

Татјана З. Ристић¹

Универзитет у Београду

Филолошки факултет

Катедра за општу књижевност и теорију књижевности

ЕКФРАЗА У КИТСОВОЈ „ОДИ ГРЧКОЈ УРНИ“

Апстракт: *У раду се анализира поема „Ода грчкој урни“ Џона Китса: њен жанровски и дискурзивни контекст, однос према (мета)естетици античке Грчке, и, нарочито, њена екфрастичка обележја. Анализа има за циљ да у самој екфрастичкој поезији нађе основу изворних и модерних теорија екфразе, и даље да истицањем наративне природе „Оде“ проблематизује инсистирање на одређењу екфразе као „описа“. Улазећи у дијалог са најзначајнијим читањима песме (на првом месту Бруксовим и Шницеровим), текст настоји да преиспита општа места у књижевној критици у погледу ове поеме и понуди ново читање „Оде грчкој урни“.*

Кључне речи: *екфраза, Џон Китс, „Ода грчкој урни“, просторне уметности.*

1. Увод

Звучи прилично парадоксално то што „традиционално“ разумевање екфразе данас подразумева „опис уметничког дела“ (Jakobi 2007: 157). Класична употреба ове речи везана је за дидактички жанр *Progymasmata*, чији бисмо назив могли превести као „припремна вежба“, „увежбавање“: у питању су збирке беседничких вежби античких ретора које су настајале на старогрчком језику у периоду од првог до петог века нове ере. У најстаријој од њих, 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“). Оно што је суштински важно у античком дефинисању екфразе јесте њен ефекат на реципијенте, за разлику од модерног, које екфразу одређује ограничавајући њен предмет искључиво на просторне уметности.

¹ Ауторка је докторанткиња на Филолошком факултету у Београду. Имејл-адреса: tanja1326d@gmail.com

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

[О]на [„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,² „*une transposition d'art*“, репродукцију, кроз медијум речи, чулно перцептибилних *objets d'art* („*ut pictura poësis*“).³ (Spitzer 1962: 72, наш превод)

Шпицер овим потпуно разводи екфразу од њеног реторичког контекста и први проширује жанр на дела каснијих песника – Китса, Рилкеа и парнасоваца. Сама Китсова песма од овог момента постаје, поред Хомеровог описа Ахиловог штита и *Слика* Филострата Старијег, екфрази *par excellence*. Брукс сматра да је она, заправо, парабла о поезији, али и о уметности уопште (Brooks 1960: 140).

У овом раду екфразу разумевамо као „књижевно евоцирање просторних уметности“ (Јакови 2009: 61). Наведена дефиниција изабрана је због утиска да је у њој свака реч промишљено одабрана у жељи да се супротстави тенденцијама које екфразу ограничавају унутар одређених категорија. Реч „евоцирање“ је пресудна јер је, с једне стране, избегнута алузија на мимезис какву имају „приказ/репрезентација“, а са друге, није употребљена реч „опис“, која је најчешће коришћена у дефинисању овог појма и која искључује екфразу из наратије. Књижевни текст (*књижевно евоцирање*), сопственим *књижевним* средствима (у које наратија спада једнако колико и дескрипција) *евоцира*, односно доводи у свест, „пред *унутрашње* око“, дела *просторних уметности*.

Наслови слика, скулптура и грађевина сами су по себи својеврсне екфразе зато што вербализују просторно уметничко дело. Иако то није случај са свим екфрастичким песмама, када је у питању „Ода грчкој урни“, наслов песме функционише као метакфрази, јер готово да је скројен по истакнутој дефиницији: ода књижевно евоцира просторну уметност – грчку урну. Самим тим, и пре почетка читања песме указано је на њену екфрастичку природу. Прва реч, „ода“, упућује на ре-презентујућу природу екфразе, јер је она нужно део медијума који подразумева језичко подређивање предмета, уметничког дела

² Шпицер је познат по сакривању својих извора, па тако и овде Уисмансову идеју приписује Готјеу (Webb 1999: 17).

³ „it 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')“

које се ре-презентује, самом начину изражавања. Речју „грчка” указује се на мноштво хеленских импликација у песми, од којих ће неке бити расветљене у овом тексту. Напоследку, „урна” означава екфрастичка обележја песме.

Нарочита пажња посвећена је, дакле, старогрчким постолошким обрасцима на које се Китс ослања, као и хеленским филозофским премисама које се могу уочити у поеми. Овај фокус одабран је имајући у виду то да се Китс неретко сматра романтичарем у чијем је делу најприсутнији хеленски утицај, који је свакако наслеђен од енглеског неокласицизма XVIII века, књижевног правца којем се романтизам директно супротставља. Поред тога, неокласицизам је и епоха која велича сликовност, док романтизам претежно одликује „естетско иконоборство” (*aesthetic iconoclasm*, Mitchell 1994: 115). У том смислу се Китсова „Ода грчкој урни” одупрла доминантним тенденцијама романтизма, те се песник, ако употребимо Ејбрамсову терминологију (Abrams 1953), ухватио огледала уместо лампе.

Анализа која следи, иако редом прати текст песме, подељена је у три поглавља: у првом се предмет поеме изнет у првој строфи сагледава истовремено као урна и као песма о урни коју лирски субјекат саставља; у другом се наредне две строфе доводе у везу са питагорејском и платонистичком мишљу; а у трећем се остатак Китсове идиле чита кроз призму њених кључних мотива.

2. Урна и песма: двоструки уметнички предмет

Китс драматизује стварање два уметничка дела: с једне стране, читањем песме присуствујемо настајању стварне песме, а са друге, стварању замишљене урне, што за последицу има извесну тензију између песме, оног што постаје, и урне, оног што јесте (Kennedy 1996: 92). Основно питање сваког испитивања екфразе у модерном смислу речи могло би бити: „Који и какав је евоцирани уметнички предмет?” Зато на почетку морамо уочити двојаку природу Китсовог уметничког предмета: урна је скулптурално дело чија уметничка вредност зависи од њеног облика, али се на њој налази фриз са приказом који је, самим тим, ближи сликарском начину представљања. Сам облик урне ни у једном тренутку песме није јасно дефинисан, иако се помиње („What leaf-fring'd legend haunts about thy shape”)⁴ и обраћа му се („O Attic shape!”)⁵. Снажнији акценат

⁴ Каква повест лишћем обавија [твој облик]

Наводи енглеског текста и превода преузети су из *Поезија енглеског романтизма*, прир. и прев. Драган Пурешкић, Београд: Плато, 2010, 180–183. У заградама поред стихова повремено додајемо/предлажемо сопствени превод, који првенствено настоји да остане веран семантичком слоју оригинала на који се у анализи позивамо.

⁵ Грчка вазо! [Атички обличје!]

стављен је на приказ сцена на урни. Једино што закључујемо о самој урни јесте да је начињена од мермера, а да је приказ дат у облику фриза:

O Attic shape! Fair attitude! with brede
od marble men and maidens overwrought⁶

Урна на себи има „плетеницу од мермерних мушкараца и девојака узбуђених”. *Brede* је архаични израз за *braid*, односно плетеницу, што сугерише испреплетаност фигура у линији каква се обично среће на фризу, а ти људи су од мермера, те се закључује да је и сама урна мермерна. Одсуство говора о самом облику урне може се објаснити првим наведеним стихом, који започиње апострофом урне као скулптуралног предмета, а долази до персонификације обраћањем „лепо држање!”. Тежња ка персонификацији подразумева помак са неживог на живо, који даље имплицира ход од материјалног ка духовном и од објективног ка субјективном. Људска форма је у овој песми погодна за Китсов начин евоцирања уметничког предмета, што може противречити уобичајеним тумачењима која урну виде као тиху, пасивну, објективиковану, јер Китсова употреба живописности (*enargeia*) не само да доноси слику „пред очи” већ је својим метафорама (урна је „нетакнута невеста”, „посвојче”, „хроничарка”) оживљава у људски облик.

Иако се не говори о самом облику урне, он је, ипак, нужно имплицитно присутан у свести реципијента и има своју формалну аналогију у тексту. Тај облик је сферичан, а Платон је писао о умећу скулптора да прави вртену грнчарију на точку који се не врти ни унапред ни уназад, а истовремено се окреће у оба правца, чиме скулпторово дело представља мимезис кретања небеских сфера (Blackstone 1959: 330). Урна симболише овакав кружни ток, али је то уједно и кружна смена, јер иако приказује живот младих, она је испуњена остацима преминуле особе. А као што је живот те особе пролазан, уједно је постао и вечан кроз уметнички предмет у којем је постхумно садржан. Стога можемо разликовати више видова кретања у песми, а основна разлика јесте између кретања самог облика урне, које је кретање у мировању, и кретања приповести приказане на фризу, које је заустављено у једној тачки свога тока (Blackstone 1959: 339).

⁶ Грчка вазо, са складношћу правом, [Атички обличе! Лепо држање! са плетеницом]
С девојом врелом и мушкарцем хладним [од мермерних мушкараца и девојака узбуђених]



Слика 1: Боргезе ваза, Лувр

Сферични облик урне и циркуларност фриза пренети су на композицију песме, јер до обраћања самој урни долази искључиво у првој и последњој строфи, чиме се прави својеврстан круг, а утиску затварања круга доприноси и употреба сличних епитета у ове две строфе. Шпицер сматра да је за екфразу још од антике типично приказивање циркуларних предмета, нпр. штитова, те претпоставља да је Китс покушао вербално да имитира конструктивни принцип уметничких предмета који су уобичајено евоцирани (Spitzer 1962: 73). Отуда можемо тврдити да је у погледу форме и језика „Ода грчкој урни“ условљена својом хеленском темом. Ово је интересантно повезати са нечим што антички реторичари говоре о екфрази. Теон каже, што ће и Псеудо-Хермоген поновити, да језик треба да одговара предмету приказивања, тако да, ако је предмет *цветан*, стил писања такође треба да буде *цветан*⁷ (Webb 2009: 198). Афтоније иде корак даље када тврди да треба у потпуности опонашати (*apomimeisthai*) приказани предмет (Webb 2009: 202). Китс „у потпуности опонаша“ и на језичком и на формалном плану. Пасторална слика приказана на урни евоцира се кроз употребу „цветних“ атрибута, нпр. у следећим стиховима:

Sylvan historian, who canst thus express
A flowery tale more sweetly than our rhyme;
 What *leaf-frindg'd* legend haunts about thy shape⁸

Урна је *шумски* повесничар који прича *цветну* причу, легенду исписану *листастих ресама*. Овај опис подстакао је Ијана Џека да претпостави да је урна коју је Китс описао могла бити Боргезе ваза, римска ваза од мермера из првог века пре нове ере која се данас налази у Лувру. Она у врху има декорацију начињену од лишћа, а сцене приказане на њој одговарају екфрастичком опису из прве три строфе (Jack 1967: 218; слика 1). Циљ овог рада свакако није проналажење стварног уметничког предмета који Китс приказује, али је интересантно што језик којим се песник служи може и у томе помоћи. Оно што је за ову анализу битно јесте да је употреба наведених атрибута у складу са предметом саме песме. Међутим, можда је и важније истаћи да Афтонијево „опонашање у потпуности“ хеленског предмета Китс преноси на формални план. Док се до „Оде славују“ служио триметром, од „Оде грчкој урни“ почиње

⁷ У античким теоријама беседништва, атрибут „цветан“ постаје технички термин у свом метафоричком значењу, коме одговара смисао „китњаст/накићен/украшен“. У случају Китсове оде, међутим, актуализује се управо дословно значење, те га зато и остављамо у тексту.

⁸ Хроничарко шуме [*шумска*], која сине
Цветном причом што најслађе дира;
 Каква повест [*листастих реса*] лишћем обавија” (наш курзив)

да користи пентаметар, који је ближи класичним лирским метрима (Sheats 2004: 93). Његов језик, такође, постаје знатно архаичнији, што одговара архаичности уметничког предмета који евоцира.

Оно што, даље, повезује ову Китсову оду са њеном хеленском темом јесте то што је она ближа пиндаровској парадигми, јер је пре окренута објекту, него што је закупаена својим субјектом, какав је случај са романтичарским одама. Лингвистички гледано, „Ода грчкој урни” потпуно је објективна, односно синтаксички имперсонална, јер се ни на једном месту у песми не јавља *ја*. Она је најимперсоналнија међу Китсовим одама, за шта индикација постоји већ у самом наслову. Док су све остале оде „оде посвећене некоме/нечему” (*ode to*), ово је „ода о” (*ode on*).⁹ Као што Шприцер примећује, без обзира на то што је насловљена као коментар о урни, песма је, међутим, презентована у форми „оде некоме/нечему”, која би задовољила чак и једног Лесинга (Spitzer 1962: 89). Лирско *ја* је, самим тим, недвосмислено присутно у врло емотивном дискурсу, упућеном, између осталог, и самој урни.

Фриз приказује три сцене: у првој строфи девојка се јури у дивљој екстази, у другој и трећој осликан је чин удварања, а у четвртој церемонија жртвовања. Структуру од три сцене има и екфраза пехара унутар Теокритове „Прве идила”, што још једном Китса ближи старогрчком поетолошком контексту.¹⁰ Ова идила може се повезати и са Китсовом поетиком негативне способности јер, ако се језик слике у првој сцени Теокритове песме прочита као алегоријска аутопоетичка објава, он исказује императив имперсоналности (Pilipović 2005: 144–145), а то је суштинска одлика и Китсове поетичке идеје. Теокритова идила, такође, слично као Китсова ода, сучељава амбивалентност између природе и умећа, а обе, додатно, тематизују ерос.

Прва сцена „Оде грчкој урни” изгледа овако:

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-frindg'd legend haunts about thy shape
Of deities or mortals, or of both,
In Tempe or the dales of Arcady?

⁹ Овај предлог може сугерисати и просторно-временску природу екфразе: песма је, с једне стране, просторни опис фриза *на* урни, а са друге она говори у темпоралном медијуму *о* урни (Kennedy 1996: 96–97).

¹⁰ Уп. Kelley 2004: 172–174.

What men or gods are these? What maidens loth?

What mad pursuit? What struggle to escape?

What pipes and timbrels? What wild extasy?¹¹

Ово је једна од ретких Китсових ода која започиње класичном апострофом. Слична је (прото)екфразама у *Сликама* Филострата Старијег у том погледу што се све време неке обраћа, а њена публика су неретко и ликови присутни у самом евоцираном уметничком предмету. Само се апострофе у првој и последњој строфи односе директно на урну („нетакнута невесто тишине”, „ти посвојче спорости и мира”, „хроничарко шуме”, „атичка формо! дивно држање!” [*Attic shape! Fair attitude!*], „неми облику” [*silent form*], „хладна пасторало” [*cold Pastoral*]). Лирски субјект се од друге строфе обраћа предметима и ликовима приказаним на урни („ви свирале меке” [*ye soft pipes*], „младости у гају”, „ти што љубиш”, „срећне, срећне крошње”, „бодри свирче”, „тајанствени попе”), а апострофом „граде” лирски субјект на тренутак излази из екфразе урне у сопствену имагинацију која је њоме подстакнута. Овим желимо да скренемо пажњу на слојевито *ми* „Оде грчкој урни”, које је у неким моментима и интернализована публика унутар самог уметничког предмета. Овакав однос према предмету врло је близак античкој живописности (*enárgeia*), тј. *животности* оног што је евоцирано. Суштина Китсове екфразе, дакле, налази се у ефекту који она изазива у посматрачу.

Оно што је специфично за ову екфразу јесте то што је дата кроз питања, те од самог почетка инсистира на субјективности посматрања и на полисемичности уметничког предмета. Значење слика на урни није објективно садржано у њима, већ зависи од интерпретације реципијента, а пошто је песник-посматрач код Китса готово неиндивидуалан, он не нуди своје јединствено „читање”, већ само отвара могућности за разумевање приказаних слика. Постављање питања на које урна није у могућности да да прецизне одговоре често се, међутим, види и као одлика њене немости. Она, ипак, покушава да исприча причу и управо је због те тенденције евоцирана у метафорички антропоморфној фор-

¹¹ Нетакнута невесто тишине,
 Ти посвојче спорости и мира,
 Хроничарко шуме, која сине
 Цветном причом што најслађе дира;
 Каква повест лишћем обавија,
 Ту кроз Темпе, аркадијске доље,
 Те облике богова ил' људи?
 Ко су они? Ко даме зле воље?
 Ко ту жури? Ко то кога вија?
 Ко то свира? У заносу људи?

ми која је малочас истакнута. Већ је у овим апострофама наглашен контраст између причања и непричања: урна је с једне стране „невеста тишине”, а са друге „хроничарка шуме” – тако да истовремено као невеста прикрива, а као повесничарка открива. Она прича причу која нема праволинијски ток, већ је циркуларна, али истовремено као урна сведочи о праволинијском одвијању човековог живота.

Урна, ипак, није обична повесничарка, већ *шумска* повесничарка, те открива „повест” у форми вечито непроменљиве лепоте природе (Spitzer 1962: 75). Она је, такође, повесничарка која прича цветне *приче*, које се никако не могу схватити као повест у формалном смислу. У том контексту Брукс овакву повест назива „историјом без фуснота” – она не прилаже фактичке податке, већ се о њима лирски субјект пита: „*ко* су они?”. Она једино нуди одговор на питање шта ти људи или богови чине јер, иако не знамо где се радња приказа дешава и ко је врши, знамо да је дошло до прогоњења девојака које се боре да побегну (Brooks 1960: 142–143). Трагање за легендом (у оригиналу стоји реч *legend*, која је првобитно значила „оно што треба да буде прочитано”, *legendum*), ипак, сведочи о наративној тенденцији песме, ма колико тај наратив неодређен био, као и о потреби да се вази *дâ* глас (Hefernan 2009: 54). Једино што може помоћи у дешифровању наратива јесте дионизијски призив у овим стиховима: помињање музичких инструмената карактеристичних за Диониса, као и употреба синтагме „дивља екстаза” асоцирају на бахантску свечаност, а познато је да се за бића која су у вези са Дионисом, на пример Силена, често везује мотив прогоњења нимфи. Тако кроз метафорику можемо доћи до алузивних „фуснота” ове „историје”.

3. Звук и ерос: хеленски филозофски контекст

Без обзира на сва њена комуникативна ограничења, урна, међутим, своју причу прича „слађе” од Китсових рима. На овом месту враћамо се читавом контексту односа звука који се чује и оног који се не чује, нарочито чињеници да „слад” тог који се не чује омогућава рецепијенту да употребом сопствене имагинације дође до њега. У овом случају се исти принцип преноси на значење – вербални означитељ има мањи спектар могућих означених од визуелног, те ће екфраза увек бити само једно могуће разумевање уметничког предмета, док су у њему самом похрањена небројена друга која ће се пробудити у контакту уметничког предмета са свешћу другог рецепијента. Чак и код Китса,

који поставља питања уместо да наметне своје виђење урне, рецепција је увек ограничена тачком гледања.

Другу сцену на урни припрема последњи стих прве, увођењем мотива музичких инструмената, али, за разлику од атмосфере маничке јурњаве у првој сцени, сада долази до смираја, до удварања:

Heard melodies are sweet, but those unheard
Are sweeter; therefore, ye soft pipes, play on;
Not to the sensual ear, but, more endear'd,
Pipe to the spirit ditties of no tone:
Fair youth beneath the trees, thou canst not leave
Thy song, nor ever can those trees be bare;
Bold lover, never, never canst thou kiss,
Though winning near the goal – yet, do not grieve;
She cannot fade, though thou hast not thy bliss,
For ever wilt thou love, and she be fair!
Ah, happy, happy boughts! that cannot shed
Your leaves, nor ever bid the Spring adieu;
And, happy, melodist, unwearied,
For ever piping songs for ever new;
More happy love! More happy, happy love!
For ever warm and still to be enjoy'd,
For ever panting, and for ever young;
All breathing human passion far above
That leaves a heart high-sorrowful and cloy'd,
A burning forehead, and a parching tongue.¹²

¹²Звук је чујан сладак, ал' још слађи
Нечујан је; па засвирај стога
Не чудноме уху, већ пут нађи
До духовног, без тона је свога:
Младости у гају, што дугујеш
С песмом увек бићеш зеленом;
Ти што љубиш, љубиш ал' замало,
Због тога никад немој да тугујеш;
Мада ти се сада није дало,
Волећеш је вечно, с краси њеном.
Срећне, срећне крошње! С ваших грана
Лист никада опасти не може;
Бодри свирче, ком је туга страна,
Песме ти се нове стално множе;
Срећне, срећне, још љубави срећне!

Шпицер у идеји о постојању нечујних мелодија, које су слађе од оних које чујемо, проналази питагорејско учење о хармонији сфера, позивајући се, између осталог, и на Китсове стихове из *Ендимиона* у којима се каже да је тишина музика светих сфера (Spitzer 1962: 77–78). Музика сфера је хармонични, божански звук који настаје услед кретања небеских тела кроз етер, а смртни ум није у стању да га чује док не постане надахнут, *entheo*, тако да она за њега представља само тишину, музику тишине. У овој тачки се питагорејска идеја о симетрији шири на сферу духовности. Архита, на пример, каже да је људска музика, као мимема музике сфера, у функцији утискивања печата који сведочи о божанском пореклу људске душе (Gilbert–Kun 1969: 15). Отуда није случајно што ће се Платон у причању мита о Еру, који говори о томе шта бива са душама после смрти, управо у приказивању вретена Нужности позвати на питагорејску идеју како о метемпсихози, тако и о хармонији сфера (*Држава* 616c).

Потребно је да се истакне врло јасна веза између питагорејско-платонистичке и Китсове мисли. Али пре Платона, ваљало би уочити и везу са Хераклитовим фрагментом који Глисон сматра прототекстом ових стихова. Преводи овог фрагмента су различити, али је најчешћи тај да је скривена, невидљива хармонија боља од несакривене, видљиве хармоније.¹³ Глисон у својој верзији превода користи реч (*in*)*apparent*, што истовремено означава (не)видљиво и (не)очигледно (Gleason 1991: 78). Једна од могућих интерпретација јесте да је, као и код питагорејаца, чулност пренета на духовни ниво, а ову мисао, такође, можемо повезати са Платоновом филозофијом (Gleason 1991: 79). Прихватљиво је, међутим, и тумачење које више вреднује невизуелне осете, попут звука, наспрам визуелних. Било да мисао схватимо као дихотомију између естетског и ноетског, или визуелног и невизуелног, јасно је да она има знатне импликације за разматрање проблематике екфразе.

И питагорејску и Хераклитову идеју можемо повезати са чињеницом да је античка мисао била склона да ноетско претпостави естетском. То доминира Платоновом онтологијом, коју можемо назвати обрнуто екфрастичном због тежње да се од идеје, нечулног, долази до слике, чулног. У „Оди грчкој урни” можемо уочити поделу на божански и људски свет. У претходним стиховима, божански свет окарактерисан је духовним звуком без тона, док су за људски

Увек топле, која обећава,
Неуморне и заувек свеже,
Што од страсти дели се несрећне,
Која срце тугом испуњава,
Док од ватре телу све је теже.

¹³ „54. (47.) Невидљива хармонија јача је од видљиве” (Dils 1983: 154).

свет везане чулне мелодије. Једна од премиса Платонове теорије јесте да су „слике“, идеје рефлектоване у чулној форми, ограничене зато што више нису самој себи једнаке – њихов облик зависи од перспективе посматрача. Тако можемо разликовати идејну и чулну форму ентитета, у Китсовом случају – звука. Берк ово назива „мистичким оксимороном“, јер је „апсолутни звук“, „суштина звука“ безвучна баш као што је првобитни покретач непокретан, или као што начело сласти превазилази сласт (Berk 1973: 349–350). Звук у идејној, духовној форми, „слађи“ је од звука у људском свету, у чулном облику. Позивајући се на романтичарску теорију имагинације, међутим, можемо доћи и до донекле опречног закључка, ближег Лесингу. Баш зато што идеја није чулно ограничена, она оставља више простора имагинацији реципијента, те њена вредност ултимативно није објективна. Стога се нуди следећа интерпретација: мелодије које чујемо су слатке, али оне замисливе су још слађе. Ако ово схватимо као метаестетски одломак, он је нужно и метаекфрастички, јер се оно што се односи на звук може пренети и на приказивање слике. Екфразом дело просторне уметности није дато у својој чулној форми и управо је због тога „слађе“ – ближе ноетском, духовном и подложније имагинацији.

Платонова филозофија се, даље, може повезати са Китсовом поетиком негативне способности. Песник, који је у Китсовој поетици биће без идентитета (Kucich 2004: 193), у Платоновој филозофији надахнут је богом, *éntheos*. До тога долази у две фазе: прва је *ekstasis*, напуштање свести, за којом следи *enthousiasmos*, улажење бога у тело. У *Ијону* се песник сврстава уз рапсода зато што је и за једног и за другог карактеристична *mania* (*Ијон* 534а–е), стање ослобођено од разума, а то је нешто што и Китс наглашава за шекспировску негативну способност (Kucich 2004: 193). Платонов филозофски систем, међутим, често је амбивалентан. Док је у *Ијону* *mania* приказана као карактеристика која песнике чини мање вредним од филозофа, у *Федру* она је одлика како песника, тако и љубавника (*Федар* 265b), а љубавник и филозоф се у Платоновој филозофији увек прожимају. Критика чак Китсове стихове у којима се урна игра нашим умом, тачније, у којима нас задиркује да изађемо из стања размишљања (*tease us out of thought*), види као илустрацију платонистичке филозофске *mania*-е (Kabitoulou 1992: 116).

Платон појмом *mania*, дакле, повезује песника, пророка, баханта и љубавника, а у Китсовој песми долази до обраћања и љубавнику и свештенику, што, имајући Платоново повезивање у свести, можемо схватити и као метапоетички исказ. Еротолошка тематика у „Оди грчкој урни“ доминантна је, уз екфрастичко приказивање, у односу на остале теме. Она доприноси и дуалности између

божанског и људског, вечног и пролазног, које песма изнова истиче. Љубав је, према Платоновој *Гозби*, рађање у лепоти, а рађање, плод чулне љубави, божанска је ствар управо зато што смртном човеку пружа удео у бесмртности (*Гозба* 205с–е). Поред трудноће у телу, међутим, постоји и она у души (*Гозба* 208с–209). Платон у својој еротологији прави, још једном, ход од чулног и телесног ка ноетском и спиритуалном, прелазећи од љубави према лепоти појединачног тела на тело као такво, па затим прави корак ка љубави према лепоти појединачне душе и душе као такве, да би стигао до љубави према лепоти науке и знања као таквог. То је интересантно повезати са Берковим читањем реченице коју изговара урна у Китсовој песми. Он сматра да „истину” можемо заменити „науком”, а „лепоту” „поезијом”, те би стихови могли да гласе и „Поезија је наука, наука – поезија” (Berk 1973: 347). У том смислу, прелазак са чулности љубави између младих на крај песме који истиче истину, сазнање, можемо пратити Платоновим еротолошким ходом од љубавника ка филозофу.

Музика је, дакле, у другој строфи, за разлику од прве, у којој је екстатична, постала нежна, што одговара атмосфери нове сцене која је у контрасту са претходном. Урна као да прича две „приче” које стоје на супротним симболичким „половима”, што још једном може бити доказ њене сферичности (Blackstone 1959: 338). Увођењем мотива музике код Китса се долази до врло комплексне синестезије. Синестезија подразумева игру два или више чула, али код Китса чула бивају апстрахована до тачке духовности, нематеријалности. Тако приказ урне наговештава да лирски субјект чује музику која се не може чути, као што и сама екфраза тежи да омогући реципијентима да виде слику која заправо не постоји. На исти начин урна прича причу коју суштински не може да исприча – дело визуелне уметности *евоцира* књижевни принцип, али никада не може директно да га подражава.

Потом се прелази на приказ љубавника који певају, а они скоро да нису представљени као ликови у простору, јер су, филостратовски, призвани у живот као слушаоци лирског субјекта. Хефернан каже да се замишљеним слушаоцима лирски субјект обраћа језиком темпоралности који се парадоксално и непрестано потврђује порицањем, јер се све време испреда прича о непроменљивости (Heffernan 2009: 55). Због природе просторног уметничког дела, љубавници, иако оживљени апострофом, остају залеђени у приказу. Једина ствар која се мења јесте свест протореципијента, односно лирског *ја*, о слици – нежна и, како следећа строфа показује, радосна сцена тренутка уочи пољупца бива нарушена свешћу да мора заувек остати ограничена управо на тај тренутак. Отуда лирски субјект љубавнику-слушаоцу поручује да, иако „никада, никада”

неће пољубити своју драгу, не треба да брине, јер ће је нужно, као приказ на једном уметничком делу, заувек волети. Увођењем мотива бриге се, ипак, нарушава „плодни тренутак“ овог уметничког дела пошто лирски субјект руши илузију да оно може имати прогресивни наратив, што одједном читав приказ чини тужним, иако он то објективно не би требало да буде. Истовремено, спречавање жаљења које је лирски субјект сам увео у приказ илуструје начин на који Китсов језик побуђује ишчекивање промене, иако наводно слави лепоту и радост непроменљивости (Hefernan 2009: 56). На овом месту уплив субјективне свести која приказује објекат уметности одређује, дакле, његову даљу рецепцију и удаљује га од „објективне истине“ (имагинарног) оригинала.

Као што је постојао велики контраст између прве и друге строфе, он постоји и између друге и треће. Док другом строфом доминирају глаголи у облику негације и завршетак јој је разочарање, у трећој строфи долази до експлозије епитета „срећан“. У свом цикличном маниру, Китс се, међутим, враћа осећају нелагоде, јер „сва дишућа људска страст“ с краја треће строфе асоцира антички ерос који је принципијелно неутажив, те приказана љубав не остаје неутажива само као последица своје замрзнутости у делу просторне уметности већ и на суштинском нивоу.

Утисак залеђености донекле је пак нарушен у овој строфи инсистирањем на томе да свирач свира вечито *нове* песме.¹⁴ Новина тих песама подразумева сусрет са различитим рецепијентима, од којих ће сваки мелодију свирача актуализовати на другачији начин. И ово можемо схватити метаекфрастички јер је на исти начин и „прича“ на урни заувек нова. Брукс, међутим, нуди опречно виђење. Из истог разлога из ког се љубавник не умара од љубави, свирач се не умара од свирања: ни љубав ни песма нису конзумиране. Заувек су нове зато што не могу бити довршене нити подељене са неким (Brooks 1960: 145). Бруксово тумачење се од нашег разилази у још једној тачки јер у последњим стиховима он уочава нарушавање илузије живота ликова. То што је приказана љубав изнад „све дишуће људске страсти“ он види као доказ да она није *људска* страст (Brooks 1960: 146). То се може схватити и као алузија на божанску природу ове љубави, али у Бруксовом случају илуструје идеју да је лепота приказана на урни вечна, тј. бесмртна (без-смрти), зато што је заправо беживотна (без-живота) (Brooks 1960: 144).

¹⁴ Ово можемо повезати са одликом Теокритове имплицитне аутопоетике, јер он у својој екфрази пехар, као метафоричку представу буколикe, описује као нов, иако је он истовремено и стар (Pilirović 2005: 144), а на исти начин супротност између старог и новог проналазимо и у Китсовој песми.

4. Смрт и идила; лепота и истина

Иако се смрт у песми не помиње експлицитно, она је имплицирана у последњем приказу на фризу урне, у четвртој строфи:

Who are these coming to the sacrifice?
To what green altar, O mysterious priest,
Leads't 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 its 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

Са ероса, који доминира првим строфама, у четвртој се прелази на танатос – сцену жртвовања. Берк чак сматра да ова сцена сведочи о призору који стоји иза урне, односно о призору на основу којег је и дошло до тога да неко у њој сада почива, те урна на себи носи сцену из које је потекла (Berk 1973: 361).

¹⁵ На поворку жртвену ти личе!
Ком олтару, тајанствени попе,
Јуницу ту водиш, која риче,
Док се сапи под венцима топе?
Какав градић поред мора то је
Или у планини, ил' крај реке,
Празан тако док свечано свиће?
Вечно, граде, улице ће твоје
Тихе бити; чак ни душе неке
Да исприча зашто тако биће.



Слика 2: Фрагмент са јужног фриза Парthenона

Само прва четири стиха, заправо, предочавају сцену на урни, док се у остатку строфе више не евоцирају прикази са фриза, већ лирски субјект самостално замишља напуштени град чије је становништво отишло како би присуствовало сцени жртвовања. Ијан Џек покушава да пронађе моделе за Китсову вазу, али, када су прва четири стиха ове строфе у питању, чини се вероватнијим да је Китс био еклектичан у својој инспирацији (Jack 1967: 217), те да није преузимао само мотиве са постојећих античких ваза и урни, ако их је уопште преузимао, већ да је имао и друге моделе. Јуница која риче, наиме, сасвим је вероватно инспирисана фрагментом јужног фриза Парthenона (Jack 1967: 219; слика 2), који припада Елгиновим мраморима, са којима се Китс сусрео, о чему сведочи и његов сонет „On Seeing the Elgin Marbles”. Због тога Кенеди сматра да „нетакнутост” младе из прве апострофе у песми може да се схвати и као покушај враћања уметничког извора у нетакнуто стање – поновно спајање фрагмената у целовито уметничко дело (Kennedy 1996: 101). Иако говори о једном уметничком делу, због његове имагинарне природе која, можда, представља композицију више стварних модела, можемо о Китсовој урни говорити као о ономе што Тамар Јакоби назива екфрастичким моделом – екфразом у којој текст евоцира више дела просторне уметности (Jakobi 2007: 160).



Слика 3: Клод Лорен, „Поглед на Делфе”, 1672.

Оно што је пак из ове перспективе занимљивије јесте то да остатак строфе, који уобичајено не сматрамо екфразом зато што не представља сцену на урни, такође можемо схватити као екфрастичан ако се спектар евоцираних модела прошири ван антике и ван скулптуре. Џек тврди да атмосфера читаве строфе највише дугује сликама Клода Лорена и носталгији њихових религиозних поворки (Jack 1967: 219). На пример, „Какав градић [...] то је [...] у планини [са мирном црквом]” готово да илуструје Лоренову слику „Поглед на Делфе” (слика 3), на којој видимо поворку која води јуницу ка граду у подножју планине на чијем се врху налази сакрално здање. Можемо, дакле, говорити о „овде” и „тамо” ове песме – о сценама на урни и сценама које су настале као њихова последица, а које Китс призива. Драган Стојановић сматра да Клод ради сличну ствар у својим сликама кроз приказе неба, њиховог „тамо”: сцене се отварају према даљини и продужавају се у њу, до најудаљенијих брежуљака, који се шире у велико небо. Приступачна и неизмерна даљина богата „овде” слике и посматрачу нуди ширину бића-које-гледа (Stojanović 1991: 48–49). Код Китса биће-које-гледа представља основну одлику његовог лирског субјекта, а

у овом контексту престаје да гледа само физичким оком, већ се „тамо“ које он види шири и на призоре перципиране унутрашњим оком, односно на имагинацију. Оно што, даље, повезује Китсову песму и Клодово сликарство јесте идила каквом је схвата Стојановић. Идила је, по његовом мишљењу, упитомљени свет (Стојановић 1991: 15) и предео се приказује као идилична срећа онда када је будном, расејаном оку омогућено да сагледа бујност других бића која доноси мир погледу посматрача. Тада се свет отвара у својој лепоти (Стојановић 1991: 14). Ово може звучати проблематично услед приказивања насиља на фризу урне. Стојановић, ипак, каже да идила може пркосити драматици „фабуле“ слика јер се она првенствено налази у *ликовном* устројству (Стојановић 1991: 18, 103). Семантика теме слике и семантика саме слике, дакле, не морају се нужно подударати. Идила је, потом, стање идиличног „застоја“ (Стојановић 1991: 75), што одговара замрзнутости слика у Китсовој *Оди*. Идили, напослетку, није страном ни присуство смрти, што знамо још из Вергилијеве „Десете еклоге“, у којој смрт објављује да је чак и у Аркадији.

Иако Китсов мали град може имати свој сликовни модел, он је свакако унутар песме замишљени град, без обзира на то што лирски субјект почиње да га третира као стваран, да га оживљава кроз апострофу, мада га, захваљујући опису у форми питања, уистину не конкретизује. Као што је брига пренета на љубавника настала уплитањем свести лирског субјекта, тако настаје и овај град – они су последица рецепције уметничког дела која превазилази само уметничко дело јер у њему нису садржани. Једини начин да реципијент дође до слике града јесте кроз читање оде, а не кроз посматрање уметничког дела. У том контексту је стих „чак ни душе неке / Да исприча зашто тако биће [нема]“ парадоксалан, с обзиром на то да је сваки реципијент песме, као и лирски субјект, у стању да одговори зашто је тај град празан (Brooks 1960: 148). Једини ентитет који није у могућности да одговори на то питање јесте сама урна јер то није елемент њене „цветне приче“. Напослетку, замишљени град добија квалитете мелодија које не могу да се чују – његова вредност почива у имагинацији реципијената, а не у стварној, физичкој форми (Brooks 1960: 149).

Последња строфа не представља приказ сцене на урни, већ се враћа на посматрање урне у целини:

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
We know on earth, and all ye need to know.¹⁶

Шпицер сматра да на крају четврте строфе ескалира утисак о историји као пустоши (Spitzer 1962: 81), због чега је лирском субјекту потребно да се окрене са „приче” на естетске квалитете урне – с једне стране на њен облик, а са друге на фриз. Иако је археолошка порука урне мртва, њена естетска порука је жива (Spitzer 1962: 82). Урна се игра нашим умом, јер она на крају не жели да буде хроничарка, да пошаље рационалну, историјску поруку, већ естетску.

Грчке урне обично су садржавале натпис у форми епиграма, а чест мотив у њима била је управо лепота. Чак је форма последњег дистиха иста као форма у којој је на енглески преведен Симонидов епитаф за триста палих Спартанаца код Термопила. Обраћање *ти* у песми налази се, такође, у истом делу дистиха у ком се у грчком пентаметру обично изражавају добре жеље пролазнику (Spitzer 1962: 91–93). Најважнија разлика између Симонидовог и њему сличних епитафа у форми епиграма и Китсова последња два стиха јесте у томе што епиграми посвећени реалним личностима успешно одговарају на историјско питање *ко?*, док је код Китса порука строго естетске природе, „историја без фуснота”, односно историја лепоте. „Истина” се не налази у сфери фактичког, већ у лепоти прича и облика.

Хефернан уочава да је начин урниног обраћања реципијентима екфрастичан – њена реченица у првом свом делу садржи глагол, док га у другом изоставља, напуштајући литерарни принцип нарације и приближавајући се сликарском принципу дескрипције. Самим тим, на крају песме Китсов језик поприма ефекат просторних уметности (Heffernan 2009: 57), те и у том погледу „опонаша у потпуности”.

¹⁶ Грчка ваза, са складношћу правом,
С девојком врелом и мушкарцем хладним,
С грањем шумским, угаженом травом;
Тиха нам се с умом играш јадним
Ко и вечност: приказане ледно!
Временом ће старост с миром лећи,
Ти остаћеш испод овог неба,
Друже људи, којима ћеш рећи:
„Лепота и истина су једно!”
И то вам је све што знати треба.

У литератури постоји непресушан број тумачења стихова које изговара урна, а ми истичемо једно, поткрепљено Китсовим писмима, и допуњујемо га Ничеовом филозофијом, која, слично као у Китсовом случају, представља спој античког и модерног естетског схватања. У писму послатом Бенџамину Бејлију 22. новембра 1817. године песник пише да оно што имагинација прихвата као Лепоту, мора бити Истина (Kennedy 1996: 85). Кенеди претпоставља да је то Китсов одговор на Бејлијеву идеју да је лепота у вези са разумом, јер акценат није стављен на концепт лепоте и истине, већ на имагинацију (Kennedy 1996: 89). Док Китс у писму *расправља* о моћи имагинације, у „Оди грчкој урни“ он је *демонстрира* (Kennedy 1996: 93). У том контексту, лепота, као нешто што није реципирано кроз разум (како бар Китс имплицира у својим *Писмима*), већ кроз имагинацију, једина је права истина на овом свету и једино је што је човеку потребно. „Овај свет је истинит само као естетски феномен који је реализован у имагинацији посматрача” – тако би Китс могао преформулисати Ничеову идеју да су „само као *естетски феномен* постојање и свет *заувек оправдани*” (Ниџе 1983: 58). Последњи стихови „Оде грчкој урни” тиме би помирили сукоб који Ниче истиче између објективног епичара, који је као пластичар удубљен у чисто посматрање слике, и субјективног лиричара, који ствара слику Пра-Једног у облику музике.

5. Закључак

Приказано тумачење „Оде” сугерише нешто и о фундаменталном квалитету завршне поруке урне: конституишући особену онтологију истинитог као лепог и лепог као истинитог, „Ода” естетизује овој страни свет и ближи га статусу уметничког дела. Овим текстом настојало се показати да је Китсову песму истовремено могуће читати из перспективе реторичких и модерних поимања екфраза, јер се она у потпуности уклапа у антички концепт живописности (*enárgeia*), а до модерног одређења појма дошло се управо кроз њену анализу у есеју Леа Шпицера, што ју је поставило за парадигму књижевног евоцирања просторне уметности. Овакво читање „Оде грчкој урни” имало је за циљ да укаже на комплексан однос екфраза према мимези, односно њену ре-презентујућу природу, неодвојивост урнине „приче” (нарације) од њеног физичког изгледа (описа), али и суштинску условљеност објекта екфраза субјектом који је вербално реализује. Напослетку, имајући у виду контекст античке филозофије и постологије, песма се открила као метаестетска јер је проговорила о односу чулности и натчулности. Иако је у питању изузетно полисемична песма, те је

свако тумачење нужно ограничава унутар затвореног система могућих значења, екфрастички приказ „Оде” тежио је првенствено да покаже да књижевно евоцирање дела просторне уметности може функционисати на многим нивоима, те да ограниченост унутар одређених категорија у које екфразу обично сврставамо оспорава и сама екфрастичка поезија.

Извори

1. Purešić, Dragan (prii. i prev.) (2010), *Poezija engleskog romantizma*, Beograd: Plato.

Литература

1. Abrams, Meyer Howard (1953), *The mirror and the lamp: romantic theory and the critical tradition*, New York: W. W. Norton & Company.
2. Berk, Kenet (1973), „Simbolička akcija u jednoj Kitsovoj pesmi”, *Nova kritika*, prii. Jovan Hristić, Beograd: Prosveta, 347–366.
3. Blackstone, Bernard (1959), *The Consecrated Urn: an Interpretation of Keats in Terms of Growth and Form*, London, New York, Toronto: Longmans, Green and Co.
4. Brooks, Cleanth (1960), „Keats's Silvan Hystorian: History Without Footnotes”, *The Well Wrought Urn*, London: Dobson Books Ltd, 139–152.
5. Webb, Ruth (2009), *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Ashgate: Ashgate Publishing.
6. Gilbert, Katarina Everet, i Kun, Helmut (1969), *Istorija estetike*, Beograd: Kultura.
7. Gleason, John B. (1991), „A Greek Echo in Keats's 'Ode on a Grecian Urn'”, *The Review of English Studies*, 42, 78–80.
8. Dils, Herman (1983), *Predsokratovci: fragmenti*, prev. Zdeslav Dukat, Zagreb: Naprijed.
9. Jakobi, Tamar (2007), „Ekfrastički model: oblici i funkcije.” *Ulaznica*, 204–205, 157–171.
10. Jakobi, Tamar (2009), „Slikovni modeli i pripovedna ekfrazna”, *Polja*, 457, 61–102.
11. Jack, Ian (1967), *Keats and the Mirror of Art*, Oxford: Clarendon Press.
12. Kabitoglou, E. Douka (1992), „Adapting Philosophy to Literature: The Case of John Keats”, *Studies in Philology*, 89, 115–136.
13. Kelley, Theresa M. (2004), „Keats and 'Ekphrasis'”, *The Cambridge Companion to John Keats*, ed. Susan J. Wolfson, Cambridge: Cambridge University Press, 170–185.
14. Kennedy, Thomas C. (1996), „Platonism in Keats's 'Ode on a Grecian Urn'”, *Philological Quarterly*, 75, 85–107.
15. Kucich, Greg (2004), „Keats and English Poetry”, *The Cambridge Companion to John Keats*, ed. Susan J. Wolfson, Cambridge: Cambridge University Press, 186–202.

16. Mitchell, W. J. T. (1994), *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago: The University of Chicago Press.
17. Niče, Fridrih (1983), *Rođenje tragedije*, Beograd: BIGZ.
18. Pilipović, Jelena (2005), *Orfejev vek*, Beograd: Filološki fakultet; Pančevo: Mali Nemo.
19. Platon (2002), *Dela*, prev. Miloš Đurić, Beograd: Dereta.
20. Platon (1976), *Država*, prev. Albin Vilhar i Branko Pavlović, Beograd: BIGZ.
21. 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, 67–97.
22. Stojanović, Dragan (1991), *O idili i sreći: heliotropno lutanje kroz slikarstvo Kloda Lorena*, Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
23. Sheats, Paul D. (2004), „Keats and the Ode“, *The Cambridge Companion to John Keats*, ed. Susan J. Wolfson, Cambridge: Cambridge University Press, 86–101.
24. Hefernan, Džejms, A. V (2009), „Ekфраза i prikaz“, *Polja*, 457, 46–60.

Tatjana Z. Ristić
University of Belgrade
Faculty of Philology
Department of Comparative Literature and Literary Theory

EKPHRASIS IN KEATS'S "ODE ON A GRECIAN URN"

Summary

In order to fully question the issue of ekphrasis in John Keats's "Ode on a Grecian Urn", this paper begins by giving a brief historical and theoretical framework of ekphrasis, and then analyses a concrete ekphrasis in Keats's poem. Historically speaking, the meaning of ekphrasis made a large shift in modern times compared to the original. Ancient *Progymnasmata* do not narrow the term based on subject matter, but rather define it using the category of vividness, *enárgeia*, and only later through the examinations of ancient ekphrasis of works of spatial arts, in literary texts as well as in rhetorical ones, ekphrasis becomes narrowed to a literary evocation of works of spatial arts. This happens in Spitzer's analysis of the poem in the second half of the twentieth century, thus proving "Ode on the Grecian Urn" to be a crucial text in rethinking the term. This paper tends to reconcile the original and modern theories of ekphrasis through the poem itself. In a theoretical context, ekphrasis's share in narration and description, and its discursive features are shown, opening the debate on the common linkage of ekphrasis to description, and alienation from narration. Choosing to address

ekphrasis from the perspective of the ekphrastic poetry itself rather than a theoretical point of view, the paper shows how the urn cannot solely be seen as “silent” since it strives to tell a legend, a narrative, which is contained in the urn as an aesthetic object and work of sculptural art. This text does not tend to discover the real models for the ekphrasis, but it does offer some sculptural works and paintings which could have inspired Keats. The text is more inclined toward unveiling the discursive context which could have influenced the poet: the (meta)aesthetics of ancient Greece, derived both from poetry and philosophy. The most important objective of the paper is to offer a new reading of the poem through a critical dialogue with the most accepted readings of the “Ode”, primarily those of Spitzer and Brooks, and through questioning of common places in literary criticism of the poem.

► *Key words*: ekphrasis, John Keats, “Ode on a Grecian Urn”, spatial arts.

Primary Sources

1. Purešić, Dragan (priř. i prev.) (2010), *Poezija engleskog romantizma*, Beograd: Plato.

References

1. Abrams, Meyer Howard (1953), *The mirror and the lamp: romantic theory and the critical tradition*, New York: W. W. Norton & Company.
2. Berk, Kenet (1973), „Simbolička akcija u jednoj Kitsovoj pesmi“, *Nova kritika*, priř. Jovan Hristić, Beograd: Prosveta, 347–366.
3. Blackstone, Bernard (1959), *The Consecrated Urn: an Interpretation of Keats in Terms of Growth and Form*. London, New York, Toronto: Longmans, Green and Co.
4. Brooks, Cleanth (1960), „Keats's Silvan Hystorian: History Without Footnotes“, *The Well Wrought Urn*, London: Dobson Books Ltd, 139–152.
5. Dils, Herman (1983), *Predsokratovci: fragmenti*, prev. Zdeslav Dukat, Zagreb: Naprijed.
6. Gilbert, Katarina Everet, i Kun, Helmut (1969), *Istorija estetike*, Beograd: Kultura.
7. Gleason, John B. (1991), „A Greek Echo in Keats's 'Ode on a Grecian Urn'“, *The Review of English Studies*, 42, 78–80.
8. Hefernan, Džejsms, A. V (2009), „Ekfrazna i prikaz“, *Polja*, 457, 46–60.
9. Jakobi, Tamar (2007), „Ekfrastički model: oblici i funkcije“, *Ulaznica*, 204–205, 157–171.
10. Jakobi, Tamar (2009), „Slikovni modeli i pripovedna ekfrazna“, *Polja*, 457, 61–102.
11. Jack, Ian (1967), *Keats and the Mirror of Art*, Oxford: Clarendon Press.
12. Kabitoglou, E. Douka (1992), „Adapting Philosophy to Literature: The Case of John Keats“, *Studies in Philology*, 89, 115–136.

13. Kelley, Theresa M. (2004) „Keats and ‘Ekphrasis’“, *The Cambridge Companion to John Keats*, ed. Susan J. Wolfson, Cambridge: Cambridge University Press, 170–185.
14. Kennedy, Thomas C. (1996), „Platonism in Keats’s ‘Ode on a Grecian Urn’“, *Philological Quarterly*, 75, 85–107.
15. Kucich, Greg (2004), „Keats and English Poetry“, *The Cambridge Companion to John Keats*, ed. Susan J. Wolfson, Cambridge: Cambridge University Press, 186–202.
16. Mitchell, W. J. T. (1994), *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago: The University of Chicago Press.
17. Niče, Fridrih (1983), *Rođenje tragedije*, Beograd: BIGZ.
18. Pilipović, Jelena (2005), *Orfejev vek*, Beograd: Filološki fakultet; Pančevo: Mali Nemo.
19. Platon (2002), *Dela*, prev. Miloš Đurić, Beograd: Dereta.
20. Platon (1976), *Država*, prev. Albin Vilhar i Branko Pavlović, Beograd: BIGZ.
21. Sheats, Paul D. (2004), „Keats and the Ode“, *The Cambridge Companion to John Keats*, ed. Susan J. Wolfson, Cambridge: Cambridge University Press, 86–101.
22. 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, 67–97.
23. Stojanović, Dragan (1991), *O idili i sreći: heliotropno lutanje kroz slikarstvo Kloda Lorena*, Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
24. Webb, Ruth (2009), *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Ashgate: Ashgate Publishing.

Преузето: 10. 7. 2022.
Корекције: 23. 9. 2022.
Прихваћено: 29. 9. 2022.