

„АХИЛЕЈЕВ ШТИТ“ ВИСТАНА ХЈУ ОДНА: ЕКФРАЗА КАО МЕТАПОЕЗИЈА

Песма В. Х. Одна „Ахилејев штит“ представља пример концептуалне екфразе, а истовремено и поетски одговор на чувену Хомерову (концептуалну) екфразу, опис ковања Ахилејевог штита у Осамнаестом певању *Илијаде*. Пошто у сопственом поетском кључу Одн преиспитује хомерско читање ковања штита, његова песма представља пример екфрастичке метапоезије. Троделна структура Однове песме кореспондира са трима плочама Хомеровог Хефестовог штита, истовремено им се семантички супротстављајући. У строфама 1, 4, 7 и 9 супротстављене су визије света два главна актера песме, Тетиде, и Хефеста, тако да је Тетидино очекивање, као амблем грчког хомерског света, градирано али и деконструисано у три ступња Хефестове презентације савременог света рата, дехуманизације, усамљености и бесмисла у строфама 2, 3, 5, 6 и 8. Последња строфа има посебну улогу у песми јер у потпуности иронизује како Тетидина очекивања идиличних слика, тако и њено запрепашћење Хефестовим делом у целини, па и целокупну њену позицију, што је супротно Хомеровом виђењу. Она сама је наручилац штита па тиме и саучесник и учесник рата, свесна физичке, друштвене и духовне деструкције као ратних неминовности, као и свога сина као немилосрдног убице. Своје одговорности у стварању модерног дехуманизованог света, постављен у улогу посматрача сцена на штиту, мора бити свестан и читалац Однове песме.

Кључне речи: екфраза, метапоезија, Осамнаесто певање Хомерове Илијаде – Ковање оружја, “Ахилејев штит“ В. Х. Одна, супротстављене семантичности

Песма под насловом „Ахилејев штит“ настала је 1951. а по њој је насловљена збирка песама објављена 1955. која се сматра најважнијом од Однових каснијих збирки. (Добила је Националну награду за поезију 1956. године).

Вистан Хју Одн (Wistan Hugh Auden, W. H. Auden, 1907-1973.) један од најугицајнијих енглеска песника XX века, родио се у Енглеској,

¹ dubravkaps@filfak.ni.ac.rs

у Јорку и провео детињство у Харборну и у Бирмингему. Отац му је био професор Јавног здравља на Универзитету у Бирмингему. Школовао се по приватним школама. Студирао је на Оксфорду. После студија, провео је годину дана у Берлину где се, супротстављајући се све присутнијим идејама нацизма, дефинише као левичар. По повратку у Енглеску радио је као наставник од 1930. до 1935. Тада је започео да се бави поезијом и писањем позоришних комада; у свим његовим текстовима из тог времена осећа се, што је плод његовог политичког активизма, јак левичарски, антитоталитарни и социјални набој. У то доба се упознао и са писцем Кристофером Ишервудом који му је постао партнер, у писању и животу. Прву збирку поезије под насловом *Песме (Poems)* објавио је приватно 1928. године, али се као водећи глас своје генерације успоставио са објављивањем истоимене збирке поезије 1930.

У овом периоду Одн се интензивно бавио и писањем есеја, али и писањем путописа у виду писама од којих ваља навести и *Писма са Исланда*, а нарочито изузетно важна писма из Кине посвећена кинеско-јапанском рату под насловом *Путовање у рат (Journey to War)* из 1939. Одн је такође учествовао и у шпанском грађанском рату и из тог времена је његова збирка песама *Шпанија (Spain)*, 1937. Из времена учешћа у шпанском грађанском рату потиче и извесна разочараност у левицу, продубљивање његове политичке позиције, односно све већа убеђеност да се ствари морају посматрати много комплексније. Његова поезија настала у периоду 1931-1935 представља ипак претежно његова левичарска убеђења и он се у овом периоду може окарактерисати као политички песник.

Одн се 1939. преселио у Сједињене државе што су многи његови политички истомишљеници сагледали као неку врсту издаје. Са одласком у Америку почиње каснија фаза његовог стваралаштва коју понајпре дефинише промена убеђења. Напустивши социјалистичке идеје и уверење да је фројдовска психоанализа изузетно значајна, Одн се окреће хришћанству, посебно теологији модерних протестантских теолога, под утицајем текстова Кјеркегора и Рајнхолда Нибура (Reinhold Niebur); она је имала велики утицај на његову песничку продукцију јер је Одн напустио експлицитно политичке теме и посветио се поезији која преиспитује библијске параболе и хришћанске теме. Његова посвећеност религији после педесетих носи печат теологије Дитриха Бонхофера (Dietrich Bonhoeffer) који је због свог супротстављања нацизму погубљен; он је учио да је вера у натприродног Бога празноверје и да се мора надрасти у модерном свету. Од преласка у Америку до смрти Одн је објавио неких двадесетак збирки поезије (DAVENPORT-HINES 1995: 38, 59, 97).

Од 1948. Одн је почео да посећује Европу, па и да живи у Италији а потом у Аустрији. Од 1956. до 1961. био је професор поезије на Оксфорду, са

обавезом да држи три предавања годишње, тако да се ту није дуже задржавао. Умро је у Бечу, а сахрањен је близу своје куће у Кирхштетену у Аустрији.

Песма „Ахилејев штит“, која припада позној фази песниковог стваралаштва, сједињује у себи најбоље особине Одновог песништва из овог периода усредсређујући се на песникове омиљене теме: бесмисао рата, суштинску осамљеност модерног човека, духовну празнину као последицу тоталитарног поретка је екфрастичка песма. Реч *ἔκφρασις* (ekphrasis или *εσφρasis*) долази од грчког *ἐκ* (ек, из) и (*phrazo*, ја објашњавам показујем) и значи опис а глагол *ekphrazein* (звати предмет именом) значи опис визуелног уметничког дела. У античко доба овај термин означавао је опис било које ствари, особе или искуства.

Данас се екфраза дефинише као „вербална репрезентација визуелне репрезентације“ (HEFFERNAN 1993: 3) или „књижевни опис уметничког дела или материјалног предмета“ (AISENBERG 1995: 1); у процесу вербалног описа слике конституише се изузетно сложен семиотички (интерсемиотички) и естетички поступак у којем вербална репрезентација, будући репрезентација репрезентације, функционише истовремено и као дискурс и као метадискурс. И различите друге уметности могу да описују/тумаче/читају на овај начин разне друге уметности, па се успостављају истовремено и као специфични дискурси и метадискурси.

Мада је велики део екфрастичких дела усмерен на оно што се може звати књижевним описом постојеће визуелне уметности, она се могу бавити и описима измишљених дела визуелне уметности. Појмовна или концептуална екфраза може да опише менталне процесе какви су снови, мисли или хирови имагинације. То такође може да буде уметност која описује или оцртава друго дело уметности које је још увек у статусу креирања, у смислу да описано дело још увек постоји само у имагинацији уметника пре него што је отпочео свој креативни рад (<http://en.wikipedia.org/wiki/Ekphrasis>). Израз се такође може применити на уметност која описује порекло друге уметности, разлоге и услове њеног настанка. Концептуална екфраза се, најзад, може бавити „репрезентацијом имагинарног уметничког дела“ (BENTON 1997: 375).

Најстаријим и најпознатијим примером концептуалне екфразе сматра се опис ковања Ахилејевог штита у Осаманаестом певању *Илијаде*.²

² Вергилије у *Енејиди* понавља Хомеров поступак концептуалне екфразе описујући у I глави епа барелеф на зидовима храма у Картагини који Енеја посећује приликом свог првог доласка у овај град и на којима се прича прича о Тројанском рату. Данте у 10 певању *Чистишишта* такође користи исти поступак да опише барелеф у белом мермеру, који је урезан у брдо Чистишишта и који описује библијске и класичне примере врлине понизности као што су Благовести, али и цара Трајана како се обраћа мајци убијеног војника.

Стари Ахилејев штит однео је као ратни плен Хектор пошто је убио Патрокла, Ахилејевог најбољег пријатеља и саборца, који га је носио у бици у време Ахилејевог повлачења из рата. Ахилејева мајка, морска богиња Тетида, тражи од бога Хефеста да њеном сину, чији су дани одбројани, направи нови штит, као и кацигу, оклоп и назувке. Хефест радо излази у сусрет богињи која га је заједно са Еуриномом чувала и штитила девет година пошто га је мајка одбацила јер је био хром, и приступа ковању штита. Опис Хефестовог дела обухвата стихове од 474. до 609. и у њима Хомер детаљно и живо „пратећи“ процес уметничко-занатског стварања описује слике које Хефест урезује као барелјеф у штит сачињен од пет плоча (пет концентричних кругова): „Пет је плоча било на штиту, а Хефест одозго /Многе чињаше слике вештином својом и умљем.“ (*ИЛИЈАДА*, XVIII: 344)

Хомеров опис креће од средишта штита и креће се према спољашњем обиму. Ових пет плоча су: Слика небеског свода (XVIII, 483-489), Слика живота у два града (XVIII, 490-540), Слика живота на селу (XVI-II, 541-572), Слика пастирског живота (XVIII, 573-606) и Ивица штита (XVIII, 607-608) односно слика океана која представља ивицу штита. Ових пет плоча садрже 9 (односно 10) појединачних слика које почевши од централне Сlike небеског свода на којој су приказани земља, небо, море и сунце, као и месец, па затим сва позната сазвежђа: Плејаде, Хијаде, Орион, и Медвед, „кога још зову и Кола“, једине звезде које су увек на истом месту, „једини он не тоне у Океан да би се купо“. (XVIII, 484-489) и завршивши се „силном водом“, Океаном који окружује све приказано, дају слику „цело“ света. Централна плоча слика небеска тела која управљају човековим животом како у смислу оријентације, тако и у смислу организације људског деловања, а завршна плоча показује Океан као лимит у хомерско доба познатог географског света као и света уопште јер се у то доба веровало да је земља равна плоча.

Цивилизацијски аспекти грчког света дати су кроз слике на остале три плоче. Друга плоча која уоквирује централни део штита представља слике живота у два града. У једном граду се одигравају „свадбе и гозбе“ док се на тргу „свађа... /подигла: око крварине два човека се прела/ за убијеног једног“ (XVIII, 490-508) Спор ова два човека одиграва се пред „многo народа“ и пред судијама који треба да одлуче ко је у праву, с тим да је спремна и награда за онога ко најбоље пресуди о случају. Други град (XVIII, 509-540) је приказан у опсади две војске које намеравају да град разоре или да га као посед разделе по половину. Градско становништво (мушко) излази из града под вођством Ареја и Паладе да припреми заседу, а у граду остају само жене, деца и старци. Пошто пастири упадну у заседу почиње битка око стада и убијање пастира. Војска која опседа

град ускоро чује буку отимачине и убијања пастира па долази да се с онама из заседе побије око плена. У „Слици живота на селу“ (Трећа плоча) доминирају три слике: на првој је дата слика три пута поораног поља и орача (XVIII, 541-549), на другој је приказано поље са жетеоцима; уз њих се налази и краљ са жезлом у руци који радосно посматра жетву док се подаље припрема гозба за жетеоце – заклан је во, а жене месе брашно и кувају ручак (XVIII, 550-560), а на трећој берба винограда са берачима које прате момци и девојке који носе грожђе.

„Слика пастирског живота“ и сама је састављена од неколико мањих слика: на првој је приказано стадо говеда које уз пратњу четири чобана и девет паса иде на пашу. Стадо нападају два лава и успевају да убију великог бика. Мада пујдају псе на лавове, пси лају из даљине не усуђујући се да се приближе лавовима (XVIII, 573-586). На другој је приказана ливада у долу пуна среброрунних оваца. Ту су и колибе, торови и стаје (XVIII, 587-589). У колу које игра на трећој слици девојке имају платнене хаљине а момци кошуље, на момцима сијају златни мачеви о сребреном ремењу, а девојке имају у коси цветне венце (XVIII, 596-598).

Поред визуелног, Хомер наглашава и аудитивни и кинетички, аспект овог представљеног света који нарушава статичност и немост визуелног. Аудитивни аспект прати све слике: свадбене поворке из првог града прате сватовске песме које се „оре“ (XVIII, 493), међу момцима који играју коло „силно су јечале фруле и форминге“ (XVIII, 495), у случају надокнаде у расправи око убиства „народ помагаше грајањем својим“, а у винограду, младе девојке и момци са грожђем у кошарама скакућу уз музику дечака који удара у формингу (XVIII, 561-572). Поред звука музичких инструмената описани су и певање, звиждање, ујукање, кликтање, лајање итд. Чак је у слици жетве описано и одсуство звука. Краљ стоји без речи, „Међу њима ћутећ на бразди/ стајо је краљ са жезлом у руци радосна срца.“ Кинетички аспект Хомер такође непрестано наглашава када описује непрестано дизање и седање учесника у расправи око крварине, сукоб у боју око града под опсадом, кретање орача и различите радње жетелаца при жетви, берача грожђа при берби, потом напад лавова на говеда итд. Посебну пажњу завређује опис кола на трећој слици, подијума за игру „подобно(г) колу што га у Кносу, широком граду, Дедал Аријадни лепокосој направи некад“. Ту коло играју млади момци и девојке. Описана је њихова игра као веома строго контролисано кретање, час као „скакање“ час као „лагацко“ померање, час као „трчање“. Око кола је народ, а поред „бијућ у жице“ налази се певач који пева песме уз чију ће пратњу наступити и два играча акробате који се „врте“. (XVIII, 590-606).

Хомерова нарација инсистира на живом представљању радње па уочавамо да опис ковања штита делује више као опис неког филма него не-

покретних слика; слике су на штиту су приказане као покретне и живе, тако да су трансформисане у „наротив сукцесивних акција“ (HEFFERMAN 1993: 4). Уочено је да још код Хомера постоје четири нивоа репрезентације на које указује екфраза: дело које се ствара, фокусирање на физички медијум у којем се ствара, фокусирање на креатора и креацију уметничког дела и њихов однос са медијем и референтом, и фокусирање на ефекат или реакцију на уметничко визуелно дело (BECKER 1995: 42-43).

Између вербалног и визуелног аспекта репрезентације остварује се многозначно сложен однос. Хомеров, уметнички опис је „утемељен“ у Хефестовом виђењу света људи кроз чин ливења метала и извођења сцене у рељефу, док истовремено Хефестово стварање слика у визуелној области представља паралелу и изазов Хомеру у вербалној равни. Хомер непрестано указује на метал који Хефест користи при изради појединих фигура, наглашавајући уметнички ефекат приказаног: земља се црни и „ораној беше слична, мада бејаше златна“ (XVIII, 549), виноград је златан, „те сви гроздови бејашу црни“ и на „сребрном кољу се вите повијаху лозе“ (XVIII, 561-563) „од злата издељана и калаја говеда беху“ (XVIII, 574) „четири чобана златна“ (XVIII, 577). Када приказује како бог израђује фигуре изузетно реалистички тако да делују као да се крећу и говоре, песник истовремено опомиње слушаоце да су ово само слике, представљене у металу, те да свако стваралаштво истовремено функционише и као миметички и као интерпретативни чин.

Хомер позива на упостављање везе између визуелне слике штита и речи које он користи да га опише, имплицирајући да речи комуницирају на начин на који слике не могу. С друге стране, и слике и речи су песничка креација тако да је резултат сложено одсликавање не само вербалне и визуелне репрезентације штита већ и прављења/стварања штита и прављења/стварања песме. Екфраза комуницира вербално и визуелно непрестано предочавајући истовремену слабост и снагу речи у односу према сликама, њихову истовремену аналогију и кореспондирање као и конфронтацију и ривалство. Ово још више продубљује онај аспект песме који је давно уочен: сцене на штиту амблем су за причу саме Илијаде, односно сам штит је вишеслојна слика песме, створена песмом и утемељена на њој. Посебно је значајно увидети да Хомер свесно пред сложеним задатком ставља и публику која слуша/чита/размишља о креацији овог дела и његовог уручивања Тетиди која опет треба да га уручи Ахилеју. Епизода са штитом служи као парадигма за одговор слушалаца на Илијаду као целину (FRANCIS 2009: 12).

Наравно, постоје бројна различита тумачења овог дела Осамнаестог певања. Најчешће се штит сагледава као приказ живота у миру, дакле као мирнодопска антитеза свету рата усред којег се ова уметничка делатност бога Хефеста, ипак и сама посвећена рату, одиграва. Пошто се

ковање штита дешава између битке за Патроклово тело и поновног уласка Ахилеја у битку, до тада посматрача а од тада актера битке, разјареног осветника Патрокловог, епизода са ковањем штита може да се схвати и као последњи моменат стазе пред акцију, извесно затишје пред највиолентнији део Илијаде, покоље које ће извршити Ахилеј, врхунац после којег ствари могу ићи само у правцу разрешења које је колико фатално за Троју толико и за самог носиоца штита Ахилеја.

Ако се, пак штит схвати као људски свет у малом, његови појединачни делови могу се схватити као различити облици човековог живота. Мора се свакако имати на памети да ни тај „живот у малом“ није лишен ни свађа, ни суђења, ни заседа, ни ратног обрачуна Рат је, тако схваћен, само једна од многих животних активности, која се никада не може избећи (ТАРЛИН 2001: 342, 357). У свету *Илијаде*, где је рат природно стање и где сви иду у рат, мирнодопски живот оличен је само у неким сценама из Троје и неким сценама на штиту. Док живот у Троји више прати тзв. кућне сцене, живот на штиту представља и онај живот који се дешава и у простору изван града и указује на активности недоступне Тројанцима за време опсаде Троје. Тако се штит може свакако читати и као указивање на све оно што ће нестати једном када Троја буде пала, а то значи нестанак живота читаве једне цивилизације (SCULLY 2003: 33).

Мора се имати на уму и то да је ковање штита и израда сцена на њему пре свега уметничка делатност којим се бог Хефест показује као уметник који кујући ратно оружје преко њега преноси одређену двозначну поруку: рат је тај који све уништава и сви плодови цивилизације, као и уметност која их представља биће жртве тога рата. С друге стране, рат је само једна од многих активности људи у њиховом животу. Какав год да је рат и како год да он представља мрачни крај за тројанску цивилизацију, он може постати предмет уметности и тако бити овековечен.

Поред тога што и сама спада у концептуалну односно имагинарну екфразу, Однова песма „Ахилејев штит“ представља свакако одговор на Хомерову екфразу. Мада се може читати као самосвојна песма, своју пуну вредност она остварује само када је чита читалац који зна Хомеров текст, који сагледава како Одн у новом поетском кључу вреднује хомеровско читање ковања штита, па стога представља пример екфрастичке метапоезије.

Ахилејев штит

Погледом је преко његовог рамена потражила
Лозу и маслињаке,
Мермерне, добро уређене градове
И бродове на неукротивим морима,

Али тамо на блиставом металу
Уместо тога његове руке су извеле
Вештачку дивљину
И небо као олово.

Равница без особености, гола и мрка,
Без власти траве, без људског знака,
Без ичега за јело без ичега за сести,
Ипак, окупљено на њеној празнини, стајало је
Неразумно мноштво,
Милион очију, милион чизама у реду,
Без израза на лицу, чекајући на знак.

Из ваздуха глас без лица
Доказао је статистички да је неки разлог праведан
Тоном сувим и равним налик месту;
За никог се није навијало и ништа се није расправљало;
Чета по чета у облаку прашине
Одмарширала је следећи уверење
Чија логика их је одвела, на другом месту, у тугу.

Погледом је преко његовог рамена потражила
Ритуалне побожности,
Јунице окићене венцима белог цвећа,
Ливаницу и паљеницу,
Али тамо на блиставом металу
Где је требало да буде олтар,
Сагледала је при палацању ковачке ватре
Сасвим другачију сцену.

Бодљикава жица окруживала је произвољно место
Где су боравили званичници који су се досађивали (један је испричао виц)
А стражари знојили јер је дан био врео:
Гомила обичних пристојних људи
Посматрала је то споља и нико се није ни покренуо ни проговорио
Док су три бледе фигуре извођене и везане
За три дирека забијена у земљу.

Маса и величанственост овог света, све
Што има тежину и увек исто тежи
Лежало је у рукама других; они бејаху мали
Нису се могли надати помоћи и помоћ нису добили:
Оно што се свиђало њиховим непријатељима је учињено, а њихов стид

Бејаше све што су најгори могли пожелети; изгубили су понос
И умрли као људи пре него што су умрла њихова тела.

Погледом је преко његовог рамена потражила
Атлете на такмичењима,
Мушкарце и жене у плесу
Док своје слатке удове покрећу
Хитро, хитро, уз музику,
Али тамо на блиставом штиту
Његове руке не поставише играчки подијум
Већ поље придављено коровом.

Дроњави деран, бесциљан и сам
Тумарао је по тој празнини; птица
Прхну у сигурност пред његовим добро нациљаним каменом:
Да девојчице силују, да два дечака ножем боду трећег,
Били су аксиоми за њега који никада није чуо
За било који свет где се обећања држе,
Или где би неко могао да плаче јер други плаче.

Танкоусти оружник,
Хефест, отхрама,
Тетида блиставих груди
Крикну запрепашћена
Оним што је бог исковао
Да задовољи њеног сина, снажног
Убицу људи гвозденог срца, Ахилеја
Који неће поживети још дуго.³

У овом модерном одговору на Хомерову екфразу, Одр користи хомеровски нумерички симболизам, истовремено истичући своју различитост као модерног екфрастичког песника на истом задатку. Песма има девет строфа, па је могуће читати је као одговор на девет Хомерових слика. Ипак, много је више наглашена троделна структура песме (три пута по три строфе, $(1+2)+(1+2)+(1+2)$ или $(1+2)+(1+2)+(1+1+1)$). Различитост у структурама две поетске творевине које описују ковање Ахилејевог штита истакнута је недостатком централне и крајње, ободне хомерске плоче у штиту који кује Одров Хефест. (У Одровој песми се плоче као такве не помињу али се структура штита имплицира структуром песме). Недостатак централне плоче, космичког плана који уређује деловање људског света имплицира померање нагласка на свет људи, односно губитак зна-

³ Превод песме Дубравка Поповић Срдановић

чења овог аспекта хомерског света у савремено доба. Такође, нестанак крајњег концентричног круга који представља Океан као лимит Хомеровог света имплицира нестајање географских лимита у савременом свету. Нестанак ове две хомерске плоче у Одновој концепцији ковања штита у највећој мери помера поље семантике песме на проблеме људског света. Зато три плоче које се баве људском цивилизацијом на Хомеровом Хефестовом штиту, истовремено и кореспондирају са три дела Однове песме и семантички су им супротстављена.

Сва три дела Однове песме имају сличну структуру. Песма је дата из перспективе говорника који описује како жена у строфама 1, 4, 7, преко уметниковог рамена трага у његовом остварењу за оним што она очекује да види. У сличну улогу посматрача постављен је и читалац. Познаваоцима Хомеровог епа јасно је да је жена Тетида, а да је уметник/ковач Хефест (што се потврђује у сторфи 9). Такође, да су с једне стране представљена Тетидина очекивања, а с друге стране Хефестова уметничка визија света која изневерава њена очекивања, уведена у све три строфе истим петим стихом „Али тамо на сјајном металу“ (у строфама 1 и 4) односно „штиту „ (строфа 7). Значајно је да се „чује“ њен глас и „визуализује“ њено лице јер је тај поетски чин истовремено „неопходни морални чин“ који отвара епифанијски моменат песме (AISENBERG 1995: 195). Тетида ја сагледана као припадник хомеровског света богова. Њена женска природа, лепота и вечно, божанско бивствовање као и њено мајчинство пројектују свет као идиличан, романтичан, и ако не позитиван (с обзиром да је она свесна скоре смрти Ахилејеве), а оно естетизован и смислен, али ће се ово показати као само као један аспект њене иронизоване позиције (BAHLKE 1970: 170).

Однов Хефест је постављен насупрот Тетиди, као мушки принцип, али због своје многоструке другости супротан хомеровском као носилац модерног погледа на свет. У свету лепих и физички моћних богова, он је двоструко хендикепиран (хром је, дакле и ружан), али као уметник поседује самосвест о својој моћи/надмоћи да обезбеди вечност одређеном виђењу света. Зато Тетидином идеализованом, хомерском он супротставља своје реалистичко, песимистичко виђење савременог света, и насупрот њеним очекивањима да уметност својом прославом живота толерише и рат као један од аспеката живота, он захтева од уметности да критички говори о свету (имплицирајући цинични, критички став о уметности која на било који начин толерише рат, људско неразумевање, недостатак самилости).

Да би нагласио различитост грчког света од савременог, Одн другачије структурира строфе 1,4,7 и 9. Оне се састоје од по осам стихова, с тим да се римују други и четврти и шести и осми стих. Строфе у којима

се представља модерни живот, међутим, имају по седам стихова и римоване су по тзв. „краљевској рими“ ababbcc. Овако контрастриране ове две врсте строфа су супротстављене и визуелно и аудитивно, тако да се у највећој мери наглашава разлика између Тетидиних наивних очекивања и онога што је представљено као мрачни свакодневни модерни живот. Многи аспекти Одрове уметности и мисли сабијени су у раскошан покрет и контрапокрет ова два облика строфа (JOHNSON 1973: 168).

Тетидино очекивање, као амблем грчког хомерског света, градирано је али и деконструисано у три ступња презентације савременог света (три хомеровске плоче). У првој строфи она у Хефестовом делу трага за достигнућима људске цивилизације крећући се од природног ка градителском: у пољопривреди, оличеној у виноградима и маслињацима, потом у урбанизовању природе, у добро уређеним градовима, а потом и освајању нових простора преко вештине бродоградње, кроз бродове на морима. Уместо очекиваног тријумфа људских моћи и достигнућа Хефест креира „вештачку дивљину“ и „небо као олово“. Уместо смењивања разнобојних приказа зеленила, белила, плавог, имплицираних у очекивањима винограда и маслињака, „мермерних“ градова и бродова на мору који се као знаци људског делања смењују пред оком посматрача, Хефестов простор је умртвљен и дехуманизован. Равница је неплодна и суморна „гола и мрка“, на њој нема „људског знака“. Њена „празнина“ је ипак испуњена. Ту се, за разлику од Тетидиног виђења различитих грчких простора (без људи) као из птичје перспективе осмишљених људским деловањем, налазе људи. Али, они су дехуманизовани, без икаквих емоција и без наде: то је „неразумно мноштво“, „без израза на лицу“. Они су подређени гласу без лица који им „статистички“ доказује да је рат оправдан чиме се имплицира униформност тоталитарног режима. И тај глас је безличан, „сув и раван“, налик на место. Одрова војска („милион очију“, „милион чизама“) која бројношћу подсећа на велике армије I и II светског рата, приказана је као војска аутомата који извршавају наређење не налазећи у њему смисао. Једина емоција у строфи уведена је речју „туга“ на крају строфе, али тако да се нагласак стави на слепило које неминовно доводи до таквог исхода.

На другом ступњу песме Тетида погледом тражи знаке духовности Хефестовог света, знаке ритуалне побожности – комуникације са боговима, што имплицира поверење у етичке вредности људске цивилизације. Уместо олтара као симбола грчке религије/етике, Тетида сагледава Хефестову визију модерне људске нерелигиозности и неетичности. Уместо обоженог, просветљеног простора у којем се људске душе узносе, Хефест приказује логор оличен бодљикавом жицом. Тетидино очекивање узнесености и достојанствености дато кроз слику жртвене јунице

окићене белим цвећем, изневерено је предочавањем равнодушности и незаинтересованости за патњу и достојанство других. И ова сцена као учеснике има гомилу људи који сада нису војници већ „обични простојни људи“. Међутим, њихова пристојност је само појавна, отуда иронична. Они су дехуманизовани јер су незаинтересовани, неми сведоци дешавања. Судбине других их се не дотичу: званичници се досађују, неосетљивост је толика да неко чак прича и виц, а гомила људи немо посматра извршење казне над тројицом људи. Три „бледи фигуре“ које су везане за „три директа побијена у земљу“ асоцирају на распињање Христово, а тиме и свих невиних који су, кроз људску историју, страдали. Осуђеници се не могу надати никаквој помоћи, а што је најстрашније нити било каквом људском третману. Пре него што умру њихова тела они су „умрли као људи“ јер су „изубили понос“. Понижавања људи који су у савременом свету осуђени на смрт је потпуна супротност Тетидином ишчекивању приношења ритуалних жртава.

На трећем ступњу песме Тетидин поглед тражи људе у акцији која изражава њихову слободу и животну радост: атлете на такмичењима, и мушкарце и жене у плесу уз музику. Кроз Тетидино очекивање Одн гради директну референцу на Хомерову слику играчког подијума који, како се каже у *Илијади*, Хефест прави тако да буде подобан оном „што га у Кносу, широком граду, Дедал Аријадни лепокосој направи некад“ (*ИЛИЈАДА*, XVIII, 591-592). Очекивана реинтерпретација овог момента изостаје у делу Одновог Хефеста. Уместо да се својим делом покаже као настављач велике уметничко-градитељске традиције коју установљује митски градитељ Дедал прослављајући лепоту игре као исказа радости и као уметности, на простору посебно посвећеном овој активности, и чије дело понавља Хомеров Хефест славећи га кроз своју уметност, Однов Хефест креира анонимни простор „поља придављеног коровом“ да би указао на његову дивљину и некултивисаност, односно удаљеност од уметничког (WYNNE 2005: 145). На овом простору, уместо играча сједињених заједничком љубави према музици и песми и њиховог смисленог кретања, налази се усамљена фигура дечака, „дроњавог дерана“, у бесциљном кретању. Он је једина индивидуа у безличном и безгласном свету Одновог Хефеста насељеном мноштвом без идентитета. Дечак безразложно уништава живот/лепоту око себе гађајући птицу каменом јер одраста у модерном свету у којем постоји само суровост и нема поштовања према другима. У том свету без љубави насиље је нормално: „девојчице силују“, „два дечака ножем боду трећег“. У потпуности лишен етике јер се у њему не држе обећања и без самилости, Хефестов свет осамљених и горких, сурових појединаца оличених у деци без људске будућности, антипод је хомерском осмишљеном заједништву кретања уз музику.

Последња строфа Однове екфразе представља и последњи удар на Хомеров идилични свет склада: насупрот Хомеровом Хефесту који са уважавањем своје дело ставља пред ноге Тетидине, Однов Хефест одлази остављајући запрепашћену богињу. Хомерска хармонија између два божанства представљена је у Одновој визији ковања штита као потпуни несклад: с једне стране је „танкоусти“ оружник који „храма“ а са друге богиња „блиставих груди“. Кроз танке усне Хефестове и храмање Одн подвлачи уметничкову другост, горчину и цинизам али и упорност да истраје у реалистичком и критичком приказивању дехуманизованог и обездуховљеног савременог света. Тетида, с друге стране као носилац идеја хомерског света, као женски принцип није, као што би се очекивало, супротстављена рату, већ га прима као нужност. Отуда придев „блиставе“ који се користи уз Тетидине груди у 9 строфи да би подвукао њихову лепоту и женственост, а до тада се као придев јавља уз метал (у 1. и 4. строфи) и уз штит (у 7. строфи) где подвлачи њихову хладноћу, добија крајње ироничан смисао изједначавајући саму Тетиду са хладноћом (металом) и ратним амблемом – штитом.

Хомеров Хефест жали Ахилеја, жели да му у кратковечности оружје буде упориште и да и оно појача дивљење упућено јунаку. Он, пред ковање штита, каже Тетиди:

„Ох, кад би могло да га од боја и свирепе смрти
Сакријем далеко кад га страховита стигне судбина,
Као што ће оружје лепо задобити, такво да њему
Многи ће човек се тада задивити када га види!“ (XVIII, 465–468)

Однов Хефест жели да и Тетида и Ахилеј дручачије схвате штит, а преко њих и читаоци песме. За разлику од Хомерове Тетиде која примивши оружје од Хефеста „јастребу слична са Олимпа снежног полети/ оружје сјајно носећ од Хефеста својему сину“ (XVIII, 616-617), Однова Тетида је „запрепашћена“ „оним што је бог исковао/да задовољи њеног сина“. Но, даљи стихови казују да је њено запрепашћење суштински неутемељено. И она сама види свог сина као „снажног/ убицу људи гвозденог срца, Ахилеја/ Који неће поживети још дуго“, али јој смисао тога што види измиче, што песми даје дубоко иронично значење. Стога је и њено запрепашћење, засновано на очекивању да се ратно оружје украси сликама идиличне лепоте, дубоко иронично. Мада је њен син највећи ратник грчког табора па тиме и најнемилосрднији убица, она је „запрепашћена“ што Хефест користи слике пустоши и разарања како би га задовољио. Најзад, највећа иронија је да је она сама наручилац штита, па тако и саучесница у рату односно његова учесница, а реагује са запрепашћењем на слике физичке, друштвене и духовне деструкције које су ратна неминовност. У сличну позицију стављен је и читалац као „учесник“ у стварању модерног света, а и

„посматрач“ сцене сукоба визија двају учесника, Читалац, Тетида а преко ње и сваки „Ахилеј“, како то имплицира Однов Хефест својим штитом, треба да се суоче и са мрачним странама савременог рата и са бесмислом немилосрдног, неетичног, обезбоженог света после рата. Напор да се у таквом контексту стекне оно што Ахилеј, односно хомерски свет, види као јуначку славу у ствари је немилосредно убијање безбројних невиних људи, мора се показати не само као страшан, већ и у потпуности бесмислен чин, и читалац у томе мора имати одређену моралну одговорност.

Цитирана литература

- AISENBERG, Katy. *Ravishing images: Ekphrasis in the poetry and prose of William Wordsworth, W.H. Auden, and Philip Larkin*. New York: P.Lang, 1995.
- AUDEN, W.H. „The Shield of Achilles”. *W.H.Auden: The Collected Poems*. New York: Random House, 1991.
- BAHLKE, George. *The Later Auden*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University. Press, 1970.
- BECKER, Andrew Sprague. *The Shield of Achilles and the Poetics of Ekphrasis*. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield, 1995.
- BENTON, Michel. „Anyone for Ekphrasis?”. *British Journal of Aesthetics*, vol. 37, n. 4, (October 1997), pp. 367-376.
- DAVENPORT-HINES, R. P. T. *Auden*. New York: Pantheon, 1995.
<http://en.wikipedia.org/wiki/Ekphrasis>
- FRANCIS, James A. „Metal Maidens, Achilles’ Shield, and Pandora: the Beginnings of ’Ekphrasis’“. *American Journal of Philology*, vol 130, number 1, (whole number 517, spring 2009): p. 1-23.
- HEFFERNAN, James A. W. *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago: University of Chicago Press, 1993.
- ХОМЕР. *Илијада*. Превод Милош Ђурић. Београд: Просвета, 1968.
- JOHNSON, Richard. *Man’s Place: An Essay on Auden*. Ithaca: Cornell Univ. Press, 1973.
- SCULLY, Stephen. „Reading the Shield of Achilles: Terror, Anger, Delight.” *Harvard Studies in Classical Philology*, Vol. 101. (2003), pp. 29-47.
- TAPLIN, Oliver. „The Shield of Achilles within the *Iliad*”. *Oxford Readings in Homer’s Iliad*, ed. Douglas L. Cairns. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- WYNNE, Robert. *Imaginary Ekphrasis*. Columbus, OH.: Pudding House Publications, 2005.

Dubravka Đ. Popović Srdanović

W.H. AUDEN'S „THE SHIELD OF ACHILLES“: ECPHRASIS AS METAPOETRY

Summary

W.H. Auden's poem „The Shield of Achilles” is an example of ecphrastic metapoetry being at the same time notional ecphrasis (a representation of an imaginary work of art) as well as a poetic response to the famous Homer's notional ecphrasis, the making of Achilles' shield in Book 18 (lines 478-608) of *Iliad*. The tripartite structure of Auden's poem corresponds to the three of Homeric five plates of Hephaestus' shield contradicting their images semantically. In strophes 1, 4, 7 and 9 world visions of the two poem's protagonists, Thetis and Hephaestus, are juxtaposed. It is done in such a way that Thetis' expectations, as an emblem of Homeric world, are deconstructed in three levels of Hephaestus' representation of the contemporary world of war, dehumanization, loneliness and nonsense in strophes 2, 3, 5, 6 and 8. The last strophe has a particular role in the poem because it puts into full ironic prospective not only Thetis' expectations of idyllic images on shield, but, contrary to Homer's vision of Thetis, her final dismay with the whole of Hephaestus' work. As she requests a shield, a war weapon, she becomes an accomplice and a participant in the war, and fully conscious of physical, social and spiritual destruction as war inevitabilities, and of her son as a merciless killer. Responsibility is what reader of Auden's poem, as a „spectator” of the poem's scene, and as a participant in the creation of dehumanized modern world, shares with Thetis, and of that he/she must be fully conscious.

Key words: ecphrasis, metapoetry, Book 18 of *Iliad* – the making of Achilles' shield, W.H. Auden's poem „The Shield of Achilles”, semantically contradicted images

