стиху читамо као „још увек” нетакнуту невесту, а не „мирну”, тј. непокретну и у том смислу „замрзнуту”.

До тишине. Само кроз облик, распоред,
Могу речи ил музика да допру
У мир, ко што се кинески врч и даље
Непрекидан врти у свом мировању.¹³

Поезија треба да достигне „still movement” („непомично кретање”) какво одликује кинеску вазу: спацијалну темпоралност, односно циркуларизацију линеарног кретања (Krieger, 1992: 264). Овим се Кригер надовезује на Шпицера, који је запазио да је у антици екфразе неретко била посвећена циркуларним објектима (попут штита или урне / вазе), те је за песнике било примамљиво да вербално имитирају овај конструктивни принцип (Spitzer, 1962: 73, ф5). Кригер идеју, свакако, преноси на принцип свеколике поезије, а његовим стопама кренуће и многи други. Тако Венди Стајнер, на пример, дефинише екфразу као вербални еквивалент „плодном тренутку” просторних уметности, односно, као књижевну врсту у којој песма тежи ванвременској „вечности” слике са заустављеном радњом (Steiner, 1988: 13–14). Кригер је, дакле, понудио врло утицајну генерализацију екфразе, у извесном смислу блиску схватањима античких реторичара, јер ју је и он напоследку одвојио од строге везаности за просторне уметности, али ју је и укоренио у претходно представљену идеју о пасивности, тј. инфериорности просторних уметности. Екфрастички објект је, како проучавалац тврди, симбол залеђеног, заустављеног света (Krieger, 1992: 265–266).

Почетком последње деценије XX века готово истовремено се јављају два текста која ће уздрмати модерно схватање екфразе, а оба се обрачунавају са Кригеровим виђењем појма. Један је сада већ чувени есеј „Екфразе и другост” В. Ј. Т. Мичела из 1991. године. Вероватно у потоњој теорији најпопуларнија Мичелова идеја изнета у овом есеју јесте она о три момента екфрастичке фасцинације. Први, „екфрастичка равнодушност”, јавља се услед здраворазумског закључка да је екфразе немогућа, тј. да речи могу „цитирати”, али не и „презентовати” свој објекат. Она је, затим, угрожена „екфрастичком надом”, чији циљ је да превазиђе семиотичку другост између речи и слике. У трећој фази, коју Мичел зове „екфрастичким страхом”, увиђа се да представљени објекат, заправо, треба да остане невидљив да би се наставила екфрастичка игра: текст жели да остане текст, а не да постане слика. (Mičel, 2007: 173–180). Чест поступак екфразе, који Шпицер повезује са традицијом античких надгробних епиграма (Spitzer, 1962: 91–93), јесте да текстуално „ја” додељује речи уметничком предмету који се евоцира, зато што сам предмет не може у дословном смислу да говори за себе. Иако тај чин настоји да превазиђе другост уметничког предмета на медијалном нивоу, она се њиме, напротив, потврђује, јер како Мичел каже: „Када вазе говоре, оне говоре нашим језиком” (Mičel, 2007: 181). Други ниво другости који аутор истиче јесте „опште место у жанру”, а то је да се према предмету екфразе односи као према женском другом (*Ibid*: 190). Ми бисмо рекли да је то пре опште место у теорији која је инсистирала на објектификацији и пасивности него у самим екфрастичким текстовима, али то имплицира и Мичел кроз дела која анализира. Једно је „Ода грчкој урни”, за коју каже да је „пример екфрастичке амбивалентности према женској слици” (*Ibid*: 192), а за Мичелову поенту можда је значајнија Шелијева песма „О Медузи Леонарда да Винчија у галерији у Фиренци”. Сматра да она „огољује екфрастичку анксиозност која се крије испод урне” кроз „прималну сцену” екфрастичке поезије: Медуза је слика, али она окреће рефлекторе ка посматрачу, претварајући и њега у слику. Једини начин да је човек посматра јесте посредством огледала или, као овде, да је „види” помоћу речи. Медуза се супротставља идеји о пасивном и неом уметничком предмету тиме што нарушава „утопијску жељу екфразе” да се посматрачу представи лепа слика (*Ibid*: 193).¹⁴

Док је Кригерово схватање екфразе доминирало теоријским дискурсом о екфрази до 90-их година XX века, од тада готово универзално прихваћена дефиниција постаје она коју нуди Џејмс Хефернан. Његов први значајан текст на ову тему, преведен и на српски језик, био

¹³ Т. С. Елиот, „Бент Нортон”, V (у: Т. С. Eliot, *Izabrane pesme*, (prev.) I. V. Lalić, Beograd : BIGZ, 1978.).

¹⁴ Овome ћемо се нарочито вратити у Поглављу 5.2.

је „Екфраза и приказ” из 1991. године, у ком аутор екфразу објашњава као „књижевно представљање визуелне уметности” (Heffernan, 2009: 46). Правећи отклон у односу на Хагструмов и Кригеров приступ, Хефернан каже да се екфраза разликује од икониčnosti и сликовности „зато што експлицитно приказује сам приказ”. Оно што екфраза репрезентује речима, стога, мора и само бити *репрезентујуће* (Ibid: 50).¹⁵ Истим правцем Хефернан иде и две године касније у књизи *Музеј речи*¹⁶, када формулише вероватно најцитиранију дефиницију: „ekphrasis is the verbal representation of visual representation” (Heffernan, 1993: 3).¹⁷ Поред претходно наведеног, Хефернан је овде хтео да се супротстави и оним схватањима која су под екфразом почела да подразумевају књижевност о текстовима.¹⁸ Са Хефернаном, дакле, почиње постмодернистичко одушевљење екфразом као текстом који је „чиста артифицијелност” (енгл. *pure artifice*), тј. репрезентација репрезентације (Webb, 1999: 7). Назнака овога, као што смо видели, постојала је и у Шпицеровој дефиницији, али је Шпицер предухитрио касније формиран појмовни апарат и отуда изгубио на цитатности.

Хефернаново схватање екфразе наредна су суштински допунила. Прво је изнела Тамар Јакоби 1995. године у тексту „Сликовни модел и приповедна екфраза”. Овде она каже да „репрезентација света у једном делу [...] постаје ре-презентација другог, мимезис другог степена” (Jakobi, 2009: 61). И ми ћемо отуда надаље као „ре-презентацију” именовати репрезентацију репрезентације. У потоњем чланку Јакоби додатно развија ову идеју. Екфразу третира као цитат који се остварује кроз троделни ланац мимезе: оно што је представљено је прва карика, а за њом следи представљачко у просторном облику, док је резултат мимезе мимезе оно што је у језичком облику ре-презентовано (Jakobi, 2007: 159). Како ћемо ускоро видети, инсистирање на миметичности, тј. репрезентативности у схватању екфрастичког деловања постаће проблематично. Зато смо се ми у досадашњим радовима на тему екфразе одлучили за другу дефиницију коју сачињава Јакоби 1995. године: екфраза је „књижевно евоцирање просторних уметности” (Jakobi, 2009: 61). Ову дефиницију смо истицали услед утиска да је у њој свака реч промишљена и одабрана тако да се супротстави устаљеним тенденцијама које екфразу ограничавају унутар одређених категорија. Реч „евоцирање” је кључна, јер је, с једне стране, избегнута алузија на мимезу, односно приказ / репрезентацију, а са друге, није употребљена реч „опис”, која, иако најчешће коришћена у дефинисању појма, екфразу искључује из наратије. Књижевни текст (*књижевно* евоцирање), сопственим *књижевним* средствима (у које спада наратија једнако колико и дескрипција) *евоцира*, односно доводи у свест, „пред унутрашње око”, дела *просторних уметности*.

Ова семиотичарка значајна је и зато што нуди сопствену типологију екфразе. Она то чини стога што сматра да је у питању „појам-кишобран који укључује различите облике преношења визуелних предмета у језик [, а ...] неке књижевне форме, иако познате у уметничкој пракси, тек треба да буду препознате и дискутоване заједно са већ познатим

¹⁵ Одмах затим Хефернан истиче како песма о Бруклинском мосту, иако је он уметничко архитектонско дело, није екфрастичка, имајући у виду то да Бруклински мост није репрезентујући (што сматрамо да је бољи превод од „репрезентативан”, како стоји у наведеном извору). Статус архитектуре због тога је проблематичан у многим теоријским текстовима о екфрази. Ми пак тврдимо да и архитектонски објекат може бити предмет екфразе, што је и тема поглавља 4.2. Због тога се опредељујемо за израз „просторне уметности” насупрот „визуелним уметностима”. Значајан помак по овом питању направљен је управо у српској теорији екфразе, у књизи Милоша Ћипранића, *Описи архитектонских објеката у антици* (в. Ćipranić, 2022).

¹⁶ James A. W. Heffernan, *Museum of Words – the Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago ; London : The University of Chicago Press, 1993.

¹⁷ „екфраза је вербална репрезентација визуелне репрезентације” (наш превод).

¹⁸ И ову идеју је, заправо, изнео у претходном тексту, када је истакао да је Линда Хачион у усменом излагању применила термин на постмодерне појаве попут обухватања новинских чланака у књижевни текст, и да је Мек Л. Смит екфразом у својој докторској дисертацији објаснио увођење ма ког уметничког дела, било оно вербално или визуелно, у друго уметничко дело. Он сматра да су овакви приступи проширили појам на цитат и парафразу (Heffernan, 2009: 49).

примерима” (Jakobi, 2007: 160). Као такве књижевне форме, она, између осталих,¹⁹ истиче екфрастички модел. У оваквом екфрастичком тексту референца се генерализује са појединачне на традиционалну конфигурацију елемената, те се у језику поново-приказује неки заједнички деноминатор који припада већем броју творевина посторне уметности, због чега овај концепт не само да је изван уобичајеног концепта екфразе, већ му је донекле и супротан (*Ibid*; Jakobi, 2009: 62). Док уобичајен концепт екфразе подразумева искључиво однос један-према-један и један-према-мноштво,²⁰ екфрастички модел заснован је на односу мноштво-према-један или мноштво-према-мноштво.²¹ У екфрастичком моделу се, дакле, кроз наговештаје апстрахује тема из мноштва појединачних референци.

Године 1997. појављује се први у низу текстова Клауса Клувера у којима аутор редифинише екфразу. Ми ћемо истаћи објашњење које је понудио тада, пошто ће нам убрзо бити значајно то што је на основу њега Зиглинд Брун дошла до одређења музичке екфразе. Клувер је сматрао да је екфраза „verbal representation of a real or fictitious text composed in a non-verbal sign system” (Clüver, 1997: 26).²² „Невербални знаковни систем” не мора бити репрезентујући, што проширује предмет екфразе на музику, архитектуру и савременије сликарство и скулптуру, који нису нужно приказивачки. Аутор сматра да је овакво одређење померило фокус са такмичења између књижевности и просторних уметности, какво тврди да је постојало и у Хефернановим разматрањима екфразе (Clüver, 2017a: 33). Десетак година касније Клувер, ипак, уочава да је овакво одређење било превише инклузивно и почиње да га мења, да би 2017. године дошао до последњег.²³ Можда најзначајније, тада закључује да нова дефиниција може убедити оне који је управо разматрају, али да је екфраза као културални конструкт нужно подложна променама, па отуда и њено одређење (*Ibid*: 41).

Дигитална екфраза. Након Клувера растао је број оних који критикују Хефернаново уврежено схватање екфразе као вербалне репрезентације визуелне репрезентације. У својој критици они су предлагали нова виђења, стварајући комплексан мултидимензионалан и вишезначан семиотички феномен. Овај помак у интересовању и интерпретативном оквиру проузрокован је како напретком у теоријском разматрању, тако и огромним променама у екфрастичкој пракси, које су у великој мери биле последица појаве дигиталних технологија. Настанак нових медија је, донекле парадоксално, помогао екфрази да се врати античким коренима. Године 2013. Сесилија Линде прва је увела термин „дигитална екфраза”. Оваква екфраза примарни фокус не ставља на опис визуелног објекта, већ на сам процес визуализације (Lindhé, 2013: 3). Теоретичарка истиче да исто чини и реторичка екфраза, која се нужно ослања на антички концепт фантазије. Замишљање, до ког долази када се ствари „довећу пред (унутрашње) око” реципијента, чин је перцептивне мимезе (Scarry, 1999: 6). Рут Веб

¹⁹ Као посебну врсту Јакоби уводи и тзв. приповедну екфразу, „која има наративизовани ефект (насупротив описном, сликовном или тематском односу)” (Jakobi, 2009: 60). Ми пак сматрамо да у свакој екфрази долази до извесног самеравања приповедања и описивања, те да ниједна екфраза није ни потпуно „приповедна”, ни потпуно „описна”, због чега ову категорију нисмо даље истицали ван ове напомене.

²⁰ Једно дело просторне уметности ре-презентовано је у једном, односно у више књижевних дела.

²¹ Више дела просторне уметности ре-презентована су у једном, односно у више књижевних дела. Оно што је, такође, различито у односу на претходна два односа, јесте што у овоме случају не може бити речи о екфрастичкој песми, тј. о тексту који је *читао* посвећен јединственом делу, већ је увек у питању део који остатак текста уоквирује (Jakobi, 2007: 162).

²² „вербална репрезентација реалног или фиктивног текста сачињеног у невербалном знаковном систему” (наш превод).

²³ Године 2013, на пример, мења предмет екфразе у „конфигурацију сачињену у некинетичком визуелном медијуму” (енгл. *configurations composed in a non-kinetic visual medium*, наш превод; Clüver, 2017a: 33) како би искључио могућност кинематографске екфразе, која се јавља у великој мери као одговор на његову првобитну редифиницију појма. У последњој дефиницији остаје истог става по питању некинетичности, али уместо „вербалне репрезентације” каже да екфраза „вербализује” (*Ibid*: 41), чиме на битан начин разводи екфразу од миметичког приступа у ком се инсистира на екфрастичком тексту као књижевном, што ће бити правац у ком ћемо и ми поћи када будемо понудили своје одређење екфразе.

надовезала се на ову идеју, рекавши да је у реторичкој екфрази, као симулакруму перцепције, чин виђења оно што се имитира, а не објекат виђења (Webb, 2009: 128). Ово је у великој мери у спрези са Деридиним концептом мимезе: она није дефинисана онтолошки, као ре-презентација, већ интерсубјективно, као утисак имитације објекта у перцепцији реципијента. Мимеза, дакле, није представљање једне ствари другом, већ однос идентификације између два бића која „производе” те објекте, однос између две „продукције” (Derrida, 1981: 9) – слика коју речима осликава говорник треба да наликује слици коју слушањем ствара у сопственој свести реципијент.

Линде не пориче теоријске тековине које су довеле до појаве модерно схваћене екфразе, само жели да, у извесном смислу, помири две концепције. У том контексту цитира Ендруа Спрејга Бекера, који каже да екфраза описује искуство репрезентације, а не искључиво изглед свог предмета (Becker, 1995: 11). Линде, дакле, жели да покаже да су реторичка одређења била блиска савременој рецепционистичкој теорији зато што је ораторска култура била фокусирана на публику. Стога у модерном виђењу екфразе не мора да се одустане од начина на који је дефинисан екфрастички објекат као ре-презентација, али овом одређењу треба додати начин на који екфраза формира свој објекат у свести реципијента.

Ауторка примећује да се дигитална књижевност и уметност постројавају уз концепт екфразе у реторичком значењу зато што је оно истицало непосредност, звуковност и тактилноост. Мултимодални шаблон перформативности приликом слушања говора довео је до споне простор-тело-реч-слика, која је кључна и за то како интерпретирамо дигиталну естетику (Lindhé, 2013: 2). У овоме она се пре позива на одређења *enárgeia*-е која нуде Псеудо-Лонгин и Квинтилијан: обојица кажу да речи могу да утичу на тело слушаоца попут физичке силе (*O uzvišenom*, 15.9; *Institutio Oratoria* 8.2.62). Из прогимназми преузима идеју да екфраза утиче на сва чула, не само на вид, те да је због тога значај тела и акценат на телесним чулима у реторичкој ситуацији био кључан (*Ibid*: 10). У дигиталном свету, са друге стране, интерфејс усмерава пажњу на физичку интеракцију и стога подстиче поновно откривање телесних / тактилних и мултисензорних искустава код реципијента (*Ibid*: 18). Имајући у виду то да реципијент интерагује са стварима које су као физичке дате у дигиталном свету, али онтолошки неприсутне у свету самог реципијента, у дигиталној екфрази конституишући фактор постаје константна тензија између присутног и одсутног (*Ibid*: 21).

Дигитална перспектива, тврди Линде, може увести нов начин читања који би нас изнова упознао са текстом, афирмишући, исправљајући или изврнувши наш приступ тексту у штампаној форми (*Ibid*: 20). Теоретичарка, дакле, нуди поделу екфразе блиску нашој, уз битну разлику: уместо израза „модерна екфраза”, којим се ми служимо, она употребљава „штампана екфраза” (енгл. *printed ekphrasis*). Термине пре свега бира на основу тога у ком облику се екфраза јавља: у говору ретора, у штампаном тексту или у дигиталној форми. Својом реинтерпретацијом појма желела је да пружи пример тога како класичан концепт виђен из дигиталне перспективе може изазвати или изнова испитати претпоставке које хуманизам узима здраво за готово (*Ibid*: 3).

Као одговор на овај текст настало је много других који приступају екфрази у дигиталном контексту, нарочито се обазирјући на екфрастичке појаве које настају као последица „дигиталног доба”. Ми ћемо истаћи само један јер имамо утисак да је далеко најутицајнији. Ренате Брош 2018. године иде истим стопама као Линде и дигиталну екфразу доводи у везу са реторичком. Оно што је код претходнице било само сугерисано, постаје фокус разумевања које нуди Брош: реторичко разумевање екфразе било је *перформативно* (Brosch, 2018: 225). Џудит Батлер је рекла да је перформатив „она говорна пракса која спроводи или производи оно што „именује””, пракса која увек подразумева понављање норме или скупа норми, али прикрива конвенције од чијег понављања се, заправо, састоји, прерушавајући своју историчност (Batler, 1999: 153). Схваћена овако, свака екфраза је метаекфраза стога што понавља конвенције које су јој претходиле. Брош није, дакле, заинтересована за екфразу као репрезентацију, већ за културални перформанс у претходно изреченом смислу, зато што

сматра да је екфрастичка пракса са дигиталним технологијама престала да буде статичан ентитет и постала културални агенс кроз отелотворене праксе које имају утицај на друштво, али и међусобно утичу једне на друге (Brosch, 2018: 226). Теоретичарка сматра да је потребно померити фокус са предмета екфразе и проширити екфразу ван традиционалног центра који чине књижевност и просторне уметности. Дефиниција коју она предлаже јесте следећа: „ekphrasis is a literary response to a visual image or visual images”.²⁴ Кључна реч је „одговор” (енгл. *response*): у питању је *процес*, а не *стање* одговарања, а одговор као процес може да поприми различите форме и да подразумева различите пројекције (*Ibid*: 227).

Оно што је највећа новина екфразе у дигиталном простору јесте то што је, више него икад пре, у новим, хибридним екфрастичким праксама омогућен простор за интеракцију између екфрастичког предмета и реципијента. Брош чак сугерише да услед интерактивности, као нове моћи посматрача над сликом, посматрач више не треба да се назива пуким реципијентом, већ агенсом који је учесник у екфрази (*Ibid*: 230). Екфраза постаје дијалошка размена у којој се различити читалачки оквири и слике света доводе у међусобну везу (*Ibid*: 232). У овој тространој интеракцији (рецепционистички добро познатом ланцу писац-дело-читалац) настаје нова епистемолошка мешавина, „сликовно треће”²⁵ – посматрано уобразиљом, нешто што претходно није било видљиво, чини се видљивим, те је у питању виђење другог реда, али до њега не долази услед ауторове моћи да репрезентује објекат екфразе, већ да дирне своју публику. Отуда дигитална екфраза није објектоцентрична, него афектоцентрична и ослања се на непосредан контакт између аутора и публике, као што је то био случај у екфразама које су изрицали антички ретори (*Ibid*: 234). Циљ овако схваћене екфразе налази се у емотивном ефекту који тешко може да се реплицира чисто визуелним средствима (*Ibid*: 238).

Ову поделу екфразе сматрамо основном. Иако ћемо у већини случајева под екфразом подразумевати модерно схваћен појам, тврдимо да је његова дејственост неодвојива од контекста из ког је оригинално потекао, који је уједно и контекст ком се, кроз савремени теоријски апарат, све више враћа. Чињеница је да је екфраза као уметнички феномен историјска, те да није реч о стабилној формацији која се непромењена преноси кроз време. Чак и у истим епохама различити аутори, како теоретичари, тако, пре свега, уметници, давали су јој врло различите, некада и опречне печате. Екфразу отуда сагледавамо као јединствен феномен и трудимо се, начелно, да јој приступимо синхронијски, у смислу да дозвољавамо дијалошку размену између екфрастичких концепција и екфрастичких текстова: екфраза Ахиловог штита може проговорити о екфрази коју ствара вештачка интелигенција једнако колико је могућ и обрнути случај.

2.1.2. Медијална подела екфразе

Да смо се у потпуности држали хронолошког представљања студија и занемарили потподелу у врстама екфразе, већински део овог сегмента могао је бити постављен између модерне и дигиталне екфразе. Како смо истакли, редефинисање појма које је спровео Клаус Клувер омогућило је формирање музичке екфразе, која је потом инспирисала кинематографску екфразу, да би кинематографска подстакла Сесилију Линде да осмисли дигиталну. Може деловати необично на први поглед то што се дигитална екфраза не налази унутар медијалне поделе. Разлог томе је то што дигитално, као стање, може подразумевати велики број медијума. У последњем поглављу ћемо, ипак, понудити додатак списку који ћемо сада изложити, а тај додатак ће представљати медијално специфичне подврсте дигиталне екфразе. Напоменули бисмо, такође, да посебну пажњу у тренутном сегменту нећемо

²⁴ „екфраза је књижевни одговор на визуелну представу или визуелне представе” (наш превод).

²⁵ Термин Брош преузима од Лилијан Лувел, који она образлаже у: Louvel, Liliane, *Le tiers pictural: Pour une critique intermediale*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2010.

посветити књижевној екфрази стога што читав претходни одељак говори, управо, примарно о њој. Истаћи ћемо само оне медијуме који се „традиционално” (а под тим мислимо на схватања екфразе у XX веку) нису сматрали простором за екфрастички сусрет: музиком, филмом, позоришном сценом и самим просторним уметностима. Студије екфразе помажу отуда установљавању интердисциплинарног изучавања, бришући границе између науке о књижевности, историје уметности и студија филма / позоришта / музикологије / итд.

Музичка екфраза. У медијалном погледу прво радикално редефинисање појма нуди Зиглинд Брун у књизи *Музичка екфраза*²⁶ 2000. године када каже да медијум који рекреира дело не мора увек бити вербални, већ то може бити било која уметничка форма осим оне у којој се налази примарни „текст” (Bruhn, 2000: 7). Ово дозвољава да се међу сестринским уметностима појави и трећа сестра – музика. Музиколошкиња предлаже измену Клуверовог одређења, тако да ново гласи овако: екфраза је „a representation in one medium of a text composed in another medium” (*Ibid*: 8).²⁷ Свака екфраза, по њеном мишљењу, мора садржати три ствари: фиктивну или реалну сцену или причу; репрезентацију те сцене или приче у визуелном облику (због чега овде спада филм колико и просторне уметности); и претакање те репрезентације у поетски језик, приликом ког долази до разоткривања нових слојева значења. Стога у музичкој екфрази треба да постоје следеће три ствари: фиктивна или реална сцена или прича; њихова репрезентација у визуелном или вербалном тексту; претакање те репрезентације у језик музике. Приметимо, дакле, да музичка екфраза за свој прототекст не мора нужно да има просторне умености, већ то може бити и ма какав књижевни текст.

Док музичке композиције које имају експлицитну референцу постоје кроз читаву историју Западне музике, то није случај са музичком екфразом као посебним музичким жанром. Због тога је за Брун важно да се екфраза одвоји од сродног појма, програмске музике. Обе се односе на чисто инструменталну музику која има свој *raison d'être* у референцијалној, наративној или сликовној схеми и обе представљају илустративну или репрезентујућу музику (*Ibid*: 28). Програмска музика репрезентује сцене или приче које могу и не морају постојати; за њих је одређујуће то да у музику доспевају из ума самог композитора. Музичка екфраза, с друге стране, наративизује фикционалну реалност коју је створио други уметник. Чинећи то, композитор не узима у обзир само садржај просторног или вербалног прототекста, већ и форму и стил репрезентације. Ауторка, даље, жели да разлучи три приступа односу песама / слика и музике: „песма / слика и музика”, „песма / слика унутар музике” и „песма / слика у музику”.²⁸ Она овде преузима идеју Ханса Лунда о три главне категорије односа слике и текста: комбинација, интеграција и трансформација (Lund, 1992). Комбинација би у случају музике представљала сарадњу између сликара / песника и композитора, интеграција је музичко дело које је истовремено и текстуално / визуелно, а једино је трансформација музичка екфраза: слика или песма трансформишу се у музику.

Као кључну разлику између књижевне и музичке екфразе Брун наводи следеће: музичкој екфрази је потребан не-музички медијум како би се искомуницирало оно што се у њој чује. (Bruhn, 2000: 49). Овај аспект посебно је занимљив за нашу тему, зато што би овај „текст” нужно подразумевао метаекфразу. Она је пак могућа и на нивоу саме музичке екфразе онда када је њен прототекст друго екфрастичко дело. У првом случају, то подразумева наслове самих композиција, који су нужно вербални, али и интерпретативне текстове о композицијама. Други случај бисмо још кратко размотрили пре него што пређемо на други тип екфразе према медијалној подели. Оно са чиме се ми, наиме, не бисмо сложили у одређењу које нуди Брун јесте то што она дозвољава да прототекст музичке екфразе не буде нужно дело просторних

²⁶ Siglind Bruhn. *Musical Ekphrasis: Composers Responding to Poetry and Painting*. Hillsdale, NY : Pendragon Press, 2000.

²⁷ „репрезентација у једном медијуму текста сачињеног у другом медијуму” (наш превод).

²⁸ Изразе смо преузели из следећег поднасловa: „Poems or Paintings ... and Music? in Music? into Music?” (Bruhn, 2000: 35).

уметности. Ми бисмо композицију која „трансформише” књижевни текст сматрали екфразом искључиво ако је књижевни текст екфрастичан у модерном смислу: да је у питању књижевна екфраза, тј. да за свој прототекст има дело просторних уметности. У том случају, ипак, као што смо истакли, музичка екфраза је нужно метаекфраза која је, платоновски, троструко удаљена од ствари коју представља: њу прво опросторује уметник, затим је књижевник наративизује, да би је на крају композитор превео у језик музике.

Другачији приступ музичкој екфрази нуди Милена Медић у књизи *Musica ante oculos – екфраза и њене врлине enargeia и ekplexis у вокалној музици на размеђи 16. и 17. века*. Док је Зиглинд Брун о музичкој екфрази говорила као о модерној екфрази, Медић сматра да је такав пут постструктуралистичка деформација која је презначила и отуђила екфразу од изворног одређења према ком су *enargeia* и *phantasia* суштаствене категорије, те жели појам да врати овом контексту (Medić, 2020: 13). Реторичке дефиниције имплицитно одиста омогућавају схватање музичке екфразе. Као што смо истакли, Псеудо-Хермоген је рекао да екфраза треба готово да доведе до виђења кроз *чуло слуха*, а слично каже и Софиста Николај када тврди да екфраза покушава да претвори *слушаоце* у *гледаоце*. Имајући у виду то да је у антици екфраза првенствено рецепирана као звук, музичка екфраза лако се могла уклопити у реторичку замисао о термину. У нашем раду неће бити говора о конкретним музичким екфразама, али их је било важно поетички размотрити стога што су довеле до појаве оне о којој ће бити речи – кинематографске екфразе.²⁹

Кинематографска екфраза. Стопама Зиглинд Брун иде и Лаура Сејдер Аит, ауторка монографије *Писање и снимање слике* из 2008. године.³⁰ Она проширује екфразу на област филма кроз тврдњу која комбинује претходно понуђене дефиниције од стране Клувера и Брун: екфраза је „the verbalization, quotation, or dramatization of real or fictitious texts composed in another sign system” (Sager Eidt, 2008: 19).³¹ Ауторка се са Брун слаже да екфраза не мора бити потпуно вербална. То јој омогућава да дође до новог типа – кинематографске екфразе (енгл. *cinematic ekphrasis*).³² За разлику од музичке екфразе, није реч о новом жанру, већ о одређеним сценама које могу постојати у филму ма ког жанра. Оваква екфраза дозвољава гледаоцу да упореди кинематографску репрезентацију дела просторне уметности са самим уметничким делом, стога стварајући у свести посматрача синтезу двеју слика. Сејдер Аит наглашава да је рецепција двоструко важна у овом случају: редитељ / сценариста интерпретира дело, те је филм израз његове рецепције, што је много насилнији поступак од пуког цитирања неког дела (*Ibid*: 42).³³ Ми сматрамо да ово не зависи од медијума у ком се екфраза јавља, јер у сваком медијуму његов аутор интерпретира дело које се налази у другачијем медијуму. Теоретичарка је пак указала на занимљиву чињеницу специфичну за кинематографију. У филму је аутор екфразе врло често двострук: сценариста пише сценарио, који бисмо могли посматрати као

²⁹ Постоји још један текст који говори о музичкој екфрази написан на нашим просторима, али га нисмо уврстили у говор о феномену стога што му не приступа на исти начин. Наталија Билик, наиме, под музичком екфразом подразумева књижевна дела која за свој прототекст имају музичку композицију (в. Билик, 2022). У свом схватању ми не одустајемо од тога да прототекст мора бити дело просторних уметности, јер би у супротном екфраза могла да се поистовети са ремедијацијом. Схватање екфразе које нуди Билик могло би се пре сматрати обрнутом музичком екфразом, ако се сложимо са Брун да прототекст музичке екфразе може бити и ма какав књижевни текст.

³⁰ Laura M. Sager Eidt. *Writing and Filming the Painting*. Amsterdam, New York : Rodopi, 2008.

³¹ „вербализација, цитат или драматизација стварног или фиктивног текста, сачињеног у другом знаковном систему” (наш превод).

³² Ауторка је повремено назива и филском екфразом (енгл. *filmic ekphrasis*). Ми смо се определили за први израз зато што би поред филма обухватио и медијум ТВ серије, којем ћемо посебну пажњу посветити у Поглављу 5.2.

³³ На први поглед може деловати као да се ово не дешава онда када се на филму директно приказује објект филмске екфразе, те да је тада заиста реч о цитату. Ауторка, међутим, упућује на то да не смемо занемарити да је дело просторне уметности у овом случају постављено у предодређену позицију, у посебан део кадра и сниман је из одређеног угла. Да би се овакав приказ, ипак, читао као екфрастички, неопходно је да се камера креће (Sager Eidt, 2008: 42–43).

књижевну екфразу са специфичном функцијом, а потом редитељ актуализује ове замисли. На том нивоу, свака кинематографска екфраза је метакфраза.

Као књижевна и музичка екфраза, и кинематографска не трансмедијализује само садржај свог прототекста кроз кинематографска средства, већ и његове формалне одлике. Оно што је пак специфично јесте то што у њих спадају једнако вербални, визуелни и аудитивни знаковни системи. Ово отвара простор да се надметање између књижевности и просторних уметности превазиђе, али Сејцер Аит сматра да до тога не долази: као и у књижевности, дискурс о слици се користи као ауторефлексивна изјава, често и аутореференцијални коментар на филм као покретну слику, насупротив немом, статичном делу просторне уметности (*Ibid*: 23). Каже и да је ово нарочито случај са филмовима који садрже *tableaux vivants* – статично отелотворење дела просторне уметности од стране глумца. Не смеју се, међутим, занемарити ни невербални филмови, у којима је дијалектика знаковних система нужно другачија. Кинематографска екфраза, дакле, намеће питање тога на који начин су различити знаковни системи испреплетани унутар једног медијума и да ли је неком дата предност у односу на остале.

Посебан допринос ове студије је и у томе што разматра четири врсте екфразе које могу бити примењене у књижевности и на филму према томе у ком степену и на који начин дело просторне уметности учествује у екфрастичком медијуму. У једном делу може се наћи више ових типова у различитим сегментима, али ауторка истиче да су одређене врсте чешће у одређеним жанровима. Оне се разликују својом формом, ефектом који имају на реципијента и функцијом. У последњем погледу, прве две су церебралне (енгл. *cerebral*), подстичући реципијента да успостави везу између два текста и изнова промисли своју интерпретацију дела просторне уметности. Друге две имају афективну (енгл. *affective*) функцију, јер „заводе” реципијента да преузме њихову перспективу, али се у овоме ослањају на то да реципијент самостално препозна прототекст, те не указују отворено на сопствену екфрастичку природу (*Ibid*: 215–216). Идући од прве до последње, степен у ком је присутно такмичење између књижевности и просторних уметности и ауторефлексија расту. У питању је следећа типологија:

- 1) *Атрибутивна екфраза* (енгл. *attributive ekphrasis*). Сејцер Аит овде преузима термин из система који је предложила Валери Робијар³⁴ иако појам не употребљава истоветно. Реч је о вербалној алузији на дела просторних уметности у сценама које то дело приказују или помињу, али га не разматрају / описују детаљно. Број оваквих приказа у филму често је повећи, а ако се дело просторних уметности приказује директно, најчешће је позиционирано у шири кадар, у међуоднос са другим објектима или ликовима. Квалитативно ове екфразе доприносе значају текста или карактеризацији лика, а могу бити и део позадине. (*Ibid*: 45–46)
- 2) *Описна екфраза* (енгл. *depictive ekphrasis*). И у овом случају назив је преузет од Робијар иако није употребљен на исти начин. У овом типу екфразе дискутује се о сликама и оне се описују или промишљају подробније, а неколико детаља или аспеката слике појединачно се именују и у филму приказују помоћу крупног кадра, зума или успореним покретом камере. Овај тип екфразе најближи је екфрази као

³⁴ У: Robillard, 1998. Ауторка предлаже диференцијални модел према ком екфразу имплицитно дели на описну и асоцијативну, док је свака екфраза нужно атрибутивна, а једино питање јесте у ком степену упућује на сопствени предмет (ако то чини подробно, онда је описна, а када то ради овлаш, асоцијативна је). Робијар, заправо, пре свега истиче типове делања екфразе. Екфрастички текст се у сваком може истичати у одређеном степену, што би могло да представља поделу према доминантној функцији екфразе. То су, како тврди Робијар, комуникативност (опсег у ком је дело маркирано у тексту), референцијалност (степен искоришћености дела у тексту), структуралност (одговор на то до које мере је текст структурално аналоган делу), селективност (густина преузетих сликовних елемената у тексту), дијалогичност (ступањ семантичке напетости између дела и текста) и ауторефлексивност (стопа у којој се проблематизује однос два медијума).

вербалној репрезентацији визуелне репрезентације, те је чак и у кинематографији она примарно вербална. Иако их у филму не мора бити пуно, квалитативно су значајније од претходних зато што представљају централни моменат за заплет или карактеризацију. (*Ibid*: 47–48)

- 3) *Интерпретативна екфраза* (енгл. *interpretive ekphrasis*). Овај тип екфразе може постојати у два облика: као вербална рефлексивна слика и као визуелно-вербална драматизација *mise-en-scène tableau vivant*-а. Разлика у односу на претходну категорију је, поново, у квалитативном значају: трансформација и додавање значења слици знатно су већи, што ствара нове нијансе у прототексту. При оваквој екфрази често се формалне одлике прототекста преносе на деутеротекст, те није само реч о трансмедијацији садржаја, као што је био случај у претходне две врсте. (*Ibid*: 50–51)
- 4) *Драмска екфраза* (енгл. *dramatic ekphrasis*). Ова екфраза драматизује прототекст до тачке да он поприма сопствени живот, имплицирајући конфликт између оригиналног и новог контекста. Ово је и највизуелнији облик кинематографске екфразе, са најеминентнијом *enargeia*-ом: деутеротекст евоцира или производи дело просторне уметности у уму реципијента док га истовремено анимира³⁵ и мења стварајући нове, некада и опречне представе о њему. Делу просторне уметности се може приступити у целости или са фокусом на појединачне елементе, а они се могу и извести из оригиналног контекста. Оваква екфраза увек је централни моменат деутеротекста и заузима већи простор у њему. (*Ibid*: 56–57)

Изучавање екфразе посебно је значајно за филм зато што може помоћи разумевању кинематографског као хибридног медијума. Сејдер Аит сматра да филм користи екфразу како би утемељио и издвојио кинематографску природу свог дискурса од чисто вербалног и визуелног (*Ibid*: 213–214). Кроз екфразу он се укључује у надметање између књижевности и дела просторних уметности, супротстављајући филмску представу просторној. Али, за нас још значајније, као метакфраза филм се укључује у такмичење са књижевним текстом, кинематографском трансмедијацијом изазивајући књижевну. Кинематографска екфраза, дакле, одиграва борбу филма као медијума за сврставање међу уметности (*Ibid*: 218).³⁶

Сценска или позоришна екфраза. Одређење сценске, односно позоришне екфразе, имплицитно је у кинематографску укључила Сејдер Аит када је у свом дефинисању појма инсистирала на изразу „драматизација”. Сматрамо да је, ипак, неопходно да се сценска екфраза сагледа као засебан медијум. Зато сада преносимо одређење које је понудила Ивана Кочи у својој анализи редитељског поступка Јурија Љвовича Ракитина (Коџи, 2009: 28–30), што је још један значајан теоријски допринос изучавању екфразе који настаје на нашем простору. Ауторка каже да је сценска екфраза специфично редитељски поступак репрезентације фикционалног света неког драмског предлошка и позиционирање екфрастичког поступка у поље метакоментара. Преношење (мо)дела из просторних уметности кореспондира са сложеним специфичностима двоструких временско-просторних карактеристика театарског медијума: с једне стране, ту су сцена и аудиторијум као реални хронотоп, а са друге је

³⁵ Значење је овде двоструко, имајући у виду то да се говори и о књижевном тексту и о филму. У књижевности овај процес би могао подразумевати персонификацију у служби утиска оживљавања објекта, док је у филму анимација посебна техника „буђења духа” статичне сцене, којим се ствара утисак кретања иако је, уистину, реч о споју много статичних приказа који представљају кључне тачке у покрету. Анимацији немамо могућности да посветимо пажњу коју заслужује. Овде бисмо, ипак, желели да укажемо на занимљиву идеју, која је у складу са дефиницијом екфразе коју ћемо сами изнети: тиме што наративизује слику (или, условно речено, скулптуру, у случају да се анимирају тродимензионалне фигуре у *stop-motion* технологији), свака анимација може се сматрати екфразом.

³⁶ Сејдер Аит сматра да кинематографска екфраза као концепт није уобличена пре њене монографије зато што се екфраза везивала за „високу културу”, која није остављала простор за филм (Sager Eidt, 2008: 220).

фикционални хронотоп који подразумева постављена драмска прича. Кочи каже да су два основна облика овакве екфразе репрезентовање дела просторних уметности на сцени и *tableaux vivants*. Сматра да сценској екфрази није нужни циљ „миметичка пуноћа” зато што је могућа употреба ремоделованих објеката из просторног медијума,³⁷ као и употреба самог театарског медијума у виду метакоментара (*Ibid*: 28). Чак и када су глумци ти који представљају просторна уметничка дела, као сценске фигуре они се дереализују, попримајући квалитет артистичког и спектакуларног. Опажајне диспозиције карактеристичне за медијум просторних уметности преусмеравају у случају сценске екфразе дискурзивни израз у подручје чулног, што мења начин перцепције (и рецепције) позоришне изведбе. Сценска екфраза има изразито комуникацијску функцију: ако претпоставимо да је публика компетентна да препозна просторни уметнички предлог, мењају се како перцепција, тако и рецепција театарског поступка. Ово ће довести до појаве постдрамског позоришта и његових императива, као што су „гледајуће гледање”, „режија погледа” и „театар слика” (енгл. *theatre of images*, Lehmann, 2004).

Прелазак са античког на модерно схватање екфразе има паралеле у преласку из аристотеловске позоришне парадигме у модерн(истичк)у: док је Аристотелова поетика акценат стављала на фабулу, модерна инсистира на денаративизацији. У овом погледу она је блиска екфрази како је схваћена до 90-их година XX века: денаративизацијом се истичу сликовност простора, временска цикличност и време као залеђени плодни тренутак у простору (Коџи, 2009: 29). На сцени се оваква екфрастичка схватања, штавише, актуализују када долази до просопопеје, јер тада глумци дословно „дају глас” (као сâми екфрастички предмети) екфрастичком предмету. У том погледу, можемо третирати сценску екфразу као метаекфразу у специфичном смислу: она је екфраза која евоцира саму поетику екфразе.

Обрнута екфраза (енгл. *reverse ekphrasis*). За претходне типове екфразе могуће је било доћи до изворног текста у којем се ови концепти именују (иако то не значи да под другим именима слични приступи не постоје и пре). У случају обрнуте екфразе, међутим, ситуација је знатно компликованија. Овај појам многи проучаваоци данас користе иако не објашњавају одакле преузимају одредницу. Чини нам се највероватније да се идеја о обрнутој екфрази први пут јавља код Дејвида Болтера:

For both ancient and modern rhetoric have depended upon subordinating images to words. In ancient rhetoric it was the spoken word that controlled the image; in modern rhetoric it has been the written or printed word. Now when neither the written nor the spoken word can exert effective control, the result is an inversion of traditional rhetorical practice. In particular, the effect of turning a newspaper into a multimedia screen can be seen as an *inversion of the classical device of ekphrasis* [...] Today, [...] images are given the task [...] of explaining words, rather than the reverse”.³⁸ (Bolter, 1996: 264)

Болтер ово пише у специфичном контексту, вероватно први доводећи екфразу у везу са дигиталним, иако не под термином „дигитална екфраза”. Његов циљ у том тренутку јесте само да истакне да се ситуација у надметању променила, те да са појавом дигиталних технологија шансе за победу у такмичењу између речи и слике прелазе на страну слике, чија моћ да објасни речи расте, док моћ речи опада у обрнутом случају.

³⁷ Овај моменат биће важан за нашу анализу у Одељку 4.1. Када будемо говорили о филму *Мишима: живот у четири поглавља*, показаћемо да је Златни павиљон, управо, „ремоделован објекат”. Иако ћемо у том моменту говорити о кинематографској екфрази, она суштински у овом случају има одлике сценске екфразе, имајући у виду то да је читав сегмент филма који анализирамо сниман у студију, тј. на својеврсној сцени.

³⁸ „И античка и модерна реторика зависиле су од подређивања слика речима. У античкој реторици говорена реч је контролисала слику; у модерној реторици то је била писана или штампана реч. Сада када ни писана ни говорена реч не могу да врше ефектну контролу, резултат је инверзија традиционалне реторичке праксе. Конкретно, ефекат претварања новина у мултимедијални екран може се видети као *инверзија класичног средства екфразе*. [...] Данас [...] је сликама дат задатак [...] да објасне речи, пре него обрнуто.” (наш превод и курзив)

Болтер не користи термин којим смо се ми послужили. Сасвим је могуће да је њега успутно скovala Зиглинд Брун у једној фусноти своје монографије о музичкој екфрази (в. Bruhn, 2000: 7–8, ф12). Она наводи две анализе које су спровели Клаус Клувер и Венди Стајнер о сликарским делима која за свој прототекст узимају књижевне текстове, и каже да је реч о „визуелним репрезентацијама вербалних репрезентација”, чиме изврше дефиницију Џејмса Хефернана. У оба дела које аутори анализирају Брун уочава да се не репрезентује само садржај књижевног текста, већ и његова форма, као и да долази до промене контекста прототекста у деутеротексту, те да је стога важно разлучити овакав поступак од пуке илустрације књижевног дела.

Лавинија Хулеа прва је примарни фокус текста ставила на уобличење теорије обрнуте екфразе.³⁹ Приликом читања књижевног дела сликар уочава концептуалне и структуралне разлике које постоје између два медијума. Потом долази до конверзије изворног материјала, а она се може десити на два нивоа: кроз постављање у нови оквир (енгл. *reframing*), где је лако могуће препознати изворни текст; и кроз дестабилизацију, када се прототекст тешко препознаје или када деутеротекст приказује тренутак / сцене које нису директно презентоване у прототексту. У оба случаја настаје *ново* уметничко дело, које има јединствен карактер, форму и функцију, а неретко и свесно нарушава очекивања која је успоставио прототекст кроз девијације у односу на њега самог или историјски контекст у ком је настао, често попуњавајући његова места неодређености. Последња фаза процеса стварања обрнуте екфразе јесте поткрепљење (енгл. *substantiation*) конверзије тиме што се сликовност која постоји у самом књижевном тексту трансмедијализује. У овој фази просторно-временске одлике прототекста и карактери преносе се на деутеротекст (Hulea, 2018: 304–305). Обрнута екфраза отуда разбија Лесингову границу, јер овакав поступак темпоралност преузима од прототекста, а спацијалност му додаје сопственим иконичким средствима. Хулеа помиње и да обрнута екфраза проширује значење књижевног извора зато што издваја одређене теме или се фокусира на посебне моменте или карактере у наративу, што чини одређену идеју специфичнијом. Отуда реципијент у сопственој свести самерава два значења: изворно и обрнуто екфрастичко (*Ibid*: 307).

У даљем раду ми ћемо обрнуту екфразу схватати нешто другачије. Док су претходно изнета виђења дозвољавала да под обрнутом екфразом сматрамо свако дело просторне уметности које за свој прототекст има књижевно дело, ми пак сматрамо да је овакво одређење прешироко. За нас је обрнута екфраза, ако ћемо преформулисати одређење које је дала Брун, „визуелна ре-презентација вербалне ре-презентације”. Сваки књижевни текст нужно је репрезентујући, али само она дела која су ре-презентујућа, тј. која репрезентују другу репрезентацију, могу бити прототекст обрнуте екфразе. Обрнута екфраза је, дакле, евокација књижевне екфразе у делу просторне уметности. Обрнута екфраза како је ми схватамо отуда је нужно врста метаекфразе.

Ово, сигурно, није комплетан списак медијалних претакања ван односа слика–реч која су именована екфразом последњих неколико деценија, већ су у питању оне одреднице које се данас најчешће употребљавају, а неким од њих ћемо се и ми служити у даљем раду. Једино је сценска екфраза неуобичајена за стандардну употребу, а разлог томе може се наћи у чињеници да је концептуално уобличена на српском језику, те да њен делокруг наилази на већа ограничења у односу на текстове писане на енглеском и другим светским језицима. Кочи је понудила још једну одредницу које се овде нећемо детаљније дотаћи, а то је „музеолошка екфраза” (в. Кочи, 2017). У шестом поглављу овог рада и сами ћемо се упустити у проширење медијума које сматрамо екфрастичким, те ћемо претходно образложеном списку додати

³⁹ У овом поглављу представљамо текстове који су постали канонски за теорију екфразе, као и релевантне текстове написане на српском језику. Са овим чланком то, међутим, није случај, што сведочи о чињеници колико је теоријско одређење обрнуте екфразе запостављено, иако њена употреба у критичкој пракси није.

концепт који смо насловили „викфраза” – екфразу коју ствара вештачка интелигенција – али и обрнуту викфразу.

2.1.3. Подела екфразе према реалности њеног предмета

Најчешће употребљавана типологија екфразе јесте она коју је понудио Џон Холандер у својој студији 1995. године. Његов приступ екфрази подстакнут је теоријама које настају до 90-их година XX века, што видимо и из наслова његове монографије: *Дух посматрача – песме које говоре тихим уметничким делима*.⁴⁰ Не само да су дела просторних уметности неговорећа, она су у наслову постављена и граматички у позицију трпиоца радње: песме говоре *њима*, чак не ни *о* њима. Отуда се овде нећемо задржавати на Холандеровом схватању екфразе, већ искључиво на типологији коју је предложио, што је уједно и његов највећи допринос области којом се тренутно бавимо. Он разликује три могућа екфрастичка случаја: (а) знамо да нас текст суочава са одређеним објектом; (б) познато нам је тачно који је то објекат; (в) стварни објекат нам је доступан за разматрање, те се могу повући паралеле са резултатом екфразе (Hollander, 1995: 4). Аутор не образлаже детаљније ова три случаја, што је отворило простор за критику на рачун тога што је у својој подели запоставио екфразе дела просторних уметности која су постојала, али више не постоје. Ако екфраза може да се подведе само под (а), то, наиме, значи да је реч о екфрази фиктивног уметничког предмета, који највероватније никада није имао свој реални пандан. Холандер ово назива појмовном екфразом (енгл. *notional ecphrasis*). Ако је посреди и случај (в) (пошто сваки потоњи мора нужно подразумевати оне који му претходе, па тако овде (а) и (б)), у питању је екфраза чији објекат је реалан уметнички предмет који и даље постоји, макар и кроз друге просторне репродукције, попут фотографије. Овакву екфразу Холандер именује актуализованом (енгл. *actual ecphrasis*).

Аутор, дакле, не нуди термин за екфразу која подразумева (а) и (б), једино каже да у том случају екфраза може просто да се сматра појмовном (*Ibid*: 34). Он, ипак, истиче занимљив пример метаекфразе у којој је прототекст „недоступна актуализована екфраза” (енгл. *unassessable actual ecphrasis*). Многи епиграми у *Грчкој антологији* могу се сматрати актуализованим екфразама чији предмети су временом ишчезли, иако је могуће да је одиста реч о појмовним екфразама. Како било, на основу њих Ђанбатиста Марино у својој *Галерији* (Giambattista Marino, *La Galeria*, 1620) саставља недвосмислено појмовне екфразе. Проучавалац, с друге стране, под „недоступном актуализованом екфразом” подразумева и Рилкеову песму „Аполонов архајски торзо” зато што сматра да је реч о екфрастичком моделу, те да није могуће у Лувру пронаћи конкретну статуу о којој Рилке пише. Сматрамо да сваки екфрастички модел ипак треба третирати као актуализовану екфразу, а да првобитан случај, актуализовану екфразу чији предмет више није доступан, треба посебно именовати.⁴¹

Лилијан Лувел је предложила термин „споменичка екфраза” (енгл. *monumental ekphrasis*, Louvel, 2018: 252–253), међутим, не користи га на начин на који ми желимо овде да га употребимо, као што ће се видети на страни 24. Милош Ћипранић⁴² као посебну функцију појма разматра екфразе-споменике: „Као писани трагови, оне представљају гарант да оно што чувају неће ишчезнути у апсолутном смислу” (Ćipranić, 2022: 232). Док Лувел сматра да оне могу очувати и догађаје и људе, Ћипранић говори о несталим архитектонским објектима и

⁴⁰ John Hollander, *The Gazer's Spirit: Poems Speaking to Silent Works of Art*, Chicago : London : The University of Chicago Press, 1995

⁴¹ Још један тип екфрастичког модела, који Холандер назива екфрастички *capriccio* (Hollander, 1995: 43), аутор подводи под појмовну екфразу зато што је реч о имагинарној галерији у којој се налазе стварне слике. Њему је, дакле, важнија реалност ситуације у којој се поглед одвија, а ако је реч о имагинарном погледу, он ће и екфразе стварних уметничких дела сматрати појмовним.

⁴² Један од најзанимљивијих аспеката Ћипранићеве студије за наше истраживање јесте то што аутор преноси уобличења екфразе у српској књижевној теорији у делима Јована Рајића, Аврама Мразовића и Јована Стерије Поповића. Ова одређења првенствено су базирана на античким и ми нисмо имали простора да им посветимо пажњу коју заслужују, зато упућујемо на Ћипранићеву студију: Ћipranić, 2022: 39–41.

градовима, што је ближе значењу у ком ми желимо да говоримо о споменичкој екфрази – као о екфрази ишчезлих дела просторне уметности. Самим тим, екфраза не би могла настати као споменичка, већ то постати временом. Екфразе којима се приписује ова функција бисмо могли придружити концепту музеолошке екфразе који предлаже Кочи: реч је о рекреирању наративне и визуелне грађе коју екфраза документује (Кочи, 2017: 130). Чини нам се, ипак, да би термин који смо претходно навели био адекватнији, стога што предмет екфразе не мора нужно бити део музејске поставке, као што је у случају који Кочи анализира. Типранићева студија преноси велики број споменичких екфраза, али би занимљиво било спровести истраживање о ишчезлим екфрастичким прототекстовима ван архитектуре. Унутар нашег испитивања близак пример јесте екфраза Златног павиљона, зато што је оригинални храм који Мишима у роману описује спаљен, а на његовом месту данас стоји нови, који му није идентичан, а многи тврде да је и велелепнији од претходног. Проблематичнији је случај са Поглављем 3.1. Док је извесно да је Ахилов штит какав Хомер описује фиктиван, ситуација је компликованија када је у питању екфрастички објект Филострата Млаћег. Могуће је да је његов наводни деда, Филострат Старији, говорио о стварној приватној збирци слика из виле у близини Напуља, која није повољно прошла на суду времена. Иако и Филострат Млаћи тврди да описује слике са којима се срео, вероватније је да само опонаша рад свог „претка” (ако не биолошког, онда интелектуалног), те да је реч о појмовним екфразама. Као периферном за наш рад, отуда се нећемо подробније упуштати у анализу споменичке екфразе.

У случају појмовне екфразе дело просторних уметности је отелотворено искључиво кроз поетски језик, тј. и оно и сâм екфрастички текст плод су списатељевог ума. Холандерова студија зато је и названа *Дух посматрача*: имагинарно дело мами друго имагинарно дело – поетски закључак „посматрача” наводи на „сликовни” закључак читаоца (Hollander, 1995: 19). Холандер ипак тврди да се у случају појмовне екфразе не нуде информације на основу којих је могуће прецизно визуализовати екфрастичке предмете. Типранић на том прагу закључује да је статус имагинарних екфрастичких предмета специфичан, јер им недостаје стварни поредбени „двојник”, те њихова успелост сразмерно одговара снази књижевног израза којим су предочени (Сипранић, 2022: 28).

Појмовне екфразе су доминантне у античком свету, а истичу се два модела: епски, тј. хомерско-хесиодски, у ком наратор преноси како је уметник створио екфрастички предмет, и то чини само у одређеном сегменту свог дела, не и у његовој целисти; и лирски, тј. анакреонтски,⁴³ у ком лирски субјект даје инструкције уметнику како да начини екфрастички предмет, у песми која је цела екфрастичка. Постоји, свакако, и трећи модел, који настаје знатно касније, али га Холандер само успутно помиње и не упушта се у анализу примера. То је романескни модел, где је могуће да одређени сегменти романа буду екфрастички (као што ће бити случај у Напуљској тетралогији, о којој ћемо говорити у Поглављу 5.2.), али то може бити и роман у целисти (каква је *Слика Доријана Греја*, предмет нашег испитивања у Поглављу 5.1.).

Књижевно стваралаштво се значајно враћа традицији хомерско-хесиодског модела појмовне екфразе у делима Дантеа, Ариоста, Таса и Спенсера, док за читав средњи век Холандер каже да представља „несликовни” период (Hollander, 1995: 4, 7).⁴⁴ Он нарочито истиче како Данте због екфраза у епу свог водича акценат ставља на *ефекат* који појмовна слика изазива у посматрачу (уп. нпр. *Енеида*, I, ст. 456–463), те да Данте сопствене реакције чини једним од централних проблема *Божанствене комедије*, нарочито у 10. и 11. певању *Чистилицата* (Hollander, 1995: 10).

⁴³ Мисли се на хеленистичке анакреонтике у којима се отворено супротставља епском, првенствено хомерском, приступу екфрази.

⁴⁴ Ово је, свакако, проблематично, нарочито у прелазном периоду између средњег века и ренесансе. Холандер отуда Чосера и Дантеа посматра првенствено као ренесансне писце, док их Хагстрам сврстава у средњовековне и читаво поглавље своје студије посвећује управо средњовековној сликовности (односно, како је он назива, сликовности „хришћанске ере”).

У ренесанси се враћа и другом моделу који Холандер истиче, мада у мањој мери. Анакреонтике стварају основу за оно што ће постати доминанта у теоријским приступима екфрази, те из 17. издвајамо стихове 25–26: „[...] τὸ δὲ πᾶν ὁ κηρὸς αὐτὸς / ἐχέτω λαλῶν σιωπῇ”.⁴⁵ Аутор показује како је имитирање модела по ком лирски субјекат (као песник) кроз надметање између књижевности и просторних уметности објашњава уметнику како *боље* да створи своје дело било нарочито популарно у енглеској ренесанси (Hollander, 1995: 24–26). Поента је била у инфериорности просторног медијума, неодвојивог од телесног, у односу на реч, која досеже до душе. У анакреонтикама, напротив, троп слике као неме није подразумевао њен унижен положај у односу на песму, већ је дозвољавао да она „тишином говори”, што је пандан Симонидовој идеји о сликарству као немој поезији. Изједначавању речи и слике вратиће се, међутим, модерна појмовна екфраза.⁴⁶ У XX веку екфрастичка књижевност иза себе има и традицију актуализоване екфразе, што Холандер сматра да јој омогућава да *буде* слика, те наводи примере Витманових стихова у којима у потпуности изостају глаголи (*Ibid*: 27). Укида се, дакле, моменат давања инструкција сликару, већ песник преузима вербалну кичицу и пише песму као да је слика, што се најчешће јасно види из наслова. Како то аутор закључује, да ли ћемо одређену песму читати као екфрастичку од овог момента неретко зависи искључиво од њеног наслова (*Ibid*: 29). Иако су појмовне екфразе у анакреонтичком моделу читаве песме, оне се тек у модерној књижевности разводе од макар оквирног наративног контекста, као што је давање инструкције. Одвојеност од наративног контекста је нарочито присутна у модерним актуализованим екфразама, чији оквир је само песничко искуство екфрастичког сусрета.

Знатно већи простор Холандер у својој студији додељује управо актуализованој екфрази. Она подразумева сусрет са конкретним делом које се може идентификовати и везана је првенствено за стваралаштво XIX и XX века, када су екфрастички писци били нарочито заинтересовани за природу естетског искуства, па су стога неретко за свој прототекст узимали постојећу репрезентацију (*Ibid*: 4). Као што смо рекли, док је појмовна екфраза првенствено заинтересована за наратив који је имплициран у самом екфрастичком предмету, модерне екфрастичке песме често не преносе никакав наративни контекст екфрастичког предмета, или се наратив рађа тек приликом екфрастичког сусрета. У овом погледу однос према екфрастичком предмету у историји екфразе прати гносеолошки обрт који се десио у филозофији: до модерног доба наратив се види као објективни квалитет екфрастичког предмета, док је од модерног доба он садржан само у субјективној свести, као последица рецепције екфрастичког предмета.

Актуализована екфраза нужно произилази из појмовне зато што је њен објекат и даље део поетске фикције (*Ibid*: 32). Најупечатљивији пример овога јесу екфразе које пишу сами уметници. Холандер разликује три типа: песме „за”, „о” и „након” њихових дела (*Ibid*: 45).⁴⁷ Иако аутор не улази у разраду ове поделе, мислимо да би било корисно размотрити њено могуће значење. Песмама „за” дело могли бисмо да сматрамо оне које треба да прате дело о ком говоре.⁴⁸ Иако у њему песме нису стварали сами уметници, близак пример јесте прва књига емблема *Emblemata* Андреје Алћатоа (Andrea Alciato) из XVI века. Књиге емблема биле

⁴⁵ „[...] пусти нек то учини боја сама / тишином говорећи.” У оригиналу не стоји боја, већ восак, ὁ κηρὸς, као метонимија за боју, израђену на бази воска (прим. и прев. мент.). Стихови се у оригиналу и преводу на енглески језик налазе на 45. страни у збирци *Anacreontae*, која је доступна на електронској адреси <https://archive.org/details/Anacreontea> (приступљеној фебруара 2025. године).

⁴⁶ Холандеру намера није била да представи континуирани историјски осврт на екфразу, те прескаче читаве периоде у којима се пише екфрастичка књижевност. Јасно је пак да романтизам и те како суделује у историји појмовне екфразе, нарочито имајући у виду поезију Џона Китса.

⁴⁷ На енглеском *poems “for”, “to” or “after”*. Као што смо показали раније (уп. Ристић, 2022б: 376), форма *poems “to”* (срп. „песма некоме / нечему”) била је устаљена у романтизму зато што су апострофе биле честе, али када је реч о екфрастичким песмама, оне су суштински биле *poems “on”* (срп. „песме о”), што се види и у наслову Китсове поеме. Зато смо се определили за овај превод.

⁴⁸ Још је чешћи обрнут случај, где ликовни приказ илуструје текст. Некада је, међутим, тешко разлучити шта одговара на шта, као што је вероватно било у стваралаштву Вилијама Блејка, где се чини да су вербални и ликовни приказ у потпуности равноправни.

су парови алегоријских илустрација (исправа у форми дрвореза) и текста који их објашњава (најчешће у стиху на латинском језику). То је, самим тим, специфичан случај у ком се екфрастички предмет и екфраза реципирају симултано. Под песмама „о” можемо подразумевати актуализоване екфразе које уметници пишу о туђим делима, а под песмама „након” оне које пишу о сопственим делима. Могућ је пак и четврти случај, али би он могао припадати и домену појмовне екфразе: када би уметник писао о просторној репрезентацији која је, такође, предмет његовог ликовног дела. У том случају би и текст и ликовно дело одговарали на исту репрезентацију, али не нужно (ако би то уопште и било могуће) на исти начин, нити би се резултат ова два процеса приказао напоредо, као у случају песама „за” или илустрација текста.

Подела у коју се Холандер упушта јесте подробније према типу ком предмет актуализоване екфразе припада. У том погледу он разликује актуализоване екфразе портрета (*Ibid*: 41–43), споменика (*Ibid*: 51–56), архитектонских објеката (*Ibid*: 56–67) и фотографија (*Ibid*: 67–69), мада им је свакако могуће придружити и друге. За екфразе портрета каже да су најконвенционалније, нарочито популарне у ренесанси, биле оне у којима се истичу, хартмановски речено, психолошки и морални слојеви приказаног лика, иако се до њих долази кроз, „застајање на слици”, тј. задржавање лирског субјекта на детаљима лица, који припадају предњем плану. Ово постаје проблематичније када песник не само да говори о портрету који му је познат, већ и о портрету особе која му је позната. Тако, на пример, Јејтсов лирски субјекат у песми „Поновна посета Градској галерији” тврди да нема кичице која би могла да прикаже смерно и смело држање његове пријатељице (Jejts, 2008: 216). И у случајевима када се приказује особа у вези са којом постоји канонска интерпретација, екфрастички лирски субјекат може проценити у којој мери је уметник успео (или свесно одбио) да пренесе такво тумачење лика кроз своје дело.

Под екфразама споменика Холандер примарно подразумева јавно изложене скулптуре, те се према њима песник може односити историјски двојачко: истичући историјску личност коју статуа представља, али и историју самог споменика. Иако је реч о другачијем просторном медијуму, истоветан је предмет портрета и оваквих статуа. Оно што је другачије јесте то што статуе позивају на јавно мњење, које може даље утицати и на став лирског субјекта према екфрастичком објекту. За портрете ово може важити само онда када су изложени у јавном простору. Аутор, ипак, под екфразама споменика подразумева и неприказивачке споменике, попут египатских обелиска. Посебно занимљив пример у контексту нашег Поглавља 3.2. јесте Тенисонова песма „Клеопатрина игла” („*Cleopatra's Needle*”) која је настала како би била уклесана у базу овог обелиска када је она донет у Лондон 1878. године, али до тога није дошло стога што се песник у својој екфрази, испеваној гласом самог споменика, осврнуо на његову историју, опевавши то како је обелиск „Клеопатрина игла” доспео у Лондон, иако је постојао много пре Лондона.⁴⁹

Најјавнија од свих екфраза јесте екфраза архитектонског објекта, због чега Холандер сматра да је она и најполитичкија. Она се даље дели на екфразу екстеријера и ентеријера, осим у случају архитектонских рушевина, где је бити унутра истоветно бивању споља. Ако се екфраза екстеријера фокусира на фасаду или витраж, блиска је екфрази слика и рељефних скулптура. За екфразу ентеријера карактеристични су моменти синестезије, где се неретко повезују звук и светло. Нарочито нам је интересантно из перспективе историје српске књижевности то што је Холандер као посебну врсту екфразе архитектонског дела истакао екфразе мостова, за које каже да су истовремено споменици прошлости и садашњости. То

⁴⁹ Холандер помиње и песме „Носталгија за обелисцима” („*Nostalgies d'obélisques*”) Теофила Готјеа, у којима два обелиска жале што је један у Паризу, а други у Луксору, и сваки жели да буде на месту свог пара.

отвара могућност да се, између осталих, „Мост на Жепи” и *На Дрини ћуприја* читају у контексту теоријских тековина студија екфразе.⁵⁰

Екфраза фотографије појављује се са дагеротипијом у првој половини XIX века, и у њој се као посебна аура дагеротипије у песмама истичу рефлексија и приказ који се чини пролазним. Тек се од двадесетог века у екфрастичкој поезији указује на документарни статус фотографије. Екфраза фотографија људи, као документарни траг прошлог присуства неке личности, врло су сродне екфразама портрета. Али, за разлику од сликовних портрета, оне су директније везане за приказ особе у одређеном тренутку, док портрет може тежити нечијој идеалној представи. Оно што је, такође, нови проблем јесте питање имперсоналности фотоапарата. С друге стране, проблем који је постојао и раније, у случају графике, сада постаје израженији – то су штампа и, нужно, копија. У случају актуализоване екфразе поставља се отуда ново питање: да ли се писац срео са оригиналом или фотографском / графичком репродукцијом?

Анализи актуализоване екфразе посебно је допринео Гизберт Кранц⁵¹ у својој тротомној студији, помињући 5 764 песника од Хомера до свог времена који пишу о делима просторних уметности у преко 50 000 песама. Он је теорији екфразе допринео и својом типологијом екфрастичке намере (нем. *Absicht*), структуре и постигнућа (нем. *Leistung*). Његова подела знатно је комплекснија од Холандерове и претходи јој, али у теорији није узела довољно маха вероватно стога што је доступна само на немачком језику. Екфраза, односно *Bildgedicht*, може бити заснована на стварном уметничком делу, али може бити и *fiktive Bildgedicht*.⁵² Према намери дели се на дескриптивну, панегиричну, пејоративну, дидактичну, моралистичку, политичку, друштвено-критичку, забавну и љубавну (Kranz, 1981: 173–234), а према структури на беседничку, монолошку, дијалошку, епску, апострофичну, генетичку, медитативну и цикличну (*Ibid*: 235–328). Ове категорије могу се односити и на појмовне и на актуализоване екфразе. Према постигнућу, с друге стране, Кранц је фокусиран примарно на однос текста према извору, оствареног кроз категорије које су уочене у 34 двадесетовековне песме које ре-презентују „Пејзаж са Икаровим падом” Питера Бројгела Старијег. Према екфрастичком постигнућу он разликује транспозицију, суплементацију, асоцијацију, интерпретацију, игру, провокацију (реципијента) и конкретизацију. За првих пет категорија посебно се везала Зиглинд Брун стога што је музичка екфраза у њеном схватању увек актуализована, а објаснила их је овако:

- 1) *Транспозиција*. Овај термин се за екфразу нарочито везује након Шпицеровог редеофинисања појма, али је његова употреба била распрострањена и пре тога. Транспозиција је рекреирање кроз други медијум оног што је изражено у протомедијуму. Ова рекреација може заузимати било коју вредност на скали од врло директног до суптилног транспонованја. Поред садржаја, неретко се транспонује и форма протомедијума. (Bruhn, 2000: 57; Bruhn, 2001: 21)
- 2) *Суплементација* (нем. *Suppletion*). Израз је схваћен шире, те не сугерише да је реч о нечему инхерентно непотпуном, нити да постоји нешто што га може учинити целим и подићи га на виши ниво јединства. Када песник допуњава дело просторне уметности,

⁵⁰ Поред екфразе моста, проучавалац истиче и екфразу фонтане. Урбанистички критеријум је овде, очигледно, одређујући, иако бисмо ми фонтане пре сврстали у екфразе споменика, имајући у виду то да су неретко у њиховом саставу управо статуете.

⁵¹ Gisbert Kranz, *Das Bildgedicht: Theorie, Lexikon, Bibliographie vol. 1*, Cologne ; Vienna : Böhlau Verlag, 1981. Наведено у: Clüver, Watson, 1989: 57–58; Bruhn, 2000: 55–56, Sager Eidt, 2008: 38–39.

⁵² Кранц истиче и примере који представљају екфрастички модел према схватању Тамар Јакоби, односно, по његовим речима, кумулативну екфразу (нем. *kumulatives Bildgedicht*), када се у једном књижевном делу ре-презентује више дела неког уметника (Kranz, 1981: 337–344). У оба случаја се екфрастичком моделу приступа као актуализованој екфрази. Самим тим, Кранц сматра да је свака екфраза у односу према свом извору стварна (тј. актуализована), фиктивна (тј. појмовна) или кумулативна (тј. екфрастички модел).

то чини додајући неке од многобројних не-просторних димензија. Оне се, свакако, тешко исказују визуелно. То могу бити присуство не-визуелних осета, значење гестова, емоције и оно што се дешава пре и после „замрзнутог тренутка”. (Bruhn, 2000: 64)

- 3) *Асоцијација*. Као и у другим областима, осет или ментална представа окидач су за сећања или успостављене менталне везе, чак и ако су они врло удаљени од покретачког стимулуса. Успешност асоцијативне екфразе налази се у чињеници да је асоцијативно поље довољно удаљено од извора да зачуди рецепијента, али је могуће рекреирати асоцијативни пут у екфрази онда када је рецепијент адекватно информисан, што доводи до осећаја задовољства у препознавању. (*Ibid*: 67)
- 4) *Интерпретација*. Интерпретативна екфраза може се спровести на бар два начина: тако што се писац ослања на знање које он, просторни уметник и рецепијент деле (нпр. када дочарава сцене које указују на историјски догађај или су преузете из легенди и митологије) или тако што приступа делу просторне уметности са критичким оком, коментаришући изборе које је уметник начинио и промишљајући разлоге који су до њих довели. Реакција писца на просторну репрезентацију утемељена је на интерпретацији, због чега ова врста екфразе може бити примарно емотивна, за разлику од екфразе транспозицијом, која је махом рационална. (*Ibid*: 72, 74, 76)
- 5) *Игра*. За екфразу у којој се писац игра са екфрастичким предметом карактеристично је да је духовита, те да је често састављена од ономотопеја или да је графички обликована на специфичан начин. На пример, када је протомедијум дело апстрактног сликарства, писац може одустати од стварног речника, чиме одговара на то што је сликар одустао од приказивања реалних предмета. Овако распоређен текст може и даље имати истакнуте звучне квалитете, или може бити организован тако да асоцира на слику. Када је игра присутна у музичкој екфрази, лакше је препознатљива од осталих постигнућа. (*Ibid*: 77; Bruhn, 2001: 24)

2.1.4. Класификација екфразе Лилијан Лувел

Посебно желимо да истакнемо новију типологију коју предлаже Лилијан Лувел зато што је саставља у тексту који је, иако кратак, у целости посвећен класификовању екфразе, и то са свешћу о помаку ка дигиталном одређењу појма. Питање које теоретичарка поставља на почетку чланка јесте да ли је екфраза променила природу и стекла нове модалитете појавности, текстуалне облике и функције тиме што се са њом све чешће срећемо на екрану, те да ли је у овом облику постала одиста интермедијална творевина. Јасно је да је одговор потврдан, што намеће следећи проблем: које врсте екфразе опстају, одупирући се мутацијама које изазива технолошки одређено доба, а које претрајавају тиме што се мењају са временом (Louvel, 2018: 246–247)? Дигитално доба променило је, између осталог, и основну функцију актуализоване екфразе, према којој се одсутни предмет чини видљивим, тиме што је данас приказ тог предмета лако доступан на интернету. Сматрамо да на ова питања још увек није дат адекватан одговор, те да истраживање које је спровела Лувел треба да послужи првенствено као подстрек за будућа.

Функције које она помиње сврстане су у неколико категорија са подтиповима. Те категорије су „Приповедне екфразе”, „Екфраза и емоције”, „Екфраза и уметничка пракса” и „Критичка екфраза”. Ми смо имена неких категорија променили тако да означавају одређене типове екфразе којима подтипови припадају.

I Приповедна екфраза

- 1) *Наративизујућа екфраза* (енгл. *narrativizing ekphrasis*). Термин Лувел преузима од Тамар Јакоби, која говори о приповедној екфрази. Наративизовање као главну функцију екфразе имплицира још Лесинг, иако већина теоретичара као њену доминантну функцију махом истиче описивање. Лувел примећује да је вероватније да ће екфраза бити приповедна ако је посредни мањи одломак (на пример, оно што Јакоби назива „екфрастичким поређењем”), те да су стога екфрастичке песме чешће у дескриптивној функцији, нарочито ако је реч о појмовним екфразама. (*Ibid*: 249)
- 2) *Херменеутичка екфраза* (енгл. *hermeneutic ekphrasis*). Чини нам се да је Лувел овде неадекватно назвала концепт, те да би термин „детективска екфраза” био примеренији за случајеве у којима „the reader [...] turns detective and embarks on a hermeneutic quest”,⁵³ зато што ова екфраза има за циљ да укаже на скривену причу или мистерију. Исти процес се, такође, дешава у сусрету са асоцијативним екфразама, након чијих читања реципијент има утисак *déjà vu*-а, те одлази на интернет у потрагу како би потврдио сопствену асоцијацију. (*Ibid*: 250)
- 3) *Мајеутичка екфраза* (енгл. *maieutic ekphrasis*). У питању је ново име за оно што је Хефернан назвао „акушерском” (енгл. *obstetric*, Heffernan, 1993: 5) одликом екфразе,⁵⁴ те Лувел променом жели да укаже на епистемолошку димензију феномена и да је удаљи од метафорично физиолошке.⁵⁵ За пример узима роман *Кућа весеља* Едит Вартон, у ком јунакиња као *tableau vivant* имитира другу жену, али у овом процесу открива се, заправо, артифицијелност саме јунакиње, која бива-као-репрезентација. Реципијент освешћује ову њену одлику кроз екфразу, те му екфраза помаже да „породи” знање.⁵⁶ (Louvel, 2018: 250–251)
- 4) *Субверзивна (разоткривајућа) екфраза* (енгл. *subversive (debunking) ekphrasis*). Лувел сматра да је овај тип екфразе нарочито перформативан. Присутна је поглавито у постмодерној књижевности, у којој се кроз употребу металепси и директног обраћања нарушава читалачко уживљавање. Овакве екфразе нужно су актуализоване, јер је потребно да реципијент познаје референце како би делио саучесништво са приповедачем. Екфраза онда може да субвертује дискурс и да укаже на његове идеолошке и етичке импликације. Оваква врста екфразе успорава читање стога што читалац неретко има потребу да провери детаље на репрезентацији. (*Ibid*: 251)
- 5) *Анахрона екфраза* (енгл. *anachronistic ekphrasis*). У питању је врста у којој прошлост, садашњост и будућност улазе у међуигру. Често је реч о текстовима који рекреирају естетске обичаје из ранијих периода, али их неизбежно варирају као последицу себи савремених естетских тековина. Темпорална дијалектика позива реципијента на идеолошко преиспитивање. Не само да ре-презентација дела (и његових идеолошких претпоставки) изгледа анахроно са данашње тачке гледишта, већ текст може деловати анахроно у свом позивању на касније теме или догађаје, иако се сама екфраза тиче

⁵³ „читалац [...] постаје детектив и упушта се у херменеутичку потрагу” (наш превод).

⁵⁴ Лесингов „плодни” тренутак заправо је „бременист” (нем. *pragnantesten*), али Хефернан свакако одлази корак даље када каже да дело просторне уметности нужно садржи „ембрионски наративан импулс” (енгл. *embryonically narrative impulse*) који, следствено, екфраза порађа.

⁵⁵ Реч етимолошки упућује на старогрчки израз за делатност бабице, што је било занимање Сократове мајке. У питању је Сократова метода „порађања знања”, идеја да се нико не може ничему научити, већ се знање налази у нама и само је потребно да га освестимо, вођени правим питањима.

⁵⁶ Првобитни наслов романа био је *Украс тренутка* (енгл. *A Moment's Ornament*), што Лувел користи као потврду своје интерпретације, у којој спаја идеју о замрзнутом тренутку и људској артифицијелности.

уметничког објекта ранијег датума. У овом случају екфраза је уједно и субверзивна. (*Ibid*: 252)

II Емотивна екфраза

- 1) *Споменичка или елегична екфраза* (енгл. *monumental or elegiac ekphrasis*). Као што то може бити случај са фотографијом, ова врста екфразе има за циљ да поврати прошлост, тј. да постане споменик некој особи или догађају. Отуда за њу можемо рећи исто што је Сузан Сонтаг казала за фотографију: „фотографија није само слика (као што је насликано платно једна слика), једно тумачење стварног; она је и траг, нешто непосредно пресликано са стварног, као отисак стопала или посмртна маска” (Sontag, 1982: 125). Баш као и фотографија, споменичка екфраза отуда може указивати на трауму. Пошто је она Бартов *ça-a-été*, уједно је и *memento mori*, те је стога нужно елегична. (Louvel, 2018: 252–253)
- 2) *„Афективна” екфраза* (енгл. *“affective” ekphrasis*). У питању је последица елегичне екфразе – екфраза са чежњом за стапањем са својим објектом, попут оне коју имају Нарцис и Пигмалион. Њоме се изражава жеља за еротском апсорпцијом и фузијом са светом слике или са самом сликом. У овој врсти екфразе, реч и слика се сусрећу како би обезбедиле *locus* за емоционални екфрастички сусрет. (*Ibid*: 253)

III Обликотворна екфраза⁵⁷

- 1) *Прагматична или техничка екфраза* (енгл. *pragmatic or technical ekphrasis*). Ова врста се фокусира на техничке одабире уметника који је сачинио екфрастички прототекст. За нас ће нарочито бити значајна у Поглављу 4.1, имајући у виду то да *Слика Доријана Греја* дочарава како Бејзил Холворд слика портрет свог субјекта, а истаћи ћемо моменте у којима коментарише сопствени стил, што је директан пример овог типа екфразе. Лувел, међутим, указује и на актуализоване екфразе које су прагматичне / техничке, у случајевима када се писци служе записима уметника о њиховим делима у својој репрезентацији. (*Ibid*: 254)
- 2) *Креативна екфраза* (енгл. *creative ekphrasis*). У овом случају реч је о опису самог момента стварања или о епифанијском тренутку. Овај тип окреће се феноменолошкој страни екфразе, промишљајући процес размене до ког долази при екфрастичком сусрету. Нарочито у текстовима сликара Стенлија Спенсера (Stanley Spencer), уметност се приказује као резултат нечега што му се десило и што је, као одговор на ситуацију, догађај или визију, покренуло његову жељу за стварањем. Ако уметник, као што је то Спенсер чинио, овај процес и документује, улази се у поље блиско критици и историји уметности, где екфраза преузима научну функцију. (*Ibid*: 254–255)

IV Критичка екфраза

- 1) *Екфраза другог реда* (енгл. *second-order ekphrasis*). Реч је о екфрази као академској дисциплини унутар историје и критике уметности. Екфраза првог реда јесте екфрастички сусрет између слике и речи, а екфраза другог реда је екфрастички сусрет две области: историје уметности и књижевности / писања о уметности. Она се може користити за критику, рекреирање или оцену уметничког дела. Екфрастичка критика је

⁵⁷ Употребиле смо термин који је у предговору књиге *Екфраза у доба Сервантеса* понудио Фредерик де Армас за Хефестово ковање Ахиловог штита (енгл. *shaping ekphrasis*; De Armas, 2005: 22). Де Армас нуди и подтип, *Ur-екфраза*, под којом подразумева пример метафикције, опис стварања уметничког предмета у *свести* лика (*Ibid*: 18). Лувел каже да свим екфразама овог типа доминира дескрипција, али се разликују према томе што се комбинују са различитим проблемима и циљевима (Louvel, 2018: 254).

блиска жанру манифеста будући да текстови који представљају ову врсту екфразе често садрже разне елементе теорије уметности, те најчешће доспевају у руке читаоца који су и сами критичари. (*Ibid*: 255–256)

- 2) *Хеуристичка екфраза* (енгл. *heuristic ekphrasis*). Ова врста је форма теоријског знања и дешава се приликом писања за уметност. Лувел наводи још једном као пример сликара Стенлија Спенсера, овог пута одломак из његовог предавања,⁵⁸ у ком говори о томе како га је део стиха Џона Дона збунио, те како је до његовог могућег значења дошао приликом сликања. Моменат открића је кључан за ову врсту екфразе, али то не мора подразумевати само откриће које доживљава аутор екфразе, већ се оно може односити и на јунака или реципијента. У последњем случају се хеуристичка екфраза подудара са херменеутичком, тј, како смо ми предложили, „детективском”. (Louvel, 2018: 257–258)

2.1.5. Предложено одређење феномена екфразе

Напоследку желимо да понудимо и сопствено одређење појма. Оно је усклађено са савременим токовима у овој области стога што настоји да прошири делокруг екфразе ван књижевног текста, али нам је важно, такође, било да донекле задржимо појам у традиционалним оквирима, који инсистирају на томе да се предмет екфразе мора наћи у домену просторних уметности. Отуда предлагемо следеће одређење: *екфраза је енаргејична и наративизујућа евокација просторних уметности*. На овај начин екфразу нисмо ограничили медијумом – то може бити било која уметничка форма у којој постоји наратив. А, чврсто верујемо, у већој или мањој мери наратив може бити својство сваке уметности. Тиме смо донекле нарушили вишедеценијску динамику која је узбуктала теоријски пламен због ког се појам ревитализовао у новом руху: однос речи и слике. Наратив, наиме, може да постоји и невербално, због чега су данас могући концепти попут музичке екфразе. Једино ограничење за које сматрамо да га морамо задржати како би појам имао теоријску употребну вредност јесте чврсто постављен предмет ове врсте евокације. Кад би то могло бити било шта визуелно, а не само творевине просторних уметности, екфраза би се могла изједначити са описом, као што је то била пракса у превођењу старогрчке речи на друге језике. Томе је, одиста, маха дала и сама античка концепција. Од ње смо задржали реч „енаргејично” као категорију која је одвајала екфразу од другачијих видова говора у списима античких ретора. Реч „евокација” смо изабрали по узору на модерније дефиниције стога што смо желели да избегнемо конотацију имитирања коју са собом носи израз „подражавање”. Сматрамо да је превазиђено посматрати екфрастички сусрет, како савремена теорија назива моменат услед ког долази до настанка екфрастичког текста, као однос оригинала и копије, ма колико та копија била успешна. Свако екфрастичко дело је семантички и вредносно самосталан ентитет који улази у дијалог са другим уметничким делом без идеје да га репликује у другом медијуму, ако је тако нешто уопште и могуће. Напоследку желимо пак да се оградимо на начин на који је то претходно учинио један од пионира у редефинисању појма: тренутна дефиниција може убедити оне који је управо разматрају, али као културални конструкт нужно је подложна даљим променама (Clüver, 2017a: 41).

⁵⁸ „I began to read an extract of a sermon by the metaphysical poet, John Donne. The lines that struck me were: “As I go to Heaven by Heaven.” I thought he meant literally “by Heaven” as though he were getting a broad view of it when as, of course, he really meant “As I go to Heaven by the virtue of Heaven in me.” As soon as I came to the words “by Heaven,” I seemed to imagine Donne went past heaven, alongside heaven & as I was thinking like this seemed to see four people praying in four directions: I saw their exact relative positions within a moment in a second. Heaven was Heaven everywhere so, of course, they all prayed in all directions. Well when I had done this picture, I found I had made another discovery. I liked it when the same thing seen in different places in a picture looked different. [...] I also noticed that the physical sense of the picture coincided with the spiritual. I mean, for instance, that the furthest figure in the picture was the most remote in a spiritual sense. These discoveries I made as a direct result of liking Donne & his poetry” (Spencer, 2001: 118). Из Спенсеровог предавања одржаног у Оксфорду новембра 1922. године, које је под насловом „Composition” транскрибовао Ричард Карлајн (Richard Carline).

2.2. Феноменологија рецепције метакфразе

Посебно је важно за упуштање у херменеутичко истраживање да успоставимо естетичко-феноменолошки апарат којим ћемо касније моћи да се служимо у испитивању метакфразе у конкретним примерима. Прве кораке у овом правцу начинили смо у ранијем тексту, „Екфраза и мимеза” (в. Ристић, 2020). Овом приликом желимо да се фокусирамо на оне естетичке тековине које у први план стављају процес рецепције, и које, самим тим, детаљније бивају уобличене тек након Декарта,¹ али ћемо сада укратко изнети и неке закључке из поменутог текста који се тичу естетичких схватања пре заокрета ка субјекту, а који ће бити значајни за оно што следи.

Како је то Тамар Јакоби показала у својој идеји о екфрази као о троделном ланцу мимезе, овај феномен намеће специфичну логику реконтекстуализације. Не смемо занемарити да исту логику Платон проналази у песништву као таквом. Јакоби се, заправо, служи истоветним принципом као Платон, уз једну, али изузетно битну разлику – семиотичарка не убраја *eídos* у миметички ланац екфразе. Платон сматра да је књижевно, а и свако друго уметничко дело, троструко удаљено од бића. *Eídos* добија своју мимему кроз конкретизацију у нашем свету, а уметник не подражава *eídos*, већ његов „одраз” (*Држава* 598e–599a). Екфрастички списатељ би, дакле, био најниже позициониран у идеалној држави по Платоновом схватању стога што је од истине удаљен четвороструко: троструко је од ње удаљен просторни уметник који ствара мимему мимеме, али екфрастички писац потом подражава његову мимему, при чему настаје мимема трећег степена. Још један корак ниже био би позициониран метакфрастички песник, удаљен од истине петоструко. Из онтолошке перспективе, као најудаљенија „копија” од „оригинала”, метакфраза би била готово безвредна према схватању античког филозофа. Ствар ће се, како ћемо убрзо видети, суштински преокренути када се у први план буде ставио процес рецепције и пут ка онтологији почео да се крчи из гносеологије. Тада се на естетички пиједестал поставља „унутрашње око”, које још антички реторичари имплицирају, иако концепт систематски не разрађују. Његово доба долази у британској филозофији XVII и XVIII века.

2.2.1. Едисонов и Берков одговор на *ut pictura poësis*

Како бисмо што подробније пробали да разумемо феноменологију метакфразе, потребно је да погледамо како је у естетичкој мисли наставила да се развија концепција *ut pictura poësis* после гносеолошког обрта који је представљала Декартова филозофија. Као два рана, знаменита, али и опречна примера одабрали смо да истакнемо идеје које су изнели Џозеф Едисон и Едмунд Берк.

У часопису *Посматрач* (*Spectator*) Едисон нуди нешто што Харгстрам назива „[t]he definitive statement in English of the doctrine of *enargeia*” (Hagstrum, 1987: 136).² Едисон комбинује античка схватања и Локову суштински естезијску епистемологију – идеју да ничега нема у разуму што претходно није постојало у чулима. А од чула је за Едисона неприкосновен вид: „Our Sight is the most perfect and most delightful of all our Senses” (Addison, Steele, 2004: 411).³ Списатељ убрзо додаје да

It is this Sense which furnishes the Imagination with its Ideas; so that by the Pleasures of the Imagination [...] I here mean such as arise from visible Objects, either when we have them actually in our View, or when we call up their Ideas in our

¹ Овом приликом нећемо посветити пажњу изузетно значајним античким доприносима који се тичу појма *phantasia*. Библиографија у вези са овим термином је обимна, а најзначајније студије према свом мишљењу наводи Сквajer у Squire, 2018: 375, ф49. На српском језику бисмо придружили већ поменуто монографију, која значајно повезује појам фантазије и екфразе: Medić, 2020: 55–60.

² „дефинитивна изјава на енглеском језику о доктрини *enargeia*-e” (наш превод)

³ „Наш вид је најсавршеније и најдивније од свих чула” (наш превод). Реч „delightful” смо због форме суперлатива превели у значењу „диван”, али овде, још значајније, она подразумева оно што пружа уживање.

Minds by Paintings, Statues, Descriptions, or any the like Occasion. We cannot indeed have a single Image in the Fancy that did not make its first Entrance [into our consciousness] through the Sight; but we have the Power of retaining, altering and compounding those Images, which we have once received, into all the varieties of Picture and Vision that are most agreeable to the Imagination; for by this Faculty a Man in a Dungeon is capable of entertaining himself with Scenes and Landscips more beautiful than any that can be found in the whole Compass of Nature.⁴ (*Ibid*)

Подстакнут Локовим учењем о примарним и секундарним квалитетима, Едисон разликује примарну и секундарну уобразиљу: примарна јесте рецепција визуелних обличја, а секундарна призивање отисака које је на свест оставила примарна уобразиља у сусрету са репрезентујућим ентитетима, какви су просторно уметничко дело и опис (*Ibid*). Посебно је занимљиво то што се ове идеје / представе у свести „задржавају, мењају и стапају”, те није реч о простом односу оригинала и копије, већ „копија”, може бити одликована лепшом сликом / визијом него што је то „оригинал”, а може бити речи и о представи нечег одсутног или фиктивног. Ово постаје израженије у делању екфразе, а још значајније последице по рецепцију има када говоримо о метакекфрази. Како је то још Холандер приметио: „a thrice-removed painting can get at true Bedness better than a bed can [...], the more representational removes, the truer the final verbal ‘picture’.”⁵ Едисон, додуше, не говори о истинитости, већ о лепоти: што је представљачки удаљенија, „слика / визија” која настаје у уобразиљи је лепша.

Он, који није систематични филозоф, није ни конзистентан, те нпр. у чланку бр. 414 говори о томе како је природа супериорна у односу на уметност, а у чланку 416 прави хијерархију уметности према критеријуму природности. Најприроднија је скулптура стога што је најсличнија објекту који репрезентује. Интересантно је то што Едисон наводи како слепи могу формирати поменуте отиске у уобразиљи тактилно, опипавши облике, што не могу учинити са сликом, услед чега је сликарство инфериорније у односу на скулптуру. Опис је, међутим, још даљи од слике, зато што слова која га чине ничим не упућују на своју репрезентацију, а слика то чини бар бојом. Због тога слику може разумети свако ко види, а опис само онај ко говори језиком којим је опис дат.

Ове моменте Хагстрам назива Едисоновим „директним натурализмом” (енгл. *direct naturalism*), али каже да је Едисон на Берка утицао оним суптилнијим моментима, који често противрече доминантном истицању природе у односу на уметност у његовим огледима (Hagstrum, 1987: 137). Већ унутар чланка 416 Едисон себи противречи:

Words, when well chosen, have so great a Force in them, that a Description often gives us more *lively* Ideas than the Sight of Things themselves. The Reader finds a Scene drawn in stronger Colours, and painted more to the Life in his Imagination, by the help of Words, than by an actual Survey of the Scene which they describe. In this case the Poet seems to get the better of Nature; he takes, indeed, the Landskip after her, but gives it more vigorous Touches, heightens its Beauty, and so enlivens the whole Piece, that the Images which flow from the Objects themselves appear weak and faint, in Comparison of those that come from the Expressions.⁶ (*Ibid*: 416)

⁴ „ово чуло опрема уобразиљу идејама; а под задовољствима уобразиље [...] подразумевам она која ничу из видљивих предмета, или онда када их имамо у видокругу, или када призивамо њихове идеје у сопствени ум сликама, статуама, описима, или каквом сличном приликом. Не можемо, истина, имати ниједну представу у уобразиљи која није испрва ушла [у нашу свест] кроз вид; али поседујемо моћ задржавања, мењања и стапања представе које смо једном примили у све варијетете слике и визије који су најпригоднији за уобразиљу; јер због ове способности човек у пећини може да се забави лепшим сценама и пејзажима од оних који се могу наћи у компасу природе.” (наш превод)

⁵ „троструко удаљена слика може прићи суштини кревета ближе него сâм кревет [...], што је представљачки удаљенија, коначна вербална ‚слика’ је истинитија.” (наш превод)

⁶ „Речи, када су пажљиво одабране, имају толико велику силу у себи да нам опис често нуди *животнију* идеју него приказ саме ствари. Читалац налази да је сцена нацртана јачим бојама и насликана ближе животу у његовој уобразиљи помоћу речи него помоћу стварног прегледа описане сцене. У овом случају песник надмашује природу; он, свакако, преузима пејзаж из ње, али му додаје снажан печат, истичући лепоту пејзажа и тиме оживљава читав свој комад тако да представе које потичу од самих предмета делују слабо и бледо у поређењу са онима које долазе на основу израза.” (наш превод и курзив)

Разлог за ово, каже Едисон, лежи у томе што наша идеја о нечему може бити компилација две-три просте идеје, али песникова је или комплекснија, или таква да је пријемчивија за нашу уобразиљу (*Ibid*).

Мислилац потом истиче да није пак свака идеја једнако пријемчива за свачију уобразиљу. Он имплицира извесну компетенцију, повезујући је на првом месту са укусом (који је урођен), а потом са бројем језика које неко говори, услед чега може доћи у контакт са више књижевних текстова кроз које ће унапређивати своју способност уображавања. Она се може усавршавати стицањем богатијег искуства, до ког долазимо примарним путем, тј. директно кроз чуло вида, и секундарним, у сусрету са репрезентујућим творевинама. Одговор нашег „унутрашњег ока” на екфразу, дакле, не може бити истоветан, јер сваки читалац призива различите отиске које је примарна уобразиља створила у свести. Метаекфраза, с друге стране, истовремено призива отиске како примарне, тако и секундарне уобразиље.

Оно што је, међутим, потребно размотрити јесте то да рецепција екфрастичког текста не мора уопште да се обраћа „унутрашњем оку”, већ посредни може бити сасвим другачији процес рецепције. Када говори о описима, Едисон говори о суштински сликовној књижевности. Пошто је пејзаж нешто што је у свом не-репрезентованом облику човеку доступно једино кроз чуло вида, Едисон претпоставља да чуло вида условљава и рецепцију његове репрезентације. Иако је поменуо следеће особе, није се упустио у могућност рецепције књижевне репрезентације пејзажа на какав други начин осим преко чина гледања, мада је јасно да он мора бити могућ. У његовој епистемологији до уобразиље се, дакле, долази искључиво преко чула, не и преко разума. Оно што Ива Драшкић Вићановић истиче као основну разлику између Едисонових задовољстава уобразиље и разума јесте то што су прва непосредна, док се друга заснивају на претходно стеченом знању (Draškić Vićanović, 2002: 128–129). Непосредност притом има три аспекта: тренутност у времену, независност од воље и независност од разумског апарата (*Ibid*: 129). Нарочито у делању метаекфразе не може бити говора о потпуној независности од дискурзије имајући у виду чињеницу да је реч о метафиктивном исказу, који је као такав рефлексиван. У сусрету са мисаоном поезијом уопште читава идеја о одвојивости уобразиље од разума бива уздрмана из темеља. Овом путањом у промишљању односа речи и слике полази Едисонов следбеник, иако врло различите позиције по питању проблема којим се бавимо.

Едмунд Берк најзначајнији је идејни претходник Лесинга зато што је, како тврди Хагстрем, изазвао вредности сликовности својом тврдњом да је нејасност естетски вреднија од јасноће, као и да је одсуство детаља у поезији пожељно (Hagstrum, 1987: 152). Берк каже да сликарство утиче на нас исто као и природа, уз придодато задовољство које потиче од имитације, а речи, с друге стране, то не чине (Burke, 2005: V.I), или бар не увек. Речи се повезују са идејама у свести и могу се поделити у три категорије: збирне речи (енгл. *aggregate words*), тј. оне које су „уједињене” заједничком природом, те означавају многе појединости као да је у питању композит (човек, коњ, дрво, замак); просте апстрактне речи (енгл. *simple abstract words*), односно оне које означавају јединствену једноставну идеју, попут назива за боје и облике; и сложене апстрактне речи (енгл. *compound abstract words*), оне које настају у произвољној вези између претходне две, са варирајућим степеном комплексности (као што су врлина, част, убеђење). Последња категорија нам је нарочито значајна и за њу Берк каже следеће:

Of these I am convinced, that whatever power they may have on the passions, they do not derive it from any representation raised in the mind of the things for which they stand.⁷ (*Ibid*: V.II)

⁷ „У погледу њих ја сам убеђен да ма какву моћ оне имале над страстима, не црпе је ни из какве репрезентације у свести о стварима које означавају.” (наш превод)

a man may hear words without having any idea of the things which they represent, and yet afterwards be capable of returning them to others, combined in a new way, and with great propriety, *energy*, and instruction.⁸ (*Ibid*: V.V)

Берк, дакле, верује да за сложене апстрактне речи не постоји идејни пандан у свести, већ се оне свode на скуп идеја које стоје иза збирних и простих апстрактних речи, али да свест о композитности идеје која у процесу компоновања једноставнијих настаје губимо истог момента када се она формира. У реалности овакве речи су пуки звуци, потекли из конкретне ситуације, иако више не реферишу на њу.⁹ Премда су неоперативне, оне на нас изузетно утичу. Хагстрам закључује да (сложене апстрактне) речи у Берковом схватању нису имитативне, већ су емотивно и интелектуално евокативне (Hagstrum, 1987: 153). Други цитат посебно је значајан за испитивање метаекфразе зато што говори о „енергији” ових речи, која при понављању може достићи виши степен. И, интересантно, као пример наводи стихове слепог песника Томаса Блеклока, који не може имати јаснију концепцију ствари које репрезентује од песника који виде, па опет врло успешно, а често и успешније, ствара описе визуелних појава.

Три су ефекта које речи изазивају у слушаоцу: звук, слика (репрезентација ствари коју означава звук) и приврженост коју изазива један од претходних ефеката или оба (Burke, 2005: V.IV). У случају сложених апстрактних речи, тврди Берк, репрезентација пак изостаје, док је најизраженија код збирних речи. Одмах после, међутим, додаје:

But I am of opinion, that the most general effect, even of these words, does not arise from their forming pictures of the several things they would represent in the imagination; because, on a very diligent examination of my own mind, and getting others to consider theirs, I do not find that once in twenty times any such picture is formed, and when it is, there is most commonly a particular effort of the imagination for that purpose.¹⁰ (*Ibid*)

Последњом реченицом Берк се супротставља Едисоновој идеји о непосредности, јер сматра да је потребна воља како би се у свести призвале визуелне представе онда када се реципира реч. Речи, ипак каже Берк, имају исти ефекат какав има њихов „оригинал” када га угледамо, иако не нуде ништа визуелно свести. Зато закључује да,

[i]ndeed, so little does poetry depend for its effect on the power of raising sensible images, that I am convinced it would lose a very considerable part of its energy, if this were the necessary result of all description.¹¹ (*Ibid*: V.V)

Као пример овога Берк наводи опис Вулканове пећине на Етни у *Енеиди*, за који каже да је узвишен, али да је слика коју би требало да створи у свести апсурдна. Овај опис тиме није ништа мање успешан зато што не зависи од тога да ли се у свести формирала икаква стварна слика. И, још значајније за нас, пре Лесинговог познатог одломка Берк наводи случај тројанских стараца који коментаришу Хеленину лепоту, сматрајући да тај пример доказује да је овај опис успешнији зато што, заправо, не преноси појединости о њеној лепоти.

Беркова апсолутна дисјункција речи и слике је према Хагстрамовом мишљењу револуционарна зато што нуди потпуно другачију идеју у вези са овом релацијом у односу на претходне: у самој природи језика је нетрпељивост према сликовном (Hagstrum, 1987: 154). Мишљења ова два мислиоца отуда се могу узети као еминентни примери за оно што је Мичел

⁸ „[Ч]овек може чути речи иако нема идеју о стварима које оне репрезентују и после бити способан да их врати другима, комбинујући их на нов начин, са невероватним особинама, *енергијом* и инструкцијом.” (наш превод и курзив)

⁹ Због овога Берк сматра да је књижевност ближа музици него просторним уметностима, а у том погледу ће значајно утицати на романтичаре.

¹⁰ „Мишљења сам да најопштији ефекат чак и ових [збирних] речи не настаје услед формирања слика неколицине ствари које би оне репрезентовале у уобразиљи; зато што, у свом марљивом испитивању сопствене свести и захтеву од других да учине исто, нисам нашао да је једном у двадесет случајева таква слика формирана, а и када јесте, најчешће постоји одређени напор уобразиље у ту сврху.” (наш превод)

¹¹ „заиста, ефекат поезије тако мало зависи од буђења смислених представа да сам убеђен да би она изгубила значајан део своје енергије да је ово неопходан резултат сваког описа.” (наш превод)

назвао моментима екфрастичке наде и екфрастичке равнодушности. Екфрастички страх мораће да сачека концепте који су пре свега карактеристични за постмодерно доба.

Оба ова правца у проматрању рецепције имала су одјека у гносеолошком систему Имануела Канта – где се Едисонов преточио у концепт чулне, а Берков у схватање појмовне рецепције. Када је у питању рецепција уметничког дела, Кант га је подвео под чулну, што је подривено и у самој његовој гносеологији. Ми се са разумевањем рецепције уметничког дела искључиво путем чула не бисмо сложили, нарочито када је посреди књижевноуметничко дело, чије онтолошко заснивање у чулном је, заправо, дубоко проблематично. Како је то Кант изјавио, опажаји су без појмова слепи, а појмови без опажаја празни. Без чулности не би нам ниједан предмет био дат, а без разума се ниједан предмет не би могао замислити (Kant, 1970: 89). Књижевно дело нужно потиче из чулних утисака – визуелног / тактилног облика знакова, тј. аудитивног облика гласова – али представа која њиховом рецепцијом настаје у свести одваја се чулно од њих. Оно што је отворено питање јесте да ли се представа уопште приклања другачијим чулним утисцима, како сугерише Едисон, или од те тачке почиње да обитава искључиво на нивоу појмовне свести, као што тврди Берк. Чини нам се да одговор на ово није једнозначан, већ је могуће да у појединачним околностима долази до различитих процеса рецепције. А када говоримо о појединачним случајевима, мислимо то на више начина: различити реципијенти могу различито реципирати исто дело, а исти реципијент може различито реципирати различита дела, али чак и исто у различитим реципијентским искуствима. Конкретно, особа којој од рођења недостаје чуло вида или која има тзв. афантазију – поремећај при ком долази до немогућности визуализације – биће способна само за појмовну рецепцију уметничког дела. Особа која је, с друге стране, способна да реципира дело „унутрашњим оком”, то не мора чинити увек, нарочито ако дело не упућује на визуелне квалитете. Ово не значи да оба ова процеса рецепције не могу да се дешавају паралелно у свести.

Када се реципира екфраза, дакле, резултат рецепције може бити чулан, појмован или оба истовремено, а најчешће је управо посреди последњи случај. Ова два процеса рецепције су равноправна, а сматрамо да су оба одговор на уметничка својства (екфрастичког и метаекфрастичког) предмета. Ово ће првенствено истаћи естетички правац о којем ћемо говорити ускоро, естетика феноменологије, мада ће и у њој, као код Канта, бити речи о чулности као о нижем ступњу, а о појму као вишем. Разлика је, међутим, у томе што ће код феноменолога бити говора о онтолошкој и онтичкој утемељености појма унутар уметничког дела: мора се поћи од чулног како би се дошло до појмовног, јер је појам садржан у материји.

2.2.2. Лесингова трансмедијална забрана

Много смо се пута досад позивали на идеје Готхолда Ефраима Лесингове, а кроз говор о Берковом филозофском систему смо имплицирали и начин на који је британски филозоф подстакао неке од њих. Пошто су замисли које Лесинг износи у спису *Лаокоон или о границама сликарства и поезије* (1766) честа основа за промишљање односа речи и слике, сматрамо да их је потребно укратко представити, иако је у теорији екфразе то већ много пута учињено.

Лесингова теорија је најзаслужнија за претрајавање ренесансног такмичења између књижевног текста и творевина просторних уметности. Иако је инсистирао на томе да су сликарство и поезија „два правична пријатељска суседа”, они, сматра Лесинг, „не допуштају да један у најприснијој области другог узима неприличну слободу” (Lesing, 1964: 71). Филозоф је тврдио да сликар мора да одабере „плодни тренутак”, онај „што машти оставља слободну игру” (Lesing, 1964: 16) да би кроз његово опросторење реципијенту дозволио да у сопственој уобразиљи предочи и оно што је претходило, и оно што следује том моменту. „Временски редослед је област песникова”, опште је позната Лесингова идеја, „као што је простор област уметникова” (*Ibid*: 71). Мислилац у жељи да утврди чврсте границу између књижевности и сликарства каже да су „тела са својим видљивим својствима [...] прави

предмет сликарства; [... а] радње су прави предмети поезије” (*Ibid*: 60). Важно је, ипак, нагласити да иако Лесинг инсистира на томе да књижевност треба да приказује оно несlikовно, јер су њен предмет радње, он јој не пориче сликовни потенцијал, често се и сâм служећи метафориком сликања при говору о књижевном делу. Сливковни квалитет за њега немају само материјалне, већ и менталне слике, а неке од њих се у материјалне не могу претворити, као што видимо у следећем одломку:

Поетска слика не мора бити оно што се може преобратити у материјалну слику; него сликовитом зовео сваку ону црту, сликом зовео сваки спој више црта којима песник свој предмет чини тако чулним да постајемо свеснији тога предмета него песникових речи, јер нас та слика доводи ближе оном степену илузије за који је материјална слика нарочито способна, а тај се степен најпре и најлакше може извући из материјалне слике. (*Ibid*: 58)

На крају овог пасуса Лесинг додаје фусноту у којој проналази еквиваленте својих идеја у антици: његово схватање илузије одговара античкој *enárgeia*-и. Концепт не преузима од реторичара, већ парафразира Плутарха, не наводећи извор, и каже да су поетске фантазије због своје *enárgeia*-е снови будних људи (*Ibid*, ф. 1). У овом погледу се Лесинг битно супротставља Берку, јер док је британски мислилац инсистирао на немогућности имагинације при рецепцији књижевног дела, Лесинг врло едисоновски говори о предмету који се, виђен „унутрашњим оком”, чини тако чулним „да постајемо свеснији тога предмета него песникових речи”. У том погледу се не бисмо сложили са Мичеловом идејом да „екфрастички страх”, фаза фасцинације екфразом у којој схватамо да представљени објект треба да остане невидљив како би се наставила екфрастичка игра – јесте естетички императив у Лесинговом *Лаокоону* (Mičel, 2007: 176). Цитираном Лесинговом одломку можемо придружити и следећи како бисмо показали да први није усамљен пример оваквих идеја у ауторовом спису: песник „жели да идеје које у нама буди учини тако живима да нам се у брзини чини да осећамо праве чулне утиске предмета, и да у том тренутку обмане престанемо да будемо свесни средстава која он за то примењује – његових речи” (Lesing, 1964: 66). Лесингово схватање је утолико ближе „екфрастичкој нади” него „екфрастичком страху”.

Ово, ипак, Лесинг оповргава на другим местима свог текста, те одиста није реч о кохерентном филозофском систему. Отуда за песника каже, када сликовни поступак преузме од сликара, да „од вишег бића прави лутку” (*Ibid*: 47). Верује, међутим, да сликар који по опису песника представи леп предео чини „више него онај који га копира непосредно с природе” (*Ibid*: 49). Немачки филозоф, самим тим, осуђује екфрастичке песнике, али не осуђује обрнутоекфрастичке сликаре (према схватању појма обрнуте екфразе какво предлажу Хулеа и Брун). Јасно је, дакле, на чијој страни такмичења је Лесинг: „Ако сликарска уметност хоће да буде сестра песничке уметности, нека бар не буде љубоморна сестра” (*Ibid*: 42).

Лесинг нигде у свом спису не говори директно о екфрази, али је на више места имплицира. На хипотетичко питање шта би било да Вергилије није подражавао мит, већ скулптуралну групу „Лаокоон”, мислилац закључује следеће: „уместо саме ствари, он подражава њихова подражавања и даје нам хладна сећања на црте туђег генија као изворне црте свог сопственог” (*Ibid*: 36). Показали смо да и Платон имплицитно критикује екфразу, али то чини са различитог становишта – Платон би негодовао због њене удаљености од бића. Лесингу смета нешто друго: то што песник који ствара актуализовану екфразу не користи машту ако ре-презентује стварно уметничко дело, те се не може сматрати генијалним.

Филозоф имплицира и да би екфраза била успешнија када се не би служила директним описом, већ реакцијом посматрача на уметнички предмет. Овај принцип проналази код Хомера, али то чини унутар контекста у ком су о екфрази говорили антички ретори, а не модерни теоретичари. Суштински се надовезујући на Берка, Лесинг каже следеће:

Хомер [...] се [...] намерно уздржава сваког сликања телесних лепота [...]; управо тај исти песник зна упркос томе да нам створи *појам* о њеној [Хелениној] лепоти који далеко надмаша све што је уметност у том правцу

кадра да учини. [...] Шта може да пружи *живљу идеју* лепоте него када хладна старост призна да је Хелена вредна рата који стаје толико много крви и тако много суза? (*Ibid*: 86, наш курзив)

Овакви примери омогућили су Лесингу аргументе против изразито сликовне поезије која постаје популарна у време настанка *Лаокоона*, али Хагстрам сматра да ни Лесинг не би дозволио својим полемичким аргументима да се сведу на сопствене логичке закључке, стога што у предговору признаје „истинити део” Симонидовој „духовитој мисли” да је сликарство нема поезија, а поезија сликарство које говори (Hagstrum, 1987: 156; Lesing, 1964: 4).

Јасно је да је, без обзира на контрадикције које постоје у *Лаокоону*, екфраза блиска лесинговском схватању сликарства, зато не изненађује то што је у савременој теорији она виђена као вербални еквивалент „плодном тренутку”, односно, како каже Венди Стајнер, као књижевна врста „у којој песма тежи ванвременској ‚вечности’ слике са заустављеном радњом” (цитирано у: Heffernan, 2009: 51). Антилесинговска критика инсистира на „непомичном померању” и „заустављеном моменту” у екфрази јер препознаје књижевну жудњу за ликовном симултаномшћу. Екфрастички предмет је замишљен тако да симболизује ограђени простор, супротстављен неограђеном времену, али се међу њима, ипак, успостављају паралеле (Јакоби 2009: 74). Зато Шпицер у својој анализи „Оде грчкој урни” инсистира на циркуларном враћању језика према почетку песме (Spitzer, 1968: 73). Од Шпицера и Кригера пратимо схватање екфразе као залеђеног времена у простору, али имајући у виду то да је она „наративни одговор на сликовну статичност” (Heffernan, 2009: 51), ово морамо проблематизовати. Идеја о „плодном тренутку” екфразе одржива је само ако се екфрастички предмет сведе на потпуну непокретност кроз апсолутну денаративизацију (Јакоби, 2009: 74). Чак и када је најстатичнија, екфраза, међутим, уводи тензију између мировања и наратива кроз временско-просторну дијалектику.¹² „Нулти степен екфразе” био би подражавање слике-предмета, што би се опасно приближило сувопарном покушају дочаравања боја, облика и текстура како би се потпуно удаљило од наративизујуће тенденције коју има слика-уметничко дело, али и књижевни текст као такав (Bartsch, Elsner: i-ii).

2.2.3. Мерло-Понтијева феноменологија перцепције

Пре него што се будемо упустили у феноменолошки приступ који смо управо назначили Ингарденовим појмовима „слика-предмет” и „слика-уметничко дело”, потребно је да размотримо студију још једног знаменитог феноменолога. Морис Мерло-Понти тврди да је свака свест на неком нивоу перцептивна свест (Merleau-Ponty, 1978: 409). Иако су Декартов коперникански обрт ка гносеологији и субјекту, и Кантова *Критика чистог ума* омогућили ход филозофије ка свести, оно што им овај филозоф замера у својој *Феноменологији перцепције* (1945) јесте конструисање „апсолутног Ја” насупрот „стварном Ја”, које је првенствено одређено телом и отуда је субјект колико и објект, свест колико и тело. Кроз сагледавање перцепције методом који назива „егзистенцијалним” и супротстављање емпиризму и интелектуализму Мерло-Понти преиспитује филозофску мисао до свог времена и нуди ново виђење односа човека и „природног света”, успостављајући један суштински субјективизам, који не пориче постојање објективног света, света-за-себе, већ га редифинише у свет-за-себе-за-мене, и то Мене које је непоновљиви индивидуум. Оно што омогућава икакав однос између субјекта и света управо је, каже Мерло-Понти, перцепција. Перцепција је несводива на *cogito*, већ га у себи укључује и превазилази: она је наш вид егзистирања.

По његовом мишљењу, основни појам од ког треба кренути у критику филозофских уобличиња перцепције јесте осет. По дотадашњем схватању осет се није доводио у везу са рефлексијом, са чиме се Мерло-Понти не слаже. Кад осећамо, нужно истовремено вршимо и интерпретацију, тј. дајемо значење томе што осећамо. Перцепција и интерпретација увек се

¹² Можда је најзначајније превазилажење Лесингове поделе на време као област пенсикову, а простор као област сликареву Бахтинова идеја о хронотопу – простор и време суштински су нераздвојиви у књижевном тексту.

поклапају, тако да перцепција уз „реалан део” увек има и „интенционалан део”, онај који перципираном даје смисао (*Ibid*: 31). У овој тачки се Мерло-Понти обрушава на кантовски интелектуализам, према ком се подразумева да је суђење оно што недостаје осету да би била могућа перцепција, дакле, да је потребан ход од осета ка опажају. Феноменолог, напротив, каже да се не полази од осета као стимула, већ је он „последњи учинак” спознаје (*Ibid*: 54). Картезијанизам и кантизам неадекватно се баве проблемом перцепције јер не увиђају да је он оригинаран.¹³ Иако се емпиризам и интелектуализам разликују по својој апсолутној објективности, односно субјективности, оно у чему су оба погледа на свет истоветна јесте, управо, схватање осета. „Осећања” (стимули изазвани осетом) јесу витална комуникација човека са светом, која свет чини присним местом живота, интенционално ткиво које напор спознаје настоји да раствори (*Ibid*: 68–69). Емпиризам и интелектуализам отуда долазе до „егзактног света”, а Мерло-Понти сматра да је, како би се дошло до „истинитог света”, потребан егзистенцијални метод (*Ibid*: 69). Егзактан свет никада није доступан појединачном субјекту, јер нам није доступан сâм свет, већ феноменално поље: зато што нам у феноменалном пољу није доступно свих шест страна коцке, она их за нас толико ни нема. До платоновски схваћене „идеје коцке” долази се пресеком свих могућих перспектива, синтезом перцепција, те је чак и „чист битак коцке”, заправо, спој свих могућих „битака-коцке-за-мене”.

Мерло-Понти каже да гледати предмет значи у њега утонути, а видети подразумева ући у универзум бића која се приказују (*Ibid*: 84). Ниједан објект није, дакле, платоновски *eidos* без перспективе, виђен ниокак, већ је виђен одасвуд. Исто важи и за временску перспективу: објект је виђен од свих времена. Отуда идеје постоје само у универзуму, који је одређен и довршен тоталитет, а не у свету, који је отворена и недефинисана многострукост као латентан хоризонт нашег искуства (*Ibid*: 107). „Првобитан свет” (свет Моје егзистенције) допуњује се „стеченим световима” (световима туђих егзистенција) и „светом мисли” (*Ibid*: 144). Ово уланчавање светова, сматра Мерло-Понти, природна је последица свести, у чијој је сржи да ствара светове, тј. да чини да пред њом самом постоје њене властите мисли као ствари (*Ibid*: 144). Именовање ствари, даље каже филозоф, не долази после препознавања, него је оно само препознавање (*Ibid*: 192). Реч,¹⁴ отуда, не показује једну готову мисао, већ је (про)изводи – мисао се трансцендира у говорној речи (*Ibid*: 406). Говорник, дакле, не мисли пре него што говори, чак ни док говори: његова је реч његова мисао. У овом погледу се феноменолог надовезује на идеју Бенедета Крочеа да је експресија једнака интуицији, јер чим постоји интуиција, њу нужно (а Мерло-Понти би рекао и истовремено) прати експресија. Стога онај ко слуша добија мисао од саме речи. Мисао није одвојива од чулне, перцептивне форме речи, она „није ништа, унутарње”, она не постоји изван света и изван ријечи” (*Ibid*: 198). Реч је оно што суштински повезује тело и свет: „Говорна је реч геста, а њезино значење свијет” (*Ibid*: 199).

Посебан статус има тело. Оно никада не може припадати универзуму, јер не може бити, као идеја, потпуно конституирано, зато што, уколико види или дотиче свет, оно не може бити виђено, нити дотакнуто. Оно не може да буде чист објект зато што је тело оно по чему има објеката. Само у једном случају наше тело, дакле, постаје објект: из перспективе других тела ми више не важимо као особе. Са друге стране, тело за нас није објект света, већ средство наше комуникације са њим. Зато оно није ни у простору, ни у времену: оно наставља простор и време. Ми нисмо у простору и времену и ми не мислимо простор и време – ми им припадамо јер их наше тело обухвата. Тело је оно које узима у посед време и чини да постоје прошлост и будућност, тако да тело не трпи време, већ га ствара.

¹³ Анђелко Хабазин се у преводу *Феноменологије перцепције* служи изразима „оригинаран”, у значењу првобитан, и „оригиналан”, у значењу новостварајући.

¹⁴ У свом разматрању концепта израза Мерло-Понти каже да је реч нема као музика, а музика је говорљива као реч (Merleau-Ponty, 1978: 405), чиме парафразира Симонида. Оно што је везано за идеју нужно је у вези и са актом израза и дугује му свој привид самосталности.

Као што је претходно поменуто, субјект тоне у перципирани објект, те објект „себе мисли у мени” (*Ibid*: 228), Ја постајем перципирани предмет који почиње да постоји за себе. Призор не перципирам Ја, него се он перципира у Мени, јер осет са собом повлачи клицу сна и деперсонализације. Као што нисмо свесни да смо прави субјекти свог рођења или своје смрти, тако нисмо свесни ни да смо прави субјекти свог осета. Мерло-Понти закључује да нема чула, да су она свест: „Визија је мисао потчињена једном извесном пољу, и ту је оно што се зове чуло” (*Ibid*: 230). Чулни квалитет перципираног је одговор на питање погледа, резултат секундарне, критичке визије која настоји саму себе да спозна у својој посебности. Услед оваквог става призор ишчежава. Тело је осетљиво на све боје, звукове и оно даје речима значење начином на који их дочекује, а реч обједињује оно што се каже, што се чује и што се види. Свака је перцепција испуњење перцептивних моћи у спољашњем свету. Када перципирамо један пејзаж, у њему перципирамо истовремено све пејзаже у отвореној бесконачности перспектива. Стога што су хоризонти увек отворени, ниједна перцептивна перспектива не исцрпљује објекат, а зато што синтеза једног објекта у свести никада није завршена, ствар нам се у целости никада не може приказати.

Мерло-Понти имплицира да је *enárgeia*, тј. предочавање предмета чулима као да им је предмет заиста дат, увек потпуна, те се брише „као” на ком су реторичари инсистирали. Позивајући се на Сезана, филозоф каже да распоред боја на предмету значи све одговоре који се могу дати на питања других чула, јер ако један предмет не би имао боју коју има, не би имао ни тај облик, звук, тактилна својства, итд. Ствар је апсолутна пунина коју пројектује наша егзистенција (*Ibid*: 333). Чак и предмет који никада није „виђен” има посматрача: оног који о њему мисли и врши ментални експеримент његове перцепције. Отуда је Мерло-Понти имплицитно на Едисоновој страни и верује да током рецепције метаекфрастичког предмета одиста долази до перцепције.¹⁵ У перципирани свет спада и сан, због чега феноменолог испитује и однос сна према „природном свету”: каже да се простор сна користи свим артикулацијама „природног простора”, те нас „природни простор” салеће чак и када сањамо. Ми, дакле, сањамо према свету, а могли бисмо рећи да тако и реципирамо књижевноуметничка дела. Сан, халуцинација и илузија су суштински блиски. Наша перцепција препуна је илузија, али се оне не могу перципирати као слика, јер се не могу ухватити. Свет је, ипак, перманентан битак унутар ког вршимо исправке спознаје, тако да се не мења свет, него наша спознаја ствари.

Мерло-Понти даље каже да фантазми сна, као и песничке слике, нису везани за свој смисао односом знака према значењу, већ они у себи садрже свој смисао, који није појмовни – он је смер наше егзистенције (*Ibid*: 299). Када говоримо о перцепцији „унутрашњим чулом”, није реч о опажају до којег је дошло услед синтезе осета (јер осет аудитивних облика речи и графема свакако не доводи до *enárgeia*-е): чулни квалитет је производ радозналости и проматрања до ког долази када свету не препуштамо поглед, већ се окрећемо ка свом погледу и питамо се шта видимо, те излазимо из природног односа наше визије са светом и одговарамо на питање свог погледа, критички покушавамо да спознамо своју визију у њеној посебности. У овом тренутку призор ишчежава. Када читамо књижевни текст ми више, дакле, не видимо слова на папиру – она нестају пред нашим очима и поглед се усмерава ка унутрашњој визији. Осет је само поставио питање на које је интроспективно перципирање дало одговор. Реч је оно што се каже, чује и види, јер јој наше тело даје првобитно значење како је дочекује. Мерло-Понти каже да се ми играмо, постављамо се у имагинарну ситуацију и уживамо у мењању „средине” (*Ibid*: 149). Естетска перцепција отвара нову просторност, те као што се слика као

¹⁵ За разлику од Едисона, међутим, Мерло Понти сматра да не може бити говора о секундарној уобразиљи као о сећању на отиске које је на свест оставила примарна уобразиља зато што „ово сјећање не значи вратити у поглед свијести слику прошлости која субзидира по себи, то значи утонати у хоризонт прошлости и одатле мало-помало развијати уметнуте перспективе све дотле док искуства што их он резимира не буду као поновно доживљена у њихову времену мјесту. Перципирати не значи сјећати се” (Merleau-Ponty, 1978: 38). Секундарна и примарна уобразиља су, према мишљењу овог филозофа, дакле, исто.

уметничко дело не налази у простору у ком станује (*Ibid*: 302, ф. 75), ту се не налази ни књижевноуметничко дело, вероватно чак и очигледније. Иако приликом рецепције метаекфрастичког предмета не постоји осет који треба да доведе до опажаја, опажај није ништа мање интензиван, енаргејичан. У том смислу књижевност, не служећи се рецепијентовим директним осетом, заиста задира у лесинговски забрањен домен просторности, али и звучности, мириса, укуса и додира. Без обзира на то што је посреди примарно ноетска творевина, њени чулни квалитети готово да су опипљиви, те тексту не треба порећи чулни потенцијал једнако колико његовој рецепцији не треба ускратити појмовне досеге.

2.2.4. Слојеви естетског предмета код Ингардена, Хартмана и Панофског

Како смо показали и раније у тексту „Екфраза и мимеза” (Ристић, 2020) може се говорити о ономе што бисмо феноменолошким језиком назвали слојевима екфрастичког представљања. Пре тога је битно да размотримо раслојавање које се збива унутар самог уметничког предмета. Анализирајући слику, Роман Ингарден диференцира слику-предмет (нем. *Gemälde*), реалну ствар која је физички фундамент бића, наспрам слике-уметничког дела (нем. *Bild*), актуализације слике-предмета. Присуство мрља боја на слици-предмету није довољан услов да би дошло до актуализације. За њу су потребне стваралачка делатност сликара и, у одређеном погледу, једнако стваралачки чин посматрача, зато што он заузима одређени став према слици-предмету, те је она двоструко интенционални предмет (Ingarden, 1975: 189–191). Слика-уметничко дело значајно превазилази чулну димензију слике-предмета стога што се „свест о слици” (термин који је увео Едмунд Хусерл), не ослања на потпуни опажај слике-предмета. Рецепијент гледа равну површину на којој су присутне мрље боја, али она нестаје из видног поља, омогућујући му да увиди нова тела, за која се чини као да су дата директно. Ингарден овај феномен назива „квази-опажајним схватањем” – реконструкцијом у свести предмета приказаних „на слици” услед које долази до њиховог разумевања (*Ibid*: 194–197). Слика-предмет се, дакле, апстрахује, а виђење слике-уметничког дела одговара оном што ће Хартман назвати вишим, духовним или опажајем другог реда, а не нижим, чулним или опажајем првог реда (Hartman, 2004: 56).¹⁶

На слици је могуће уочити и невизуелне квалитете, али су они директно условљени визуелним (Ingarden, 1975: 215). Осим у случајевима у којима је реч о конкретним облицима и бојама на слици-предмету, унутар екфразе се подражава слика-уметничко дело кад год се у њој проналази значење. У екфрази се, дакле, најчешће подражавају невизуелни квалитети визуелног предмета, па се књижевна мимеза просторних уметности може одвијати искључиво у нашој „свести о слици”, а никада у самом тексту. Уколико за тренутак оставимо по страни физички темељ речи и слике, који су онтолошки и семантички другачији, долазимо до ноетског нивоа који је суштински заједнички за реч и слику. У овом простору одвија се и екфраза. Последњи слојеви до којих реч и слика могу допрети општи су и еидетски, те отуда сродни, а оба за исход имају то да рецепијент слику види *као* да му је „пред очима”, иако она то ни у једном од два случаја, заправо, није. У натчулном простору може се говорити о истински „сестринским уметностима” иако су њихова чулна полазишта битно различита.

Николај Хартман ће у својој *Естетици* (Hartman, 2004) нарочито систематично изложити ову идеју. Он уметничка дела назива објективираним духом, јер су она продукт

¹⁶ Хартман сматра да је, посматрајући људски лик, могуће уочити његово расположење, или чак особине карактера. Опажај и осећање аутоматски иду заједно у овом случају. Он овај феномен назива „гледањем кроз” или вишим опажањем – уз физички опажај видимо и духовни садржај. Подела на ниже и више опажање не произилази из аксиолошког критеријума. Ниже опажање је пуко чулно опажање, „протрчавање кроз”, које карактерише практична селективност перцептивног поља. Тада уочавамо само оно што нам је из неког разлога важно. За естетски опажај карактеристичан је феномен „застајања на слици”, при ком долази до приљубљивања нижег и вишег опажаја. У свакидашњој перцепцији слика ишчезава након што је остварила свој ефекат, а у естетској она је битна и наставља да постоји сама за себе.

објективације, јединственог случаја када се слој духовног директно везује за најнижи слој којим је све што постоји условљено – слој мртве материје. Овај слој представља „предњи план” (нем. *Vordergrund*) уметничког дела и он је објективан, тј. онтички доступан чулима, док су значења која се синтетишу на нивоу субјективне свести део „позадине” (нем. *Hintergrund*). Без свести субјекта као онтолошког темеља нема, дакле, уметничког дела: естетски предмет се као уметнички открива тек у естетском акту. Ова два сегмента везује форма, односно начин на који је обликован чулно доступан материјал. Форма је услов *sine qua non* да се духовна садржина веже за материју и појави у свести. Хартман тврди да све што постоји може да се сведе на четири онтолошка слоја. Слој неорганске материје је најнижи и најчвршћи, то је „мртва природа” која је фундамент, односно носећи онтолошки слој. Сваки следећи слој је крхкији стога што је утемељен на нижем. Други јесте слој живе материје и његови су принципи органског. Трећи је душевни слој. Њему припада све што је у домену афеката, тј. у сфери оног што бисмо могли назвати „животињском психом”. Највиши и последњи слој јесте духовни, јер дух припада само човеку. Неопходно је постојање скале слојева, јер последњег не може бити ако не постоје прва три. Само у човековој духовној продукцији, међутим, долази до могућности прескакања слојева, тиме што се духовни садржај непосредно везује за мртву материју.

У овом контексту се књижевно дело разликује од дела осталих уметности стога што је у његовој објективацији везивање предњег плана и позадине сасвим случајно, или, како то Хартман каже „конвенционално”. Реч и писмо, као и појам, свој садржај не добијају из себе самих, односно из свог чулног облика (била то графема или звук), већ се њихово значење налази у ширем систему, услед чега су они несамостални (Hartman, 2004: 119). Реч делује тананије на свест него остали медијуми и зато је књижевност комплекснија и духовнија у односу на остале уметности, сматра Хартман. Док ликовне уметности обликују своје теме директно у материји, књижевност иде заобилазно и посредством речи се обраћа фантазији читаоца или слушаоца (*Ibid*: 128). Тако песништво чини да се пред нашим „унутрашњим погледом”, како се и Хартман изражава, појави цели људски живот (*Ibid*: 130). Чулна својства књижевног дела доступна су само фантазији, односно унутрашњем погледу, не и стварном *aisthesis*-у. Посреди је *noesis* премаскиран у *aisthesis*.

Сва уметничка дела имају два онтолошки различита сегмента, од којих је предњи план један и целовит, а позадина се разлистава на слојеве. Два суштинска закона која се јављају у појављивању слојева јесу закон утемељености, према ком сваки виши слој зависи од нижег и његовог начина формирања, и закон транспарентности, који подразумева да су нижи слојеви провидни за више. Хартман сматра да скулптура омогућује четири слоја, а за сликарство тврди да их може имати више. То зависи не само од врсте уметности, већ и од снаге и талента уметника. Сваки виши слој се у свести субјекта отвара на основу начина на који је претходни формиран. Као пример Хартман наводи барокно сликарство (*Ibid*: 206), у ком је први позадински слој илузија простора или „иреална светлост слике”. Реална светлост налази се, свакако, искључиво у предњем плану. Ако су мрље боја у првом слоју добро формиране, у другом слоју ћемо препознати живу телесност, односно покрет који је наговештен мимиком која припада првом слоју. Трећи слој открива ментални склоп и душу приказаних ликова. У четвртном се може приказати тежина ситуације или метафизика, али овај слој имају само најуспешнија уметничка остварења. Хартман то анализира на примеру Рембрантовог аутопортрета (*Ibid*: 185–186) и Мироновог Дискоболоса (*Ibid*: 121, 202), ког третира као спољашњу форму једног тренутка, те је сродног мишљења као Лесинг. Већина портрета стаје на слоју душевности, приказујући карактер и његову унутрашњу судбину. Ово је први нечулан слој. За њим следи слој *eídos*-а појединачног човека: у човеку какав јесте појављује се онај какав би могао да буде, тј. представља се његова индивидуална идеја, „интелигибилни карактер”. Индивидуални *eídos* јавља се када нешто гледамо погледом пуним љубави. Такав поглед сличан је естетском. Потом дело може доћи до слоја индивидуалности – онога по чему је неко јединствен. Последњи могући јесте слој парадигматског, оног што је људски опште.

Екфрастичко представљање би отуда било двоструко ступњевита, односно слојевита форма: сам екфрастички текст има своје слојеве, које мора пратити од предњег плана ка позадини, а екфрастички предмет је, такође, ступњевит. Разлика је у томе што творац екфразе не мора дочарати онтолошко раслојавање предмета, већ се може фокусирати само на одређене слојеве.

Ово треба даље повезати са Хартмановом дистинкцијом између унутар онога што назива уметничком истином. Уметничком делу није потребан захтев за истином фактицитета – само лоши уметници емпиријски подражавају стварност. Постоје два типа уметничке истине: „животна” и „суштинска”. Животна се усаглашава са реалним животом само у начелном и људски битном, а не у појединачном и индивидуалном. Суштинска истина се одваја чак и од захтева за животном истином тиме што улази у сферу идеализације. У односу ове две врсте долази до песничке истине (*Ibid*: 301). За просторне уметности, са друге стране, тиме што треба да репродукују видљиво, може деловати као да су безусловно везане за животну истину. „Удисање живота”, међутим, подразумева вршење избора приликом подражавања, а овај избор се врши са уметничког гледишта: суштинска истина лежи у истицању и повременом појачавању онога што је изабрано, нарочито у карикатури (*Ibid*: 304–305). Тиме што се ова врста избора нужно понавља са сваком новом ре-презентацијом, могуће је да оно што је у погледу ре-презентације најудаљеније дође ближе суштинској истини.

Док је Хартман говорио о ступњевитој форми уметничког дела, могли бисмо рећи да Ервин Панофски износи идеју о слојевитом садржају. Творац иконолошких студија служи се културолошким приступом, сличним Буркхартовом, Дилтајевом и Варбурговом, те посматрањем уметничког дела као седимента времена уводи у ликовне уметности разлику између чулног изгледа и садржине ликовног уметничког дела. Иконологија, за разлику од иконографије каква је Велфлинова, јесте део теорије ликовних уметности која се бави садржајем, а не формом. Садржину, односно значење дела, он дели на следеће (Panofski, 1975: 21–24, 31):

- 1) *Фактуално значење* је први слој примарне или природне садржине, и дочарава покрете на основу њихове чињеничне идентификације. Примарна или природна садржина слике заснована је на „чистим формама” (конфигурацијама линија и боје, тј. облика који представљају природне предмете), односно мотивима, и припада предиконграфској дескрипцији, чиме је део псеудо-формалне анализе. Њоме се истражује историја стила.
- 2) *Експресионално значење* јесте други слој примарне или природне садржине у ком закључујемо о количини приказаних емоција и то схватамо као израз унутрашњег стања карактера, или о атмосфери неког ентеријера. У овај слој улазимо помоћу сопствене способности за емпатију. Унутар ова два нивоа дошло би се до свих слојева које Хартман наводи.
- 3) *Секундарна или конвенционална садржина* јесте први ниво садржине, а не форме, на ком идентификујемо представе, приче и алегорије, што не можемо учинити без претходног знања о ономе што дело приказује. На овом ступњу повезујемо уметничке мотиве и композиције са темама и идејама, и ово је област иконографије у ужем смислу, тј. иконографске анализе, којом се приступа историји типова. Уметник мора имати свесну намеру да представи одређену особу или предмет, док значења која проистичу из претходног слоја не морају бити интенционална.
- 4) *До суштинске садржине* долази се на основу претходних слојева. Искусном посматрачу они откривају фасете које улазе у личност приказане фигуре: друштвено-социјалне карактеристике, попут васпитања, образовања, индивидуалног начина посматрања ствари, верских и идеолошких убеђења, времена у ком живи, итд. То значи да посматрач мора поседовати синтетичку интуицију, коју условљавају лична

психологија и *Weltanschauung*. Суштинско значење крије кључ вредности дела и шифру епохе – оно је дилтајевски дух времена. Њега откривамо кроз утврђивање оних принципа које дело показује, а који емитују став једне нације, класе, вере, филозофске школе и сл, који се несвесно изражавају у личности и кондензују у делу. Технички поступци карактеристични за једну земљу, период или уметника носе ознаке суштинског става који је приметан и у свим другим специфичним особинама тог стила. Чисте форме, мотиви, представе и алегорије тада постају манифестација основних принципа, оно што Ернст Касирер назива „симболичним вредностима”. На овом нивоу уметничко дело је знак нечег другог, те је ово иконографија у дубљем смислу, што значи да је пре посредни синтеза него анализа и она се бави историјом културних симптома или симбола уопште.

У поглављима унутар којих прелазимо на херменеутичко испитивање настојаћемо да се упустимо у анализу која је истовремено феноменолошка и иконографска, и која стреми ка томе да обухвати и естетски и поетски слој метаксфразе. Јасно је да ће у одређеним случајевима један приступ бити привилегован, али сматрамо да повода за то даје текст који се у том тренутку анализира.

2.3. Одређење феномена метакфразе

2.3.1. Досадашња схватања метакфразе

Док је јасно да су екфраза и метакфраза суштински повезани концепти, те да метакфраза нужно проистиче из екфразе као њена специфична врста, о метакфрази је било неупоредиво мање говора у досадашњој теорији, а чешће (иако успутно) помињање појма уочава се тек од 2020. године. Док се екфраза у модерном смислу дефинише у XX, метакфразом се знатно више бави теоријска мисао у XXI веку.

Најстарије и једино одређење метакфразе које нам је познато у XX веку јесте успутан коментар Ендрјуа Лерда о стиховима 14–19 у Хорацијевом *Песничком умећу*, у којима, како тумач истиче, песник „uses an image of the visual art of embroidery (‘ekphrasis’ in the modern sense) to illustrate the role of *descriptio* in poetic discourse” (Laird, 1996: 91).¹ Отуда је, каже Лерд, ово „an ekphrasis presenting *ekphrases*” (*Ibid*).² Он затим издваја рефлексивност као кључну одлику појма који под наводницима назива метакфразом. Први пут када се термин уводи у теоријски дискурс он, дакле, имплицира концепт који сам себе објашњава. Аутор га поново употребљава у тексту о Платоновој *Држави*, мада једнако успутно. Каже да је сликовност у Платоновим причама неодвојива од сликовности самих прича као предмета филозофске спекулације. За ове одломке, које третира као метакфразе и још једном их ставља под наводнике, сматра да су имали удела у одвајању фикције као посебног жанра (Laird, 2001: 21–22). Тиме метакфраза код Лерда пре свега има метафикционални квалитет. Иако наводи пример веза, који бисмо и ми сматрали екфрастичким, овај изучавалац екфразу схвата онако како су је разумели антички реторичари, те под метакфрастичким квалитетом пре подразумева текст који је метадескриптиван.

Мада први, Лердови коментари нису имали одјека, вероватно услед своје краткоће. Ни наредна два одређења која ћемо навести, међутим, нису много опширнија, иако су цитирана у текстовима других аутора. Фредерик де Армас, као што смо поменули, у свом предговору збирци текстова *Екфраза у доба Сервантеса*³ 2005. године нуди листу многобројних типова екфразе, а метакфразу помиње два пута, уз донекле другачије одређење. Испрва каже да се у деветом поглављу *Дон Кихота* среће случај „двојаке екфразе” (енгл. *double ekphrasis*), када „аутор” открије изгубљени рукопис *Дон Кихота*. Унутар дескрипције рукописа описују се и илустрације које он садржи:

this ekphrastic moment [don Quixote battling the Basque] caught the attention of illustrators, who have created, in the manner of the Ariosto and Virgil illustrations, a kind of meta-ekphrasis, an illustration of a notional ekphrasis, a picture that depicts an originally invisible (nonexistent) object.⁴ (De Armas, 2005: 16)

И Де Армас приступа екфрази како су је видели антички реторичари – као појаву која не подразумева нужно евокацију творевина просторних уметности, већ енаргејичну евокацију било чега. Отуда је опис Дон Кихота како на Росинантеу јуриша на Бискајца за овог прочитаваоца екфрастичан. Оно што је пак нама важно у овом сегменту јесте оно што следи: метакфразом назива се илустрација овог „екфрастичког момента”, те јој се додељују трансмедијалне карактеристике. Аутор, такође, у трансмедијалном „превођењу” говори о

¹ „користи вез као визуелну уметност (екфразу’ у савременом смислу) како би илустровао улогу коју *descriptio* има у поетском дискурсу” (наш превод). Овај исказ је, међутим, проблематичан, имајући у виду то да Хорације каже да „најчешће уводу добром, што прво обећава много, / крпу по коју јарку, да сија и мами с даљине, / прикрпи песник” (Хорације, „Пизонима”, 14–16, прев. Р. Шалабалић), те није одиста реч о везу, већ о томе да опис, ако није усклађен са остатком дела, делује као блистава закрпа.

² „екфраза која представља екфразе” (наш превод).

³ *Ekphrasis in the Age of Cervantes*, (ed.) F. De Armas, Lewisburg : Bucknell University Press, 2005.

⁴ „овај екфрастички моменат [Дон Кихотова борба са Бискајцем] ухватио је пажњу илустратора, који су у маниру илустрација Ариостових и Вергилијевих дела створили неку врсту метакфразе, илустрацију појмовне екфразе, слику која описује првобитно невидљив (непостојећи) предмет.” (наш превод)

феномену који ће и нама бити битан у Поглављу 5: метакфраза у овом случају подразумева актуализацију до тада појмовног екфрастичког предмета.

Ово одређење ретко се цитира, можда баш зато што Де Армас говори о „некој врсти” метакфразе. Наредно је, с друге стране, незаобилазно у готово сваком говору о метакфрази од 2020. године:

an ekphrasis can be contained within another ekphrasis, creating a meta-ekphrasis such as the drawing of the battle with the Basque within the description of the discovered manuscript of don Quixote in chapter nine of the novel.⁵ (*Ibid*: 22)

На први поглед ова два одређења не морају деловати нарочито различито, али она то ипак јесу. Метакфраза је у другом одређењу „екфраза садржана у другој екфрази”, а пошто Де Армас екфразу разуме као антички реторичари, могли бисмо рећи и „енаргејичан опис садржан у другом енаргејичном опису”. Како год је схватили, она је, дакле, према мишљењу овог аутора, екфраза уоквирена другом екфразом. У претходном случају није било речи о уовиравању, већ је илустрација за себе сматрана метакфразом. Први феномен, показали смо раније, неки истраживачи би назвали обрнутом екфразом (в. стр. 16–17). Случај који Де Армас имплицира свакако је важан: ако се екфраза „преведе” у други медијум, задржавајући своју екфрастичку природу (коју ми и овај аутор не разумемо истоветно), реч је о метакфрази. Метакфраза би, дакле, била екфраза екфразе, што Де Армас имплицира у првом одређењу, а ми тврдимо.

Поред овог, данашњи текстови који се баве метакфразом једнако редовно наводе знатно другачије одређење које даје Рут Веб у својој семиналној монографији из 2009. године, *Екфраза, машта и убеђивање у античкој реторичкој теорији и пракси*.⁶ Седмо поглавље ове студије насловљено је „The Poetics of Ekphrasis: Fiction, Illusion and Meta-ekphrasis”,⁷ а унутар њега налази се потпоглавље „Descriptions of Works of Art as Meta-ekphrasis”.⁸ Ово су уједно и једина два случаја у којима ауторка употребљава реч „метакфраза”. Други теоретичари, без обзира на то, реферишу на следећи одломак из потпоглавља као на одређење феномена које нуди Рут Веб:

Ekphraseis of all types of subjects, and not only those that present works of art, may [...] have a meta-fictional function [...], causing the reader not only to reflect upon the nature of his or her experience of fiction but also, through the dialectic of engagement and distance [...], making him or her experience in various ways the disjunction between the fictional world and reality. In a similar way, I would suggest that certain examples of ekphrasis of paintings and sculptures perform their own commentary on the nature of ekphrasis in the broad sense of the word. If all ekphrasis, of whatever subject, is like a painting or sculpture in its aim to ‘place before the eyes’, an ekphrasis of visual representation is doubly ekphrastic.⁹ (Webb, 2009: 185–186)

Док је Де Армас говорио о „двојакој екфрази”, Рут Веб говори о „двојакој екфрастичности” (енгл. „doubly ekphrastic”). Рут Веб се прикључује проучаваоцима који за своје одређења метакфразе узимају контекст реторичке дефиниције екфразе, што их нужно наводи на другачије закључке од нашег. Код Рут Веб ово је нарочито значајно, јер метакфразом она назива, заправо, модерно схваћену екфразу, односно, како имплицира, екфразу у ужем смислу – свака екфраза дела просторних уметности је метакфраза. Јасно је да се ми са овим не

⁵ „екфраза може бити садржана у другој екфрази, творећи метакфразу, какав је цртеж борбе са Бискајцем унутар описа откривене бележнице Дон Кихота у деветом поглављу романа.” (наш превод)

⁶ Ruth Webb, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Ashgate : Ashgate Publishing, 2009.

⁷ „Поетика екфразе: фикција, илузија и метакфраза” (наш превод)

⁸ „Описи уметничких дела као метакфразе” (наш превод)

⁹ „Екфразе свих типова предмета, и не само оне које представљају уметничко дело, могу [...] имати метафикционалну функцију [...] тиме што наводе читаоца не само да промишља сопствено искуство фикције, већ да кроз дијалектику укључивања и удаљавања чини своје искуство на разне начине дисјункцијом између фиктивног света и стварности. На сличан начин бих предложила да одређени примери екфразе слика и скулптура изводе [енгл. *perform*] сопствени коментар на природу екфразе у ширем смислу. Ако су све екфразе, ма каквог предмета, попут слике или скулптуре у свом циљу да „поставе пред очи”, екфраза визелне репрезентације је двоструко екфрастичка.” (наш превод)

можемо сложити, као ни велики број савремених теоретичара. Оно због чега је пак ово одређење добило на популарности јесте инсистирање на метафикционалној природи „екфразе у ужем смислу”, а метафикционалност се додатно истиче у метакфрази каквом је ми схватамо. Дисјункција између стварног и фикционалног света, за коју теоретичарка каже да доводи до читаочевог укључивања у сопствено искуство фикције и удаљавање од њега, посебно је занимљива када говоримо о рецепцији метакфразе стварног уметничког дела, али је присутна и у рецепцији појмовних метакфраза.

Наведено одређење, заправо, није прво помињање метакфразе у огледима Рут Веб. У ранијем тексту из 2007. године она говори о метакфразама скулптура које се приписују Софисти Николају. Као Лердово, ни ово схватање метакфразе није наишло на експлицитне истомишљенике, али је и даље важно да га сагледамо:

Nikolaos' models could [...] be described as a kind of metaekphrasis, putting into words both the scene (the figure) and what is to be understood from it (the narrative background and the character and emotions associated with the figure).¹⁰ (Webb, 2007: 472)

Иако су евокације скулптура овог реторичара сличне другим текстовима који се налазе на размеђи између античког и модерног одређења појма, попут списка обојице Филострата, Калистрата и Лукијана, Рут Веб сматра да се оне и битно разликују од наведених стога што у читаочевој рецепцији не успевају да остваре дефинишући ефекат реторички схваћене екфразе: да се обрате визуелној уобразиљи читаоца, односно слушаоца (*Ibid*: 463–464). Као што смо поменули претходно, слике и скулптуре се као предмети екфразе први пут помињу, управо, у прогимназији Софисте Николаја. Отуда теоретичарка примећује да (потенцијално) његови примери екфразе из другог текста илуструју напетост између онога што екфраза према античком схватању треба да буде и практичних захтева које намеће подучавање екфразе. Античка реторика је екфразу одредила врло неописљиво, те Рут Веб Николајеве екфразе третира као аутопоетичку допуну, „моделе екфразе”, који сугеришу да се ово реторичко средство постиже великим бројем детаља, што ће још познији антички текстови експлицитно тврдити, одређујући екфразу примарно као говор који представља свој предмет помоћу мноштва ситних детаља (*Ibid*: 468). Отуда уместо енаргејичних евокација какве се првенствено срећу у делу Филострата Старијег, Николај нуди набрајање појединости које у читаочевој свести не успевају да створе представу целине, али су зато пропраћене објашњењем њиховог значења (*Ibid*: 464). Ово имплицира да је метакфраза каквом је овде схвата Рут Веб још једном двојака, комбинујући екфразу и тумачење саме екфразе. За нас можда још значајније јесте то што су објашњења која теоретичарка помиње нужно наративизујуће природе, те у скулптурама откривају наратив који сугерише материјалом замрзнут тренутак. Она сматра да оваква метакфраза од реципијента не очекује само одговор који ће у погон ставити његову моћ уобразиље, већ и емотивну и интелектуалну реакцију на текст (*Ibid*: 470).

У сличном периоду настаје и кратак коментар који даје екфрастичка списатељица Жане Бауер, рекавши да је услед ограничења појма можда боље говорити о метакфрази стога што „ekphrasists tend to transcend the bounds of the object d'art” (Baugher, 2009).¹¹ На овакво одређење надовезаће се Тетјана Луњова, која до данас има највише објављених текстова који се баве метакфразом, махом у вези са есејистичким списатељством о ликовним уметностима. У свом првом чланку на ову тему из 2020. године, који је писала са Олгом Воробјовом, ауторка метакфразом назива контексте који произилазе из екфразе, али одлази даље од приказивања уметничких дела (Vorobyova, Lunyova, 2020: 336, 342). Две ауторке примењују термин примарно на есејистичку дискусију / медитацију о егзистенцијалним, естетским, уметничким, културалним, друштвеним, политичким, као и психолошким питањима подстакнутим

¹⁰ „Николајеви модели могу [...] бити описани као нека врста *метакфразе*, јер претварају у речи како сцену (фигуру), тако и оно што из ње треба да се схвати (наративну позадину и ликове и емоције повезане са фигуром).” (наш превод)

¹¹ „екфрастичари настоје да превазиђу границе *object d'art-a*” (наш превод)

екфрастичким представљањем уметничког дела (*Ibid*, 343). Своје одређење оправдавају етимологијом префикса „мета-“ као оног што је позиционирано иза или изван. Полисемичност самог префикса, свакако, доприноси разумевању дефиниција, те није наодмет поменути да га ми разумемо у оном смислу о ком се он најчешће користи у постструктуралистичкој књижевној теорији – као нешто што упућује само на себе као врсту.

Од 2020. године повећава се корпус текстова у којима се говори о метакфрази. Луњова објављује још два (Lunyoova, 2020, Lunyoova 2021), придржавајући се претходно изнете дефиниције. И на српском језику Марија Брадаш 2022. године у анализи романа *Сабо је стао* Ота Хорвата помиње метакфразу као „двојаку екфразу” – пример у ком је „само сећање на [...] екфрастичну песму и њено настајање описано техником екфразе” (Bradaš, 2022: 376), чиме се предмет метакфразе проширује са дела просторних уметности на сећања, тј „слике из прошлости” (*Ibid*: 374).¹² Наредне године Ден Дохерти метакфразу назива екфразом другог реда (енгл. *second order Ekphrasis*; Dougherty, 2023: 369), а под њом подразумева подривајуће фусноте које се односе на примарну екфразу, односно екфразу првог реда, у роману *The Wild Irish Girl* лејди Сидни Морган (Lady Sydney Morgan). Потом 2024. године Наталија Гормина кује сопствени концепт, инспирисан одређењем Рут Веб из 2009. године – метакфрастички догађај (енгл. *meta-ekphrastic event*) – уочавајући га у „метамодерној” поезији-перформансу, која појачава тензију између фиктивног и стварног. Отуда за метакфрастички догађај каже да он конституише процес заједничког уображавања предмета песника-извођача и реципијента са циљем достизања *pathós*-а (Gorbina, 2024: 203, 204). Ова листа, сасвим могуће, не исцрпљује све досадашње исказе о метакфрази, али успева да предочи важну чињеницу – ако је екфраза семантички опулентан концепт, у случају метакфразе то је, вероватно, још израженије.

Наше схватање има додирних тачака са неким од наведених, али је најсличније виђењу које Данијел Кац износи 2010. године, када ће метакфраза још једном бити названа „двојаком екфразом”, ма колико се под том синтагмом мислило на различите концепте. Тумач анализира поезију америчког песника Џејмса Скајлера (James Schuyler), а у погледу песме „*Voyage autour de mes cartes postales*” каже да песник не описује директно Клодионову скулптуру љубавника, већ разгледницу која је ре-презентује, што песму чини метакфразом (Katz, 2010: 156). Тиме је поетски текст цитат просторног „цитата”, односно двоструко удаљена ре-презентација дела просторне уметности. Кац додаје да метакфраза подразумева пародију екфрастичке тежње да представи јединствен уметнички објекат реституисањем присуства оригинала. Иако је проблематично ово тврдити за све метакфразе, аутор унутар тврдње имплицира чињеницу која је уневезална: док је екфраза „копија оригинала”, у метакфрастичком представљању одлази се корак даље од њега, те је свака метакфраза „копија копије”. Значајно је, такође, што Кац у метакфрастички ланац представљања као ре-презентациону карику укључује фотографију, чиме подразумева да метакфраза није строго књижевна ствар, односно да метакфрастички прототекст (а имплицитно и деутеротекст) не мора бити књижевно дело.

2.3.2. Предложено одређење феномена метакфразе

Метакфраза је према нашем мишљењу двојака или другостепена екфраза, тј. екфраза екфразе. Она подразумева екфрастички „текст” који за свој прототекст има други екфрастички „текст”, а под „текст” овде мислимо на текст у било ком знаковном систему. Ако смо екфразу одредили као енаргејичну и наративизујућу евокацију дела просторне уметности, онда метакфразу можемо схватити као *енаргејичну и наративизујућу евокацију друге енаргејичне и наративизујуће евокације дела просторних уметности*. Ово значи да предмет метакфразе није дело просторне уметности директно, већ друга екфраза која га је евоцирала, услед чега се досеже виши степен интерпретативности, као и комплексности самог феномена, јер се твори трећи слој репрезентације. Основна разлика између екфразе и метакфразе се, дакле, налази у броју карика у миметичком ланцу, тј. у нивоу представљања. Поред тога што метакфраза

¹² Овој концепцији вратићемо се у Поглављу 4.1.

призива првобитну екфразу, она нужно имплицитно или експлицитно сагледава њену улогу у ширем текстуалном и културолошком контексту и тиме додатно проблематизује границе између текста и просторног приказа, постављајући се као аналитичко и ауторефлексивно уметничко средство, разматрајући сâм чин екфразе и истражујући њена ограничења, могућности и ефекте. То подразумева метафикционалну функцију коју Рут Веб помиње, али на другачији начин: не промишља се рецепција фикционалитета као таква, већ конкретно рецепција друге екфразе. И у овом погледу се наше разумевање разликује од неких од претходних, пошто акценат стављамо на рецепцију друге екфразе, а не (нужно) на коментар екфрастичке технике која она може давати.

Зато бисмо кратко прокоментарисали метакфразу помоћу естетичко-феноменолошког апарата који смо претходно илустровали. За разлику од екфразе, метакфрази није основна сврха да метафорички „доведе пред унутрашње око” евоцирани предмет, већ је она примарно алат који продубљује разумевање екфразе коју има за предмет. Отуда, док је рецепција екфразе можда приклоњенија Едисоновом виђењу које инсистира на чулној рецепцији, рецепција метакфразе пре ће се одликовати појмовним квалитетима које рецепцији приписује Берк. Али, као што смо рекли и када смо испрва о овоме говорили, оба процеса могу се дешавати симултано, само ће једна врста рецепције имати примат у зависности од тога да ли је реч о екфрази или метакфрази.

У погледу феноменологије слојева естетског предмета метакфраза је посебно комплексан случај стога што нужно садржи додатни сет слојева: метакфрастички текст призива (неке) слојеве екфрастичког текста, који, опет, евоцира (неке) ступњеве форме и садржаја свог предмета. Како смо раније поменули, у оваквом приказивачком умножавању могуће је доћи до дубљих слојева значења него што је то могло искључиво на нивоу екфрастичког предмета, па и екфрастичког текста. То донекле и Хартман имплицира кроз идеју о уметничкој истини, која удаљавањем од истине фактицитета не мора бити мање истинита, чак напротив.

У најубичајенијем смислу метакфраза подразумева књижевну екфразу друге крижевне екфразе, што у Поглављу 3. називамо „класичном метакфразом”. У оба одељка наредног поглавља под „класичним” можемо подразумевати и грчки контекст који имплицирају дела која анализирамо, али нам то није циљ. Испитивањем наредних примера првенствено желимо да укажемо на два могућа правца у приступу стварању метакфразе – верно подражавање прототекста и потпуно јукстапонирање у односу на њега – иако тиме немамо намеру да тврдимо да су ово једина два модела који постоје у метакфрастичком писању, што ћемо већ Поглављем 4. показати. Поглавље 3. је важно за изучавање метакфразе и зато што полази од примера који се у теорији сматрају екфразама *par excellence* и приступа метакфразама које управо те примере користе као прототекстове.

Отуда, као што се у сваком екфрастичком истраживању мора поћи од Хомера, ми своје испитивање метакфразе отпочињемо описом (слике) Ахиловог штита. Нарочито у античком свету Хомерова екфраза Ахиловог штита поставила је екфрастички стандард, те су многи њени мотиви временом прерасли у топосе. Студија Милоша Ћипранића одлично указује на неке од топоса који се у антици примењују приликом евоцирања архитектонских објеката (в. Ћипранић, 2022: 164–191), од којих већина потиче од Хомера, а Јелена Пилиповић је указала да хомерска поређења, а ми бисмо рекли и хомерску екфразу, одликује „особени трансепохални набој” (Пилиповић, 2024: 139), због чега смо на топосе које Ћипранић истиче повремено указивали у савременијим текстовима. Општа места потекла из Хомерове екфразе би се утолико могла третирали као метакфразе онда када се јављају у другом екфрастичком тексту, чак и ако тај текст нема као очигледан прототекст екфразу из 18. певања *Илијаде*. Случај који ћемо анализирати, међутим, није такав, јер је хомерска екфраза недвосмислено присутна као прототекст у метакфрази Филострата Млађег.

Од Поглавља 4. метакфраза ће бити мање „класична” у оба смисла. У већини случајева у овој студији реч је о интертекстуалном или трансмедијалном односу између два или више

дела. Посебан случај представља Поглавље 4, у ком тврдимо да до метакфрастичког представљања долази унутар *једног* текста, који сопствене делове узима за свој прототекст. Оба одломка проблематизоваће и однос субјекат–објекат, померајући акценат у метакфрази ка субјекту у односу на теоријске екфрастичке тековине које инсистирају на објекту, или разводњавајући разлику између ових антипода. Отуда се као метакфрастички открива текст који може преиспитати основне премисе феномена екфразе, превазилазећи и два малопрестакнута модела делања – опонашање и опонирање.

Док је у овим поглављима феномен метакфразе схваћен као строго текстуалан, у Поглављу 5. показујемо да она може бити књижевна само на нивоу прототекста, док се деутеротекст може реализовати и у другом медијуму. Ово поглавље најбоље илуструје да у преласку из екфразе у метакфразу може доћи до промене екфрастичког типа – из књижевне екфразе у кинематографску метакфразу, односно из појмовне екфразе у актуализовану метакфразу. И у овим одломцима дотаћи ћемо се једног од дијалектичких односа који су препознати као кључни за екфразу – самеравање Ја и Другог.

У последњем поглављу даћемо сопствени допринос типологији метакфразе кроз кованице „метавикфраза” и „обрнута метавикфраза”, јер ћемо анализирати случајеве у којима стваралачки и ре-интерпретативни чин не обавља човек, већ вештачка интелигенција. Овим сегментом нарочито желимо да укажемо на домете које досежу нови дигитални облици метакфразе, те на њену релевантност за садашња и будућа изучавања.

Наредни део студије отуда ће бити кључан за заснивање појма метакфразе и знатно већи од теоријског, који сада приводимо крају. Све идеје које смо досад изнели и које ћемо тек изнети, свакако, не исцрпљује капацитете метакфразе и даља истраживања су добродошла у сваком смеру.

3. КЛАСИЧНА МЕТАЕКФРАЗА: ОПОНАШАЊЕ И ОПОНИРАЊЕ

Како сугерише један проучавалац, ако желимо да се ухватимо у коштац са заједничким и конкурентним ресурсима речи и слике, морамо се прво ухватити у коштац са Хомером (Squire, 2013: 179), који се од Цицерона до ренесансе често назива сликаром.¹ Посебно је у реторичким текстовима однос према Хомеровом прототексту позициониран као надметање, а ова пракса је названа *zéalōsis*, што би се код нас могло превести према латинској верзији ове речи као „емулација”. Типранић пише да су песници

настојали да надмаше своје узоре полазећи од њих, пре свега од Хомера, па онда и осталих. Уже гледано, емулација је практикована и при песничком описивању [...]. Један опис се ослањао на други у тежњи да га својом упечатљивошћу првазиђе. (Ćipranić, 2022: 15)

Типранић, такође, преноси идеју Ђорђа Пасквалија, коју је италијански класичар назвао „вештином алузије”.² Она подразумева да се у свести реципијента призивају познате „слике” из књижевних текстова ауторових претходника. Типранић добро примећује да интенционално направљене сличности не подразумевају одсуство оригиналности, нарочито у случајевима када се дело призива опонирањем (*Ibid*: 109).

Ово нас доводи до текста са којим ћемо сучелити Хомеров – описа Ахиловог штита у *Сликама* Филострата Млађег. Иако има случајева у којима су студије овај одломак оцениле као „one of the most complex of all ancient literary engagements with the Homeric ekphrasis” (Squire, 2013: 164),³ много су чешћа опречна мишљења (в. *Ibid*: 370). Разлог за ово може се пронаћи у претходно изнетим идејама – Филострат не тежи да превазиђе свој прототекст, нити му опонира. Како Сквајер закључује, метакфрастичка комплексност његовог геста је оно што овде заслужује истицање (Squire, 2013: 165).⁴ Иако је реч о наизглед истој екфрази, њен предмет није истоветан. Филострат преузима контекст за своје *Слике* од *Слика* Филострата Старијег, ког именује као свог деду. Филострат Старији каже да се у време спортских надметања нашао у Напуљу и да је одседао у вили која је била пуна слика. Десетогодишњи син његовог домаћина замолио га је да објасни слике, те је тако настала његова збирка екфраза. Филострат Млађи претпоставља исту ситуацију, што је свакако реторичка поза, али ништа мање не дефинише предмет његове екфразе: слике. Док Хомер, дакле, описује штит, Филострат описује слику штита, а та слика, тврди Филострат, верна је Хомеровом тексту, што је чини обрнутом екфразом, иако појмовном. Из ове перспективе Филостратова верност прототексту нужна је ако жели да вербално „ослика” слику која је наводно пред наратором.

У свом раду *Божанство у слици и речи* Дион из Прусе даје прилику самом Фидији да се огласи како би образложио то што је статуа Зевса коју је начинио највећи грчки скулптор „пандан оним Хомеровим стиховима, како је бог био у стању да цео Олимп затресе једва приметним мигом својих обрва, што је песник сасвим јасно и убедљиво описао” (Дион из Прусе, 2022: 57).⁵ Дион у овом спису каже следеће:

они [ликовни уметници] нису много одступали од онога што су песници и законодавци говорили, прво зато да не би били виђени као незаконити новатори и подлегли утврђеним казнама, и друго зато што су увиђали да су их песници били претекли [...]; уза све то, нису желели да их на рачун неких новотарија народ сматра неубедљивим

¹ Ово је нарочито занимљиво имајући у виду то да се у античкој традицији имагинарном Хомеру приписивало слепо (о томе више у: Пилиповић, 2024: 11–14). Досад смо се служили именом Хомер уз глагол у трећем лицу једине, што ћемо и даље чинити, али се подразумева да под овим именом мислимо на оно што Јелена Пилиповић назива „феномен *Хомер*” – мноштво стваралаца из различитих времена и са различитих простора који су сачинили мултитекст *Илијаде* и *Одисеје* (*Ibid*: 20).

² У: Giorgio Pasquali, *Arte allusiva, Pagine stravaganti*, t. 2, Firenze : Sansoni, 1968, pp. 275–282.

³ „један од најсложенијих од свих античких књижевних ангажовања са Хомеровом екфразом” (наш превод)

⁴ Тиме је Сквајер уједно и једини тумач унутар наше библиографије који је применио термин „метакфраза” на дело које анализирамо у херменеутичком сегменту рада, иако је то учинио само на наведеном месту, не одређујући феномен.

⁵ Цитате нудимо у преводу Челице Миловановића.

и недопадљивим. Зато су у свом уметничком раду верно следили митове, мада су понекад уносили и нешто своје, те су на неки начин бивали истовремено и конкуренти и колеге песницима. (*Ibid*: 68)

Иако оригиналност није била нужно циљ, сви песници и ретори који су се освртали на Хомерову екфразу „уносили су и нешто своје”, те истовремено били и конкуренти песнику ког су сматрали највећим, па тако и Филострат.

Међуоднос другог пара текстова којима у овом одељку приступамо потпуно је другачије природе. Разлог за то је, свакако, и период у ком ови текстови настају: један у време романтизма, а други у XX веку, те оригиналност почиње да фигурира као одређујућа креативна категорија. Значајнији разлог, међутим, налази се у чињеници да Лалићева песма представља вредносно опречан предмет у односу на онај дочаран у „Оди грчкој урни”, и у том погледу га имплицитно критикује. У питању је Лалићева песма „Грчка грнчарија”, за коју верујемо да улази у комуникацију са другим протосимболом екфрастичке поезије – „Одом грчкој урни” Цона Китса. У оба одељка отуда бавимо се античким културним контекстом. У оба случаја, такође, једном од анализираних текстова је и у науци у књижевности и у потоњој књижевној традицији посвећена изузетно подробна пажња, док је други готово у потпуности запостављен – Филостратов зато што је махом сматрано да не заслужује пажњу, а Лалићев је просто превиђен, иако је ово песник о ком говори немали број крижевних студија код нас.

У компаративној анализи Китсове и Лалићеве песме дотаћи ћемо се и перспективе којом ћемо једној од метакфразе прићи у наредном поглављу, а то је постколонијална теорија. Верујемо да Лалић постколонијални свет имплицира у свом тексту, јер је данас тешко говорити о грчкој материјалној културној баштини без свести о томе да је она истргнута из своје географско-културолошке колевке. Метакфразе утолико постаје средство исказивања критике колонизаторских пракси, које, с друге стране, управо омогућују настанак Китсове чувене поеме. Отуда Лалићева песма проговара истину о лепоти Китсове урне коју најчешће нисмо вољни да приметимо. Метакфрастичко приказивање се, дакле, не одвија на плану сличности, као код Филострата Млађег, него на плану изразитих разлика.

Док ћемо у случају Хомерове екфразе и Филостратове метакфразе практиковати упоредо читање ред-по-ред, због различитости између екфразе и метакфразе Лалићеву и Китсову песму ћемо читати нешто другачије, фокусирајући се на оне делове Китсовог текста чије одјеке проналазимо у Лалићевом. Пошто ћемо тиме нужно запоставити Китсов инкременталан екфрастички текст, одабрали смо да се управо њему вратимо у последњем одељку ове студије.

3.1. Ахилев штит код Хомера и Филострата Млађег

3.1.1. Истраживачки и поетолошки оквир: метакффраза између наратије, дескрипције и парафразе

Како смо претходно поменули (а и показали у: Ристић, 2022а: 170), пример који Теон даје за екфразу начина јесте Ахилев штит, што је уједно и једини случај у ком се овај симбол појма у прогимназмама помиње. Код Теона он пак није пример приказа уметничког дела, већ екфраза прављења наоружања. Ово ће оспорити који век касније други списатељ који је предмет овог поглавља – Филострат Млађи. У својој метакфрази он, такође, евоцира Ахилев штит, на ком се види „да ништа од приказа на рељефу које је Хомер описао не недостаје, већ да ово *уметничко дело* приказује све што је Хомер дао” (Филострат Млађи, 2013: 280, наш курзив). Ако се последњих година воде дебате о томе да ли би овај Хомеров одломак био препознат као екфрастички према античким схватањима (Squire, 2018: 398), јасно је да Филострат Млађи, који у уводном делу својих *Слика* недвосмислено исказује да пред читаоцем стоје „екфраза дела сликарства”,¹ екфрастичност хомеровог текста не доводи у питање.

Теон, наиме, након овог примера наводи друге који се тичу мотива *прављења* наоружања. Инсистира се, самим тим, на томе да је наративна организација концентрисана око израде штита (Webb, 2009: 70). Ова чињеница је битна како бисмо разумели Лесингово тумачење:

Хомер не слика штит као готов, довршен, него као штит који постаје. Он се, дакле, и овде послужио похваљеним уметничким средством да оно што истовремено постоји у предмету који слика претвори у консекутивно и тиме да од досадног сликања једног тела начини живу слику једне радње. Ми не видимо штит, него божанског мајстора како израђује штит. Он стаје с чекићем и клештима пред свој наковањ и пошто је исковао најгрубље плоче, под његовим финијим ударцима искачу пред нашим очима из метала слике које је наменио његовом украсу, једна за другом. (Lesing, 1964: 74)

Лесинг тврди да је Хомер акценат ставио на наратију иако „слика” штит. Мичел услед тога закључује да мислилац овај одломак „не сматра прототипом екфразе већ њеном алтернативом” (Michel, 2007: 197). Лесинг је, свакако, утицао на многе теоретичаре својим схватањем. Нама је посебно интересантно то што је један од најзначајнијих изучавалаца екфразе Ахиловог штита, Ендрју Спрејг Бекер, овај утицај пренео чак и на свој превод дефиниција изнетих у прогимназмама, те је писао да Теон појам одређује као: „Descriptive language bringing that *which is being made* manifest vividly before the sight” (Becker, 1995: 25).²

Има, свакако, и оних који Лесингово становиште оспоравају. Хагстрам, на пример, тврди да се „око држи за штит”, те да иако „values other than the visual ones – and they are highly important – do arise, but they arise from the description itself, not from the action of making” (Hagstrum, 1987: 19).³ Мичел сматра да је истина на пола пута: ова екфраза околиша између простора и времена, као и дескрипције и наратије, због чега је она, према његовом мишљењу, пример сликатекста, који се одликује инхерентном дијалектиком (Michel, 2007: 198).

Иако је ово једно од кључних питања екфрастичког приступа Хомеровој евокацији Ахиловог штита, исто се не може поставити у случају екфразе овог предмета унутар Филостратовог одломка „10. Пир или о Мижанима”. Оно што је кључна разлика између два текста, поред оних које су жанровске, јесте контекст у ком се штит евоцира. Ово мислимо двојачко. Прво, Хомер евоцира сâм штит. Штит је репрезентација, како нас подсећа Хефернан: Хомер „приказује приказ, истичући експлицитно разлику између приказа и стварности”

¹ Зоја Бојић на овом месту *ekphrasis*, како стоји у оригиналном старогрчком тексту, преводи као „опис”.

² „дескриптивни језик који *оно што се сачињава* живописно манифестује пред погледом” (наш превод и курзив)

³ „невизуелне вредности – које јесу веома важне – постоје, оне изничу из самог описа, не из чина прављења” (наш превод)

(Hefernan, 2009: 50). Ре-презентациона одлика евокације бива додатно заострена код Филострата, и то на више нивоа:

1. Екфрастички предмет његовог текста је слика, коју он третира као стварну, чиме своју екфразу жели да успостави као актуализовану, а не појмовну, каква је Хомерова. Та слика приказује Ахилев штит, те је и она сама ре-презентација у облику обрнуте екфразе.
2. Писани текст се презентује као да је заснован на претходном говору, изреченом пред сликом и извесним дечаком, те текст и у том смислу *ре-презентује*.
3. Дечак је, заправо, један од многих топоса које Филострат Млађи преузима од свог претходника, Филострата Старијег, који је успоставио модел писања / говорења о сликама у антици. Директно се цитира екфрастички текст Филострата Старијег на више места унутар овог одломка.⁴
4. Примарни прототекст је, ипак, Хомеров, те у византијској енциклопедији *Суда* стоји да је Филострат Млађи, између осталог, познат по парафрази Хомеровог штита.⁵
5. Ове интертекстуалне везе су метакфрастичке у поетском смислу, али постоје и моменти у којима се Филострат имплицитно позива на схватања екфразе у прогимназмама, чиме његов текст постаје пример онога што Рут Веб сматра метакфразом – екфразом која садржи имплицитне или експлицитне коментаре на технику екфразе (Webb, 2009: 185–186).

Услед наведеног интертекстуалног поновног приказивања *Слике* Филострата Млађег су у историји књижевности запостављане, а чак и омаловажаване. Навешћемо само речи Албина Леског, које су међу добронамернијима: „Филострату [Млађем] припада каснија збирка *Eikones* у којој он *с напором копира* свог дједа” (Lesky, 2001: 816, наш курсив). Мајкл Сквајер један је од ретких изучавалаца који у „секундарности” у делу овог писатеља проналази комплексност, за коју сматра да се испољава дубоко самосвесно (Squire, 2018: 371).

Ово нас доводи до другог слоја упечатљиве различитости између прото- и деутеротекст(ов)а. Сквајер уочава да тема наслеђивања од претка / претходника (Филострата Старијег као наводног биолошког претка и Хомера као оца читаве грчке књижевности) фигурира како на поетичком тако и на поетском нивоу: Пир (код Хомера Неоптолем) наслеђује штит свог оца, Ахила (Squire, 2013: 188, ф76). Контекст у ком се износи екфраза отуда није истоветан: код Хомера присуствујемо ковању штита и његовом додељивању Ахилу током Тројанског рата, док се код Филострата приказује моменат из касније историје Тројанског рата, када је Пир отерао мижанске трупе и убио њиховог вођу, Еурипила. Питање око ког се највише споре изучаваоци екфразе код Хомера, самим тим, у Филостратовом случају не може да се постави зато што потоњи писац не нуди „живу слику једне радње”, тј. екфразу начина. То није, ипак, зауставило проучаваоце да о његовом тексту размишљају као о пукој парафрази.

⁴ Многе примере наводи Сквајер у својој студији (уп. Squire, 2018: 386, ф64; 390–391, 394, ф91), а ми ћемо истаћи онај који сматрамо најзначајнијим. Ахилев штит није једини део борбене опреме који се описује у овом одломку. Врло кратко Филострат Млађи преноси и Еурипилов оклоп: „Обојица носе оклопе својих очева, али док је Еурипил одевен у оклоп без ознаке, *који као дуга одбија светлост која се мења при сваком његовом покрету*, Пир је у оклопу који је Хефест направио.” (Филострат Млађи, 2013: 280, наш курсив). Истакнут део такође је метакфрастички, јер Филострат Старији у „2.27 Рођење Атене” приказује како се богиња помоћу Хефестовог изума родила под пуном опремом, „а материјал њеног оклопа нико није могао да препозна, пошто *колико је дугиних боја које мењају своју светлост од једне до друге боје, толико је боја на њеном оклопу*” (Филострат Старији, 2013: 250, наш курсив).

⁵ Παράφρασιν τῆς Ὀμήρου ἁσπίδος. Наведено у: Squire, 2018: 370.

3.1.2. Opus ipsum: облик и боја у приказу штита и његове слике

У ранијем тексту о „Оди грчкој урни” (Ристић, 2022б: 372) истакли смо да Китсова поема, а могли бисмо рећи и сваки појмовни екфрастички текст, представља у имплицитном смислу екфразу начина зато што дочарава стварање два уметничка дела: читањем присуствујемо настајању песме и уједно стварању екфрастичког предмета, што за последицу има тензију између оног што постаје, и оног што јесте (Kennedy, 1996: 92). Двојака природа овог уметничког предмета постоји, међутим, на још једном нивоу: урна је скулптурално дело и због тога њена уметничка вредност зависи од облика овог предмета, али се на њој налази и фриз са приказом. Слично раслојавање истакао је и Бекер (Becker, 1995: 42–43) када је у питању Ахилев штит: може се говорити о ономе што је назвао *Opus ipsum* – физичком медијуму штита – али је ту нужно и *Res ipsae*, сâм референт, односно приказ на штиту. Бекер истиче још два слоја. Први је *Artifex et ars*, који се фокусира на креатора и његову креацију, што је, како смо претходно изложили, ниво који је значајнији за хомерски него Филостратов текст, иако ни у њему није одсутан. Коначно, последњи слој именовао је као *Animadversor*, и у њему се истиче ефекат, односно реакција на дело просторне уметности унутар екфразе. Овај слој можда је и битији за потоњу евокацију Ахиловог штита.

Прво бисмо приступили проблему физичког медијума штита. Још једном, док код Хомера говоримо о самом штиту, код Филострата сведочимо приказу тог штита на слици. Отуда Филостратов метаекфрастички предмет боје метала мора дочарати сликарским средствима. Филострат верно прати хомерски текст када је у питању приказ на штиту, али изоставља део у ком Хомер описује штит као физички предмет. Разлог за то може бити, управо, то што Хомер ово чини као део екфразе начина:

Тврди је бакар и калај у огањ бацио Хефест
и скупљено злато и сребро; навали потом
наковањ велики на ковачки план и велики чекић
руком прихвати десном, а левом пограби клешта.
Најпре штит велики и тежак начини свугде
китећ⁶, а околу њега повуче блистави обод
сјајан и трострук, а потом и ремен сребрни дода.
Пет је плоча било на штиту, а Хефест одозго
многе чињаше слике вештином својом и умљем.

(Хомер, *Илијада*, 18.474–482)⁶

Хомер изузетно мало говори о природи самог штита: знамо да га чине четири метала која су махом различитих боја, што ће омогућити да и прикази на штиту буду дочарани помоћу више боја. Штит је начињен из неколико слојева⁷ и „велик и тежак” је. Док ови придеви могу деловати као значајни за физички опис штита, Бекер истиче да они пре имају поетски квалитет, с обзиром на то да је посредни топоним који се јавља и у опису других штитова у *Илијади* (3.335, 16.135, 18.609, 19.373; Becker, 1995: 98). Оно што можемо тврдити јесте какав је облик штита. Њему се екфраза враћа на свом завршетку: „Најзад велику воду океанску изради силну / с краја уз ивицу штита што чврсто бејаше сложен” (*Ibid*, 18.607–608). Ово је уједно и једини елемент којем се додељује конкретан положај на штиту. Јелена Пилиповић каже да екфраза Ахиловог штита тежи да собом обухвати целину универзума, „чију довршеност симболизује



Слика 3.1.1. Анђело Монтичели, Ахилев штит, *Le Costume Ancien ou Moderne*, око 1820.

⁶ Овде и даље се за цитате Хомеровог текста служимо преводом Милоша Н. Ђурића.

⁷ Један тумач тврди да епски певач указује на то да су три слоја уз ивицу, а пет их је у телу штита (Heiden, 2008: 216).

обрубујући Океан, који је подједнако обруб штита, као и обруб света” (Pilipović, 2005: 79). Актуализовању штита као кружног у читаочевој свести, свакако, доприносе и многи штитови који су нам сачувани из антике. О његовом облику сведочи и Филостратов текст: „Слика мора на рубу круга није море, мој дечаче, већ треба да замислиш да је уметник насликао Океана да представља границу земље представљене на штиту” (Филострат Млађи, 2013: 283, наш курзив).⁸ Филострат, заправо, не користи реч „сликати” већ *technithénta*, која значи „вештачки створити”, те „уметник” о ком је реч једнако може бити неименовани (фиктивни) сликар колико и Хомер.⁹ Сквајер, наиме, истиче Филостратову игру речју *graphikēs* када ретор у уводу каже да је реч о описима „дела сликарства”, јер глагол *graphein* има двојако значење, уједно се односећи на чин писања и цртања (Squire, 2018: 358, 370). У различитим варијантама ова реч је присутна више пута у „10. Пир или о Мижанима”, те се разводњава граница између сликара и писца о којима може бити говора у тим сегментима.

Студије су усаглашене у идеји да су прикази на штиту код Хомера дати у концентричним круговима, где су први описани елементи (на небеском своду) у центру штита. На Слици 3.1.1. нудимо пример обрнутоекфрастичког дизајна из XIX века који дочарава физичке квалитете о којима смо причали за сада. Оригинална је, иако усамљена, идеја да стих „најпре начини земљу, па небо, и начини море” (18.483) представља сумирање садржаја читавог штита, а не само његовог централног сегмента, те да се сви потоњи елементи налазе на „земљи” (Edwards, 1991: 211). Ово, донекле, сугерише и Филострат када каже да је земља „означена градовима и другим земаљским стварима, и ускоро ћеш све о њима сазнати” (Филострат, 2013: 281). Оно што, свакако, не бисмо довели у питање јесте то да је штит кружан, а потврду ове тврдње представља и композиција екфразе, као и присуство мноштва циркуларних мотива. Још је Шпицер закључио да је екфраза у антици неретко била посвећена кружним предметима и да је за песнике било примамљиво да овај конструктивни принцип имитирају и текстуално (Spitzer, 1962: 73, ф5).

На мотивском плану циркуларност се имплицира у једном од првих приказа на штиту – у начину на који је дочарано сазвежђе Медвед, „кога још зову и Кола, који се свагда / на месту окреће истом” (18.487–488). Ово кретање без кретања наводи нас још једном на закључке које смо донели претходно у анализи „Оде грчкој урни” (Ристић, 2022б: 373): Платон је писао о скулпторима који праве вртену грнчарију на точку, а тај точак се не врти унапред, нити уназад, али се истовремено окреће у оба правца, због чега скулпторово дело представља мимезу кретања небеских сфера (Blackstone 1959: 330). Као и урна, и штит симболише овакав кружни ток, а баш као што је то имплицитно у случају Китсовог екфрастичког предмета, и на штиту је дочарана кружна смена живота и смрти, само очигледније, пошто су на њему приказани и лешеве. Стога, као и код енглеског романтичара, можемо разликовати више видова кретања у тексту, а основна је разлика између кретања облика екфрастичког предмета, које је кретање у мировању, и „кретања” наратива заустављеног у једној тачки свога тока, где овај „плодни тренутак” треба да сугерише оно што је претходило приказаној радњи и оно што јој следује (Blackstone, 1959: 339). Последње посебно сугерише наредни стих (а Филостратов текст овде доиста парафразира): „једини он не тоне у Океан да би се куп’о” (18.489).¹⁰ Јелена Пилиповић додаје и да је штит симболички жив јер је у питању „динамичан ентитет унутар ког се живот не одвија у временитости, већ у тренутку” (Pilipović, 2005: 79).

Посебно је значајно то што се и сâм Хомер у екфрази позива на грнчарски точак, и то унутар једног поређења. Свет екфразе и свет хомерских поређења блиски су, иако међу њима има и битне разлике. Како то закључује Јелена Пилиповић,

⁸ Овде и даље се за цитате текста Филострата Млађег служимо преводом Зоје Бојић.

⁹ У три наврата ће се у екфрази Филострат послужити речју *dēmiourgos*, чиме се Хомер призива не само као поетски мајстор, већ и као протокреатор (Squire, 2018: ф100). Видећемо убрзо да се слична игра овим концептом јавља и код Хомера, иако лексички неистоветно.

¹⁰ У антици се у ово заиста веровало, али нама је тренутно важније да Медвед, као приказ на штиту, не може да потоне у море услед своје залеђености у једном тренутку. На исти начин можемо разумети и који стих раније приказано сунце „које се никад не замара” (18.484).

[з]а разлику од екфразе, чији метафикционални свет остаје релативно самосталан унутар епске структуре, *мали* метафикционалитет који израста из сваког од хомерских поређења улази у живу интеракцију са доминантним епским токовима. (Пилиповић, 2024: 91)

Ауторка преузима реторичке термине како би објаснила структуру хомерског поређења: *primum comparationis*, који припада свету примарног наратива, *secundum comparationis*, који је „носилац малог новог света, који израста унутар њега [примарног наратива]”, и *tertium comparationis*, који треба да створи везу између претходна два света, али је код Хомера овај процес чешће препуштен интелектуалном и имагинативном напору реципијента него што се дешава у тексту поређења (*Ibid*: 88–94). Први члан свет поређења чвршће везује за херојски свет *Илијаде* него што је то случај са екфразом. Оно што им је блиско јесте метафикционални свет који се ствара другим чланом поређења, „универзум унутар универзума епа”, али док је у случају поређења реч о „огромном броју малих универзума” (*Ibid*: 90), у екфрази он је *један*. Они ипак у свету *Илијаде* деле одређене квалитете: за разлику од макронаратива, ослобођени су од приказивања конкретног времена и простора и излазе из оквира херојске парадигме, те се њихови светови селе у дивљу и руралну природу, као и свакодневни живот људи, нарочито сељака (*Ibid*: 94–95). Ауторка примећује да у *Илијади* свет поређења надилази уске границе времена и простора примарног наратива, а како у *Одисеји* нема потребе за оваквим надилажењем, поређења су тамо ређа (*Ibid*: 139). Отуда је занимљиво испитати на који начин се поређења јављају унутар микронаратива екфразе, где неће нужно имати овај вид трансгресивне моћи.

Поменуто поређење са грнчарским точком додатно је важно када се упореде Хомеров и Филостратов текст:

Момци су скакали час и девојке ногама вичним
врло лагацко, к’о лончар кад седи уз точак и својим
држи га рукама вештим и огледа да ли ће летет’

(Хомер, *Илијада*, 18.599–601)

Младићи и девојке играју [...] Али како се померају
у круг, погледај шта је сликар постигао – замишљаш
обртање точка, рад неког керамичара који испитује
свој керамички точак да види да ли се тешко окреће.

(Филострат Млађи, 2013: 283)

Као што видимо, код Филострата слика грнчарског точка није дата унутар поређења. Овде долазимо до слоја који је Бекер назвао *Animadversor*, у ком нам се преноси реакција, или у овом случају, конкретније, интерпретација људи који посматрају екфрастички предмет. Како је Сквајер истакао, хомерско поређење се не претвара у мотив који је физички присутан на слици коју Филострат вербално евоцира, већ као нешто што постоји у субјективној свести наводног посматрача. Тиме се поштрава дијалектика о којој смо раније дискутовали: (имагинарна) слика коју Филострат описује није доступна нашим чулима, али Хомеров текст јесте, због чега је овде у питању другачији облик перцепције, тј. рецепције, јер је реч о интелектуалном схватању и разумевању (Squire, 2018: 399). И још значајније, Филострат нуди актуализацију трећег члана хомерског поређења, који Хомер оставља неодређеним у свом тексту, препуштајући његово одређивање реципијенту – успостављање сличности између света првог и другог члана поређења.

Од осталих циркуларних мотива¹¹ истаћи ћемо још један који се јавља унутар поређења, и то непосредно пре претходног:

Потом славни још рукотворац изради коло
подобно колу што га у Кносу, широком граду,
Дедал Аријадни лепокосој направи некад

(Хомер, *Илијада*, 18.590–593)

Још једна сцена преостаје, мислим – ова овде група
играча, као она група коју је Дедал, кажу, дао
Аријадни, Минојевој кћерци.

(Филострат Млађи, 2013: 283)

¹¹ Детњанију листу в. у: Heiden, 2008: 220.

Једна ауторка је истакла да је ово једино поређење у Хомеровим еповима у којем су и оно што се пореди и оно са чиме се пореди уметничка дела.¹² То не мора деловати очигледно на основу Ђурићевог превода, нити Филостратовог текста. „Коло” је у Хомеровој верзији *chorón*, те може означавати и подијум за плес. Дедал је довођен у везу са кружним плесом, а кружне платформе, које су могле бити коришћене за плес, пронађене су на Кносу.¹³ Филострат и Ђурић су се, очигледно, определили за предање Плинија Старијег, према ком је Дедал био толико вичан скулптор да су се његове фигуре покретале.¹⁴ Филострат овде хомерско поређење преноси баш као поређење, и то врло верно прототексту, уз мање топосе који истичу разлику у контексту два текста: инсистирање на показним заменицама и прилозима („ова овде”, „она”) треба да нагласи да се наратор одиста налази испред слике, глагол „мислим” још једном истиче важност интерпретације, а глагол „кажу” референцијалност. Пре него што завршимо говор о овом поређењу, желимо да га пак повежемо са стиховима са којима смо почели: Хефест штит начини „свугде китећ” и „многе чињаше слике”. У српском језику нужно се губи „дедалска” природа ових сегмената, где први у оригиналу гласи *pántose diadállon*, а други *poíei daídala pollá*. Како је то Сквајер закључио, лингвистички се овде имплицира поређење између Хефестове божанске *techné* и умећа Дедала као протоуметника (Squire, 2013: 160). Екфраза Ахиловог штита је једино место на којем се ови изрази јављају код Хомера (Heiden, 2008: 2016), што додатно истиче уметничку природу штита.

Верујемо да је значај цикличних мотива и њихово упућивање на кружне уметничке предмете у уској вези са обликом штита. Остаје пре него што се у потпуности упустимо у истраживање *Res Ipsae*, којег смо се, као и других слојева, нужно дотакли унутар *Opus ipsum*, да сагледамо места на којима Хомер и Филострат призивају материјале од којих је израђен штит, тј. приказ штита на слици. У опису (претпоставља се) централних елемената Хомер не помиње ниједну боју или материјал, док Филострат каже да је „море одмах очигледно посматрачу, јер му је уметник дао његову тачну боју” (Филострат Млађи, 2013: 281). Плаву, свакако, досад наведени обрађени метал не може дати директно, те би се тешко могла наћи на Хомеровом штиту, али пошто је сликаров штит другостепена ре-презентација, Филострат нас већ првим поменом боје у екфрази подсећа да не говоримо о истом предмету, ма колико његов текст на моменте деловао као парафраза. Док је Хомеров екфрастички предмет кован у металу, Филостратов метаекфрастички предмет створен је од сликарских боја.

Хомер први пут приликом евоцирања приказа боју / материјал користи за вербално сликање града у миру, а Филострат га у стопу прати:

Мед њима [људима који се суде] златна
су два у средини таланта била
да се онеме даду ко правду најбоље рекне.

(Хомер, *Илијада*, 18.507–508)

А злато у средини, ова два талента, не знам шта је то
осим ако, Зевса ми, може да се претпостави да је то
награда за судију који ће изрећи пресуду.

(Филострат Млађи, 2013: 281)

У оба случаја злато означава предмет сачињен од злата, због чега се код Хомера брише разлика између штита и приказа на штиту.¹⁵ Ово није једини случај када се ово дешава, што ћемо убрзо видети. Код Филострата пак то не може бити, имајући у виду медијум његовог екфрастичког предмета, што отвара простор за нараторову наводну несигурност: он не зна поуздано чему служе два новчића, али „претпоставља” оно што каже хомерски текст. Ово је, нема сумње,

¹² Danièle Aubriot, *Le Bouclier d'Achille ou les oeuvres d'art en miroir*. У: Chefdor, M. *De la palette à l'écritoire*, Nantes : Éd. Joca seria, 1997, pp. 25-35: 35, ф39. Цитирано у: Heiden, 2008: 216, ф22.

¹³ Danièle Aubriot, *Imago Iliadis: Le Bouclier d'Achille et la poésie de l'Iliade*. *Kernos* 12: 9–56, 1999: 40–41. Цитирано у: Heiden, 2008: 220, ф37.

¹⁴ Из коментара бр. 10 Зоје Бојић после Филостратовог текста у: Филострат Млађи, 2013: 285.

¹⁵ Ово важи и на много ширем нивоу, као што показује Јелена Пилиповић: „Креација и репрезентација су нераздвојиве у унутаридиличној поезији – у песми спеваној унутар песме коју читамо. [...] Стапање чина стварања и чина представљања тражи посебно име за себе и изналази га у речи *aed*, кроз коју се сустичу ауторски и приказивачки смисао уметничке креације, тако да обједињује појмове *песник* и *певач*” (Pilirović, 2005: 79)

реторско поигравање којим је овај одломак и почео: наратор пита дечака који град жели да објасни први, свакако настављајући да прати композицију хомерске екфразе.

Сличну употребу боје / материјала имамо и при опису града у рату, али се ситуација усложњава:

[...] Ареј и Палада беху им вођи,
Обоје златни, и златно на њима бејаше рухо,
лепи у оружју, дивни, божанствима како и личи,
јасни изнад свих, а људи иза њих бејаху мањи.

(Хомер, *Илијада*, 18.516–519)

Пошто је значење овог уметничког дела, верујем, то што уметник показује да су вође богови [Арес и Атина] тако што употребљава злато и приказује их крупног стаса, а на тај начин другима даје нижи положај.

(Филострат Млађи, 2013: 281)

Код Хомера су, дакле, богови златни, као и њихова одела, што би изгледало истоветно и било израђено од истог материјала. Поклапање материјала и боје, као у случају новчића, овде се понавља са оделима, али богови нису иначе златни, нити сачињени од злата. Сквајер примећује да овај одломак поставља питање тога где је граница између реалности и реплике (Squire, 2013: 160). Код Филострата се ова дуланост губи, али се ствара нова. Он, наиме, понавља топос несигурности у својој интерпретацији „уметничког дела”. Оно је и само двојако, јер се може односити на сликара колико и на епичара. Наратор закључује да то морају бити богови зато што су на приказу штита на слици дочарани златном бојом, а већи су и растом у односу на остале. Први аргумент губи на снази имајући у виду то да су у хомерском тексту златни и чобани (в. 18.577). Други аргумент, међутим, Филострат оспорава унутар оквира сопствене екфразе у „10. Пир или о Мижанима”. Када приказује Пира и Еурипила у борби, каже да „су свакако високи и надвисују све у околини” (Филострат Млађи, 2013: 280).

У овом сегменту боје се код Хомера помињу још два пута. Прво се каже за стада да су „среброруна” (18.529). Иако сребро јесте међу металима које је Хефест користио да би сковао Ахилу штит, овде је реч о сталном епитету, који је услед тога пре метафоричан него физички квалитет приказа (в. и стих 18.588). Није необично отуда што га Филострат не преузима. Други моменат ће пак и он поновити:

Плашт јој [Свађи, Страви и Кери] бејаше румен
на плећима од крви људске.

(Хомер, *Илијада*, 18.538)

Шта да кажемо за ова створења која полазе тамо-амо
међу борцима и за ону утвару чији се лик и одећа
црвене од усирене крви?

(Филострат Млађи, 2013: 282)

Црвена боја није се могла дословно приказати на кованом штиту, али боја бакра ипак може асоцирати на њу. Бакар, заправо, иако се помиње у уводном сегменту, Хомер не користи ни за један део приказа експлицитно. И даље је вероватније да је код Хомера црвена присутна метафорички, док код Филострата не морамо тврдити исто. Као што су код Хомера и богови и њихова одела били златни, на слици коју Филострат евоцира су Ерида, Кидимос и Кер црвени од крви и ликом и одећом. Имајући у виду, још једном, медијум овог метаекфрастичког предмета, могуће је да није реч само о метафоричним бојама, већ да је имагинарни сликар дословно пренео црвену са вербалне „слике”. Морамо напоменути и да ово није једини случај када се помињу крв и његова боја. У приказу сцене лавова који убијају бика, Хомер употребљава синтагму „црна крв” (18.582–583). Филострат не користи прилику да именује боју крви када говори о лавовима и бикју.

Потом се прелази на описе руралних подручја око градова. Прва је сцена орања њиве:

Она [земља] се црнела озад и беше ораној слична,
мада бејаше златна – дивота заного беше.

(Хомер, *Илијада*, 18.548–549)

А рало изгледа да како оре земљу, претвара злато у
црницу.

(Филострат Млађи, 2013: 282)

Хомер дочарава ефекат чуда („дивота” је, заправо, *thaŭma*, појам ком ћемо се детаљније вратити касније): орана поља *делују* црно иако су сачињена од злата (Heiden, 2008: 215, ф18), те Бекер истиче да је ово пример у ком долази до дискрепанце између слојева који припадају *Opus ipsum* и *Res ipsae*. Он сматра да им се епски певач као реципијент диви због *difficulté vaincue* која је садржана у превазилажењу материјалне различитости како би се постигао утисак сличности, те да се у овом случају не репрезентује изглед приказа него искуство његовог реципирања (Becker, 1995: 128). Код Филострата је акценат стављен на процес орања, где рало иза себе претвара злато у црницу, што ствар враћа *Opus ipsum*-у – различитим бојама / материјалима дочарана је промена тла до које долази при орању.

Бојама и материјалима нарочито обилује евокација винограда, где још једном видимо мешање црне и златне, али и материјале који се први пут помињу:

Виноград изради потом и велик и обилан грожђем,
леп и златан, те сви гроздови бејаху црни,
а на сребрном кољу се вите повијаху лозе.
На обе стране шанац од челика плавог повуче,
а од калаја плот

(Хомер, *Илијада*, 18.561–565)

Овде имаш виноград златан од лозе и црн од гроздова. Тамноплава боја у јарку је, ја мислим, средство уметника да укаже на његову дубину, и није ти тешко да препознаш у слоју олова ограду која окружује лозу. А оно сребро у винограду, то су притке које придржавају лозу

(Филострат Млађи, 2013: 282)

Ликовним средствима приказује се контраст између лозе и грожђа код оба аутора, а додају се и елементи приказани помоћу сребра и, први пут, калаја. Није јасно који метал ствара утисак црне боје, а у обрађеном стању ниједан од наведених то махом не може чинити. Филострат уноси измену, те уместо калаја уводи олово, које му је слично.¹⁶ Оно што је важно јесте то што Хомер у овом сегменту именује материјал који досад није помињао – челик, и то плави. Овај моменат може бити оправдање за Филостратово раније истицање плаве боје у приказу Океана. Филострат овде додаје да је у питању тамноплава нијанса и наратор се упушта у интерпретацију: он *мисли* да је уметник одабиром овог материјала желео да укаже на дубину. Док је до овог тренутка нараторово мишљење узор проналазило у хомерском тексту, овога пута то није случај, те није посредни пуки топос, већ исказ који доноси нешто ново у односу на прототекст.

Боје се дочаравају и у већ представљеном делу приказа кола / плесног подијума, али ћемо му због важности других аспеката приступити у наредном одељку.

3.1.3. *Res ipsae* или сликање невидљивог – карактери и звуци

Екфраза Ахиловог штита код Хомера често се види као орнамент жанра, али Мичел добро уочава да „ова врста страног тела унутар епике” прети да преокрене литерарни приоритет времена над простором и наратива над описом, јер штит приказује више од хомерског света него што то чини *Илијада*, будући да је на њему осликан свет који је другост „епској акцији *Илијаде*” (Michel, 2007: 199). Веза екфразе са наративом епског текста тиме бива изврнута: целокупна радња спева постаје само фрагмент визије коју пружа Ахилев штит, подударајући се са оним сегментима који дочаравају рат (*Ibid*: 200). Јелена Пилиповић закључује да штит, „постајући ликовни аналогон универзума, у себе усађује целокупност постојањам, па и иманентност спева у чијем се обручју налази”, али и да „[ш]тит представља комплекс призора који теже да подрију концепцију рата као примордијалне, устројне и

¹⁶ Исту замену направиће и у евокацији паше, којој нећемо посветити пажњу сада, већ касније:

Од злата издељана и калаја говеда беху

(Хомер, *Илијада*, 18.574)

А ако погледаш и ово стадо говеда [...] цела [је]
сцена од злата и олова

(Филострат Млађи, 2013: 283)

владајуће делатности, супротстављајући јој концепцију рада” (Pilipović, 2005: 79–80). Има пак оних изучаваоца који за елементе у екфрази траже паралеле у ратном свету *Илијаде* (в. Heiden, 2008: 226, ф56). Сквајер примењује сличан приступ на Филостратову метаекфразу, трагајући за паралелама између њених мотива и оних који се налазе у метаекфрастичком оквиру (в. Squire, 2018: 386, ф63). Нама овај правац у изучавању екфразе и метаекфразе Ахиловог штита није циљ, већ ћемо сада тежити да оцртамо који су то мотиви који се јављају на приказу и, нарочито, на који начин Филострат нуди више од парафразе у односу на свој прототекст.

Хомеров штит овим редом уводи приказе, а Филостратов текст дату композицију усваја: прво се дочаравају земља, небо и море, затим два града, за која се уврежено тврди да је један град у време мира, а други у време рата, онда се описује обрађена земља око градова (орање, жетва и виноград), након чега се одлази на дивље ливаде¹⁷ где на паши стадо нападају лавови, да би се приказ завршио сценом кола и омеђио Океаном. Услед овога истраживачи неретко истичу да је свет Ахиловог штита микрокосмос, али један тумач каже да за старогрчки свет фали један његов битан чинилац – хад (Heiden, 2008: 222). Ми бисмо се овом ставу супротставили стога што је хад имплицитно присутан кроз немали број мотива који представљају смрт, иако није директан сегмент космогоније. А да је заиста реч о космогонији можемо тврдити првенствено због првог приказа. Хомерски текст ћемо овде уместо са Филостратовим (прилично верним у парафразирању, уз понеко подробније објашњење приказа) упоредити са библијским:

Најпре начини земљу, па небо, и начини море
и сунце које никад не замаара и месец пуни,
и сва светлила што се по целом размилела небу

(Хомер, *Илијада*, 18.583–486)

У почетку створи Бог небо и земљу.
А земља бјеше без обличја и пуста, и бјеше тама над
безданом; и дух Божји дизаше се над водом.
И рече Бог: нека буде свјетлост. И би свјетлост.

(*Књига постања*, 1–3)¹⁸

Не желимо овим да сугеришемо да је Хомерова космогонија директно подстакла ону која се приписује Мојсију, већ да је помогла формирању топоса: у оба случаја прво настају небо и земља, затим се помиње вода и, коначно, небеска тела која пружају светлост. Стивен Скали (Scully, 2003: 40) сматра да је космолошки оквир у који је смештена Хомерова екфраза разлог за Ахилу радост када угледа штит, која је утолико необичнија имајући у виду то да други реципијенти који стих раније реагују на штит онако како се то обично очекује – престрављени су као да је на њему глава Горгоне (в. 20.14–18). Скали сматра да такаво уоквиривање човека у шири контекст света уз визије смрти само Ахил у свом трансцендентном бесу може да издржи, док остали смртници скрећу поглед у страху. Тумач инсистира на томе да, за разлику од Енеје који реципира скулптуру у Јунонином храму у Картагини фриз по фризу, ликови у *Илијади* реагују на уметнички предмет синоптички (*Ibid*: 41). Ово је пак могуће само унутар света чији је екфрастички предмет део, на шта нас подсећа Лесинг:

И тамо где му је стало само до пукe слике – он [Хомер] ће растурити ту слику на неку врсту повести предмета, да би учинио да његови делови, које у природи видимо један поред другог, у његовој слици тако исто природно иду један за другим и да, тако рећи, држе корак с током говора. (Lesing, 1964: 65)

Реципијент екфразе не може сагледати целину штита, већ мора пратити „ток говора”. Филостратов наратор, који наводно има слику испред себе, Хомеров ток представљања може да наруши, али то ипак не чини, потврђујући да је истински прототекст његове екфразе хомерска екфраза, а не сликовна обрнута екфраза.

Наредни сегмент је приказ града у миру, који отпочиње сватовима:

¹⁷ Јелена Пилиповић сматра да су урбани, рурални и пасторални субуниверзуми равноправни сегменти екфрастичког универзума, те да они сликају типове људске егзистенције и да су затворени у себе (Pilipović, 2005: 79).

¹⁸ Наведено у преводу Вука Стефановића Караџића.

Потом лепа два на штиту направи града
смртних људи. У једном и свадбе су биле и гозбе.
Младе из њихових соба по граду су пратили свати,
зубље им сјале, и многе сватовске се ориле песме:
момци се водећи коло, окретали, мед њима тада
силно су јечале фруле и форминге; свака се жена
чудила свирци сватовској пред капијом слушајућ'
својом.

(Хомер, *Илијада*, 18.490–496)

Хајде да проучимо најлепше од свих ствари на земљи, градове. Како видиш, овде их је два. Који први желиш да објасним? Да ли светлости бакљи и свадбене химне, звук флауте и одзвањање китаре и покрети играча у ритму музике привлаче твоју пажњу? То је венчање, мој дечаче, прво сакупљање сватова, и младожење доводе своје невесте. Нећу ни да покушам да опишем како су срамежљивост и жудња приказани на лицу сваке од њих, пошто је уметник указао на то да је за ово потребна велика вештина.

(Филострат Млађи, 2013: 281)

Док су градови код Хомера „лепи”, Филостратов наратор доноси субјективнију оцeну: градови су „најлепши од свих ствари на земљи”. Ово се може разумети као да Филострат говори о лепоти градова уопште, али имајући у виду претходно истакнуту идеју, можемо тврдити да под „земљом” подразумева земљу која је приказана на штиту. Наратор потом поставља питање које у контексту ове метаекфразе не жели да позиционира као реторско: пита дечака, свог наводног слушаоца, шта привлачи његову пажњу. Ово је још једном игра, пошто приповедач наставља да следи хомерски прототекст. Оба текста посебну пажњу посвећују синестезијским својствима сцене, пре свега звуку, уносећи у дијалектику сликатекста и трећи чинилац, музику. Јелена Пилиповић примећује да је свет штита на још један начин уоквирен, чиме се његова заокруженост поцртава – песмом, јер се опис отвара свадбеним песмама, фрулом и формингом, а затвара колом кој прати певач, свирајући и певајући (Pilipović, 2005: 81). Најзначајније одступање Филостратовог текста јесте у приказу реакција жена. Истраживачи су већ истакли важност присуства рецепијената на штиту, како у овом, тако и у другим сегментима (в. Heiden, 2008: 227, ф58). То омогућује да приступимо *Animadversor* слоју екфразе.

Код Хомера жене се чуде, а како смо управо сугерисали, ово чуђење могло би се имплицитно пренети на хомерски текст. Већ смо поменули да је чуђење важно, а сада ћемо објаснити и због чега. Када Хефест скује штит, он каже да ће се многи човек „*задивити* када га види” (18.467, наш курзив). У питању је реч *thauma*, на коју посебну пажњу скреће Бекер (Becker, 1995: 25), уочавајући да она битно место заузима и у Афтонијевој прогимнази: „Слабе су речи да искажу лепоту тврђаве. Ако је наш опис у нечему и мањкав, наше *дивљење* нека буде достојна замена” (Афтоније, 1997: 145, наш курзив). Отуда у античкој реторици чуђење постаје очекивана реакција на екфразу, а оно је у хомерском тексту присутно као реакција на штит, али и унутар штита. Филострат је, међутим, не преноси, већ се служи истим (и честим) топосом који је Афтоније употребио – топосом неисказивости. Он, такође, тумачећи детаљно реакције приказаних ликова, следи модел који је поставио његов „деда”. Хагстрам је истакао да је за Филострата Старијег један од најважнијих елемената слике оцртавање карактера и емоција (Hagstrum, 1987: 31). А, подсетимо се, Софиста Николај нешто након што настају *Слике* говорио о томе како описи израза лица на сликама и скулптурама помажу расветљавању карактера особе, те да екфразу можемо довести у уску везу са психолошком мотивацијом и интерпретацијом личности. Због оваквих момената смо претходно тврдили да можемо сматрати дела двојице Филострата извором за сегмент о екфрази слика и скулптура код Софисте Николаја (Ристић, 2022а: 171). Отуда Филострат мења хомерски текст, претварајући жене конкретно у невесте, што објашњава зашто се на њиховом лицу јављају срамежљивост и жудња. То, међутим, самим тим више није њихова реакција на свирку сватова, него на ступање у брак.

Прескочићемо наредни сегмент, сцену „која представља оно што се дешава између рата и мира у граду који није у рату” (Филострат Млађи, 2013: 281), али овом реченицом желимо да искажемо да је и Филострат присталица претходно изнетог виђења два града. У приказу града у рату већ смо анализирали два битна момента (евокацију Ареса и Атене на штиту, као

и Свађе, Страве и Кере), а сад ћемо скренути пажњу на трећи, у ком се синестезијска својства хомерског текста у Филостратовој метаксфрази додатно истичу:

Стада ускоро дођу, а два их чобана прате
фрулом веселећ' се својом, не слутећи превару
њихну

Кад их примете они, тад навале

(Хомер, *Илијада*, 18.548–549)

Зар једноставни и домишљати, и заиста брђански
звучи њихове музике не допиру до твојих ушију?
Али је ово последњи пут да свирају, и због тога што
нису свесни завере против њих они гину

(Филострат Млађи, 2013: 282)

Квалитет звука код Хомера можемо наслутити само на основу прилога „веселећ’”, а код Филострата звуку су додата два придева, од којих је један „брђански”, а други није садржан у преводу. У питању је реч *atechnōs*, која указује на неуметничке одлике ове музике. За нас је пак важније питање које наратор поставља дечаку: иако је ова музика неуметничка, слика је толико уметнички успешна да музика може допрети до ушију њених рецепијената. Отуда сматрамо да су синестезијска својства метаксфрастичког текста хипертрофирана код Филострата.

Овај сегмент, иако далеко да је једини, може послужити за још једно питање: који тренутак фабуле штит / слика штита приказује? Јер овде видимо пастире који прате своја стада свирајући, а затим бивају опкољени и гину. Лесинг би претпоставио да је изабран најплодотворнији тренутак, који сугерише наратив који му је претходио и који му следује. Постоји, међутим, и друга могућност. Зоја Бојић сматра да иако Филострати можда нису писали о постојећим сликама, они су то свакако чинио по узору на реалне моделе који су садржали димензију времена, насупрот Лесинговим тврдњама да тако нешто није у духу овог медијума (Бојић, 2013: 63). На античким вазама је сасвим могуће да се приказују сцене које се одвијају сукцесивно, као каква невербална претеча стрипа. Због претпостављене цикличне природе штита, овакав начин приказивања био би могућ и на њему.

У евоцирању обрађених површина око градова већ смо говорили у претходном одељку, а сада ћемо се задржати на делу који је метаксфрастички у Филостратовом тексту на начин на који метаксфразу, како смо претходно показали, схвата Рут Веб:

Потом начини Хефест равнорих говеда стадо.
Од злата издељана и калаја говеда беху,
краве су мучући брзо из обора на пашу ишле
уздуз жубор-воде крај рита што се лелија.
Четири чобана златна са говедима су ишла

(Хомер, *Илијада*, 18.575–577)

А ако погледаш и ово стадо говеда што напредује
према својој паши у пратњи говедара, нећеш се
дивити боји, иако је цела сцена од злата и олова, већ
томе да скоро можеш да чујеш краве како мучу на
слици, и томе што се чини да река по чијим су
обалама те краве производи звук запљускивања –
зар то није врхунац живописности?

(Филострат Млађи, 2013: 283)

Ономатопејска својства присутна су у оба текста и доприносе синестезији толико да утисак звука код Филострата надмашује ефекат који на рецепијента остављају боје. Док је претходно, ипак, питао дечака да ли чује звуке, као да је то могуће, овде поцртава то да они *скоро* да могу да се чују, као и да се *чини* да река производи звук запљускивања. Сквајер (Squire, 2018: 396) је истакао да ови изрази упућују на дефиниције екфраза у прогимназмама, јер псеудо-Хермоген каже да је екфраза уметност у којој је *скоро* (стргрч. *schedón*) могуће гледање преко слушања. Код Филострата се то, свакако, обрће: *скоро* је могуће слушање преко гледања. Отуда је слика коју он евоцира обрнутоекфрастичка у два погледа – и зато што за свој прототекст има 18. певање *Илијаде*, и зато што у рецепијенту изазива јукстапониран ефекат оном који екфрази приписују антички ретори. Не смемо, такође, занемарити реч која на много конкретнијем плану повезује прогимназме и Филостратов текст – живописност, тј. у оригиналу *enárgeia*-у. Она је овде приписана слици, али, поновимо, слика је *graphē*, те се енаргејичност може (имплицитно) односити и на Хомеров текст. Иако код претходних

синестетских представљања није употребљена реч „скоро”, овај је одређен као врхунац енаргејичности. Ово је, напослетку, и карактеристика коју Филострат, самим тим, приписује како хомерском, тако и сопственом тексту.

Како су многи истраживачи закључили, штит не може поуздано заштитити смртника који се њиме служи, али то његова истинска функција никада није ни била (Heiden, 2008: 223). У свом неуспеху да очува живот, штит га обећава на исти начин на који то чини и еп као жанр – као трајни отклон од заборава, али не у металу, већ у тексту. Речју једног изучаваоца: чудо штита је „неуморно гласан споменик музике смртности” (Lynn-George, 1988: 187).¹⁹ Филостратов текст још један је доказ његовог претрајавања и неуморивости рецепијената да се чуде пред штитом. Надамо се, ипак, да полако долази време када ће читалачка публика да се отвори за могућност да буде зачуђена и над Филостратовом метакфразом, те да продре у слојеве дубље од површинске парафразе и проникне у свет једног суштински креативног и метакфрастичког читања чувеног Хомеровог одломка, који заједно са Хомеровом евокацијом може представљати врхунац енаргејичности.

¹⁹ „The shield's miracle in metal is a monument insistently loud with the music of mortality” (наш превод)

3.2. Китсова „Ода грчкој урни” и Лалићева метаекфрастичка поезија као различити прикази грчког културног наслеђа

3.2.1. Истраживачки осврт: „нева мира, нетакнута сва”

Данашња књижевна истраживања је непресушан извор текстова који говоре о екфрази у „Оди грчкој урни” (1820) енглеског романтичара Џона Китса. Поред изузетних естетских вредности ове песме, разлог за количину текстова који се овом темом баве као екфразом је и поменута чињеница да је први теоријски текст који екфрази даје савремено значење управо анализа ове поеме од стране Леа Шпицера. О екфрази у Китсовој „Оди” писали смо и ми,¹ те ћемо се на закључке које смо раније изнели у вези са овом песмом позивати и овде.

У проучавањима постоји, такође, немали број радова о поезији Ивана В. Лалића, која је често екфрастичка. До данас, ипак, књижевни истраживачи нису истакли ову одлику Лалићеве поезије.² У позамашном броју интертекстуалних анализа није указано ни на Лалићев однос према песништву Џона Китса. Јован Делић (2019: 632), збиља, закључује да је вероватно најмање испитан управо Лалићев поетски осврт на енглеску традицију, изузев на Шекспира, и то само зато што је Шекспир „премоделован”, како Делић каже, у Рилкеовом и Хајмовом стваралаштву. Имајући пак у виду сличност између Китсовог и Хелдерлиновог приступа хеленској култури, као и то да Китсова поетика негативне способности антиципира идеју Т. С. Елиота о имперсоналности песника, посве је могуће да Лалић имплицира Китсову поетику и поезију када говори о Хелдерлину и Елиоту, или када се у сопственом стваралаштву осврће на њихову поетику.

Централна песма за наше испитивање интертекстуалног односа између Китсове и Лалићеве поезије јесте Лалићева „Грчка грнчарија” из збирке *Писмо* (1992). Колико нам је познато, досадашње студије нису се бавиле овом песмом, изузев Небојше Кузмановића, који ју је анализирао у краћим цртама.³ Песма и сама за свој предмет има уметничке творевине, а за свој прототекст сматрамо да узима Китсову чувену поему, што би је, даље, учинило метаекфрастичком. Она је, такође, интегрални део веће целине, саме збирке *Писмо*, за коју Светлана Шеатовић Димитријевић (2003а: 188) каже да је „књига апсолутне зрелости у којој процеси деконтекстуализације, двоструко посредованих интерлитерарних материјала и иронизације подтекстних основа, као и цитирање метричких и формалних образаца доживљавају апсолутни врхунац”. Соња Веселиновић (2005: 189) додаје да у пародизацији неког дела „увођењем модерног речника, свести савременика и сталног контрастирања светог и профаног” Лалић садржај основног текста „депатетизује”. Овакав исход интертекстуалне игре истаћи ћемо и у односу песме „Грчка грнчарија” према „Оди грчкој урни”.

Један од најпознатијих савременијих тумача „Оде грчкој урни” истакао је да урна остаје *still unravish'd*⁴ зато што проучаваоци не могу до краја да одгонетну њено пуно значење, као

¹ У: „Екфраза у Китсовој „Оди грчкој урни””, *Филолог XIII*(26), 2022, 370–393. У даљем тексту: Ристић, 2022б.

² Неретко се, с друге стране, истиче визуелност Лалићевих песничких слика, а Светлана Шеатовић Димитријевић и Јован Делић су указали и на интермедијалне везе са просторним уметностима у Лалићевој поезији (Шеатовић Димитријевић, 2003б: 483–484; Делић, 2019: 624). Иако је примера екфразе могуће наћи на претек, ми смо се ради указивања на метаекфразу определили за „Грчку грнчарију”, не нужно и због њене репрезентативности за целокупно Лалићево стваралаштво. И о песми „Византија”, коју ћемо помињати, може се говорити као о екфрази зато што почиње апострофом слике, те је читаву песничку представу изнету у њој могуће посматрати као слику, док песму „Плач летописца” истичемо да бисмо помоћу идеја изнетих у њој анализирали екфрастичке, односно метаекфрастичке одлике друге две Лалићеве песме.

³ У: Небојша Кузмановић, Протонсторијски елементи у поезији Ивана В. Лалића (1), *Свеске 10*(53), 2000, стр. 159–160.

⁴ „нетакнута сва” према преводу Ранке Куић, али дословно „*joist* увек нетакнута”. У студији ћемо се служити енглеским оригиналом из: John Keats, „Ode on a Grecian urn”, *The Poetical Works of John Keats*, 1986, 235–236; и преводом на српски језик у: Džon Kits, „Oda grčkoj urni”. У: *Antologija engleske romantičarske poezije*, (prir. i prev.) R. Kuić, 1974, str. 305–307.

што то није успео ни сам песник (Scott, 1994: 119–120). Небројени, укључујући и нас, ипак су пробали. Лалићева „Грчка грнчарија”, с друге стране, још увек је нетакнута зато што се готово нико није ни упустио у потрагу за њеним значењем. Отуда се надамо да ће ово истраживање допринети једној, чини се, бескрајној потрази, а другу отпочети на нашој књижевнохерменеутичкој сцени.

3.2.2. Китсова Грчка и Лалићева Византија

Да бисмо могли да говоримо о метаекфрастичком контексту у ком ћемо предложити да Лалићева „Грчка грнчарија” опонира Китсовој „Оди грчкој урни”, прво ћемо морати да расветлимо шири поетички контекст ком ове песме припадају. Парадоксално звучи то што једини текст који *као* да проговара о интертекстуалном односу Лалићеве поезије према Китсовој оди, то не може чинити зато што је објављен скоро две деценије пре песме „Грчка грнчарија”.⁵ У питању је познати есеј Јована Христића, предговор Лалићевим *Избраним и новим песмама* из 1969. године, који истраживачи изнова узимају за примарни извор када је реч о разумевању Византије у Лалићевом стваралаштву. Нама је важан зато што Христић имплицитно у њему цитира чувени Китсов стих када каже да Лалић „верује у једну древнију истину: да је лепота истина” (Христић, 2005: 110).⁶ Неке од Христићевих идеја у овом есеју треба сагледати упоредо са Лалићевом песмом стога што одлике Лалићеве поетике о којима је реч срећемо и у песми „Грчка грнчарија”. Општи закључци о поетици песника могу бити инспиративни чак и када су настали пре самог књижевног дела, нарочито када је реч о песнику врло развијеног и доследног песничког програма, какав је Лалић.

Пре него што почне да пише о Лалићу, Христић говори о сукобу модерниста и реалиста у српској књижевности XX века. Каже да није реч о новом сукобу, већ да је борба са нечим „за шта се мислило да представља вештачки унесено и накалемљено европско песничко искуство” (*Ibid*: 99) почела још у романтизму. Док је већи део модерниста на то одговорио негирањем традиције, што је, како Христић запажа, и само по себи уходана традиција, други је пошао у потрагу за „другом традицијом”, која се битно разликује од оне канонизоване (*Ibid*: 100). Овим приказом Христић је истакао три момента у историји књижевности који су битни за нашу анализу: „европско песничко искуство” под којим бар романтизам подразумева првенствено античку књижевност одражену у класицизму, потом сâм романтизам и, на крају, период који Христић назива модернизмом педесетих година XX века, а који бисмо данас могли именовати као српски неосимболизам или постсимболизам. Сматрамо да постоје бар три хронотопа и у Лалићевој песми „Грчка грнчарија” ако за њен прототекст узмемо Китсову „Оду”: старогрчки, исказан кроз естетски предмет како Китсове, тако и Лалићеве песме, романтичарски, који припада енглеском прототексту, и неосимболистички, садржан унутар српског деутеротекста. У односу између прва два хронотопа настала је „канонизована традиција” коју данас за екфрастичку поезију представља „Ода грчкој урни” и која велича хеленске вредности. Китс није био поклоник негирања традиције, типичног за епоху којој његов опус припада, баш као ни Хелдерлин.⁷ Иако Лалићев приступ теми може на први поглед деловати као негирање традиције Китсове екфразе, употребом ироније Лалић ствара „другу традицију”, а наш задатак је да расветлимо какву.

⁵ Није познато када је тачно песма написана, али Лалић каже да је читава збирка започета 1987. године (у: *Поглед преко океана. Преписка Ивана В. Лалића и Чарлса Симића 1969–1996*, стр. 191).

⁶ Уп. „Beauty is truth, truth beauty”, или у преводу Ранке Куић: „То што је лепо-истина је сва”.

⁷ Још смо раније закључили (в. Ристић, 2022б: 372) да се Китс сматра романтичарем у чијем делу је најприсутнији осврт на античку Грчку, наслеђен од енглеског неокласицизма XVIII века, којем се романтизам директно супротставља. Неокласицизам тежи сликовности, док романтизам одликује „естетско иконоборство” (*aesthetic iconoclasm*, Mitchell, 1994: 115). Отуда се Китсова „Ода грчкој урни” одупрла доминантним тенденцијама у романтизму. У том смислу можемо рећи да је и Китс био склон изналажењу „друге традиције”, а никако њеном укидању.

Христићев есеј је значајан првенствено у погледу тумачења тога шта подразумева Византија у Лалићевом песништву. Аутор ју је схватио географски и историјски шире: „Византија представља нашу везу не само са једним делом наше традиције од кога смо били одсечени, већ и везу са традицијом свих традиција, Грчком. Она је знак нашег припадништва и нашег учествовања у медитеранској култури” (*Ibid*: 104). Христићев есеј претежно је компленетаран нашем читању, али у његовој последњој тачки, која је истакнута на самом почетку овог поглавља, долази и до битног разилажења. То оправдава чињеница да је песник могао променити своја поетичка начела у периоду између настанка Христићевог есеја и песме „Грчка грнчарија”. Христићева и нама анализа су, с једне стране, у дослуху када проучавалац каже да је у Лалићевој поезији случај опречан у односу на модерно песништво, које је „испаривање материје у смисао и симбол”, а никако потврда материје у њеној конкретној чулности. За разлику од модерне лирике, он сматра да у Лалићевој поезији материја води смислу и истини (Христић, 2005: 110). Сликовито каже да је „Медитеран могућност, или повод, да се обнове пуноћа и богатство чулног доживљаја, несталог у маглама метафизике и апстракције” (*Ibid*: 111). Ако се грнчарија разбије, ако јој се одузме целовито материјално / чулно бивство, и Лалићев лирски субјект тврди да „преостаје метафизика / крхотина и црепова”.⁸ Оно што се, с друге стране, у овом Христићевом есеју не подудара са нашом интерпретацијом „Грчке грнчарије” јесте идеја да је Лалићева визуелна песничка слика нужно окренута лепом и, као таква, пандан модерном песништву, у којем је естетика најпре естетика ружног или индиферентног (*Ibid*: 109–110). Док песнички језик „Грчке грнчарије”, као и Лалићев опус уопште, одише лепотом, ово није категорија којом бисмо примарно описали уметнички предмет ове песме, што ћемо настојати да образложимо у последњем одељку овог поглавља.

Пре него што се упустимо у компаративну анализу „Грчке грнчарије” и „Оде грчкој урни”, желели бисмо да прокоментаришемо могућу интертекстуалну игру између Китсове поеме и две Лалићеве песме из циклуса „О делима љубави или Византија” (1969). Нарочито хоћемо да истакнемо есеј Светлане Велмар-Јанковић (1987 [2005]), који се, иако не проговара директно о екфрази, служи језиком типичним за текстове који су утемељили теорију екфразе после Леа Шпицера и упућује управо на оне сегменте Лалићевих песама који могу бити читани у дијалогу са Китсовом екфрастичком песмом.

И Велмар-Јанковић се дотиче Христићевих закључака о Византији како би им придодала свој: Византија је активни посредник између наслеђа хеленског света и света савремене балканске, медитеранске културе; она није само носилац и преносилац духовних вредности, већ и знак њихове земаљске трајности. Реч је о драгоцености, али ипак *мртвој* духовној баштини (Велмар-Јанковић, 2005: 268, 269). Спона ова два хронотопа – хеленског света и савремене балканске културе – биће предмет наше анализе када будемо говорили о песми „Грчка грнчарија”. Земаљска трајност грчке грнчарије у њој ће се представити као мртва културна баштина. Сматрамо да је грчка грнчарија отуда још једно опредмећење Византије у Лалићевој поезици.

Светлана Велмар-Јановић, свакако, не говори о „Грчкој грнчарији”, већ ми проширујемо њене закључке на песму којој су претходили. Она за демонстрацију идеје о Византији као мртвој баштини наводи стихове из песме „Византија”,⁹ којима придружујемо још неке, упоредо са Китсовим:

Thou still unravish'd bride of quietness,
Thou foster-child of silence and slow time,
Sylvan historian, who canst thus express
A flowery tale more sweetly than our rhyme:
[...] What men or gods are these? What maidens loth?

Златоподложена слико, невина румени
[...] ти мртво чудо
Мраморних костију, лепотице омрзнута;
[...] Гле, још си била тешка
Од мраморних богова, заспалих с отвореним очима

⁸ У: Иван В. Лалић, „Грчка грнчарија”, *Писмо*, 1992, стр. 35. Надаље ћемо се у тексту служити овим издањем.

⁹ Песма је првобитно објављена у збирци *Ветровито пролеће* 1956. године.

What mad pursuit? What struggle to escape?
 [...] O Attic shape! Fair attitude! with brede
 Of marble men and maidens overwrought,
 With forest branches and the trodden weed¹⁰

Двојна мудрости, о шумо сребрних чемпреса
 Тамјаном окађена, сурова учитељице
 Опијала си визиром заштићене очи
 Сређених варвара, с крстом на гладним трбусима.
 Силована, ти си прогутала и њих и коње.¹¹

Стихови „Византије”, махом персонификоване апострофе,¹² написане су у потпуности у форми Китсове *ode to*, којој су оне једно од доминантних обележја, али и мотивима призивају чувену поему. У Китсовој песми персонификоване апострофе представљају помак од неживог ка живом: неживом предмету лирски субјект обраћа се као живом бићу. Овај однос део је шире дијалектике живо–мртво унутар „Оде”, око које се гради читава њена унутарња драма. И Китс и Лалић обраћају се уметничким предметима: на Китсовој урни се налази „низ људи, мома – уклесан, у кам [тј. мермер]”, а Лалићева Византија, тј. „златоподложена слика”, „мртво” је „чудо мраморних костију”. Апострофирајући га, и Лалић даје дозу животности уметничком предмету / месту које приказује, без обзира на то што га назива мртвим. Иако је Византија можда мртва као духовна баштина, жива је за самог лирског субјекта, чиме се и Лалић у овој песми упушта у китсовску дијалектику живо–мртво.

На плану мотива „Византија” интертекстуално кореспондира са „Одом грчкој урни” када Лалићев лирски субјект каже да су мраморни богови „заспали с отвореним очима”. Ово може упућивати на њихову залеђеност у времену, која је нужност сваког ликовног приказа и мотив који игра битну улогу у Китсовој песми. И Светлана Велмар-Јанковић тврди да за Лалића одредити видљиво значи „зауставити, у песми, ухваћени тренутак садашњости” (*Ibid*: 270), служећи се речником теоретичара екфразе који је подстакла Китсова поема. Византија је, потом, „шума сребрних чемпреса” и „сурова учитељица”, док је урна „sylvan historian” (енгл. „шумска историчарка”, али могли бисмо рећи и „летописац”, пошто ће нам то убрзо бити важно). Напослетку, Византија је силована, а ово је мотив који се имплицитно јавља и у Китсовој поеми у мотивима „mad pursuit” (енгл. „махната потеря”) и „struggle to escape” (енгл. „борба да побегну”), које је Брукс повезао са силовањем (Brooks, 1960: 142–143).

Централни мотив за „Византију”, који је садржан и у „Оди грчкој урни”, јесте град.¹³ У Лалићевој песми „Коначно остаје само град / На грлу мора”, а код Китса се унутар екфразе јавља „little town by river or sea shore”, или „месташце уз океан плав” у преводу Ранке Куић. Код Китса може деловати као да четврта строфа која говори о граду на мору (или реци) нарушава екфразу (в. Ристић 2022б: 385–386), док је код Лалића Византија уједно и „златоподложена слика”, те мотив града природно постаје интегрални део екфрастичког представљања.

У песми „Плач летописца” постоји само једна апострофа, и то управо: „Јао теби граде, пешчана куло на жалу!”¹⁴ Поглед лирског субјекта упира се и ка небу, као што у четвртој

¹⁰ О, нево мира, нетакнута сва,
 Што усвоји те време и ток тих
 Ти повеснико гаја која зна
 Да кити причу слађе нег’ наш стих;
 [...] смртника ил’ богова свет
 [...] ко те су жустре деве, људи сплет?
 Ко за њим јури? Бежи

О, грчка вазо! Какав диван склад!
 Низ људи, мома – уклесан, у кам –
 Што гази траву као лиснати хлад!

(прев. Р. Куић)

¹¹ Песме из циклуса „О љубави или Византија” наведене су према: Лалић, 1996б.

¹² Многи топоси који постоје у екфразама још од антике на делу су и у песмама о којима овде говоримо, те ово, као што смо рекли у сегменту у ком смо засновали појам феномена метакфразе, може потврдити њихову метакфрастичку природу. У наведеним песмама то су првенствено топос представљања предмета екфразе као особе и топос повезивања предмета екфразе са шумом и биљним светом. О томе више у: Ćipranić, 2022, 184–189.

¹³ Читава строфу у којој се поетски обликује овај мотив преносимо у целости на наредној страни.

¹⁴ И у песми „Византија II” среће се мотив мора на прагу града, као и поворке која путује у „вечну славу тренутка без међе”, што директно асоцира на сцену жртвовања из четврте строфе „Оде грчкој урни”. Стих који упућује на екфразу у овој песми је: „Кад зрелост врати поглед својој слици”.

строфи Китсове поеме срећемо „heifer lowing at the skies” (енгл. „јуницу која муче ка небу”). Ова Лалићева песма није екфрастичка, али је важна за (ауто)интертекстуалну игру о којој говоримо. Задржаћемо се на њеном почетку и упоредити је са поменутом четвртом строфом Китсове „Оде”:

Who are these coming to the sacrifice?
To what green altar, O mysterious priest,
Lead'st thou that heifer lowing at the skies,
And all her silken flanks with garlands drest?
What little town by river or sea shore,
Or mountain-built with peaceful citadel,
Is emptied of this folk, this pious morn?
And, little town, thy streets for evermore
Will silent be; and not a soul to tell
Why thou art desolate, can e'er return.¹⁵

Дела су наша омеђена празнином,
Ломних ивица, острва расејана по мору;
Колико тишине на сваку нејаку реч,
Колико неба на сваки осовљени стуб,
Колико страшног склада има у рушевини!

И шта је нада него сновивање о целини

Средишњи мотив за нашу анализу у првом наведеном стиху Лалићеве песме јесте празнина. И град у Китсовој песми је напуштен („emptied of this folk”), али је урна на суштаственијем нивоу празна: она постоји у празном простору – без контекста, историје и порекла – а празан простор у њој самој вапи за пажњом, нудећи алтернативу за „flowery tale” (енгл. „цветну причу”) садржану на фризу (Leighton, 2007: 40). Празнина којом су дела омеђена је у „Плачу летописца”, даље је доведена у везу са ломним ивицама. Кенеди сматра да „нетакнутост” неве из прве апострофе „Оде грчкој урни” може да се схвати као Китсов покушај враћања уметничког извора у нетакнуто стање – поновно спајање фрагмената у целовито уметничко дело (Kennedy, 1996: 101). Код Лалића су дела можда целовита, али ломна и под претњом претварања у рушевину.

Мотив који је нарочито битан за Китсову поему, а садржан је у претходним стиховима „Плача летописца”, јесте тишина. Читава друга строфа „Оде” исткана је на дијалектици чувено–нечувено – оне мелодије које се не могу чути лепше су од оних које чујемо („Heard melodies are sweet, but those unheard / Are sweeter”). У првој строфи шумски летописац (тишином) може лепше изразити цветну причу од рима лирског субјекта („canst thus express / A flowery tale more sweetly than our rhyme”), баш као што се код Лалића тишина супротставља нејаким речима (лирског субјекта). Зато што у Китсовој поеми шумски летописац не може да изрази своју цветну причу, она је исписана реторским питањима. У чувеном Бруксовом тумачењу ово је, отуда, историја без фуснота, тј. без конкретних података (Brooks, 1960: 142–143). Ни Лалић не даје одговоре, већ поставља питања, која ћемо формално упоредити са стиховима из прве строфе Китсове поеме:

What leaf-fring'd legend haunts about thy shape
Of deities or mortals, or of both,
In Tempe or the dales of Arcady?
What men or gods are these? What maidens loth?
What mad pursuit? What struggle to escape?
What pipes and timbrels? What wild ecstasy?¹⁶

Ко да их повеже у ликове?
Изведе наставак
Из нас, из наше несреће?
Којим језиком
Говоре слатка уста са оне стране мудрости?

Ко да доврши рукопис, књигу коју празнина
Прелиста прстима од пламена?

¹⁵ На који то зелен жртвеник и свет
Ти, жрече, водиш краву? Сапи њој
К'о свила глатка многи краси цвет
А за њом иде људи, жена рој.
Из ког месташца уз океан плав,

Ил' на планини уз утврђен град,
Тог светог јутра оде свако жив?
О, ти градићу, утиша се сав,
И никог нема да исприча сад
Што такав ти си напуштен и сив.

¹⁶ Та какву бајку твој садржи фриз
На ком смртника ил' богова свет
У Темпе сиђе ил' аркадски до?

Ко те су жустре деве, људи сплет?
Ко за њим жури? Бежи цео низ
Уз деф и фруле! Луд је занос то!

Разлика је у томе што реторска питања у „Плачу летописца” нису уперена ка објекту историје као код Китса, већ ка њеном субјекту, ка летописцу. Светлана Велмар-Јанковић примећује да Лалићево „ја” које је летописац делује противуречно: започиње опис, па га оставља у сегменту, прекидајући га присуством скептичне или упитне мисли. Структуром своје мисли, ако не и експлицитно, као у овом случају, сугерише да је све у узмицању, због чега се исказ саморазара. То саморазарање, ипак, води самообнављању услед метафоричне поенте на крају песме (Велмар-Јанковић, 2005: 279–280). Ово је у духу Лалићеве идеје да „[с]авремена поезија разара, односно витопери традиционалне митове, да их затим ре-креира у духу и облику што га изискује песников исказ” (Лалић, 19976: 273). Скептичног лирског субјекта / летописца, који кроз реторска питања подрива сопствену песничку слику да би је обновио кроз метафоричну поенту на крају песме, срећемо управо у „Грчкој грнчарији”.

3.2.3. Канонизована и „друга” традиција: „Ода грчкој урни” и „Грчка грнчарија”

За виђење интертекстуалне везе које ћемо сада изнети сматрамо да је потребно, поред поетског и поетичког, и познавање политичко-историјског контекста. Морамо имати у виду то да се старогрчка историјска заоставштина нешто пре настанка Китсове поеме преноси у Велику Британију и тамо постаје туристичка атракција, те и сам Китс долази у контакт са њом 1817. године, о чему говори у песми „On Seeing the Elgin Marbles” („Видевши Елгинове мраморне скулптуре”). Каког је Лалић био мишљења о овој теми можемо претпоставити ако укажемо на статус који Венеција има у његовој поезији. Јован Делић (2019: 632) истиче да Лалићеве песме о Венецији „успостављају лирско-историјски спор између Венеције и пјесничког субјекта око историјске кривице Млетачке републике за пропаст и пљачку Византије у крсташким ратовима”. Песник оваквог сензибилитета могао је осећати и неправду што се Елгиново мраморје налази у Британском музеју. Отуда празнина, која је битан мотив и „Грчке грнчарије”, може кореспондирати са празнином коју је архитекта Бернард Чуми интенционално оставио у Новом акропољском музеју, изграђеном 2008. године, како би истакао одсуство културно-уметничких предмета од којих се очекује да се ту нађу. У свом читању настојаћемо да покажемо да је у очима Лалићевог лирског субјекта преостала *грчка* грнчарија празна и тривијална: оно што је било вредно, не налази се више у Грчкој. Ово је Лалићу могла бити привлачна тема јер опредељује речи Чарлса Симића које и сам Лалић цитира: „Сви ми имамо своју Византију, из које смо избачени, којој припадамо” (Лалић, 1996а: 11). Византија је, самим тим, и „метафора о пропадању и нарушавању културолошких континуитета”, како каже Светлана Шеатовић Димитријевић (2003б: 489), а ако ћемо прихватити Христићеву идеју да „Византија представља нашу везу [...] са традицијом свих традиција, Грчком” (Христић, 2005: 104), можемо рећи да је за Лалића, следствено, и античка Грчка метафора о пропадању и нарушавању културолошких континуитета.

Приступ анализи песме из ове перспективе може се оправдати и Лалићевим исказом да је данас „тешко писати песме које су сасвим изван ‚ангажованог’ и ‚критичког’ контекста” (Лалић, 19976: 275). Китс као Британац можда не може дати адекватан израз грчкој култури, али Лалић би то могао, јер је за њега Грчка, заједно са Византијом и уопште Медитераном, „духовни завичај” (Делић, 2019: 628). Китс је могуће критиковати за колонијалистички однос према туђим културама: чак и лирски субјект у песми „При првом разгледању Чапмановог Хомера” свој сусрет са преводом великог епичара пореди са Кортезовим мотрењем Пацифика предаторским, „орловским очима”.¹⁷ Иако сматрамо да је неправично на Китсовог лирског субјекта гледати као на каквог конкистадора, желимо овој песми прићи као што би то потенцијално учинио Лалић – из перспективе савремене свести – те погледати како се у интертекстуалној игри контрастирају свето и профано и како се иронизује подтекстна основа.

За потребе наше анализе читаћемо Лалићеву песму упоредо са првом и последњом строфом Китсове, а на остале ћемо се позивати по потреби:

¹⁷ У: Џон Китс, „При првом разгледању Чапмановог Хомера”, *Сан и поезија*, 2015, стр. 69.

Ode on a Grecian Urn

Thou still unravish'd bride of quietness,
Thou foster-child of silence and slow time,
Sylvan historian, who canst thus express
A flowery tale more sweetly than our rhyme:
What leaf-fring'd legend haunts about thy shape
Of deities or mortals, or of both,
In Tempe or the dales of Arcady?
What men or gods are these? What maidens loth?
What mad pursuit? What struggle to escape?
What pipes and timbrels? What wild ecstasy?

O Attic shape! Fair attitude! with brede
Of marble men and maidens overwrought,
With forest branches and the trodden weed;
Thou, silent form, dost tease us out of thought
As doth eternity: Cold Pastoral!
When old age shall this generation waste,
Thou shalt remain, in midst of other woe
Than ours, a friend to man, to whom thou say'st,
"Beauty is truth, truth beauty,—that is all
Ye know on earth, and all ye need to know."¹⁸

Грчка грнчарија

Веслачи или коњаници,
Ил можда калидонски вепар –
Фигуре везане у слици
У мир и покрет, пар и непар;

Ваздух заробљен иза глеђи,
И урезана грчка слова
Ко тумачење времеплова
Хероји црни или смеђи,

Односно окер, ко опека;
Полифем с коцем у зеници;
Ахил и ини неурастеници
И љубавници старог века.

Кад куцнеш, гласи се празнина,
Онако како облик каже,
Најчешће мукло. А дух вина
С духом се уља тешко слаже.

Руб полице је руб ризика:
Јер пад би значео неповрат.
Преостаје метафизика
Крхотина и црепова

Почнимо од наслова, којима је заједничка реч „грчка”. У изговору наслова „Оде” доминирају дуги самогласници, а њихово трајање упућује на трајност саме урне, као и на ехо звука који се ствара у њеној унутрашњости када се по њој покуца. У наслову Лалићеве песме, с друге стране, присутна је врло ефектна алитераација: понављање сугласничке групе „гр” и гласа „ч”. Они стварају реч за коју бисмо могли да кажемо да карактерише наизглед имперсоналног лирског субјекта ове песме: једино што одаје његово присуство јесте то што је „у грчу” да ће се крхка грнчарија разбити на крају песме. Скуп ових гласова призива и ономотопејску реч „чангрљање” – одзвањање од ситних, учесталих удараца – што сугерише да је грнчарија на гомили. Урна је као једна и једина вредна, док грнчарије има пуно и она се не чува у музеју, већ стоји негде на гомили, на незаштићеној полици са које јој прети пад.

Поред звуковних разлика у наслову, постоји и она материјална – једна песма говори о урни, а друга о грнчарији. Иако Лалић ни у једном тренутку не експлицира о каквој је грнчарији реч, можемо закључити, како ћемо касније и показати, да су у питању вазе за свакодневну употребу. У односу између прототекста и деутеротекста јукстапонирају се, дакле, свето и профано. Светлана Шеатовић Димитријевић (2002: 359) указала је на Лалићево пародирање хришћанских чуда које доводе до њихове десакрализације, а ми верујемо да до сличног поступка долази и у овој Лалићевој песми, што се на најочигледнијем нивоу дешава променом приказаног уметничког предмета у односу на текст за који ћемо даље покушати да образложимо да је прототекст „Грчке грнчарије”.

¹⁸ О, нево мира, нетакнута сва,
Што усвоји те време и ток тих
Ти повеснико гаја која зна
Да кити причу слађе нег' наш стих;
Та какву бајку твој садржи фриз
На ком смртника ил' богова свет
У Темпе сиђе ил' аркадски до?
Ко те су жустре деве, људи сплет?
Ко за њим јури? Бежи цео низ
Уз деф и фруле! Луд је занос то!

О, грчка вазо! Какав диван склад!
Низ људи, мома – уклесан, у кам –
Што гази траву као лиснати хлад!
Већ мис'о на те ум нам збуни сам
К'о вечност; и кад век прохуји наш
Још ти ћеш зборит. Сред друкчијег зла,
К'о друг човеков кроз друкчији век:
»То што је лепо-истина је сва,
А истина је – сва лепота баш!«
То Грци знаше – то је знање тек.

Када се упореде стихови, уочава се једна од суштинских разлика између две песме – Китсова обилује персонификованим апострофама, док су оне у Лалићевој одсутне. Њихов изостанак у „Грчкој грнчарији” укида могућност помака од неживог ка живом, који смо раније истакли у „Оди грчкој урни”, те у „Грчкој грнчарији” преостаје само оно неживо, тј. културолошки мртво. Ово, такође, значи да „Грчка грнчарија” не користи главно средство којим Китсова песма тематизује своју тежњу да се структурира као ода (Ostas, 2009: 132). Лалић отуда у „Грчкој грнчарији” пре евоцира садржај него форму Китсове поеме, али не и у песмама „Византија”, „Плач летописца” и генерално у циклусу „О љубави или Византија”.

Интересантно је, заправо, да кроз апострофирање урне осетније постаје присуство самог лирског субјекта, чиме се иступа из Китсове уобичајене поетике негативне способности (Оц, 2009: 139). Китс сматра да је песник „поетски карактер” који нема карактер и идентитет, већ је „камелеон” и константно испуњава неко друго тело (Kucich, 2004: 193). Китсова поетика негативне способности имплицира поетику песника-посматрача, али у „Оди”, нарочито у њеној трећој и четвртој строфи, постаје јасно да лирски субјект не успева у хладном посматрању, јер почиње неконтролисано да гомила исте речи у узбуђењу (нпр. „Ah, happy, happy boughs!”) и да замишља град који није садржан у посматраном предмету. Како Мајкл Хинден примећује, „Ода” примарно говори о природи естетског акта, а не о самом естетском предмету (Hinden, 1984: 26). У Лалићевој песми није такав случај. Код њега је лирски субјект мање истакнут, и можемо рећи да га тек назиремо у последњих шест стихова, у коментару и метафоричној поенти песме. Док је код Китса летописац сама урна (не случајно „cold pastoral”, *хладна* пасторала), код Лалића је то лирски субјект који настоји да до краја песме остане што је више могуће хладан и објективан.

Једино што је „живо” на грнчарији јесу фигуре на сликама. Лалић се служи истим средством као и Китс да би утврдио ко су приказани ликови – реторским питањима. Функција овог стилског средства, ипак, није истоветна у обе песме. Изузетно важна дијалектика у Китсовој поеми, коју су небројени теоретичари екфразе већ истицали, јесте и дијалектика мушко–женско. Женско је пасивно и немо, а лирски субјект, као носилац мушког принципа, *приморава* урну да проговори постављајући јој небројена питања, али она остаје нема (Hefernan, 2009: 54). Разлог овом агресивном приступу Скот проналази у неукости лирског субјекта по питању урнине „легенде” и сматра да он просто не уме да разазна ко су ликови приказани на њој (Scott, 1994: 136). Ако је Лалићев лирски субјекат летописац, ово не би требало да буде проблем за њега. Постоје два могућа оправдања за питања која он поставља: прво, ако је грнчарија већ разбијена, непрепознатљивост може бити последица фрагментисања њених фигура, како сматра Кузмановић (2000: 160); или, ако претпоставимо да је грнчарија још увек цела, разлог за нераспознавање ликова на њој може бити невешта израда приказа. Ми смо склонили другом виђењу, пошто се Лалић у последњој строфи, када говори о паду грнчарије, служи потенцијалом, док у трећој строфи, када говори о куцању у целовиту грнчарију, користи презент.

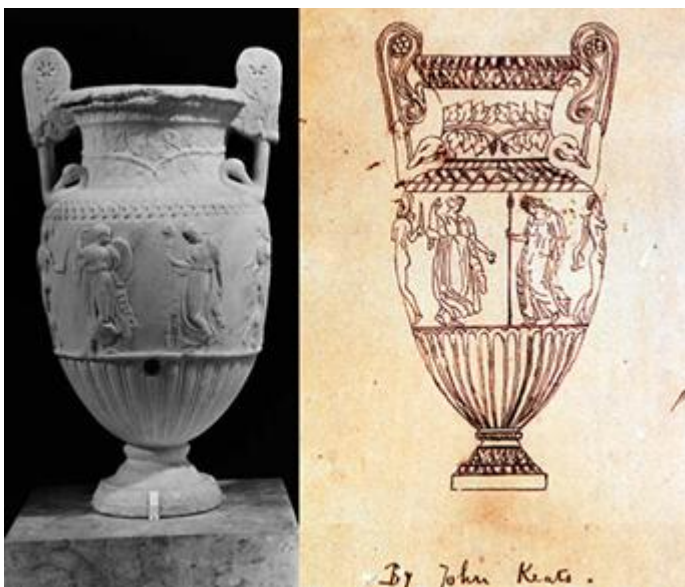
Први и трећи катрен „Грчке грнчарије” одговарају почетку „Оде грчкој урни” јер се све строфе баве приказима на уметничким предметима. Позната студија Ијана Џека (Jack, 1967) показује како је Китс био еклектичан у својој инспирацији, те није могуће пронаћи једну стварну урну која је подстакла настанак песме, већ је то могао учинити већи број скулптуралних и сликарских дела. Поред креативне продукције која тематизује античку просторну уметност, у периоду настанка „Оде грчкој урни” објављивани су многобројни преводи књига са великим бројем илустрација античких грчких и римских скулптура и ваза. Познато је да је Китс имао прилике да се сусретне са овим књигама у колекцији свог пријатеља Бендамина Хејдона, који је био уметник и писац. У његовој колекцији Китс је наишао и на књигу у којој се налазила илустрација Сосибјејеве вазе, за коју се верује да ју је песник потом и својеручно илустровао (Слика 3.2.1). Китс није могао бити у директном контакту са вазом, јер је она већ у његово време била у Лувру, али су илустрације ове вазе биле широко

распрострањене. Она приказује младе људе са свиралима, а приказ је обавијен лишћем на врату вазе и на ручкама, као што је у песми прича „leaf-frindg'd” (енгл. „листастих обода”).

Ваза о којој се вероватно највише расправљало у Китсово доба била је Портланд ваза (*Ibid*: 217, Слика 3.2.2, лево). Еразмус Дарвин у својој књизи *Ботаничка башта* нуди чак четири њене илустрације, за које се верује да их је израдио Вилијам Блејк, а о њој пише и Хејдон. Имајући у виду ову вазу, израђену од тамног стакла и прекривену фигурама у белом стаклу, које отуда асоцирају на мермерни рељеф, можемо визуализовати и Китсову урну на сличан начин. Екфраза „Оде” је суштински двојака: с једне стране се приказује урна као скулптурални предмет, али је акценат првенствено стављен на сцене приказане на фризу, који је знатно ближи сликарском принципу. О самом облику и материјалу урне сазнајемо у свега два стиха:

O Attic shape! Fair attitude! with brede
of marble men and maidens overwrought¹⁹

„Brede” је архаичан израз за *braid*, те ово можемо читати као плетеницу, али и као поколење мушкараца и девојака. Било да је реч о плетеници или поколењу, једино што знамо јесте да су мермерни. То може, али не мора нужно значити да је читава урна мермерна, јер, као што видимо на примеру Портланд вазе, урна и фриз не морају бити начињени на исти начин.



Слика 3.2.1. Лево: Сосибијева ваза, око 50. године п. н. е, Лувр, Париз. Десно: скица Сосибијеве вазе приписана Џону Китсу.



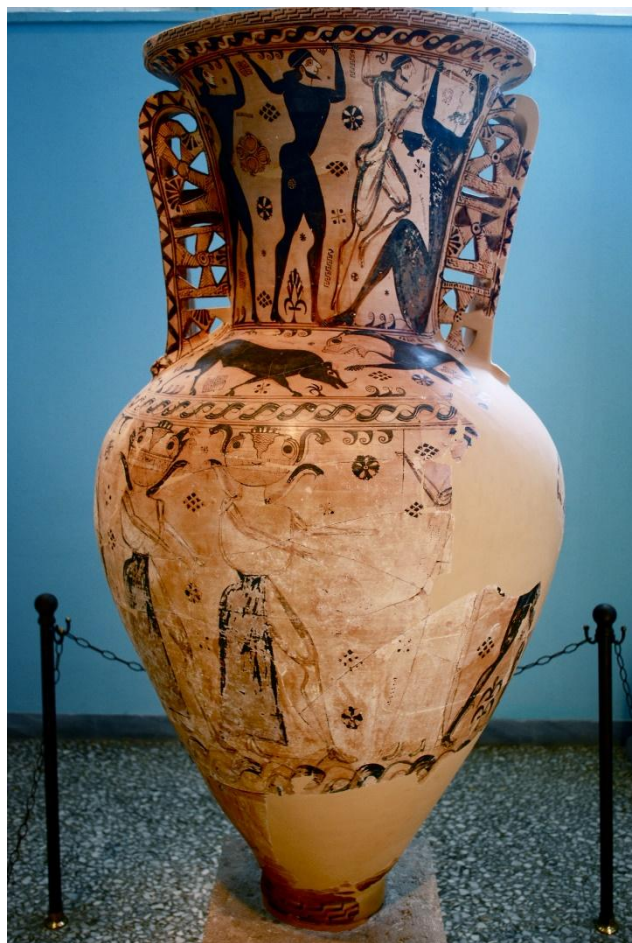
Слика 3.2.2. Лево: Портланд ваза, између 1–25, Британски музеј, Лондон. У средини: Таунли ваза, II век нове ере, Британски музеј, Лондон. Десно: Боргезе ваза, друга половина I века п. н. е. Лувр, Париз.

¹⁹ О, грчка вазо! Какав диван склад!
Низ људи, мома – уклесан, у кам –

Много је, међутим, вероватније да је Китс на уму имао неоатичке вазе, попут Сосибијеве, које су често служиле управо као урне, настале у Риму између 50. године пре нове ере и 50. године нове ере (*Ibid*). Познато је да је песник био у контакту са бар две овакве вазе: Таунли и Боргезе вазама. Таунли ваза (Слика 3.2.2, у средини) је у Британски музеј из приватне колекције донета 1805. године. Цек сматра да је она најмање вероватан Китсов узор (*Ibid*: 218). Оно што има заједничко са песмом се у поеми само наслуђује, а то је бахантска свечаност. У „Оди” је асоцирана дивља екстаза, где је „екстаза” као реч старогрчког порекла везана за Диониса, а у песми се помињу и инструменти који му се у митологији атрибуирају – бубњеви и свирала. Поред тога, уведен је и мотив прогоњења девојака који се, такође, везује за Диониса и митске фигуре које су му блиске, попут Силена, који неретко прогони нимфе.

Најближа неоатичка ваза „Оди” јесте Боргезе ваза (*Ibid*). Сви кључни мотиви визуелне природе које срећемо у прве три строфе овде су присутни, осим дрвета. И ова ваза се у Китсово време налазила у Лувру, али је била доступна кроз илустрације, и верује се да је послужила као инспирација за другу Китсову оду – „Оду доконости”. Посебно је интересно то што Боргезе ваза одговара једној неприхваћеној варијанти „Оде грчкој урни”. У варијанти коју је записао Китсов брат Џорџ, уместо деветог стиха „What mad pursuit?”²⁰ стоји „What love? What dance?”²¹ Од свих наведених ваза, ликови на овој највише су у покрету који асоцира на плес.

Тргање за могућим стварним инспирацијама за „Грчку грнчарију” било би утолико теже ако подразумевамо да је њен примарни прототекст, заправо, други текст, а не дело просторне уметности. Отуда „љубавници старог века” могу бити управо неименовани љубавници на Китсовој грчкој урни. Ахил се, истина, не помиње код Китса, али он као предводник и „ини неурастеници” указују на општу атмосферу *tanía*-е коју „махната потеря” у Китсовој песми подразумева. Неке референце, ипак, није могуће пронаћи у „Оди”. Интересно је што је већина њих садржана на протоатичкој амфори која се налази у Археолошком музеју у Елеусини (Слика 3.2.3.) – на њеном грлу видимо Полифема с коцем у зеници, а одмах испод налази се вепар.²² Оно што је необично када је реч о овој вази јесте што она комбинује црнофигурални и црвенофигурални стил, што оправдава донекле нелогичну збуњеност лирског субјекта у погледу боје фигура у другој строфи. У овој амфори пронађени су остаци дечака узраста између 10 и 12 година, те иако је реч о вази, она је служила као урна, што је повезује са Китсовом „Одом”.²³ Једине



Слика 3.2.3. Ослепљивање Полифема и Горгона, на протоатичкој амфори, око 675–650. године пре н. е. Археолошки музеј, Елефсина, Грчка

²⁰ „Каква махната потеря?” (наш превод)

²¹ „Каква љубав? Какав плес?” (наш превод)

²² Не можемо тврдити да је Лалић видео ову вазу, али с обзиром на то јој је посебна пажња посвећена у општепознатој *Историји уметности* коју потписују Х. В. Јансон и Ентони Ф. Јансон, сасвим је вероватно да је образован човек као што је Лалић био упознат са њом.

²³ Многи истраживачи с правом истичу како је збирка *Писмо* настала под утицајем велике трагедије која се Лалићу десила неколико година пре њеног објављивања – смрти његовог старијег сина. Из ове перспективе, ваза

фигуре које није могуће објаснити укрштањем елеусинске вазе и „Оде грчкој урни” јесу „веслачи или коњаници”. Треба имати у виду, међутим, поновљено „или–или”: није обавезно да сви буду садржани на уметничком предмету о ком је реч. А, подсетимо се, није реч о једном уметничком предмету, већ је у Лалићевој песми представљено мноштво које чангрља. Вероватнији извор инспирације за овај мотив је аутопоетски, јер је Лалић у свом стваралаштву заокупљен митом о Аргонаутима, чувеним морепловцима, тј. веслачима, међу којима су били и Диоскури Кастор и Полидеук, у иконографији најчешће приказани као коњаници.

Стих „Фигуре везане у слици” призива Китсов „низ људи, мома – уклесан у кам” из последње строфе.²⁴ Тематизује се, потом, дихотомија иманентна делима ликовних уметности – фигуре су везане у „мир и покрет”. Овај оксиморонски спој указује на Лесингову идеју о плодном тренутку сликарства, а већ смо истакли какве је последице она имала по теорију екфразе. Родна економија, како је Мичел назива, постала је кључ за читање многих екфраза (Michel, 2007: 201). У овом духу можемо читати и остатак Лалићевог стиха: „У мир и покрет, *пар и непар*”. Китсова урна приказује љубавнике уочи пољупца, али и прогоњење жена, те оне жене које се вољно укључују у ерос део су пара, а оне које беже од неурастеника са њима чине непар. Еротолошка тематика у „Оди грчкој урни” доминантна је у односу на остале теме. Она доприноси и дуалности између божанског и људског, вечног и пролазног, које песма изнова истиче (Blackstone, 1959: 381–382). Љубав се, самим тим, преплиће како са темом односа пролазности и вечности, тако и живота и смрти. Тиме су неки од најважнијих момената Китсове песме згуснути у свега неколико речи Лалићеве.

На низак квалитет израде грнчарије упућује први стих друге строфе. „Ваздух заробљен иза глеђи” може се односити на задржавање ваздуха због ког, приликом печења, долази до већег или мањег пуцања грнчарије. Такав производ нужно је нижег квалитета. Као и урна, грнчарија садржи поруку, али за разлику од урне, која на крају Китсове песме коначно изговара своју поруку, Лалићев лирски субјект не открива шта проговара грнчарија. Из перспективе родне економије у делању екфразе можемо рећи да у Лалићевом лирском субјекту није превладао мушки принцип који би успео да примора неми уметнички предмет да проговори. Показали смо, међутим, да је други херменеутички пут можда плодотворнији када је реч о тумачењу интертекстуалног односа између ове две песме. У духу постколонијалне теорије можемо рећи да код Китса колонизатор проговара у име колонизованог, намећући му сопствене речи. Лалићев лирски субјект, међутим, „не говори у име” уметничког предмета који пева. Могуће је, такође, и да сама порука коју лоше израђена гомила грнчарије преноси није вредна даљег преношења кроз песму. Урнине речи привукле су хорде тумача, и како Скот примећује, махом мушкараца решених да открију тајну афоризма често занемарујући остатак песме, али урна остаје „*still unravish’d*”, „*joш увек нетакнута*” зато што они у томе не могу успети (Scott, 1994: 119–120). Лалићев лирски субјект, бар нам се тако чини, није један од њих, јер он нуди само поређење: „И урезана грчка слова / Ко тумачење времеплова”. Он, као летописац, овде пре коментарише археолошки приступ овим словима, занемарујући њихову поруку.

Последња два катрена „Грчке грнчарије” треба читати упоредо са последњом строфом „Оде грчкој урни”. Урна као „*silent form*”²⁵ проналази паралелу у грнчарији коју „кад куцнеш, гласи се празнина”, мотив чију важност смо истакли претходно. Тишина и празнина овде су неодвојиве – урна остаје тиха зато што је испразњена од своје садржине, па самим тим и сврхе, а грнчарија је можда тиха пре зато што је испразна, тј. нема шта да каже. Лалић је приметио како Елиот у *Пустој земљи* „у почетку пева драму испразности, јаловости урбане

у којој је сахрањен дечак делује као дубоко симболичан прототекст, иако сакривен иза других слојева у циљу десакрализације. Овакво искуство је, претпостављамо, за Лалића демистификовало смрт, што је и он у „Оди грчкој урни” учинио изменом уметничког предмета у односу на песму коју ми видимо као њен прототекст.

²⁴ Девојке су „*overthought*”, што може подразумевати и пренаглашену орнаменталност која се не уклапа у остатак урне, због чега оне одударују. Лејтон чак сматра да у овој тачки мермер није савршено обрађен (Leighton, 2007: 41), што би их приближило Лалићевој грнчарији.

²⁵ У дословном преводу „тихи облик”.

цивилизације” (Лалић, 1997а: 170), а нама делује као то чини и Лалић у „Грчкој грнчарији”. Ово пак није страно ни Китсу. Шпицер сматра да на крају четврте строфе „Оде” ескалира утисак о историји као пустоши (Spitzer, 1962: 81). Празнина се код Лалића гласи „онако како облик каже, / најчешће мукло”, што упућује на облик грчке грнчарије, недефинисан бар до ове строфе. У последњим стиховима истиче се да „дух вина / с духом се уља тешко слаже”, што сматрамо да указује на сврху којој је грнчарија служила – складиштењу уља и вина. Оно се чувало у вазама, а постојале су посебне вазе за сваку течност, само су оне овде измешане, као што је, можда, и њихов садржај, те стварају мучни утисак за лирског субјекта. Као вазе, оне су свакако циркуларног облика, па ако празнина звучи онако како облик каже, вероватно звучи као слово „о”. Ово је глас који се неретко изражава у знак чуђења, али овде се то дешава „мукло”. Реч „мукло” може значити пригушено, ћутећи, односно без речи, али и тупо. У „Грчкој грнчарији” као да се реализује метафорично значење речи „тупо” – звук који грнчарија испушта звучи неинтелигентно. Она је и неинтелигентно коришћена ако су вино и уље погрешно складиштени.

Китсова песма води метафоричној поенти на крају, а и Лалићева прати исти принцип, што је, како смо показали, одлика његове поетике уопште. Док Китсов лирски субјекат истиче урнито трајање, које ће превазићи и њега самог и читаве генерације потоњих људи, Лалићев лирски субјект упућује на кратковечност грчке грнчарије. Урна ће (претпостављамо као музејски примерак) остати да нас задиркује док не изађемо из сопствених мисли (могли бисмо рећи, док и сами не постанемо „ини неурастеници”, односно – до лудила), а грчка грнчарија ће нашу жељу за контемплацијом привући тек *ако* буде разбијена, ако истина о њеној вредности и поруци оде у „неповрат”. Тада ћемо пронаћи „*метафизику* крхотина и црепова” – када целина физичког предмета не буде више део овог света, фрагменте ћемо моћи да попуњавамо идејама који ће им доделити вредност и смисао. Тек тада би Лалићева грнчарија можда могла да изговори реченицу попут оне коју казује урна. Док год је цела, она, можда, ни нема шта да поручи. Једино уплитањем субјективне свести, од које се Лалићев летописац трудио да се уздржи, ваза проговара. Тако је српски песник показао могућност другачијег писања екфрастичке поезије и пут ка новој, „другој традицији” у којој ће метаекфрастичка песма изразити превазићи уске оквире које јој је наметнуле екфрастичка теорија.

Јован Делић (2019: 621) добро је примерио да термин „песник културе” може имати оперативног смисла само ако под њим подразумевамо песника који моделује културу саму, тј. за кога је култура изазов и предмет певања. Управо се таквим песником показује Иван В. Лалић када се упусти у ре-моделовање кључне песме која је успоставила традицију екфразе. Желели смо да покажемо да, повезујући песмом „Грчка грнчарија” старогрчку, енглеску и српску културу, Лалић у извесном смислу затвара круг, враћајући се на почетак, али гледајући процес погледом савременог летописца. У том процесу песник препознаје оне сегменте у Китсовом приступу екфрази који су, иако оригинални у самој „Оди грчкој урни”, окоштали у потоњој традицији екфрастичке поезије. Одустајући од приказивања симболичног слоја метаекфрастичког предмета, Лалић се задржава на оном који је чисто чулан. Тиме велики српски песник нуди депатетизован и десакрализован обрт на тему о којој је већ толико писано, како у књижевнаучној, тако и у књижевноуметничкој сфери.

4. ПРОБЛЕМАТИЗАЦИЈА ОДНОСА СУБЈЕКАТ–ОБЈЕКАТ У МЕТАЕКФРАЗИ

За транскултурални аспект наше студије интересно је истаћи да је кинески сликар из XI века, Гуо Сји, рекао да су песме слике без облика (неопипљиве или невидљиве), док су слике опипљиве песме, односно песме са обликом,¹ чиме је парафразирао Симонидов епиграм, према ком је сликарство нема поезија, а поезија сликарство које говори. Као што видимо, Симонидова идеја прешла је границе културе из које је потекла, постајући одиста универзална. У овом поглављу настојимо да преиспитамо феномен метаекфразе у два романа који не би били део анализе да метаекфразу посматрамо као европоцентрични феномен, што је махом случај са литературом која се бави метаекфразом, а ствар не стоји знатно другачије ни са студијама екфрастичких текстова.

Када приступамо анализи транскултуралних одлика метаекфразе, требало би да имамо на уму нешто на шта је указао Франко Морети (Morreti, 2000) када је реч о форми романа, цитирајући исказ Фредерика Џејмсона о јапанском роману: „the raw material of Japanese social experience and the abstract formal patterns of Western novel construction cannot always be welded together seamlessly”² (Jameson, 1993: xiii). На основу ових речи Морети предлаже и тестира „закон” према ком модерни роман у књижевностима „периферије” представља компромис између западњачког формалног утицаја³ и локалног материјала. С обзиром на то да се локални материјал може знатно разликовати од културе до културе, ма колико се форма трудила да остане једнолика, светска књижевност открива се као систем – један, али не и униформан – систем са варијацијама (*Ibid*: 58, 64). Морети додаје и трећу карику у свој закон: модерни роман за њега јесте троугао који чине страна форма (заплет), локални материјал (карактери), али и локална форма (приповедачев глас), и управо трећи чинилац доводи до пресудних разлика у систему светског романа (*Ibid*: 65).

Верујемо да је готово истовестан „закон” могуће уочити када је у питању било која (наизглед) стабилна жанровска формација која је захватила размере светске књижевности, што је, свакако, и метаекфраза. У овом поглављу направићем корак у правцу испитивања ове премисе кроз анализу два модерна романа: *Златног павиљона* Мишима Јукија, насталог свега годину дана након Шпицеровог редефинисања екфразе, и *Енигме доласка* Видиандара С. Најпола, који је узет као пример постколонијалне метаекфразе. У оба случаја акценат анализе стављен је на чинилац који је Морети посебно истакао у свом закону – на приповедачев глас – као и на начин на који субјекат утиче на метаекфрастички објекат, постепено укидајући разлику између њих.

У случају Најполовог аутофиктивног романа искуство субјекта одликовано је оним што је Хоми Баба назвао хибридношћу. Исто ћемо уочити и по питању постколонијалне метаекфразе. Да бисмо дошли до њеног одређења, морамо поћи од схватања постколонијалне екфразе. Њу именује и на примерима анализира Габријел Рипл 2015. године, ослањајући се на Мичелов есеј „Екфраза и другост”. Она примећује да је овај есеј у фокус многих истраживача ставио чињеницу да су екфрастички текстови неретко засићени родном хијерархијом, али да је Мичел под другошћу подразумевао и расне и класне хијерархије, те да „[l]ike the gender hierarchy, these racial or class hierarchies project the Other onto the (alleged) medial/semiotic alterity

¹ 詩は無形畫, 畫是有形詩. Захваљујемо се Милошу Ресимићу на преводу.

² „сирови материјал јапанског друштвеног искуства и апстрактни формални обрасци западњачког романа не могу се увек неприметно заварити у целину” (наш превод)

³ У овом поглављу бавићемо се романом Мишима Јукија *Златни павиљон*, па није наодмет већ сада указати на то да Хенри Скот Стоукс (Henry Scott Stokes) *The Life and Death of Yukio Mishima*. New York : Cooper Square Press, 2000.) тврди да су Мишимина дела поседовала западњачку структуру и отуда била пријемчива читаоцима ван Јапана (наведено у: Богићевић, 2014: 739).

of text and image and the power struggle/paragone that results thereof” (Rippl, 2015: 130).⁴ Она отуда као кључни моменте за разумевање постколонијалне екфразе у Мичеловом тексту препознаје следећи:

Главни циљ екфрастичке наде може бити назван „превазилажење другости”. [...] Као масе, колонизоване, без моћи и без гласа свуда, визуелно представљање не може себе представити; мора бити представљено појмом. (Michel, 2007: 178–179)

Рипл додаје још један Мичелов цитат за који каже да је круцијалан за расправу о екфрази у постколонијалном контексту, а који није садржан у српском преводу стога што га Мичел није укључио у верзију текста у књизи *Picture Theory* (Mitchell, 1994). У оригиналном издању есеја Мичел каже да екфраза „transfers into the realm of literary art sublimated versions of our ambivalence about social others” (Mitchell 1992: 702).⁵ На основу овога Рипл закључује да се екфраза може служити различитим естетским, етичким и политичким циљевима: она може користити, али и злоупотребити дискурс моћи заснован на бинарној мисли и политици дуализма које унижавају Другог, те може уједно служити као средство које не само да приказује, већ и слави другост, била она медијална, етничка, културална, религиозна или родна, а може и сведочити о режимима репрезентације и социополитичке моћи у одређеном тренутку и на одређеном месту (Rippl, 2015: 130).

Постколонијална екфразу можемо, дакле, окарактерисати тежњом за постколонијалним преводом (Ramone, 2012: 87), због чега истраживање треба проширити са поља семиотичке и естетске анализе на њене епистемолошке, политичке и етичке функције. Габријел Рипл је додатно приметила да је постколонијалној екфрази, нарочито у англофоној транскултуралној фикцији, културално-критичка функција кључна, што значи да она протреса из темеља преовлађујуће епистемолошке и идеолошке структуре (Rippl, 2018: 268). Најполов роман је постколонијалне процесе уткао у себе врло суптилно, тако да не сме бити виђен као памфлет за идеје које смо овде изнели. Аутор је првенствено „постколонијално превео”, тј. превео из личне визуре дела европског сликарства, чиме је у њих уткао слој значења који претходно није био интенционално садржан у њима. Ово је визура вечитог дошљака, који нигде није „код куће”. Роман је одабран као добар пример за преиспитивање односа различитих култура у метакфрази, где се ова различитост укида зарад приказа личног, које је превазилази.

Мишимин опус може деловати као нарочито занимљив за анализу транскултуралног романа зато што је писац неретко виђен као Јапанац за ког је карактеристичан аутооријентализам. У разговору два нобеловца, Казуа Ишигура и Ое Кензабуроа, Ое каже:

Mishima's entire life, certainly including his death by seppuku, was a kind of performance designed to present the image of an archetypal Japanese. Moreover, this image was not the kind that arises spontaneously from a Japanese mentality. It was the superficial image of a Japanese as seen from a European point of view, a fantasy. [...] Professor Edward Said uses the word orientalism to refer to the impression held by Europeans of the Orient. He insists that orientalism is a view held by Europeans, and has nothing to do with the people who actually live in the Orient. But Mishima thought the opposite. He said that your image of the Japanese is me.⁶ (Ishiguro, Oe, 1991: 113–114)

⁴ „попут родне хијерархије, ове расне и класне хијерархије пројектују Другог на (наводну) медијалну / семиотичку другост текста и слике, и на борбу за превласт / *paragone* која је њен резултат” (наш превод). Ми смо се определили да се не служимо речју *paragone* како бисмо означили ренесансно надметање између књижевних и дела просторних уметности, термин који уводи Хагстрам у својој студији и који други теоретичари неретко преузимају.

⁵ „преноси у област књижевне уметности сублимиране верзије наше амбиваленције у вези са друштвеним другима” (наш превод)

⁶ „Мишимин читав живот, свакако укључујући и његову смрт кроз *seppuku*, био је перформанс дизајниран да представи слику архетипског Јапанца. Ова слика, додатно, није била од оне врсте која спонтано настаје из јапанског менталитета. Била је то површна слика Јапанца какав је виђен из тачке гледања Европљана, фантазија. [...] Професор Едвард Саид користи реч *оријентализам* да реферише на утисак који Европљани имају о Оријенту. Он инсистира на томе да је то виђење Европљана, те да нема никакве везе са људима који заиста живе на Оријенту. Али Мишима је сматрао супротно. Он је рекао да је он ваша слика Јапанца.” (наш превод)

Рјоко Отомо тврди да читаоци са Запада у Мишиминим делима проналазе привидну оријенталност, која није сасвим оправдана (Otomo, 2001: 31). Говор о оријенталности у Мишимином делу није једноставан проблем на првом месту зато што је Саидов постколонијални антагонизам у случају Јапана дубоко закомпликован. Даље, а и значајније, многи Јапанци у XX веку (нарочито Мишима) чине оно што Саид везује за европске оријенталисте: „суочени са очигледном оронулошћу и политичком импотенцијом модерног Оријенталца, европски оријенталисти сматрали су својом дужношћу да спасу нешто од изгубљене класичне оријенталне величине, како би „довели до побољшања” на постојећем Оријенту” (Said, 2008: 108). Тако долази до дискурса о „повратку Јапану”: до интернализације оријенталистичке репрезентације, где сами Јапанци виде Јапан слично Европљанима, као традиционалну и спиритуалну земљу, али сматрају да ове особине сведоче о његовој супериорности, никако инфериорности (Suter, 2012: 239).

Иако ову тему начињемо сада, у самом поглављу о Мишимином роману настојаћемо да је превазиђемо. У разумевању овог дела служићемо се како тековинама јапанске филозофије, тако и европске, сматрајући да их је и Мишима на суштински неразмрсив начин уткао у текст свог романа, али и у свој поглед на свет. Фокус метакфрастичког истраживања поглед ће упрети пре свега на превирања између субјекта и објекта, те на специфичан случај у нашем истраживању у ком екфрастички текст романа *Златни павиљон* постаје прототекст метакфрастичких сегмената истог дела.

4.1. Хибридизација метакфразе кроз призму постколонијалног субјекта у Најполовом роману *Енигма доласка*

In a profound painting [...] one must fall silent when one has penetrated it in all its profundity, when one turns the corner of all its walls, and not of its walls alone. Then, light and shade, lines and angles begin to talk, and music too begins to be heard, the hidden music that one does not hear.

(Giorgio de Chirico, *What Painting of the Future Could Be?*)¹

4.1.1. Теоријски оквир: метакфраза и хибридизација

Многи тумачи дотакли су се питања односа романа *Енигма доласка* В. С. Најпола и слике „Енигма доласка и поподне” Ђорџа де Кирика (Слика 4.1.6.). Роберт Хамнер (Hamner, 2006) један је од ретких који се служи екфразом као одредницом у својој анализи овог односа. Он се првенствено позива на схватање екфразе Мареја Кригера, који екфрастичком поезијом сматра сва сликања речима (Krieger, 1992: 9). Како смо раније показали, иако је Кригерово одређење екфразе називано најутицајнијом појединачном изјавом о екфрази (Michel, 2007: 175), оно је дубоко проблематично. За Лесингову идеју о плодном тренутку сликарства Кригер нуди алтернативу у екфрастичкој поезији – „заустављени моменат”. Он сматра да визуелне уметности постају метафора за обликовање језика у обрасце који имају просторни ред (*Ibid*). Кригер, дакле, екфразу види као одлику свеколике поезије. Хефернан га критикује због тога што је растегао термин до пуцања инсистирањем на томе да је екфраза „општи принцип поезије, који свака песма истиче истичући свој интегритет”, и сматра да је она у Кригеровој употреби пуки нови назив за формализам (Hefernan, 2009: 47–48). Имајући у виду теоријску окосницу Хамнерове анализе, сматрамо да он пре говори о сликовности Најполовог аутофиктивног романа иако се, свакако, дотиче инстанци које су истински екфрастичке, па чак и оних које су метакфрастичке у погледу нашег разумевања ових појмова.

Најпола као постколонијалног писца одликује припадност тзв. „трећем простору” у којем долази до културалне хибридизације. Хоми Баба полази од Лаканове представе о негативном идентитету – Ја себе дефинише у односу на своју супротност, оно што је другост, што није Ја (Boehmer, 2006: 355). Идентитет колонизатора жели да се осигура као „чист” и изворан, зато он продукује дискриминисани идентитет колонизованог (Baba, 2004: 209). Колонизатор по принципу негације изводи свој идентитет као опречност колонизованом, али без инсистирања на овој разлици сâм колонизатор нема сопствено значење, те разлику, у извесном смислу, интегрише у себе. Колонијални процес подразумева покушај да се од колонизованог субјекта направи огледало колонизатора, али овај процес никада није могуће извести у потпуности. Отуда је централни проблем око ког настаје појам „хибридизација” управо однос истости и различитости (Boehmer, 2006: 354–336), што је уједно и проблем метакфразе, која као *mise en abîme* представља огледање екфрастичког текста у метакфрастичком, при чему метакфрастички текст улази у дијалог са екфрастичким, откривајући истости и различитости.

Потпуна културална диференцијација је продукт знакова ауторитета и његових дискриминаторних пракси (Baba, 2004: 213). Стварање бинарног система опозиција само је конструкт који колонизатор жели да пројектује, док, заправо, не долази до формирања две апсолутне супротности, стога што су оне увек у извесним тачкама сличне. Тиме је хибридно

¹ Giorgio de Chirico, *Que pourrait etre la peinture de l'avenir?*, 1912. Текст је у преводу на енглески језик доступан на следећој адреси: <https://www.peramuseum.org/blog/what-painting-of-the-future-could-be/1476> (приступљеној фебруара 2023. године)

разлика „унутар”, која обитава на рубу „из-међу”—стварности (*Ibid*: 37).² Хибридни идентитет је онај који слама симетрију сопство—други (*Ibid*: 215). Хибридност, самим тим, представља инхерентну амбивалентност, а не простор у ком се разрешавају супротности, што сматрамо да је суштинска одлика метаекфразе, а нарочити њеног постколонијалног типа.

Најпол спаја своје индијско порекло и Тринадад са западњачком (примарно англофоном) средином и културом. Резултат тога, сматра Дуња Живановић, јесте оно што Хоми Баба назива феноменом „окупљања” (Baba, 2004: 260; Живановић, 2012: 209).³ Она призива Бабин концепт у вези са Најполовим сабирањем и оживљавањем прошлих искустава, где се перцепција и искуство не показују као коначни и окамењени, већ се стално дефинишу и редифинишу, баш као и идентитет (*Ibid*). Ауторка сматра да је „трећи простор” Најполова културална перспектива као писца у егзилу, јер било која појединачна културална перспектива није оруђе којим се у другој култури могу „исправно” тумачити знаци (*Ibid*: 206). У додиру двеју култура настаје нови простор који је суштински заснован на знацима / перспективама друга два културална простора из којих је изведен, али није сводив ни на један од њих. Трећи простор,

мада се по себи не може представити, успоставља дискурзивне услове исказивања који осигуравају да значење и симболи културе немају праизворно јединство, односно, непроменљивост, да чак и исти знаци могу да буду изнова присвојени, преведени, историзовани и прочитани. [...] Људи су сада слободни да своје културне идентитете посредују и преводе у дисконтинуираној интертекстуалној темпоралности културне разлике. (Baba, 2004: 79)

У вези са овим, Најпол у роману каже да је навикао да живи „у свету у коме знаци немају значење, односно немају значење које им је био наменио творац” (Najpol, 2004: 155). То је, вероватно, најочљивије на примеру интертекстуалног повезивања два потпуно различита света – Најполовог Тринадада и Дикенсовог Лондона:

Чак сам и Дикенса и Лондон укључио у градски дух Шпанске луке. [...] Иако сам неким делићем мозга увек знао да је Дикенс чисти Енглец, ипак је моја замишљена подела улога на Дикенсовој позорници била мулти расна. (Najpol, 2004: 203–204)

Писац је о хибридизацији Дикенсових текстова проговорио и раније, у интервјуу у ком је изнео идеју да отворити књигу значи унети у њу одређене измене, тј. прилагодити све оно што делује страно и далеко од читаочевог искуства ономе што му је блиско (цитирано у: Hamner, 1977: 17). Постколонијални принцип хибридизације различитог културног наслеђа, нарочито кроз властито образовање и искуство, Најпол преноси и на однос који има према Де Кириковој и другим сликама у роману *Енигма доласка*. Имајући у виду то да је метаекфраза и саме по себи хибридна творевина која припада медијалном „трећем простору,” те се као вербални исказ који настоји да буде слика често може доживљавати као феномен несводиви ни на реч, ни на слику, важно је да сагледамо како је постколонијално метаекфрастичко писање утиловило Бабин концепт хибридности.

У читању овог романа нужно ћемо заћи у сферу специфичног схватања метаекфразе које смо раније поменули. Марија Брадаш у анализи аутофиктивног романа *Сабо је стао* Ота Хорвата нуди идеју да под екфрастичким приповедањем могу да се препознају и евокације имагинарних слика, те да су „[ф]рагменти сећања, призори и сцене из прошлости, као и снови, представљени [...] кроз описе који у избору лексике упућују на екфразу” (Bradaš, 2022: 374). Мноштво сличних аутофиктивних фрагмената сретћемо и у *Енигми доласка* и они ће бити предмет испитивања у наредном одломку, с тим што ћемо их ми сматрати метаекфразама. Претходно смо истакли посебан сегмент анализе коју нуди Брадаш: „Описана сцена [у којој јунакиња у сусрету са сликом у своју свеску записује екфрастичну песму о слици] може [...]

² „Из-међу” је превод концепта који је Баба насловио *in-between* и за који каже да премашује збир „делова” разлике (Baba, 2004: 19).

³ Енгл. *gathering*, што би у овом контексту пре могло да се преведе као *прикупљање*.

да се доживи као метакфраза или двојака екфраза јер је и само сећање на ту екфрастичну песму и њено настајање описано техником екфразе”. Овакве примере ћемо срести и у Најполовом роману – екфрастички сусрет са сликом „Енигма доласка и поподне” Најпол је преточио у друга два своја текста, која у *Енигми доласка* описује, творећи метакфразу. Ови примери биће тема последњег сегмента овог поглавља.

4.1.2. Плејада визуелних предложака: метакфраза као средство евоцирања фикционалних ентитета

Пре него што се упустимо у анализу најочигледнијих примера метакфраза у *Енигми доласка*, о којима су писали (имплицитно или експлицитно као о екфрази, али свакако не као о метакфрази) многи истраживачи, погледаћемо прегршт других метакфраза које постоје у Најполовом аутофиктивном роману. Управо њихов број може донекле оправдати чињеницу да је Хамнер своје тумачење засновао на Кригеровој идеји о екфрази као о општем принципу поетике, јер се метакфраза одиста показује као један од главних принципа овог Најполовог дела.

Да бисмо ове примере препознали као метакфрастичке, морамо подсетити на још два претходно изнета случаја у типологији екфразе. Први је концепт обрнуте екфразе, која је у теорији, подсетићемо, виђена као визуелна ре-презентација књижевне репрезентације. Ми смо изнели сопствено схватање, инсистирајући на метакфрастичком квалитету обрнуте екфразе, те смо је ограничили на дела просторних уметности која су ре-презентације књижевне ре-презентације, тј. визуелна екфраза књижевне екфразе. Код Најпола, пак, ситуација је знатно компликованија. Кривели уочава да у *Енигми доласка* неретко дескриптивни елементи пејзажа реферишу на једно место уједно алудирајући на друго, чиме кроз месне информације откривају феноменолошку неконзистентност (Crivelli, 1992–1993: 93). У многим Најполовим романима интервенише се помоћу ерудитских појашњења како би се боље дефинисало место одвијања наратива, а ми ћемо истаћи она у којима се служи познатим сликама.⁴ Отуда слике *постају* обрнуте екфразе зато што их Најпол користи како би упутио на текст *Енигме доласка*, тј. на описе фрагмената наративног сећања техником екфразе, иако није одиста реч о просторним уметничким делима. Упоредивање оваквих „слика”⁵ из прошлости са стварним сликама релативизује потребу да на први помен речи ставимо наводнике. Треба, међутим, имати у виду да је позивање на слике код Најпола „a recalling that supports an interaction between memory and imagination”⁶ (Jain, 2008: 116), те метакфрастичко на начин како појам разуме Рут Веб у том погледу што сучељава стварни уметнички предмет и сопствену рецепцију предмета.

Други концепт који морамо призвати у анализи ових примера јесте идеја о екфрастичком моделу, како га је назвала Тамар Јакоби. Семиотичарка је њиме желела да доведе у питање идеју Цона Холандера да екфраза упућује на појединачну слику (Hollander, 1988: 34) и зато истакла могућност да, иако је ре-презентација у књижевном тексту миметички појединачна, визуелни извори могу бити многоструки, тј. могу представљати *модел*. Овакав поступак она препознаје у делима која чине, за разлику од екфрастичке песме која је читава посвећена једном уметничком делу, већи текст који уоквирује екфразу. Назива га радикалним захватом који указује на то да поново-приказивати „у ствари значи ре-контекстуализовати као и ре-текстуализовати, односно искористити у нове сврхе”, (Jakobi, 2007: 163). Јакоби

⁴ Треба напоменути да Најпол не користи само ликовне предлошке при прављењу визуелног интертекста, већ често и књижевне. Тако, на пример, упоређује један приказ са сценом из Хардијевог романа (Najpol, 2004: 17). У оваквим случајевима бира оне одломке који су екфрастички на начин на који екфраза схватају антички реторичари и Кригер, те можемо говорити и о својеврсној метакфрази ако прихватимо овакво њено значење.

⁵ Српски језик нема могућност разликовања две латинске речи које и Најпол утилизује помоћу енглеског: *pictura* (енгл. *picture*) и *imago* (енгл. *image*). Код Квинтилијана *pictura* је подразумевала осликану слику, а *imago* фантазијску, тј. менталну слику (Medić, 2020: 52). Ради дистинкције, која ће нам убрзо постати нарочито важна, за потоње значење служили смо се изразом „слика”.

⁶ „призивање које подстиче инерацију између сећања и маштања” (наш превод)



Слика 4.1.1. Лево: Роуланд Хидлер, *Зима*, приватна колекција, XX век. Десно: Џон Констабл, *Селзбершка катедрала*, Музеј Викторије и Алберта, Лондон, 1823.

примећује и да је протезање екфразе до схватљивих заједничких именитеља често виђено као поступак који није вредан „високе литературе”, али да је такво виђење погрешно зато што се познатост сликовног клишеа меша се са његовом могућом истанчаношћу. „Цитиран” уметак почиње да делује другачије унутар уоквирујуће књижевне целине, те иако је модел непромљенљив, могуће је постићи функцију варијабилности унутар њега (*Ibid*: 166–168). Семиотичарка додаје да моделирање омогућава језичку прераду визуелног у или кроз књижевну игру, што подразумева наговештаје, упућивање, фигурације, чак и загонетке које се тичу изворног света (*Ibid*: 164). У случају *Енигме доласка* долази до оног што је Јакоби назвала екфрастичким са-моделовањем или са-обликовањем, где метаекфрастички модел даје монтажи унутар текста специфичну моћ онеобичавања (*Ibid*: 170).

Проучаваоци се нису нарочито задржали на моментима које ћемо сада анализирати, вероватно стога што је реч о рудиментарним метаекфразама. Јакоби је сличне примере назвала екфрастичким поређењима (енгл. *ekphrastic simile*) – врло кратким алузијама које, иако минималне у квантитету, успевају да успоставе више референци и међуповезаности (Yacobi, 1997: 42). Кривели успутно помиње присуство Хидлерових и Констаблових слика (Crivelli, 1992–1993: 93), док им Хамнер (Hamner, 2006: 46) придружује и слике Аугуста Јована и илустрације Е. Х. Шепарда. За примере упућујемо на слику Слика 4.1.1, где смо нужно морали да направимо избор у опусу првог сликара. Наредни цитати илустроваће метаекфрастички модел, али је реч о изузетно специфичном метаекфрастичком односу: односу један-према-мноштво унутар *једног* књижевног текста. Јакоби је однос један-према-мноштво препознала у случају када један просторни „текст” (нпр. Ахилов штит) постане прототекст више екфрастичких текстова (нпр. у делима Хомера и Филострата Млађег), али овде је ситуација другачија: један опис пејзажа рефлектује се кроз сликарски „модел” једног уметника, чиме слике које одиста нису обрнуте екфразе то постају „превођењем” у Најполов текст. Овим *Енигма доласка* нуди метаекфрастички обрт: евокације творевина просторних уметности постају средство евоцирања фикционалних ентитета.

Најпол већ на самом почетку романа призива дела првих поменутих сликара:

И мада сам знао да су лета сунчана, а да су зими стабла гола и оштра, као на акварелима Роланда Хидлера, годишњи циклус промена у природи – у погледу вегетације и температуре – представљао је за мене непознаницу. (Najpol, 2004: 8)

Био сам још на непознатом терену. Ипак, нешто ми је било познато. Знао сам име града у који сам стигао возом. Звао се Селзбери. Био је то безмало први енглески град који сам упознао, први о коме сам имао неку представу на основу репродукције Констаблове слике „Селзбершка катедрала” из читанке за трећи разред основне школе. (*Ibid*: 9)

У овим случајевима слике се евоцирају као извор информација: приповедач се прво сусреће са сликом предела или здања, а онда се стварно окружење у ком се касније у животу затиче уклапа у претходно виђену слику. У случају метакфрастичке књижевности морамо говорити пак о двоструком реципијенту: приповедачу и читаоцу. Отуда и у читалачкој рецепцији, уколико је читалац упознат са сликама о којима је реч, долази до спајања слика које већ постоје у његовој свести са приказима које хибридизоване преноси приповедач кроз текст, стапајући стварне слике са пределима из сопственог искуства. Финална „слика” која настаје у читаочевој рецепцији и сама представља хибридни спој вербалног и визуелног садржаја.



Слика 4.1.2. Џон Еверет Миле, *Офелија*, Музеј Тејт, Лондон, 1852.

У роману се и за приказ реке каже да је она „као на прерафаелитским сликама утопљене Офелије чије репродукције сам видео у *Нелсоновој индијанској читанци* из које сам учио у основној школи на Тринидаду, која је изгледала исто као река која протиче иза моје куће у Вилтширу” (*Ibid*: 206). Сам помен прерафаелитског приказа Офелије у читалачку рецепцију може призвати „Офелију” Џона Еверета Милеа (Слика 4.1.2), због чега би слика реке постала знатно опипљивија и визуелно доступнија читалачкој имагинацији у односу на ону која би настала само на основу књижевне дескрипције, која је овде изузетно штура. Када је реч о прерафаелитском приказу Офелије, на који год да се конкретно мислило, свакако је у питању обрнута екфраза према схватању које износи Хулеа и Брун, јер дело просторне уметности евоцира *Хамлета*. Овде, отуда, долази до двоструке игре са обрнутом екфразом: најпре је прерафаелитски сликар визуелно приказао Шекспирову јунакињу, а онда је приповедач метакфрастички искористио већ постојећу слику како би дао конкретан визуелни облик сопственом сећању на реку. Мичел је закључио да је покушај стварања визуелне представе вербалним путем лингвистички немогућ (Michel, 2007: 175), али асоцијативно повезивање предела са стварним сликарским делом превазилази ову немогућност зато што превазилази језичност, иако јој се, у овом случају, фундаментално и враћа кроз сликарски „текст” који у роману постаје двострука обрнута екфраза: визуелно артикулишући Шекспирову драму, слика утопљене Офелије за наратора уједно приказује и предео у Најполовом роману. Случај



Слика 4.1.3. Лево: Џон Констабл, *Прављење чамца*, Музеј Викторије и Алберта, Лондон, 1814. Средина: Аугуст Јован, *Плава бара*, имање Аугуста Јована, Есекс, 1911–2. Десно: илустрација корице књиге *Wind in the Willows* Кенета Грејама, издање из 1931.

метаекфрастичког поређења реке са *сликама* утопљене Офелије још је опипљивији пример оног што Тамар Јакоби назива екфрастичким моделом стога што се овде не упућује на опус једног сликара, већ једне теме. Услед наше свести о изванлингвистичком додатку, тј. да је реч о двоструком поновном представљању другог реда, приповедач издваја заједнички именитељ свих ре-презентација – реку – што доводи до општости и типичности његовог упућивања, али обезбеђују и приступачност, познатост и разумевање реке о којој је реч. (Јакоби, 2007: 166).

Пошто претходни примери нису екфразе стварних уметничких дела, јер се она, заправо, не срећу у роману, него само призивају, може се претпоставити да Најполов идеални читалац мора имати претходно знање о њима. Оно, ипак, није потребно, јер су ове слике у роману рудиментарно евоциране као део нараторовог сећања, те чак и ако јесу познате читаоцу, оне се у рецепцији неће изједначити са сликама које је читалац видео, већ ће бити реципиране кроз метаекфрастички обрт. То се најочигледније види у опису водених ливада крај реке у *Енигми доласка*, које се пореде са воденим ливадама које је Констабл насликао 150 година пре настанка романа, а оне даље наводе приповедачеву асоцијацију на новије ликовно стваралаштво: Аугуста Јована и илустрације Е. Х. Шепарда у књизи *Wind in the Willows* (за примере в. Сliku 4.1.3). Није реч о моменталним асоцијацијама, већ оне настају накнадно, а последња тек „(кад сам прочитао књигу) [...] Ова књига о реци, попут реке коју посматрам, изгледала ми је нова и савремена” (Najrol, 2004: 220). Отуда се рецепција истог феномена мења кроз време. Када се сва ова реципијентска искуства стопе, водене ливаде су

(у пределу људског ума) могле да укину раздобље између Констабла и садашњег времена: сликар, човек са бојама, четкама и платнима изгледа близак и савремен у оноликој мери у коликој може да учини да стварно видимо водене канале и опустошене врбе које је некад насликао. Због ове идеје о сликару, летимичног увида у сликарски угао посматрања, прошлост ми је одједном изгледала обична [...] Шепард и Констабл наметнули су своју визију старом пејзажу. Али њиховој визији наметнула се друга – модерна и живописна. (*Ibid*: 221).



Слика 4.1.4. Лево: Анри Тулуз-Лотрек, *Ла Гули улази у Мулен руж*, Музеј модерне уметности, Њујорк 1892. Десно: Франс Халс, *Пијаница*, Рајксмузеум, Амстердам, 1628–1630.

Шепардова и Констаблова визија наметнуте су „старом пејзажу”, али је и њиховој визији потом изнова наметнута модерна и живописна „визија”, а могли бисмо рећи и енаргејична, за коју није јасно да ли је Шепардова или рецепција приповедача. Слојеви простора и времена стапају се, свакако, интрапсихички, кроз процес приповедачеве рецепције, претварајући „обичну прошлост” у модерну и енаргејичну метакфразу која комбинујући фиктивни пејзаж и стилски врло различите стварне ликовне репрезентације у сасвим нову „слику”.

Поред дочаравања кроз поређење са конкретним уметничким делима, делови природног света пореде се и са уметничким предметима уопште па, на пример, кожа на месту одстрањеног ока коња подсећа на скулптуру (*Ibid*: 47). Људски свет и природа су у сталном сукобу у *Енигми доласка*, али свет уметности има сасвим другачији статус од, рецимо, механизације пољопривреде, за коју Најпол каже да представља претњу пејзажу (*Ibid*: 53). Повезивање са уметношћу није претња, већ својеврсно продубљивање пејзажа, те иако „није било места за човека” (*Ibid*: 55), има места за уметност зато што се она одликује принципом који је Спиноза назвао *natura naturalis* – она подражава у свом креативном подухвату начин природног стварања света. Постоји, с друге стране, и обрнути случај: један део пејзажа није природан, већ је створен по плану, осмишљен као римски форум (*Ibid*: 261). Моменат у ком је човек угрозио природни пејзаж упоређен је са римским форумом, те се архитектура – будући примарно функционална, створена да задовољи човекове потребе, које неретко директно угрожавају природу – у Најполовом роману не убраја у оне уметности које одликује принцип *natura naturalis*.

До искорачење из употребе ликовних предлога ради дочаравања пејзажа долази када се артифицијелност изгледа једне од слушкиња (због превелике употребе шминке) такође пореди са ликовним „текстом”: „[б]оје шминке на лицу ове старије госпође подсећале су на боје на некој слици Тулуз-Лотрека [...] Зелено је боја пелинковца: ова боја подсећала ме је на слике других сликара на којима су били насликани усамљени пијанци” (*Ibid*: 385; за примере в. Сliku 4.1.4). Као еминентан пример слике пијанице у читаочевој свест може доћи „Пијаница” Франса Халса, али видимо да на њој готово да нема зелене боје. То, међутим, не мора значити да смо у свест призвали погрешну слику, већ да је асоцијативна веза неисправна у сећању приповедача, стога што га зелена боја асоцира на пелинковац. Чак и када је реч о слици Тулуз-Лотрека, не зна се тачно на коју слику се мисли. Функција ових поређења отуда није у стварању прецизне представе, већ у креирању осећаја или атмосфере који никако не могу бити објективни, нити истоветни у свести различитих људи. Отуда је акценат још једном стављен на личан однос кроз који се оригинална слика хибридује у метакфрази. Нарочито је интересантно то што Најпол ово чини са европским сликама, те оно што је култура „центра” постаје део јединственог доживљаја „маргине”, због чега се метакфраза у овом роману успоставља као примарно транскултурални феномен.

Редак пример екфразе уметничког дела поред Де Кирикове слике представља једна евокација аматерског стваралаштва – цртежа приповедачевог газде. Овај фиктивни ентитет приповедач пореди са постојећим визуелним предлошком. То су „цртежи по угледу на Бирдслија, из друге епохе, са дугим завојитим линијама и малим истачканим областима које су истицале беле површине” (*Ibid*: 302; за пример в. Сliku 4.1.5), те је још једном реч о метакфрастичком обрту. Упућивање на стварне слике није, дакле, само у служби дочаравања фиктивних пејзажа и личности, већ и фиктивних дела просторне уметности.



Слика 4.1.5. Обри Бирдсли, *Паун сукња*, штампано у првом издању драме *Саломе* Оскара Вајлда, 1893.



Слика 4.1.6. Фотографија фреске Судњег дана у цркви Светог Томе, Селзбери, 1852. Преузето од: Linda Enfield, Flickr.com (приступљено фебруара 2023. године).

Стварно дело просторне уметности наизглед се евоцира кроз поглавље „Вране”. У питању је фреска Судњег дана у цркви Светог Томе у Селзберију. Приповедач сматра да она буди осећање страхопоштовања „које испуњава човека који живи у тиранском свету у коме се осећа огољен и беспомоћан, и само бог би му могао пружити заштиту” (*Ibid*: 355). Фреска се призива како би био дочаран контраст између људи који су долазили из средишњих делова Енглеске „без крова над главом и извесне будућности” и нагих душа са слике, јер за разлику од приказа на њој, људи из Мидлендза су „некада знали како да узму судбину у своје руке, али сад више не управљају њоме” (*Ibid*: 360). Приповедач за себи савремене „спиритуалисте” каже да нису представљали „заstraшујући свет са слике у цркви Светог Томе” (*Ibid*: 367). Фреска је евоцирана у роману отуда примарно у функцији успостављања разлика између религиозности каква се јавља у средњем веку и у доба настанка романа. За разлику од слика на које је роман досад упућивао, ова фреска је најмање позната широј јавности, те ће она у читаочевој свести највероватније остати место имажинативне неодређености. Ако је стварно дело просторне уметности које се евоцира мање познато, вербалне алузије на њега читалац може да превиди. Тамар Јакоби сматра да се величина ове претње за схватање и разумљивост поновног приказивања види у чињеници да је писци неретко предвиђају, због чега удвостручују своју улогу, те поред аутора постају и тумачи (Jakobi, 2007: 165). Ми фреску преносимо на Слици 4.1.6. како бисмо указали на одсуство негативног контекста који јој приповедач приписује. Због тога ова фреска пре постаје израз приповедачевог односа према религији него што упућује на стварни естетски предмет. Епитети попут „тиранско,” „огољено” и „беспомоћно” јасно су јукстапонирани ведрим бојама које постоје на стварној фрески, због чега се ментална слика у рецепцији читаоца неће подударити са реалним референтом, већ са приповедачевим утиском о њему.

Менталне слике су за Најпола, заправо, значајније од фактуалних слика, што се види кроз приповедачев однос према фотографији. Он каже да су му се пејзажи чинили „тако изузетним због тога што нисам имао ниједну опиљиву успомену [фотографију] на њих и што су убрзо постојале само у мојој глави” (Najpol, 2004: 112). Отуда и Џек, лик којем се посвећује највећа пажња у овом роману, изгледа „као човек из прошлости, остатак, нешто што би било избрисано, пре него што би мој фото-апарат успео да направи снимак” (*Ibid*). Предмет Најполове метаекфразе управо су сећања у овом облику, хибридизована у свести са разним асоцијацијама до којих доводе. Фотографија то не дозвољава према приповедачевом мишљењу. Како ће показати, фотографије се суштински разликују од осталих дела просторних уметности зато што у себи носе својеврсну смрт, те више асоцирају на Кригеров „заустављени моменат” него што то чини слика:

Фотографије – односно, снимци – носе у себи тугу: сваки снимак замрзава неки тренутак у времену, приказујући занемарене појединости и наводећи човека да размишља о ходу времена које је уследило, снимци на неки начин служе да подсети на смрт, што се за добре уметничке слике истог догађаја – које су прожете духом и стваралачким напором сликара – никад не би могло рећи. (*Ibid*: 225)

Нарочито у случају Де Кирикове слике приповедач ће, уместо да се фокусира на „занемарене појединости” које би представљале површински, „фотографски” аспект слике, да се надовеже на „дух и стваралачки напор сликара”, који обитавају у невизуелном плану слике, али су њиме свакако омогућени.

Пре него што се упустимо у централни проблем овог поглавља – у анализу метаекфразе Де Кирикове слике – важно је да поменемо и лајтмотив пејзажа Тринидада виђеног из авиона. Он је као „слик[а] у тоновима тамнозелене и тамносмеђе боје, попут камуфлажног платна, или пејзажа из неке књиге или пејзажа стварне земље” (*Ibid*: 124). Услед онеобичене перспективе приповедач каже да је „пејзаж мог детињства изгледао као нешто што сам пропустио, нешто што никад раније нисам видео” (*Ibid*). Једини део овог пејзажа који ће бити повезан са специфичним прототекстом јесте море, које је довољно опште да свуда може изгледати као море из одломка Тенисонове песме. Отуда желимо да укажемо на то да Најпол не користи прилику да на овом месту понуди метаекфрастичко поређење са творевинама просторне уметности, можда баш зато што се махом служи сликама из света колонизатора.

Метаекфрастички обрт у овом роману нема само посла са уметничким делима. Визуелни аспекти у роману некада су, на пример, поређени и са њиховим моделом, мада не у значењу у ком смо ову реч употребљавали у поглављу досада, нити означавајући макете, као што ће бити случај код Мишима, већ као *par excellence* пример – „ружичаста кућа изгледала је као модел сеоске куће” (*Ibid*: 41) – а другде и са оним што би се могло назвати „идеалном” представом, те је кућа са сламнатим кровом „налик на разгледницу” и отуда приповедачу делује одувек позната (*Ibid*: 68), а Цекова стаклена башта изгледа као да је наручена из каталога (*Ibid*: 71). Некада је сличност са прототипом, ипак, само привидна, јер промена контекста повлачи са собом и промену суштине: „Колико су различита осећања која буди порта енглеске цркве у тропима и у Енглеској!” (*Ibid*: 194). У другим случајевима се стварима приписује погрешан прототип: газда у својој песми Кришну и Шиву види као грчке богове и боји их бојама античких скулптура (*Ibid*: 253).

Најпол не користи само уметничка дела као визуелни предложак за фикционалне ентитете, већ неретко и знатно тривијалније предмете: представу о гускама у младости приповедач је стекао са цртежа у дечјим књигама (*Ibid*: 23), о јабуковим стаблима, такође, у сликовницама и уџбеницима (*Ibid*: 38), приказ крава пореди се на много места са цртежом на паковању кондензованог млека са Тринидада⁷ (нпр. *Ibid*: 101) па се и назива „оригиналном сликом са налепнице” (*Ibid*: 391). И представе о људима су створене на основу реклама (*Ibid*: 265): одећа госпође Филипс упоређена је са илустрацијом на брошури из авиона (*Ibid*: 318).⁸ Сви ови аспекти заједно створили су „допадљиву слику” коју је приповедач као дете на Тринидаду гајио о физичком изгледу Енглеске, а која се подударала са сликом пејзажа који је срео у Вилтширу, али и са приповедачевим карактером (*Ibid*: 64), творећи метаекфрастички обрт који се може ишчитавати на нивоу целине романа.

Чак је и Барбадос представљен као „познат приказ са реклама” и поклопио се са начином на који су приповедача учили да црта и боји приказе свог острва. Он у њих није имао поверења јер их је сматрао приказима измишљеним због реклама у америчким часописима (*Ibid*: 177). Разлог приповедачевог неповерењу у њих јесте то што су ови предели оријентализовани на „туристичким разгледницама из колонијалних земаља” (*Ibid*: 181). Стога постоји повратна спрега: приповедач се служи сликовницама и рекламним материјалом како

⁷ Ова слика интертекстуално ће бити повезана и са Грејовом „Елегијом” и Голдсмитовом лирском песмом „Напуштено село” (Najpol, 2004: 102).

⁸ Дигнитет јој је враћен када приповедач каже да је проређена коса госпође Филипс личила на даме са елизабетинских слика, још једном се служећи метаекфрастичким обртом (*Ibid*: 319)

би представио себи свет колонизатора, као што се колонизатори служе рекламама и разгледницама у свом настојању да разумеју свет колонизованих. Оно што је и једном и другом заједничко јесу „енглески обрасци маште”, од којих се приповедач удаљио тек у Индији (*Ibid*: 184).⁹ Коначно виђење сваког предела на крају је „синтеза светова и култура које сам сажео у себи” (*Ibid*: 188), аутопоетички потврђујући транскултуралну природу ових метаекфраза, а исказ да „видик који сам себи наметнуо припада само мени” (*Ibid*: 192) свеодчи о неодојивости метаекфрастичких објеката од метаекфрастичког субјекта овог романа.

Говорећи о себи у трећем лицу, приповедач каже да „иако су му мисли преплавиле књижевне [можемо додати: „и ликовне”] паралеле научио је да свет посматра сопственим очима” (*Ibid*: 206). Употреба књижевних и ликовних референци у роману, дакле, није примарно у функцији обогаћивања ерудитског слоја текста, већ постојање ових предложака у приповедачевом искуству и образовању чини део његовог јединственог виђења света. Отуда су дела просторних уметности, колико и тривијални ликовни прототекстови, довели до суштински метаекфрастичког виђења природе и људи. Метаекфраза је у *Енигми доласка* зато сликотекстуални¹⁰ израз Најполовог личног искуства које сучељава културе које се обично стављају у окршај, а верујемо да је ово кључна одлика постколонијалне метаекфразе уопште.

4.1.3. „Енигма доласка и поподне”: метаекфрастички симбол Најполовог стваралаштва

Де Кирикову слику „Енигма доласка и поподне” (Слика 4.1.6), којој је назив дао Гијом Аполинер, Најпол први пут помиње у другом поглављу свог романа када каже да је осећао како се наслов ове слике на један посредан, поетски начин обраћа нечему из његовог сопственог искуства (*Ibid*: 115). Саму слику описује овако:

Занимљиво је да сам ту слику, „Енигма доласка” – можда баш због назива – изменио у сећању. Увек бих се поново изненадио у сусрету са оригиналом (или репродукцијом из књижице „Мала библиотека уметности”) ове слике. Призор из града класичне архитектуре, негде на Медитерану, можда у Старом Риму – или сам бар ја тако схватио ову слику. Пристаниште; у позадини изнад зидова и капија (попут пролаза у зиду), види се врх јарбола старог брода; напред на пустој улици налазе се две нејасне људске фигуре: фигуре човека од којих је један управо стигао и неког мештанина. На слици преовлађује атмосфера тајанствености и пустоши: слика говори о тајни доласка. И мени и Аполинеру говорила је о томе. (*Ibid*: 116)

Ова екфраза је постколонијална стога што је смештена у „трећи простор” – дошло је до хибридизације њеног предмета у „постколонијалном преводу”. Вербална репрезентација само донекле одговара визуелној репрезентацији, јер је у великој мери допуњена садржајем који се не налази на слици као естетском предмету. Овај садржај део је приповедачеве рецепције слике, која је, нужно, одређена њиме као индивидуом, па самим тим и његовим пореклом. Као што је Најпол рекао у вези са читањем Дикенса, оно што је далеко и страно, прилагодило се. Отуда се слика у приповедачевом сећању променила.¹¹ Она се, заправо, стопила са „сликама” из властитога сећања. Као таква постала је овир читаваог романа, али и више од тога.

Магдалена Сава каже да „[t]he novel can be viewed as an extended ekphrastic response to de Chirico’s image or the painting may serve as *mise-en-abyme* of the entire novel”¹² (Sawa, 2014: 248). Ми пак сматрамо да није сама слика та са којом роман надаље улази у комуникацију, већ

⁹ Знатно су у роману ређи случајеви у којима источни делови света уобличавају виђење пејзажа у Енглеској. Један од најнеобичнијих примера јесте када се барске биљке пореде са цртежима кинеских или јапанских слова (Najpol, 2004: 241).

¹⁰ Служимо се Мичеловим термином *imagetext*, јединственим композитом слике и текста, док израз „слика/текст” упућује на прекид у репрезентацији, а „слика-текст” истиче однос између визуелног и вербалног (Mitchell, 1994: 89, ф9).

¹¹ То се не дешава само са приказом слике, већ и „слике” предела. Потоња се примарно мења приповедачевим присуством у пределу: „Сад сам ја, као уљез, помало мењао изглед овог предела, радио сам оно што сам примећивао да раде други, стварао будуће рушевине” (Najpol, 2004: 108).

¹² „роман се може видети као проширен екфрастички одговор на Де Кириков приказ или слика може служити као *mise en abyme* читаваог романа” (наш превод)



Слика 4.1.6. Ђорџо де Кирико, *Енигма доласка и поподне*, приватна колекција, 1912.

управо изнета екфразе те слике. Хамнер је приметио да кључни метакфрастички чин романа, иако га тако не именује, има два нивоа: нараторова експликација слике је екфрастички ниво од ког се полази, а ауторска и аутобиографска¹³ примена слике су први метакфрастички ниво, док је употреба ове екфразе као уметничког мотива примењеног на роман у целости други (Hamner, 2006: 38). На првом нивоу били би садржани делови у којима приповедач повезује слику са властитим искуством и стваралаштвом, а на другом слика постаје механизам који обликује роман, те је он метакфрастички. На последњем нивоу то донекле можемо схватити на онај начин на који су екфразу разумели антички реторичари и Кригер: романом доминирају описи „слика”. Приповедачево искуство вечите смене долазака и одлазака заправо је метакфрастичка „слика” Најполовог читања Де Кирикове слике. Слика је увек нема, она проговара само када су јој речи дате. Подсетимо се Де Кирикове идеје цитиране на почетку овог поглавља: пред величанственом сликом морамо остати неми, јер када пробијемо у њену величанственост и превазиђемо све њене зидове, светло, сенка, линије и углови почињу да причају, и скривена музика коју не чујемо, такође, постаје чувена. Ова замисао обистињена је у Најполовом роману: готово ћутећи о слици, али је тактички именован призивајући кроз читав роман почевши од другог поглавља, и проговарајући о сопственом искуству путовања, Најпол даје метакфразу Де Кирикове слике која у процесу постаје визуелни израз приповедачевог искуства и стваралаштва.

Након претходно наведене и једине дословне екфразе Де Кирикове слике, приповедач залази у метатекстуални дискурс, који је у овом роману, као што смо управо истакли, и метакфрастички. Говори како га је слика подстакла да напише причу о њеном призору:

¹³ Магдалена Сава (у: Sawa, 2014), поред Хамнера, такође употребљава термин „екфразе” приликом читања Најполовог романа, а њена анализа фокусирана је на аутобиографске паралеле са Де Кириковом сликом.

Догађаји у причи одвијали би се у медитеранској области у класичном добу. Приповедач би приповедао једноставно, не покушавајући да опонаша стил неке одређене епохе, и не дајући историјске назнаке времена у ком приповеда. Дошао би у луку класичне архитектуре – из разлога који још нисам био утврдио – са зидовима и капијама попут пролаза. Прошао би поред особе нејасног лика на кеју. Из те тишине, пустоши или празнине пошао би према капији или вратима. Иза врата утонуо би у вреву и грају огромног града (замислио сам приказ са неког индијског базара). [...] Желео би да побегне, да се врати на кеј и брод. [...] У одлучујућем тренутку отишао би до врата, отворио их и вратио се на кеј на ком се у почетку био обрео. Тако би се спасао; затекао би свет у пређашњем стању. Недостајала би само једна ствар. Изнад зидова и капија са усеченим пролазима више не би било јарбола. Антички брод би нестао. Путник би схватио да је проживео свој живот. (Najpol, 2004: 116–117)

За ову причу испричану употребом потенцијала приповедач каже да је више „расположење”,¹⁴ него „прича” (*Ibid*: 117). То је у духу самог Најполовог романа који, као метакфрастички, примат даје дескрипцији у односу на нарацију. Женет сматра да је „[о]писивање [...] проста *ancilla narrationis*, вазда потребан слуга, али увек подређен, никад слободан” (Ženet, 1985: 93). Оно што је специфично за екфразу јесте то што се овај однос преокреће: приповедање постаје подређено опису, *ancilla descriptionis*. У метакфрази ово се додатно заоштрава, јер је реч о опису описа, те дескрипција постаје двоструко важна. Отуда је претходни одломак опис приче која је опис слике, те је фабула приче мање важна од њеног „расположења”. Ово, очигледно, није случај само овде, већ и у свим претходним и многим досад непоменутих примерима. Тако су и портрети актера¹⁵ подређени пејзажима: Џеков врт је истинска слика Џека, као што је бршљен сликовни симбол приповедачевог газде. Деловање ликова (које припада слоју нарације) није могуће разумети без природног амбијента у којем они живе (што је слој дескрипције). Најпол чак и каже да је Џека сматрао делом предела, те читава његова личност у извесном смислу бива сведена на пејзаж и прелази суштински у службу дескрипције унутар метакфразе.¹⁶

Резиме управо изнете приче одговара елементима које је приповедач претходно истакао на Де Кириковој слици. Када би текст саме приче био пред нама, могли бисмо га назвати екфрастичким, али у облику у ком нам је доступан, ради се о метакфрази. Као евокација приче, одломак је истовремено интерпретација Де Кирикове слике, али и више од тога, јер како Кривели примећује (Crivelli, 1992–1993: 85), „пробија четврти зид” овог медијума. Речником нашег теоријског апарата могли бисмо рећи да одмрзава тренутак који слика представља, дозвољавајући ликовима да иступе са ње у потпуно нови простор, налик на индијски базар (где, још једном, долази до просторне хибридизације света колонизатора и колонизованог), те времену да тече и променама у првобитном простору да се десе, које ће приписати значење елементима Де Кирикове слике: јарбол је спас. Екфрастички текст отуда би одиста користио наратив у значајној мери, али га његов метакфрастички пандан описује, претичући га у дескриптивни дискурс.

Наратор говори и о делу које пише док размишља о писању ове приче, а тумачи су пронашли његову паралелу у Најполовом опусу. У питању је роман *У слободној држави* (1971), који је ситуиран у Африци и отуда географски и културолошки врло удаљен од Де Кирикове слике, али је и даље њоме, како *Енигма доласка* показује, инспирисан:

¹⁴ У оригиналу на енглеском *mood*, док у преводу на српски стоји „амбијент”, те смо се послужили сопственим преводом у овом случају.

¹⁵ Сава чак сматра да није реч само о књижевним портретима, већ да их Најпол ствара тако што их „издваја и уоквирује / урамљује”, као сликарске портрете (Sawa, 2014: 248).

¹⁶ Џеков таст је, међутим, виђен у другачијем кључу, као књижевни лик, „вордсвортовска личност” (Najpol, 2004: 20). Чак и када Најпол бира књижевни прототекст у својој интертекстуалној игри изградње „слике”, тај текст је дубоко сликован, екфрастички у изворном и Кригеровом смислу. Књижевне референце не изненађују зато што Најпол каже да је „већину ових ствари видео [...] оком писца, или уз помоћ књижевности” (*Ibid*: 23).

Нисам запазио да прича „Енигма доласка” – сунчано поморско путовање које се завршава доласком у опасан град класичне архитектуре – која ми је дошла као нека врста одмора од стваралачке напетости и мрачне афричке приче, нисам запазио да је медитеранска прича заправо само верзија приче коју управо пишем. (Najpol, 2004: 118)

Као верзију екфрастичке приче, *Енигма доласка* интерпретира *У слободној држави* као прикривено екфрастички роман. Тиме је и говор о овом делу метаекфрастички, и то са слојем више него претходни. Док у причи карике репрезентације чине (1.) Де Кирикова слика, (2.) прича која је евоцира и (3.) роман који потом евоцира причу, у овом случају умеће се још једна: (1.) Де Кирикова слика, (2.) прича која је евоцира, (3.) роман који евоцира причу и, напослетку, (4.) роман који евоцира тај роман. И даље је, свакако, реч о врло рудиментарним метаекфразама у погледу њиховог обима у односу на целину романа, али су оне и изузетно комплексне у погледу делова истог романа које интертекстуално повезују, све их заједно трансмедијално укројавајући са Де Кириковом сликом. Надовезујући се на последњи цитат, приповедач додаје и да „[н]исам ни помислио да би ово такође могао бити покушај да пронађем причу која би изразила сан или кошмар који ме је узнемиравао већ годину или више дана” (*Ibid*). У овом моменту он улази у опис сна који не делује као да има икакве везе са нашом темом, али опет призива технику метаекфразе: у сну о експлозији наратор је свестан постојања других својих снова о експлозијама, а и њиховог фиктитетета, творећи *mise en abîme*.

Говорећи о својим раним текстовима, приповедач каже да му се „спремност да зграбим материјал који већ напола познајем из дела других писаца” испречила на путу опажања истине (*Ibid*: 166). За истину сматра да је потребно бити мање оптерећен чињеницама: она се проналази у додиру постојеће грађе, како књижевне тако и ликовне, са приповедачевим бићем. Зато је, можда, роман инспирисан Де Кириковом сликом истинитија екфраза те слике од поменуте приче, иако не обрађује њене појединости. Роман се фокусира на оно што Најпол сматра суштином слике „Енигме доласка и поподне”. Ако се сложимо са интерпретацијом коју кроз метаекфрастичко приповедање наратор износи у *Енигми доласка*, Најпол у роману *У слободној држави* пре нуди екфразу невизуелних елемената Де Кирикове слике, тј. њеног значења. Хамнер зато каже да се екфраза у опису приповедачева друга два дела одвија у приповедачевом односу према емотивном стању и естетском пројекту Де Кирикове слике, „extending the application of ekphrasis beyond its obvious, traditional function”¹⁷ (Hamner, 2006: 41), а ми ту функцију препознајемо као метафиктивну, због чега не говоримо о овим моментима као екфрастичким, већ метаекфрастичким.

Значајно је приметити да и на овом плану Најполов роман илуструје оно што је Тамар Јакоби назвала односом један-према-мноштво: где једно дело просторне уметности бива евоцирано у многим књижевним делима (Jakobi, 2007: 162). У овом случају, један писац изнова посеже за истим (просторним) прототекстом у више својих текстова које у аутофиктивном роману третира као екфрастичке, а сви они су у кратким цртама садржани у *Енигми доласка*, што овај роман уједно чини метатекстом и метаекфразом.

Мери Лу Емери, с друге стране, сматра да је Најполов мемоар проширена екфраза апропријације слике и самог „естетског погледа” (енгл. *the aesthetic gaze*; Emery, 2007: 38). Подизањем екфразе на мета-ниво, Најпол апропријацију може текстуално да освести, а естетски поглед да учини перспективом писања из „трећег простора”. Могуће је да управо услед свести о апропријацији коју је извршио, приповедач о својим претходним делима инспирисаним Де Кириковом сликом говори у трећем лицу, покушавајући да дистанцира метаекфрастичког писца *Енигме доласка* од писаца друга два екфрастичка текста:

Због бремена разних осећања писац је, као олакшање, као идилу, доживео идеју за причу о броду, причу о древном пристаништу, подтакнуту сликом „Енигма доласка”; идеја која се јавила наивно пре него што је писац успео да наслути колико његовог живота, колико видова његовог живота садржи та далека прича (која је још била само идеја за причу). (Najpol, 2004: 121)

¹⁷ „проширујући примену екфразе ван њене очигледне, традиционалне функције” (наш превод)

У наведеном одломку се остварује и оно што је Хамнер препознао као „аутобиографски ниво” метаксфразе: „Енигма доласка и поподне” постаје „слика” нараторовог првог путовања у Енглеску 1950. године. Аутобиографско, или, прецизније, аутофиктивно тумачење слике можемо, даље, применити ако успоставимо паралелу између приповедача и ликова на Де Кириковој слици. Тумачи су однос романа према приказаним личностима разумели на различите начине. Кривели, на пример, сматра да је једна од нејасних фигура са слике у роману реализована кроз лик Џека (Crivelli, 1992–1993: 89). Нама прихватљивије звучи Хамнерова идеја да Де Кирикове фигуре представљају два аспекта приповедача: конструкт његове личности у младости и у тренутку одвијања *Енигме доласка*. Зид који видимо на слици отуда илуструје поделу двају светова исте личности (Hamner, 2006: 47–48). Потребно је, међутим, понудити и тумачење које ће кореспондирати са начином на који је приповедач метаксфрастички представио ове две личности: једна је човек који је управо стигао у средину приказану на слици (коју приповедач види као Медитеран), а друга је мештанин. Слажемо се са Хамнером да се две личности могу у Најполовом роману разумети као једна подељена личност, али верујемо да је пре посреди приказ оног што Најпол назива *out-of-placeness* (срп. „неуклопљеност”): где год да је живео, чак и на Тринидаду, где је рођен, он је био „човек који је управо стигао”. Чињеница да је дуго низ година боравио у Енглеској само на први поглед може га учинити „мештанином”. Свуда где је дуже боравио, био је између ове две фигуре – ни потпуни дошљак, нити староседелац. Као и фигуре на слици, његова позиција у свету је „нејасна” (енгл. „muffled”).

Једини аспект слике који Најпол у роману не помиње, а њен је изузетно важан елемент, јесте шаховска табла. Хамнер, говорећи о зградама на слици (које види као симбол културних институција) каже да шаховска табла у себи садржи инхерентна правила и регулаторне принципе (*Ibid*). Отуда би она симболисала шири културолошки контекст у који је роман позициониран. Чињеница да је она црно-бела, са јасним границама, сведочила би о суштинском разграничавању различитих култура. Овако схваћено, јасно је зашто Најпол не би истакао шаховску таблу у својој метаксфрази Де Кирикове слике, јер би то било суштински супротно процесу културалне хибридизације какав он спроводи у сопственом дискурсу.

Могуће је, ипак, ово одсуство разумети и на другачије начине. Кривели у ликовима слике постављеним на шаховску таблу препознаје антагонисте који су део фаталне игре, те сматра да Најпол овај мотив имплицитно укључује тиме што смрт заузима централно место у роману (Crivelli, 1992–1993: 86). Истаћи ћемо и сродно тумачење према ком је шаховска табла симбол општег стања људскости (чиме се, још једном, доводи у везу са смрћу) и у роману је остварена кроз мотив лавиринта. Лавиринт уједно представља и последице живота који гуши: приповедачеве збуњујуће мисли (Јовановић, 2004: 128–129). Метафору шаха, који призива универзалне обрасце постојања, Александра Јовановић даље повезује са мотивом Стоунхенца: он симболише трансформацију, али истовремено асоцира и на трајност и савршенство (*Ibid*: 129). Симбол трансформације Кривели препознаје у другом мотиву слике: у ветру који је присутан кроз покрет заставе на торњу и у јарбола. Он сматра да је реч о метафизичком ветру, о плоду ума (Crivelli, 1992–1993: 85). Линеарности ветра супротставља циркуларност Стоунхенца као центра „магичног прстена” и „шумовитог круга.” Кривели Стоунхенц види и као емблем егзистенцијалне мистерије (*Ibid*: 84). Иако се у анализи досад нисмо дотакли Стоунхенца, стога што је могуће наћи само основа за његову подробнију анализу као ексфразе, а не и метаксфразе, оно што је битно да сада истакнемо у контексту испитивања постколонијалне метаксфразе, јесте то што у свом опису Стоунхенца Најпол повезује индијску прошлост са прошлошћу друида, тиме потенцирајући Јејтсову идеју о универзалном резервоару слика у којима се симболички системи и културе, иако су међусобно веома различити, integriшу до тачке стварања облика јасне, херемнеутичке перспективе (*Ibid*). Отуда виђење Стоунхенца превазилази могућу симболику елемената садржаних у роману, већ дочарава и саму природу хибридишућег метаксфрастичког представљања.

И Де Кирикова слика спаја различите културе – Париз двадесетог века и Атину Перикловог доба – смештајући их у амбијент Италије и тиме бришући просторне и временске границе и стварајући нови хронотоп који је плод уметниковог ума, а који је са стварним хронотопима могуће повезати искључиво због уметникове интенције (*Ibid*: 80). Ово суштински одликује постколонијалну метаекфразу, каква се види и на нивоу целине Најполовог романа. Сликатекст који настаје кроз метаекфразу нуди јединствену перспективу која може деловати удаљено од слике-прототекста екфрастичког представљања, зато што она никада није ни била његов истински прототекст, као што је случај са свим метаекфразама. Истински метаекфрастички предмет овде је *утисак* о слици који се у Најполовом стваралаштву раслојио у неколико дела. Отуда у оним моментима када у роману Најпол говори о својим осталим делима инспирисаним Де Кириковом сликом, могуће је говорити о метаекфрази, ма колико она била мање опипљива од свих других случајева које анализирамо. Разлог томе је, управо, чињеница што је прави предмет метаекфразе суштински померен ка перспективи и рецепцији постколонијалног субјекта, ка „естетском погледу”, те је поглавито метаекфрастичан на начин на који овај квалитет схвата Рут Веб.

Перспектива је управо оно што као поступак Хамнер сматра да Најпол преузима од Де Кирика (Hamner, 2006: 37). Он мисли да је Де Кирикова манипулација перспективом еквивалентна Најполовом превирању између фикционалитета и фактицитета, између романа и аутобиографије. Додаје и да визуелни елементи слике имају претећу перспективу, која је метафора за Најполов осећај другости (*Ibid*: 48). У оном што Најпол назива *out-of-placeness*, Хамнер проналази сличност са разлогом због ког Фиона Бредли тврди да се људима допадају Де Кирикове слике. Реч је о споју познатог и непознатог:

They admired the disconnected dramas played out in the deep space of paintings. [...] The world of such paintings is, like that of dreams, at once familiar and unfamiliar. Familiar because of de Chirico's minutely realist painting style which allows the viewer to recognize objects, unfamiliar because of the strange, dream-like contexts into which he paints them.¹⁸ (Bradley, 1997: 34–35)

Као што смо истакли, Најпол Де Кирикову слику, односно свој првобитни роман подстакнут њоме, управо повезује са сном и сматра га покушајем да пронађе израз за сопствени кошмар који се понавља, чак и у самом том сну (Najpol, 2004: 118). Веза између *Енигме доласка* и слике у целини је блиска свету снова, јер је логика сна наизглед непостојећа, и асоцијације које се стварају између ствари у сну и на јави су, на први поглед, потпуно случајне. Свакако је од Фројда опште познато да ствари не стоје тако једноставно, већ да су у питању везе које су успостављене на много дубљем нивоу. Отуда ни Најполова метаекфраза не остаје на нивоу површине слике, хартмановског предњег плана, већ задире у њене најдубље слојеве, комбинујући их са слојевима који јој се приписују у индивидуалној рецепцији. Због тога неретко делује као да Најпол ни не говори о Де Кириковој слици, иако то бар симболички свакако чини, фокусирајући се на семантички план слике насупрот чулном и, још више, на сопствени метаекфрастички сусрет са овом сликом. У сусрету постколонијалног субјекта и овог уметничког предмета отуда настаје хибридни естетски објект несводив ни на текст, ни на слику. И, још значајније, субјект и објект метаекфрастичког представљања, тј. естетски акт и естетски предмет, стапају се. Ово ћемо као једну од могућих одлика транскултуралне метаекфразе нарочито препознати у наредном поглављу.

¹⁸ „Дивили су се неповезаним драмама које су одигране у дубоком простору слика [...] Свет таквих слика је, попут света сна, истовремено познат и непознат. Познат због Де Кириковог прецизног реалистичког стила сликања који дозвољава посматрачу да препозна објекте, непознат због чудног контекста попут снова унутар ког он слика.” (наш превод)

4.2. Метаекфраза архитектонског објекта као ништавила у Мишимином роману *Златни павиљон*

4.2.1. Филозофско-историјски оквир: Кјото школа и Златни павиљон

Кјото школу, кроз чија учења почетком XX века настаје јапанска филозофија у класичном смислу, са романом *Златни павиљон* претходно је повезала Ана Дошен (Došen, 2017).¹ Она је истакла првенствено двојицу филозофа: Нишиду Китароа, који се сматра оснивачем ове филозофске групе, а чије идеје њени потоњи чланови махом преузимају и допуњују, и Кеиђија Нишитанија, његовог ученика. Првенствено се осврнула на Нишидину идеју о „континуитету дисконтинуитета” (јап. *hirezoku no renzoku*) и на Нишитанијев концепт „пресецања континуитета” (јап. *kire tsuzuki*).

Мики Кијоши, члан Кјото школе, уочио да у филозофији ове групе долази до фузије источњачке интуиције и западњачког размишљања, тј. да ова учења представљају источњачки обрт западњачке логике (Heisig, 2001: 39). Преузимајући тековине западњачке филозофије, Кјото школа их спаја са традиционалном источњачком мишљу, која одликује и зен будизам, најочигледнију религијско-филозофску потку Мишиминог романа. У зен будизму се медитацијом долази до стања одсуства размишљања и, напослетку, порицања сопства. Идеја о „апсолутном ништавилу” (јап. *zettaina*), које постоји ван субјекта и објекта (иако је спознатљиво), једна је од најпрепознатљивијих за Кјото школу (Heisig, 2001: 61).

Нишида критикује западњачку филозофију зато што сматра да она заузима или објективистичку или субјективистичку позицију, не узимајући у обзир било коју другу могућност (Uehara, 2009: 160). Чак каже да је и лингвистичка употреба речи „искусити” нужно одређена субјектом и објектом: *неко* има искуство *нечега*. Нишида је настојао да „прочисти” појам од ових категорија када је увео термин „чисто / директно искуство” (Heisig, 2001: 43). За наше истраживање нарочито је важно то што је рекао да у непосредном *сагледавању*² стварности нема разлике између субјекта и објекта, те да је „разлика између субјекта и објекта релативна форма која се јавља када је особа изгубила јединство искуства” (Nišida, 2012: 45). Хејсиг закључује да зато код Нишиде не постоји субјективност ван објекта, нити објективност ван субјекта, а онај-који-спознаје трансцендира свет субјекта–објекта (Heisig, 2001: 43). Кроз Мишимин роман неретко ће се у метаекфрази губити ова дуалност.³

Нишида даље уочава, што је значајно за Мишимин роман, да постоји суштинска супротност у западњачком и источњачком приступу уметности: док идеали класичне грчке лепоте истичу форму и границе које вечно чине видљивим, јапански уметнички израз је ехо без гласа, који одјекује без форме и граница, и вечност чини присутном у њеном одсуству (*Ibid*: 58). Он закључује да је у сржи јапанске културе нешто што се може назвати „виђењем форме бесформног” (јап. *katachina kimono no katachi o miru*), те да је јапански ум подстакнут да трага за њом. Овај естетски захтев стога је изграђен на филозофском темељу (Uehara, 2009: 154). Управо овакву тежњу можемо пронаћи и у опсесији протагонисте романа, Мизогуђија, ружног муцавца који на крају романа спаљује Златни павиљон: лепота Павиљона за њега није садржана у форми самог објекта, а њено флукутирање између објекта, субјекта и света који их окружује може сведочити о Нишидиној форми бесформног, која не може бити уништена услед чињенице да није сводива ни на шта што постоји у физичком свету.

¹ Нарочито је политичка филозофија Кјото школе критикована као империјалистичка и одвише традиционална, те је и у овом погледу јасна веза између идеја њених представника и Мишиминих. У овај аспект компарације ми нисмо улазили стога што је политички контекст секундаран за проблем којим се бавимо.

² Нишида често уместо речи „рефлексија” користи реч „гледање” (јап. *miru*), али обе подразумевају интуицију (јап. *chokkan*; Uehara, 2009: 162).

³ У истраживањима се често истиче да је протагониста романа, заправо, Златни павиљон (уп. нпр. Razić, 2015: 290). Дошен, међутим, сматра да је нераскидива веза субјекта и објекта отелотворена у двоструком протагонисти романа, који је истовремено и Златни павиљон и Мизогуђи (Došen, 2017: 529).

Роман *Златни павиљон* заснован је на стварном догађају: 2. јула 1950. године двадесетогодишњи монах Хајаши Јокен спалио је преко пет векова стар храм у Кјоту, који је проглашен за јапанско национално благо. Исто, дакле, чини и Мишимин протагониста, али како Ранкин примећује, уништивши дрвену структуру коју је могуће поново изградити (што се у стварности и десило 1955. године, када се Павиљон открио у већем сјају него пре) Мизогући је несвесно показао да Златни павиљон никада није ни био та дрвена структура (Rankin, 2018: 37). Рој Старс тврди да Мизогући чином спаљивања Павиљона симболички нуди „лекцију ништавила” монасима опчињеним материјалном лепотом храма (Starts, 1994: 185). Он тиме, међутим, показује да сâм ову лекцију није научио, јер спаљује павиљон како би могао да живи – негирајући објекат, истиче субјекат.

Мизогућијев злочин могуће је повезати, као што је то Ана Дошен учинила, и са поменутом концепцијом „пресецања континуитета” Нишидиног ученика Кеиђија Нишитанија. У есеју о икебани (која као мотив заузима битно место и у Мишимином роману), Нишитани заступа становиште да сва уметничка дела неумитно ишчежавају, а да је икебана опипљиви пример тога: њена лепота је у њеној ефемерности, која вечност отелотворује у тренутку (Došen, 2017: 526).⁴ Спаљивањем павиљона Мизогући архитектонско дело приближава музичком у оном погледу у којем га разуме други лик у роману, Кашиваги, који воли музику зато што њена лепота „тренутно нестаје” (Mišima, 2015: 149). Отргавши лепоту од трајног / постојаног и вративши је апсолутном ништавилу, Мизогући је додатно истиче у свести јапанског човека. Отуда разумевање јапанског приступа метафизици и естетици може читаоцу отворити могући интерпретативни пут ка Мизогућијевој мотивацији.

4.2.2. Екфраза: Павиљон пре Павиљона

Сматрамо да у *Златном павиљону* до метакфрастичког представљања архитектонског објекта долази постепено: аутодијегетички приповедач испрва нуди екфразе, а оне се динамички умножавају услед различитих рецепијентских ситуација, те се постепено и међусобно стапају, на крају творећи метакфразу. Да бисмо говорили о метакфрази у овом роману, самим тим, морамо поћи од екфраза.

Мишимин роман отвара се реченицом: „Још у детињству отац ми је често говорио о Златном павиљону” (Mišima, 2015: 5). Први сусрет протагонисте са објектом овог романа отуда је екфрастичан – пре Павиљона постоје приче о Павиљону. Ове приче остављају посебан утисак на наратора, те он каже да, иако је често виђао „стварни Златни павиљон на фотографијама и у уџбеницима, душа ми је била опседнута *визијом* Златног павиљона, онаквог какав ми је дочарао отац у својим причама” (*Ibid*: 6, наш курзив). Без обзира на то што нам у роману није дат приступ очевој екфрази, видимо њен ефекат на протагонисту-наратора, што сведочи о њеној успелости у категоријама које су као важне за екфразу истицали њени први теоретичари, антички реторичари. Мизогући додатно инсистира на томе да је реч о *визији* – нечему што *као* да ствар доноси пред очи рецепијента. За разлику од визије, прикази *стварног* Павиљона – фотографије и уџбеници – иако бришу „као” из претходне реченице, не успевају да пренесу Нишидину форму бесформног кроз свој облик. У томе успевају само оне чулно перцептибилне форме које нису једнаке архитектонском објекту: очева екфраза, облик кинеских карактера којим се исписује име Павиљона, па и звук његовог имена. Све ове појавности храма изазивале су у Мизогућијевој души „помисао на неке необјашњиве, необичне одлике” (*Ibid*). Отуда од самог почетког романа морамо разликовати два храма: стварни, објективни, кантовски речено, ствар-по-себи; и визију, субјективни, ствар-за-мене. За разлику од Кантове метафизике, ипак, овде акценат није на јасној гносеолошкој граници

⁴ Дошен уводи и појам који је у употреби у јапанској науци о књижевности још од XVIII века, а у директној је вези са овом идејом. Идеал јапанске осећајности је сета због неизбежне пролазности (јап. *mono no aware*): лепота трешњиног цвета (и икебана) условљена је нестајањем. *Мопо no aware* романа *Златни павиљон* инициран је и пре читања романа јер је чињеница да је храм уништен у пожару опште позната (Došen, 2017: 524).

између ствари-по-себи и ствари-за-мене. Дистинкција је пре везана за моћ наше уобразиље. Када рецепирамо просторно уобличен ентитет, у нашој свести настаје његова „копија”. Када „сагледавамо” ентитет који није просторно одређен, с друге стране, он ће просторност попримити тек у нашој уобразиљи. Архитекта павиљона у свести протагонисте отуда је сâм протагониста, иако се наизглед чини као да је то његов отац, као сачинитељ екфразе павиљона.

Већ на првим страницама романа, међутим, постаје јасно да Златни павиљон није у знаку једнакости са архитектонским објектом, нити да је екфраза храма коју наратор почиње да кроји нужно „архитектура”.⁵ Као што је дошло до мешања реалног архитектонског објекта (представљеног на фотографијама) и измаштаног, архитектонска творевина почеће даље да се меша са другим реалним ентитетима у Мизогуђијевој свести:⁶

Младо лишће на падини брда, под зрацима залазећег сунца, остављало је утисак златног паравана подигнутог усред поља. Тај приказ увек би у мојој машти изазвао слику Златног павиљона. [...] Мени се привиђало како се Златни павиљон уздиже у јутарње небо, под зрацима сунца које се рађа, из оних увала између планина на истоку. Тако се Златни павиљон појављивао свуда куд бих се окренуо; али пошто га никад у стварности нисам видео, много ме је подсећао на море у овом крају. (*Ibid*)

Златни павиљон, који никада „у стварности” није видео, као форма бесформне лепоте почиње да се сједињује са свим осталим формама које протагониста види као лепе: са младим лишћем, излазећим и залазећим сунцем, морем. Ранкин закључује да је Павиљон Мизогуђију најлепши онда када је од њега најдаљи, тј. на почетку и на крају романа, јер тада постоји само у његовој имажинацији. Тумач каже да је ово принцип „нереалне лепоте”, карактеристичан за јапански романтизам (Rankin, 2018: 38).⁷ Мизогуђи верује да је Златни павиљон „морао бити прелеп”, те је он уложио сву своју снагу и моћ да *замисли* лепоту Златног павиљона, „без обзира на његову *стварну* лепоту” (Mišima, 2015: 22, наш курзив). Павиљон у свести наратора отуда постаје израз лепоте као такве, која се не мора поклапати са лепотом реалног храма. Приповедач, ипак, инсистира на томе да Павиљон за њега никада није био „само идеја или појам”, већ нешто „*стварно* и у свако доба” (*Ibid*: 24, наш курзив) које је, ако пожели, могао отићи и видети. Важно је истаћи да реч „стварно” овде има специфично значење: Павиљон је био нешто што постоји у свету, али не и архитектонски објекат који је људима познат као Златни павиљон. Он је на почетку романа истовремено „заклоњен планинама”, као и море, а поистовећује се и са лепотом која је била „одређени објекат који сам могао дотаћи пристима и јасно сагледати сопственим очима” (*Ibid*). Лепота је, дакле, садржана објективно у свету који нас окружује према схватању Мишиминог антијунака.

Још као дечак Мизогуђи се, ипак, информисао о „стварном” изгледу Златног павиљона, те преноси зебелешку из једне „стереотипне” књиге о уметности, која је, свакако, и сама по себи екфраза. Касније, када буде био монах-приправник у Златном павиљону, и он ће се наћи у улози водича, те сличне стереотипне екфразе казивати туристима. Подсетимо се, Рут Веб је истакла метафоричну употребу глагола „(до)водити (пред очи)” каква се среће код Теона: аутор екфразе се поставља као *периегет* (стргрч. „путописац” или „водич”; Webb, 2009: 54–55), те он „води” нечије виђење, баш као што је Мизогуђијев отац својим виђењем и „вођењем” усмерио нараторово замишљање Златног павиљона. Док је екфраза протагонисте као водича таксативна, екфраза протагонисте као приповедача далеко је слободнија и личнија.

Приповедач се у свом евоцирању храма служи топосима који су карактеристични како за античко, тако и за модерно поимање екфразе. За античку екфразу, како у књижевности, тако и у историографији, то је био, као што смо и раније поменули (в. стр. 63, ф. 12), топос

⁵ Термин по истоименој књизи Владимира А. Милића (в. Милић, 1992).

⁶ У књизи *Описи архитектонских објеката у антици* Милош Ћипранић закључује да је „тешко одлучити да ли садржај [...] описа више открива својства грађевина, живо их показујући, или пак бујност имажинативног додатка [...] аутора. Описивање се претече у приписивање” (Ћипранић, 2022: 22). У Мизогуђијевом случају ово је чак хипертрофирано.

⁷ Јапански романтизам трајао је крајем XIX и почетком XX века, те се развијао донекле паралелно са учењима Кјото школе.

грађевине као особе. Павиљон се „уздицао”, али је и „ћутљиво” стајао, „пробијао се” кроз ноћ, био „свестан” и „равнодушан” према Мизогуђију, „посетио га је” и „сакрио се” (Mišima, 2015: 6, 23, 24, 135) – примере је могуће наћи на готово свим страницама романа на којима се говори о Златном павиљону. Срећемо и топос који је пре везан за теорију екфразе него за саму екфрастичку књижевност. Подсетимо се да је након Шпицеровог инсистирања на изразу *objets d'art* много потоњих теоретичара предмет екфразе почело да види као објектификован, нем и *замрзнут*, те је постала нарочито популарна концепција Мареја Кригера о екфрази као „зауостављеном моменту”. Мизогуђи у духу оваквог приступа екфрази говори о златном фениксу који се налази на врху крова Павиљона:

Друге птице лете кроз ваздух, док је овај златни феникс вечно летео кроз време на својим блиставим крилима. [...] А да би летео, феникс је остајао непомичан. (*Ibid*: 23–24)

Овим топосима, свакако, морамо придружити и оне јапанске, који су суптилнији и суштински у спрези са источњачком (филозофском) мишљу. Већ у претходном одломку приказ феникса можемо видети и из перспективе традиционалног источњачког поимања времена, које Нишида дограђује у идеју о „апсолутној садашњости” (јап. *eien no ima*): вечна прошлост и будућност сједињавају се у једном трену (Uehara, 2009: 159).⁸ Пошто време није ток, феникс не треба да се креће како би летео кроз њега.

Други источњачки топос још је значајнији за роман:

Попут месеца на ноћном небу, Златни павиљон је саграђен као симбол мрачних времена. Стога је било неопходно да Златни павиљон мојих снова буде окружен и са свих страна притиснут тамом. (Mišima, 2015: 23)

Тама се овде може разумети као „апсолутно ништавило”, те је Павиљон у Мизогуђијевој свести увек спој бића и не-бића. Мотив мрака јављаће се кроз читав роман, а своју кулминацију достићи ће на самом крају, када Мизогуђи пред паљење храма у мрклој ноћи *замишља* пред собом павиљон, и он *као* да му се јавља пред очима, лепши него у свим дугим моментима у роману, у облику метаекфразе. Симбол таме је, свакако, дубоко полисемичан, те га не можемо ограничити на једно могуће значење. Тама је израз негатива или негативног, те се одувек поистовећује са злом, смрћу и Другим, и може се стога довести у везу са односом субјекта према објекту у овом роману. Може бити схваћена, како Волас предлаже, и као негатив лепоте храма – ружноћа, која је садржана и у физичкој појави протагонисте (Wallace, 1997: 188).⁹ Дуалност златног и тамног се, ипак, кроз читав роман обједињује, те и када размишљамо у оквиру бинарних опозиција, треба да доспемо до визуелно-интуитивног разрешења које не укида различитости унутар целине. Волас стога каже да су за Мишиму ружно, скрнављење, трансгресија и зло присутни заједно са лепотом као део њене есенције (*Ibid*).

Неретко се идеја о другости представља сликом одраза у огледалу или води. Када се први пут сусретне са Златним павиљоном, Мизогуђи испрва запажа одраз Павиљона у рибњаку Кјоко. У овоме се може приказати топологија психичке стварности по угледу на ону коју предлаже Жак Лакан. Грађевина представља симболички стадијум у ком су ствари записане у чврстом материјалу. Њен одраз се налази у ономе што је Лакан назвао имагинарним „стадијумом огледала” – на површини воде – у ком се њена слика изокреће у сопствену

⁸ У овом, али и другим погледима, идеје Мориса Мерло-Понтија поклапају се са Нишидиним, иако су изнете у културолошки другачијем окружењу коју деценију касније, а десетак година пре него што ће се појавити Мишимин роман. Тако француски феноменолог нуди мисао о перпетуалној садашњости, јер садашњост није само овај тренутак, већ и овај дан, месец, година и, напослетку, читав наш живот је садашњост (Merleau-Ponty, 1978: 423–446).

⁹ Закључак Воласове анализе јесте да је Мишимин „негатив” у спрези са еротским као фундаменталном и фундаментално насилном силом (Wallace, 1997: 199), што је становиште модерних европских интерпретација еротског, те овој идеји нисмо посветили значајнију пажњу у схватању мрака као ништавила, желећи да истакнемо аутентично јапанску мисао. Наш, свакако, није једини проходан херменеутички пут, већ их је могуће пронаћи много, те инспирацију црпети из различитих културолошких уобличења мотива мрака.

супротност. Испод површине налази се свет водених дубина, непознатог и мрачног.¹⁰ Мизогући закључује да је „одраз Златног павиљона био савршенији и од самог павиљона” (Mišima, 2015: 27). У стадијуму огледала долази до поистовећивања са имагинарним Другим, те је за Мизогућија Павиљон савршенији онда када у њему препознаје његову супротност – себе. Овакво виђење може се образложити и идејама које су више у складу са тековинама Кјото школе: савршености павиљона доприноси то што се његова слика прелива у води и титраво одблескује, те је облик Златног павиљона одраженог у рибњаку флуидан и као такав ближи форми бесформног.

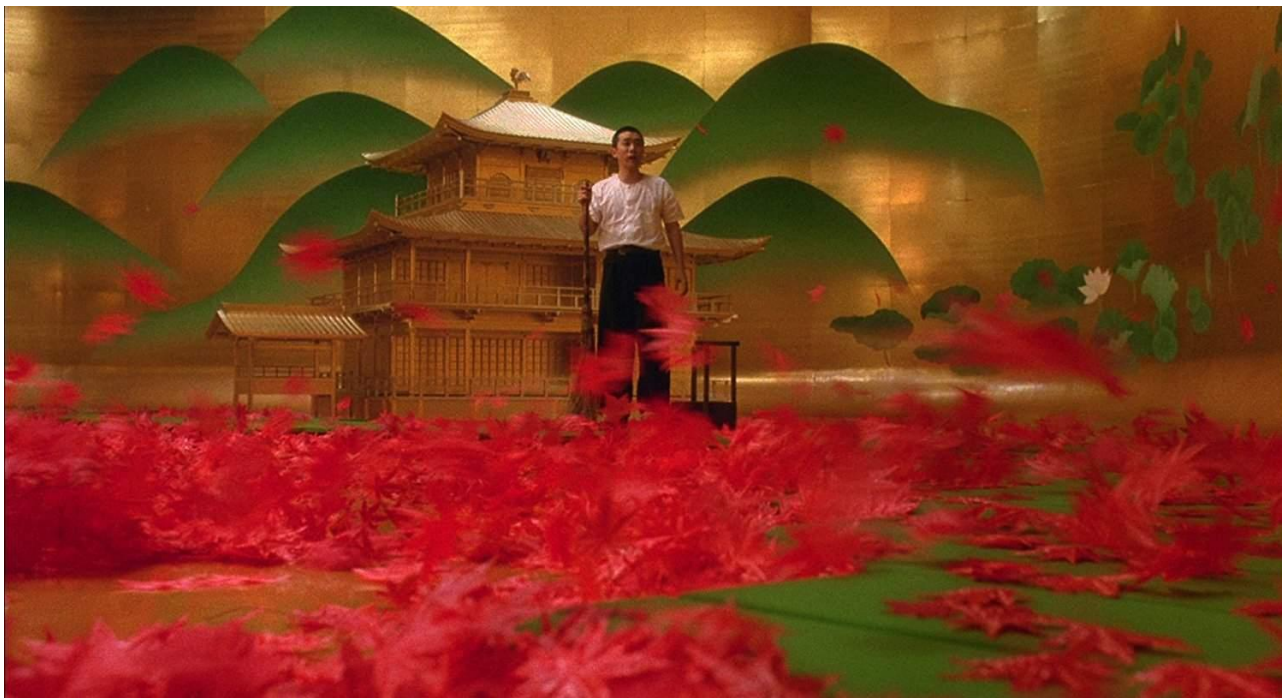
На почетку романа, до сусрета са „стварним” Павиљоном, нарочито је важан мотив његовог модела. Још пре него што се сусрео са архитектонским објектом, приповедач каже да га је понекад замишљао „као малу, деликатну рукотворину, коју бих могао узети у руку”, а други пут „као огромну, чудовишну катедралу која се уздиже у бескрај небеског свода”. Призор Златног павиљона у његовој свести једнако су будили мајушан летњи цвет¹¹ и тмурни, муњама набијени облаци (*Ibid*: 24–25). Трешњин цвет симбол је Јапана и, као што смо поменули, лепоту у свести јапанског човека првенствено црпи из своје краткотрајности, али за Мизогућија његовој лепоти додатно доприноси чињеница да може стати у шаку, што имплицира и потенцијал да буде здробљен. Лепота Павиљона рефлектује се, с друге стране, и у катедрали (изворно врло не-јапанском мотиву), која се у рецепцији протагонисте уздиже у бескрај неба са муњама набијеним облацима. Отуда у погледу величине можемо говорити о три Златна павиљона – умањеном, реалном и увећаном, где је умањени пријатан, реалан разочаравајући, а увећани је опресиван (Wallace, 1997: 188). Ове карактеристике суштински су субјективно придодати квалитети од стране Мизогућија, а не објективне одлике архитектонског објекта. Стално смењивање и замењивање величином различитих појавности храма централни су проблем романа по Воласовом мишљењу (*Ibid*). Архитектонски модел Златног павиљона као минијатура на први поглед поклапа се са умањеним Павиљоном, али не смемо занемарити да је модел апстрактна / имагинативна творевина која се базира на узајамном дејству ограничења физичке појавности и слободе концепцијских замисли (Стратимировић, 2015: 17). Отуда Мизогући, када се први пут сусретне са моделом храма, закључује да је он

био ближи онаквом Златном павиљону какав сам ја замишљао у својим сновима. Посматрајући ту савршену фигуру Златног павиљона, постављену у самом великом храму, подсетио сам се на бескрајне везе које се односе на чињеницу да се у великом космосу увек налази његова копија у малом. (Mišima, 2015: 28–29)

Нарочито важна слика овде јесте представа концентричних светова, у којој Златни павиљон постаје пандан космосу, а његов модел пандан човеку (или, конкретно, Мизогућију) – космосу у малом. Овој идеји вратићемо се када се Мизогући поново буде срео са моделом Златног павиљона, на самом његовом крају. Отуда је приказ модела композиционо важан зато што заокружује роман и сва евоцирања Златног павиљона у њему. Нама је додатно значајан зато што је ово прва инстанца у вези са којом можемо говорити о метакфрази у *Златном павиљону*. Модел је био виђен као наративно, а не концептуално средство све до 1976. године, када су Питер Ајзенман и Алдо Роси изложбом *Идеја као модел* направили прекретницу у његовом тумачењу (Стратимировић, 2015: 11). И ми га разумемо, нарочито у контексту Мишиминог текста, као наративно средство које интерпретира дело просторне уметности и отуда се може схватати као екфрастички „текст”. Стога би Мизогућијева евокација модела била метакфрастичка. Овом квалитету додатно доприноси то што модел у Мизогућију омогућава да „сањари”. За претходно изнетим одломком следе наредне реченице:

¹⁰ Ова интерпретација испирирана је разумевањем Венеције у Шекспировим драмама Хелге Гејер Рајан (в. Geyer-Rayan, 1996).

¹¹ И касније ће се у роману за хризантему рећи да је била „попут неког малог Златног павиљона” (Mišima, 2015: 168), а везе Павиљона са цвећем призивају схватања икебана у Кјото школи.



Слика 4.2.1. Кадар из филма *Мишима – живот у четири поглавља*, Пол Шрејдер, 1985; Јасосукe Бандо (Yasosuke Bando) као Мизогуђи.

Сада сам први пут могао да сањарим. Да маштам о малом, савршеном Златном павиљону, још мањем од овог модела, као и о Златном павиљону бескрајно већем од правог, толико да би у њега могао стати готово цео свет. (*Ibid*)

Рецепција модела Златног павиљона омогућује наратору да „унутрашњим оком”, или у духу филозофије Кјото школе – интуицијом – сагледа још два имагинарна облика архитектонског објекта, чиме се овде нуди екфраза модела унутар екфразе ентеријера Павиљона, а потом и екфразе имагинарних Павиљона унутар екфразе модела. Овакав метакфрастички поступак највише се поклапа са схватањем метакфразе које износи Де Армас: метакфраза је екфраза уоквирена другом екфразом.

4.2.3. Метакфраза: стапање екфразе и екфрастичког објекта

Занимљиво је, међутим, то да је модел одабран као начин представљања Златног павиљона у нечему што се уклапа и у наше разумевање метакфразе – у кинематографској метакфрази, односно филмској адаптацији екфразе и метакфразе у роману. У питању је филм *Мишима – живот у четири поглавља* (Пол Шрејдер, 1985), у којем прво поглавље представља високостилизовану и у визуелном изразу надреалну адаптацију *Златног павиљона*. Читав одломак сниман је у студију, те је Златни павиљон дочаран помоћу модела који је циљано направљен за филм. Овај модел није сачињен са мишљу да доведе до суспензије неверице у оку посматрача – Пол Шрејдер није желео да модел у филму учини што ближе стварном Павиљону, већ га је свесно оставио у облику концептуалног решења. Као што се већ може видети на Слици 4.2.1, режисер се кадрирањем поигравао са величином храма, сугеришући промене које се дешавају у свести протагонисте, које је као централни проблем романа истакао Волас. Те промене у филму су екстернализоване. Овде не говоримо, међутим, о Шрејдеровом филму због његових метакфрастичких квалитета (иако их има и иако су значајни), већ га користимо на начин на који користимо осталу библиографију у овом поглављу – као херменеутички подухват. Мизогуђијево прво сексуално искуство, иако се у роману не дешава у близини храма, на филму у позадини приказује Златни павиљон који се убрзано приближава и увећава (Слика 4.2.2) како би се пренео следећи утисак из пишевог пера:



Слика 4.2.2. Кадар из филма *Мишима – живот у четири поглавља*, Пол Шрејдер, 1985; Мики Такакура (Miki Takakura).

И то здање је сада стало између мене и живота којем сам тежио. Најпре је било попут минијатурне слике, али се за трен ока повећало, док није потпуно преплавило свет који ме је окружавао, испуњавајући сваки његов кутак, као што сам у оном префињеном моделу Златног павиљона, који сам једном видео, сагледао огромну грађевину која је обухватала све остало. [...] Златни павиљон, који ми се понекад чинио толико равнодушан као да се диже у ваздух потпуно изван мене, сада ме је сасвим преплавио и дозволио ми да се налазим у оквиру његовог здања. (Mišima, 2015: 134)

Овај сусрет Мизогући ће још једном назвати „визијом”, али се у филму брише граница између Павиљона „визије” и стварног храма, а као медијатор између ове две појавности јавља се модел, те му Шрејдер у својој интерпретацији романа даје привилеговано место. Режиер га бира да представи обе форме Златног павиљона симултано, што никако није случајно, ако имамо у виду то да модел заузима вредносно сличну позицију и у структури романа: протагониста се са њим сусреће у првом и последњем поглављу, а у тренутку првог сексуалног искуства, који је централан за заплет, још једном га се присећа у наведеном одломку.

У филму ће се модел појавити и као минијатура, и то у моменту за који у роману не постоји пандан (Слика 4.2.3). Док посматра како Кашиваги прави икебану и слуша га како пореди лепоту са кривим зубом у шапи (што се дешава и у роману), Мизогући држи модел Златног павиљона, објављује да му је храм од сада непријатељ и уништава га стиском шаке (што се не дешава у роману). Шрејдер је овде укинуо поређење, те Златни павиљон (тј. његов модел, који је у филму са њим у једнакости) одиста претворио у мајушни цвет који у шапи може бити и бива здробљен. Тај цвет се у Кашивагијевом виђењу ствари поистовећује са кривим зубом, који је нарочито симболичан као покварен и стран део нашег тела, „мртав предмет” (*Ibid*: 154). Павиљон постаје нешто што Мизогући мора одстранити из свог бића попут поквареног зуба или, можда, баш бруто – као једино што у њему није остало покварено. Сматрамо да Шрејдер филмским језиком нуди другу интерпретацију. Зато Мизогући у филму уништава ту „савршену фигуру”.

У роману се потреба за „пресецањем континуитета” Павиљона десила на другачији начин и захвата већи временски распон, па ју је потребно подробније анализирати и истаћи постепене промене које настају у нараторовом виђењу храма, творећи напоследку метаксфразу. Када се коначно сусрео са „стварним” павиљоном, као што смо рекли, Мизогући



Слика 4.2.3. Кадар из филма *Мишима – живот у четири поглавља*, Пол Шрејдер, 1985.

се разочарао његовим изгледом. Павиљон је био лепши у његовој имагинацији, формиран на основу екфразе, него у стварности. Након прве посете, међутим, храм је почео да

оживљава своју лепоту из дана у дан, док на крају није постао још лепши од оног Златног павиљона какав је био пре него што сам га видео. [...] Више нисам тражио илузију Златног павиљона у пределима и стварима око себе. Постепено, Златни павиљон је почео да живи дубље и чвршће у моме бићу. [...] Који год делић Златног павиљона да сам замислио, целокупна грађевина би одјекивала у мени. (*Ibid*: 33)

Ово је период који је Мизогући провео у храму, те није било неопходно да здање транспонује на пејзаж око себе, али зато је почео да га транспонује на сопствено биће. Сличну врсту интернализације видели смо и у одломку који представља његов први сексуални чин, када га је Павиљон „преплавио” (што је типичан еуфемизам за сексуалну кулминацију) и дозволио му да се нађе у здању храма (што асоцира на пенетрацију, иако до ње у роману, бар на овом месту, не долази). Док је испрва Мизогући интернализовао храм, у сексуалном сусрету храм интернализује њега.

Прва интернализација дешава се током Другог светског рата, што није случајно одабрано време. Поново се јавља мотив одраза, овога пута кроз поређење са огледалом на чијој полеђини је некаква превлака, чиме се додатно потврђује симболика одраза као зла и скрнављења, пошто тамна позадина ствара контраст у односу на златно блистање храма:

Тога лета чинило ми се да се Златни павиљон користи лошим ратним вестима, које су нам пристизале из дана у дан, као неком врстом превлаке на полеђини огледала, у коме се он огледао блиставији него икад. [...] Било је сасвим природно што рат и пометња, гомиле лешева и обиље проливане крви само још више истичу лепоту Златног павиљона. (*Ibid*: 39)

Храм је најлепши када се сагледа у контрасту према својој супротности: ружноћи, рату и Мизогућију. Али, као што изнова истичемо, ова супротност је уједно и део самог храма, иако својим постојањем не умањује његову лепоту. Несклад може бити део лепоте, због чега и несклад три спрата овог архитектонског објекта за наратора представља „трагање за стилем који би искристалисао сав околни немир” (*Ibid*: 40). Лепота у свету Мишиминог романа није пука супротност ружноћи и смрти, већ резултат дијалектичког самеравања опречности, које не превазилази ни једну страну овог односа.

Оног момента када Павиљону током бомбардовања прети уништење, његова лепота постаје „трагична”, а слика објекта из Мизогуђијеве маште преноси се у свим појединостима на стварни храм, „као што настаје копија пресликавањем оригиналне слике на свили” (*Ibid*: 49). Храм *постаје* екфраза храма, архитектура, те је свако даље представљање храма метакфрастичко: спој стварног архитектонског објекта и наративне репрезентације архитектонског објекта. Очева екфраза и нараторове екфразе Златног павиљона (што је једини облик у ком читаоци могу реципирати Павиљон романа) као архитектонског објекта, и као лепоте у свету уопште, након овог момента стапају се са грађевином у нараторовој свести. Као екфраза екфразе Златни павиљон се представља најлепшим до тада, али се и сваким метакфрастичким понављањем даље интернализује, прелазећи све више из објек(а)та у субјекат. У овом аспекту суштински се прекида дуалност субјекат–објекат, а кроз роман Мизогуђи настоји да тај прекид још очигледније истакне, све до одлуке да ће спалити Павиљон. Кључни тренутак, за који Ранкин каже да је пресудан за стапање „визије” и „стварног” Златног павиљона, јесте опасност која им је заједничка током бомбардовања Јапана у Другом светском рату (Rankin, 2018: 35). Судбина коју је прижељкивао за обоје, протагониста ће касније одредити као судбину Павиљона.

Тек као метакфраза Златни павиљон „више није био непомична грађевина”, него се претворио у „симбол пролазности овоземаљског света” (Mišima, 2015: 49). Потенцијално изгубивши чврсту форму која вечно може одолевати времену, у Мизогуђијевој рецепцији здање храма под јаком сунчевом светлошћу позног лета почиње да изгледа као да „губи разне појединости свог облика” (*Ibid*: 50), а коначним уништењем Златни павиљон више не би био „спутавањем својим обликом” (*Ibid*: 51). Уништење које прети током рата Мизогуђију омогућује да сагледа Павиљон као потенцијалну форму бесформног. Када се рат завршио, а Павиљон остао нетакнут, показао му је свој „необично празан облик”, али уједно и „чврсту лепоту” која није имала везе ни са каквим пролазним обликом (*Ibid*: 69). Попут Микеланђела који ослобађа облик из мермера, Мизогуђи ће доживети свој уништилички чин као стваралачки: он ће, из сопствене перспективе, ослободити истинску лепоту павиљона из његовог чврстог и испразног облика. Ослободиће, заправо, оно бесформно из њега, „апсолутно ништавило”.

Свест о томе да је Златни павиљон „само ништавило савршено компоновано и грађено са највећом пажњом” (*Ibid*: 163) јавиће се када се Златни павиљон по други пут испречи између протагонисте и „живота”, односно приликом његовог другог сексуалног сусрета, који ће повећати Мизогуђијеву фрустрацију Павиљоном и примаћи ће фабулу моменту доношења одлуке о спаљивању храма. Мизогуђи ће касније схватити да је у тренуцима када му се „живот нудио” престао да гледа жене својим очима и преузео очи Златног павиљона (*Ibid*: 169). Чин гледања од пресудне је важности за један метакфрастички роман и о њему наратор често размишља, закључујући да „док ја гледам, морам истовремено дозволити да и онај кога гледам мене подробно посматра” (*Ibid*: 110). Због своје ружноће Мизогуђи не подноси поглед упрт у себе, те је свако гледање Златног павиљона истовремено диван и дубоко непријатан чин, који се преноси и на Мизогуђијев интимни контакт са женама. У наредном поглављу говорићемо о метакфрастичком погледу као о посматрању Другог. Мизогуђи, међутим, иако субјекат посматрања, себе види као Другог услед своје муцавости и ружноће, те типични метакфрастички поглед може да иде у оба смера. Ово је још једна битна новина коју уводи Мишима у метакфрастички сусрет: поглед је обостран.

У сексуалном чину појављује се „апсолутни Златни павиљон”, а очи субјекта се преображавају у очи објекта / света, те се тада све остало претаче у прашину (*Ibid*: 170). Апсолут и ништавило стапају се као у Нишидиној филозофији, а то се и на плану материјалног света дешава на крају романа. Уочи завршетка прича се тополошки враћа на почетак – област немирног мора из ког протагониста потиче. У сусрету са дивљим морем, које је испрва доживљавао као Павиљон, Мизогуђи схвата да ће спалити храм, повезујући два опречна елемента, воду и ватру. У бити то значи да, као што ни воду ватром није могуће уклонити из постојања, то није могуће урадити ни Златном павиљону.

Припремајући се да почини злочин, Мизогући се поновно среће са моделом Павиљона:

Тело ми се натопило тамом Златног павиљона. Тада се преда мном појавило чудно лице од којег сам претрнуо од страха. Док сам држао упаљену шибицу, моје лице се одразило на стакленој витрини у којој је чуван модел храма. Мада ово уопште није био погодан тренутак за ово што сам учинио, ја сам сада застао и пажљиво се загледао у минијатурни Златни павиљон у витрини. Тај мали Златни павиљон био је осветљен мојом шибицом као месечевом светлошћу, његова сенка се лелујала и његов фини дрвени оквир као да се шћућурио обузет немиром. Готово тренутно га је прогутала тама. Шибица ми се угасила. (*Ibid*: 267)

„Чудно лице” због ког је претрнуо од страха јесте Мизогућијев одраз у стаклу витрине. Витрина између протагонисте и модела поставља исту границу коју је претходно површина рибака поставила између Златног павиљона и мрачних водених дубина. Са непознатим и мрачним се, самим тим, поистовећује Мизогући. Овим се на рецепцију модела дословно одражава Мизогућијев лик преко стакла витрине, чиме још једном настају концентрични светови, тј. у овом случају концентрично сопство. Интересантно је да тада Мизогући прибегава топосу архитектонског објекта као живог бића: „дрвени оквир као да се шћућурио обузет немиром”. Антропоморфизујући га, наратор свој чин поистовећује са убиством. Убиство моментално следи, бар на симболичком плану – шибица се угасила и, готово тренутно, модел храма је прогутала тама. Копија космоса у малом визуелно прелази у апсолутно ништавило, а убрзо ће се то на физичком плану десити и самом космосу, тј. Златном павиљону. Светло шибице, такође, доводи до појаве сенке – још једног двојника модела, који је, иако чулно перцептибилан, суштински бесформан, те у својој појавности лелујав. У овом моменту сенка модела представља оно што ће храм убрзо постати, када се пламичак шибице буде претворио у свеобухватни пожар – форму бесформног.

У ништавилу Павиљон ће засијати више него што је то било могуће у стварном свету, где виђење омогућава сунчева светлост. „Апсолутни павиљон” стога ће се јавити у потпуном мраку, када Мизогући изађе пред храм да га „погледа” последњи пут. Тада ће још једном приметити да је „чврста повезаност свих облика храма била [...] разбијена одблесцима воде, и у таквим тренуцима чинило се да је Златни павиљон саздан од материја какве су ветар, вода и ватра, које су у вечном покрету” (*Ibid*: 274). Упорно указујући на приказе обликом непостојаних двојника Павиљона, наратор ће коначно понудити на сличан начин непостојану метакфразу храма. Његовом „унутрашњем оку” јавља се целокупан храм

под чудесном светлошћу самог времена, које није ни дан ни ноћ. Никада ми се раније Златни павиљон није приказао у тако савршеном облику, никада га још нисам видео да тако блиста у свим својим детаљима, било је то као да сам поседовао моћ визије слепог човека. [...] Префињен екстеријер Златног павиљона присно се измешао са његовим ентеријером. И док су ми очи упијале цео тај приказ, разабирало сам структуру храма и јасне контуре његових мотива, схватао сам мукотрпно понављање украсних детаља помоћу којих се ти мотиви остварују, видео сам ефекте контраста и симетрије. [...] Лепота је синтетизовала све борбе и супротности и сав несклад у сваком делу овог здања. [...] Лепота је била и свака појединост и целокупна грађевина, и сам Златни павиљон, и ноћ која га је обасјавала. [...] Наговештаји лепоте која није постојала постали [су] подлога и мотиви Златног павиљона. Такви наговештаји били су знаци ништавила. Ништавило је било сама структура те лепоте. (*Ibid*: 271–273)

Овај подужи цитат био је неопходан како би се говорило о најзначајнијој метакфрази у овом роману, која потврђује мисао наратора изречену знатно раније: „Посебно својство пакла је да се све јасно види, све до најмање појединости. И да се све то види у потпуном мраку” (*Ibid*: 109). Пред „призором” овакве лепоте открива се пакао у бићу Мишиминог антијунака. Иако, одиста, Мизогући у читавом одломку инсистира на чину стварног виђења, јасно је да је овде реч о хипертрофираном виђењу „унутрашњим оком” тј. интуицијом. Ово виђење почело је да се развија са првим рецепцијама екфразе, које је протагониста назвао својим „визијама”. Затим их је транспоновао на све лепо, а то се временом сјединило са стварним храмом, прерастајући постепено у метакфразу. Као метакфраза, Павиљон је почео да се опире домену физичког, иако (би требало да) је у њему утемељен, и све се више приближавао свету метафизичког. Ако се позовемо на Кантову гносеологију, приметимо да се Павиљон јавља на два нивоа

спознаје: реални павиљон (и његов приказ на фотографијама) спознају чула, док Павиљон као лепоту каквом је схвата Мизогући и асплоутно ништавило спознаје ум. У овом одломку видимо оно што Кант назива „лудилом”: оно „што се састоји у жељи да се изван сваке границе чулности нешто види, то јест у жељи да се на основу начела сањари (умом бѣсни)” (Kant, 2004: 124).

Храм који Мизогући „посматра” у овом тренутку близак је платонском *eidos*-у: није посредни појавност објекта у одређеном тренутку и из одређене перспективе. Храм је обасјан светлошћу „самог времена”, што значи да протагониста гледа све његове манифестације кроз историју као јединствен ентитет. То се не дешава ни дању, ни ноћу, чиме се нарушава једна од најосновнијих бинарних опозиција услед које у свету миметичких копија ништа не може бити ствар-по-себи. Павиљон је стога двоструко отргнут од света: он гори и из њега нестаје, али се јавља и у интуицији као нешто што више не припада свету, него постоји за себе, у идеалном и идејном облику. Кроз читав овај сегмент Мизогући ће порећи једине две априорне форме чулности према Кантовом мишљењу – простор и време.

„Моћ визије слепог човека” отуда можемо поимати на два битна начина. Не-чулним виђењем превазилазе се материјална ограничења виђеног објекта, тј. физичка ограничења *сагледавања*, односно спознаје објекта. Њих априорно нема само онај који никада није видео очима, већ се одувек за „чин гледања” служио интуицијом. Једини начин да се слепоме нешто представи јесте другим чулима. Метаекфраза се овде имплицира у изворном контексту у ком се говорило о екфрази, као реторичком средству које се првенствено аудитивно реципира.¹² Оваква рецепција разрешава се интуитивно, те у свести долази до квази-визуелног поимања онога о чему се слушало. Простор као априорна форма чулности слепцу може бити доступна само тактилно. Мизогући је испрва, дакле, заиста био попут слепца, јер је о Златном павиљону само слушао, пре него што га је видео. Просторно уобличавање павиљона у његовој свести морало је тада бити делатност ума каквим га схвата Кант, пошто је априорну форму простора применио на Павиљон пре него што је стекао искуство о њему. Сада када га је избрисао из појавног света, храм се враћа у протагонистину интуицију, одакле је за њега и изникао.

У метаекфрастичком представљању храма у овом одломку долази до апсолутне апстракције – до мешања екстеријера и ентеријера. Приликом идејног и идеалног виђења могуће је сагледати оба истовремено и упоредо. Али, још значајније, ове категорије се даље апстрахују до „структуре храма”, и то не структуре у физичком, већ идејном смислу: протагониста уочава понављања мотива због којих долази до ефекта симетрије и контраста. Овакво сазнање не припада ни чулима, ни уму, већ разуму према Кантовој теорији спознаје. И пре конкретизације, унутар самог идејног решења, Павиљон је био спој супротности, симетрије и контраста. Када посматрач елементе сагледа појединачно и затим их међусобно упореди, они могу деловати нескладно, као што је случај са стилски различитим спратовима Павиљона. Али овде је лепота „синтетизовала” сав несклад. Новим начином виђења, тј. сазнања, Мизогући је пронашао лепоту у свакој појединости, а првенствено у целокупној грађевини.

Приповедач каже да је лепота представљала и „ноћ која га је обасјавала”. Ноћ је овде као тама поново симболична јер је Павиљон отргнут из физичког света. Ништавило које обузима павиљон за Мизогућија јесте лепота. Он, ипак, закључује да је Павиљон одувек био наговештај лепоте која не постоји у физичком свету. Лепота је знак ништавила, а ништавило структура лепоте. Мишима готово да овде нуди пандан Китсовој идеји, те имплицира да је лепота ништавило, а ништавило лепота.

Без обзира на то што је стварни Златни павиљон обновљен свега неколико година по свом уништењу, у форми исповедног романа у првом лицу показало се да он, можда, није ни

¹² Интересантно је истаћи да Лукијан пред крај свог дела *De domo* (лат. *О палати*), тражи од својих слушаца, којима пажњу са његовог говора одвлаче бројне слике што их и сâм у том тренутку описује, да затворе очи пре него што послушају говор његовог противника на исту тему (Lucian, 1905: 32). Екфраза је, дакле, ефектнија када је неометана видно-перцептибилним утисцима, чак и када су они део самог екфрастички предмет.

могао истински бити уништен, јер његова лепота није била садржана у њему самом. Чак и да јесте, иако архитектонски објекат може бити спаљен, метакфрастички објекат ће одолети уништитељским силама стога што је он израз писане речи, која у овом случају реферише на себе саму пре него на чулни објекат, и као такав само привидно обитава у материјалном. Стварајући на прагу комбиновања познатог и непознатог, Моретијеве стране форме и локалног садржаја, Мишима брише границе између субјекта и објекта, указујући да је теоријско здање које је утемељила модерна мисао о екфрази могуће из темеља протрести.

5. МЕТАЕКФРАЗА И АДАПТАЦИЈА: ЕКРАНИЗАЦИЈА ДРУГОСТИ

Медијум покретне слике, био то филм или ТВ серија, има нешто суштински заједничко са метаекфразом: дефинисаност интерпретирајућим погледом. С обзиром на то да ћемо се у овом поглављу бавити кинематографском метаекфразом, поглед, а нарочито редитељски „поглед” на књижевну екфразу коју филм и ТВ серија узимају за метаекфрастички прототекст, постаје двоструко важан – испрва екфрастички текст нуди свој „поглед” на творевину просторне уметности, дословно је гледајући (макар и унутрашњим оком), а онда метаекфрастички текст даје свој „поглед” на тај „поглед”, који у кинематографској метаекфрази подразумева и чин гледања који спроводи сама камера.

На врло сличан начин у досадашњој теоријској мисли приступано је схватању погледа у кинематографији и у теорији екфразе. Мичел у свом семиналном есеју „Екфраза и другост” износи идеју да екфраза не обитава само у истрошеном бинарном феноменолошком моделу односа субјект–објект и гледалац–слика, већ се мора сагледати читав ланац могућих друштвених односа који су уписани унутар поља вербалног и визуелног представљања (Michel, 2007: 183–184), а сам наслов његовог текста упућује на чињеницу да се у друштвеној хијерархији углавном успоставља однос према ономе што субјекат екфразе види као Другог. Од могућих другости, Мичелов текст се у студијама углавном призива у оним моментима када се о екфрастичком предмету говори као о женском ентитету, те о песниковом погледу на њега као о пенетрирајуће мушком. Врло слично виђење приписано је и филмској камери:

The place of the look defines cinema, the possibility of varying it and exposing it. [...] Going far beyond highlighting a woman's to-be-looked-at-ness, cinema builds the way she is to be looked at into the spectacle itself [...] Cinematic codes create a gaze, a world and an object, thereby producing an illusion cut to the measure of desire.¹ (Mulvey, 1989: 25)

Књижевни текстови о којима ће бити реч су, као екфрастички, дефинисани погледом. Ово је додатно продубљено чињеницом да је јунак *Слике Доријана Греја* првенствено објект жеље, мушка верзија *femme fatale*, а у филмској адаптацији и интенционално феминизиран (Felleman, 1997: 45). У другом књижевном прототексту, Напуљској тетралогiji Елене Феранте, јунакиње су жене, али је значајнија чињеница да је дело написала жена и, још више, да га приповеда жена. То намеће следеће питање: да ли се екфрастичко приповедање жене може издвојити у односу на екфрастичко писање (хетеросексуалног белог) мушкарца по томе да женска екфрастичка књижевност киритикује родно обојену иконографију (Kennedy, 2016: 11)? Отуда ћемо се у овом поглављу окренути теоријским правцима који су женственост и жену ставили у предњи план: теорији кемпа и, незаобилазно, феминистичким и гинеокритичким читањима.

Изабраним романима заједнички је и емблематичан гест који је, с једне стране, израз беса против ограничене репрезентације мањина, а са друге, израз чежње да се пониште наративне нити културолошки обојене патријархатом (Kérchy, McAra, 2017: 224). Керчи као еминентан пример наводи напад ножем на Веласкезову Венеру од стране суфражеткиње Мери Ричардсон. Ауторка је подизање ножа на слику чувеног сликара назвала „creative iconoclasm”,² чином противписања и стварања противтрадиције (Kérchy, 2015). И у одељку о Напуљској тетралогiji видећемо како јунакиња, уништавајући своје фотографије, ствара нови естетски предмет. Ситуација је компликованија са *Сликом Доријана Греја* зато што се подизање ножа на слику завршава смрћу протагонисте. Екфраза се у феминистичкој традицији препознаје као терапеутско средство за суочавање са траумом коју је изазвала сликотекстуална наративизација из перспективе погледа (хетеросексуалног белог) мушкарца (Kérchy, McAra, 2017: 221–222). Отуда јунакиња успева да изрази и бес и чежњу, истовремено уништавајући и

¹ „Место погледа, способност његовог варирања и експонирања дефинише филм. [...] Идући далеко изван наглашавања женске одлике да буде гледана, начин на који се жена гледа филм чини спектаклом. [...] Филмски код ствара поглед, свет и објект, изазивајући тиме илузију скројену по мери чежње.” (наш превод)

² „сваралачко иконоборство” (наш превод)

стварајући. Чин Вајлдовога протагонисте је, напротив, чин чистог беса. Могуће тумачење, у које наша анализа неће даље улазити, у вези је управо са потенцијалном другошћу самог лика, јер се у студијама неретко истиче његова потиснута хомосексуалност. Идентитетска критика нама није циљ, али смо овом приликом желели да приметимо како идентитетска самооствареност може уништителски чин претворити у стваралачки, док њен мањак симболички (а у *Слици Доријана Греја*, ако бисмо прихватили претходно изнет став, и дословно) постаје кобан. У том смислу овај аспект који се првобитно односи на личности јунака преноси се на њихов однос са екфрастичким, а у филмској адаптацији метаекфрастичким предметом. Отуда идентитетска критика може допринети расветљавању семантичких слојева метаекфразе.

Поред тога што је естетски предмет, као предмет жеље, дефинисан погледом, прво субјекта екфразе, а потом и у кинематографији невидљивог субјекта метаекфразе, потребно га је објаснити кроз однос који има са камером. У наредним одељцима показаћемо како се појмовна екфраза књижевног текста актуализује у медијуму покретне слике. За разлику од обрнуте екфразе, овај метаекфрастички поступак има другачији однос са својим рецепијентом. Обрнутоекфрастичку слику рецепијент може посматрати из било ког угла и са ма које удаљености, диктирајући своје рецепијентско искуство. Са кинематографским медијумом то није случај – перспективу проматрања актуализованих метаекфраза увек диктира режисер. Ово нужно подразумева већи степен интерпретативности који је уписан у слојеве самог естетског предмета ова два типа метаекфразе. У оба случаја која ћемо анализирати, нужно ћемо имати посла са обе њене врсте – анализирајући слику Хенрика Медине и Ајвана Олбрајта као обрнуте екфразе, али и како су оне ре-приказане у Левиновом филму *Слика Доријана Греја* као кинематографске метаекфразе, као и реалан предмет који представља ципела и њено појављивање у разним кадровима у епизодама Констанцове *Моје генијалне пријатељице*.

Зато је потребно детаљније сагледати однос метаекфразе и адаптације. Њиме се досад највише бавио Клаус Клувер мада, свакако, говорећи о екфрази. Он каже да је екфраза дескриптивни мономедијални вид интермедијалних референци док адаптација подразумева трансмедијалне елементе изворног текста који су транспоновани у нови медијум (Clüver, 2017b: 460). И екфраза и адаптација су интерпретативни процеси, те надилазе пуку ремедијацију (*Ibid*: 474) и обе превазилазе критику засновану на критеријуму веродостојности зато што су за аутора неретко тачке у којима је дошло до измена изворног текста од већег интереса у односу на оне његове делове који су остављени исти (*Ibid*: 467, 472). Клувер текст о екфрази и адаптацији пише пре свега како би разграничио два појма за које сматра да су последњих година сувише широко схваћени, постајући синоним за трасмедијацију. Он критикује употребу термина „музичка” и „кинематографска екфраза” јер се њиховом употребом проширује ауторово схватање екфразе као дескриптивне транспозиције визуелне конфигурације у *речи* (*Ibid*: 473).³ Теоретичаркама које су увеле поменуте појмове Клувер замера и то што адаптацију нису издвојиле као посебну врсту транспозиције, а Лауру Сејцер Аит, која је дефинисала кинематографску екфразу, критикује и зато што није препознала да слике које су ремедијално представљене у филму функционишу другачије у новом контексту, те да камера не посматра слику на исти начин на који то чини око (*Ibid*).

Студије адаптације свакако су знатно млађа област од теорије екфразе, а до потребе за заснивањем овог истраживачког поља довела је пре свега појава филма. Требало је, ипак, више времена да се у филмским адаптацијама (нарочито оним које адаптирају књижевни текст) препозна дигнитет нечег што завређује да буде предмет академског изучавања. О томе говори Линда Хачион у књизи *Теорија адаптације*,⁴ наводећи проучаваоце за које ће књижевни текст због иконофобије, тј. логофилије, увек остати супериоран у односу на његову адаптацију у ма који други медијум (Hutcheon, 2006: 4). Адаптација је за њу „палимпсестно” дело које је у

³ Отуда смо ми предложили да се екфраза одреди наративом као средством које повезује многе медијуме уместо „вербалним” и „речју”.

⁴ Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*. New York, London : Routledge, 2006.

сваком моменту прогоњено текстом из ког је адаптирано (*Ibid*: 6). Интересантно је што је семиотичка терминологија којом се Хачион служи при објашњењу адаптације готово истоветна оној коју Тамар Јакоби и Клаус Клувер користе при дефинисању екфразе:

Adaptations [...] to a different medium [...] are re-mediations, that is, specifically translations in the form of intersemiotic transpositions from one sign system (for example, words) to another (for example, images). This is translation but in a very specific sense: as transmutation or transcoding, that is, as necessarily a recoding into a new set of conventions as well as signs.⁵ (*Ibid*: 16)

Пре него што теорију адаптације ставимо у контекст што културално шире адаптационе праксе, као што Хачион захтева (*Ibid*: XII) и у оној мери у којој нам то обим нашег истраживања дозвољава, указали бисмо и на везу коју је теоретичарка успоставила између адаптације и другости: адаптациона моћ је способност понављања без копирања, уписивања различитости у сличности и способност да нешто истовремено буде и Ја и Други (*Ibid*: 174). Отуда ћемо у овом поглављу посветити пажњу једној од централних тема модерних проучавања екфразе – другости – али ћемо то уједно учинити имајући у виду медијум који се до скоро није сматрао могућим судеоником у екфрастичког, па тако и метакфрастичком сусрета: филму, односно ТВ серији.

⁵ „Адаптације [...] у други медијум [...] су ре-медијације, тј. посебни преводи у облику интерсемиотичких транспозиција из једног знаковног система (нпр. речи) у други (нпр. слику). Ово је превод у веома специфичном смислу: као трансмутација или транскодирање, тј. нужно као бележење у нови склоп како конвенција, тако и знакова.” (наш превод)

5.1. Кемпизација метакфразе у преласку *Слике Доријана Греја* из текста на сликарско и филмско платно¹

Бити природан представља позу и то нај-раздражљивију од свих мени познатих.

Оскар Вајлд, *Слика Доријана Греја*, стр. 10

5.1.1. Теоријски оквир: кемп и екфраза

Услед чињенице да је најпознатији појединачни исказ о кемпу, *Белешке о кемпу* Сузан Сонтаг, посвећен Оскару Вајлду, теоријско испитивање кемпа истраживача / истраживачицу врло брзо ће довести до чувеног писца. Без обзира на то што се Вајлд безупитно повезује са кемпом, са његовим делом то, међутим, није случај. Сузан Сонтаг каже да је он био фигура у транзицији: у периоду када је тек дошао у Лондон, његов лични стил она сматра конзервативним и тврди да је то рефлектовано у *Слици Доријана Греја*, те верује да Вајлд тек у каснијем периоду свог живота почиње да антиципира демократски дух кемпа (Sontag, 2013: 200).

Одређење кемпа које Сонтаг нуди у великој мери одудара од других зато што она кемп не доводи у суштинску везу са хомосексуалношћу и феминизираношћу, већ га третира као аполитичну и стрејт појаву (Horn, 2017: 18). Вајлд је за њу претеча кемпа првенствено зато што је денди. По њеном мишљењу, кемп је модерни дендизам (Sontag, 2013: 200). Други аутори пак сматрају да кемп никако не можемо одвојити од његовог специфичног историјског порекла у геј супкултури, ма колико савремени контекст појма био варијабилан (Horn, 2017: 16). Они чврсте геј корене кемпа проналазе, на пример, у сатири Самјуела Батлера, поезији нонсенса Едварда Лира и апсурдном хумору Оскара Вајлда (LaValley, 1995: 68–69). Вајлд је отуда у теорији неретко препознат као геј икона једнако колико и икона кемпа. Схватање кемпа на ком је утемељена ова анализа у извесном смислу ближе је оном које нуди Сонтаг стога што се не упушта у потрагу за латентном хомосексуалношћу у роману и филму *Слика Доријана Греја*,² али свакако да улази у дијалог са квир теоријама.

Иако је постало уобичајено да се кемп види као нешто што изневерава сваки покушај дефинисања, зарад даље анализе истаћи ћемо оне аспекте из досадашњих теоријских разматрања појма који ће бити важни за нашу расправу о кемпизацији метакфразе. Кемп је естетска стратегија која се често постиже стилистичком претераношћу, пренаглашеном театралношћу или другим формама претеране артикулације које доводе до нескладности и дискрепанција. Кемп генерално нарушава опресивне идеологије и нормативна схватања, била она у вези са родом, сексуалношћу или ма чиме другим, доводећи у питање статус свега што се сматра „природним” или „оригиналним” (Horn, 2017: 21). Склоност кемпа ка денатурализацији, на којој академија инсистира, преузета је, свакако, из квир теорија (*Ibid*: 20). Ово је заједничка тачка како „стрејт” читања кемпа, тако и оних утемељених на квир теоријама.⁴ Тако се може истаћи и одређење Умберта Ека, према ком се кемп мери степеном артифицијелности (Есо, 2007: 408) и писац каже да сви кемп предмети и особе морају поседовати елемент екстремизма који је противприродан, јер нема кемпа у природи. Кемп је, у његовом схватању, љубав према ексцентричном и према стварима које су оно што нису (*Ibid*:

¹ Поглавље је првобитно објављено у: Tatjana Ristić. Ekfrastički kemp: prelazak Slike Dorijana Greja iz reči na platno. *Kemp u nama i mi u kempu! – završna publikacija projekta* Camping the trash out. (prir.) U. Đurović. Beograd : Muzej popularnih i supkultura, 2021, str. 24–35. Доступно на електронској адреси (приступљеној марта 2024. године): https://www.popsup.org/_files/ugd/a0243c_fa2022f2c72f4ebeb2d1ce5f69c0927e.pdf. Овде се налази измењено и значајно допуњено издање, које помера акценат истраживања са екфразе на метакфразу.

² Тако читање нуди, између осталих, следећи текст: Hannah Phillips, *Closeted Desire, Deviant Decor, Shawangunk Review* vol. XXIX, 2018. Пионире у овом приступу истиче Глејви у: Glavey, 2016: 175, ф31.

⁴ Рејчел Девит, на пример, тврди да је кемп метода помоћу које хегемонија постаје квир, денатурализована и стога подвргнута субверзији кроз прекомерну артикулацију (Devitt, 2006: 32).

411). Отуда денатурализација представља теоријску окосницу одређења кепма којим ћемо се надаље служити.

Као што је поменуто, иако је Оскар Вајлд општеприхваћен као оличење кемпа, било због своје хомосексуалности, било дендијевског стила и сензибилитета, његово дело је ређе довођено у везу са кемпом. Викторија Милс једна је од ретких изучавалаца који у *Слици Доријана Греја*, ипак, проналази кемп. За наше испитивање важно је поглавито то што је ауторка, такође, колико нам је познато, једина која је довела у везу кемп и екфразу у овом роману. Цитирајући чланак часописа *Edinburgh Review* из 1814. године, она истиче да је екфраза повезана са „руменом женственошћу”⁵ која оваплоћује чисту артифицијелност, те да, као репрезентација репрезентације, али и као денди, обитава у односу између оригинала и копије, и у разлици њихових уметничких стилова (Mills, 2009: 155).

Овакво виђење екфразе надовезује се на она која смо истакли након што је Лео Шпицер понудио прво модерно одређење: вербална инстанца разумева се као активна, говорећа, она која види, док је објекат екфразе пасиван, виђен и нем. Истакли смо и да се објектификација предмета екфразе доводи у везу са виђењем жене, а на своју кулминацију наилази у Мичеловом есеју „Екфраза и другост”. Мичел, међутим, први прави и помак у односу на остале теоретичаре који инсистирају на родној економији у делању екфразе, јер закључује да род није јединствен кључ, већ једна од многих појава разликовања која појачава дијалектику сликатекста какав је екфраза (Michel, 2007: 201). Самим тим, женственост / феминизираност у екфрастичком приказивању није нужна, а онда када постоји, није нужно у вези са (латентном) хомосексуалношћу и / или кемпом.

Интересантно је истаћи и суштински сродну концепцију квир екфразе коју износи Брајан Глејви.⁶ Он сматра да је квир одлика свеколике екфразе, садржана у некохерентности саме њене дефиниције, која је у античко доба исказана универзализујућом логиком, а у модерно миноризирајућом (Glavey, 2016: 8). У својој монографији он анализира квир екфразе модернистичких и постмодернистичких аутора који су отворено били хомосексуалне оријентације, али ипак тврди да свако квир читање нужно тражи оно што је латентно (*Ibid*: 18), те успутно помиње и *Слику Доријана Греја*. Цитира у том погледу Ив Кософски Сеџвик која каже да је овај роман могуће разумети двојако: као да има тематски празно „модернистичко” значење и тематски пуно „хомосексуално” значење (Kosofsky Sedgwick, 1990: 165–166). Сличну двојност Глејви позиционира као срж квир екфразе, за коју сматра да одбија да буде увучена у бинарни систем мишљења, тј. да не мора да се определи за један пол у или–или односу. То је у случају квир екфразе првенствено везано за Мичелову идеју да је лесинговско строго одвајање уметничких форми скривено под маском родне и сексуалне политике (Mitchell, 1986: 109). Глејви сматра да је Вајлдово дело, поред Валеријевог и Уисмансовог, пример хомосексуалне декаденције која исказује мањак поштовања према уметничким границама. За разлику од нормативне екфразе која је заснована на бинарном односу реч–слика и мушко–женско, квир екфраза је посвећена пролиферацији непредвидивог спектра односа, умножавајући видове чежње, поистовећивања, везивања, вољења, имитирања, зависти, а понекад и игнорисања уметничког дела (Glavey, 2016: 5–6). Напоследку, квир екфразу аутор види и као модел и као предмет изучавања. У првом погледу сматра да је реч о репаративном читању естетских концепата који су били промишљани у репресивним категоријама, као што су просторна форма, мировање и ћутање, те да их је могуће видети и на потпуно опречан начин, иако то свакако не искључује начин на који су схватане досад (*Ibid*: 15–16).

⁵ У оригиналу стоји реч *effeminacies*, а не *femininities*, где је прва првенствено приписивана феминизираним хомосексуалцима. У теоријама кемпа увек се инсистира на њој, али српски језик не нуди погодну дистинкцију између две врсте женствености. Чини нам се да реч „женскост” не би одговарала контексту.

⁶ Глејви, такође, екфразу доводи у везу са кемпом, али не у случају Оскара Вајлда, већ Френка О’Харе.

5.1.2. Ликовни реализам: слика Хенрика Медине

Слика *Доријана Греја*, као што већ и сам наслов сведочи, пример је екфразе, и то један од најпознатијих у светској књижевности. Овај роман, такође, представља и преломни моменат за теорију екфразе зато што нарушава једну од основних доктрина већине модерних схватања: дескрипција није доминантан облик казивања у приказу портрета, већ је врло сведена. Иако се инсистира на невероватној сличности између модела и лика на платну који је осликао Бејзил Холворд, као и на томе да се сличност не нарушава након што портрет постане магично огледало „живе смрти његове [Доријанове] душе” (Вајлд, 2004: 100, 202), приповедач се не упушта у образложење тога *како* је сликар постигао ову реалистичну сличност.⁷ Вајлд се послужио Лесинговим запажањем да Хомер не дочарава Хеленину лепоту директним описом, већ сликајући ефекат који њена лепота оставља на тројанске старце (Lesing, 1964: 86). На исти начин, Доријанова лепота нуди се искључиво кроз ефекте које слика оставља на своје посматраче.⁸ Роман поред емотивне реакције дочарава и моралне последице слике, али оставља визуелно место неодређености, које филмске адаптације као актуализоване метаекфразе нужно морају да одреде (Wells-Lassagne, 2009: 395).

Малобројне конкретне дескрипције портрета у роману илустрација су књижевних општих места. Лорд Хенри, на пример, Доријана описује као „младог Адониса, који изгледа као да је саздан од слоноваче и ружиних латица” (Вајлд, 2004: 8). Отуда је визуализација како Доријана, тако и његовог портрета, препуштена имажинацији читаоца. Конкретизоване су искључиво боје (слоновача, гримиз и злато), а Шенон Велс-Ласањ сматра да је њихова сврха пре у асоцијативној вези са аристократијом и луксузом него са физичким изгледом лика (Wells-Lassagne, 2016: 78).

Оног момента пак када говоримо о метаекфрази, тј. када се књижевна екфраза екранизује и постане филмска, говоримо и о конкретной визуелној форми Доријановог портрета. У овој анализи настојимо да покажемо како је у преносу књижевне појмовне екфразе у филмску актуализовану метаекфразу дошло до кемпизације портрета. Неки аутори чак тврде да је Вајлдов сензибилитет за кемп инфилтрирао филм путем неких екранизација његовог романа из 1913. и 1916. године (Green, 2013: 19).⁹ У фокусу овог испитивања биће искључиво филм Алберта Левина (Albert Lewin) из 1945. године. Оно што га чини јединственим у свету адаптација Вајлдовог романа јесте то што се једино ова екранизација служи стварним сликама, док остале адаптације прилагођавају фотографије глумаца како би дочарале Доријанов портрет. Иако је филм црно-бели, слике су снимљене помоћу техникатора и приказане су у



Слика 5.1.1. „Портрет Херда Хатфилда као Доријана Греја”, Хенрик Медина, 1945.

⁷ За примере исказа о наликовању књижевног лика и фигуре на портрету в. Вајлд, 2004: 27, 131.

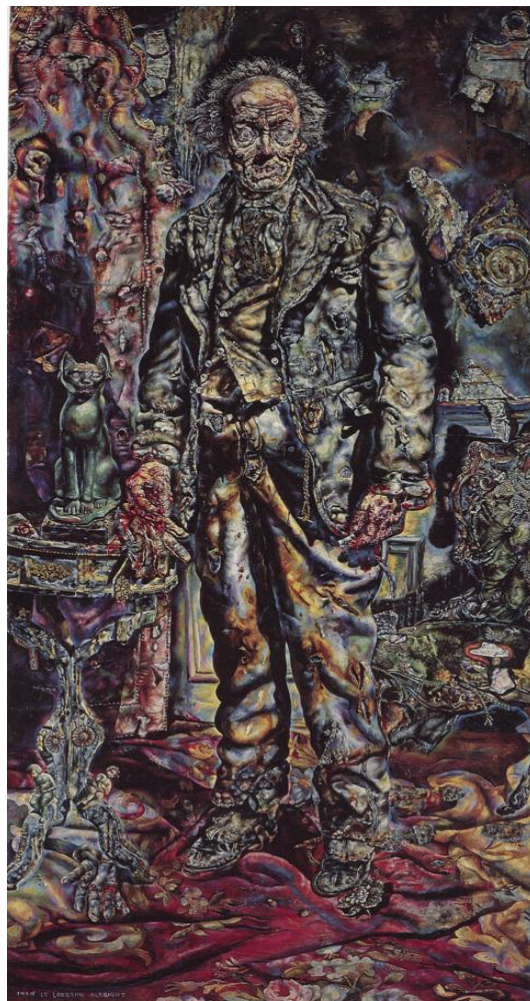
⁸ Илустрација овога налази се, на пример, у одломку у ком Доријану, док посматра први пут свој портрет, осећање сопствене лепоте долази као откривење (Вајлд, 2004: 28).

⁹ Аутор ово преноси као цитат Сузан Сонтаг, неадекватно наводећи извор. Због тога што филмови о којима је реч нису јавно доступни, не можемо поуздано порећи тачност изнетог закључка, те остављамо референцу.

боји. *Портрет Херда Хатфилда као Доријана Греја* (Слика 5.1.1), који је насликао Хенрик Медина (Henrique Medina), реалистички приказује глумца као још увек неисквареног Доријана. *Слика Доријана Греја* (Слика 5.1.2) Ајвана Олбрајта (Ivan Albright), с друге стране, приказује Доријана ком је душа унакажена грехом. У фокусу потоњег сегмента овог поглавља биће Олбрајтова слика, која је у битном смислу и главни предмет анализе читавог поглавља. Да бисмо дошли до образложења тога зашто сматрамо да је Олбрајтова слика пример кемпизације, морамо је јукстапонирати првенствено Медининој слици, баш као што да бисмо говорили о Левиновој метаксфрази, прво морамо прозборити о Вајлдовој екфрази.

Мединина слика одликује се готово фотографском реалистичношћу. Боје и светло су сведени, али самом чињеницом да су у филму приликом приказивања овог портрета први пут употребљене боје, слика делује живље од свега што је дотада дочарано. Утиску артифицијелности који је филм до те тачке оставио умногоме доприноси изведба Херда Хатфилда (Hurd Hatfield), који глуми Доријана. У студијама се често напомиње како Хатфилд изгледа као неживи предмет враћен у живот. Сузан Фелман сматра да Левин додатно истиче глумчево наликовање статуама тако што га поставља у кадрове напореда са бронзаним копијама Верокијевог и Донателовог *Давида* (Felleman, 1997: 47–48). Велс-Ласањ чак мисли да Хатфилд током филма задржава непомичан и безизражајан поглед до те мере да Мединин портрет делује реалистичније и од самог глумца (Wells-Lassagne, 2009: 398). Јасно је да је реч о редитељевој одлуци да филмски лик позиционира као *tableau vivant*. Сејцер Аит истиче да је функција коју *tableau vivant* може имати у филму да подстакне упоређивање са стварним делом помоћу спорог покрета камере и широких кадрова. То је, уједно, највизуалнији облик кинематографске екфразе, али може бити пропраћен вербалним и аудитивним елементима, који додају нијансе интерпретацији (Sager Eidt, 2008: 55). У овом случају поређење је двоструко и метаксфрастичко: Хатфилд се пореди са статуама, које су у филму и саме дате као оно што филмска теоретичарна назива атрибутивним кинематографским екфразама, али „замрзавање момента” које *tableau vivant* оличава призива и поређење филмског и књижевног лика, а на филму и њихово самеравање са актуализованим обрнуто екфрастичким портретом (који стога што узима за свој прототекст екфрастички књижевни текст нужно има метаксфрастички квалитет, како смо раније истицали).

Утисак о Доријановој артифицијелности назначен је и у роману: позирање му је „савршено мирно” (Вајлд, 2004: 23), носница и усне су „извајане” (*Ibid*: 20, 83) и он је саздан од „лепоте коју старогрчке мермерне статуе чувају за нас” (*Ibid*: 37). Сврха ових описа, међутим, није у указивању на Доријанову артифицијелност, већ на лепоту равну идеалној лепоти хеленских статуа. Једини моменат у роману када можемо говорити о интенционалном приказивању Доријана као нечег неприродног јесте када њему самом, након што је убио Бејзила, сопствене руке изгледају као „грозно обличје од воска” (*Ibid*: 147), чиме се прави паралела са језивошћу воштаних фигура.



Слика 5.1.2. „Слика Доријана Греја”, Ајван Олбрајт, 1943, Уметнички институт Чикаго

Одабир Херда Хатфилда за глумца који ће тумачити Доријанов лик говори доста о Левиној уметничкој интенцији. Поред замрзнутог израза лица, проучаваоци неретко истичу и његову женственост,¹⁰ која у роману постоји само имплицитно.¹¹ Још значајнија чињеница од ове јесте то што се глумчев изглед директно коси са једним од ретких визуелних описа из романа: Доријан има плаве очи и златну, коврцаву косу, а Хатфилд је у тренутку снимања филма тамнооки младић равне, тамне косе. Ово је једна од најочигледнијих промена, поред многобројних (првенствено фабулативних) интерполација које „копија” доноси у односу на „оригинал”. Левин је изменом Доријановог изгледа хтео да укаже на наличје Вајлдовога јунака, а Олбрајтов портрет је најекстремнији израз овога.

Потреба за одступањем од прототекста симболично је дочарана и начином снимања. Фелман је истакла саму камеру као антинатуралистичко средство и типичан Левинов потпис (Felleman, 1997: 51). Одступање од изворног текста које је нарочито битно за нашу анализу може се уочити већ на Медининој слици, на којој је присутна статуа мачке, као и у многобројним кадровима, у којима је она врло често централни мотив, те камера неретко гравитира ка њој, нарочито у кобним моментима откривања (*Ibid*: 53). Њена улога у филму је упечатљива услед неприродности приказа мачке са минђушама, али је значајнија у другом погледу. Увођењем овог мотива Левин, наиме, нуди сопствену интерпретацију тога шта је омогућило фантастичну судбину Доријановог портрета. Ова мачка је, заправо, Баст, египатска богиња која, између осталог, може и да обистини жеље. Управо пред њом Доријан у филму изговара како би дао све када би могао да остане вечно млад а да слика стари уместо њега. Хенри га упозорава да му мачка може остварити жељу, те саветује Бејзилу да Доријану уз портрет поклони и њу. Фелманова сматра да мачка у филму отуда симболизује уметност у функцији ирационалног и уобразиље (*Ibid*).

Приказ мачке је метакфрастички. Левин је укључио знатан број литерарних узора у филм, а међу њима и песму „Сфинга” Оскара Вајлда, која се у филму помиње и насловом. Оваквим истицањем књижевног „оригинала” разбија се илузија филмске непосредности (Bolter, Grusin, 2000: 44). Доријан у филму чита следеће одломке из песме:

Dawn follows Dawn and Nights grow old and all the while this curious cat
Lies couching on the Chinese mat with eyes of satin rimmed with gold.

[...]

Get hence, you loathsome mystery! Hideous animal, get hence!
You wake in me each bestial sense, you make me what I would not be.

You make my creed a barren sham, you wake foul dreams of sensual life¹²

¹⁰ Паркера Тајлера Хатфилдови изрази лица и говорни манири асоцирају на Кетрин Хепберн (Tyler, 1946: 21). Демистификација рода која се приписује кемпу могла је бити један од централних предмета наше анализе да је Грета Гарбо, као што је желела, прихватила Левинову понуду да се врати филму у улози Доријана. Како Левин каже, тада снажна продукцијска цензура забранила је ту „травестију” (цитирано у: Felleman, 1997: 45). Грета Гарбо једна је од глумица која је, вероватно једнако колико и Оскар Вајлд, довођена у везу са кемпом, па тако и у чувеном есеју Сузан Сонтаг (Sontag, 2013: 193, 198).

¹¹ Ситуација је компликованија када је реч о Доријановој имплицитној хомосексуалности. Она није смела бити ништа очигледније приказана на филму у односу на роман, јер се због услова које је наметао Холивуд у то време пуно водило рачуна да не буде икаквог хомосексуалног подтекста. Могуће га је, ипак, наћи. О томе говори Фелман у: Felleman, 1997: 46–47.

¹² „Зора прати Зору и Ноћи старе, а за то време ова чудна мачка
Лежи и дрема на кинеској розгизини с очима од сатена оперважених златом.

[...]

Одлази одавде, гнусна мистерија! Скарадна животиња, одлази одавде!
Будиш у мени свако зверско чуло, чиниш ме оним што не желим бити.

Чиниш моју веру јаловом варком, будиш погрдне снове чулнога живота”

Наш превод. Оригинал у: Oscar Wilde, “The Sphinx”. In: *Collected Works of Oscar Wilde*, 1997, 882–890.



Слика 5.1.3. Лево: Херд Хатфилд као Доријан, Лоуел Гилмор (Lowell Gilmore) као Бејзил и скица Сибил Вејн. Десно: Дона Рид (Donna Reed) као Гледис, Бејзил и скица Гледис. Кадрови из филма *Слика Доријана Греја*, Алберт Левин, 1945.

Прва цитирана строфа има првенствено екфрастичку функцију, док су друге две у служби филмске интерпретација моралности Доријанових поступака. Екфраза је у песми сведена, те је мачка приказана првенствено кроз сатенске очи оперважене златом. Нешто од ове димензије биће пренето и метаекфрастички на филм, јер ће се Сибил учинити да статуа мачке помера очи, те ће оне постати једини део фигуре који ће „оживети”. Приликом измене Доријановог портрета главна измена на статуи мачке биће, управо, то што ће јој очи засијати, попут злата. Ова екфраза, такође, истиче Вајлдову склоност ка оријенталном, а видимо да се у песми спајају Египат и Кина. Фасцинација овим деловима света присутна је и на првој страници романа, где су у опис Бејзиловог сликарског студија укључене персијске бисаге и индијске свиле разапете преко прозора тако да стварају јапански ефекат (Вајлд, 2004: 7). Левин је нарочит акценат ставио на будистичку орнаментику, те у филму Бејзил Доријану поклања и наративну поему о Буди, *Светлост Азије*, сер Едвина Арнолда (sir Edwin Arnold, *The Light of Asia*, 1879). Увођење будистичких концепата у филм доприноси моралном ткању колико то чини и проклињање мачке у Вајлдовој песми. Она буди осећај бестијалности и чини лирског субјекта оним који не жели бити, а његову веру варком зато што буди жељу за сензуалним животом.

Након што чује Вајлдову песму и Доријана како свира једну од Шопенових увертира, Сибил Вејн одустаје од сопствене чедности и тада се разбија идеална представа коју је Доријан имао о њој. Оваквим идеализованим представама о женама умногоме доприноси чињеница да су оне у филму транспоноване на папир једино као скице, и то у узастопним кадровима који спајају две сцене, што нас додатно подстиче на повезивање њиховог значења (Слика 5.1.3). О могућем филозофском смислу скице нарочито ћемо говорити у следећем поглављу, али сада желимо да истакнемо контраст између скице и довршене слике коју Левинов филм донекле предлаже: услед неконкретизованости, тј. умањене материјалности, скица је увек идеалнија представа човека (у овом случају жене) од довршене слике, која индивидуу нужно представља као чулније биће.

И сам Доријан је у два наврата приказан кроз скицу током филма (Слика 5.1.4). Пре него што видимо глумца и портрет, сусрећемо се са Бејзиловом скицом за портрет. Реалистичност је знатно мања у односу на ону која је постигнута финалном сликом. Црте лица су, такође, оштрије и мужевније од Хатфилдових. Ова скица је у кадру док Бејзил и Хенри коментаришу невероватну лепоту модела портрета. Свака скица је увек недовршена, те екфраза дата кроз разговор у овом тренутку употпуњује представу о Доријановом изгледу у свести реципијента филма. Али, врло брзо нуди се конкретан облик (како портрет, тако и његов модел), те се нарушава идеалност слике, баш као што се убрзо квари и Доријанова



Слика 5.1.4. Лево: Бејзил и скица Доријана Греја. Десно: Мортон Лаури (Morton Lowry) као Адријан Синглтон и скица Доријана Греја. Кадрови из филма *Слика Доријана Греја*, Алберт Левин, 1945.

личност. Сибил и Гледис (Бејзилова нећака која не постоји у роману) до краја остају неискварене, па можемо тврдити да зато сликовно нису ни могле бити конкретизоване.

Са другом Доријановом скицом ситуација је другачија. У питању је карикатура коју је нацртао Адријан Синглтон, који се у роману само успутно помиње. У филму он је зависник од опијума и криви Доријана за сопствени суноврат, због чега жели да га види на вешалима. И он Доријана приказује знатно оштријим цртама у односу на оне које одговарају глумчевом лицу, али ово не оставља утисак истакнуте мужевности колико демонских одлика. Нарочито акцентујући Доријанов цилиндар, гледаоца овај приказ може подсетити на афричко вуду божанство Легбу, који је спроводио смртнике у загробни живот, а неретко је приказиван управо са цилиндром. С таквом интерпретацијом у свести, можемо предложити да Адријан види Доријана као неког ко га води у смрт и приписује му карактеристике инферналног.

Промене на портрету у роману развијају се у неколико фаза у екфрази, а такав је случај и у филмској метакфрази. Оне су у екранизацији, међутим, само у два наврата визуелно представљене: после Доријановог првог исказа суровости и после убиства Бејзила, што су уједно и два кључна тренутка за трансформацију лика. Међуфазе метаморфозе су у адаптацији дате искључиво кроз вербалне аспекте кинематографске метакфразе. Како филм одмиче, промене постају израженија. Прва је, као и у роману, садржана само у промену израза лица, тј. у губитку осмеха (Слика 5.1.5). Овај моменат опредељује и поенту коју смо претходно изнели: Мединина слика је толико реалистична да кадар у ком глумац мења израз лица одиста делује као да приказује саму слику. Реалистичност ће већ у следећем приказу бити у потпуности подривена. Оног момента кад је Бејзил убијен као лик, у филму је симболички



Слика 5.1.5. Лево: Детаљ слике „Портрет Херда Хатфилда као Доријана Греја”, Хенрик Медина, 1945. Десно: кадар из филма *Слика Доријана Греја*, Алберт Левин, 1945.

убијена и његова (тј. Мединина) слика, те се на екрану појављује портрет који је начинио нови сликар, симболишући заокрет у читавој атмосфери филма. Ми бисмо сугерисали да симболише и заокрет од природности и примерености у кемп, што Бејзил у филму, када угледа измењен портрет, илустрије речима: „It’s beyond nature, beyond reason!”¹³

5.1.3. Заокрет ка кемпу: слика Ајвана Олбрајта

Вајлдова екфраза више него већина других преиспитује Лесингову идеју да је књижевно дело остварено у медијуму времена, а ликовно у медијуму простора зато што евоцира портрет који се мења током јунаковог живота. Шенон Велс-Ласањ сматра да *Слика Доријана Греја* отуда антиципира филм као медијум покретне слике (Wells-Lassagne, 2009: 393). Портрет као непроменљива слика не би требало да буде погодан за филм, али Сузан Фелман примећује да, парадоксално, постоји немали број холивудских филмовима насталих између 1940. и 1950. године у којима се приказују, управо, портрети. У овим филмовима они су постали (покретни) филмски актери (Felleman, 2006: 16).

Промена портрета у Левиновом филму кључан је фактор у креирању његове семантике. Док је Медина портрет насликао у реалистичком маниру, Олбрајтово сликарство припада америчком магијском реализму. Редитељев одабир оваквог сликарског правца за приказ Доријанове деградације може се оправдати самим романом. Измене на слици, поред фантастичне смрти главног јунака, роман чине фантастичним. Ми се, међутим, слажемо са филмским критичарем који је овакав начин приказивања промене насликаног лика видели као изневеравање Вајлдовог текста: „One wonders if Wilde’s imagination, feverish as it might be on such a point, would sanction this horrible example of a dracula to end all draculas” (Tyler, 1946: 22).¹⁴ За разлику од Тајлера, ипак сматрамо и да је ово изневеравање Вајлдове имагинације потез уметничке визије, јер се портрет у преносу из речи на платно и екран (свесно или несвесно) кемпизује.

Александер Доти (Doty, 2000: 82) тврди да вантекстуални материјал често помаже стварању кемп читања зато што негује одређену кемп дистанцу према наративу и карактерима, те да кемп није нужно приступ у конструисању текста или перформанса, већ је понекад стратегија читања, а може бити и обоје истовремено. Пошто је свака адаптација, заправо, ауторово читање прототекста, можемо рећи да и Левин и Олбрајт читају Вајлдов роман као да га одликује кемп, тј. да њихова свест о кемпу самог писца у њима отвара „кемп око” које има моћ да трансформише (читалачко) искуство (Sontag, 2013: 192). Обојица, међутим, истовремено и стварају уметничко дело које је кемп тиме што кроз (пер)верзију реалности настоје да денатуризују оригинално дело.¹⁵ Многи аутори о кемпу говоре слично, истичући његову зависност од гротескног, у којем се све индивидуалне црте додатно наглашавају, изолују и надигравају претходна реалистична отелотворења, деконструишући конформистичку модерност тиме што се служе нечувеношћу ради појачавања емоције реципијента, која настаје као одговор на кемп приказ (LaValley, 1995: 69). Кемп отуда истовремено ремети (прототекст) и ствара (деутеротекст) (Horn, 2017: 21). Али, колико год се помакао од оригинала, особеност кемпа је да, поред све склоности травестији и трансформацији, ствари назива својим именима и приказује свет као такав (Коларић, 2010: 254). Отуда Олбрајтов / Левинов Доријан није ништа мање Доријан од Вајлдовог, исто колико је фигура на знатно измењеном портрету у самом роману и даље приказ Доријана.

¹³ „Изван природе је, изван разума!” (наш превод)

¹⁴ „Човек се пита да ли би Вајлдова имагинација, колико год била грозничава у тој тачки, одобрила овај ужасан пример дракуле над дракулама” (наш превод)

¹⁵ Доти је од оних теоретичара који кемп посматрају у контексту квир теорије, тако да смо овај цитат знатно изменили како бисмо га довели у везу са нашим контекстом, а сада га преносимо у оригиналу: „[...] camp’s ironic humor always foregrounds straight cultural assumptions and its (per)version of reality – and therefore seeks to denaturalize the work of dominant (patriarchal, heterocentrist) ideologies” (Doty, 2000: 82–83).

Имајмо у виду и то да је филм снимљен 1945. године, а да после Другог светског рата кемп постаје масовни феномен, део популарне културе и културолошких истраживања (*Ibid*: 253). Стога је вероватна упознатост ових уметника са Вајлдовим статусом као иконе кемпа могла довести до намере да се денатурализацијом портрета разбију и искритикују конзервативне норме романа, што је у гледаоцу створило утисак „омашене озбиљности” (Sontag, 2013: 196), настале у поређењу прототекста и адаптације. Сузан Сонтаг, ипак, тврди да није свака омашена озбиљност кемп, већ само она која се састоји од адекватне мешавине претеривања, фантастике, страсти и наивности (*Ibid*), а ми верујемо да Олбрајтова слика садржи, управо, ове карактеристике.

Оно што се види у поређењу слике Хенрика Медине и Ајвана Олбрајта, поред очигледне промене стила, јесте и знатна разлика у количини детаља који су присутни на сликама. Намерна претераност која у овом погледу постоји на Олбрајтовој слици готово да призива речи лорда Хенрија: „Детаљи су увек вулгарни!” (Вајлд, 2004: 95). Стари тип дендија мрзео је вулгарности, али их нови тип, денди који је љубитељ кемпа, поштује (Sontag, 2013: 200). Претерано гомилање детаља опште је присутно у филму. У роману, на пример, постоји плејада малих екфрастичких пасажа који представљају уметничке предмете, нарочито оних из домова сликара и његовог модела. Левин ово користи како би постигао визуелну хипертрофију, која је безмало пример претеране артикулације коју смо помињали у вези са кемпом. Третман ентеријера Доријанове куће у потпуности је у складу са Доријановом артифицијелношћу у изведби Херда Хатфилда, сматра Фелман (Felleman, 1997: 52).

Услед мањка визуелних информација о слици која постоји у роману, поред ефекта који слика производи у оку посматрача, једино што може допринети читаочевом уображавању слике јесу Бејзилова запажања о њеном стилу, иако се она кроз роман мењају. Првобитно, док још увек довршава портрет, Бејзил говори следеће:

његова [Доријанова] лепота ми је отворила потпуно нови приступ у уметности, потпуно нову категорију стила. [...] „Сан о форми у времену мисли” [– ...] Доријан Греј то значи за мене. [...] Он несвесно одређује за мене црте једне нове школе, школе која у себи мора да има сву страст романтичног духа, све савршенство духа који је грчки. Хармонију душе и тела – што је величанствено! У свом лудилу ми смо одвајали ово двоје, измислили смо реализам који је вулгаран, идеалност која је празна. [...] Он је, као што рекох, буђење новог стила. Откривам га у кривуљама извесних црта, у лепоти и тананости извесних боја. (Вајлд, 2004: 15)

Испрва Бејзил у портрету проналази спој две уметничке форме које се вечито смењују – романтизма и реализма – али не успева ово увиђање да објасни икако другачије до као „осећај”. Више година касније, сећајући се портрета, каже Доријану:

[...] одлучио сам да насликам твој диван портрет какав стварно јеси, не у костиму мртвих времена, него у твојој стварној одећи и времену. Да ли је у питању био реалистички метод или чисто чудо твоје личности, које ми се директно представило без измаглице или вела, не могу да кажем. (*Ibid*: 107)

У овим речима се потенцира утисак реалистичности који је слика остављала на реципијенте. Мало потом Бејзил истиче како је то, ипак, само утисак: „Уметност је увек апстрактнија него што замишљамо. Форма и боја говоре нам о форми и боји – и ништа више” (*Ibid*: 108). Овај цитат призива Велс-Ласањ када каже да Олбрајтов портрет потпуно напушта реализам, доказујући естетски циљ уметника, био он сликар или филмски редитељ (Wells-Lassagne, 2009: 398). Његова слика сасвим лако може да се чита као илустрација идеје Бејзиловог претходно неатрибуираног цитата: она је „сан”, а могли бисмо рећи и кошмар „о форми”, тј. приказ одсуства реалистичке форме.

Промене које визуелно дочарава портрет у роману дате су евокативно: првобитно се на уснама појавио траг суровости (Вајлд, 2004: 85), а касније и израз лукавства и извијена бора лицемерја (*Ibid*: 203). Све ово је „видљиви симбол деградације коју доноси грех” (*Ibid*: 90). Екфраза је у том погледу мање дескрипција површинских слојева портрета, а више интерпретација скривеног значења особина фигуре на слици садржаног у дубљим слојевима.

Једина промена која је описана визуелним речником јесте „скерлетна мрља” која је „личила на свеже проливену крв” (Вајлд, 2004: 203). На Олбрајтовом портрету је можемо уочити, као и последње промене које су приказане у роману: портрет као да је прокрварио, па се крв појавила и на другој руци и на стопалима. Код Олбрајта је на стопалима нема, али Доријан стоји на скерлетном тепиху који асоцира на крв. Сликара успева да дочара „лице сатира” и „очи ђавола” који се помињу у роману (*Ibid*: 145), те ужасан утисак који слика оставља, демонстрирајући да „ни распадање леша у влажном гробу није тако страшно” (*Ibid*). Олбрајтова слика изазива нешто што је својствено кемпу колико и Кантовој концепцији узвишеног – оно изазива „негативно задовољство”: осећање кочења животних сила и њихово изливање (Kant, 2004: 103). Како то Ива Драшкић Вићановић запажа, при рецепцији узвишеног уобразиља се самоповређује у покушају да превазиђе инхерентне границе опажајности, што доводи до допадања изазваног незадовољством (Draškić Vićanović, 2020: 155). Својом пренаглашеном неприродношћу, нарочито у односу на реалистички описан оригинал и првобитно приказан портрет у самом филму, ова слика опипљивије приказује ружноћу него што би то иједан реалистички приказ могао: „[p]ужноћа је била једина реалност [, ...] сликовитиј[a] у својој снажној актуелности импресије него све грациозне форме Уметности” (Вајлд, 2004: 170).



Слика 5.1.6. Лутка. Кадар из филма *Слика Доријана Греја*, Алберт Левин 1945.

Свој моћни утисак Олбрајтова слика постиже управо у јукстапозицији према остатку филма: црно-бели натурализам дубоко је подривен изненадним шоком техникolorа, који појачава натприродне одлике портрета (Felleman, 2006: 22). Сузан Фелман још каже да ова слика, нарочито својим неслагањима са романом, представља незабораван моменат кинематографског терора, иако се филм жанровски не може сматрати хорором (*Ibid*: 21). Док је могуће тврдити да откривање Медининог портрета у техникolorу дочарава екстраваганцију Вајлдовог речника (Wells-Lassagne, 2016: 81), боје другог портрета илуструју нешто што у роману није садржано и што је противприродно. Ово можемо разумети као илустрацију Левинове идеје да филм треба да омогући прелаз из реалног у симболично.¹⁶

Нереалистичности и неприродности Олбрајтове слике доприноси и то што, за разлику од Мединине, за њу није позирао Херд Хатфилд, већ су браћа Олбрајт за ту сврху направила лутку (Слика 5.1.6). Иста лутка искоришћена је у завршној сцени филма да прикаже деградирано тело мртвог Доријана. Промена у портрету отуда илуструје метаморфозу човека у лутку, што сугерише и промену жанра током филма – иако почиње као социјална комедија, у другој половини постаје фантастична морална прича (Wells-Lassagne, 2009: 398). Левин је донекле припремио рецепијента за артифицијелност лутке. То је постигао већ поменутом Хатфилдовом укоченошћу, честим кадрирањем са статуама, као и битном изменом у односу на прототекст: Доријан упознаје Сибил Вејн у луткарском позоришту. Ништа, ипак, не представља већу антиципацију ужаса лутке од Олбрајтове слике. Услед тога, контраст је снажнији када се елементи хорора у другом делу филма сагледају у односу на роман.¹⁷

Може бити занимљиво упоредити портрет Доријана Греја, нарочито као кинематографску метаекфразу, са идејом коју је Андрић приписао чувеном шпанском уметнику. У *Разговору са Гојом* сликар тврди да

¹⁶ Albert Lewin, *Memo to Mr Block*, 1924. Цитирано у: Felleman, 1997: 41.

¹⁷ Не желимо да кажемо да Вајлдов роман не садржи антиципацију свог ужасног краја. Он је назначен књижевним средством – доживљеним говором – али оно што би требало да буде примарно рефлексивна форма, постаје изненађујуће визуелна, знатно више од саме екфраза у роману: „[...] доћи ће дан кад ће његово лице бити смежурано и збрчкано, очи мутне и безбојне, елеганција његове фигуре изломљена и деформисана. Руменило ће нестати с његових усана, а злато са косе. Живот који ће створити његову душу нагрдиће му тело. Постаће ужасан, грозан и груб. Када је помислио на то, пробо га је оштар бол попут ножа” (Вајлд, 2004: 28).

[п]ортретишући човека, ми га убијамо сваким погледом помало, као што биолози убијају животињицу коју препарирају, и кад га умртвимо потпуно, он оживи на нашој слици. (Андрић, 1967: 134)

Андрићев Гоја, свакако, говори о чину сликања, а не о естетском предмету који је довршена слика. У случају *Слике Доријана Греја* поменуто „умртвљавање” дешава се пак у естетском предмету самом, али само у извесном погледу – приказан лик естетски деградира. У тој деградацији, међутим, портрет задржава и суштинску одлику живота – континуирано се мења. Оно што остаје у роману као централно питање за разјашњавање овог фантастичног момента јесте да ли бисмо могли тврдити да је ово последица естетског акта. Не можемо знати да ли до метаморфоза долази на портрету објективно, у тренутку неморалних акција његовог модела, или су оне субјективан квалитет у рецепцији, настао сагледавањем портрета из перспективе нових искустава реципијента (тј. са његовом свешћу о моралној деградацији модела). У том случају би поглед на слику био тај који „умртвљује”, тј. пројектује деградацију, али и животолику промену на слику. Кинематографска метаекфраза нужно нуди своју интерпретацију, приписујући „умртвљавање” објективно сликама, иако у Медининој и Олбрајтовој слици, заправо, не долази ни до каквих промена. Оне се искључиво заједно могу читати као ход од живота ка смрти, али и обрнуто. Оног момента када смрт постане потпуна дословним заривањем ножа у срце фигуре на слици, портрет изнова оживљава, враћајући се у стадијум пре почетка трансформације, тј. пре оног што је наизглед деловало као умртвљавања, а истовремено је суштински оживљавање.

Као на посебан израз претеривања напослетку желимо да укажемо на многоструког аутора завршног портрета. Већ је у роману аутор подељен: лорд Хенри каже да је младић у великој мери његова креација (Вајлд, 2004: 56). То отвара следеће питање: ако је Хенри „креирао” Доријанову деградацију, није ли он аутор свих промена које настају у портрету? Левинов филм у овом погледу нуди недвосмислен одговор: јесте. Томе нарочито доприноси још једна битна измена у односу на роман. Док у роману Доријан мења мишљење о својој одлуци да се ожени Сибил Вејн када Хенри и Бејзил оспоре њене глумачке квалитете, у филму то чини зато што га је Хенри подстакао да спроведе експеримент којим ће испитати Сибилину чедност, а Сибил овај тест пада искучиво услед потпуне заљубљености. Стога је већи подстрекач Сибилиног самоубиства у филму Хенри него Доријан. Даље, у филму Доријан по сазнању о Сибилином самоубиству почиње да преиспитује своје животне ставове, али се тада појављује Хенри да га врати на пут неморалног хедонизма. Уз често повезивање ђавола и Хенрија, Левинова интерпретација донекле смањује Доријанову одговорност за сопствену моралну деградацију, тј. естетску деградацију његовог портрета.

Проблема ауторства дотиче се и Велс-Ласањ: да ли се Бејзил може сматрати аутором портрета имајући у виду то да препознаје само паратекстуалне елементе своје слике након њене измене – рам и свој (а у случају филма, и Гледисин) потпис у доњем левом углу (Wells-Lassagne, 2016: 80)? У том смислу би стварни сликари могли преузети књижевне улоге: Медина је Бејзил, који слика реалистичног, лепог и још увек неисквареног Доријана, а Олбрајт је Хенри, који презире вулгарност реалности и креира Доријанову деградацију. Ту постоје, наравно, и друга два аутора *Слике Доријана Греја*: Оскар Вајлд, који се естетизмом бори против морализма, и Алберт Левин, који денатурализацијом истиче моралност. Доријан симболично подиже нож на аутора, стављајући тачку на ауторску опресију над сликатекстом. Отворено питање остаје, ипак, то на ког је од ових аутора тачно нож подигнут.

У многобројном копирању копија, екранизација филма из 1945. године сагледана је као кемпизована метаекфраза. Нарушавајући природу и природност / реалистичност оригинала, у ономе што ће постати масовна филмска (ре-)продукција овог романа, Левинов филм истиче се оним што је Сузан Сонтаг назвала „омашеном озбиљношћу”, а ми бисмо додали и озбиљном омашеношћу и нескладношћу са прототекстом које у својој претераности илуструју нешто што је Оскар Вајлд својом личношћу само наговестио – стилистичку дискрепанцију кемпа у односу на стварност.

5.2. Метаекфраза, феминизам и ципеле у роману и ТВ серији *Моја генијална пријатељица*¹

5.2.1. Теоријски оквир: метаекфраза и феминизам

Такозвана Напуљска тетралогја² није прво дело Елене Феранте које је добило своју екранизацију. У италијанској кинематографији још је 1995. године снимљена адаптација *Мучне љубави* (1992), не много након објављивања романа, а слично је 2005. године направљен филм по роману *Дани заборав* (2002). Ови филмови сигнализирани су да је приповедање Елене Феранте погодно за аудио-визуелну адаптацију (Gambaro, 2021: 210). Док је формат филма одговарао наведеним романима, за Напуљску тетралогју је због обима адекватнији био медијум ТВ серије. Елиза Гамбаро сматра да живописност приповедања Елене Феранте подстиче транспозицију њених дела на екран (*Ibid*). Реч коју она овом приликом употребљава, „живописност” (енгл. *vividness*), као што знамо, од кључне је важности за реторичку екфразу стога што се на овај начин најчешће преводи *enárgeia*. Друге ауторке већ су говориле о модерно схваћеној екфрази у делима Елене Феранте (в. Milkova, 2016; Wehling-Giorgi, 2018; Sarnelli, 2020). Оно што је карактеристично за читања њених дела јесте то да их истраживачи готово неумитно постављају у феминистички или гинеокритички оквир. Отуда не изненађује што све ауторке које говоре о екфрази у Напуљској тетралогји као егземпларну наводе Лилину фотографију у другом делу тетралогје, *Причи о новом презимену*, имајући у виду то да су екфразе које су писале жене често усмерене на (неретко наге) женске портрете како би проговориле о проблему објектификације (Bergmann Loizeaux, 2011: 81).

Иако ћемо приказати на који начин су ауторке досад тумачиле екфразу Лилине фотографије, у овом истраживању тежиште анализе померићемо на модни мотив који се налази у центру првог дела тетралогје – ципеле – и нарочито на метаекфрастичко транспоновање ових фиктивних предмета у медијум ТВ серије. Роман *Моја генијална пријатељица* подељен је, наиме, на три врло несразмера одељка: „Пролог” од неколико страница, „Детињство – Прича о дон Акилеу” и „Младост – Прича о ципелама”. Последњи поднаслов означава око три четвртине романа, те су ципеле централни мотив како формално, тако и по питању симболичког значаја. Отуда делује као неправедно запостављање то што их досадашње студије само местимично помињу, првенствено у контексту Фројдове теорије фетиша, што је свакако плодотворно тле за феминистичка читања. Овом приликом, након што сумирамо досадашња виђења најчешће истицане екфразе у тетралогји и представимо кинематографску метаекфразу која је има за предмет, размотрићемо ципеле као књижевну појмовну екфразу, а потом као кинематографску актуализовану метаекфразу. Анализом ципела као метаекфразе желели смо да скренемо пажњу на још једну уметничку област која је запостављена у досадашњим анализама екфразе, а свакако и знатно мање бројним испитивањима метаекфразе: метаекфраза модног предмета. У овом облику ципеле превазилазе своју основну функцију, постајући део костима и као такве ре-презентативне за хронотоп Ферантиног романа.

¹ Поглавље је првобитно објављено у: Татјана З. Ристић. Екфраза у роману и ТВ серији *Моја генијална пријатељица*. *Савремени токови у изучавању језика, књижевности и културе I*. (прир.) Н. Томовић и др. Београд : Универзитет у Београду – Филолошки факултет, 2024, стр. 463–484. Доступно на електронској адреси (приступљеној марта 2024. године): http://doi.fil.bg.ac.rs/pdf/eb_ser/stijkk/2023-1/stijkk-2023-1-ch26.pdf. Овде се налази измењено и допуњено издање које акценат истраживања помера са екфразе на метаекфразу.

² Четири романа, *Моја генијална пријатељица* (оригинал 2011. / српски превод 2018.), *Прича о новом презимену* (2012 / 2021, у даљем тексту Ferante 2021a), *Прича о онима који одлазе и онима који остају* (2013 / 2021, у даљем тексту Ferante 2021b) и *Прича о изгубљеној девојчици* (2014 / 2021, у даљем тексту Ferante 2021в), ауторка која пише под псеудонимом Елена Феранте сматра једним романом, сагом коју је потребно читати као целину. Често се читавај тетралогји даје име првог романа, отуда и ТВ серија носи назив *Моја генијална пријатељица*. Ради дистинкције, када је реч о књижевном тексту, *Мојом генијалном пријатељицом* називаћемо само први део тетралогје, а Напуљском тетралогјом читавау сагу.

Као што смо много пута напоменули, једна од последица сужавања екфразе од „енаргејичног описа” до вербалне репрезентације визуелне репрезентације било је и то да се створи дијалектика мушко–женско унутар њеног деловања. Мичел је у захтеву да објекат екфразе буде тих и доступан посматрању видео маргинализованост каквој су подвргнути жена, дете и колонизовани субјект у односу на (белог) мушкарца (Michel, 2007: 184). Из честе формуле да је жена „лепа као слика” (односно тиха и доступна гледању) произилази, по његовом мишљењу, то да се слике третирају као носиоци женскости (*Ibid*: 184–185), те карактеристика екфрастичког жанра постаје да се „женско друго” уметничког дела предочава као објект визуелног задовољства из мушке перспективе, често публици за коју се такође претпоставља да је мушка.³

Мичел закључује да би све то изгледало другачије да је говорио о екфрастичкој поезији коју су писале жене (*Ibid*: 200). Ово је учинила Елизабет Бергман Луазу, која је именовала као нови тип феминистичку екфразу, препознавши је у двадесетовековној женској поезији. Реч је о модерним екфразама које пишу жене, у којима се распознаје моћ мушке традиције гледања, настале под сексуалним набојем, која се потом преузима не би ли се изазвала родна динамика. Феминистичка екфраза не занемарује то да је место жене као посматрачице успостављено унутар, поред или суочавајући се са културом којом доминирају мушкарци, али шаблоне моћи које имплицира традиција мушких писаца и рецепијената она разоткрива, користи их, опире им се и поново их исписује. У питању је, дакле, самосвестан разговор поводом идеје савладавања мушког погледа и фемининог уметничког објекта (Bergmann Loizeaux, 2011: 81).⁴

За метаекфрастичко испитивање којем ћемо сада приступити нарочито је важна ауторкина идеја да из перспективе ренесансног такмичења између књижевности и творевина просторних уметности „every ekphrastic relationship looks like linguistic appropriation, every gesture of friendship like co-option, every expression of admiration a declaration of envy” (*Ibid*: 15).⁵ Студије нарочито последње препознају у Напуљској тетралогији, која је неретко виђена као приказ неискреног пријатељства и Еленине зависти, што је, свакако, поједностављено разрешење изузетно сложене динамике Елениног и Лилиног пријатељства, иако оно одиста јесте у роману исприповедано под лупом такмичења. Ван контекста може бити необично што Бергман Луазу уопште помиње пријатељство и завист у контексту феминистичке екфразе, те треба додати да ауторка тврди да је у екфрастичком писању жена пријатељство чест мотив (*Ibid*). Не бисмо се усудили да то кажемо за свеколико екфрастичко женско стваралаштво, али бар у случају Напуљске тетралогије ова изјава је у потпуности исправна.

5.2.2. Родна економија у делању екфразе и Напуљска тетралогија

Не изненађује то што ауторке које говоре о екфрази у делима Елене Феранте раде ово имајући у виду наведена Мичелова запажања. Оно што је пак занимљиво у случају Напуљске тетралогије јесте то што је у питању роман који је наводно написала жена, у којем приповеда жена (Елена Греко, Лену) како о себи, тако и о другој жени (Рафаели Черуло, Лили). Приповедачица отуда, ако прихватимо мушко–женску дијалектику у деловању екфразе какву износи Мичел, бива постављена у позицију мушког субјекта. Ово су неке истраживачице досад и истакле. Најрадикалније свакако је читање Стефаније Лукаманте (Lucamante, 2018), што се

³ Ову идеју истакла је и Стиљана Милкова када је запазила да у роману *Моја генијална пријатељица* насумични посматрач пореди Лилу са Ботичелијевом Венером, а овај закључак износи, управо, другим мушкарцима, игноришући у разговору жену о којој говори (Milkova, 2021: 109)

⁴ Ауторка додаје да ово не подразумева да нема мушких писаца који чине исто, а и Мичел је то имплицирао кроз пример Шелијеве „Медузе”. То, такође, не значи да све жена у свом екфрастичком писању овако чине. Бергман Луазу цитира раније поменути Лауру Молвеј, која је рекла да жена-која-гледа или преузима на себе позицију мушкарца, или прихвата мушкоцентричну пасивност (цит. у: Bergmann Loizeaux, 2011: 81).

⁵ „сваки екфрастички однос изгледа као лингвистичка апропријација, сваки гест пријатељства као допунски избор, сваки израз дивљења као декларација зависти” (наш превод)

види и у самом наслову њеног текста,⁶ у којем она предлаже да је Еленина наративна моћ последица канибализације Лилиног талента (Milkova, 2020: 94, ф13). Изабела Пинто (Isabella Pinto) види Еленину нарацију као (погрешан) превод и колонизацију живота и говора њене пријатељице (*Ibid*: 95, ф18). До сличних закључака дошла је Ирена Јовановић, која каже да Еленино и Лилино пријатељство оличава парадигму односа субјекат–објекат, те да је Елена представница патријархалног поретка и у својој приповести успостављена као субјекат, док је другој јунакињи „одузет глас” (Jovanović, 2017: 37–38). Позивајући се на сâм књижевни текст, додали бисмо да се Елена приклања маскулинистичким принципима зато што сматра да је то једини начин да успе у свету који види као мушки: „нико није знао боље од мене шта значи давати мушко гледиште сопственим идејама како би биле прихваћене од других мушкараца” (Ferante, 2021б: 290). Отуда Јелена Лалатовић износи другачију поенту:

Но, да је Лила пуки објекат, муза једне поетске имажинације, па била она и женска, или да је Елена напросто женски еквивалент толиких мушких ликова опседнутих властитим ауторством, Напуљска тетралогија имала би далеко једноставнију приповедну структуру, а репрезентација жена била би крајње стереотипна. [...] Специфичност ривалства између Елене и Лиле не може се редуковати на типичну мизогину предрасуду да су жене женама увек конкуренткиње и супарнице. (Lalatović, 2017: 49)

Екфраза је традиционално виђена као маскулинистички поетски образац, па Елену у оквиру тог обрасца можемо разумети као ауторку која је себе свесно поставила у позицију мушког субјекта, што је имплицитно субверзивно, јер подрива изнутра екфразу као форму мушког писања.

Она, дакле, кроји текст који се ултимативно може читати као аутобиографија, али је написан у облику Лилине биографије (Ghezzi, Teardo, 2019: 175). Први део тетралогије дат је у форми образовног романа, међутим, док је Еленина прича типичан *Bildungsroman*, Лилина прича опире се очекивањима од овог жанра, постајући „обрнутообразовни” роман, јер уместо да дâ облик јунакињи, он јој га укида (*Ibid*: 176, ф3).⁷ Лила то, заправо, чини самој себи у два наврата: на почетку тетралогије када нестаје, исекавши свој лик са свих фотографија, и у другом делу саге када врши измене на својој фотографији са венчања. У вези са Лилом Елена често користи појам *smarginatura*, који је Мирјана Огњановић у српском преводу романа именovala „разлиставање”. Услед изазова да се реч адекватно пренесе у српски са свим конотација које подразумева, даље ћемо је остављати у оригиналу, иако би бољи превод био „растакање” или „расплињавање”. Лила ово искуство први пут описује на следећи начин: „ogni margine cadeva e anche lei, i suoi margini, diventavano sempre più molli e cedevoli” (Ferrante, 2011: 560), што Огњановић преводи као „падају све ивице, па је и она [Лила], као и њени обриси, постајала све млиставија и попустљивија” (Ferante, 2018: 173). Док ивице и *разлиставање* свакако асоцирају на књигу, овде је реч о губљењу *маргина*, што јасније упућује на то да је посредни метатекстуални феномен, ако под текстом подразумевамо штампани текст. Студије су овај моменат означиле као екстремно искуство растакања сопства у виду пуцања и поништавања граница (Ghezzi, Teardo, 2019: 181), међутим, Лила не говори о њиховом потпуном нестанку, већ о „смекшавању” и „попуштању” сопствених маргина. Супротстављајући се *smarginatura*-и, Еленино писање, неке ауторке сматрају, даје облик Лилином нихилизму (*Ibid*: 186). Или, како то Ирена Јовановић закључује, правећи везу са формалним одликама романа: „Стварање јасно уоквиреног, структурираног наратива приповеданог у првом лицу, које искључује могућност мултиперспективности, фрагментарности или других постмодернистичких поетичких одлика, може се тумачити као Еленин покушај коначне диференцијације у односу на Лилу” (Jovanović, 2017: 36). Записавши

⁶ “Undoing Feminism: The Neapolitan Novels of Elena Ferrante”, а „undoing” бисмо могли да преведемо као „укидање” или „поништавање” феминизма.

⁷ Немачка реч *Bilden* је, баш као и српска реч „образовање”, полисемична: с једне стране она подразумева стицање знања, а са друге формирање. Формирање се у овом контексту, свакако, односи на формирање личности, али форма је уједно и облик, те је укидање облика „обрнутообразовно”.

Лилу у маскулинистички образац, Елена је успела оно што ниједан од мушкараца у роману није – да задржи Лилу (у структури романа), или, како то каже на самом крају, да јој пружи „облик који не губи маргине”⁸ (Ferrante, 2014: 478). Има, међутим, и оних проучавалаца који овај чин виде као суштински феминин: Еленино задржавање Лиле у оквиру наликује заштитнички настројеним мајкама које покушавају да задрже дете у материци (Van de Ven, 2019: 134). Није наодмет истаћи и то да су силе које чине да неко губи облик препознате као оне којима се квір екфраза супротставља (Glavey, 2016: 18), те је могуће пронаћи и латентне хомоеротске импулсе у Еленином записивању Лиле.⁹

Однос субјекат–објекат приповедања још је израженији у ТВ серији, јер је глас приповедачице дат из *off*-а (енгл. *voice-over*) изговорен смирено и помало монотono, што у телевизијском формату ствара утисак свезнајућег приповедача и нарушава концепт непоуздане нараторке романа. Ово за последицу, такође, има и то да се приповедање одељује у два слоја, која бисмо најбоље могли окарактерисати добро познатом поделом Вејна Бута: приказивање (енгл. *showing*) и казивање (енгл. *telling*). У роману ова подела није (ни изблиза толико) осетна, те у ТВ серији приповедачица, недвосмислено одвојена од Лену као јунакиње коју тумаче друге глумице све до последње сезоне, својим говором заиста заокружује садржај своје приповести, па тако и Лилу, и не дозвољава им *smarginatura*-у.

Лила и Лену, како се то неретко истиче, представљају варијацију чувеног књижевног мотива двојника, који чине контрадикторни и амбивалентни полови: добра, разумна и светла Лену, постављена је насупрот тамнокосој, демонски привлачној Лили. Морамо, међутим, нагласити да ово није чињенично стање, већ оно каквим га види Лену, која све ово приповеда. Кључна епистемолошка дилема ових романа јесте ко је генијална пријатељица (Lalatović, 2017: 45). Обе су у извесном смислу уметнице, само што се Лену професионално остварује као списатељица, а Лила уметност ствара успутно и често скривено. Лилина уметност, свакако, доступна нам је искључиво кроз Еленину екфразу. Уметница се у том случају нужно дуплира: постоји она која је створила ципеле, и постоји ауторка која их описује, што је једини облик у ком оне долазе до реципијента. Еленино екфрастичко приповедање за последицу има „*flawed remediation*”¹⁰ у чијем се центру налази „*a utopian hole or absence at the centre of the work, a transcendence that can only be imagined*”,¹¹ како то објашњава Инге ван де Вен (Van de Ven, 2019: 133). Ово бисмо, природно, могли да тврдимо за сваку појмовну екфразу, те као што је чин Елениног „превођења” Лиле у Напуљску тетралогију илустрација италијанске пословице *tradurre è tradire* („превести је издати”), тако је и свако превођење из једног медијума у други донекле издаја, тј. само „*a shadowy approximation of the work of true genius*” (Falkoff, 2015).¹²

Главне јунакиње дела Елене Феранте су махом уметнице које, тврди једна ауторка, дестабилизују опресивну андроцентричну традицију кроз шивење, сликање, писање и друге видове креативног израза (Milkova, 2021: 106). Већина ових техника наслеђује се од мајки, те поништава патрилинеарни нагон за артистичком моћи (*Ibid*: 119). Облици Лилиног уметничког изражавања један по један, међутим, нестају, стварајући специјалну форму екфразе изгубљеног „текста” (Van de Ven, 2019: 132). То не морамо посматрати као случајну судбину Лилиног уметничког изражаја, већ као свестан естетски програм. У последњем тому тетралогије каже се да је немогуће испричати причу о *una cancellatura* (Ferrante, 2014: 14), о једном брисању. Иако Лену то тврди, кроз читаву тетралогију управо у томе успева.

⁸ Ни превод Јелене Брборић на овом месту није задовољавајући, пошто се употребљава израз „чврст облик”. У оригиналу стоји „*una forma che non si smargini*” (Ferrante, 2014: 462, наш курзив), што је директно у вези са *smarginatura*-ом.

⁹ Могуће је пак и у Лилином настојању за *smarginatura*-ом сопственог облика пронаћи потребу за дезинтеграцијом идентитета, што је блиско квір приступима (в. Freeman, 2010: xiii). Отуда се квір екфраза може супротстављати управо импулсима које имају квір субјекти „у орману”.

¹⁰ „мањкаву ремедијацију” (наш превод)

¹¹ „утопијско одсуство трансценденције коју је могуће само замислити” (наш превод). Овај цитат је парафраза идеје Ернста Блоха.

¹² „сенковита приближност раду правог генија” (наш превод)

Најчешће анализирана екфраза која ово илуструје јесте Лилина фотографија са венчања. Након што Лилин муж, брат и синови мафијаша Каморе одлуче да у продавници ципела изложе њену фотографију у венчаници, Лила на то пристаје једино ако јој се дозволи да измени фотографију. Финални продукт је комбинација колажа и деколажа – уклањања и додавања елемената фотографије. Ово је уједно и једини уметнички подухват у којем у саги учествују Лила и Лену заједно, те је то једина инстанца у вези са којом можемо говорити о њиховом безупитном коауторству, тј. о томе да су заједнички *formate, sformate, riformate* (Ferrante, 2012: 396) – добијале форму, губиле је и преобликовале се.

Изузетно је важно што овде говоримо о комбинацији двеју опречних техника, колажу и деколажу, јер оне нужно подразумевају истовремено стварање и уништавање. Чак и када је реч о ципелама, Лену каже да је то био пар који је Лила направила „*шијући их и парајући* месецима, уништавајући руке” (Ferante, 2018: 331, наш курзив). Већина протагонисткиња Елене Феранте долази из митова о медитеранској женствености (Sarnelli, 2020: 6), па је паралела и овде јасна: Лила, попут Пенелопе, плете и расплиће, а не смемо сметнути са ума чињеницу која је и списатељици саге вероватно позната, имајући у виду то да у *Франтумаљи* и многим интервјуима каже да је на студијама изучавала старогрчки, латински и књижевности на овим језицима, слично као нараторка Напуљске тетралогије. Реч *text* етимолошки је изведена из латинског глагола *texto*, управо из његовог партиципа *textum*, који може да се преведе као „оно ткано” (Пилиповић, 2016б: 39, ф71). Оно ткано од Хомера задобија метапоетску симболику, која се прво успоставља у *Илијади* кроз Андрوماхино и Хеленино ткање, а у *Одисеји* поглавито кроз „још интригантније Пенелопино ткање/расткивање Лаертовог покрива” (*Ibid*: 39). Сматрамо да се и Лилино ткање може читати као метапоетско стварање и парање. У изучавањима је пређа доведена и у везу са пупчаном врпцом, те као симбол материнске везе препозната у савременој феминистичкој уметности (Kérchy, McAra, 2017: 223).

Елена Феранте, међутим, у свом опусу никада не помиње Пенелопу као ткаљу, већ се у том контексту позива на Дидонино расецање коже бика ноћу („ноћу се обављају пресудни радови”), говорећи да је њена мајка, као и Дидона „шила, рашивала” (Ferante, 2021г: 157–158). Овај речник поновиће се у случају Лиле више пута: „Морам непрекидно да стварам и рушим, да покривам и откривам, да утврђујем и кидам, да уништавам. [...] Оно што исплетеш током дана ноћу се расплете, ум увек нађе начин” (Ferante, 2021в: 175). Док је за Дидонин рад битна само ноћ, у Пенелопином раду смена дана и ноћи представља смену креације и деструкције, те сматрамо да је ближа Лили. Оно пак због чега Феранте у саги пореди Лилу са Дидоном јесте разлика у љубавној остварености две митолошке жене: док се Пенелопина верност награђује Одисејевим повратком, Дидону Енеја издаје.¹³

Измене које Лила и Лену чине фотографији истовремено представљају израз креативног и уништатељског импулса, али су и метонимијски портрет Лилине *smarginatura*-е, која коначно доводи до форме брисања себе (Wehling-Giorgi, 2018: 11). Јунакиње, дакле, трансформишу фотографију невесте, која је као таква у контексту тетралогије знак објектификовања и комодификације жена. Други том зове се *Прича о новом презимену* зато што чин промене презимена подразумева губитак идентитета. Као што је на ципеле лупљен печат „Черуло”, тако на Лилу бива стављено презиме „Карачи” – ципеле отуда остају верније ономе што је Лила изворно него она сама након што ступи у брачни однос. Она пак овакву фотографију претвара у модернистички уметнички комад. Екфраза је у случају неизмењене фотографије у роману у служби механизма опресија, а кроз измењену фотографију она

¹³ Теми издаје ћемо се вратити нешто касније у вези са мотивом ципела, које ће заузимати централно симболичко место у причи о издаји у роману *Моја генијална пријатељица*. Сада желимо напоменути да свако призивање Вергилијеве Дидоне у извесном смислу имплицира Хомерову Пенелопу, јер је Јелена Пилиповић закључила да се у Дидони „сабирају Калипсо, Кирка, Арета, Пенелопа *Одисеје*, Медеја *Аргонаутике*”, Аријадна Католовог *Епилија о свадби Пелеја и Тетиде...*”, али да се у односу са овим прототекстовима разлике „утолико јасније виде што су интертекстуалне сличности снажније” (Пилиповић, 2016а: 295).

изокреће патријархалну парадигму изнутра (Milkova, 2016: 160). Лила изврће свој лик од фетишизованог објекта до узвишене женске фигуре (Sarnelli, 2020: 9), додали бисмо кантовски узвишене, јер се фигура на новој слици допада незадовољством које изазива, баш као и Олбрајтов портрет Доријана Греја. Али, за разлику од Доријана, Лила себе трансформише из пасивног објекта слике у њеног активног креатора.

Елена о финалном уметничком продукту каже следеће:

Ја сам пак била толико закупљена високим делом паноа, где више није било Лилине главе, да нисам могла да сагледам целину. Тамо горе, вирило је само једно живахно око, окружено ноћним плаветнилом и црвеном бојом. (Ferante, 2021a: 125)

Стиљана Милкова направила је паралелу ове екфразе са Шелијевом Медузом, онако како ју је прочитао Мичел. Милкова сматра да Лилино око које зури у посматрача постаје поглед Медузе, који након Мичеловог читања истовремено изазива и враћа екфрастички поглед, чиме ултимативно скреће од себе мушко зурење које еротизује и објектификује (Milkova, 2016: 176). Позиционирајући Медузино око као центар фотографије, Лила мења мизогину књижевну, визуелну и психоаналитичку традицију третирања Медузе као извора ужаса (Milkova, 2021: 123).

Елена испрва тумачи Лилину замисао као „насиљан али коначан излив свих напетости које су се у њој накупиле; или макар начин да ослободи главу и тело блокаде изазване накупљањем те енергије” (Ferante, 2021a: 118). Потом осећа да Лила „види нешто што ми остали не видимо, и да настоји да нам помогне да и ми то видимо”, па је обузима задовољство и схвата да на њу „прелази смисао који ју [Лилу] је испуњавао и који јој је излазио из прстију” (Ibid: 119–120). Тада њихов заједнички рад на фотографији постају „величанствени сати игре, креативности, слободе” (Ibid: 122). Интересантно је што се и у првом тому тетралогије за Лилине скице лајтмотивски понавља то да се она „игра” када их ствара, што углавном изговарају мушкарци у омаловажавајућем смислу. Овде је, међутим, игра у потпуности естетски чин, и никако не сме бити схваћена омаловажавајуће, већ на начин на који је разуме Шилер у *Писмима о естетском васпитању*:

Човек са лепотом треба само да се игра, и само са лепотом треба да се игра. [...] [Ч]овек се игра само онда када је у пуном значењу речи човек, и он је човек само онда када се игра. (Šiler, 1967: 168)

Еленине речи су, ипак, у контрасту са виђењима осталих ликова, који у фотографији препознају „страшило” (Ibid: 120), „наказну слику” на којој је Лилино тело у венчаници „сурово искасапљено” (Ibid: 121). Поред једног ока остала је рука која придржава браду, сјајна мрља од уста, дијагоналне траке трупа, линија прекрштених ногу и ципеле. Црним картончићима, зеленим и љубичастим круговима који су се провлачили око одређених делова тела и крвавоцрвеним линијама Лила је остварила „самопоништавање у виду слике” (Ibid: 123). На крају од Лиле преостаје „заводљиво и ужасавајуће обличе, слика једнооке богиње која протеже своја раскошно обувена стопала ка центру сале” (Ibid: 127). Два су момента симболички најзначајнија: прво, то што Лила белину венчанице замењује погребном црнином, и друго, што је она у тренутку ове „игре” трудна, а на фотографији уништава свој стомак. Неке ауторке су овај чин виделе као још један протест против мужевљевог поседства над њеним телом (Wehling-Giorgi, 2018: 10). Лила убрзо након мењања своје свадбене фотографије доживљава побачај, а у ТВ серији ове секвенце дате су узастопно, чиме их редитељ интерпретира као да су у узрочно-последичној вези.

Говорећи о Лилином модернистичком експерименту у роману, проучаватељке су поредиле Лилу са контекстом у ком је Дидона призвана у *Франтумаљи*: картагинска краљица је катализатор нових начина виђења и преобликовања историје (Ghezzi, Teardo, 2019: 189). Феранте је, како смо претходно поменули, за Дидону имала „домаћу инспирацију” – Ферантина мајка је знатан период свог живота провела као кројачица, те се списатељици, пошто је одрасла „усред тог кројења и шивења”, начин на који је Дидона преварила краља Гета



Слика 5.2.1. Кадрови из треће епизоде друге сезоне *Моје генијалне пријатељице*, „Брисање”. На фотографији је Гаја Ђираће (Gaia Girace) као Рафасела Черуло, Лила.

одмах учинио „убедљивим” (Ferante, 2021г: 157). Картагинској краљици је обећано да ће за град добити онолико земље колико може да омеђи кожа једног бика, те је она „искрајајући кожу звери у готово невидљиве врпце, зашивене једна за другу тако да се шавови нису могли ни наслутити, једно дуго Аријаднино клупко” (*Ibid*: 158), одредила границе новог града. Овај мит је списатељици нарочито значајан као прича о граду који оснива *жена*, и то служећи се ткањем, а „[о]пиљиво *ткање прећом* остаје надасве женска делатности” (Пилиповић, 2016б: 40). У пројекту изградње града Дидона се постарала да на још један начин остави женски печат на њега: „да на зидовима храма Јуноне, богиње брака и порођаја, буду приказани ужаси рата и убистава, као нека врста опомене” (Ferante, 2021г: 159). Сличну опомену изменом свадбене фотографије даје и Лила, уносећи „ужас” у слику која треба да репрезентује брачну срећу.

Ова екфраза врло је упечатљива и, ако је упоредимо са кинематографском метаекфразом на Слици 5.2.1, лево, може нам деловати да је естетски ефектнија. Једини „шум” на измењеној фотографији у метаекфрази је ван центра: Лилин лик је минимално нарушен. Нема Медузиног ужасавајућег погледа, као ни трака црнила преко венчанице. Присутан је једино деколаж, првенствено у пределу стомака. Исцепане траке делују као стрела која је упрта у Лилин стомак, те имају пролептичку функцију, али смо видели да се она наслућује и у тексту. Епитети којима је овај приказ дочаран хиперболични су у контексту кинематографске метаекфразе. Њена вредност, дакле, није директно у овој актуализацији, већ у начину на који је она контекстуализована у телевизијском медијуму. У оба ова случаја не говоримо само о екфрастичком, односно метаекфрастичком предмету, већ и о његовом настанку. Нараторка романа о овоме, заправо пише у два поглавља: 25. и на почетку 26. У 25. поглављу преноси догађаје који су се збили током једне вечери, када су се Лену, Лила, њен брат и муж, браћа Солара и две пријатељице нашли у продавници „Черуло” ципела, која је тек требало да се отвори. Лила је тражила да се њена фотографија скине са зида, и онда пред свима почела, заједно са Лену, да уноси измене. Тада су изречени утисци других ликова, које смо већ изнели у случају романа. На почетку поглавља 26, међутим, нараторка каже да је овај процес трајао данима. У случају ТВ серије он је сведен на то једно вече и немогуће је рећи да ли је ово одлука сценариста или редитеља Саверија Костанца (Saverio Costanzo). Оно што је, свакако, редитељска одлука, одлука која је најважнија за метаекфрастичко питање у кинематографији, јесте како је овај процес пренет филмском камером. Велику измену представља то што при приказу настанка метаекфрастичког предмета његово стварање није дочарано као кокреација – Лену само додаје резач, маказе и новине. У монтажној секвенци која следи брзом сменом кадрова делује као да, можда, исеца који лист из новина, али ништа више од тога. Читава сцена служи се примарно визуелним средствима, те је све што нараторка изговара током њеног трајања следеће:

На лицу сам јој видела да јој је у дубини душе горела мисао од које јој је изгарао мозак. Какво узбуђење, како сам уживала поред ње док сам се шуњала до њених намера и назирала их. Осећала сам да види нешто чега нема и да и нама то хоће да покаже.¹⁴

Врло је различит избор речи нараторке романа, која каже „колико сам уживала да будем укључена у њене намере, да успем да их предвидим” (Ferante, 2021a: 119). При настанку метакфрастичког предмета отуда јој није само одузета активнија улога, већ се Лену поставља као неко коме је дозвољено *само* да посматра, да реципира, али искључиво ако не омета. Костанцо бира да приказ са настанка метакфрастичког предмета помери на рецепцију његовог настанка, која је у роману врло сведена. У монтажној секвенци након нараторкиног говора акценат се ставља искључиво на појам који смо већ истакли као једнако кључан за филм и метакфразу – на поглед. Реакције се ишчитавају једино из погледа свих ликова, а драматичност сцене дата је у потпуности невербално, чистим филмским језиком. Секвенца се завршава тиме што Лила лепи управо фрагмент фотографије који садржи њене очи, након тога разменивши поглед са Лену и објавивши да је пројекат готов. Следи сцена у којој, као и у роману, ликови износе своје утиске о слици. Они су у ТВ серији метакфрастички стога што у том тренутку није приказана обрнута екфраза слике, већ је камера упрта у ликове. Отуда се пре директног сусрета са метакфрастичким предметом враћамо на план вербалног – те је он једино речима доступан гледаоцима.

Поменућемо Микелеов коментар на измењену фотографију пошто ће нам бити важан за потоње представљање метакфрастичког предмета: „Мени се свиђа, госпођо. Видим шта си имала на уму. Добро се виде ципеле, истичу се. Браво. Тврдоглава си, али знаш шта треба.”¹⁵ Убрзо ликови напуштају продавницу, али слику остаје још само да посматра Лилин муж Стефано. Кадар први пут прелази на метакфрастичку слику након дочаравања овог узнемиреног погледа. Док је приказ Лилине фотографија на зиду био дат статичним кадром, заједно са неколико изложених модела ципела, кадар у ком се први пут приказује измењена фотографија нуди је са минимално окружења, зумирајући ка центру слике толико да у последњим моментима (из којих је управо и издвојен пример на Слици 5.2.1) више не видимо ципеле ни на самој слици. Костанцо отуда кадрирањем одговара на Микелеову интерпретацију, истичући да је она могла важити за фотографију, али не и за њену колажирану и деколажирану верзију. Кадрирање метакфрастичког предмета постаје прогресивно драматичније, те када Лила доживи побачај, пролази поред своје рукотворине и она се још једном даје камером у покрету, из врло онеобичене перспективе, која „замрзавањем у тренутку” једног фрејма не може успешно да пренесе причу испричану филмским језиком, те због тога овај моменат не преносимо у слици. У овом погледу кинематографска метакфраза се опире теоријским токовима с почетка модерног одређења екфразе, који су реинтерпретирали Лиснгов „бременити моменат” у „заустављени тренутак”.

Елени је деловало као да је Лила прилику за измену фотографије створила као савршен начин да означи „крај периода који је започела цртањем ципела, када је још увек била Лина Черуло, девојчица” (Ferante, 2021a: 122). Нама преостаје да се вратимо управо овом формативном периоду Лилиног стваралаштва, који је у истраживањима досад био прилично запостављен, иако је први том назван „shoe-centered narrative”¹⁶ (Milkova, 2021: 108).

¹⁴ Сви цитати из ТВ серије дати су у преводу Mediatranslations, званичном преводу на српски језик на платформи Мах.

¹⁵ Сценаристи нису на овом месту укључили врло важну реченицу коју Микеле изговара у роману: „Избрисала си себе намерно” (Ferante, 2021a: 121). Идеја брисања је, ипак, на много значајнијем нивоу присутна у овој епизоди стога што је она управо насловљена „Брисање” (итал. *Scancellare*).

¹⁶ „цицелоцентрични наратив” (наш превод)

5.2.3. Од скице до модног предмета: метакфраза ципела

Већ се у делу романа *Моја генијална пријатељица* у којем се говори о Еленином и Лилином детињству даје прва екфраза Лилиног стваралаштва. Учитељица Оливијеро показује остатку разреда Лилине саставе, решења тешких задатака, „чак и цртеже живих боја, који би очарали све нас у учионици када би их окачила. Крадуцкајући *ђото* пастеле, цртала је врло верно принцезе са фризурама, накит, хаљине, ципеле каквих није било ни у једној књизи, па чак ни у парохиском биоскопу” (Ferante, 2018: 60). Овде је важно уочити две ствари: Лила је већ у нижим разредима цртала ципеле „каквих није било ни у једној књизи”, дакле, у врло раном узрасту показала је способност измишљања новог када су у питању ципеле; затим, Лилин први цртеж ципела настаје као део портрета принцезе, што значи да су ове ципеле врло вероватно биле нацртане у контексту бајке. Касније Лила прави линију мушких делукс ципела које ће, попут зачараног предмета, променити економски статус њене породице, чинећи и људе који дођу у контакт са њима богатим (Shulevitz, 2015). У бајкама ципеле неретко представљају промену у статусу, од успона Пепељуге до антропоморфне промене мачка у чизмама (Sampson, 2016: 239). Њен отац пак концепт бајковитости, као што је то чинио и са игром, користи омаловажавајући. Када му син покаже ципеле, Фернандо их назива поклоном Бефане, доброћудне вештице која у ноћи Богојављења деци поклања слаткише ако су била добра, односно угаљ ако нису. Он се руга сину говорећи да је једино Бефана могла да их начини тако савршеним и оригиналним (Ferante, 2018: 177–178).

За Лилу ципела је агенс промене. Обувањем ципела хероине у бајкама трансформишу се из сиромашних у богате, из ружних у лепе, из девојака у жене (Sampson, 2020: 54). Последња трансформација нарочито је важна за јунакињу тетралогије јер њено опредељење за ципеле насупрот књижевности означава одрастање и окретање (економској) реалности. Лила новим ципелама жели да измени судбину свог рејона. То се већ види у томе што су њени први цртежи пуни „живих боја”, док је рејон област без боја. Појаву ципела у излогу Лену стога описује кроз оштре контрасте:

За Божић, ципеле се појавише у излогу, излогу са звездом падалицом направљеном од вате. Пођох да их видим; био је то елегантан предмет, брижљиво обрађен; на први поглед, пружале су утисак благостања, што је било у нескладу са бедним излогом, с тужним крајоликом споља [...]. [Б]иле су то ципеле из наших великих дејчјих снова који нису имали у виду стварност рејона. (Ferante, 2018: 305)

Лила жели да промени безбојну стварност у којој је одрасла¹⁷ и да од свог рејона створи свет у ком могу да буду виђене жене од главе до пете обучене у зелено, какве је виђала у богатом центру Напуља. Ципела се тако појављује као звезда падалица над рејоном, која ће свима обезбедити друштвено-економску промену. Оваквом реториком се и сама Лила служи када први пут угледа довршену ципелу: „као да се појавила нека вила и остварила јој жељу” (Ibid: 304). Лену, с друге стране, Лилин рад на пару мушких ципела за пут назива пустоловином (Ferante, 2018: 123): оне мушкарца који ће их носити треба да одведу из рејона, као што сама њихова израда Лилу већ води на „пут”, иако се она до краја саге неће значајно удаљити од Напуља. У другом наврату, опет, служи се корпоралнијом реториком која делује натуралистички, иако је суштински у вези са радом на ципелама, радом на кожи, када се пита „да ли је [Лила] хтела да нас извуче из нас самих, да нам покида кожу и да нам неку нову, прикладну оној коју је она измислила” (Ibid: 272).

Моћ обуће да прикрије или открије истину о човеку и његовој стварности свој најпотпунији израз, по мишљењу неких теоретичара, стиче на екрану (Ezra, Wheatley, 2020: 9). Отуда не изненађује што је у овом случају, за разлику од приказа Лилине измењене фотографије, ТВ серија ефектнија у постизању контраста између света рејона и света ципела. Костанцо се у првој сезони опредељује за претежно монохроматску палету, у којој доминирају

¹⁷ Нараторка постиже ахроматски ефекат у приказивању рејона служећи, слично Најполу, метакфрастичким обртом, упоређивши рејон са лоше развијеном фотографијом у новинама (Ferante, 2018: 231).



Слика 5.2.2. Узастопни кадрови с почетка осме епизоде прве сезоне *Моје генијалне пријатељице*, „Обећање”.

сива, плава и браон, док у другој сезони радије бира топлије и светлије тонове. Елиса Гамбаро промену палете тумачи као симболички прелаз јунакиња из детињства у рано зрело доба, у којем се свет протагонисткиња шири (Gambaro, 2021: 221). У првој сезони, ипак, постоје два момента у којима боје оживљавају. Први је Еленин одлазак на Искију, који се поклапа са идејом о проширењу света протагонисткиње коју износи Гамбаро. Други је реновација продавнице ципела (Слика 5.2.2). Сцену отвара кадар екстеријера продавнице, пун земљаних боја и прекривен прашином, а затим се прелази у њен ентеријер и прегршт разнобојних женских ципела, насталих на основу Лилиних скица. Контраст је, изражен филмским језиком, знатно упечатљивији него у роману.

Лили је опредељење да се бави ципелама у великој мери наметнуто. Родитељи јој забрањују да крене у више разреде и захтевају да почне да ради као испомоћ у обућарској радњи. Иако је њен отац врсни занатлија, он у ери масовне производње одбија да ствара оригиналне ципеле зато што верује да је у финансијском погледу то сулуд подухват. Лила пак, вероватно да би дала смисао ситуацији у којој се нашла, наводи брата Рина да, без обзира на очево неодобравање, започну кришом ноћу да праве пар својих ципела. Франко Галипи ово види као њихов покушај спасавања уметности на рубу изумирања (Gallippi, 2016: 114). Постоји, међутим, и друга димензија Лилине побуде / побуне: њен отац је отишао да учи да ручно прави ципеле у жељи да се еманципује. Лилин креативни подухват такође је тежња за еманципацијом. Отуда се у истраживањима романа *Моја генијална пријатељица* ципела види као субверзија фројдосвог фетиша: она није више објекат туђег задовољства, већ постаје израз Лилине креативне силе (Milkova, 2020: 123), симбол еманципованог субјекта.

Пре него што се брат и сестра упусте у израду ципела, Лила прави скице:

Били су то прелепи цртежи, нацртани на хартији на коцкице, богати појединошћима, обојени врло прецизно, као да је имала прилику да разгледа такве ципеле изблиза у неком свету, паралелном с овим нашим, а затим их забележила на хартији. У ствари, она их је измислила у целости са свим појединошћима, као што је чинила у основној школи када је цртала принцезе, тако да, иако су то биле најобичније ципеле, уопште нису личиле на оне које су се могле видети у рејону, па чак ни на глумицама из фото-романа. (Ferante, 2018: 112)

Ово је други пут да се инсистира на оригиналности цртежа ципела, те да оне нису виђене ни у једном другом медијуму (књижевности, филму). Потенцира се, дакле, да оне нису верзије постојећих уметничких предмета иако делују као верна копија ципела из паралелног света. Ива Драшкић Вићановић у својој студији о естетици недовршеног каже да је „скица резултат свесног напора ликовног уметника да ликовним средствима одреди суштину неког облика. Она по дефиницији (ако је добра, наравно) указује на само биће ствари” (Драшкић Вићановић, 2010: 94). Као таква, тврди Драшкић Вићановић, скица нуди „ликовно-онтолошку пречицу” ка суштини ствари и представља филозофско-ликовну редукцију на суштинско (*Ibid*: 95). Она је парадигма за финални уметнички продукт на начин на који је то *eídos* у Платоновој онтологији, те је посредни метафизичка пречица ка супстанцијалној форми, ка *eídos*-у (*Ibid*: 97–98). Сложили бисмо се, свакако, са тим да скице у својој недовршености имају значајно другачији квалитет у односу на довршен естетски предмет. Иако се нећемо даље упуштати у



Слика 5.2.3. Кадар из осме епизоде прве сезоне *Моје генијалне пријатељице*, „Обећање”.

онтолошко проматрање ове идеје, истаћи ћемо повлашћен статус који Феранте даје недовршености у свом говору о Картагини: након што Енеја напусти Дидону, „свака улица се претвара у лавиринт, место у коме се човек губи без умећа, а крв коју је Дидона оставила за собом [прошлост у Тиру] враћа се да поново умрља град. Време недовршености је готово” (Ferante, 2021г: 160). Паралелни свет о ком Лену говори може се схватити као платонски свет идеја, те да Лила подражава *eídos* ципеле на својим скицама, а финални уметнички продукт нужно се удаљава од њега. Могуће је, међутим, и схватање ближе оном које Феранте износи у *Франтумаљи* – једино у недовршеној форми ствар задржава своју намеру, те је паралелни свет о ком Лену говори свет у ком ствари остају недовршене, можда стога што им се, као и Лили, смекшавају маргине, финалне границе облика.

Направљена ципела је, изражена текстом романа, метакфрза – актуализација скице, која је цртеж замисли:

Лила ми рече да је осетила, кад је видела направљене ципеле које је цртала годинама раније, нешто жестоко, као да се појавила нека вила и остварила јој жељу. Ципеле су биле баш као што их је својевремено замислила. [...] Једини који је изгледао незадовољан беше Стефано [...] те] почне да критикује модел по модел и измене учињене изворним цртежима. (Ferante 2018: 304)

Приповедачица се отуда не служи екфразом – не описује саме ципеле – већ као замену за опис призива претходно цитирани опис, који је дат скоро 200 страница раније, и упоређивањем указује на сличност између два естетска предмета. Финални естетски продукт у односу на недовршени оставља контрадикторан утисак на Стефана. Стефано, пре него што ће испросити Лилу, купује и Лилине скице. Прагматична личност¹⁸ истиче се већ првом реченицом коју изговара пошто их угледа: пита Елену да ли би купила такве ципеле. Ципеле су у Италији педесетих година коштале око 6 000 лира (Scarpellini, 2019: 43), а Стефано их плаћа 25 000,

¹⁸ Сличан предузетнички дух у саги демонстрира и Микеле Солара када види нову верзију Лилине фотографије у венчаници. Пошто ципеле на њој остају једине непромењене, као и у ТВ серији, он каже да сматра да су све остале измене у функцији њиховог истицања, те одлична маркетиншка одлука. Он, ипак, има и смисла за естетику, јер тврди да када Лила нешто ради, ради то „како уметност налаже” (Ferante, 2021a: 121), што му приписује више уметничких афинитета него што је то учињено у ТВ серији.

док саме скице плаћа још 20 000 лира. Иако им цена може деловати превисоко, Стефано је спреман да да околику суму новца зато што верује да је то, пре свега, добра инвестиција.

Он Лилине скице урамљује. Истраживања су се и овог момента дотакла у феминистичком кључу: чин урамљивања скица не позиционира Лилу као уметницу у Стефановом схватању, већ упућује на то да је он третира истоветно са робом – објектом који се стиче и конзумира. Без обзира на то што је Стефанов гест могао произићи из љубави према Лили, он указује на

место жене у Стефановом свету. Када Лила пристане да буде његова вереница, он урамљивањем скица ставља симболични печат као доказ о свом поседништву на њу и претвара је у своју креацију (Milkova, 2016: 168). Урамљене цртеже окачиће на зидове продавнице током реновирања како би оне упућивале на циљ којем Стефано тежи. Оне за њега не представљају естетску одличност, већ ствар која гарантује зараду. Из истог разлога побуниће се када буде видео изведбу Лилиних скица: он одступања од скица не критикује због мање естетске вредности, већ зато што мисли да такве ципеле имају мању шансу за продају.¹⁹ У ТВ серији, кадар који дочарава ову сцену (Слика 5.2.3) може послужити и као метафорично упозорење за сваку кинематографску метаекфрастичку адаптацију: актуализација никада не може бити истоветна првобитној „слици”. То, свакако, не значи да унутар метаекфразе објекат првобитне екфразе неће добити нове естетске квалитете, али ће нужно у процесу трансмедијације доћи до додавања или одузимања и отуда до одступања од „оригинала”. У конкретном случају, кинематографским средствима успева да се исправи ситуација коју смо истакли у роману: док је опис скица скоро 200 страна удаљен од „приказа” израђених ципела, у ТВ серији два естетска предмета сучељена су у истом кадру. Костанцо овим бира и са чијим утиском ће се сложити – Лилиним или Стефановим. Јасно је да је то Стефанов, јер видимо да је штикла на актуализованој ципели знатно простија него на скици. Отуда овде долази до двоструке актуализације: ципела актуализује скицу, а ТВ серија њихове приказе у роману.

Кључни пар ципела у читавом роману јесу претходно поменуте мушке делукс ципеле, које Лила и Рино кришом



Слика 5.2.4. Кадар из шпике прве сезоне *Моје генијалне пријатељице*. Елвис Еспозито (Elvis Esposito) као Марчело Солара.



Слика 5.2.5. Промена фокуса кадра из пете епизоде прве сезоне *Моје генијалне пријатељице*, „Ципеле”.

¹⁹ „Изнад свега, наљути се упоређујући мушку ципелу коју су Рино и Лила направили кришом од Фернанда са истом ципелом коју су довршили отац и син. [...] Рече да је уложио сувише новца, не да би добио обичне ципеле, већ исте, истоветне као што су биле Лилине.”

сами праве као деца. Њихова актуализација, прелазак са скице у финални предмет, дешава се у фазама, а у стадијуму потпуне довршености налазе се тек приликом отварања реновиране продавнице ципела. Модел на ком су Лила и Рино радили никад није у потпуности довршен, али га без обзира на то (или можда, како смо претходно сугерисали, управо због тога) Лила љубоморно чува од руку мушкараца, означивши га као ципеле „Черуло” – оне ће носити њено презиме и када га сама више не буде носила. Пар мушких ципела величине 43 тако постају својеврстан двојник јунакиње, па мушкарци који се надмећу за њену руку морају се надметати и за овај пар ципела. Попут мушких Пепељуга, они се труде да уђу у број 43. Ципеле отуда опет делују као магични предмет из бајке, који овога пута доводи до заљубљивања. Лену и Кармела сањају како им, када би имале ципеле какве носи глумица у магазину, Ђино и Алфонсо не би могли одолети (Ferante 2018: 96). Сада се ситуација преокреће, те ће улазак у одређене ципеле (сматрају мушки ликови у роману) помоћи да се жена заљуби у мушкарца.

Први у Лилине ципеле покушава да уђе Марчело Солара. Ово је још једна инстанца у којој филмска техника маестрално користи средства која књижевни текст просто не поседује. Костанцо неретко наратив Елене Феранте разлаже и поставља у нови оквир тако што компонује кадрове унутар кадрова (Sarnelli, 2020: 22). То са ликом Марчела чини у два наврата. Први је у шпици прве сезоне (Слика 5.2.4), у којој видимо Марчела из унутрашњости продавнице како посматра ципеле у излогу. Исти кадар видећемо и у петој епизоди, овога пута из Марчелове перспективе (Слика 5.2.5). Испрва запажамо ципеле у излогу, а онда се фокус кадра мења и преко њих у рефлексiji стакла препознајемо Марчела. Кадар са шпице отуда приказује како Марчело изгледа из перспективе ципела, Лилиног двојника, док их нетремице посматра, а кадар из пете епизоде открива Марчелове амбиције да уместо „Черуло” на овом пару ципела, тј. на Лили, стоји презиме Солара. Костанцо субверзивно изокреће феминистичко тумачење Стиљане Милкове, која тврди да излог функционише као и рам: они материјализују мушки поглед и уједно не дозвољавају женски (Milkova, 2016: 171). У форми ТВ серије није само Марчело посматрач излога, већ су и гледаоци његови посматрачи – он, иако изван излога, бива стављен у позицију објекта посматрања у чину у ком се излогу симболично отварају очи, те и он, као и Медуза, узвраћа поглед.

За испитивање кинематографске метаекфразе нарочито је важна једна измена у ТВ серији у односу на текст романа. Када Лила пристане да се уда за Стефана Карачија, у обућарску радњу у ТВ серији улази Марчелов отац, Силвио. Он узима у руке урамљену скицу



Слика 5.2.6. Кадар из седме епизоде прве сезоне *Моје генијалне пријатељице*, „Вереници”.



Слика 5.2.7. Кадар из осме епизоде прве сезоне *Моје генијалне пријатељице*, „Обећање”.

мушког пара ципела и још једном се у одблеску на стаклу преко њих види лик Соларе (Слика 5.2.6). Сцена је дубоко симболична – иако се Лила неће удати за његовог сина, Соларе су је обележиле и бдеће над њом као сенка. У роману је ово наговештено када Лила напослетку пристане да јој Силвио буде кум, али решење које постоји у ТВ серији, које представља слику у слици, иако неверно роману, симболички је много потентније.

Пошто Лила испрва сазна да ће јој Силвио Солара бити кум на венчању, она одбија да се уда. Стефано јој тада долази са паром ципела од којих је све почело, које су „никада ношене, држане као скупочено сведочанство њихове љубавне приче” (Ferante, 2018: 288). Још једном су визуелна средства била речитија од речи, те је ова сцена у ТВ серији изванредно изведена (Слика 5.2.7). Вереници држе ципеле тако да нас подсети на младенце којима се везује пешкир око руку за време венчања, симболишући свету везу, доживотни уговор. Галипи и у роману чита овај моменат као уговор чије би кршење имало озбиљне последице. Отуда ће тумач, када Стефано изда Лилу и поклони ципеле Марчелу, у овом чину препознати љубавну издају којом се Лила поставља у позицију Дидоне (Gallippi, 2016: 109).

Роман и ТВ серија завршавају се истоветно: на Лилином венчању се, упркос забрани, појављује Марчело у пару мушких ципела величине 43. Ципеле у медијуму покретне слике наводе редитеље да се служе крупним кадровима. Најчешће ови кадрови почињу приказом ципела, затим се вертикалним швенком камера креће уз тело и напослетку се зауставља на лицу (Ezra, Wheatley, 2020: 9). У случају приказа Марчела у овој сцени ситуација је обрнута: Костанцо полази од лица, а задржава се на ципелама. Приказ надоле сугерише како су се ципеле нашле у вредносно ниском положају, као и да су оне важније од особе која их носи.

До овог момента ципеле су били неношене, што је симболички важно: у њих је била уписана само личност њиховог творца, јер су стваралац и ствар увек преплетени (Sampson, 2020: 125). Ношење је, међутим, активни процес апропријације, измене и компромиса (*Ibid*: 5). Одевни предмет се ношењем персонализује, те преплиће и са сопством које га носи (*Ibid*: 9). Отуда Марчелово ношење ципела више него ишта друго у тетралогiji указује на поседовање Лиле и ступање у симболични брак са њом, против њене воље.

Елен Сампсон позива се на Барта и Бурдјеа када каже да су ципеле често виђене као симболи или метонимије: оне упућују на нешто ван себе, те се у структуралистичким и семиотичким анализама моде разумевају као референт (*Ibid*: 49). Свако третирање ципеле као

симболичног предмета дематеријализује их и претвара у објекат из маште, објекат без форме (*Ibid*: 57). Ауторка критикује овакво становиште: „These processes of signification, the understanding of fashion as a language, which may be ‘read’, often obscure the material agency of the artefact: the garment is understood as a sign rather than a material agent in its own right” (*Ibid*: 49).²⁰ Семиотичким приступом можемо поћи у сагледавању ципела унутар књижевног текста, где оне одиста немају материјалну форму, већ је добијају искључиво у имажинацији реципијента. Ово је нарочито тачно за њихово уобличење кроз појмовну екфразу. Како је то и сама Феранте закључила, међутим, у кинематографији све ће добити аспект прецизности и сви ће добити конкретно тело. Ово неизбежно дефинисање сваког детаља дешава се ван сценарија, док књига мора да каска за тим, али је зато филм / ТВ серија само израз *једне* од могућих инкарнација романа (Ferrante, 2019: 88). Екранизација је, дакле, супротна расплињавању, тј. *smarginatura*-и: уместо смекшавања облика, она их стврдњава, финализује кроз креативне одлуке које доносе режисер, глумац, сценариста и костимограф, а на послетку и монтажер.

Имајући у виду пак то да је *smarginatura* термин који се користи у индустрији штампе и дословно значи „уклањање маргина”, адаптација се на другачији начин може сматрати управо трансмедијалном *smarginatura*-ом (Sarnelli, 2020: 17): разбијају се маргине страница и текст се претаче у аудио-визуелну форму. Ако је Елена (а овде мислимо и на нараторку и на списатељицу) својим писањем на страницама дефинисаних маргина²¹ Лили наметнула „*una forma che non si smargini*”, облик ком се маргине не губе, због чега јунакиња суштински никад не може нестати, већ ће обитавати унутар страница романа док год је он физички доступан, Костанцо је то адаптацијом учинио на још одређенији начин, трансмедијалном *smarginatura*-ом дајући Лили конкретно тело, фиксирано у времену и простору, те јој не дозвољавајући неухватљивост каквом се можда одликује у роману.

Роман *Моја генијална пријатељица* показао је да екфраза заиста, као што Милкова тврди, структурише кључне моменте унутар текста и тиме постаје доминантни визуелни троп тетралогиче (Milkova, 2016: 159). У ТВ серији то је можда и истакнутије зато што, за разлику од романа у којим поглавља немају називе, свака епизода носи одређено име, а ова измена неретко упућује на метакфрастичку природу епизода, или бар на метакфрастичке моменте унутар њих. Пета епизода прве сезоне, на пример, и сама се зове „Ципеле”, а осма, насловљена „Обећање”, указује на обећање које Стефано даје полажући руке на ципеле, као што се то чини са светим књигама. Трећа епизода друге сезоне зове се „Брисање”, што упућује како на технику деколажа којом се Лила и Елена служе приликом измене фотографије са венчања, тако и на ефекат који посматрање измењене фотографије изазива у погледу посматрача. Приклањајући се парадигми верности, Костанцо продужава трајање епизода како би гледаоцима омогућио уживање у суптилним кинематографским понављањима (Gambago, 2021: 213), што додатни акценат ставља и на сваку метакфразу. Већина гледалаца отуда има утисак верног приказа, иако кинематографско окружење, заправо, не одговара ниједном реалном италијанском амбијенту. Оно ни не треба да буде актуализација стварности, већ актуализација књижевног текста који је само овлаш утемељен на реалном амбијенту. Појмовност књижевног текста се кроз кинематографску актуализацију нужно конкретизује, а анализом метакфраза из ТВ серије желели смо да покажемо да се тиме некада може доћи и до ефектнијег решења у односу на оно које се среће у књижевном прототексту.

²⁰ „Ови процеси означавања, разумевања моде као језика који мочу бити ‘читан’, често замрачују материјално представљање артефакта: одећа се схвата као знак пре него материјални чинилац сам по себи” (наш превод)

²¹ Сарнели истиче сегмент који говори о формирању дигиталног текста, са којим се тад Лену суочава први пут: „она [Лила] је све брисала притискајући један тастер, помоћу других је чинила да читав пасус нестане и да се затим, за тили час, појави негде испод. [...] *Сам екран је био страница, једна једина*” (Ferrante, 2021в: 317, курзив је додала Сарнели). Истакнута реченица послужила је истраживачици да утемељи своју идеју о адаптацији као трансмедијалној *smarginatura*-и.

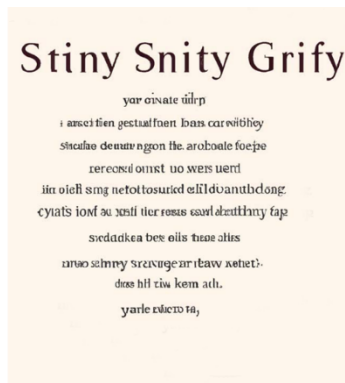
6. НОВИ ТИПОВИ ДИГИТАЛНЕ МЕТАЕКФРАЗЕ: МЕТАВИКФРАЗА И ОБРНУТА МЕТАВИКФРАЗА

6.1. Претече одређењу викфразе и метавикфразе

Већ смо расветлили како се теоријски уобличио концепт дигиталне екфразе (в. стр. 9–11). У овом поглављу, међутим, говорићемо о једној њеној медијалној подврсти која је у досадашњим истраживањима запостављена због новине самог медијума – викфрази. У питању је екфраза коју ствара вештачка интелигенција. Објаснићемо убрзо зашто смо се определили за овај термин, али сада бисмо размотрили онај од ког смо одустали. Ханс Бајор (Bajohr, 2024) предлаже израз „оперативна екфраза”. Реч је о екфрази као компјутерској операцији која у узајамну везу доводи слику и текст. Ово је текстуални чин у рачунарском смислу: операција коју први текст (компјутерски код) извршава да би створио други (*Ibid*: 83). Под оперативном екфразом Бајор подразумева перформативност у међугри ова два текста, у којој се манипулише симболичким информацијама, а не репрезентационим (*Ibid*). Отуда овакав тип екфразе суштински доводи у питање Хефернанову дефиницију и придружује се идеји Ренате Брош (Brosch, 2018: 227) да се у дигиталној екфрази истиче перформативно насупрот миметичком. У оперативној екфрази, дакле, текст не ре-предентује слику, већ је „перформира”, тј. изводи (Bajohr, 2024: 87).

Овако схваћена, оперативна екфраза шири је појам од викфразе. То истиче и сам Бајор, јер каже да оперативна екфраза подразумева сваку екфразу која је створена помоћу компјутерског кода. Отуда имплицитно разликује два подтипа према томе како се одвија процес приликом ког настају. Прва би припадала ономе што Бајор назива секвенционом (енгл. *sequential*) парадигмом: иза овакве операције крије се програмски језик који се одвија у корацима, по одређеном редоследу. Насупрот њој, са вештачком интелигенцијом настала је конекционистичка (енгл. *connectionist*) парадигма, у којој постоји читава мрежа „неурона” и сваки врши нелинеарну функцију активације како би се дошло до резултата. Бајор ово приближава кроз два конкретна примера (Слика 6.1), а оба спадају у визуелну поезију. Први је песма коју је Јасмин Мирхоф (Jasmin Meerhoff) створила 2022. године помоћу MacOS скрипте командне линије (енгл. *shell script*).¹ Када се покрене, скрипта аутоматски и узаступно извршава две функције: исеца задату слику² у комаде и колажира делове. Ако се скрипти понуди иста слика, и резултат ће бити исти. Насупрот томе, „песма”³ Дејва Ора (Dave Orr) из исте године настала је у DALL-E-у 2, моделу вештачке интелигенције за генерисање слика. О овом моделу ће бити много више речи ускоро, али је за сада битно истаћи суштинску разлику између два приступа: када се оваквом програму зада иста „команда”, резултати неће бити истоветан, а приде их је могуће створити бесконачно много.

Само Орова песма би била виџфраза, док су обе оперативне екфразе. Нисмо желели да идемо Бајоровим кораком и овакву екфразу назовемо конекционистичком зато што нам није било важно да је разликујемо у односу на секвенциону, већ да истакнемо оно што је нови медијум који овим путем настаје –



Десно: Дејв Ор, „Stiny Snity Grify”, 2022. Обе су преузете из: Bajohr, 2024: 78, 79.

¹ Она је бесплатно доступна свима који желе да дигитално сачине свој примерак конкретне поезије на следећој адреси (приступљеној јула 2024. године): <https://gitlab.com/nervousdata/they-lay>.

² У примеру који је створила, Мирхоф је користила скенирану страницу са текстом.

³ Baјor tretira ovaj primer kao pesmu, iako ona nije nastala iz umetničke intencije, već pri testiranju *DALL-E*-a 2. On je, zapravo, direktor inženjerstva u *Google DeepMind*-u.

процедурално генерисана слика, односно, (суштински) сликатекст. Битна је разлика и у исходу наших истраживања: Бајор назива резултат процеса екфразом, док ми сматрамо да је упит тај који је викфраза, а резултат третирамо као обрнуту викфразу. Истраживање смо пренели на мета-ниво на два начина: прво, за прототекст викфрастичког текста смо узели Китсову екфрастичку поему; друго, ту викфразу је потом трансмедијално „превела” вештачка интелигенција за генерисање слика. Отуда је текст који је на тај начин настао метавикфраза.

Године 2022. јавности је први пут постала доступна генеративна вештачка интелигенција за стварање слике из текста, а шира публика је могла да испроба и *ChatGPT*, који је данас најпознатији виртуелни асистент, изграђен на великим језичким моделима. Стога је 2022. година била за јавност најосетливији почетак тзв. „пролећа вештачке интелигенције” иако је оно, заправо, почело раније.⁴

Слажемо се са Бајоровом констатацијом да је термин вештачка „интелигенција” донекле непрецизан, јер није заиста реч о интелигенцији, већ о комплексном алгоритму за машинско учење који је начињен у облику „неуралне мреже”, те својом структуром асоцира на (знатно поједностављени) нервни систем човека (Bajohr, 2024: 77). Ови алгоритми подучавани су на изузетно великом узорку садржаја. За потребе нашег истраживања, истакли бисмо неке од закључака које је Бајор изнео по питању мултимодалне вештачке интелигенције за генерисање слика: она превазилази дистинкцију између речи и слике јер их процесуира као исту врсту података (*Ibid*). Отуда би закључци из области тзв. „критичких студија ВИ” могли да помогну теорији екфразе да приступи односу слике и текста на другачији начин – не инсистирајући на различитостима, већ на сличностима, па чак и истоветностима ова два медија.

Врло је брзо препозната потреба за хуманистичким одговором на овај феномен, те већ почетком 2023. године излази посебан број часописа *IMAGE: The Interdisciplinary Journal of Image Sciences*, насловљен „Генеративна сликовност: према „новој парадигми” производње слика заснованој на машинском учењу”.⁵ Дејвид Болтер (Bolter, 2023) у свом тексту у овом броју повезује генеративну вештачку интелигенцију за производњу слика са ремедијацијом, имајући у виду природу великих језичких модела. Ремедијација и екфраза су у битном смислу такође повезани феномени, што Болтер истиче још у својој семиналној монографији *Ремедијација – разумевање нових медија*,⁶ коју пише са Грусином 1997. године:

all of our examples of hypermediacy are characterized by this kind of borrowing [a more complex kind of borrowing in which one medium is itself incorporated or represented in another medium], as is also ancient and modern *ekphrasis*, the literary description of works of visual art [...]. Again, we call the representation of one medium in another *remediation*, and we will argue that remediation is a defining characteristic of the new digital media. (Bolter, Grusin, 2000: 45)⁷

Иако на овом месту Болтер и Грусин не дају објашњење за одбацивање⁸ појма екфразе зарад састављање сопствене кованице, разлог можемо пронаћи у Болтеровом претходном тексту, који смо већ истакли као прву студију која ставља екфразу у дигитални контекст. У њој Болтер каже да је експлозија визуелног у савременој прози и мултимедији порицање екфразе (Bolter,

⁴ OpenAI, на пример, компанија која стоји иза *ChatGPT*-а и *DALL-E*-а, основана је још 2015. године.

⁵ *Generative Imagery: Towards a 'New Paradigm' of Machine Learning-Based Image Production*, special-themed issue of *IMAGE: The Interdisciplinary Journal of Image Sciences*, 37(1) (наш превод)

⁶ Jay David Bolter, Richard Grusin, *Remediation – Understanding New Media*, Cambridge : The MIT Press, 2000.

⁷ Сви наши примери хипермедијалности заправо су карактерисани овом врстом позајмљивања [комплекснијим начином позајмљивања у којем је један медијум садржан или репрезентован у другом медијуму], као што су то, такође, античка и модерна екфраза, књижевни описи дела визуелних уметности [...]. Поновићемо, ми зовемо репрезентацију једног медијума у другом ремедијација, и аргументоваћемо да је ремедијација дефинишућа карактеристика нових дигиталних медија. (наш превод)

⁸ Аутори су, свакако, свесни и концепта интертекста и других случајева у којима долази до преобликовања једног медијума у њему самом. У погледу тога кажу да сазнања до којих су теоретичари дошли у вези са овим појавама могу помоћи и у изучавању ремедијације уопште (Bolter, Grusin, 2000: 49). Овакав статус екфразе, међутим, ускраћују.

1996: 265) и сматра да је дошло до инверзије екфразе, јер је сликама дат задатак да објасне речи (*Ibid*: 264).

У новом тексту Болтер је закључио да је вештачка интелигенција блиска принципу ремедијације због начина на који је подучавана, али и да превазилази ремедијацију зато што је њен модел пре интермедијалан – спој текста и слике, који је оба истовремено. Отуда упит, читав процес производње модела и сама финална слика заједно чине потпуно нови медијум (Bolter, 2003: 200). Оно што је за нас значајно јесте то што Болтер у овом тексту први пут од 1996. године мења свој став према екфрази као превазиђеној категорији у савремено доба, јер повезаност екфразе и вештачке интелигенције за генерисање слика заузима највећи део његовог текста. Везу између ових појмова истакао је, како смо показали, и Бајор. Важно је то што су савремени теоретичари одмах уочили сличност између екфразе и вештачке интелигенције: сваки упит је екфрастичан као вербална репрезентација визуелне репрезентације, те је и свака слика настала на основу промпта обрнута екфраза. Отуда је екфраза на велика врата ушла у свакодневну употребу савременог човека.

И Бајор сматра да је због јединственог односа између текста и слике посредни сасвим нов медијум. Процедуралном генерисању слика путем вештачке интелигенције претходи „учење” модела на паровима слика и текстова који их описују. Овим процесом долази се до алгоритма у ком однос текста и слике престаје да буде миметичан, већ постаје каузалан. Неуронска мрежа идентификује шаблоне и структуре који се налазе у подацима на којима учи, што јој касније омогућава да створи прецизна *предвиђања* као одговор на нове, али сличне податке (Baјor, 2024: 84). Када се од вештачке интелигенције буде тражило да створи слику коња, коњ који ће настати неће бити колаж постојећих елемената који су познати вештачкој интелигенцији, већ ће они бити рекреирани на начин који не понавља ниједан појединачни пример. Корисник добија „уметност копије”, како ју је назвао дигитални уметник и теоретичар Лев Манович (Lev Manovich; у: Wilde, 2023б: 11). Вештачка интелигенција за генерисање слика суштински је стохастична. Већина познатих платформи (као што су *DALL-E 3* и *Midjourney*, које ћемо користити у овом раду) на један „промпт”⁹ дају четири резултата која одликује извесан ниво сличности. Могуће их је створити још бесконачно много.¹⁰ То морамо имати у виду пре анализе конкретних примера касније у поглављу: сваку слику коју испитујемо одабрали смо ми, као аутори промпта, на основу одређеног критеријума. Тиме смо се суштински супротставили идеји коју уредник 37. броја часописа *IMAGE* износи. Он сматра да су сви индивидуални резултати арбитарни и ефемерни самим тим што их је могуће произвести у неограниченом броју, те да они тешко да заслужују подршку пажњу истраживача (*Ibid*: 10). С обзиром на то да ће наш пример за прототекст промпта бити Китсова „Ода грчкој урни”, за коју је мотивски, како ће и сама вештачка интелигенција истаћи, карактеристична безвременост, интересантно је да сагледамо промпт као оно што је трајно и поуздано, а ре-презентацију промпта као непостојану.

Болтер и Бајор нису значајну пажњу посветили анализи конкретних примера овакве екфразе, већ се темом баве на знатно општијем нивоу.¹¹ Болтер на моменат сачињава метакфрастички промпт, у чије испитивање се не упушта подробно, изузев неколико коментара у вези са тим како вештачка интелигенција ствара текст, што је свакако ван нашег интереса тренутно. У фебруару 2023. године тражио је да *DALL-E 2* сачини слику на основу

⁹ Како то бива са изразима који се тичу нових технологија, и од овог англицизма је настао калк. *Prompt* подразумева текстуалну команду на основу које вештачка интелигенција генерише садржај, био он сликовни, текстуални или ма какав други. Писање промптова се последњих година развија у дисциплину за себе, док творци разних вештачких интелигенција настоје да превазиђу потребу за тим да корисници морају да уче посебну синтаксу и лексикку не би ли писали промптове.

¹⁰ *ChatGPT* нуди један одговор на промпт, уз могућност да се он изнова генерише на другачији начин небројено пута. У том случају смо задржавали први предложени одговор.

¹¹ Бајор, заправо, анализира визуелну поезију, те за пример екфразе узима текстове који нису екфрастички у уобичајеном смислу, ако и уопште, иако су екфрази кроз своју трансмедијалну игру свакако блиски.

следећег упита: „The shield of Achilles as described by Homer in the *Iliad*“.¹² Јасно је, свакако, да је промпт метакфрастички, иако у изузетно рудиментарном смислу: у тексту који је опис (будуће) слике коју ће створити ВИ, упућује се на екфрастички прототекст – опис Ахиловог штита у Хомеровој *Илијади*. Његов пример ће послужити да демонстрирамо изузетно битан проблем са којим се суочавају сва теоријска разматрања о савременој ВИ: док теоретичари пишу о одређеним моделима и припремају текстове за објављивање, вероватно је да су примери које су анализирали у пракси већ превазиђени. На Слици 6.2. приказујемо резултат који је Болтер објавио (*Ibid*: 205) упоредо са сликом коју смо помоћу идентичног промпта креирали у DALL-E-ју 3 маја 2024. године. Разлика је, несумњиво, запањујућа, те не можемо ни да замислимо какви нас резултати очекују онда када наши примери будућим изучаваоцима буду изгледали посве превазиђено.



Слика 6.2. Лево: DALL-E 2, фебруар 2023. Десно: DALL-E 3, мај 2024.

6.1.2. Метавикфраза у ChatGPT-у и обрнута метавикфраза у DALL-E-у 3

Бајор је понудио термин „оперативна екфраза“ како би описао „текст“ (у смислу компјутерског кода) који ствара слику. Оваква екфраза, као што смо претходно истакли, није ограничена на слике које ствара ВИ. Зато смо желели да понудимо прецизнији термин за екфразе које настају искључиво на овакав начин. Неологизам *aikphrasis* није наш. Њега је осмислила Холи Грим као назив уметничког пројекта који је спровела са разним уметницима 2020. године. Ми смо термин сербизовали, те уместо „ai-“ (енгл. *artificial intelligence*) употребили префикс „ви-“, добијајући израз *викфраза*. Под *aikphrasis* Грим подразумева „an ekphrasis written by an AI“¹³ (Grimm, 2020). Реч је о текстовима које је генерисао GPT-3, алгоритам по ком је потом настао и ChatGPT. На сајту пројекта нису доступни промптови, већ само резултати онога што Грим назива *aikphrasis* – текстови које је створила ВИ. На основу њих уметници су затим стварали слике и видеое, који отуда, према нашем мишљењу, представљају обрнуте екфразе и кинематографске метакфразе. Нарочито занимљив део пројекта јесте разговор са вештачкоинтелигентним кустосом који преноси Грим, у ком вештачка интелигенција каже да је „interested in the idea that artists are engaging with a representative of the ‘other’, in this case something inhuman, to consider their own practice“¹⁴ (*Ibid*). Отуда се у контексту викфразе додаје нова конотација појму другости. Жена, колонијални субјекат и било каква људска другост уједињују се насупрот ономе што није људско, што је „вештачко“. Не смемо, ипак, занемарити то да је људски агенс неопходан за стварање викфразе – сам промпт најчешће је написан од стране човека. Викфраза настаје као одговор не-људског текста на људски текст, а не-људски текст настаје и по другом основу као одговор на људски јер је, поновићемо, вештачка интелигенција испрва подучавана на садржају створеном од стране човека. Отуда је дијалектика људско–не-људско једна од кључних у дејствовању викфразе, а људска страна у овом односу подразумева и многе друге саодносе.¹⁵

¹² „Ахилов штит како га је Хомер описао у *Илијади*“ (наш превод)

¹³ „екфраза написану од стране ВИ“ (наш превод)

¹⁴ „заинтересована за идеју да уметници сарађују са представником ‘другости’, која је у овом случају нешто нељудско, како би размотрили сопствену праксу“ (наш превод)

¹⁵ Због овога вештачка интелигенција често приказује стереотипе. Један од аутора у поменутом броју часописа *IMAGE* даје пример тога како вештачка интелигенција подразумева да приказ фашизма мора да изгледа као фотографија из 1930-их (Offert, 2023: 128–129). Разлог томе крије се у чињеници да платформа додаје речи промπτу, најчешће одређујући стил дигиталне слике која треба да настане, али може и забранити одређене речи

Наше разумевање викфразе поклапа се са оним које износи Холи Грим. Нас, међутим, интересује специфична врста викфразе – викфраза која за свој прототекст има други екфрастички текст. Екфрастички одговор вештачке интелигенције на постојећи екфрастички текст ми називамо *метавикфразом*. Слично као што је то у свом пројекту учинила Грим, и ми тражимо да се овакав текст „преведе” у ликовни знаковни систем. Док у њеном пројекту људи стварају слике и видеое на основу викфразе, у нашем случају вештачка интелигенција ствара дигиталне слике на основу метавикфразе. Отуда, код Грим је настала обрнута екфраза која за свој прототекст има викфразу, а код нас долази до појаве онога што бисмо могли назвати *обрнутом метавикфразом*: обрнутом екфразом коју ствара вештачка интелигенција на основу другемета викфразе. Раније смо изнели идеју да, према нашем мишљењу, свака обрнута екфраза има метаетфрастички квалитет утолико што за свој прототекст има екфрастички текст, али пример обрнутих метавикфраза које ћемо даље анализирати ово овај квалитет поцртава, јер за прототекст нема само другу викфразу, већ другу метавикфразу.

Циљ је, дакле, да што више умањимо сопствени удео у настанку примера које ћемо сада испитивати, те да на сваком нивоу стваралачки допринос буде дат што је могуће више од стране ВИ. То једино никако није било могуће у првом кораку – све мора почети од промпта који задаје човек. Наш промпт за *ChatGPT 4*, написан донекле по узору на Болтеров,¹⁶ гласи овако: „Write a prompt for the creation of an image of an urn inspired by John Keats' poem ‘Ode on a Grecian Urn’”.¹⁷ Ово је један од резултата које смо добили:

Create a hyper-realistic image of an ancient Greek marble urn, intricately adorned with motifs inspired by John Keats' poem "Ode on a Grecian Urn." The urn should feature scenes of silent pastoral beauty, including young lovers about to kiss, but forever frozen in time, a piper playing his pipes beneath the trees, and a sacrificial procession winding its way to a temple. These scenes should capture the eternal beauty and quietude described in the poem, embodying the paradox of motion and stillness. The urn itself should be rendered with exquisite detail, showcasing the texture of the marble and the finesse of the carved figures, bathed in a soft, ethereal light that highlights its contours and the narrative unfolding in its reliefs. Ensure the artwork exudes a timeless elegance, merging classical artistry with the romantic imagination of Keats.¹⁸

Као што смо нагласили у 15. фусноти овог поглавља, с обзиром на то да у промπτу нисмо одредили да слика треба да буда израђена у одређеном стилу, вештачка интелигенција га је сама одредила. Савремена вештачке интелигенције за генерисање слика свакако тежи хиперреализму како би демонстрирала свој технолошки напредак, што и Слика 6.2. потврђује. Важно је то да је *OpenAI* уз *DALL-E 2* објавио тзв. *Књигу промптова*,¹⁹ у којој се објашњавају категорије које би ваљало дефинисати кроз промпт како би одговор на њега био што прецизнији. Међу њима је, логично, и стил. Посебно је детаљан речник дат за одреднице

услед своје политике (Ervik, 2023: 52). Са оваквим проблемом сусрели смо се и ми, јер је *DALL-E 3* одбијао да одговори на промпт који је садржао реч „пољубац”, а *Midjourney* је, иако је прихватио задати промпт, игнорисао овај мотив у својим сликовним одговорима.

¹⁶ За разлику од Болтера нагласили смо који уметнички предмет треба да будре резултат упита. Понудићемо касније пример у ком то није случај. Додали смо и инструкцију „Напиши промпт” како бисмо усмерили вештачку интелигенцију да се служи синтаксом и лексиком карактеристичним за писање промптова. Остатак команде је еквивалентан Болтеровој.

¹⁷ „Напиши промпт за стварање слике урне инспирисане песмом „Ода грчкој урни” Џона Китса.” (наш превод)

¹⁸ „Направи хиперреалистичну слику античке грчке урне од мермера, комплексно украшене мотивима инспирисаним песмом „Ода грчкој урни” Џона Китса. Урна треба да представи сцене тихе, пасторалне лепоте, укључујући младе љубавнике који само што се не пољубе, али су заувек замрзнути у времену, фрулаша који свира фрулу испод дрвета и жртвену поворку која иде вијугавим путем до храма. Ове сцене треба да дочарају вечну лепоту и тишину које су описане у песми, отелотворавајући парадокс покрета и мировања. Сама урна треба да буде рендерована са изузетним детаљима, приказујући текстуру мермера и финесе исклесаних фигура, окупаних у мекој, етеричној светлости која истиче контуре и наратив који се одвија на рељефу. Постарај се да уметничко дело одише безвременом елеганцијом, стапајући класично умеће са Китсовом романтичком имажинацијом.” (наш превод)

¹⁹ *DALL-E 2 prompt book*. Доступно на електронској адреси (приступљеној маја 2024. године): <https://dallery.gallery/wp-content/uploads/2022/07/The-DALL%C2%B7E-2-prompt-book-v1.02.pdf>.

којима се означава генерална атмосфера на жељеној слици. На листи речи које ће помоћи да се прикаже нешто што је „мало и структурирано” налази се и *intricate* (енгл. „замршено”, „компликовано”). Ова реч јавила се у свим варијантама одговора на наш промпт. Иако је она честа одредница, ипак, верујемо да је одабрана и као специфична за хипертрофију детаља коју лирски субјекат дочарава на урни. Од осталих корисних категорија у промпт је укључен и материјал, који такође одговара поеми.

У другој реченици са генералне атмосфере и стилских одредница прелази се на набрајање мотива. Китсова песма обилује различитим мотивима, те је вештачка интелигенција овде морала да начини избор. Тај избор се, сасвим очекивано, подудара са оним мотивима којима се у анализи посвећује најчешћа пажња: тиха и пасторална лепота, љубавници уочи пољупца, фрулаш и жртвена поворка која иде ка храму. Пет мотива наспрам шест Китсових строфа. Прва строфа „Оде” нарочито обилује разноврсним мотивима које лирски субјект речима осликава кроз реторска питања. У овој строфи доминира дијалектика између идиличног и маничног, али се *ChatGPT 4* одлучио само за једну страну. Ово смо, такође, могли да претпоставимо, јер као што данас више није могуће тражити од вештачке интелигенције за генерисање слика да прикаже фашизам, тако то не можемо учинити ни са силовањем, које неки тумачи наслућују као позадину маничној јурњави из прве строфе. У другој и трећој строфи помињу се фрулаш и пар који се никада неће пољубити. Четврта строфа, како смо раније објаснили (Ристић, 2022б: 385), својим већим делом није екфрастичка. Приказ жртвене поворке није приказ на урни, већ асоцијација која се јавља у свести лирског субјекта у тренутку посматрања урне. Вештачка интелигенција ипак игнорише ову чињеницу и уврштава мотив у оне које обрнута метавикфраза треба да садржи. У промпт је додата, интересантно, и реч „храм”, која не постоји у овој строфи, али се јавља као један део или-или реторског питања у првој. Како ћемо убрзо детаљније показати, Ијан Џек (Jack, 1967: 219) сматра да је Китсов прототекст за ову строфу била слика Клода Лорена, „Поглед на Делфе”, на којој се налази храм на брду. Иако ово ни на који начин не упућује на то да је вештачка интелигенција за Китсов узор сматрала Лорена, ипак указује на чињеницу да је приликом писања промпта укључила могуће узор, где се античка Грчка неминовно доводи у везу са храмовима, и на основу њих проширила мотиве који ће бити приказани на урни. Последња строфа је најапстрактнија, а конкретне мотиве које дочарава понавља из претходних, што може бити разлог за изостављање мотива који је посебно везан за њу.

Трећа реченица промпта тиче се целине песме, истичући као њене главне теме лепоту и тишину уобличене кроз дијалектику мировања и кретања. Како је још Лесинг показао, ова дијалектика инхерентна је ликовним уметностима, које кроз замрзавање покрета треба да дочарају збивање. Потом се прелази на реченицу која је техничке природе. Помиње се реч *rendered* коју смо задржали у значењу компјутерског графичког процеса стварања финалне слике. Рендер, дакле, треба да буде квалитетан, са детаљима довољно високе резолуције да дочарају текстуру материјала и финесе на рељефним фигурама. У истој реченици објашњена је и светлост, која је једна од категорија коју *Књига промтова* предлаже као важне за добијање прецизнијих резултата. Светло је меко, али и етерично, што треба да дода дозу узвишености обрнутој метавикфрази. Последња реченица садржи инструкцију за постизање општег утиска обрнутометавикфрастичког предмета: он је безвремено елегантан и одликован спојем који је карактеристичан за саму Китсову песму – естетиком античке Грчке и романтичким генијем. Важно је што и сама вештачка интелигенција третира предмет метавикфразе у овом случају као уметничко дело. Остале одреднице врло су апстрактне, али призивају стваралаштво из две епохе, те се на тај начин могу конкретизовати у финалној обрнутометавикфрастичкој слици, која као таква треба да садржи транскултурална, а нужно и трансмедијална својства.

Следећи корак је био да овакав промпт задамо *DALL-E-у 3*. Добијени резултат представљамо на Слици 6.3. упоредо са још два резултата. Први је слика која је настала на основу промпта састављеног по истом принципу као за претходну слику: „An image of an urn



Слика 6.3. Лево: „An image of an urn as described by John Keats in ‘Ode on a Grecian Urn’”. У средини: Слика начињена на основу промпта коју је саставио *ChatGPT 4*. Десно: Слика створена на основу текста „Оде грчкој урни” Џона Китса. Све: *DALL-E 3*, мај 2024.

as described by John Keats in ‘Ode on a Grecian Urn’”.²⁰ Поред тога, тражили смо од *DALL-E*-а да сачини слику на основу промпта који представља текст саме Китсове поеме. Разлика је велика на први поглед. Упоредимо стога прво леву и десну слику. На левој слици приказана је урна зато што смо у самом промпту инсистирали на томе да резултат мора бити приказ урне. На слици десно, с друге стране, такву команду нисмо задали. *DALL-E 3* се толико фокусирао на детаље у Китсовој поеми да је у потпуности изоставио да прикаже урну, осим ако урну не треба да представља постоље на ком се налази мермерна фигура испред храма. Посебно је занимљиво то што је као важан мотив одабрана јуница, иако не муче ка небу. Не можемо, заправо, бити сигурни да ли је у питању јуница или бик, пошто се чини да има елементе оба. Како ћемо видети у наредном сегменту, многи потенцијални ликовни узорци за ову строфу приказују бика уместо јунице. Овде, он / она делује као да је од мермера, те чини целину са храмом, степеништем и осталим мраморним фигурама. Генерално гледајући, делује као да је десна слика у највећој мери инспирисана једином не-екфрастичком строфом „Оде” – четвртом. Отуда уочавамо планине, а поново срећемо и храм који је *ChatGPT 4* укључио у свој промпт. Слика, заправо, одиста асоцира на Лоренову, нарочито у погледу пејзажа (Слика 6.13, лево). Док је промпт за десну слику био изузетно дуг (Китсова песма има преко 370 речи), за прву је био врло кратак, што је оставило многа места неодређености која вештачка интелигенција треба самостално да попуни. Чак и када занемаримо позадину коју је *DALL-E* одредио обрнутометавикфрастичкој слици, видимо да је урна одиста пуна „компликованих” детаља, али да ти детаљи не представљају ниједан од мотива које је *ChatGPT* истакао. Поред људи, доминирају мотиви из биљног света, те ова слика највише делује као одраз стихова из последње строфе, у којима се говори о плетеници мермерних мушкараца и девојака са шумским гранама и утабаним коровом. Појединачни мотиви тешко су читљиви и суштински одишу стохастичношћу.

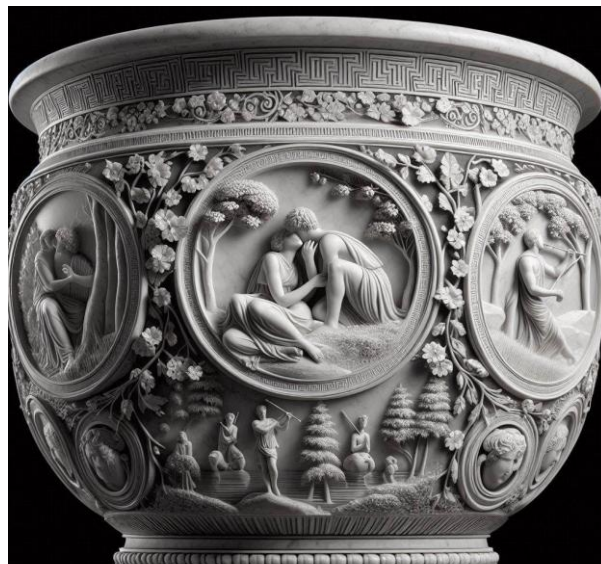
Најприближнији жељеном резултату свакако је средишњи. Прва два анализирана случаја су обрнуте метавикфразе, где је лева слика настала на основу рудиментарног метакфрастичког промпта, а десна на основу екфрастичке песме. Трећа слика је обрнута метавикфраза која настаје на основу метавикфразе. У сва три случаја морали смо да се одредимо за једну од четири слике које је понудила ВИ, те да се и на том нивоу као човек укључимо у процес, али варијације међу резултатима нису биле превелике.

Средишња слика не приказује пољубац зато што смо овај део промпта морали да изменимо како би га *DALL-E* унутар *ChatGPT*-а 4 уопште прихватио, те је у промпту стајало

²⁰ „Слика урне каква је описана у песми ‘Ода грчкој урни’ Џона Китса” (наш превод).

„young lovers forever frozen in time”²¹. Иако то није био део промпта, на овој варијанти на ободима урне видимо два пара који делују као да дочаравају дивље прогоњење које се помиње у првој строфи: мушкарци посежу за женама које им узмичу. Самим тим, иако је промпт одлучио да прикаже само једну страну дијалектике пасторално–манично, сликовни одговор на промпт пренео је управо супротно. У централни план стављен је фрулаш, док не делује као да је жртвена поворка икако садржана и на једној од слика. Постоје, с друге стране, мотиви који су садржани на свим сликама, иако се не налазе у песми. То су првенствено птице, које су свуда у лету. Можемо само нагађати зашто је *DALL-E* овом дубоко симболичном мотиву посветио толику пажњу, а било би сулудо трагати за логиком иза ових одлука јер није реч, како смо већ истакли, о стварној интелигенцији. Али је јасно да на тренутном нивоу вештачка интелигенција и даље не може верно да пренесе све комплексности песме каква је „Ода грчкој урни”. Имајући у виду колики напредак је постигнут између *DALL-E*-а 2 и 3, ипак остаје да се понови овакав или њему сличан експеримент са новим верзијама ВИ.

Интересантно је, међутим, то да је оригинални промпт у неизмењеном облику био прихватљив за *DALL-E 3* унутар Мајкрософтовог *Copilot*-а, што можемо видети и актуализовано на Слици 6.4. Вештачка интелигенција је у овом случају експлицитно приказала пољубац, што ћемо приметити да ни у *Midjourney*-у није било могуће. Ово нас наводи на уверење да је посредни различита политика иза сваке платформе на којој се може користити вештачка интелигенција, чак и када је иста вештачка интелигенција у питању. Оно што је, вероватно, најзанимљивија одлика ове обрнутометавикфрастичке ре-презентације, јесте нешто што се није поновило ни на једној другој. Античко сликарство је у себи укључивало димензију времена: наративно сликарство постаји још у минојској уметности, а особито је заступљено на помпејанским фрескама. Сегментираност призора уочавамо и на овој урни, а истакнута је додатно тиме што је сваки сегмент уоквирен за себе. Пошто су љубавници централни мотив, могуће је да прикази у целини дочаравају њихов живот, те да је фрулаш уједно и један од љубавника. Инспиративно је помислити да су и Китсове строфе биле подељене према оваквим сегментима, те да је свака описивала један и настојала да их доведе у какву логичку везу.



Слика 6.4. *DALL-E 3* унутар *Copilot*-а, јул 2024.

6.1.3. Стварање обрнуте метавикфразе на основу могућих просторних прототекста „Оде грчкој урни” у *Midjourney*-у

„Ода грчкој урни” једна је од песама у вези са којом се води полемика око тога ком типу екфразе припада, имајући на уму поделу Џона Холандера. Иако је у књижевним студијама знатно прихваћенији став да не постоји конкретно уметничко дело које Китс приказује у „Оди”, значајан је претходно истицан допринос Ијана Џека, који открива везе између Китсове поезије и дела просторних уметности са којима је он долазио или могао доћи у сусрет. Нарочито убедљиво делује Џекова тврдња да је Китс био еклектичан у својој инспирацији (Jack, 1967: 217), те да се ова песма може посматрати као оно што Тамар Јакоби назива екфрастичким моделом – више дела просторних уметности добило је одраз у једном књижевном делу. Ствар је, на крају крајева, и много општија. Речима Милоша Ћипранића:

²¹ „млади љубавници заувек замрзнути у времену” (наш превод)

„Песници и писци нису били имуни на оно што су могли видети око себе и отуда такве елементе унети у своја, ипак суштински, измаштана здања” (Ćirpanić, 2022: 8). Услед тога хтели смо да створимо обрнуте метавикфразе које су резултат комбиновања метавикфрастичког промпта добијеног у *ChatGPT*-и задатих просторних референци. Међу овако добијеним обрнутим метавикфразама неке ће и саме бити екфрастички модели, с обзиром на то да ћемо вештачкој интелигенцији понудити више ликовних узора. Овакав поступак није могућ у *DALL-E*-у, али јесте у *Midjourney*-у, због чега смо њега користили у даљем истраживању.

Пре анализе примера оваквих обрнутих метавикфраза потребно је кратко расветлити контекст у којем настаје Китсова поема. Она је првобитно штампана 1820. године у часопису *Annals of the Fine Arts*. Часопис је пратио ондашњи тренд и објављивао поезију о конкретним уметничким делима. Тренд се најбоље види у избору тема Оксфордског универзитета на конкурс за поезију, које су од 1810. до 1820. године биле следеће: статуа умирућег гладијатора, Партеон, белведерски Аполон, Ниоба, Тезејев храм, Лисипови коњи, Херакле Фарнезе, Колосеум, Тимантова „Ифигенија” и Дијанин храм у Ефесу (Jack, 1967: 215). За наше истраживање посебно је важна тема Партеона, јер је до 1812. године лорд Елгин пренео највећи део скулптура и делова фриза Партеона у Лондон, у чијем музеју су они изложени од 1816. године. Познато је да је Китс био у контакту са њима, о чему сведочи и његов сонет „Видевши Елгинове мраморне скулптуре”. О овоме ће још бити речи, али је за сада занимљиво истаћи другу чињеницу: песма која је на конкурс победила 1819. године, када је и Китс написао „Оду”, објављена је уз илустрацију старогрчке вазе. Велики број ваза донет је у Британски музеј у овом периоду из колекције Вилијама Хамилтона.

У Поглављу 3.2. образложили смо које четири античке вазе су могле подстаћи уобличење Китсовог екфрастичког предмета – Сосибијева, Портланд, Боргезе и Таунли ваза. На Сликама 6.5–8. преносимо их поново, али им додајемо и обрнутометавикфрастичке слике које је створио *Midjourney* сучеливши фотографије (и скицу) ваза са задатим



Слика 6.5. Лево: Сосибијева ваза, око 50. године п. н. е, Лувр, Париз. У средини: скица Сосибијеве вазе приписана Џону Китсу. Десно: *Midjourney*, мај 2024.



Слика 6.6. Лево: Портланд ваза, између 1–25, Британски музеј, Лондон. Десно: *Midjourney*, мај 2024.



Слика 6.7. Лево: Боргезе ваза, друга половина I века п. н. е. Лувр, Париз. Десно: *Midjourney*, мај 2024.



Слика 6.8. Таунли ваза, II век нове ере, Британски музеј, Лондон. Десно: *Midjourney*, мај 2024.

метавикфрастичким промптом. Проблем са којим се нужно суочавамо у овом одељку рада јесте то што нудимо референце у виду фотографија, које су, као такве, нужно интерпретативне, а своју интерпретацију ограничавају на приказ само једне стране вазе. Отуда предмет обрнутометавикфрастичке слике нису вазе, већ њихове ре-презентације у другом медијуму, те ако ове вазе и јесу предмет Китсове екфразе, прототекст поеме и дигиталним сликама које су резултат обрнуте метавикфразе неминовно није истоветан.

Улога вештачке интелигенције врло је слична улози метаекфрастичког списатеља: приликом стварања они нужно улазе и у процес интерпретирања, који се код списатеља може одвијати узастопно, а у случају вештачке интелигенције је симултан.²² Метаекфрастички списатељ интерпретира екфрастички прототекст који, још једном, улази у херменеутички однос са својим прототекстом – делом просторне уметности. Отуда је тумачење метаекфрастичког песника ре-интерпретација, али може бити и двострука интерпретација уколико списатељ за прототекст има актуализовану екфразу, те је може упоредити са сопственим тумачењем њеног предмета. Потоње је чињеница за вештачку интелигенцију у случајевима које смо управо изложили: она истовремено мора понудити „разумевање” поновног приказа у виду фотографије стварног просторног уметничког дела паралелно са тумачењем текста промпто, унутар ког долази до принципијелно исте херменеутичке дијалектике као и у метаекфрастичком тексту. Креативни резултат је у понуђеним примерима такав да вештачка интелигенција формалне одлике уметничког предмета који приказује (облик, материјал, боју) *евоцира* са фотографија (јер, одиста, они нису истоветни), док на мотивском плану комбинује елементе које препознаје на вазама и оне који су понуђени у тексту промпто. И не само то, већ им додаје и нове.

Оно што можемо уочити јесте да су резултати настали давањем конкретних просторних референци знатно реалнији у односу на претходне које је створио *DALL-E* искључиво на основу метавикфразе – број детаља на урнама које дигитално слика *Midjourney* је мањи и делује да је вероватније да се таква урна заиста може наћи у стварности. Отуда се на места неодређености метавикфрастичког текста, које је вештачка интелигенција претходно попуњавала без икаквих ограничења, сада нуди конкретни просторни контекст унутар ког то обрнута метавикфраза мора учинити.

Наредни примери (Слике 6.9–11.) биће можда мање реалистични услед промене



Слика 6.9. Лево: Скица урне из Холанд хауса. Десно: *Midjourney*, мај 2024.



Слика 6.10. Десно: Ђовани Лоренцо Бернини, „Аполон и Дафна”, између 1622. и 1625, Галерија Боргезе, Рим. Десно: *Midjourney*, мај 2024.



Слика 6.11. Лево: Фидија, део јужног фриза Партенона, између 447–438. п. н. е, Британски музеј, Лондон. Десно: *Midjourney*, мај 2024.

²² Ово је мало вероватно у случају екфрастичког списатеља, пошто би подразумевало песму-перформас која настаје док је списатељ суочен са просторном репрезентацијом.

просторног контекста – за референцу нећемо вештачкој интелигенцији дати фотографију урне. Ово смо, заправо, већ донекле учинили, те је на Слици 6.5 референтни пример поред фотографије и репродукција скице ове вазе. Услед тога је *Midjourney* формално одговорио и на линијски начин представљања присутан на скици, појачавши сенке на фигурама како би истакао контуре, због чега оне могу деловати ближе цртежу. То је знатно израженије на Слици 6.9. зато што је њен једини просторни прототекст репродукција скице. Џек, наиме, помиње и пету вазу као Китсов могућ прототекст – вазу из Холанд хауса (Holland house). Једино она приказује сцену жртвовања, а међу жртвеним даровима је и бик. Овој вази, међутим, нисмо успели да уђемо у траг, те смо за стварање слике у *Midjourney*-у користили скицу коју преноси Џек (*Ibid*: Plate XXXII). Затим смо за референцу узели фотографију Бернинијеве скулптуре „Аполон и Дафна” стога што Томас Кенеди (Kennedy, 1996: 98) сматра да је стих „What mad pursuit?”²³ близак Бернинијевом приказу бога који покушава да ухвати нимфу. Напоследку смо вештачкој интелигенцији дали и фотографију дела јужног фриза Партефона јер Џек тврди прилично самоуверено да је ово била главна инспирација за четврту строфу „Оде грчкој урни” (Jack, 1967: 219). У последња два случаја, иако оба репродукују скулптурално уметничко дело, оно није урна, због чега је облик урне вештачка интелигенција морала да осмисли сама у својој обрнутометавикфрастичкој евокацији. Он је додатно комплексан имајући у виду присуство фигуралног приказа на дигитално насликаним урнама. У случају резултата који за свој прототекст има Бернинијеву скулптуру, то је првенствено последица изразитије тродимензионалног простора који скулптура заузима у одосу на досадашње приказе у барелефу. Отуда се фигуре у овом решењу не приклањају сликарском принципу, већ одиста скулптуралном, и драстичније напуштају оквири урне.

Настале обрнуте метавикфразе пружају додатни увид у интерпретативни поступак који спроводи вештачка интелигенција при евокацији својих прототекстова: велики изазов за њу представља тумачење мотива на просторној репрезентацији, а посебно успостављање везе између њих и текста „Оде грчкој урни”. *Midjourney* није препознао најважнију фигуру на јужном делу фриза Партефона за нашу анализу – бика чија глава је уздигнута, који је могао подстаћи Китса да дочара јуницу која муче ка небу. Уместо тога је искрзаност мермера пренета на облик урне по ободима, а подлога на којој ликови стоје асоцира на окрњене делове овог дела фриза Партефона. Ови квалитети нису од значаја за формирање могућег семантичког нуклеуса који повезује Китсов екфрастички текст и његов потенцијални прототекст, те можемо рећи да се у обрнутој метавикфрази нека важна значења губе, док се успостављају нове везе. Поменули смо да се приликом екфрастичког представљања могу прескочити слојеви присутни у екфрастичком предмету, нарочито они везани за предњи план, а видимо да се вештачка интелигенција управо њима враћа, те да теже (или никако не) продире до оних дубљих, позадинских.

Џек, међутим, не сматра да су само скулптурална дела могла подстаћи Китса да створи своју екфрастичку песму. Истиче како је на песника знатно утицао и Никола Пусен (*Ibid*: 220), а његова слика из циклуса *Четири годишња доба*, „Јесен”, могућа је инспирација за четврту



Слика 6.12. Лево: Никола Пусен, „Јесен”, између 1660. и 1664, Лувр, Париз. Десно: *Midjourney*, мај 2024.



Слика 6.13. Лево: Клод Лорен, „Поглед на Делфе”, 1673, Институт уметности, Чикаго. Десно: *Midjourney*, мај 2024.

²³ „Каква махната потера?” (наш превод)



Слика 6.2.13. Лево: Одговор *Midjourney*-а на промпт написан у *ChatGPT*-у 4, мај 2024. Десно: Одговор *Midjourney*-а на промпт написан у *ChatGPT*-у 4 и све скулптуралне и сликарске референце, мај 2024.

строфу, посебно с обзиром на то да композиција ове слике, која је првог плана, тзв. барелефна композиција, одговара фризу на Китсовој урни. Тумач, такође, сматра да атмосфера читаве четврте строфе највише дугује стваралаштву Клода Лорена (*Ibid*: 219), нарочито слици „Поглед на Делфе”, на којој су у позадини приказани река и град са сакралним здањем на планини, а у предњем плану слике поворка која води бика, што су мотиви и у Китсовој песми. Отуда смо и на основу репродукција ових слика и метавикфрастичког промпта тражили вештачкој интелигенцији да створи обрнуте матевикфразе.

Како примери на Сликама 6.13–14. показују, вештачка интелигенција највећи изазов има када треба да претвори сликарски прототекст у дигиталну слику која за свој предмет има скулптурално дело. У оба случаја сликарски узор искоришћен је првенствено као позадина дигиталне слике, а урна је у потпуности морала бити „измаштана”. Уз овакву слободу вештачка интелигенција још једном прелази границе реалистичног, те видимо дрвеће које извире из урне на примеру подстакнутом Пусеновом сликом, а сама урна је у оба случаја преувеличаних пропорција и људске фигуре присутне су на њој, али и око ње. Отуда, док досадашње обрнуте метавикфразе могу асоцирати (више или мање) на фотографије урни, ова два примера нису нимало фотографска. Скулптурално је потпуно подређено сликарском, те се оба решења реципирају као обрнутоматавикфрастичке уметничке слике, а не било какви ликовни прикази.

Џон Хамилтон Рејнолдс, Китсов знаменити пријатељ, писао је о Лорену и рекао да су његове слике композиција разноврсних ствари које је сликар претходно видео у пејзажима, те их после слободно комбиновао у својим сликама (Reynolds, 1997: 69–70). Врло је вероватно да је управо на овај начин и Китс метафорички вајао своју урну, користећи као грађу стварне сегменте постојећих ваза, али их преобликујући и додајући им нове елементе, напоследку чинећи од свега оригиналну поетску целину изграђену једнако на основу реалних уметничких дела и сопствене имагинације. Зато смо за крај овог сегмента решили да омогућимо вештачкој интелигенцији да комбинује све поменуте референце одједном, иако је ово суштински процес којим је вештачка интелигенција инхерентно обележена и обавља га при сваком одговору на било какву викфразу, тј. промпт.

Отуда смо решили да упоредимо резултат који *Midjourney* саставља само на основу промпта, и одговор до ког је дошао када су му дате све поменуте референце одједном (Слика 6.14.). Главна разлика јесте у томе што приказ урне на дигиталној слици која настаје без

додељених референци делује као тродимензионални модел којем недостаје текстура. Отуда је могуће да је ова димензија референци оно што је највише утицало на ре-продукције које је правио *Midjourney* као одговор на њих. У погледу мотива, биљни свет, присутан на свим обрнутим метавикфразама досад, на решењу насталом без референтних примера знатно је мање изражен, што значи да је његову бујност вештачка интелигенција, такође, црпела из узора. Инспирацији за појединачне елементе дигиталне слике настале на основу свих референци, с друге стране, изузетно је тешко ући у траг. Мало је вероватно да су све репродукције и фотографије које су дате вештачкој интелигенцији заиста искоришћене у њеној евокацији. Једино што је, заправо, овде важно истаћи јесте како вештачка интелигенција реагује на чист текст, ма колико његови сликовни квалитети били велики, а како када јој је дат и просторни приказ. Иако је Бајор тврдио да се у процесу учења вештачка интелигенција превазилази семантичка различитост између речи и слике, чини нам се да ове обрнуте метавикфразе доказују супротно: она која је настала само на основу речи ликовно је сиромашнија од оне којој су дате и ликовне референце.

Не можемо у овом тренутку замислити какви резултати нас на исти задатак могу очекивати за неколико година, када вештачка интелигенција за процедурално генерисање слика, можда, буде превазишла тренутна ограничења у вези са трансмедијалним претакањем, те реч и слику одиста поистовети и једнако успешно „разуме” и на формалном и на садржајном нивоу. Будућа метакфрастичка истраживања, свакако, треба помно да прате напредак у овој области. Са напретком, сигурни смо, важност поимања промпта на основу ког настају слике као екфразе постајаће већа за савремено друштво.

Метавикфраза може додатно помоћи истраживачима екфразе да унутар потенцијално великог броја мотива који постоје у екфрастичком тексту препознају оне које је теорија досад сматрала кључним, јер ће метавикфраза настати комбинујући студије доступне на интернету и сâм екфрастички текст. Међу мотивима метавикфраза написана у облику промпта за вештачку интелигенцију која процедурално генерише слике истаћи ће нарочито оне који се могу изразити визуелним језиком, али потенцијално указати и на то како се апстрактнији појмови на овај начин могу „превести”. Ослањајући се на досадашње студије, метавикфраза може и стандардизовати индивидуалне херменеутичке подухвате, указујући на доминантне теме којих се дотичу.

Обрнута викфраза већ сада може бити интересантна проучаваоцима књижевности зато што нуди јединствен пут до актуализације књижевног текста у просторном медијуму, те посебно помоћи оним истраживачима који имају проблем са визуализацијом текста. Ово никако не значи да је могуће доћи до „тачних” одговора, те представити визуелни предложак управо онаквим каквим га је аутор/-ка замислио/-ла, али може указати на пут ка извору инспирације. Обрнута викфраза и метавикфраза, с друге стране, нуде увид у то како се некада фрагментисани и езотерични описи могу трансмедијално пренети у визуелно (релативно) кохерентну представу која настоји да поштује комплексности свог прототекста. Ово може нарочито бити значајно за испитивање појмовних и споменичких екфразе, чији предмет никада није био доступан или то више није. Напослетку, сви ови типови екфразе и метакфразе могу нас довести корак ближе разумевању компјутерске креативности и способности за интерпретацију уметничког дела.

7. ЗАКЉУЧАК: МЕТАЕКФРАСТИЧКИ *MISE EN ABÎME*

Овом студијом поставили смо себи циљ који у свом распону може деловати недостижно: да оцртамо развој метакфразе од Филострата Млађег до појаве новијих технологија вештачке интелигенције. Једини начин да у њему будемо успешни био је да успоставимо критеријуме према којима ћемо бирати дела за анализу, и то свега неколицину из корпуса који је готово неисцрпан. Како наслов ове студије сведочи, желели смо да метакфразу приближимо као транскултурални и трансмедијални феномен у различитим периодима. Под транскултуралношћу смо пре свега на уму имали то да у неким од примера које анализирамо долази до дијалога између текстова насталих у различитим културама, а под трансмедијалношћу оне примере у којима се екфрастички текст претаче у метакфрастички текст у другом знаковном систему. С обзиром на то да смо се трансмедијалности посветили понајвише у поглављу о кинематографским метакфразама и одељку о обрнутој метавикфрази, сматрамо да су додатна истраживања других врста трансмедијалних метакфраза, које смо скицирали у уводном поглављу, изузетно пожељна.

Кроз временски распон у ком су настајали текстови које испитујемо хтели смо да сугеришемо да је метакфраза феномен који игра битну улогу у хуманистици од неких од раних сачуваних записа људском руком, какав је онај који нам оставља Филострат Млађи у III веку нове ере, до првих који се исписују без ње, употребом вештачке интелигенције у XXI веку. Говоримо о распону од скоро двадесет столећа, током којих је екфраза прошла кроз читав низ метаморфоза, нагло их убрзавајући од XX века, док је метакфраза тек последњих деценија постала предмет изучавања. Отуда смо у уводном поглављу, како бисмо се упустили у заснивање одређења метакфразе, сматрали да је прво битно да направимо избор у типологији екфразе, и да помоћу њега укажемо на могуће класификације метакфразе. Веровали смо и да је у теоријском делу ове студије потребно да проговоримо о процесу рецепције метакфразе, фокусирајући се нарочито на идеју унутрашњег ока и интелектуалног разумевања метакфрастичког текста. Сугерисали смо да, за разлику од реципирања екфрастичког текста, у метакфрастичком тексту, ком није основна сврха да метафорички „доведе пред унутрашње око” евоцирани предмет, већ да продуби разумевање екфрастичког прототекста и тестира границе одређења екфразе, интелектуални процеси могу чак узети примат у односу на чулне. Указали смо и на изузетно сложену природу метакфрастичког предмета, коју одликује мноштво слојева иако они нису на уобичајен начин фундирани једни у другима.

Све ово било је теоријска припрема за оно што је срж овог рада – херменеутичко испитивање примера метакфразе у књижевности и другим уметностима. Екфраза је често само наизглед *mise en abîme*, текстуално огледало у ком се отискује просторно уметничко дело. Метакфраза то пак заиста јесте, јер омогућује да се два оваква огледала упере једно у друго. У овом процесу усмеравања једног огледала ка другом надали смо се да ћемо лакше допрети до екфрастичког нуклеуса. Бирали смо, ако ћемо наставити да се играмо овом метафором, да „огледала” о којима говоримо буду што различитија како бисмо дошли до онога што им је свима заједничко. Као одређење метакфразе понудили смо следеће: метакфраза је *енаргејична и наративизујућа евокација друге енаргејичне и наративизујуће евокације просторних уметности*. Метакфрастички квалитет је отуда специфична особина текста да рефлексивно преиспита начин на који је друга ре-презентација конструисана, што чини да екфраза постане свесна саме себе, анализирајући властите механизме и улазећи у реинтерпретативни дијалог са њима кроз *mise en abîme*. Метакфраза је отуда једнако креативни и критички процес.

У првом одељку у ком испитујемо примере метакфразе полазимо од екфразе *par excellence*, транспонованих у најуобичајенији вид у ком се метакфраза може јавити: где један екфрастички књижевни текст за свој прототекст има други екфрастички књижевни текст. Посвећујући пажњу како оним делима којима су је и многи други посветили (Хомеровом опису Ахиловог штита у *Илијади* и Китсовој поеми „Ода грчкој урни”), тако и онима која су

немало у истраживањима заобилажена (опис слике Ахиловог штита код Филострата Млађег и песма Ивана В. Лалића „Грчка грнчарија”), осликали смо два могућа приступа стварању метакфразе: кроз опонашање и опонирање, тј. кроз омаж и имплицитан критички осврт на екфрастички прототекст.

У наредном поглављу смо искорачили из устаљених оквира како на плану култура којима метакфрастички текстови којима су студије досад приступале припадају, тако и на оном плану који подразумева шта све може конституисати метакфразу. И у случају Најполовог аутофиктивног романа *Енигма доласка*, и у Мишимином *Златном павиљону* метакфразе постају екфразе екфраза као аутореференцијални искази садржани унутар једног текста. Ова дела преиспитују и неке од основних премиса које је досадашња теоријска мисао понудила, првенствено уздрмавајући дијалектику односа субјекта и објекта, те уместо да традиционално фокус ставе на објекат, она рефлектор упиру ка субјекту метакфразе.

На прагу дискусије о метакфрастичком објекту наставља се наредно поглавље, у којем херменеутичке капацитете окрећемо истовремено ка појму другости, који је нарочито формативан за теоријска промишљања екфразе, али метакфразу и први пут изводимо из строго књижевног контекста, именујући појаве на филму и ТВ серији метакфрастичким. Метакфраза се у филму *Слика Доријана Греја* и ТВ серији *Моја генијална пријатељица* открива као средство за адаптирање другости кроз екранизацију два романескна текста – романа *Слика Доријана Греја* Оскара Вајлда и саге Напуљска тетралогија Елене Феранте. Ако ћемо се вратити ранијој метафори, одраз у једном огледалу је у овом случају имагинаран, јер оба књижевна дела стварају оно што је у теорији познато као појмовна екфраза – екфразу фиктивног уметничког дела – а огледало које се упире у њега актуализује обресе који се називају у првом, због чега они постају конкретизовани у новом медијуму, који садржи просторну димензију.

Даље извођење метакфразе из књижевног стваралаштва настављамо са последњим одељком, у ком прелазимо у сферу дигиталног. Ово поглавље сматрамо нарочито важним зато што успоставља приснију везу између метакфразе и савременог друштва. У њему уводимо сопствену кованицу „метавикфраза” – екфраза коју ствара вештачка интелигенција на основу екфрастичког текста. Многим смо револуцијама присуствовали током скоро тридесет столећа колико се екфраза развија и еволуира, а ова која нам следује делује као да ће бити једна од већих, ако не и највећа за историју човечанства какво нам је познато. Отуда је било изузетно важно што у годинама када ова револуција тек отпочиње можемо да сучелимо технологију за генерисање садржаја помоћу вештачке интелигенције са екфразом и метакфразом, те да покажемо како и у свету који нам следује екфраза и метакфраза већ имају своје место, и да је оно и сада изузетно важно. Док се са појавом интернета бринуло о томе да је екфраза постала превазиђена, те да ћемо је ускоро оставити иза себе, последњи технолошки напреси показали су да то нипошто није случај и да њено златно доба можда тек долази, а верујемо да ово једнако важи за њену далеко сложенију подврсту – метакфразу.

Запањујући семиотички феномен какав је метакфраза после толико времена има моћ да ради оно што је чинио у својим првим итерацијама – да нас зачуђује и опчињава. Ова студија отуда је пре свега један интиман одговор на ауторкино чуђење нам игром превођења непреводивог, који је успео првенствено ако и друге зачуди над њим и подстакне их да своје утиске вербализују, или чак наративизују, како то сама метакфраза налаже.

БИБЛИОГРАФИЈА

Примарни извори на српском језику

- Вајлд, Оскар. *Слика Доријана Греја*. (прев.) Л. Мацура. Београд : Политика ; Народна књига, 2004.
- Kits, Džon (1974). Oda grčkoj urni. U: *Antologija engleske romantičarske poezije*. (прir. I прев.) R. Kuić. Beograd : Naučna knjiga, str. 304–307.
- Китс, Џон (2015). *Сан и поезија*. (прir. и прев.) Б. Белић. Београд : Службени гласник.
- Лалић, Иван В. (1992). *Писмо*. Београд : Српска књижевна задруга.
- Лалић, Иван В. (1996а). Одломци о песничком искуству. У: *Иван В. Лалић – песник*. (прir.) Д. Хамовић. Краљево : Повеља, стр. 7–13.
- Лалић, Иван В. (1996б). *Верни одсутном праволику – три византијска круга*. Београд : Народна књига; Алфа.
- Лалић, Иван В. (1997а). *Дела IV*. (прir.) А. Јовановић. Београд : Завод за уџбенике и наставна средства.
- Лалић, Иван В. (1997б). *О поезији*. Београд : Завод за уџбенике и наставна средства.
- Mišima, Jukio (2015). *Zlatni paviljon*. (prev.) D. Razić. Beograd : Tanes.
- Najpol, V. S. (2004). *Enigma dolaska*. (prev.) A. Jovanović. Beograd : Plato.
- Ferante, Elena (2018). *Moja genijalna prijateljica*. (prev.) M. Ognjanović. Beograd : Booka.
- Ferante, Elena (2021a). *Priča o novom prezimenu*. (prev.) J. Brborić. Beograd : Booka.
- Ferante, Elena (2021б). *Priča o onima koji odlaze i onima koji ostaju*. (prev.) J. Brborić. Beograd : Booka.
- Ferante, Elena (2021в). *Priča o izgubljenoj devojčici*. (prev.) J. Brborić. Beograd : Booka.
- Ferante, Elena (2021г). *Frantumalja*. (prev.) J. Brborić. Beograd : Booka.
- Филостат Млађи (2013). Слике. У: Филострат Старији, Филострат Млађи. *О сликарству*. (прев.) З. Бојић. Београд : Завод за уџбенике : Досије студио, стр. 265–296.
- Хомер (2009). *Илијада*. (прев.) Ђурић, М. Н. Београд : Дерета.

Примарни извори на страним језицима

- Ferrante, Elena (2012). *L'amica geniale*. Roma : Edizioni e/o. Доступно на електронској адреси [приступљеној марта 2025. године]: <https://archive.org/details/l-20-amica-20-geniale-20-20-elena-20-ferrante/page/n1/mode/2up>
- Ferrante, Elena (2012). *Storia del nuovo cognome*. Roma : Edizioni e/o.
- Ferrante, Elena (2014). *Storia della bambina perduta*. Roma : Edizioni e/o.
- Ferrante, Elena (2019). *Incidental Inventions*. (trans.) A. Goldstein. Europa Editions.
- Keats, John (1986). *The Poetical Works of John Keats*. London : Kegan Paul, Trench & Co.
- Wilde, Oscar (1997). *The Collected Works of Oscar Wilde*. London : Wordsworth Editions.

Секундарни извори на српском и хрватском језику

- Алиџиери, Данте (2004). *Božanstvena komedija*. (prev.) M. Kombol, O. Delorko. Podgorica : Biblioteka Vijesti.
- Андрић, Иво (1967). Разговор са Гојом. *Стазе, лица, предели*. Београд : Просвета, стр. 119–145.
- Аристотел (2017). *Retorika*. (prev.) M. Višić. Beograd : Štampar Makarije.
- Vergilije, Publije Maron (1970). *Eneida*. (prev.) B. Klaić. Zagreb : Zora ; Matica hrvatska.
- Eliot, T. S. (1978) *Izabrane pesme*. (prev.) I. V. Lalić. Beograd : BIGZ.
- Јејтс, Вилијам Батлер (2008). Ponovna poseta Gradskoj galeriji. *Kula*. (prev.) M. Danojlić. Novi Sad : Alfa-graf NS.

- Поглед преко океана. Преписка Ивана В. Лалића и Чарлса Симића 1969–1996* (2007). (прир. и прев.) С. Шеатовић Димитријевић. Београд : Чигоја штампа : Учитељски факултет : Институт за књижевност и уметност.
- Филострат Старији, (2013). Слике. У: Филострат Старији, Филострат Млађи. *О сликарству*. (прев.) З. Бојић. Београд : Завод за уџбенике : Досије студио, стр. 123–262.
- Хорације (1972). *Писма*. (прев.) Р. Шалабалић. Београд : Српска књижевна задруга.

Секундарни извори на страним језицима

- Lucian (1906). *The Works of Lucian of Samosata*. (trans.) H. W. Fowler, F G. Fowler. Oxford : The Clarendon Press. Доступно на електронској адреси (приступљеној јула 2024. године): http://lucianofsamosata.info/wiki/doku.php?id=home:texts_and_library:essays:the-hall

Литература на српском и хрватском језику

- Афтоније (1997). *Προϋμνάσματα ретора Афтонија*, прир. и прев. В. Јелић. Нови Сад : Матица српска ; Београд : Српска академија наука и уметности.
- Baba, Homi K. (2004). *Smeštanje kulture*. (prev.) R. Jovanović. Beograd : Beogradski krug.
- Batler, Džudit, (1999). Diskurzivna ograničenja pola. (prev.) S. Miletić. *Reč : časopis za književnost i kulturu* 56(2), str. 145–161.
- Билик, Наталија (2022). Музичка екфраза у српском роману с краја XX и почетка XXI века (Стваралачко искуство А. Гаталице, М. Павића, Г. Петровића и Г. Ћирјанић). *Филолог – часопис за језик, књижевност и културу* 26, стр. 326–341.
- Богићевић, Гордана (2014). Елементи западне и источњачке културе и књижевности у етосу смрти Јукија Мишима. У: *Савремена проучавања језика и књижевности – Година V / књ. 2*. (прир.) М. Анђелковић и др. Крагујевац : Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу, стр. 739–747.
- Бојић, Зоја (2013). Филострати, О сликарству. У: Филострат Старији, Филострат Млађи. *О сликарству*. (прев.) З. Бојић. Београд : Завод за уџбенике : Досије студио, стр. 13–114.
- Bradaš, Marija (2022). Ekfraza kao način pripovedanja u romanu *Sabo je stao* Ota Horvata. *Filolog – časopis za jezik, književnost i kulturu* 26, str. 372–385.
- Велмар-Јанковић, Светлана (2005). *Изабраници – седам есеја о песницима*. Београд : Стубови културе.
- Веселиновић, Соња (2005). Стварност у градиву нестварног – о *Писму* Ивана В. Лалића. *Кораци* 35(9/10), стр. 181–197.
- Gilbert, Katarina Everet. Kun, Helmut. *Istorija estetike*. (prev.) D. Puhalo. Beograd : Kultura ; Sarajevo : Zavod za izdavanje udžbenika.
- Da Vinči, Leonardo (1988). *Traktat o slikarstvu*. (prev.) V. Bakotić Mijušković. Beograd : M. Dramićanin
- Делић, Јован (2019). Иван В. Лалић као пјесник културе и дијалога. У: *50 година Међународног славистичког центра. Књ. I, Велике теме српске књижевности – Научни састанак слависта у Вукове дане (1971–2019)*. Београд : Филолошки факултет Универзитета у Београду, Међународни славистички центар, стр. 621–634.
- Došen, Ana (2017). Ruševina lepote i multitemporalnost u romanu *Zlatni paviljon*. У: *Jezik, književnost, vreme: knjižena istraživanja*. (прир.) V. Lopičić, B. Mišić Ilić. Niš : Univerzitet u Nišu – Filozofski fakultet, str. 523–535.
- Draškić Vićanović, Iva (2002). *Estetsko čulo*. Beograd : Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Draškić Vićanović, Iva (2010). *Non finito – prilog zasnivanju estetike nedovršenog*, Beograd : Čigoja.
- Draškić Vićanović, Iva (2020). Granice „ponora subjektivnosti”: Kantovo razumevanje uzvišenog. *Theoria* 63(3), str. 151–158.

- Ženet, Žerar (1985). *Granice pripovedanja. Figure*. (прир. и прев.) М. Miočinović. Beograd : „Vuk Karadžić”, стр. 87–102.
- Живановић, Дуња М. (2012). Трећи простор као наративна и културолошка перспектива писца у егзилу: *Енигма доласка В. С. Најпола. Егзил(анти): књижевност, култура, друштво*. (прир.) Д. Бошковић. Крагујевац : ФИЛУМ, стр. 201–114.
- Ingarden, Roman (1975). *Slika. U: Fenomenologija*. (прир.) М. Damnjanović. Beograd : Nolit, стр. 188–232.
- Jakobi, Tamar (2007). Ekfrastički model: oblici i funkcije. *Ulaznica* 204–205, стр. 157–171.
- Jakobi, Tamar (2009). Slikovni modeli i pripovedna ekfraz. *Polja* 457, стр. 61–102.
- Janson, H. V. Janson, Entoni F. (1997). *Istorija umetnosti*. Varaždin : Stanek.
- Jovanović, Irena (2017). Motiv lutke u delima Elene Ferante. *Genero* 21, стр. 19–42.
- Kant, Imanuel (1970). *Kritika čistog uma*. (prev.) N. Popović. Beograd : Kultura.
- Kant, Imanuel (2004). *Kritika moći suđenja*. (prev.) N. Popović. Beograd : Dereta.
- Коларић, Владимир (2010). Снобизам, дендизам, кемп. *Трећи програм* 147, стр. 245–261.
- Koči, Ivana (2009). Scenska ekfraz. u rediteljskom postupku Jurija Ljvovića Rakitina na primeru postavke Carevića Alekseja D. S. Mereškovskog. *Зборник радова Факултета драмских уметности* 15, стр. 27–40.
- Кочи, Ивана (2017). Музеолошка екфраза у контексту културе сећања (на темељу драма из логорашке театрологије Ђорђа Лебовића). У: (прир.) Савкић, С. *Савремени домаћи драмски текст на Стеријином позорју (од оснивања Позорја до данас): зборник радова*. Нови Сад : Стеријино позорје, стр. 130–142.
- Кузмановић, Небојша (2000). Протоисторијски елементи у поезији Ивана В. Лалића (I). *Свеске* 10(53), 158–163.
- Lalatović, Jelena (2017). Napuljska tetralogija pod lupom feminističke naratologije. *Genero* 21, стр. 43–59.
- Lesing, Gotthold Efraim (1964). *Laokoon ili o granicama slikarstva i poezije*. (prev.) S. Predić. Beograd : Rad.
- Lesky, Albin (2001). *Povijest grčke književnosti*. (prev.) Z. Dukat. Zagreb : Golden marketing.
- Lehmann, Hans-Thies (2004). *Postdramsko kazalište*. (prev.) K. Miladirov. Zagreb : Centar za dramsku umjetnost ; Beograd : TkH – Centar za teoriju i praksu izvođačkih umetnosti.
- Medić, Milena (2020). Musica ante oculos – ekfraz. i njene vrline enargeia i ekplexis u vokalnoj muzici na razmeđu 16. i 17. veka. Beograd : Fakultet muzičke umetnosti.
- Merleau-Ponty, Maurice (1978). *Fenomenologija percepcije*. (prev.) A. Habazin. Sarajevo : IP „Veselin Masleša”.
- Милић, Владимир А. (1992). *Архитектура – есеји о архитектури*. Нови Сад : Матица српска.
- Mičel, W. J. T. (2007). Ekfraz. i drugost. *Ulaznica* 204–205, стр. 173–201.
- Morpurgo-Taljabue, Gvido (1968). *Savremena estetika : pregled*. (prev.) V. Đaković. Beograd : Nolit.
- Nišida, Kitaro (2012). *Rasprava o dobru*. (prev.) S. Višnjić Žižović. Beograd : Kokoro.
- Panofski, Ervin (1975). *Ikonološke studije: humanističke teme u renesansnoj umetnosti*. Beograd : Nolit.
- Pilipović, Jelena (2005). *Orfejev vek*. Beograd ; Pančevo : Mali Nemo.
- Пипиловић, Јелена (2016а). Дидона или о сновима – преплет трагичког и епског жанровског модела у *Енеиди*. У: *Антика и савремени свет данас (зборник радова)*. (прир.) К. Марицки Гађански и др. Београд : Друштво за античке студије Србије, стр. 290–301.
- Пипиловић, Јелена (2016б). *Ка лепоти: еротолошко читање Сапфине поезије*. Нови Сад : Академска књига.
- Пилиповић, Јелена (2024). *Ка вечности: поетски свет Хомерових епова*. Нови Сад : Академска књига.
- Поповић, Душан (2007). *Хермогенове и Присцијанове припремне вежбе за беседнике*. Београд : Чигоја штампа.

- Platon (1976). *Država*. (prev.) A. Vilhar, B. Pavlović. Beograd : BIGZ.
- Razić, Dejan (2015). Jukio Mišima. U: Mišima, Jukio. *Zlatni paviljon*. (prev.) D. Razić. Beograd : Tanesi.
- Ристић, Татјана (2020). Екфраза и мимеза. У: *Слика и реч – зборник радова*. (прир.) И. Драшкић Вићановић и др. Београд : Естетичко друштво Србије, стр. 175–186.
- Ristić, Tatjana (2021). Ekfrastički kemp: prelazak Slike Dorijana Greja iz reči na platno. *Kemp u nama i mi u kempu! – završna publikacija projekta* Camping the trash out. (прир.) У. Ђуновић. Beograd : Muzej popularnih i supkultura, str. 24–35. Доступно на електронској адреси (приступљеној марта 2024. године): https://www.popsup.org/_files/ugd/a0243c_fa2022f2c72f4eb2d1ce5f69c0927e.pdf.
- Ристић, Татјана З. (2022а). Историја појма екфразе. *Анали Филолошког факултета XXXIV(2)*, стр. 165–179.
- Ристић, Татјана (2022б). Екфраза у Китсовој „Оди грчкој урни”. *Филолог – часопис за језик, књижевност и културу* 26, стр. 370–393.
- Ристић, Татјана З. (2024). Екфраза у роману и ТВ серији *Моја генијална пријатељица. Савремени токови у изучавању језика, књижевности и културе I*. (прир.) Н. Томовић и др. Београд : Универзитет у Београду – Филолошки факултет, стр. 463–484. Доступно на електронској адреси (приступљеној марта 2024. године): http://doi.fil.bg.ac.rs/pdf/eb_ser/stijkk/2023-1/stijkk-2023-1-ch26.pdf.
- Ingarden, Roman, Slika. U: *Fenomenologija*. (прир.) М. Damnjanović. (prev.) S. Novakov et al. Beograd : Nolit, 1975, str. 188–232.
- Said, Edvard (2008). *Orijentalizam*. (prev.) D. Gojković. Beograd : Biblioteka XX vek.
- Sontag, Susan (1982). *Eseji o fotografiji*. (prev.) F. Filipović. Beograd : Radionica SIC.
- Ćipranić, Miloš (2022). *Opisi arhitektonskih objekata u antici*. Beograd : Institut za filozofiju i društvenu teoriju ; Orion Art Books.
- Hartman, Nikolaj. *Estetika*. (prev.) М. Damnjanović. Beograd : Dereta, 2004.
- Hefernan, Džejms, A. V (2009). Екфраза и приказ. *Polja* 457, str. 46–60.
- Христић, Јован (2005). *Изабрани есеји*. Београд : Српски ПЕН центар.
- Шеатовић Димитријевић, Светлана (2002). Интертекстуалност у песништву Ивана В. Лалића. *Зборник Матице српске за књижевност и језик* 50(1–2), стр. 351–375.
- Шеатовић Димитријевић, Светлана (2003а). Лалић и песнички преци. *Свеске* 15(69), стр. 184–191.
- Шеатовић Димитријевић, Светлана (2003б). О историји и Византији у поезији Ивана В. Лалића. *Књижевна историја* 35(120/121), стр. 481–494.
- Šiler, Fridrih (1967). Pisma o estetskom vaspitanju. *O lepom*. Beograd : Kultura, str. 118–220.

Литература на страним језицима

- Abrams, Meyer Howard (1953). *The Mirror and the Lamp – Romantic Theory and the Critical Tradition*. New York : W. W. Norton & Company.
- Addison, Joseph. Steele, Sir Richard (2004). *The Spectator vol 2*. Project Gutenberg. Доступно на електронској адреси (приступљеној септембра 2024. године): <https://www.gutenberg.org/cache/epub/12030/pg12030-images>
- Alù, Giorgia. Borghesi, Francesco (2012). Introduction: Between Word and Image, East and West. *Literature & Aesthetics* 22(2), pp. 1–12.
- Bajohr, Hannes (2024). Operative ekphrasis: The collapse of the text/image distinction in multimodal AI. *Word & Image* 40(2), pp. 77–90.
- Bartsch, Shadi. Elsner, Jaś. Eight Ways of Looking at an Ekphrasis. *Classical Philology* 102(1), pp. i–vi.

- Baughner, Janée J. (2009). Art to Art: Ekphrastic Poetry. *Boulevard* 25(1). Доступно на електронској адреси (приступљеној јануара 2025. године): <https://www.boulevardmagazine.org/free-reading/art-to-art-ekphrastic-poetry>
- Becker, Sprague Becker (1995). *The Shield of Achilles and the Poetics of Ekphrasis*. London : Rowman & Littlefield Publishers.
- Bhabha, Homi (1990). DissemiNation: Time, Narrative and the Margins of the Modern Nation. *Nation and Narration*. (ed.) H. Bhabha. New York : Routledge.
- Blackstone, Bernard (1959). *The Consecrated Urn – an Interpretation of Keats in Terms of Growth and Form*. London, New York, Toronto : Longmans, Green and Co.
- Boehmer, Elleke (2006). Postcolonialism. In: *Literary Theory and Criticism: an Oxford Guide*. (ed.) Waugh, P. Oxford : Oxford University Press, pp. 340–361.
- Bolter, Jay David (1996). Ekphrasis, Virtual Reality and the Future of Writing. In: *The Future of the Book*. (ed.) G. Nunberg. Los Angeles : University of California Press, pp. 253–272.
- Bolter, Jay David. Grusin, Richard. (2000). *Remediation – Understanding New Media*. Cambridge : The MIT Press.
- Bolter, Jay David (2023). AI Generative Art as Algorithmic Remediation. *Generative Imagery: Towards a ‘New Paradigm’ of Machine Learning-Based Image Production, special-themed issue of IMAGE: The Interdisciplinary Journal of Image Sciences*, 37(1), 195–207.
- Bradley, Fiona (1997). *Surrealism*. Cambridge : Cambridge University Press.
- Brooks, Cleanth (1960). Keats's Silvan Hystorian: History Without Footnotes. *The Well Wrought Urn*. London : Dobson Books Ltd, pp. 139–152.
- Brosch, Renate (2018). Ekphrasis in the Digital Age: Responses to Image. *Poetics Today* 39(2), pp. 225–243.
- Bruhn, Siglind (2000). *Musical Ekphrasis: Composers Responding to Poetry and Painting*. Hillsdale, NY : Pendragon Press.
- Bruhn, Siglind (2001). A Concert of Paintings: “Musical Ekphrasis” in the Twentieth Century. *Poetics Today* 22(3), pp. 551–605. Доступно на електронској адреси (приступљеној септембра 2024. године): https://www.academia.edu/9423238/A_Concert_of_Paintings_Musical_Ekphrasis_in_the_Twentieth_Century
- Burke, Edmund (2005). A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful with an Introductory Discourse Concerning Taste, and Several Other Additions. *The Works of the Right Honourable Edmund Burke vol. 1*. Project Gutenberg. Доступно на електронској адреси (приступљеној септембра 2024. године): <https://www.gutenberg.org/cache/epub/15043/pg15043-images>
- Clüver, Claus. Watson, Burton (1989). On Intersemiotic Transposition. *Poetics Today* 10(1), pp. 55–90.
- Clüver, Claus (1997). Ekphrasis Reconsidered: On Verbal Representations of Non-Verbal Texts. In: *Interart Poetics: Essays on the Interrelations Between the Arts and Media*. (eds.) U.-B. Lagerroth, H. Lund, E. Hedling. Amsterdam; Atlanta : Rodopi. pp. 19–33.
- Clüver, Claus (2017a). A New Look at an Old Topic: Ekphrasis Revisited. *Todas as Letras Revista de Língua e Literatura* 19(1), pp. 30–44.
- Clüver, Claus (2017b). Ekphrasis and Adaptation. In: *The Oxford Handbook of Adaptation Studies*. (ed.) T. Leitch. Oxford : Oxford University Press, pp. 459–476.
- Crivelli, Renzo S. (1992-1993). The Paradox of Arrival: Naipaul and de Chirico. *Caribana* 3, pp. 79–95.
- De Armas, Frederick (2005). Simple Magic: Ekphrasis from Antiquity to the Age of Cervantes. In: *Ekphrasis in the Age of Cervantes*. (ed.) F. de Armas. Lewisburg : Bucknell University Press, pp. 13–31.
- Derrida, Jaques (1981). Economimesis. *Diacritics* 11, pp. 3–25.
- Devitt, Rachel (2006). Girl on Girl: Fat Femmes, Bio-Queens, and Redefining Drag. *Queering the Popular Pitch*. (eds.) S. Whiteley, J. Rycenga. New York : London : Routledge, pp. 27–40.

- Doty, Alexander (2000). *Flaming Classics: Queering the Film Canon*. New York : London : Routledge.
- Dougherty, Dan (2023). Portraiture and Paratext: Meta- *Ekphrasis*, Subversions of the National Tale, and the Reclamation of the Imperial Gaze in *The Wild Irish Girl*. *Literary Imagination*, 25(3), pp. 359–369.
- Eco, Umberto (2007). The Ugliness of Others, Kitsch and Camp. *On Ugliness*. (trans.) A. McEwen. London : Harvill Secker, pp. 391–418.
- Edwards, Mark W. (1991). *The Iliad: A Commentary. Vol. 5: Books 17–20*. Cambridge : Cambridge University Press.
- Ervik, Andreas (2023). Generative AI and the Collective Imaginary: The Technology-Guided Social Imagination in AI-Imagenesis. *Generative Imagery: Towards a 'New Paradigm' of Machine Learning-Based Image Production, special-themed issue of IMAGE: The Interdisciplinary Journal of Image Sciences*, 37(1), 42–57.
- Ezra, Elizabeth. Wheatley, Catherine (2020). Introduction: foot notes. *Shoe Reels: The History and Philosophy of Footwear in Film*. (eds.) E. Ezra, C. Wheatley. Edinburgh : Edinburgh University Press, pp. 1–17.
- Falkoff, Rebecca (2015). To Translate Is to Betray: On the Elena Ferrante Phenomenon in Italy and the US. *Public Book*. Доступно на електронској адреси (приступљеној маја 2022. године): www.publicbooks.org/to-translate-is-to-betray-on-the-elena-ferrante-phenomenon-in-italy-and-the-us/
- Felleman, Susan (2006). *Art in the Cinematic Imagination*. University of Texas Press.
- Felleman, Susan (1997) *Botticelli in Hollywood: The Films of Albert Lewin*. Twayne Pub.
- Freeman, Elizabeth (2010). *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories*. Durham : Duke University Press.
- Gallippi, Franco (2016). Elena Ferrante's *My Brilliant Friend*: In Search of Parthenope and the "Founding" of a New City. *The Works of Elena Ferrante*. (eds.) G. Russo Bularo, S. V. Love. New York : Palgrave Macmillan, pp. 101–127.
- Gambaro, Elisa (2021). The TV Series *My Brilliant Friend*: Screen-shaping Ferrante's Storytelling for a Wider Audience. *MLN* 136(1), pp. 209–223.
- Ghezzo, Flora. Teardo, Sara (2019). On Lila's Traces: Bildung, Narration, and Ethics in Elena Ferrante's *L'amica geniale*. *MLN* 134(1), pp. 172–192.
- Glavey, Brian (2016). *The Wallflower Avant-Garde: Modernism, Sexuality, and Queer Ekphrasis*. Oxford : Oxford University Press.
- Gorbina, Nataliya (2024). The Meta-Ekphrastic Event: Contemporary Performance Poetry and its Poetics of (Im-)Mediacy. In: *Audioliterary Poetry between Performance and Mediatization / Audioliterale Lyrik zwischen Performance und Mediatisierung*. (eds.) M. Matter, H. Wehmeier, C. C. Wolff. Berlin ; Boston : De Gruyter, pp. 197–213.
- Green, Thomas (2013). *Camping in Public: an Observation of Social Contributions to Queer Aesthetics*. Доступно на електронској адреси (приступљеној јуна 2021. године): https://www.academia.edu/12447418/Camping_in_Public_an_Observation_of_Social_Contributions_to_Queer_Aesthetics
- Grim, Holly (2020). Artists, poets, musicians, and writers respond to AI-generated text. *Holly Grim*. Доступно на електронској адреси (приступљеној јула 2024. године): <https://hollygrimm.com/posts/aikphrasisproject/>
- Hagstrum, Jean H. (1987). *The Sister Arts – The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*. Chicago ; London : The University of Chicago Press.
- Hamner, Robert D. (1977). *Critical Perspectives on V. S. Naipaul*. Washington : Three Continent Press.
- Hamner, Robert D. (2006) Ekphrasis and V. S. Naipaul's: *The Enigma of Arrival*. *The Comparatist* 30, pp. 37–51.

- Heffernan, James A. W. (1993). *Museum of Words – the Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago ; London : The University of Chicago Press.
- Heiden, Bruce (2008). *Homer's Cosmic Fabrication – Choice and Design in the Iliad*. Oxford : Oxford University Press.
- Heisig, James W. (2001). *Philosophers of Nothingness – An Essay on the Kyoto School*. Honolulu : University of Hawai'i Press.
- Hinden, Michael (1984). Reading the Painting, Seeing the Poem: Vermeer and Keats. *Mosaic* 17, pp. 17–34.
- Hollander, John (1988). *Melodious Guile: Fictive Pattern in Poetic Language*. New Haven ; London : Yale University Press.
- Hollander, John (1995). *The Gazer's Spirit: Poems Speaking to Silent Works of Art*. Chicago : London : The University of Chicago Press.
- Horn, Katrin (2017). The History and Theory of Camp. *Women, Camp and Popular Culture*. Cham : Springer, pp. 15–33.
- Hulea, Livinia (2018). Reversed ekphrasis and the conversion of literary source texts into visual art target texts. *Journal of Romanian Literary Studies* 13, pp. 304–308.
- Hutcheon, Linda (2006). *A Theory of Adaptation*. New York, London: Routledge.
- Jack, Ian (1967). *Keats and the Mirror of Art*. Oxford : Clarendon Press.
- Jain, Jasbir (2008). Landscapes of the Mind: Unraveling Naipaul's "The Enigma of Arrival". *Journal of Caribbean Literatures* 5(2), pp. 115–124.
- Jameson, Fredric (1993). Foreword: In the Mirror of Alternate Modernities. In: Kojin, Karatani. *Origins of Modern Japanese Literature*. (trans.) B. de Bary. Durham : London : Duke University Press, vii–xx.
- Jovanović, Aleksandra V. (2009). Caught in a Web: *Alias Grace* and *The Enigma of Arrival*. *Филолошки преглед: часопис Савеза друштава за стране језике и књижевности СФРЈ* 36(1), стр. 123–130.
- Katz, Daniel (2010). James Schuyler's Epistolary Poetry: Things, Postcards, Ekphrasis. *Journal of Modern Literature* 34(1), pp. 143–161.
- Kazuo, Ishiguro. Oe, Kenzaburo (1991). The Novelist in Today's World: A Conversation. *boundary 2* 18(3), 109–122.
- Kennedy, David (2016). *The Ekphrastic Encounter in Contemporary British Poetry and Elsewhere*. New York : Routledge.
- Kennedy, Thomas C. (1996). Platonism in Keats's 'Ode on a Grecian Urn'. *Philological Quarterly* 75, 85–107.
- Kérchy, Anna. McAra, Catriona (2017). Introduction. *European Journal of English Studies* 21(3), pp. 217–230.
- Kérchy, Anna (2015). Creative Iconoclasm and Cultural Trauma. In: *Et al. — Critical Theory Online 3: Terror(ism) and Aesthetics*. (eds.) G. Fogarasi, Z. Cora, E. Török. Доступно на електронској адреси (приступљеној фебруара 2023. године): <http://etal.hu/en/archive/terrorism-and-aesthetics-2015/kerchy-creative-iconoclasm-and-cultural-trauma/>
- Kosofsky Sedgwick, Eve (1990). *Epistemology of the Closet*. Berkeley : University of California Press.
- Kranz, Gisbert (1981). *Das Bildgedicht : Theorie, Lexikon, Bibliographie vol. 1*. Cologne ; Vienna : Böhlau Verlag.
- Krieger, Murray (1992). *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*, Baltimore : Josh Hopkins University Press.
- Kucich, Greg (2004). Keats and English Poetry. *The Cambridge Companion to John Keats*. (ed.) S. J. Wolfson. Cambridge : Cambridge University Press, 186–202.
- Laird, Andrew (1996). *Vt figura poesis: writing art and the art of writing*. In: *Art and Text in Roman Culture*. (ed.) J. Elsner. Cambridge : Cambridge University Press, pp. 75–102.

- Laird, Andrew (2001). Ringing the Changes on Gyges: Philosophy and the Formation of Fiction in Plato's *Republic*. *The Journal of Hellenic Studies* 121, pp. 12–29.
- LaValley, Al (1995). The Great Escape. *Out in Culture: Gay, Lesbian, and Queer Essays on Popular Culture*. (eds.) C. K. Creekmur, A. Doty. Durham : London : Duke University Press, pp. 66–75.
- Leighton, Angela (2007). *On Form – Poetry, Aestheticism, and the Legacy of a Word*. Oxford : Oxford University Press.
- Lindhé, Cecilia (2013). “A Visual Sense is Born in the Fingertips”: Towards a Digital Ekphrasis. *Digital Humanities Quarterly* 7(1). Доступно на електронској адреси (приступљеној фебруара 2024. године): <https://www.digitalhumanities.org/dhqdev/vol/7/1/000161/000161.html>
- Bergmann Loizeaux, Elizabeth (2008). *Twentieth-Century Poetry and the Visual Arts*. Cambridge : Cambridge University Press.
- Emery, Mary Lou (2007). *Modernism, the Visual and Caribbean Literature*. Cambridge : Cambridge University Press.
- Louvel, Liliane (2010). *Le tiers pictural: Pour une critique intermediale*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.
- Louvel, Liliane (2018). Types of Ekphrasis : An Attempt at Classification. *Poetics Today* 39(2), pp. 245–263.
- Lucamante, Stefania (2018). Undoing Feminism: The Neapolitan Novels of Elena Ferrante. *Italica* 95(1), pp. 31–49.
- Lund, Hans (1992). *Text as Picture: Studies in the Literary Transformation of Pictures*. Lewiston, NY : E. Mellen Press.
- Lunyova, Tetyana V. (2020). Ekphrasis and metaekphrasis in Julian Barnes's essayistic account of Édouard Manet's paintings of the execution of Emperor Maximilian: a cognitive poetic analysis. *Science and Education a New Dimension. Philology VIII*(72), pp. 37–40.
- Lunyova, Tetyana V. (2021). Verbal representation of Paul Cézanne's art in Julian Barnes's, John Berger's and Patrick Heron's essays: a cognitive poetic analysis. *Science and Education a New Dimension. Philology IX*(73), pp. 55–59.
- Lynn-George, Michael (1988). *Epos: Word, Narrative and the Iliad*. London : The Macmillan Press.
- Milkova, Stiliana (2016). Elena Ferrante's Visual Poetics: Ekphrasis in *Troubling Love*, *My Brilliant Friend*, and *The Story of a New Name*. *The Works of Elena Ferrante*. (eds.) G. Russo Bularo, S. V. Love. New York : Palgrave Macmillan, pp. 159–182.
- Milkova, Stiliana (2020). Side by Side: Female Collaboration in Ferrante's Fiction and Ferrante Studies. *gender/sexuality/italy* 7, pp. 92–102.
- Milkova, Stiliana (2021). *Elena Ferrante as World Literature*. New York ; London ; Oxford ; New Delhi ; Sydney : Bloomsbury Academic.
- Mills, Victoria (2009). Dandyism, Visuality and the ‘Camp Gem’: Collections of Jewels in Huysmans and Wilde. *Illustrations, Optics and Objects in Nineteenth-Century Literary and Visual Cultures*. (eds.) L. Calè, P. Di Bello. Palgrave Macmillan, pp. 147–166.
- Mingay, Phillip (1997–1998). Voyages to Mythical Centers: The de Chirico Connection in *The Enigma of Arrival*. *Commonwealth Novel in English* 7–8, pp. 71–80.
- Mitchell, W. J. T. (1986). *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago : University of Chicago Press.
- Mitchell, W. J. T. (1992). Ekphrasis and the Other. *South Atlantic Quarterly* 91(3), pp. 695–719.
- Mitchell, W. J. T. (1994). *Picture Theory*. Chicago ; London : The University of Chicago Press.
- Moretti, Franco (2014). Conjectures on World Literature. *New Left Review* 1(4), 54–68.
- Mulvey, Laura (1989). *Visual and Other Pleasures*. Bloomington : Indiana University Press.
- Offert, Fabian (2023). On the Concept of History (in Foundation Models). *Generative Imagery: Towards a ‘New Paradigm’ of Machine Learning-Based Image Production*, special-themed issue of *IMAGE: The Interdisciplinary Journal of Image Sciences*, 37(1), 121–134.

- Ostas, Magdalena M. (2009). Keats and the Impersonal Craft of Writing. In: *Romanticism and the Object*. (ed.) L. H. Peer. New York : Palgrave Macmillan, 117–135.
- Otomo, Ryoko (2001). The Way of the Samurai: Ghost Dog, Mishima and Modernity's Other. *Japanese Studies* 21(1), 31–43.
- Ou, Li (2009). *Keats and Negative Capability*. London, New York : Continuum.
- Phillips, Hannah (2018). Closeted Desire, Deviant Decor. *Shawangunk Review* 29. Доступно на електронској адреси (приступљеној јануара 2023. године): <https://pressbooks.pub/shawangunktest/chapter/closeted-desire-deviant-decor-space-and-sexuality-in-the-picture-of-dorian-gray-by-hannah-phillips/>
- Ramone, Jenni (2012). Paint, Patronage, Power, and the Translator's Visibility. *Salman Rushdie and Visual Culture*. (ed.) A. C. Mendes. New York ; London : Routledge, pp. 87–105.
- Rankin, Andrew (2018). *Mishima: Aesthetic Terrorist – An Intellectual Portrait*. Honolulu : University of Hawai'i Press.
- Reynolds, Sir Joshua (1997). *Discourses on Art*. (ed.) R. R. Wark. New Haven and London: Yale University Press.
- Rippl, Gabriele (2015). Postcolonial Ekphrasis in the Contemporary Anglophone Indian Novel. *Handbook of Intermediality: Literature - Image - Sound - Music*. (ed.) G. Rippl. Berlin ; München ; Boston : De Gruyter, pp. 128–155.
- Rippl, Gabriele (2018). The Cultural Work of Ekphrasis in Contemporary Anglophone Transcultural Novels. *Poetics Today* 39(2), pp. 265–285.
- Robillard, Valerie (1998). In Pursuit of Ekphrasis (An Intertextual Approach). In: *Pictures into Words: Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*. (eds.) V. Robillard, E. Jongeneel. Amsterdam : VU University Press, pp. 53–72.
- Sager Eidt, Laura M. (2008). *Writing and Filming the Painting*. Amsterdam; New York : Rodopi.
- Sampson, Ellen (2016). "Dancing, Desire and Death: The Fairy Tale Shoe." *Fairy Tale Fashion*. (ed.) S. Hill. New Haven : Yale University Press.
- Sampson, Ellen (2020). *Worn: Footwear, Attachment and the Affects of Wear*. New York ; London ; Oxford ; New Delhi ; Sydney : Bloomsbury Visual Arts.
- Sarnelli, Laura (2020). "Women Crossing Borders. Elena Ferrante's Smarginature Across Media." *California Italian Studies* vol. 10, no. 2l. pp. 1–26.
- Sawa, Magdalena (2014). The enigma explained: the study of the chronotopic relation between V. S. Naipaul's novel *The Enigma of Arrival* and Giorgio de Chirico's painting *The Enigma of Arrival and the Afternoon*. *Roczniki humanistyczne* 58(5), pp. 245–259.
- Scarpellini, Emanuela (2019). *Italian Fashion since 1945: A Cultural History*. Cham : Palgrave Macmillan.
- Scarry, Elaine, (1999). *Dreaming by the Book*. New York : Farrar, Straus and Giroux.
- Scott, Grant F. (1994). *The Sculpted Word – Keats, Ekphrasis, and the Visual Arts*. Hanover, London : University Press of New England.
- Scully, Stephen (2003). Reading the Shield of Achilles: Terror, Anger, Delight. *Harvard Studies in Classical Philology* 101, pp. 29–47.
- Shulevitz, Judith (2015). The Hypnotic Genius of Elena Ferrante: An epic from Italy about female friendship and fate. *The Atlantic*. Доступно на електронској адреси (приступљеној маја 2022. године): www.theatlantic.com/magazine/archive/2015/10/the-hypnotic-genius-of-elena-ferrante/403198/
- Sontag, Susan (2013). Notes on Camp. *Against Interpretation and Other Essays*. New York : Picador, pp. 191–202.
- Spencer, Stanley (2001). *The Writings of Stanley Spencer*. (ed.) A. Glew. London : Tate Gallery.
- Spitzer, Leo (1962). The 'Ode on a Grecian Urn,' or Content vs. Metagrammar. *Essays on English and American Literature*. Princeton : New Jersey: Princeton University Press, pp. 67–97.
- Squire, Michael (2013). Ekphrasis at the forge and the forging of ekphrasis: the 'shield of Achilles' in Graeco-Roman word and image. *Word and Image* 29(2), pp. 157–191.

- Squire, Michael (2018). A Picture of Ecphrasis: The Younger Philostratus and the Homeric Shield of Achilles. In: *Gaze, Vision, and Visuality in Ancient Greek Literature*. (eds.) A. Kampakoglou, A. Novokhatko. Berlin ; Boston : De Greuter, pp. 357–417.
- Starrs, Roy (1994). *Deadly Dialectics – Sex, Violence and Nihilism in the World of Yukio Mishima*. Honolulu : University of Hawai'i Press.
- Steiner, Wendy (1988). *Pictures of Romance: Form against Context in Painting and Literature*. Chicago : University of Chicago Press.
- Suter, Rebecca (2012). Orientalism, Self-Orientalism, and Occidentalism in the Visual-Verbal Medium of Japanese Girls' Comics. *Literature & Aesthetics* 22(2), pp. 230–247.
- Tennis, Joseph T. (2011). Ekphrasis, Artists' Intentions, and Anthropological Polemics in Angle Brackets: Toward a Thicker Description of Digital Documentary Material. *22nd ASIS SIG/CR Classification Research Workshop*. (eds.) M. Feinberg, J. T. Tennis. Доступно на електронској адреси (приступљеној марта 2024. године): <https://journals.lib.washington.edu/index.php/acro/article/view/13846/11953>
- Tyler, Parker (1946). Dorian Gray: List of the Movie Draculas. *View* 7(1), pp. 18–23.
- Uehara, Mayuko (2009). Japanese Aspects of Nishida's Basho – Seeing the “Form without Form”. In: *Frontiers of Japanese Philosophy 4: Facing the 21st Century*. (eds.) W. Keung Lam, C. Yuen Cheung. Nagoya : Nanzan Institute for Religion & Culture, pp. 152–164.
- Van de Ven, Inge (2019). *Big Books in Times of Big Data*. Leiden : Leiden University Press.
- Vorobyova, Olga. Lunyova, Tetyana (2020). Verbal and non-verbal facets of metaekphrastic writing: a cognitive study of John Berger's essays on visual art. *Lege Artis. Language yesterday, today, tomorrow* 2, pp. 335–381.
- Wallace, John R. (1997). Tarrying with the Negative: Aesthetic Vision in Murasaki and Mishima. *Monumenta Nipponica* 52(2), pp. 181–199.
- Webb, Ruth (1999). Ekphrasis Ancient and Modern: The Invention of a Genre. *Word and Image* 15, pp. 7–18.
- Webb, Ruth (2007). The Model Ekphraseis of Nikolaos the Sophist as Memory Images. In: *Theatron : Rhetorische Kultur in Spätantike und Mittelalter / Rhetorical Culture in Late Antiquity and the Middle Ages*. (ed.) M. Grünbart. Berlin ; Boston : De Gruyter, pp. 463–475.
- Webb, Ruth (2009). *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*. Ashgate : Ashgate Publishing.
- Wehling-Giorgi, Katrin (2018). Rethinking Constructs of Maternity in the Novels of Elena Ferrante and Alice Sebold. *Women: A Cultural Review* 30(1), pp. 66–83.
- Wells-Lassagne, Shannon (2009). Little Boy Blue: Colour in *The Picture of Dorian Gray* (1945). *Cinéma et Couleur: Film and Color*. (ed.) R. Costa de Bauergard. Paris : Michel Houdiard, pp. 392–400.
- Wells-Lassagne, Shannon (2016). Picturing Dorian Gray: Portrait of an Adaptation. *Études Anglaises* 69(1), pp. 76–87.
- Wilde, Lukas R.A. (2023). Generative Imagery as Media Form and Research Field: Introduction to a New Paradigm. *Generative Imagery: Towards a 'New Paradigm' of Machine Learning-Based Image Production, special-themed issue of IMAGE: The Interdisciplinary Journal of Image Sciences*, 37(1), 6–33.
- Yacobi, Tamar (1997). Verbal Frames and Ekphrastic Figuration. In: *Interart Poetics: Essays on the Interrelations of the Arts and Media*. (eds.) U.-B. Lagerroth, H. Lund, E. Hedling. Amsterdam ; Atlanta : Rodopi, pp. 35–46.

БИОГРАФИЈА АУТОРА

Мср. **Татјана З. Ристић** рођена је 7. јануара 1990. године у Панчеву, где је завршила основну школу и друштвено-језички смер Гимназије „Урош Предић”. Дипломирала је на Катедри за општу књижевност и теорију књижевности Филолошког факултета Универзитета у Београду (просечна оцена 9,71). На истој катедри 2016. године завршила је мастер академске студије одбранивши мастер рад под насловом „Екфраза – од књижевноисторијског и теоријског одређења појма до Китсове „Оде грчкој урни”” и менторством проф. Јелене Пилиповић (просечна оцена 10,00). Од 2016. године похађа докторске академске студије на студијском програму Језик, књижевност, култура, модул Књижевност, на Филолошком факултету Универзитета у Београду (просечна оцена 10,00). Била је стипендисткиња Фонда за младе таленте за академску 2012/2013. и 2014/2015. годину. Добитница је више награда за књижевно и филмско стваралаштво. Пише научне радове, учествује на конференцијама у земљи и иностранству, и организује догађаје у области културе. Ради као пројектна координаторка у Асоцијацији индустрије видео-игара Србије.

Области интересовања: англофона књижевност, постколонијална књижевност, естетика, теорија и историја уметности, теорија и историја видео-игара.

Изјава о ауторству

Име и презиме аутора Татјана Ристић

Број индекса 16058д

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

**Метаекфраза као транскултурални и трансмедијални феномен у антици и потоњим
епохама**

- резултат сопственог истраживачког рада;
- да дисертација у целини ни у деловима није била предложена за стицање друге дипломе према студијским програмима других високошколских установа;
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио/ла интелектуалну својину других лица.

Потпис аутора

У Београду, _____

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора Татјана Ристић

Број индекса 16058д

Студијски програм Језик, књижевност, култура. Модул: Књижевност

Наслов рада Метаекфраза као транскултурални и трансмедијални феномен у антици и
потоњим епохама

Ментор проф. др Јелена Пилиповић

Изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла ради похрањена у **Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског назива доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис аутора

У Београду, _____

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић” да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

Метаекфраза као транскултурални и трансмедијални феномен у антици и потоњим епохама

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Београду и доступну у отвореном приступу могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство (CC BY)
2. Ауторство – некомерцијално (CC BY-NC)
3. Ауторство – некомерцијално – без прерада (CC BY-NC-ND)
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима (CC BY-NC-SA)
5. Ауторство – без прерада (CC BY-ND)
6. Ауторство – делити под истим условима (CC BY-SA)

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци.
Кратак опис лиценци је саставни део ове изјаве).

Потпис аутора

У Београду, _____

1. **Ауторство.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце, чак и у комерцијалне сврхе. Ово је најслободнија од свих лиценци.
2. **Ауторство – некомерцијално.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела.
3. **Ауторство – некомерцијално – без прерада.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела. У односу на све остале лиценце, овом лиценцом се ограничава највећи обим права коришћења дела.
4. **Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада.
5. **Ауторство – без прерада.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела.
6. **Ауторство – делити под истим условима.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада. Слична је софтверским лиценцама, односно лиценцама отвореног кода.