

<https://doi.org/10.18485/analiff.2022.34.2.9>
82.01

Историја појма екфразе: од реторичког до модерног одређења појма

Татјана З. Ристић*

Универзитет у Београду, Филолошки факултет

Кључне речи:

екфраза
прогимназме
epárgēia
дескрипција
нарација
Филострат Старији
Филострат Млађи

Апстракт

Иако се данас под екфразом подразумева књижевна евокација дела просторних уметности, старогрчки појам изворно није био сужен на један предмет, већ је одређен као реторска вежба која разноврсне предмете живописно износи пред очи реципијента. Тиме прогимназме Елија Теона, Псеудо-Хермогена, ретора Афтонија и Софисте Николаја акценат стављају на ефекат који екфраза изазива у реципијенту, а не на њен предмет, какав је случај у модерним схватањима. Својеврсна спона између античког поимања екфразе и модерног, које можемо пратити почевши од одређења Леа Шпицера из 1955. године, јесу Слике Филострата Старијег и Филострата Млађег, реторски текстови о делима античког сликарства. Интересовање за ове списе подстиче редефинисање екфразе као субжанра од друге половине XIX века у Немачкој и Француској. Након првог истински модерног одређења Леа Шпицера, предмет екфразе почиње да се види као *objet d'art* – пасиван ликовни предмет, постављен насупрот активном тексту. Ово, као и склоност да се екфраза види као подврста дескрипције, која се, самим тим, супротставља нарацији, нека су од ограничења која је савремена књижевна теорија наметнула изворно знатно ширем старогрчком појму. (примљено: 10. јула 2022; прихваћено: 8. новембра 2022)

<https://anali.fl.bg.ac.rs>

1. Увод

С обзиром на то да се књижевне студије последњих деценија враћају екфрази, класичном грчком појму који је ушао у свакодневну употребу савремених књижевних критичара и теоретичара, потребно је расветлити његов историјски развој од антике до данас. У првом делу овог рада приказаће се како је екфрази приступано у антици. То првенствено подразумева третман екфразе у припремним вежбама старогрчких ретора, али и конкретне примере који настају у античкој књижевности и реторици. Као најеминентнији, који је умногоме утицао на семантички помак од античког до модерног схватања екфразе, биће анализирани *Слике* Филострата Старијег и Филострата Млађег. Последњи одељак у раду представља постепено сужавање предмета екфразе на просторне уметности, чиме ће она у данашње време бити строже одређена као књижевна евокација дела просторних уметности.

Звучи прилично парадоксално то што „традиционално“ разумевање екфразе данас подразумева опис уметничког дела (Jakobi, 2007: 157). Класична употреба ове речи везана је за прогимназме, дидактички жанр, чији назив бисмо могли превести „припремна вежба, увежбавање“.¹ У питању су збирке беседничких вежби античких ретора које су настајале на старогрчком језику у периоду од првог до петог века нове ере. Именица *ékphrasis* потиче од речи *ékphrázein*, што дословно значи „рећи у потпуности“. Сматра се да је први пут употребљена у тексту Дионисија из Халикарнаса у првом веку пре нове ере, док се коришћење глагола *ékphrázō* код Софокла и Еурипида одбацује као накнадна исправка њихових текстова (Webb, 2009: 39). Употреба термина у античком свету била је специфична, првенствено везана за реторичке школе, јер се реч сматрала посткласичном, а чин описивања (пошто је термин на латински језик углавном превођен као *descriptio*) чешће је објашњаван речима попут *hermēneíō* („изразити у речима“) и *diēgoímai* („довести у везу“, „проћи кроз“) (Webb, 2009: 39).

Ретор Афтоније екфразу дефинише као „реторску вежбу која нам јасно представља неки предмет као да га ставља пред наше очи“ (Афтоније, 1997: 139). Битно је уочити две ствари: прву, да је то реторска вежба, дакле, да њена функција није била првенствено поетска; и другу, да екфразе није одређена предметом који представља, већ начином на који то чини. Она тек након петог века почиње примарно да означава опис визуелних уметности (Hefeman, 2009: 46). То свакако није случајно, јер једино последња сачувана збирка прогимназми, из пера Софисте Николаја, која потиче управо из тог периода, међу могућим предметима екфразе помиње статуе и слике.

Афтонијеву дефиницију можемо супротставити првом модерном одређењу појма: екфразе припада жанру који се протеже од Хомера и Теокрита, до

1 Реч је о именици τὸ προϋδνασρα, атос, изведеници глагола προϋρνάζω, 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. Захваљујемо се Јелени Пилиповић на овим терминолошким разјашњењима и сугестијама.

парнасоваца и Рилкеа, а представља поетски опис дела сликарске или скулптуралне уметности (Spitzer, 1962: 72). Парадоксално делује како то што се термин који изворно уопште није био везан за опис просторних уметности сада искључиво њима посвећује, тако и тврдња да је у питању првенствено поетски субжанр. Аутори прогимназми свакако су преузимали примере из књижевности, а међу њима је и опис Ахиловог штита у Хомеровој *Илијади*, који данас сматрамо за екфразу *par excellence*. Значајна познаваатељка реторичког схватања екфразе, Рут Веб, тврди да је иронично што се овај поступак, који је био један од инструмената беседничког умећа у антици, претворио у есенцијално поетски феномен (Webb, 2009: 28), али ипак признаје да корени екфразе не леже у домену беседништва, које ју је тек накнадно присвојило: о томе сведоче примери који се поглавито преузимају из књижевности и историје, а не из саме реторике (Webb, 2009: 84).

Ова теоретичарка закључује да можемо разликовати четири врсте употребе термина: прво, коришћење појма искључиво онако како је схватан у антици, примењеног на античким текстовима који о њему расправљају; у другом случају се преузима ново значење појма, али се он примењује на античке поетске текстове о уметности; у трећем су у питању сви антички текстови о уметности, не само поетски; а у последњем се екфраза односи на било који жанр, из било ког периода, који говори о делима просторних уметности (Webb, 2009: 6). Овај рад ће расветлити постепен прелаз између наведених начина употребе термина, како би се дошло до модерног значења и граница које су му наметнуте.

2. Реторичко схватање екфразе

Пре него што сагледамо како су антички ретори подучавали вештину састављања екфразе, морамо укратко расветлити контекст у ком су настајале збирке прогимназми. Њихов циљ био је строго педагошки: да науче ученике да се изразе ефектно и у форми коју захтева традиција. Врло је вероватно да ови уџбеници никада није требало да постану извор за теорију о реторичким фигурама, већ су служили само у процесу едукације и представљали прелаз у образовању беседника из граматичке у реторичку фазу, која је требало ученику да понуди књижевне, лингвистичке и етичке концепте које ће користити у својој каријери (Webb, 2009: 39–42).

Најстарија сачувана збирка прогимназми потиче од Елија Теона из I века нове ере. За њом следе дела Псеудо-Хермогена (II/III век), ретора Афтонија (IV век) и Софисте Николаја (V век). Теон, чије ће схватање потоњи аутори углавном преузети, види екфразу као опис који свој предмет успева да „живописно“ предочи, управо изнесе „пред очи“ реципијента (Webb, 2009: 197), при чему су кључне речи *enárgeia* („живописност, јасноћа“) и *hup'ópsin* („пред очи“). Концепт постављања пред очи потиче од Аристотела, који је говорио о способности неких метафора да доведу слику пред очи (Webb, 2009: 26),² док је најдеталније о појму

2 У трећој књизи *Реторике* Аристотел подробно разматра функционалност и експресивност метафоре, особито се упуштајући у објашњење феномена *prò optátōn... poiéin* („дочарати, створити као пред очима“) (3.11.1–3).

enárgeia писао Квинтилијан, иако не у контексту екфразе.³ Оно што је, дакле, кључно у дефинисању екфразе јесте њен ефекат на реципијенте. Антички ретори служе се метафоричким језиком („довођење пред очи“), а то Рут Веб препознаје као последицу саме природе екфразе – овај поступак тежи да се обрати чулу вида, што је лингвистички немогуће и превазилази техничке могућности језика, те се и у самом дефинисању појма мора прибећи метафори (Webb, 2009: 52). Инсистирањем на „довођењу пред очи“ имплицитно се повлачи веза између екфразе и просторних уметности, но, један од списатеља беседничких вежби, Софиста Николај, јасно отвара и могућност повезивања екфразе и драмских изведби, које се, такође, дешавају пред очима публике. Рут Веб истиче и трећу везу из метафоричне употребе глагола „(до)водити (пред очи)“ каква се среће код Теона: аутор екфразе се поставља као *периегет*, путописац, или чак водич (Webb, 2009: 54–55). Било да се аутор поставља као визуелни уметник, режисер представе или путописац, јасно је да је акценат стављен на чин виђења.

Софиста Николај објашњава употребу речи *enárgeia*, истичући да је ова категорија оно што одваја екфразу од дијегезе – док дијегеза догађаје приповеда једноставно, екфраза то чини тако што покушава да претвори слушаоце у гледаоце (Webb, 2009: 203). Она је, дакле, супротстављена нарацији кроз ефекат који производи у реципијентовој свести, односно по начину представљања. Укратко, екфраза је живописна нарација (Webb, 1999: 13).

Псеудо-Хермоген ће додати да екфраза скоро па треба да доведе до виђења кроз чуло слуха (Webb, 2009: 200). Иако се ово првенствено односи на говорене беседе, које се самим тим реципирају кроз чуло слуха, важно је у овом моменту отворити и могућност читања екфразе као синестезије: звук изазива визуелни ефекат. Синестезија као стилски поступак битна је одлика екфрастичног текста *Слика* Филострата Старијег, о ком ће бити речи. Међутим, ствар је много комплекснија ако имамо у виду савремену теорију, која може оправдати и схватања неких аутора да екфраза није само стилско средство, већ принцип читаве поезије. Реч је увек имплицитно двојачке природе: када је изговорена она је звук, а као графема заправо је визуелни предмет. Она, самим тим, увек представља нешто изван своје физичке појаве. Служећи се Хартмановом терминологијом, можемо рећи да исто важи за реч и за појам: то су објективације у којима је везивање предњег плана и позадине сасвим конвенционално – реч и појам не добијају своје значење из себе самих, већ из много већег система, те су несамостални (Hartman, 2004: 119).⁴ Хартманов језик је у неким моментима врло сличан језику античких ретора, посебно када каже да „песништво чини да се *пред нашим унутрашњим погледом* појави цели људски живот“ (Hartman, 2004: 130, курзив наш). Самим тим, књижевност је готово увек синестетична, јер изазива утисак који није садржан директно у перцепцији њеног медијума, а стога је и екфрастична у античком смислу речи.

3 За детаљну анализу Квинтилијановог концепта *enárgeia*-е уп. Webb, 2009: 87–106.

4 Овоме у извесном смислу приговара Фаулерова када каже да просторне уметности такође захтевају да се њихови знаци ишчитавају у ширем систему значења који су нужно културни конструкти, те да књижевност у том смислу није другачија у односу на њих (Fowler, 1991: 30). Отац ове идеје свакако је Ервин Панофски са својом књигом *Иконолошке студије – хуманистичке теме у ренесансној уметности*.

До сада је, дакле, било речи о општем принципу екфразе у античкој реторици, али не и о њеном предмету, пошто је он свакако стављен као секундаран. Реторици после дефиниције ипак нуде и списак предмета који могу бити обрађени екфразом. Рут Веб то сумира Табелом 1.

Аутор	Предмет екфразе
Теон	Догађаји, људи, места, времена, начин на који је нешто урађено (<i>tropos</i>)
Пс.-Хермоген	Људи, догађаји, места, стање ствари (<i>kairoi</i>), времена
Афтоније	Људи, догађаји, годишња доба, места, животиње и биљке
Николај	Места, годишња доба, људи, свечаности, догађаји, слике и статуе

Табела 1. Предмети екфразе у античкој реторици (Webb, 2009: 56)

Четири категорије заједничке су свим ауторима: људи, места, времена и догађаји. Како то Рут Веб примећује, једном ученику реторике врло би уочљива била веза између ове листе и Теонова четири „елемента нарације“: *ко, шта, кад и где*. Ови елементи познати као *peristáseis* представљали су „микроуниверзум“ реторике, јер је на основу њих могло да се говори готово о свему, те овај списак не треба да послужи ограничавању предмета екфразе, већ доказивању да њен предмет може бити било шта, па самим тим и уметничка дела (Webb, 2009: 62–63). Важно је нагласити да су међу предметима екфразе наведени догађаји, што традиционално потпада под категорију нарације, а не дескрипције, као и да читав списак сугерише да је екфраза првенствено у функцији нарације, јер време, место и људи увек представљају позадину за догађаје. Колико ово није у складу са модерним сензибилитетом који строго раздваја нарацију и дескрипцију сведочи навођење Ролана Барта о предметима екфразе, које је утолико необичније имајући у виду његово бављење античком реториком: „Постојало је одушевљење за *ekphrasis*, бриљантни одломак који се може издвојити (па према томе сам по себи има неку одређену сврху, независну од сваке функције целине), а који има за циљ да опише места, време, ликове или уметничка дела“ (Bart, 1990: 192).

Заменивши категорију догађаја уметничким делима, Барт предмете екфразе поистовећује са оним што се данас готово традиционално подразумева под предметима дескрипције, а инсистирајући да је у питању одломак који има функцију мимо целине дела,⁵ екфразу третира као наративну паузу, што је уобичајен начин поимања дескрипције.

На листи елемената нарације који су уједно и предмети екфразе недостају два: *како* и *зашто*. Како се може наћи једино код Теона, и оно што је посебно

5 Амон чак инсистира на томе да је ова чињеница садржана у самој етимологији речи, јер предлог *ek-* по његовом мишљењу упућује да је ово одвојиви фрагмент (Hamon, 1991: 8, цитирано у Webb, 1999: 7).

интересантно за наше испитивање јесте да је пример који он даје да би објаснио екфразу начина (енгл. *ekphrasis of the τρόπος*) Ахилов штит, који ће касније постати симбол за екфразу, премда се нигде другде у прогимназмама не помиње, а овде није доведен у везу са приказом уметничког дела. Теон, наиме, потом наводи друге примере књижевног мотива „прављења наоружања“, те се, самим тим, инсистира на томе да је наративна организација концентрисана око саме израде штита (Webb, 2009: 70). Ово је битно како бисмо разумели Лесингово третирање Ахиловог штита, јер га он у потпуности доводи у склад са античким схватањем иако га имплицитно супротставља дескриптивном принципу екфрастичне поезије.⁶

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, курзив наш)

На овом месту ваља истаћи да Лесинг користи метафорику античких ретора јер инсистира на „сликању“, као и довођењу слике „пред очи“. Он једино тражи да акценат буде на нарацији, а као што је показано, ни антички ретори екфразу не искључују из нарације, само је сматрају другачијим типом нарације у односу на *diégēsis*. Мичел ово види као Лесингову алтернативу за екфразу, а наводи и Хагстрамово оспоравање Лесинга које инсистира да се „око држи за штит“, те је скренута пажња са приказивања процеса. Мичел сматра да је истина на пола пута зато што ова екфраза околиша између категорија простора и времена, дескрипције и нарације, те је он узима за пример сликетекста који се суштински одликује инхерентном дијалектиком (Mičel, 2007: 197–198).

Посебно би требало истаћи категорију екфразе слика и скулптура у делу Софисте Николаја.⁷ Он је не наводи у свом првобитном списку предмета екфразе, али тај списак кроз даљи текст проширује и то управо у одговору на наративни елемент *зашто*, јер каже да посебно при опису слика и скулптура треба водити рачуна о томе зашто је уметник представио свој предмет на одређени начин,

6 Лесинг у једној фусноти проналази еквиваленте својих идеја у антици: његово схватање илузије одговара античкој *enárgeia*-и. Концепт не преузима од реторичара, већ преноси Плутархов цитат у којем се каже да су поетске фантазије због своје *enárgeia*-е снови будних људи (Plutarch, 2007: XVI/49; Lesing, 1964: 58).

7 Поред Николаја, и Афтоније (али и Теон, као што је показано) имплицитно укључује категорију уметности у предмете екфразе, зато што за пример екфразе места нуди опис Акропоља (Афтоније, 1997: 140–145). Статус архитектуре као предмета екфразе проблематичан је у савременим схватањима која екфразу углавном ограничавају на дела сликарске и скулптуралне уметности зато што је архитектура неприказивачка уметност, а екфразу виде као репрезентацију репрезентације.

с обзиром на то да разлози умногоне доприносе *enárgeia*-и (Webb, 2009: 203). Оно што је овим уведено јесте ауторска намера при представљању уметничког предмета. Николајеви примери тичу се описа израза лица на сликама и скулптурама, и њиховог еквивалента у карактеру описаног, те је екфразе доведена уско у везу са интерпретацијом карактера и психолошком мотивацијом. Ово је важно за теорију екфразе, с обзиром на то да се супротставља схватању да је у питању самостални одломак који нема функцију у целини, какво износи Барт – према мишљењу Софисте Николаја, наиме, екфразом се даје одговор на питање *зашто* се нешто десило, те она заузима кључно место у реципијентовом интерпретирању целине текста. Екфразе свакако изгледа као самосталан део текста ако се налази у књижевном делу које није читаво екфрастично, али она баш зато усмерава реципијентову пажњу на себе и ствара у њему потребу да пронађе функцију одломка у целини (Fowler, 1991: 27; Webb, 1999: 14).

Теоретичарка Рут Веб сматра да, ако је свака екфразе у античком смислу слична делима сликарства и скулптуре у својој намери да постави слику пред наше очи, екфразе просторних уметности двоструко је екфрастична, јер пред наше очи ставља слику слике (Webb, 2009: 186, 190). Користећи се термином Тамар Јакоби, ово можемо објаснити на следећи начин: сва уметност је репрезентујућа, али је екфразе у модерном смислу речи увек ре-презентујућа (Jakobi, 2009: 61).

3. Између реторичке и модерне екфразе – Слике Филострата Старијег и Филострата Млаћег

Помак ка модерном схватању екфразе учинила су изучавања како екфразе дела просторних уметности у античкој књижевности, тако и античких текстова о уметничким делима. То су Витрувијев спис *О архитектури*, делови *Историје природе* Плинија Старијег, Калистратови *Описи скулптура* (*Ekphrásaies*), екфразе скулптура Софисте Николаја, Лукијанова дела *Perì toû Oíkou* и *Eikónes*, али првенствено *Слике* (*Eikónes*) Филострата Старијег и Филострата Млаћег. Ови текстови и интересовање за њих антиципирају помак од реторичког схватања екфразе ка модерном, те ћемо се кратко задржати на *Сликама* Филострата Старијег и Филострата Млаћег (III век). *Слике* су својеврстан спој античког и модерног разумевања појма, јер истовремено представљају реторички текст о екфрази, али је, конкретно, реч о екфрази дела просторних уметности, што их ближи модерном схватању. Битно је нагласити да ови списи настају пре збирке прогимназми Софисте Николаја, те поклапања која ћемо учити са њом можемо читати као њен примарни извор, односно, можемо сматрати *Слике* извором за читав сегмент о екфрази слика и скулптура Софисте Николаја.

Филострат Млаћи у свом уводном поглављу помиње текст свог деде и назива га екфразом: „Извесни опис [екфразе, јер у оригиналу стоји *ékphrasis* (Webb, 1999: 14)] дела сликарства написао је веома учено онај чије име ја носим“ (Филострат Старији/Филострат Млаћи, 2013: 265). Овај текст је, самим тим, већ оновремено идентификован као екфразе. Имајући у виду шта је појам тада

представљао, треба посебно истаћи неке важне моменте текстова Филострата Старијег и Филострата Млађег који су у складу са оним што прописују аутори прогимназми. Прво, то је свакако категорије *enárgeia*-е. Погледајмо следећи одломак:

Завела ме је ова слика да помислим да ове фигуре нису насликане, већ да су стварни људи који се крећу и осећају – у сваком случају, ја им довикујем као да могу да ме чују и замишљаам да ми одговарају – а ти ниси ни писнуо да ме одвратиш од моје грешке пошто си и сам исто као и ја савладан овом варком и не можеш да је се ослободиш, као ни чуђења које је она изазвала. (1.28 Ловци)

Инсистирање на ефекту стварног који изазива слика сасвим је подударно са концептом живописности, *enárgeia*-е. Рут Веб чак тврди да екфрза не тежи да имитира стварност, већ перцепцију стварности, тј. да она не репрезентује стварни објекат него изазива ефекат стварног у реципијентовој свести који имитира чин виђења (Webb, 2009: 38). Управо овакав ефекат успешно је остварен у свести „Филостратових“ реципијената у наведеном примеру. Интересантно је, међутим, да на крају истог текста долази до обрнутог ефекта – оно што треба да делује стварно, делује као репрезентација, као слика, унутар саме слике: „Младић је још увек у језеру, и даље у истом покрету из ког је бацио копље, док други младићи зачуђено гледају у њега као да је слика“. Ефекат чуђења који је првобитно слика изазвала у „Филостратовим“ реципијентима, сада је изазван у самим ликовима. Публика је, заправо, у тексту Филострата Старијег увек слојевита: с једне стране, публика слика су „Филострат“, дечак ком се обраћа и други млади људи који их прате, затим су то реципијенти Филостратовог дела, а у многим примерима публика постоји унутар саме слике. Важност публике и ефекта које дело има на публику, као што је показано, дефинишућа је одлика реторичке екфразе.

У опису ове слике, као и у другим примерима, види се још једна ствар која је блиска реторичком схватању екфразе, а одудара од модерног. Слика коју Филострат описује приказује сукцесивне радње, те је дубоко наративна. Иако Филострат можда није писао о стварним сликама, он је то свакако чинио по узору на постојеће моделе, те можемо закључити да је античко сликарство у себи садржало димензију времена (Бојић, 2013: 63), што ће се дубоко косити са Лесинговим потоњим тврдњама о сликарству као медијуму који није у могућности да прикаже временски ток. Код Филострата, ипак, има и оних примера који илуструју Лесингову идеју о „плодном“ или „бременитом“ тренутку који собом наговештава оно што му је претходило и оно што му следује (Lesing, 1964: 16). Такав пример је 2.10 Касандра, где Филострат прави паралелу оваквог начина сликања са драмом: „Ако посматрамо ову сцену као драму, мој дечаче, велика трагедија се одвија у кратком времену, али ако је посматрамо као слику, у њој ћеш видети више него драму“ (2.10 Касандра). Тиме је Филострат Старији

садржао у свом делу сва три могућа значења реторичког „(до)вођења пред очи“: дело нам се пред очи доводи као слика, као драмска изведба, а „Филострат“ нам га поставља пред очи као водич кроз (имагинарну) галерију.

Важан моменат његових екфраза, који код ретора није довољно наглашен, јесте синестезија, за Филострата свакако кључан фактор у успостављању *enárgeia*-е. Мирис, звук и укус представљени су као инхерентне особине слика, на пример: „Хвалим то што руже изгледају нежно и тврдим да је осликан и њихов сам мирис“ (1.2 Комос); „Баханткиње му одговарају виком и оргијастичка музика одзвања морем“ (1.19 Тирени); „Овде имамо смесу од смокава [...] тако је слатка та посланица!“ (2.26 Мртва природа).

Пре него што истакнемо једну занимљиву екфразу Филострата Млаћег, уочимо битну ствар која је својеврсна потврда Николајевог одломка о екфрази слика и скулптура код Филострата Старијег. За њега су портрети увек израз карактера описане особе и јасно је да га овакви делови посебно подстичу да интерпретира садржај приказане слике. Нека илустративан буде следећи пример: „А то да је он [Сизиф] мудар одмах се показује, мислим, његовим замишљеним изразом лица“ (2.16 Палемон). Филострат, дакле, одговара на Николајево *зашто*, али он све време нуди и Теонову категорију *како*, јер читав његов текст представља одговор на питање *како* посматрати слике. Поред читања карактера из физичког изгледа важно је што „Филострат“ наглашава да је у питању његова интерпретација истичући израз „мислим“.

Филострат Млаћи у свему следи свог деду, те му се у критици углавном не посвећује ни изблиза једнака пажња, како због лошијег праћења узора, тако и због обима његовог рада. За наше је испитивање, ипак, један случај занимљив, а само је имплицитно садржан код Филострата Старијег (на пример, када Нарцис посматра свој одраз у води), а то је сликарска екфраза Хомерове екфразе (Бојић, 2013: 113) коју срећемо у 10. Пир или о Мижанима. Филострат Млаћи се у потпуности држи Хомеровог текстуалног предлошка: описује космос приказан на штиту, градове у рату и миру, као и свет биљака и животиња. Као што Хомер екфразу штита уклапа у ширу наративну целину, то чини и Филострат Млаћи, јер екфрази штита претходи опис Еурипила и Неоптолема који ће се сукобити, а за њом следи Неоптолемова победа. Текстови оба Филострата могу послужити као пример оног што Вебова назива метаекфразом – екфразом која у себи (имплицитно или експлицитно) садржи коментаре на саму технику екфразе (Webb, 2009: 185–186) – али овај пример може се сматрати метаекфразом *par excellence*.

4. Ка модерном схватању екфразе

Управо је анализа Филостратових *Слика* у XIX веку довела до интересовања за жанр екфразе као групе текстова о делима просторних уметности. Расправљајући о екфрази као жанру, Фридрих Мац (Matz, 1867) текст Филострата Старијег поставља у групу са екфрастичким одломцима у делима Лукијана, Апулеја и других аутора старогрчког романа. Он, ипак, субжанр екфразе ограничава на

античке текстове, иако први битно повезује реторичке и књижевне текстове у исти субжанр, али сам термин користи врло ретко и то не као име за субжанр, већ културолошки предложак Филостратовог дела (Webb, 1999: 15).

Највеће интересовање за текстове о просторним уметностима настаје осамдесетих година истог века, и то не случајно у Француској. Објашњење за ово је ларпурлартистичка клима која се супротстављала немачком позитивистичком читању *Слика* као репортаже тиме што их је третирао као уметничку критику. Програмска песма Теофила Готјеа „Уметност“ инсистира на једнакости књижевности и просторних уметности, а Бертран (Bertrand, 1881) такву тенденцију проналази у Филостратовом делу. Обновљено интересовање за екфразу отуда је израз културне климе европског, нарочито француског *fin de siècle*, иако је оно свакако постојало и у ренесанси, посебно код Вазарија (Webb, 1999: 9). У овом периоду Жорж-Шарл Уисманс кује израз који ће касније и Шпицер (1962: 72) искористити у првој правој дефиницији модерне екфразе: *transposition d'art* („транспозиција уметности“), која означава коришћење средстава једне уметности у другој.

Бертран прави следећи битан корак у дефинисању субжанра екфразе тиме што Филостратов текст не сврстава само међу текстове друге софистике, већ њима додаје дела Вергилија и Катула. Поред тога, он каже да сви ови текстови припадају тада модерном субжанру који се зове екфраза. Он, међутим, то чини само у фусноти свог текста. То ће одлучније урадити његов савременик Бугот (Bougot, 1881), уз даље проширивање списка дела која улазе у субжанр на грчку трагедију (Webb, 1999: 15). Каснији француски теоретичари у првој деценији XX века не уносе суштинске новине у схватање екфразе, осим што Пијо (Piot, 1914) ову категорију повезује са Уисмансовом *transposition d'art* (Webb, 1999: 16).

Битан корак ка модерном појму пре Шпицеровог, а који је врло вероватно утицао на Шпицера, начинио је Пол Фридлендер (Friedländer, 1912) када је направио преглед дела која потпадају под субжанр екфразе у античкој књижевности.⁸ Иако је овај преглед најкомплетнији од свих који су до тада направљени, Фридлендер, ипак, ове текстове експлицитно не подводи под један субжанр, нити га назива екфразом. Оно што он имплицитно показује јесте да се екфраза среће у многим врстама текстова: од епике, преко епиграма, до историографије (Webb, 2009: 31–32).

Овим се екфраза постепено, али сигурно, сужава на субжанр писања о делима просторних уметности, којем припадају и књижевни и реторички текстови, али је и даље ограничен искључиво на античке изворе. Можда је кључан фактор у ограничавању екфразе искључиво на опис дела просторних уметности имао један изостанак у преводу. Денистон (J. D. Denniston) је приредио оксфордски класични речник (*The Oxford Classical Dictionary*, 1949) преузимајући дефиницију и примере екфразе од немачког извора из 1914. године (*Reallexikon des klassischen Altertums*). Док у немачком извору стоји да је

8 Могућност Фридлендеровог утицаја на Шпицера закључујемо на основу тога што Шпицер реферише на њега у свом есеју о Китсу (Spitzer, 1962: 92–93).

екфрази „реторички опис, углавном слика, једна од прогимназми“,⁹ у енглеском речнику, међутим, изостављена је реч *zumeist* („углавном“), те је екфрази дефинисана као реторички опис слика, једна од прогимназми – искључиво, дакле, опис слика. Неки аутори сматрају вероватним да је ово инспирисало Шпицерово редефинисање субжанра (Webb, 2009: 7). Ни оваква дефиниција, ипак, није модерна, јер је уско везана за реторички текст.

Прву истински модерну дефиницију екфразе срећемо у тексту Леа Шпицера о „Оди грчкој урни“ из 1955. године, и она гласи овако:

Она [„Ода грчкој урни“] припада жанру познатом Окциденталној књижевности од Хомера и Теокрита до парнасоваца и Рилкеа као екфрази, 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*“). (Spitzer, 1962: 72, превод наш)

Шпицер овим потпуно разводи екфразу од њеног реторичког контекста и први проширује жанр на дела модерних песника – Китса, Рилкеа, и никако случајно, парнасоваца, чију смо повезаност са концептом екфразе објаснили. Сама Китсова песма, која од овог момента постаје поред Хомеровог описа Ахиловог штита екфрази *par excellence*, као и Шпицерово инсистирање на изразу *objets d'art*, утицали су на многе потоње теоретичаре да предмет екфразе виде као објектификован, нем и замрзнут – пасиван – што је екфразу у модерној мисли потпуно привело форми дескрипције и поставило насупрот нарацији, која је битна за античка схватања појма.

Ова промена је првенствено уочљива у потоњој кључној студији о екфрази, монографији Џина Хагстрама из 1958. године. Хагстрем (Hagstrum, 1987) своје схватање екфразе оправдава етимологијом саме речи коју чита као „проговорити“, и за њега екфрази означава давање гласа иначе немом уметничком предмету (Webb, 2009: 35). Ова студија је првенствено важна због концепта „сестринских уметности“, који свакако води порекло од Хорацијеве чувене крилатице из „Писма Пизонима“: *ut pictura poësis* – „песма [је] као слика“ (ст. 361), односно Симонида којег он парафразира, али Хагстрем први именује концепт који ће навелико бити коришћен у потоњој књижевној критици. Теорија о „сестринским уметностима“, ипак, донекле је сама амбивалентна ако инсистира на екфрази као нечему што даје глас немом уметничком објекту, пошто се таквим објашњењем уводи јасна дискрепанција између вербалне и просторне уметности: једна преузима активну улогу, док је друга пасивна.

Друга важна студија, коју неки критичари сматрају најутицајнијом појединачном изјавом о екфрази (Mičel, 2007: 175), јесте текст Мареја Кригера (Krieger, 1992). Служећи се Лесинговим појмом „плодног тренутка“ сликарства,

9 „rhetorische Beschreibung, zumeist eines Bildes, die man zu den Progymnasmata zählte“ (Webb, 2009: 7)

Кригер нуди алтернативу у екфрастичкој поезији коју ће препознати као принцип свеколике поезије: „зауостављени моменат“. Просторне уметности постају метафора за обликовање језика у обрасце који имају просторни ред, те нису више само предмет екфрастичке поезије, већ и принцип поезије уопште (Mičel, 2007: 175). Хефернан критикује Кригера да је растегао термин до пуцања инсистирањем да је екфраза „општи принцип поетике, који свака песма истиче истичући свој интегритет“, те она више не представља неки одређени тип литературе него постаје пуки нови назив за формализам (Hefernan, 2009: 47–48).

Све наведене концепте у вези са „песмама о сликама“ неће нарушити сама теорија колико поезија која постаје истински „сликовна“. У постмодерној поезији слика престаје да се ишчитава као статични предмети, већ почиње да се види као текст, те пре можемо говорити о врло дејственој сликарској естетици (Davidson, 1983: 71–72). Дејвидсон зато прави разлику између „класичне“ и „савремене“ екфразе, али морамо имати у виду да је пре реч о одговору на теорије у вези са оним што он сматра „класичном“ екфразом него на саму екфрастичну поезију пре (пост)модернизма.

Овим смо укратко расветлили основно ограничења модерног појма екфразе – да је екфраза искључиво књижевна евокација дела просторних уметности (Jakobi, 2009: 61) – али напослетку можемо упутити на принцип потпуно супротан ограничавању који се, такође, јавља у савременој књижевној теорији која разматра екфразу. Линда Хачион, на пример, у усменом излагању о постмодерној екфрази примењује термин на постмодерне појаве као што је обухватање новинских чланака у књижевни текст, а Смит (Smith, 1981) екфразом објашњава увођење било ког уметничког дела, вербалног или визуелног, у друго уметничко дело, што појам проширује на ниво цитата и парафразе (Hefernan, 2009: 49). Тиме се поимање екфразе проширује на књижевно евоцирање дела просторних уметности једнако колико и свих врста текстова. Свакако да нисмо дошли, нити ћемо икада доћи, до дефинитивног одређења појма и његове уско дефинисане примене, али екфраза у овом тренутку првенствено означава књижевно евоцирање дела просторних уметности.

5. Закључак

Овај рад имао је за циљ да укаже на изванредан дисконтинуитет који постоји у семантичкој еволуцији појма екфразе, односно на врло стриктно сужавање термина на један предмет које се десило у модерном добу, као и на његово суштинско повезивање са дескрипцијом, што никако нису биле одлике изворног поимања проблема. Иако је античка концепција била далеко флексибилнија и, самим тим, шире употребљива у изучавању свих врста текстова, та ширина је, ипак, довела до недовољног разликовања екфразе од других начина приказивања. Отуда је за савремену књижевну свест знатно употребљивије модерно одређење појма које се везује за конкретан субжанр текстова који одређујемо као екфрастички.

Иако је термин учињен кориснијим постављањем оптигљивијих граница, те границе довеле су до врло једностраног односа према екфрастичком тексту. За будућа изучавања екфрастичке књижевности отуда је упутно имати далеко отвореније античке концепте у свести, те не ограничавати екфразу на дескрипцију, нити њен предмет нужно третирати као пасиван и објектификован. Ипак, потребно је преузети савремено схватање да су предмети екфразе само дела просторних уметности, јер би у супротном њена примена у анализи књижевних текстова била недовољно одређена.

Литература

- Афтоније. (1997). *Προϋμνάσματα ρετορα Αφτονιја*. (В. Јелић, прев.) Нови Сад: Матица српска; Београд: Српска академија наука и уметности.
- [Aftonije. (1997). *Προϋμνάσματα ρετορα Αφτονιја* (V. Jelić. prev.). Novi Sad: Matica srpska; Beograd: Srpska akademija nauka i umetnosti]
- Бојић, З. (2013). Филострати, О сликарству. У Филострат Старији, Филострат Млађи, *О сликарству* (стр. 13–114). Београд: Завод за уџбенике, Досије студио.
- [Bojić, Z. (2013). *Filostrati, O slikarstvu*. U *Filostrat Stariji, Filostrat Mlađi, O slikarstvu* (str. 13–114). Beograd: Zavod za udžbenike, Dosije studio]
- Филострат Старији, Филострат Млађи. (2013). *О сликарству* (З. Бојић, прев.). Београд: Завод за уџбенике: Досије студио.
- [Filostrat Stariji, Filostrat Mlađi. (2013). *O slikarstvu* (Z. Bojić, prev.). Beograd: Zavod za udžbenike, Dosije studio]
- Хорације. (1972). *Писма*. (Р. Шалабалић, прев.). Београд: Српска књижевна задруга. [Horacije. (1972). *Pisma*. (R. Šalabalić, prev.). Beograd: Srpska književna zadruga.
- Bart, R. (1990). Efekat stvarnog. *Treći program*, 85, 190–196.
- Bertrand, É. (1881). *Un critique d'art dans l'antiquité: Philostrate et son école*. Paris: E. Thorin.
- Bougot, A. (1881). *Philostrate l'Ancien: une galerie antique*. Paris: Renouard.
- Davidson, M. (1983). Ekphrasis and the Postmodern Painter Poem. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 42(1), 69–79.
- Fowler, D. P. (1991). Narrate and Describe: The Problem of Ekphrasis. *The Journal of Roman Studies*, 81, 25–35.
- Friedländer, P. (1912). *Johannes von Gaza und Paulus Silentarius: Kunstbeschreibungen Justinianischer Zeit*. Leipzig, Berlin: Teubner.
- Hagstrum, J. H. (1987). *The Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*. Chicago, London: The University of Chicago Press.
- Hamon, P. (1991). *La Description littéraire de l'antiquité à Roland Barthes: une anthologie*. Paris: Macula.

- Hartman, N. (2004). *Estetika* (M. Damnjanović, prev.). Beograd: Dereta.
- Hefernan, Dž. A. V. (2009). Ekfrazna i prikaz. *Polja*, 54(457), 46–60.
- Jakobi, T. (2007). Ekfrastički model: oblici i funkcije. *Улазница*, 41(204–205), 157–171.
- Jakobi, T. (2009). Slikovni modeli i pripovedna ekfrazna. *Polja*, 54(457), 61–102.
- Krieger, M. (1992). Ekphrastic Principle and the Still Moment of Poetry; or Laokoon Revisited. In M. Krieger, *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign* (pp. 263–288). Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Lesing, G. E. (1964). *Laokoon ili o granicama slikarstva i poezije* (S. Predić, prev.). Beograd: Rad.
- Liddell, H. G., Scott, R. (1968). *A Greek-English Lexicon* (H. S. Jones, ed.). Oxford: Clarendon Press.
- Matz, F. (1867). *De Philostratorum in describendis imaginibus fide*. Bonnae: typis Caroli Georgi.
- Mičel, W. J. T. (2007). Ekfrazna i drugost. *Улазница*, 41(204–205), 173–201.
- Piot, H. (1914) *Les Procédés littéraires de la Ile Sophistique chez Lucien: l'ecphrasis*. Rennes: Imprimerie brevetée Francis Simon.
- Plutarch. (2007). *Plutarch's Morals* (A. R. Shilleto, trans.). Project Gutenberg. <https://www.gutenberg.org/files/23639/23639-h/23639-h.htm>
- Smith, M. L. (1981). *Figures in the Carpet: The Ekphrastic Tradition in the Realistic Novel* (unpublished doctoral dissertation). Rice University, Huston, Texas.
- Spitzer, L. (1962). The "Ode on a Grecian Urn," or Content vs. Metagrammar. In L. Spitzer, *Essays on English and American Literature* (pp. 67–97). Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Webb, R. (1999). Ekphrasis Ancient and Modern: The Invention of a Genre. *Word and Image*, 15(1): 7–18.
- Webb, R. (2009). *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*. Ashgate: Ashgate Publishing.

Tatjana Z. Ristić

Summary

HISTORY OF THE TERM EKPHRASIS: FROM THE RETHORIC TO THE MODERN DEFINITION OF THE TERM

Even though ekphrasis is commonly defined today as a literary evocation of spatial works of art, that was not the case in its original meaning. The term was first defined in Ancient Greek *progymnasmata*, texts written from the first to the fifth century AD that outlined many rhetorical figures, including ekphrasis. Writers of these texts, Theon, Pseudo-Hermogenes, Aphthonius, and Nikolaos, described ekphrasis as a rhetorical

exercise that vividly (*enárgeia*) places an object before the eyes of the recipient. Therefore, the term was not defined by its object, as is the case in its modern annotation, but rather through its effect on the recipient. Another relevant distinction between the ancient and the modern meaning of the term is that the modern one tends to associate ekphrasis strictly with description, whilst the ancient definition characterises ekphrasis as a vivid diegesis, thus crucially connecting it to narration, which is similar to Lessing's later appropriation of the idea. Only *progymnasmata* written by Nicolaos places works of art amongst the objects of ekphrasis. It is precisely since the fifth century AD, when Nicolaos's *progymnasmata* was written, that ekphrasis started to be primarily associated with an evocation of works of art. The key moment in history that was, in a certain way, a bridge between the ancient and the modern meanings of the term, were *Eikones* of Philostratus the Elder and Philostratus the Younger, written in the third century AD. These are rhetorical texts about ancient paintings, written in accordance with the rules proposed in *progymnasmata*, but close to the modern view of ekphrasis, since they are literary texts describing works of art. It was precisely an interest in these texts that revived the contemplation of ekphrasis in the late nineteenth century in Germany and France. However, it was not until 1955 that a truly modern definition of the term was given by Leo Spitzer in his essay on Keats's "Ode on a Grecian Urn". He connected this poem with other works of Occidental literature, from Homer and Theocritus to the Parnassians and Rilke, as a description of a spatial work of art. His definition of the term as a "reproduction, through the medium of words, of sensuously perceptible *objets d'art*" influenced many later critics who associated the object of ekphrasis to something that is passive and needs to be given a voice, in opposition to the text itself, which has an active role. This, along with the strict connection of ekphrasis to description, is the biggest limitation modern criticism has imposed on the term *ekphrasis*.

Key words:

ekphrasis, *progymnasmata*, *enárgeia*, description, narration, Philostratus the Elder, Philostratos the Younger