

Наташа Ђ. ТРНАВАЦ ЋАЛДОВИЋ

Универзитет у Нишу, Филозофски факултет

**UT PICTURA POESIS: ПЕСНИШТВО ЕКФРАЗЕ У
СЛИКАМА ПО БРОЈГЕЛУ ВИЛИЈАМА КАРЛОСА ВИЛИЈАМСА**

NATAŠA Đ. TRNAVAĆ ĆALDOVIĆ

Faculty of Philosophy, University of Nis, Serbia

**UT PICTURA POESIS: POETRY OF EKPHRASIS IN WILLIAM
CARLOS WILLIAMS'S *PICTURES FROM BRUEGHEL***

The paper examines *Pictures from Brueghel*, the last sequence of poems by the American poet William Carlos Williams (1883–1963); it is meant to shed light on the own value of this poetry, posthumously awarded the Pulitzer Prize. “The most American of all poets” was caught by indigenous rhythms of speech of the American English language; he was also impressed by the visual appearance of things that embodied the ideas; i.e. he was fascinated by the musical and the visual aspects of poetry. His mature poems have reached the furthest in engaging the visual. Ekphrasis, understood as a literary representation of the visual arts, is actually a very complex semiotic game where the discourse is also a meta-discourse: the choice of artists, the selection of his paintings, the order in which they appear in the sequence, the poems themselves as a poetic representation of the painter's representation of the world, similarities between the artistic poetics of the painter and his admirer-viewer-poet, all of these are examined in the paper, particularly the complex procedures that Williams used to repeat the visual quality in the new medium, i.e. to *copy with a difference* Bruegel's pictures.

Keywords: Bruegel, ekphrasis, Pulitzer, modernism, postmodernism

Кључне речи: Бројгел, екфраза, Пулицер, модернизам, постмодернизам

1. Небески људи. Циклус *Слике по Бројгелу* објављен је 1960. (*Hudson Review*) када је Вилијамс имао пуних 77 година. Мада је о њему била написана само једна књига, за песнике битнике он је био нека врста ментора. Иза болешћу присилно пензионисаног доктора било је већ пет томова *Патерсона*, својеврсне лирско-епске поетске енциклопедије америчког живота. Одакле онда тако доследно занимање за холандског сликара од кога га, како то духовито констатује Џоел Конароу, дели „четири стотине година и четири хиљаде миља“ (Conagtoe 1971: 565)? Зашто је за најизразитији пример своје фузије сликарства и пес-

ништва изабрао баш овог ренесансног мајстора? Није ли се тиме огрешио о своје поетичке премисе, међу којима је стожерна она о *локалности* као суштинском принципу уметности, а који би се, код песника који је тежио стварању америчког идиома у поезији, изједначио са американизмом¹ и у песничкој слици? Није ли Елиота критиковао баш стога што се тај „рафинирани конформиста“ задовољио „конотацијама великих мајстора” (Popović-Srdanović у Viliјams 1983, X)? Нема ли негирање Елиотовог песничког ауторитета за последицу негирање свих ауторитета? Зар се Вилијамс није залагао за поезију окренуту будућности и коначно: зашто на концу живота препричава оно што је Бројгел² насликао и да ли говори исто што и он?

Лако је утврдити парадоксалну сличност естетика америчког модерног песника и холандског ренесансног сликара. Обојица би се дала описати синтагмом „heavenly man“ (*Paterson* 5): „људско биће са дубоким поштовањем према сопственом анималном сопству (...) у блиском контакту са родним тлом.“ (ibid: 566).

Бројгел је први западни сликар код кога пејзаж има третман независног субјекта, а не пуке сцене. Оба уметника су се према традицији односила сасвим слободно: док је Бројгел избором суровог и сировог избегавао „рафинман романистичког сликарства“ асимилујући а не имитирајући узоре, Вилијамс се борио против „британске прозодије“ (ibid: 570), а за амерички идиом: елиотовска поезија била је превише интелектуална, опскурна, окренута прошлости и (страној) традицији, ван живог говора и живота. Иако угледни интелектуалци, обојица се занимају за нерафинирано испољавање витализма нижих слојева друштва. У својим делима развијају „свест о гротески“ и дају „убедљиву фузију монструозног са обичним“ (ibid: 570).

Док је Вилијамс „најликовнији“ међу песницима, Бројгелове слике су често и саме инспирисане нарацијом³ као метатекстом.

2. Циклус. Иако се дванаест песама намећу као ренесансни *календарски циклус*, њихова организација није само темпорална. Јасно је да су оне формално униформне: потпуни изостанак зареза и тачака омогућава да се песма визуелно чита попут слике; велико слово се јавља само на почетку сваке песме, у властитим именима и насловима; песник користи тријадну строфу, поравнату с лева, састављену од слободних стихова. Ипак, оно што садржајно повезује ове песме

¹ Вилијамс је образовањем, кругом модерниста са којима се дружио, и својим, у Европи објављиваним делима – космополита. Његов *локализам* треба схватити у интернационалном контексту. (MacLeod 2016: 26). У сценама из живота холандских сељака он је препознао искуство земљака и савременика, и изразио га америчким идиомом: локално је транспоновано у универзално.

² Pieter Brueghel the Elder (1525/3 – 1569).

³ *Холандске пословице, Седам смртних грехова, Грађење Вавилонске куле...*

јесу мотиви уметности, игре, стварања, рађања, обнављања, брака, рада, насиља, ероса, танатоса – основни ритмови човековог трајања. Рекло би се да они њега занимају само ликовно, површински: песник не тумачи оно што они значе, само их посматра на Бројгеловим сликама и труди се да на исти начин постоје и у његовим песмама: „Нема идеја, до у стварима“.

Приписивање Вилијамсу искључиво витализма честа је заблуда критике; у овим песмама он открива готово подједнаку заступљеност тамних тонова, *силазака*, мотива човекове немоћи и пораза, насупротив светлим *узлетима* (ibid: 569).

2. 1. 1. Циклус отвара “**Self-portrait**”, којим доминирају црвена и плава боја.

Свака од седам станци описа садржи бар детаљ сирове физиономије или грубе одеће уметника, што појачава утисак *гужве* „на платну“. Акцент је на нежним зглавцима прекрштених руку, ненавикнутих на физички рад. Антитетички односи речи („bulbous“ и „delicate“, „blue / eyes smiling“ и „the eyes red-rimmed“, „over-use“ и „unused“, „unshaved“ и „half trimmed“) *копирају са разликом* начин на који визуелно опажамо – најлакше се уочавају супротстављене ствари.

У илузији перцепције црвене боје свакако се јавља и поимање плаве, које се везује за црвени шешир (очекивани плави детаљ на њему), да би се испоставило да је реч о боји очију. Сејр сугерише да би се овакве двосмислености могле разрешити усмено, увођењем паузе, малим оклевањем пре и после таквих речи: „Песма, значи, мора прво да се *види* на страници, како би се исправно прочитала“ (Sayre 1983: 128). Јасно је да су двосмислености последица визуелне димензије песме и један од начина којим се ре-креира Бројгелово сликарство.

Даље, реч која се јавља као корекција претходно изречене о истом предмету (о плавој бради, најпре „unshaved“, доцније „half trimmed“) понавља – у другом медијуму – начин на који посматрач коригује и допуњује свој утисак: потпуна запуштеност уметника се, *кад мало боље погледамо*, замењује сликом дотеривања од кога се у журби одустало јер човеком на слици влада потпуна посвећеност сликарству.

Познаваоцима Бројгеловог дела неће промаћи да на ре-креираној слици није Бројгел. Ко јесте?

Не само да на слици није Бројгел Старији⁴, већ је он није ни насликао⁵. Првобитни наслов (*Стари настир*) сведочи да је Вилијамс знао како насмејано

⁴ Портрет дворске луде Гонеле, Д’Естеа из Фераре (1393-1444) (Heffernan 1983: 221).

⁵ Аутор је Jean Fouquet.

⁶ „Вилијамс је чврсто веровао да је све сликарство – аутопортретисање“ (Heffernan 1983: 155).

лице под црвеним шеширом не припада фламанском мајстору из 16 века. Зашто је, онда, екфразу преименовао у „Аутопортрет“⁶?

Намеће се тумачење да му је од верног приказа физиономије било важније да представи сликареву комплексну природу – грубу снагу, али и деликатност, витализам, али и немоћ и слабост. Како портретисани није Бројгел, као могућност се намеће да је песник препознао било ког уметника, па и себе самог. У контрасту црвене и плаве боје, детаља снаге и префињености, приказана је амбивалентна личност ствараоца који је „сагледао са две стране“ (*Патерсон* 5): њу чине и физичка бујност и моћ контемплације, и хумор и саосећање; најзад, она је обележена немогућношћу да се умакне пориву стварања.

Тема уметности и уметника је тако ушетала у циклус на самом почетку, што ће потврдити друга екфраза. Како и приличи почетној песми, „Аутопортрет“ ће увести и мотив физичког рада, од кога је уметник изузет, а који ће обележити све екфразе.

2. 1. 2. Грчки митолошки наратив о паду Икара послужио је као литерарни предлог за Бројгелову слику која је инспирисала Вилијамсову екфразу „**Landscape with the Fall of Icarus**“. У питању је тростепена репрезентација стварности. Песник ставља до знања да је стварност песме посредована Бројгелом; штавише, проучаваоци сликарства указују да је Бројгелов „Пад Икара“ несумњиво за метанаратив имао Овидијеву верзију: он помиње орача⁷, пастира и рибара „запањене“ што им се летеће фигуре приближавају „крз етер“ (*Landscape...*, Wikipedia). Сцена је дата из визуре Дедала, што Кол сматра изразом „ужаснутог протеста“ због смрти која остаје непримећена од стране бујног живота заокупљеног собом. Песник изражава исти протест на свој начин. То је најупадљивије у наслову: најпре, додавање речи „пејзаж“ маргинализује летача и његову смрт; померање његовог имена на крај наслова ствара емфазу, а све наведено у читаоцу рађа негодовање какво је искусио и посматрач слике (Cole, Modern American Poetry online).

Наслов песме, који обједињује „пад“ Икара, са другим значењем речи “fall”, типично америчким – „јесен“, контрастно је подржан последњом речју прве строфе: „пролеће“ (“spring”). Песма протиче у брзом смењивању свега неколико „пролећних“ мотива буђења и бујања природе, у коју је уклопљен и сељак својим сезонским послом на њиви и, метафорично, „јесењих“ мотива Икаровог пада и смрти. Све тече незадрживом брзином: само седам кратких станци *пад* дели од *дављења*. Вилијамс не контемплира, не објашњава, не тумачи; он екфразом управља крајње економично. Као и код Бројгела, Икар је тек детаљ на слици, маргинализован у односу на остале њене елементе: док они припадају природном циклусу, Икар је и семантички, са отопљеним, „воском крила“,

⁷ Срећна је подударност што постоји фламанска пословица о равнодушности којом човек прихвата туђу несрећу: „А орач је наставио да оре“ (*Landscape...*, Wikipedia online).

а у контрасту са „знојем“ орача, прогнан као нешто вештачко, неприродно – са слике која слави пролећну обнову живота. Поновимо, маргинализација је изведена и визуелно, кратким строфама и стиховима, који обарају и брзо утапају Икара на дну странице.

Смрт означена као једно оноματοпејско „плус“ (“a splash”) – што на тако мрачан начин срозава гашење људског живота – заиста је „безначајно“ (“*unsignificantly*”), сасвим верно Бројгеловој слици; оно протиче „сасвим непримећено“ (“*quite unnoticed*”)⁸. Међутим, избор ових прилога са префиксом *un-* денотира и обрнуто значење – “*significantly*” и “*noticed*”, што у призор одмах увлачи и посматрача: њему је ова смрт значајна, он ју је приметио.

„...изграђујући своју двостепену илузију у екфрази и увлачећи читаоца у свет наратива, истовремено у његовој свести поништава своје присуство у томе свету, мењајући га за присуство читаоца као очевица“ (Јавор 2013: 693).

Иако нашу перцепцију Вилијамс води по површини, изостављајући све што би могло да личи на рефлексију, ми не можемо сметнути с ума да је човек који се пред нашим духовним очима утапа – Икар, човек кога је занела жеља ка апсолутној слободи лета: ово је слика о трагедији уметника.

У складу са Вилијамсовом поетиком, могли бисмо рећи да уметност свакој смрти даје оправдање, узимајући је за предмет. Не можемо да занемаримо ни Вилијамсово стварање у сенци скоре смрти: „Страх свих песника – да ће њихова смрт проћи ‘сасвим неопажено’ стара је и наметљива тема. Вилијамсово понављање ове теме значајно је у животу уметника који је увек осећао како свет није никад у потпуности препознао његов допринос“ (Rodgers, On “Landscape ...”, *Modern American Poetry online*).

Бројгел је главни догађај сместио у раскошни пејзаж пробуђене природе (*узлет*), крај „ивице мора“, које ће безосећајно и утопити Икара (*над*). Веран Бројгелу, он тачно бира герунд “*tingling*” („треперење“), који појмовно преноси визуелни квалитет мајсторски насликане светлости. Екфрастичка техника подразумева и поништавање временске дистанце између текста и његовог читаоца, увученог у илузију посматрања. Нагомилавање герунда појачава утисак свевремености дешавања, а тиме и садашњости, чиме се постиже ефекат присуства посматрача.

Слику ће хуманизовати и на плану звука: понављање сонантних *l* и *w*, у уху читаоца ствара утисак нежности – тиме и људског саучествовања. Уклањањем своје личности из перципираног света, песник утиче на снажан емоционални ангажман читаоца.

⁸ Код *Одна* је реч о спектакуларном догађају. „Да би се сагледала ‘огољеност’ Вилијамсове песме у погледу философских, историјских и других коментара најбоље ју је упоредити са песмом другог песника на исту тему“, каже Дубравка Срдановић Поповић, упућујући на *Одна* (у *Vilijams* 1983: 334).

2. 2. 1. *Пад* се наставља екфразом “**The Hunters in the Snow**”, у хладним тоновима зимског сумрака. Песма почиње *најширим планом* „Преко целе слике је зима“, конкретизованим као „планине под снегом“; последњи стих станце довршава *total*: „у позадини повратак“.

Вилијамс понавља поступак: не интерпретира, препричава, обрађујући пажњу на детаље зимске суровости природе и живота који јој се одупири и прилагођава. Ипак, њега на најбољој Бројгеловој слици интересује пре свега мајсторство композиције: пошавши од најширег плана, организујући сцену лево, десно и у дубину, песник завршава у *крупном плану*, копирајући Бројгелов поступак:

a winter-struck bush for his
foreground to
complete the picture

Са кратким цезурама око речи за које није сигурно да ли затварају једну, или отварају другу семантичку целину, Вилијамс је своје песме организовао према законитостима визуелног: „или су ‘жене збијене око ватре десно’, или ‘десно иза брда виде се клизачи’“ (Sayre 1983: 128). Ово важи као правило: или су планине под ледом у *позадини*, или је у *позадини* повратак из лова; или се вече ближи *са лева*, или *са лева* долазе снажни ловци. Како су ове „проблематичне“ речи управо оне које регулишу просторне односе, нама се чини да је ово Вилијамсов начин да укаже на мајсторство композиције, односно да га *понови са разликом*.

Само уочавање и набрајање битних детаља Бројгелових слика није врхунац Вилијамсовог екфрастичког мајсторства:

„...кад год се Вилијамсове Бројгелове песме славе само (...) због способности да ‘преводи’ визуелно у вербално – право постигнуће његовог рада је потцењено, чак погрешно схваћено. Цитираћу Едварда Саида: тенденција је да се Вилијамсова ре-креација чита као ‘уређење односа међусобно повезаних фамилијарном аналогијом: отац и син, слика, процес генезе, прича’. Али, они уместо тога суделују у другачијој серији односа – ‘брат, концепти дисконтинуитета, парагенеза, конструкција’“ (Sayre 1983: 134).

Вилијамсово *копирање са разликом* видљиво је на неочекиваној полу-елипси која „пре служи да отвори него да затвори песму“, стварајући утисак „да има још тога да се каже“. Ова фигура припада визуелном: „Само кад се чује, песма је затворена, завршена; ако се гледа, она се поново отвара према нама“ (Sayre 1983: 139).

2. 2. 2. Вилијамс је поетички поступак експлицирао наредном екфразом, која има двоструку референцу: Бројгелову слику и песму из *Патерсона*, у којој ју је већ опевао.

Екфраза библијске сцене акцентом на рођење наговештава *успон*. “**The Adoration of the Kings**”, за разлику од обухватне песме из америчког епа, само набраја актере сцене, скицирајући оштрим потезима њихове односе. Ипак, Вилијамс изриче важне аутопоетичке стихове, концентришући се на мајстора, чијем умећу посвећује тачно половину од осам строфа песме:

a scene copied we'll say

from the Italian masters
but with a difference

Ово је прва слика у којој је Бројгел преузео вертикалност фигура типичну за италијанску ренесансу, али гротескност ликова, уз потпуно одсуство идеализоване лепоте у италијанском маниру, ово сликарство и чини „копирањем с разликом“ (Conarroe 1971: 573). Говорећи о сликару, а реферишући и на своју песму из *Патерсона*, Вилијамс се самооткрива.

2. 3. 1. Наредне четири екфразе се могу сматрати *узлетима* јер бележе раст животне енергије.

“**Peasant wedding**” почиње сликом невесте. Довођењем у везу *косе* и *зрелог жита* песник „повлачи између њих паралелу какву Бројгел, мајстор детаља, истиче на својој слици“ (Popović-Srdanović у: Viliјams 1983: 335). У другом медијуму, ови појмови су повезани метонимијски и метафорички: коса је последња реч прве строфе, о њој песник наставља да говори и у наредној, и преко речи “head”, која се може односити и на младину главу (метонимијски – просторни пренос), али и на сноп (метафорички – по сличности), наставља да говори о класју; изглед распуштености (“loose”) који се односи на оба појма и иста боја која се јавља у нашој свести понављају метафорички пренос.

Песников позив младожењи да јој наспе вино мајсторско је песничко решење којим у другом медијуму понавља особину слике. Проучаваоци говоре о *мистерији младожење*: он не седи поред младе и не може се рећи да ли је то елегантни грађанин у црном, или скромни младић који, будући да се од младожење тражило да на свадби двори младу и њену родбину, узима тањир са послужавника (*The Peasant Wedding, Encyclopedia of Art Education* online). И један и други су на слици „преко пута” младе. Позивајући младића чију свадбу је Бројгел насликао, песник као да га прозива да се јави.

Обележена симболима плодности и жртве (*жито, вино*), млада је у центру пажње, јер се песников поглед са детаља – хране и присутних – стално враћа на њу и објективно је сагледава као „чудно тиху просту“ са рукама „скрштеним“, које подсећају на оне са „Аутопортрета“ – мирне руке које говоре о стварању, осетљивости, али и помирености са судбином. Усред слике славља, Вилијамс даје тамни тон, *силазак*: устоличена на свом престолу (“enthroned”), док око ње торочу жене, млада изгледа као невина жртва ритуала плодности. У Вилијамсовој поезици

насиље је примордијално, а задатак је уметности да га изрази и нагласи разлику несагласних елемената.

На први поглед, песник се сасвим одриче метафоре, али управо „објекти“ као што је слика младе међу осталим „објектима“ слике, или поља жита над којим се игра ветар у следећој екфрази, помирују супротности, наглашавају разлику и врше метафорички пренос.

„Моћ метафоре да удружи различитости је оно што је *реално*, а одвајање различитих ствари *није реално*: уметност (дело имагинације) је оно што може да постигне ову *виталну реалност*.“ (Juhasz 1974: 13)

2. 3. 2. Витализам одликује и следеће три песме; две од њих говоре о сликама које, славећи рад, славе живот. Обе су испуњене детаљима људских тела у раду у пољу. **“Haymaking”** почива на истоименој слици која, у незавршеном циклусу ренесансног мајстора, представља месец јул, док је **“The Corn Harvest”** слика августа. Прва садржи важан (ауто)поетички коментар:

painting

that the Renaissance
tried to absorb
but

it remained a wheat field
over which the
wind played

Ови стихови говоре о квалитету Бројгеловог сликарства: слављење живота и слободне игре стварања, упркос непријатељски настројеној традицији.

Песма успоставља „деликатну равнотежу између мировања и кретања, игре и рада, постигнутог и жељеног, чак... креативности и смрти“ (Whitaker, према: Vilijams 1983: 355). Ова равнотежа с краја екфразе постаће централна тема наредне.

У мноштву детаља слике августа, песникову пажњу привлачи фигура опруженог младића који на леђима спава „раздрљен“, одмарајући се од јутарњег рада, а око кога је слика „организована“. Централност положаја у песми, али и бујност његове природе, наглашене су песниковом примедбом да жетелац нехајно лежи ван сенке дрвета, у којој остале фигуре време проводе оговарајући. Вилијамс наглашава да је младић у средишту слике, али да је ван средишта њиховог свакидашњег света; тиме наглашава разлику два начина постојања спавача: уметност није мимеза стварности.

Конароу у њему препознаје *небеског човека*, који ужива у својој снази и своме физичком бићу. *Равнотежа* с краја претходне песме у овој је прерасла у слику *задовољства* равнотежом; у заспалом жетеоцу препознајемо ствараоца у стању *мировања* (да парафразирамо Витакера) док одмара после *кретања*,

задовољан што је *постигао жељено*, сублимиравши *игру* и *рад* у активности која мири *креативност* и *смрт*. Препознајући у заспалом ствараоца задовољног после чина стварања, сећамо се да је за Бројгела сликарство *аутопортретисање* и додајемо: исто је и за Вилијамса песништво *Слика по Бројгелу*.

2. 4. Песму **“The Wedding Dance in the Open Air”** Конароу сматра „најбујнијом“ у целом циклусу. Она је важна и зато што се њоме Вилијамс враћа истој Бројгеловој слици, *Кермесу*, коју је већ прославио у често антологизованој песми „Игра“ (“Dance”), (ibid: 572). Обема је заједничко осећање дионизијске, пијане чулности, али разлика, свакако, има. Упоредна анализа песама показује како се прва остварује пре свега на плану звука, а друга на визуелном плану, али и како је друга песма сложена, двострука ре-креација – не само Бројгелове слике, већ и сопствене песме.

Утисак кружног кретања остварује се и у другој екфрази понављањем “round & round”, варираног као “round and around”. Дајући песнику слободу игре, тријадна строфа кратко сеченог слободног стиха без интерпункције (осим једног узвичника) и у овој песми дозвољава оку читаоца да се креће као по платну, и да се задржава на упечатљивим детаљима који често заузимају читав стих.

Детаљи су најчешће изложени у односу супротности: *дисциплинована раскалашна руља*, насупротив ње *уметник*, (“Disciplined by the artist” – “a riotously gay rabble”), *кружно* кретање према *квадрату* трга (“round” – “square”), *мушки* према *женском* елементу (“peasants” – “doxies”), *веселе дроце* према *женама* са *строгим* уштирканим капицама, њихове *раскошне позадине* према *украсима* за *главу* (“ample-bottomed doxies” – “the women in/ their starched/ white headgear”), *разјапљена уста* која подврискују, у односу према *потпетицама* у игри (“mouths agape/ Oya!” – “kicking up their heels”).

Звуковно богатство „Игре“ и овде је задржано, у мањој мери: по песми су расуте нечисте риме (“Disciplined”/ “round” / “ample-bottomed” / “starched” / “round” / “around”; “gear” / “their” / “square” / “headgear”); алитерација експлозива **d** и вибранта **r** помажу стварању утиска сировости и грубости.

Слика неспутане чулности присутна је и у другој екфрази *Кермеса*. Док у првој Вилијамс наглашава звучни аспект догађања, музику и инструменте – који, заправо, и не доминирају самом Бројгеловом сликом, овде се одлучио за визуелност, пратећи Бројгела (акцентат беле боје женских капа сада је присутан!), потпуно искључујући звук; набрајање детаља протиче, могло би се рећи, *без тона*, све до усклика „Оуа!“, на средини последњег триплета, који је свакако климакс песме, наглашен и великим словом и узвичником, и који даје одушак нагомиланој енергији ероса која оптерећује слику/песму. Њиме се остварује и екфразе, разбија илузија стварности, миметичности приказаног света, јер овај узвик свакако па припада поезији; тако се духовито оспорава и уводни стих о дисциплинованом свету којим влада уметник: његови ликови се осамостаљују кроз доживљај рецепијента. Овим се потврђује генеричка способност екфразе

да „преиспита и оспори уметност коју она наводно уздиже“ (Хефернан 2009: 58), чиме се древна техника и њено поигравање илузијом доводи у везу са начином приказивања стварности у постмодернизму и његовим односом према фактографији.

Чуљност звука и покрета „Игре“ замењена је отвореном ласцивношћу и раскалашношћу „Свадбеног плеса на отвореном“: учесници славља су полно диференцирани, играчице су привлачне, а еротско шепурење играча појачано је отвореним наговештајем полног чина:

they prance or go openly
toward the wood's
edges

Док се сви проучаваоци слажу да је *Свадбени плес* слика еротског „ослобађења сељака од строгих ограничења виших класа“ (Quist 2004: 166), споре се да ли Бројгел (Бошов следбеник и аутор циклуса *Седм смртних грехова и врлина*) представља сељаке као комичне, са морализаторском супериорношћу припадника вишег слоја, или – са симпатијам.

„Какве год да су му намере, дух тешког моралисања, (...) појављује се умекшан. (...) они ипак нису претерано дебели, што асоцира на просперитет, пре него на продрљивост. Наглашени накитњаци денотирају плодност коју игра прославља.“ (ibid: 168).

Сатирске фигуре „Свадбеног плеса на отвореном“ исијавају витализам, „по замисли уметника“ – песника, колико и сликара.

2. 5. *Пад* једнако нагао као пад Икара – и зато са ефектом катастрофе и судбинске неумитности – остварује библијска **“Parable of the Blind”**, кад после свадбеног плеса претходне екфразе унесе у циклус суморну стварност своје стравичне ликовности.

Вилијамс ни овде неће експлоатисати могући религиозни метатекст. Напротив, покушаће да поезијом постигне оно што га у „страшној али изузетној слици“ фасцинира; то је, судећи према речи која се, будући трипут поновљена, намеће као централни мотив песме, њена „композиција“. Он жели да понови дијагонално померање фигура слепаца према дну – каљузи. У ту сврху Вилијамс значајно мења верзију из *Ревује Хадсон*. Но, све измене формалног су карактера: нема новог садржаја.

Да би остварио ефекат слепила, Вилијамс користи *одсуство*: “without a red”, “no seeing man”; поредбеним везником уноси једва приметан акценат сопствене визууре: ни светлости на овој слици нема, и она је дата у одсуству, „као“ да је има; светлост слепог видећем човеку страног света.

Повремено вођење читаочеве перцепције личним утиском део је екфрасичке игре: песник процењује да нема појединости неважне за композицију. Онда неочекивано, зато семантички снажно, читав ранији текст потреса завршни стих који се читаоцу намеће субјективношћу исказа, али и прецизношћу

кратког реза: „победоносно у пропаст“; трагедија палог уметника Икара поновљена је и овим безначајним људским судбинама.

Као што „Парабола о слепцу“ алудира на неке од момената претходних екфраза (одсуством црвене алудира се на „црвени зимски шешир“, „црвени капут“, „мрљу вина“), тако и завршна – “**Children’s Games**” понављањем мотива даје циклусу форму целине. „Изгледа прикладно да циклус, који почиње студијом уметника или ствараоца и помера се преко слика рађања, брака и рада, треба да се затвори сликом деце у игри и коначним признањем уметнику који је *све то сагледао и верно забележио*. (Conarroe 1971: 577)

Како на Бројгеловој енциклопедијској слици има више од 80 игара, непобитно је да је песников избор – “wedding”, “christening”, “blindman’s-buff follow the // leader stilts” итд. – хотимичан и да треба да евоцира и сабере претходне екфразе.

Слике дечје обести, међу којима је највише насилна последња игра, у којој заљуљани терет може некога да погоди у главу, смењују се са ређим невинијим – попут окретања најмањих девојчица у круг.

Трећа целина песме потврђује преовлађујући утисак нелагоде. Уметнута опаска о крхком еквилибријуму имагинације употпуњује мучну слику играчака очајних и свуда разбацаних; но, и више од тога: са овог истакнутог места на крају циклуса, наглашена логичко-синтаксичким прекидом и уметањем, она даје завршни утисак о једном свету нарушеног баланса, у коме су деца сурова колико и одрасли, у коме се *узлети* скупо плаћају *падовима*. Без ламентације над таквим стањем, Вилијамс све заокружује, враћајући се – на аутора:

Brueghel saw it all
and with his grim

humor faithfully
recorded
it

3. Завршна разматрања. У сенци блиске смрти, обезбедивши себи двоструку дистанцу да на свет пун акције, сирове снаге, живота – коме је све мање припадао – гледа непролазним очима другога, песник је искупљење пронашао у стварању. Ако би се тражио одговор на питање шта је предмет тестаментарних *Слика по Бројгелу*, одговор би био близу тврдњи да је то: уметник, његова судбина, пролазност и непролазност; живот људски са својим природним ритмовима – од рођења, преко брака, рада, игре, секса, насиља, до смрти – величанствени и ужасни живот као једини предмет и оправдање уметности; уметност, као апозиција, а не опозиција природи; поезија, која ствара чулне слике као сликарство, не одричући се ни звука да би идеју учинила стварном. Верујемо

да би се негде, у променљивом пресеку ових линија, нашла она клизајућа тачка заљуљаног еквилибријума Вилијамсове снажне, једине реалне⁹, имагинације.

ЛИТЕРАТУРА // BIBLIOGRAPHY

- Cole, David W.**, On "The Landscape with the Fall of Icarus", Modern American Poetry online http://www.english.illinois.edu/maps/poets/s_z/williams/icarus.htm [2016 Sep 17th]
- Conarroe 1971, Joel**, "The Measured Dance: Williams' *Pictures from Brueghel*", *Journal of Modern Literature*, Vol. 1, No. 4, William Carlos Williams Special Number (May, 1971), Indiana University Press, pp. 565–577.
- Heffernan 1983, James A. W.**, *Museum of Words, The Poetics of Eckphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago: The University of Chicago Press, 1983.
- Javor 2013, Igor**, „Tehnologija ekfrazе: vizuelno predstavljanje od antičkog narativa do virtualne realnosti”, *Književna istorija*, god. 45 (2013), br. 151, 685–705.
- Juhasz 1974, Suzanne**, *Metaphor and the Poetry of Williams, Pound, and Stevens*, Cranbury: Associated University Press.
- Macleod 2016, Glen**, „Williams and his contemporaries”, *Cambridge Companion: to W. C. Williams*, ed. Christopher MacGowan, Cambridge University Press, 2016, pp.24–36.
- Parable of the Blind* by Pieter Bruegel the Elder Interpretation of Flemish Biblical Genre Painting <http://www.visual-arts-cork.com/famous-paintings/parable-of-the-blind.htm> [2016 Sep 18th]
- Pictures of Brueghel online <http://wcwbrueghelpoetry.blogspot.rs/> [2016 Sep 17th]
- Pieter Brueghel the Elder, Wikipedia online https://en.wikipedia.org/wiki/Pieter_Bruegel_the_Elder [2016 Sep 17th]
- Quist 2004, Robert**, *The Theme of Music in Northern Renaissance Banquet Scenes*, University of Florida: ProQuest, 2004.
- Rodgers, Audry T.**, On "The Landscape with the Fall of Icarus", Modern American Poetry online http://www.english.illinois.edu/maps/poets/s_z/williams/icarus.htm [2016 Sep 17th]
- Sayre 1983, Henry M.**, *The Visual Text of William Carlos Williams*, Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1983.
- The Peasant Wedding* by Pieter Bruegel the Elder: Interpretation of Moralistic Netherlandish Genre Painting, *Encyclopedia of Art Education* online <http://www.visual-arts-cork.com/famous-paintings/peasant-wedding.htm> [2016 Sep 18th]
- Vilijams 1983, Vilijam Karlos**, *Izabrane pesme*, izbor, prev. i prir. Dubravka Popović-Srdanović, Beograd: Nolit, 1983.
- Williams 1962, William Carlos**, *Pictures from Brueghel and other poems* : collected poems 1950-1962, New York: New Directions, 1962.

⁹ „Само је имагинација стварна / прогласио сам је / временом без краја“ (Vilijams 1983: 83).