

Vilniaus universitetas  
FILOLOGIJOS FAKULTETAS

Lietuvių literatūros katedra

LITERATŪROS ANTROPOLOGIJOS IR KULTŪROS MAGISTRO PROGRAMA

**VILMANTĖ LOKCIKAITĖ**

II kurso studentė

**ŽODIS IR VAIZDAS: EKFRAZĖ WILLIAMO CARLOSO WILLIAMSO  
POEZIJOS RINKINYJE *VAIZDAI IŠ BRUEGHELIO***

**MAGISTRO DARBAS**

Darbo vadovė: dr. Jūratė Levina

Vilnius, 2016

## BIBLIOGRAFINIS APRAŠAS

Lokcikaitė Vilmantė, *Žodis ir vaizdas: ekfrazė Williamo Carloso Williamso poezijos rinkinyje „Vaizdai iš Brueghelio“*: Literatūros antropologijos ir kultūros specialybės magistro darbas / VU Filologijos fakultetas; darbo vadovė dr. Jūratė Levina. 2016 m., 62 psl.

**Reikšminiai žodžiai:** Williamsas, Brueghelis, žodis, vaizdas, ekfrazė, vaizdiškumas, vaizdingumas, vizualumas.

Šiame darbe žodžio ir vaizdo santykis Williamo Carloso Williamso poezijos rinkinyje *Vaizdai iš Brueghelio ir kiti eilėraščiai (Pictures from Brueghel and Other Poems) (1962)* nagrinėjamas per ekfrazės prizmę. Remiamasi šiuolaikinių tyrimų atskaitos tašku tapusiu James'o A. W. Heffernano ir Williamo J. T. Mitchello apibrėžimu, ekfrazę laikančiu „kalbine vizualios reprezentacijos reprezentacija“. Darbe teigiamas žodžio ir vaizdo dialogiškumas, remiantis tuo, kad rašymas apie meno kūrinį skiriasi nuo rašymo apie bet kokį kitą objektą. Rerezentacinis judesys ekfrazėje yra sudvejinamas: ekfrastinis kūrinys save prezentuoja atsakydamas į kitą meno kūrinį, kuris jau pats savaime kažką teigia apie pasaulį.

Šio darbo tikslas – parodyti, kaip Williamsas rinkinio *Vaizdai iš Brueghelio* eilėraščiuose kuria vaizdiškumo (vaizdiškumu vadinsime literatūros kūrinio vaizdingumą ir vizualumą) efektą ir, žiūrėdamas į Brueghelio paveikslus bei atpažindamas tai, kas juose vaizduojama, kuria poetinius jų aprašymus (ekfrastines interpretacijas), kurie atsiskleidžia kaip semiotiniai. Pasirinkti Williamso eilėraščiai ir jų aprašomi atitinkami Brueghelio paveikslai analizuojami remiantis Felixo Thürlemanno semiotine dailėyra ir Erwino Panofskio dailės kūrinio reikšmės lygmenų klasifikacija.

## Turinys

Įvadas.....	4
I WILLIAMO CARLOSO WILLIAMSO KŪRYBOS APŽVALGA.....	6
1. Bendrieji poetikos principai.....	7
2. Imažizmo įtaka W. C. Williamso kūrybai .....	9
II EKFRAZĖS SAMPRATA IR JOS RAIDA.....	11
1. Ekfrazė ankstyvuojų laikotarpiu.....	11
2. Modernioji ekfrazės samprata.....	15
3. Felixo Thürlemanno semiotinė dailėtyra ir Erwino Panofskio dailės kūrinio reikšmės lygmenys.....	19
III VAIZDIŠKUMO IR APRAŠYMO KŪRIMAS W. C. WILLIAMSO POEZIJOS RINKINYJE <i>VAIZDAI IŠ BRUEGHELIO (PICTURES FROM BRUEGHEL)</i> .....	22
1. Kompozicija paveiksle ir eilėraštyje: spalva, dėmė, linija.....	22
2. Atvaizdavimas – atpažinimas – interpretacija.....	32
3. Prisiartinęs stebėtojas ir eilėraščio bei paveikslo bendrystė.....	42
Išvados.....	48
Summary.....	49
Literatūros sąrašas.....	50
Priedai.....	53

## Ivadas

Vienas įtakingiausių šiuolaikinių vizualinės kultūros tyrinėtojų Williamas J. T. Mitchellas knygoje *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation* pradeda kalbėti apie žodžio ir vaizdo santykį, pateikdamas pavyzdį iš radijo laidos, per kurią du žinomi amerikiečiai komikai mėgdavę vienas kitam rodyti savo vasaros atostogų nuotraukas ir jas komentuoti, kartas nuo karto prisimindami ir klausytojus: „kaip norėčiau kad ir jūs galėtumėte pamatyti šias fotografijas“, arba „džiaugiuosi, kad šiandien kartu su mumis pasižiūrėjote šias nuotraukas“<sup>1</sup>. Mitchello teigimu, būtent taip atsiskleidžia vaizdo ir žodžio santykio žavesys bei jo dvilypumas: minėtieji komikai žino, kad klausytojai fotografijų pamatyti negali, bet norėtų, kad pastarieji jas išvystų ir džiaugiasi, kai pasakojimų dėka tai pavyksta; tačiau kartu tai nėra jų tikslas - net jeigu ir galėtų, klausytojams savo fotografijų jie neparodytų<sup>2</sup>.

Tad Mitchellas visiškai pagrįstai klausia, kaip gi šią iš pažiūros prieštarinę situaciją paaiškinti? Vaizdo ir žodžio santykio problematika nėra mūsų laikų prerogatyva: jos istorija siekia dar senovės graikų laikus, o galbūt ir toliau. Į žodinį ir vaizduojamąjį meną istorijoje žvelgta tiek kaip į turinčius bendras šaknis ir vienas su kitu susikalbančius, tiek kaip besivaržančius tarpusavyje ir siekiančius įrodyti vieno pranašumą prieš kitą<sup>3</sup>. Šiame darbe žodžio ir vaizdo santykį mes nagrinėsime per ekfrazės prizmę. Reikia pabrėžti tai, kad ekfrazė taip pat yra gana problematiška sąvoka, kildinama dar iš pirmųjų mūsų eros amžių. Graikų ir romėnų suvokta kaip retorinė priemonė, reiškianti vaizdingą kalbėjimą, šiuolaikinių teoretikų ji apibrėžiama skirtingai: nuo „vaizduojamojo meno kūrinio žodinio atkūrimo“<sup>4</sup>, „tam tikro interpretacijos būdo“<sup>5</sup>, „kalbinės vizualios reprezentacijos reprezentacijos“<sup>6</sup> iki „žodinės atvaizdo reprezentacijos pačia plačiausia prasme, įskaitant ir kritinius tekstus“<sup>7</sup>.

Šiame darbe mes remsimės šiuolaikinių tyrimų atskaitos tašku tapusiu James'o A. W. Heffernano ir Williamo J. T. Mitchello apibrėžimu, ekfrazę laikančiu „kalbine vizualios

---

<sup>1</sup> Mitchell, Williams J. T., *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. The University of Chicago Press, 1995, 151.

<sup>2</sup> Ten pat, 156.

<sup>3</sup> Ten pat, 32.

<sup>4</sup> Carrier, David, *Principles of Art History Writing*. University Park, Pa.: Pennsylvania State U. P., 1991, 8

<sup>5</sup> Ten pat, 8.

<sup>6</sup> Heffernan, James A. W., *A Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashberry*. Chicago: The University of Chicago Press, 1993, 3; Mitchell, *Picture Theory*, 152.

<sup>7</sup> Wagner, Peter, „Introduction: Ekphrasis, Iconotexts and Intermediality – the State(s) of the Art(s)“. *Icons, Texts, Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality*. Ed. Wagner, Peter. Berlin: Walter de Gruyter, 1996, 14.

reprezentacijos reprezentacija“. Mes teigsime žodžio ir vaizdo dialogiškumą, remdamiesi tuo, kad rašymas apie meno kūrinį skiriasi nuo rašymo apie bet koki kitą objektą. Ekfrastinis kūrinys save prezentuoja atsakydamas į kitą meno kūrinį, kuris jau pats savaime kažką teigia apie pasaulį. Taigi reprezentacinis judesys ekfrazėje yra sudvejinamas.

Mūsų analizės objektas – amerikiečių poeto Williamo Carloso Williamsso poezijos rinkinys *Vaizdai iš Brueghelio ir kiti eilėraščiai* (*Pictures from Brueghel and Other Poems*) (1962), kurio pavadinimas jau iš anksto nurodo ypatingą žodžio ir vaizdo santykį, besiskleidžiantį knygoje surinktuose eilėraščiuose. Eilutėje minima Brueghelio pavardė nukreipia mus į vaizduojamojo meno kontekstą: mintyse išskyla žymiausi dailininko kūriniai, ryškiausi tapybos bruožai, tematinis jos laukas. Pavadinimas sudarytas tarsi iš dviejų dalių, kur „vaizdai iš Brueghelio“ jungtuku „ir“ sujungiami su „kiti eilėraščiai“. Perskaitę tik pirmąją pavadinimo dalį galėtumėme tikėtis knygoje aptikti flamandų dailininko paveikslų reprodukcijas ar, pavyzdžiui, paties Williamsso pieštus ar tapytus kūrinius įkvėptus Brueghelio, tačiau žodžių junginys „ir kiti eilėraščiai“ sufleruoja, kad tai visgi poezijos rinkinys, kurį atsivertę pamatysime eilėraščius. „Eilėraščiai“ čia sulyginami su „vaizdais“, taip pabrėžiant pirmųjų vaizdiškumą.

Svarbu pabrėžti tai, kad knygą *Vaizdai iš Brueghelio ir kiti eilėraščiai* sudaro trys eilėraščių rinkiniai: *Vaizdai iš Brueghelio* (dešimt ekfrastinių eilėraščių pagal Brueghelio paveikslus) bei jau anksčiau išleisti *The Desert Music* (1954) ir *Journey to Love* (1955). Kaip matome, šie rinkiniai apjungti pirmojo pavadinimu – tai nurodo visų knygoje esančių eilėraščių ryšį su ekfrazės bei žodžio ir vaizdo santykio problematika. Vis dėlto mūsų tikslu lieka ekfrastinių eilėraščių griežtąja prasme analizė, tad šiame darbe analizuosime pasirinktus kūrinius iš pirmojo rinkinio. Dėl tos pačios priežasties, toliau vartodami pavadinimą *Vaizdai iš Brueghelio*, mintyse turėsime būtent pirmuosius dešimt ekfrastinių eilėraščių.

Tokie tyrėjai kaip Marie Ann Caws, Irene Fairley, Joelis Conarroe ir Wendy Steiner *Vaizdus iš Brueghelio* skaitė remdamiesi struktūralizmo bei semiotikos prieigomis ir vertino eilėraščius kaip tam tikras „verbalines ikonas“<sup>8</sup>, ieškančias struktūrinių atitikimų tarp poezijos ir dailės. Naujojo istorizmo prieiga atkreipė dėmesį į tai, kaip Williamsas, veikiamas pačių įvairiausių socialinių ir kultūrinių to meto įtakų, žvelgė į Brueghelį ir perinterpretavo jo paveikslus savo kūryboje. Heffernanas, įvesdamas į diskusiją ekfrazės terminą, nagrinėja meno istorijos disciplinos (ypač Gustavo Glūcko darbų) įtakas ir žodžio bei vaizdo varžymąsi Williamsso kūryboje. Grantas F. Scottas, taip pat pasitelkdamas į pagalbą ekfrazę, teigia

---

<sup>8</sup> Scott, F. Grant, „Copied with a Difference: Ekphrasis in William Carlos Williams' *Pictures from Brueghel*“. *Word and Image*, 1999, 15 (1), 63.

Williamsą savo kūryboje perkonstruojant Brueghelio darbus pagal modernaus meno, tiksliau – kubizmo, taisykles.

Šiame darbe mes atsiribosime nuo istorinių, kultūrinių ir socialinių įtakų, tad galima teigti, kad tam tikra prasme laikysimės arčiau pirmosios stovyklos. Šio darbo tikslas – parodyti, kaip Williamsas rinkinio *Vaizdai iš Brueghelio* eilėraščiuose kuria vaizdiškumo (vaizdiškumu vadinsime literatūros kūrinio vaizdingumą ir vizualumą) efektą ir, žiūrėdamas į Brueghelio paveikslus bei atpažindamas tai, kas juose vaizduojama, kuria poetinius jų aprašymus (ekfrastines interpretacijas), kurie atsiskleidžia kaip semiotiniai. Analizuodami pasirinktus ekfrastinius eilėraščius ir atitinkamus jų aprašomus paveikslus, remsimės Felixo Thürlemanno semiotine dailėtyra ir, kaip grynai analitiniu įrankiu, Erwino Panofskio dailės kūrinio reikšmės lygmenų klasifikacija.

Analizuosime pasirinktų eilėraščių originalus, parašytus anglų kalba, ir greta pateiksime jų vertimus į lietuvių kalbą. Šiame darbe naudosimės Mariaus Buroko eilėraščių vertimais, išspausdintais žurnale *Krantai* (2001, 2). Jei analizė reikalaus, vertimus tikslinsime ir pakeitimus nurodysime darbo išnašose. Cituojant eilėraščius, pirmiausia tekste pateiksime lietuviškus vertimus, tačiau reikia pabrėžti, kad analizėje remsimės būtent angliškaisiais jų originalais.

Pirmiausia trumpai aptarsime Williamso kūrybą, pagrindinius poetikos principus ir imažizmo įtaką. Tuomet pereisime prie gilesnio ekfrazės sampratų apmąstymo: nuo ankstyvojo laikotarpio – antikos laikų – iki šiandieninių diskusijų. Plačiau aptarę naudojamą metodologiją – Thürlemanno semiotinę dailėtyrą ir Panofskio dailės kūrinio reikšmės lygmenų klasifikaciją – pereisime prie Williamso eilėraščių analizės. Šioje darbo dalyje analizuosime žodžio ir vaizdo santykį ekfrastiniuose Williamso eilėraščiuose ir stengsimės išgryninti strategiją, kuria eilėraščiuose naudojamosi kuriant vaizdiškumo efektą bei ypatingą poetinį paveikslų aprašymą.

## I WILLIAMO CARLOSO WILLIAMSO KŪRYBOS APŽVALGA

Amerikiečių poetas Williamas Carlosas Williamsas (1883-1963) gimė Rutherfordo miestelyje Naujojo Džersio valstijoje, kur nugyveno visą gyvenimą, dienomis dirbdamas pediatru ir šeimos gydytoju vietos ligoninėje, o naktimis rašydamas poeziją, apsakymus, pjeses, romanus bei esė. Williamsas paprastai siejamas su modernizmo ir imažizmo judėjimais, o jo kūryba skirstoma į keturis pagrindinius laikotarpius: ankstyvąjį (maždaug iki

1913-ųjų); imažistinių (1914-1920), objektyvistinių (1922-1950) ir vėlyvąjį (1951-1963)<sup>9</sup>. Žymiausi jo kūriniai – tai poezijos ir prozos improvizacijos *Kora in Hell: Improvisations* (1920), poezijos ir prozos rinkinys *Spring and All* (1923), poezijos rinkiniai knygoje *Vaizdai iš Brueghelio ir kiti eilėraščiai (Pictures from Brueghel and Other Poems)* (1962) bei penkių dalių epinė poema *Paterson* (1963). 1963-iaisiais, prabėgus dviem mėnesiams po mirties, už rinkinį *Vaizdai iš Brueghelio ir kiti eilėraščiai* Williamsui suteikta Pulitzerio premija.

## 1. Bendrieji poetikos principai

Pagrindiniai Williamso poetikos bruožai – tai ypatinga kalba, išaugusi iš Jungtinių Valstijų kultūrinės ir socialinės įvairovės, bei „kintama pėda“ (angl. *variable foot*). Williamsas, kalbėdamas apie savo amžininkų ir bičiulių Ezros Poundo bei Thomo Stearnso Elioto kūrybą, ne kartą yra teigęs, kad pastarieji pernelyg prisirišo prie europietiškos kultūros, tradicijos ir kalbos. Kaip rašo Marcas Hofstadteris, Williamsas buvo „vietos poetas“<sup>10</sup>, amerikietis, kuris ne tik vengė kalbėti „aukštuoju stiliumi“<sup>11</sup>, o kartu ir įvairiausių Senojo pasaulio manierizmų, bet ir siekė pašalinti iš savo kūrybos visas sudėtingas metaforas bei miglotas užuominas. Pasak paties Williamso, jam buvo neįdomi „britų kalba, turinti savyje kažin ką nenatūralaus“<sup>12</sup>. Jis siekė į poeziją perkelti šnekamąją amerikiečių kalbą, „tai, ką girdime Amerikoje (...) o ne *mirusių* klasikų kalbą, kurios gyvai *niekada negirdėjome*. Niekas jos negirdėjo ir negali girdėti, kaip nebegalime išgirsti ir senosios graikų kalbos“<sup>13</sup>. Paprasta, gyva šnekamąja kalba Williamsas siekė su skaitytoju kaip lygus su lygiu kalbėti apie abiem rūpimus dalykus – kasdienybę ir paprastų žmonių gyvenimą<sup>14</sup>.

Kaip teigia Hugh Kenneris, remdamasis Roberto Frosto įžvalgomis, girdėdami gretimame kambaryje vykstantį pokalbį, mes galime ir nesuprasti paskirų žodžių, tačiau jau vien iš kalbos ritmo galėsime pasakyti, ar ten kalbasi, pavyzdžiui, amerikiečiai, ar britai<sup>15</sup>.

---

<sup>9</sup> Schmidt, Peter, *William Carlos Williams, The Arts, and Literary Tradition*. Louisiana State University Press, 1988, 5.

<sup>10</sup> Hofstadter, Marc, „A Different Speech: William Carlos Williams' Later Poetry“. *Twentieth Century Literature*, 1977, 23(4), 459.

<sup>11</sup> Ten pat, 459.

<sup>12</sup> Koehler, Stanley, „Interview: William Carlos Williams, The Art of Poetry No. 6“. *The Paris Review*, 1964, 32. <http://www.theparisreview.org/interviews/4486/the-art-of-poetry-no-6-william-carlos-williams> <žr. 2016-04-01>

<sup>13</sup> Williams, William Carlos, „The Poem as a Field of Action (Talk given at the University of Washington, 1948)“. In Williams, *Selected Essays*. New York: New Directions, 1969, 289.

<sup>14</sup> Hofstadter, 459.

<sup>15</sup> Kenner, Hugh, „William Carlos Williams's Rhythm of Ideas“. *The New York Times*, 1983. <http://www.nytimes.com/1983/09/18/books/william-carlos-williams-s-rhythm-of-ideas.html?pagewanted=all> <žr. 2016-04-15>

Pasak Kennerio, britai, amerikiečiai, kanadiečiai, nors visi kalba ta pačia anglų kalba, akcentus sakiniuose dėlioja ir intonuoja skirtingai. Siekdamas atrasti ritmą, būdingą *gyvai* amerikiečių kalbai, Williamsas eksperimentavo su eilėraščio forma. Jis kritikavo griežtą metrą, išpaudžiantį kūrėją ir kalbą į rėmus, tačiau kartu ir laisvąsias eiles (verlibrą), teigdamas, kad toks eiliavimas iš principo negali egzistuoti: „būdama meno forma, eilėraščio eilutė negali būti „laisva“, i. e. neturėti ribų ar pagrindinio ją valdančio principo“<sup>16</sup>. Dilemai išspręsti Williamsas pasiūlė „kintamą pėdą“. Nors šio principo jis niekada aiškiai neapibrėžė, galima daryti prielaidą, kad kintama pėda reiškia eilučių skyrimą pagal šnekamosios kalbos intonacijas ir kirčius. Tai reiškia, kad Williamsas nesistengė sudėlioti žodžių į tam tikrą iš anksto paruoštą metrinę schemą, veikia eilutės buvo skaidomos pagal organišką kalbos tėkmę. Tad nenuosabu, kad Williamsas (kaip žinome iš išlikusių jo rankraščių) dažnai perrašinėdavo tą pačią žodžių seką daugybę kartų, perskirdamas ją į eilutes vis kitose vietose<sup>17</sup>.

Didžiulę įtaką Williamsso kūrybai padarė vaizduojamasis menas, supęs jį nuo pat vaikystės (Williamsso motina buvo dailininkė, Paryžiuje baigusi tapybos studijas). Jis buvo įsitraukęs į menininkų ratelių veiklas Niujorke, nuolat vaikščiojo į muziejus bei galerijas, rašė kritinius tekstus. Visa ši Williamsso veikla sutapo su perversmu vaizduojamuosiuose menuose: 1913 m. Niujorke įvyko pirmoji didelė tarptautinė modernaus meno paroda *the Armory Show*, atvežusi į Jungtines Valstijas europietiškojo avangardo (fovizmo, kubizmo ir futurizmo) kūrinių. Daugelis Williamsso kūrybos tyrinėtojų, o kartu ir pats rašytojas, dažnai mini šią parodą kaip vieną esmingiausių įvykių, padariusių milžinišką įtaką jo kūrybinei raidai<sup>18</sup>. Williamsas savo autobiografijoje rašo: parodoje pamatęs Marcelio Duchampo paveikslą *Aktas, Leidžiantis laiptais Nr. 2 (Nu descendant un escalier no.2)* (1912), „garsiai nusijuokiau... linksmi, su palengvėjimu“<sup>19</sup>.

Bonnie Costello teigia Williamsą buvus pirmiausia modernistu, o tik po to poetu. Pažintis su moderniąja daile Williamsą skatino ieškoti naujų išraiškos formų poezijoje: pasak Costello, Williamsas apie kūrybinį procesą mąstė tapybiniais terminais ir eilėraščių patirti kvietė it paveikslą<sup>20</sup>. 1951-aisiais, skaitydamas paskaitą Harvarde, jis sakė: „eilėraščiai nėra

---

<sup>16</sup> *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, ed. Roland Green et al. Princeton N.J: Princeton University Press, 2012, 1516-1517.

<sup>17</sup> Kenner.

<sup>18</sup> Welsch, J. T. „The Formalistic Grounds for William Carlos Williams’s Critique of Imagism“. In *Imagism: Essays on its Initiation, Impact and Influence*. Ed. Gery, John, Daniel Kempton, H.R. Stoneback. New Orleans: University of New Orleans Press, 2013, 143.

<sup>19</sup> Williams, Carlos William, *Autobiography*. New Directions Publishing, 1967, 134.

<sup>20</sup> Costello, Bonnie, „William Carlos Williams in a World of Painters“. *Boston Review*, 1979, 6/7. <http://bostonreview.net/archives/BR04.6/costello.html> <žr. 2016-04-02>



sudaryti iš minčių – juos sudaro žodžiai, dažai ant drobės<sup>21</sup>. Tokiu būdu Williamsas atkreipia dėmesį į eilėraščio vizualumą ir tai, kad poeziją mes suvokiame dviem jaslėmis: rega bei klausa. Į eilėraščių mes ir žiūrime, ir jį girdime. Tačiau kartu Williamsui eilėraštis – tai struktūrinis objektas, kuris vietoje to, kad svarstyti kokį nors kitą, nekalbinį dalyką ar daiktą, pats yra tuo svarstytinu dalyku ar daiktu<sup>22</sup>. Jis sudarytas ne vien iš savo medžiagos materialumo (spaudinio ar garso), bet ir iš savo struktūros: „tarpų tarp žodžių ir jų išdėstymo“<sup>23</sup>. Williamsas teigė: „bandžiau sulieti paveikslo ir eilėraščio kompoziciją (angl. „design“). Padaryti tai tuo pačiu dalyku. Kartais nenoriu nieko pasakyti. Noriu tik perteikti“<sup>24</sup>. Taigi pasak Williamso, abu menai – ir vaizduojamasis, ir žodinis – naudojami ta pačia kompozicijos arba „dizaino“ idėja.

## 2 Imažizmo įtaka W. C. Williamso kūrybai

Imažizmas (pranc. *image* – vaizdas, įvaizdis) susiformavo XXa. 2 deš. Londone, tačiau vėliau daugiausia vystėsi Jungtinėse Valstijose. Įkvėpti japoniško haiku ir, iš dalies, senovės graikų lyrikos, imažistai kūrė trumpus eilėraščius, nukreiptus į paveikų vieno atskiro vaizdo perteikimą; pirmenybę teikė verlibrui, o ne tradicinei eilėdarai.

Idėjiniais imažistų pirmtakais buvo Thomas Ernestas Hulme'as ir Ezra Poundas, be jų grupelę sudarė Frankas Stuartas Flintas, Richardas Aldingtonas, „H.D.“ (Hilda Doolittle), Davidas Herbertas Richardsas Lawrence'as, Fordas Maddoxas Fordas, Amy Lowell bei, kurių laiką, W. C. Williamsas. Visi jie buvo susitelkę apie Harrietos Monroe čikagiškąją *Poetry* ir jos angliškąją atmainą *The Egoist*. 1913 m. kovą *Poetry* išspausdino F. S. Flintas *Imagisme* ir Poundo *A Few Don'ts by an Imagiste*, tapusius tam tikru imažistų manifestu. Flintas savo tekste išskyrė keletą imažistinės kūrybos taisyklių: „1. Svarbu tiesioginis santykis su daiktu, nesvarbu subjektyviu ar objektyviu. 2. Nevartoti nė vieno žodžio, kurio nereikia perteikimui. 3. Dėl ritmo: poezijos ritmas turi priminti muzikinės frazės sekvenciją, o ne metronomo dūžius“<sup>25</sup>. Taip pat Flintas paminėjo ir ketvirtą taisyklę, „tam tikrą vaizdo doktriną“, kuri esą specialiai liko neužrašyta, mat nesusijusi su publika ir neturėtų jos dominti, priešingu atveju

---

<sup>21</sup> Ten pat.

<sup>22</sup> Welsch, 145.

<sup>23</sup> Ten pat, 146.

<sup>24</sup> Williams, William Carlos, Interview with Walter Sutton. Cit. iš Lensing, George S., „Review: *The Revolution in the Visual Arts and the Poetry of William Carlos Williams* by Peter Halter“, *American Literature*, 1995, 67(3), 602.

<sup>25</sup> Flint, F. S. „Imagisme“, *Poetry: A Magazine of Verse*, 1913, 1(6), 199.

ji tik sukeltų nereikalingų diskusijų<sup>26</sup>. Pasak Poundo, poetai, norintys kurti imažistinę poeziją, turėtų vengti abstraktybių; naudoti tik labai ryškų epitetą arba jokio; stengtis ne *aprašinėti, o perteikti*; atkreipti dėmesį į kalbos muzikalumą bei jos skambėjimą. Tokiu būdu imažizmas tampa stilistiškai gana lanksčia kategorija, besiremiančia, anot Poundo, tikslumu, vaizdavimo objektyvumu ir muzikalumu<sup>27</sup>. Šios trys pagrindinės savybės formuoja vizualų aprašymą, kuris sukuria vaizdą: „intelektinį ir emocinį kompleksą“<sup>28</sup>. Tad imažisto tikslu tampa „kompleksiško“ vaizdo, suteikiančio „staigaus išsilaisvinimo jausmą; išsilaisvinimą iš laiko ir erdvės apribojimų; jausmą, kurį patiriame susidūrę su geriausiais meno kūriniais“, perteikimas<sup>29</sup>.

Vis dėlto daugelis literatūros tyrinėtojų iki šiol negali pasakyti, kur brėžti ribas tarp imažistinės ir neimažistinės poezijos. Anot jų, nei kritikai, nei patys judėjimo atstovai nesutarė dėl imažizmo idėjų, neegzistavę ir jokie griežtesni imažistinei kūrybai priskirtini kriterijai<sup>30</sup>. Migloti teiginiai apie vaizdą ir vaizdinio efektą, kuris lyg ir turėtų būti pagrindiniu imažistinės kūrybos principu, kelia dar karštesnę diskusiją. Dėl šios priežasties visiškai nenuostabu, kad judėjimas ilgai neišsilaikė: išleidęs pirmąją imažistų antologiją *Des Imagistes: An Anthology* (1914) (kurioje išspausdintas ir vienas Williamso eilėraštis), Poundas iš judėjimo pasitraukė.

Williamsas kurį laiką domėjosi imažizmo idėjomis, tačiau tai, spėjama, paskatino jo artima bičiulystė su Ezra Poundu. Pastarajam pasitraukus, jo pėdomis pasekė ir Williamsas. Kaip vėliau sakė Williamsas, imažizmas pasitarnavo apvalant poetinę kalbą nuo daugžodžiavimo, tačiau tai „nebuvo struktūrinis judėjimas“<sup>31</sup>. Imažistai, jo teigimu, pernelyg daug dėmesio skyrė santykiui su neaiškiu už eilėraščio esančiu „daiktu“ ir jo vaizdinio perteikimu, o ne pačiam kūriniiui<sup>32</sup>. Imažizmas šiuo atveju svarbus kaip judėjimas, padėjęs pamatus modernistinės poezijos formavimuisi, kaip tam tikra istorinė prieiga, tačiau jis nepasiūlo jokio aiškesnio ir konceptualesnio teorinio Williamso kūrybos analizės pagrindo. Šią užduotį atliks kitame šio darbo skyriuje aptariama ekfrazės teorija.

---

<sup>26</sup> Ten pat, 199.

<sup>27</sup> Hadjiyiannis, Christos, „Ezra Pound, T. E. Hulme, Edward Storer: Imagism as Anti-Romanticism in the Pre-Des Imagistes Era“. In *Imagism: Essays on its Initiation, Impact and Influence*, 36.

<sup>28</sup> Pound, Ezra, „A Few Don'ts by an Imagiste“, *Poetry: A Magazine of Verse*, 1913, 1(6), 200.

<sup>29</sup> Ten pat, 200-201.

<sup>30</sup> Cole, Jennifer, „Does 'Imagism' Mean Anything? Ezra Pound on Des Imagistes“. *Peer English: The Journal for New Critical Thinking*, 2013, 8, 40.

<sup>31</sup> Williams, „The Poem as a Field of Action“. In Williams, *Selected Essays*, 283.

<sup>32</sup> Welsch, 145.

## II EKFRAZĖS SAMPRATA IR JOS RAIDA

### 1 Ekfrazė ankstyvuoju laikotarpiu

Remiantis *Merriam-Webster* žodynu, ekfrazė, išvertus iš senosios graikų kalbos, reiškia paprasčiausią aprašymą – sąvoka kilo iš žodžio *ekphrazein* (liet. *papasakoti, apsakoti*), o tiksliau – *ex* (liet. *iš*) + *phrazein* (liet. *nurodyti, paaiškinti*). *Oxford English* žodyne nurodoma, kad ekfrazė sudaryta iš *ek* (liet. *iš*) ir *phrasis* – (liet. *kalba, pasakymas*), kitaip – „iš kalbos“ arba „iš pasakymo“.

Amerikiečių klasikinių studijų specialisto Jameso A. Francis'o teigimu, senovės Graikijoje ekfrazės terminas nebuvo plačiai paplitęs, susiformavo gana vėlai ir reiškė ne meno kūrinio aprašymą, kaip dabar įprasta manyti<sup>33</sup>, o tiesiog vaizdingą aprašymą arba pasakojimą „išskleidžiant dalyką prieš akis“<sup>34</sup>. Tai buvo vienas iš daugelio klasikinės retorikos terminų, vartotų retorikos figūrų aiškinimo knygoje *Progymnasmata* (gr. *pro* – „prieš“, *gymnasmata* – „pratimai“)<sup>35</sup>. Pasak Francis'o, iki šių dienų išliko keturi formalūs antikiniai ekfrazės apibrėžimai, beveik identiški formuluojami skirtinguose I-V a. *Progymnasmata* vadovėliuose: „ekfrazė yra deskriptyvi kalba, aiškiai prieš akis iškelianti tai, kas vaizduojama. Yra asmenų, įvykių, vietų ir laikotarpių ekfrazė“<sup>36</sup>. Pavyzdžiai šiuose vadovėliuose paprastai pateikiami iš Homero raštų, dažniausiai – tai mūšių aprašymai. Francis'o teigimu, praktiškai nėra išlikusių formalių ekfrazės pavyzdžių, kuriuose būtų aprašyti meno kūriniai. Tad beveik užtikrintai galima pasakyti, kad meno kūrinio aprašymas antikos laikotarpiu nebuvo laikomas atskiru žanru, o pati ekfrazė labiau suprasta kaip technika ar savybė, kurią turėjo tiek rašytiniai, tiek sakytiniai kūriniai<sup>37</sup>.

---

<sup>33</sup> *Oxford English* žodyne nurodoma, kad ekfrazės terminas pirmą kartą paminėtas 1715-aisiais ir reiškė „aiškų dalyko pasakymą arba jo interpretaciją“. Toks apibrėžimas dar aiškiai nurodo į sąsajas su senąja graikiškąja tradicija. 1814-ųjų *Oxford English* leidime pateikiama jau kiek kitokia reikšmė, ekfrazė čia – „ornamentuotas, puošnus stilius“. Šiuolaikiniuose žodynuose pateikiami ekfrazės apibrėžimai itin skiriasi nuo ankstyvesnių – ir nuo antikinių, ir nuo minėtų XVIII – XIX a. pavyzdžių. Mūsų laikais ekfrazė akivaizdžiai siejama su būtent meno kūrinio aprašymu. *Merriam-Webster* pateikia tokį sąvokos apibrėžimą: tai „literatūrinis vizualaus meno kūrinio aprašymas ar komentaras“; *Oxford Reference* rašoma: „ekfrazė – tai platus ir detalus literatūrinis bet kokio objekto, realaus ar įsivaizduojamo, aprašymas“; *Oxford Dictionary of Literary Terms* teigiama: „ekfrazė – nežodinio meno kūrinio, realaus ar įsivaizduojamo (paprastai tapybos darbo arba skulptūros) žodinis aprašymas arba apmąstymas“.

<sup>34</sup> Francis, James A., „Metal Maidens, Achilles' Shield, and Pandors: the Beginnings of „Ekphrasis““. *The American Journal of Philology*, 2009, 130(1), 2.

<sup>35</sup> Melnikova, Irina, „Ekfrazė“. *Avantekstas: Lietuviškų literatūros mokslo terminų žodynas*, Vilniaus universitetas. Prieiga internetu: <http://www.avantekstas.flf.vu.lt>. <žr. 2016-03-15>

<sup>36</sup> Francis, 5.

<sup>37</sup> Ten pat, 2.

Pasak Ruth Webb, pagrindinis ekfrazės kaip retorikos technikos tikslas buvo ne tiek detalus ir aiškus tam tikro konkretaus daikto ar dalyko aprašymas, o jo „suvokimo efekto perteikimas žiūrovui“<sup>38</sup>. Tuo remdamiesi galime teigti, kad klausytojus, kurie niekada nebuvo susidūrę su daiktu ar dalyku, apie kurį kalbama, sudomina ir įtraukia ne pats detalus aprašymas, o emocijos intensyvumas, kurį tas aprašymas sukelia, kitaip – „ekfrastinio kalbėjimo poveikis“<sup>39</sup>. Ypatingu ekfrastiniu autoriaus meistriškumu ir pasiekimu laikytas klausytojo gebėjimas, girdint istoriją, įsivaizduoti ir tai, kas žodžiais liko nepasakyta. Savo pasakojimu oratorius taip vaizdingai atkurdavo įvykius, kad klausytojui atrodydavo, jog jis ne tik juos girdi, bet ir mato, pats juose dalyvauja<sup>40</sup>. Stengdamiesi sukurti tokį įspūdį, oratoriai kalbėdavo ne vien apie matomas, fizinės objekto savybes, bet ir tai, kas slypi už jų.

Tokia figūra, kuria paranku sukelti jausmus, „prieš akis padėti“<sup>41</sup> vaizduojamus įvykius, retorikos vadovėliuose vadinta *enargeia* (gr. *arges* - ryškus, šviesus). Tai nuoseklus žodinis aprašymo, gyvumo ir ryškumo (angl. *vividness*) principas, nukreiptas į klausytojo jusles ir apeliuojantis į vidinę (proto) akį<sup>42</sup>. *Enargeia* kartu laikyta ir viena pagrindinių ekfrazės savybių. Aristotelis apie tai kalba *Retorikoje*, tačiau detaliausiai *enargeia* apibūdina romėnų oratorius Kvintilianas. Pasak jo, oratorius daug veiksmingiau klausytojus įtikins patraukdamas jų vaizduotę, o ne besiremdamas vien loginiais argumentais<sup>43</sup>. Jo teigimu, kad pasiektų *enargeia*, oratorius turi pasitelkti vaizduotę (gr. *phantasia*) ir atkurti sceną savo sąmonėje, tuomet jis šią viziją reprezentuoja kalba, sukurdamas analogišką vaizdą ir su juo susijusius jausmus auditorijos mintyse<sup>44</sup>.

Visa tai, kas pasakyta apie ekfrazę kaip retorikos priemonę, jokių būdu nereiškia, kad graikai ar romėnai neturėjo ekfrastinių meno kūrinių aprašymų. Priešingai, vieni tokių – tai pirmuoju meninio objekto ekfrazės pavyzdžiu laikomas Achilo skydo aprašymas Homero *Iliadoje*<sup>45</sup>, taip pat Enėjo skydo aprašymas Vergilijaus *Eneidoje*, Ariadnės ir Minervos gobelenų aprašymai Ovidijaus *Metamorfozėse* ir kt. Šių aprašymų ekfrastinę techniką dažnai

<sup>38</sup> Webb, Ruth, „Ekphrasis Ancient and Modern: the Invention of a Genre“, *Word and Image*, 1999, 15(7), 18.

<sup>39</sup> Melnikova, Irina, *Literatūros (inter)medialumo strofos arba Žodis ir vaizdas*. Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2016, 86.

<sup>40</sup> Kučinskienė, Audronė, „Divinacija prieš Cecilijų Cicerono retorikos kontekste“. *Literatūra*, 2010, 52(3), 65.

<sup>41</sup> Ten pat, 65.

<sup>42</sup> *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, 409.

<sup>43</sup> Ten pat, 409.

<sup>44</sup> Ten pat, 409.

<sup>45</sup> Įdomu tai, kad nors senovės graikų retorikos vadovėliuose Homero kūrinių ištraukos dažnai būdavo pateikiamos kaip puikūs ekfrazės pavyzdžiai, nė viename jų neužsimenama apie mūsų minimo Achilo skydo aprašymą. Kaip teigia Francis'as, Achilo skydo aprašymas tampa ekfrazės pavyzdžiu tik vėlesniais Renesanso ir modernybės laikotarpiais, kai ekfrazės apibrėžimas susiaurinamas iki būtent meno kūrinio aprašymo.

atkartodavo ir kopijuodavo viduramžių, Renesanso ir vėlesnių laikotarpių kūrėjai. Tačiau šie aprašymai, kaip jau minėjome anksčiau, nebuvo laikomi atskiru ekfrastinės kūrybos žanru. Meno kūriniai nebuvo išskiriami iš kitų objektų, kurių patirtį siekta detaliai ir vaizdingai aprašyti, klausytojams sužadinant beveik regimą vaizdinį<sup>46</sup>.

Nors, kaip teigia Irina Melnikova, antikos laikų teorinis ekfrazės apmąstymas nesietas su menų sąveikos klausimais<sup>47</sup>, pasak Dalios Dilytės, vaizduojamojo ir žodinio meno sugretinimas graikams buvo žinomas ir įprastas jau nuo VI a. pr. Kr.<sup>48</sup>. Vienas žinomiausių antikinių kontekstų, kuriame susiduriama su vaizdo ir žodžio santykio problematika, susijęs su graikų mąstytojo Plutarcho eilute: „poezija yra kalbantis paveikslas, tapyba yra nebyli poezija“<sup>49</sup>. Taip Plutarchas knygoje *Apie Atėnų šlovę* aukštino istorikus, rašiusius tokius vaizdingus tekstus, kad skaitytojai galėjo išvysti tai, ką skaitė. Panašiai kalbėjo ir romėnų poetas Horacijus, žymiuoju posakiu *ut pictura poesis* (lot. tarsi paveikslas poezija) poemoje *Poezijos menas (Ars Poetica)* sugretinęs abu menus<sup>50</sup>:

Tarsi paveikslas poezija: šis pagauna tik žiūrint  
Jį iš arčiau, o aną atsitraukus reikia žiūrėti,  
Tam reikalinga tamsa, o anas šviesoje išpūdingas,  
Žvilgsnis žiūrovo aštrus jokios jam nekelia baimės.  
Tas tiktai syki patiks, o anas nepabos ir dešimtą<sup>51</sup>.

Vaizdo ir žodžio santykio problema nesvetima buvo ir Homerui. Ji atsiskleidžia per jau minėtą seniausiu ekfrastinio aprašymo pavyzdžiu laikomą Achilo skydo aprašymą *Iliadoje*. Visų pirma, Homeras, aprašydamas Hefaisto darbą ir skydo sukūrimo procesą, nuolatos primena, kad jis tik reprezentuoja reprezentaciją, i. e. pabrėžia skirtumą tarp meno kūrinio ir realybės<sup>52</sup>: „Žemė juodavo už jų kaip laukas, iš tikro suartas,/ Norint ji buvo auksinė: jis taip nuostabiai pavaizdavo.“<sup>53</sup>; „Iškalė ir vynuogyną skyde, apkarusį

---

<sup>46</sup> Melnikova, „Ekfrazė“.

<sup>47</sup> Melnikova, *Literatūros (inter)medialumo strofos arba Žodis ir vaizdas*, 87.

<sup>48</sup> Dilytė, Dalia, „Du romėnų poetai apie kūrybą“. *Lietuvos rašytojų sąjungos mėnraštis „Metai“*, 2008, 7.

<sup>49</sup> *The Princeton Handbook of Poetic Terms*, cit. iš Harvey, Judith, „*Ut pictura poesis*“.  
<http://csmt.uchicago.edu/glossary2004/utpicturapoesis.htm> <žr. 2016-03-15>

<sup>50</sup> Harvey.

<sup>51</sup> Horacijus, *Poezijos menas/Romėnų literatūros chrestomatija*. Vilnius: Mokslas, 1992, 271. (Eugenijos Ulčinaitės vertimas).

<sup>52</sup> Francis, 14.

<sup>53</sup> Homeras, *Iliada*. Vilnius: Vaga, 2007, 378.

vaisiais./Gražų, auksinį, kur vynuogės juodavo prisirpę<sup>54</sup>; „Iškalė ten ir kaimenę jaučių šėmų, stačiaragių./ Jaučiai buvo iš aukso ir alavo balto daryti./ Ėjo pulku iš tvarto visi baubdami į ganyklą/ Šniokščiančios upės pakrantėn, kur nendrės siūruodamos augo.“<sup>55</sup> Nors Hefaistas ir itin meistriškai kuria figūras, kurios atrodo it gyvos (kalba bei juda), o Homeras siekia kuo vaizdingiau atpasakoti tai, ką (tariamai) skyde mato, skaitytojui nuolatos primenama, kad tai viso labo metaliniai atvaizdai<sup>56</sup>. Svarbu ir tai, kad Achilo skydo aprašymas yra „tariama ekfrazė“, joje aprašomas meno kūrinys, kuris realybėje neegzistuoja ir yra sukurtas paties rašytojo. Tad žodis, nors ir sukuria vaizdingą aprašymą, tačiau tiek vienas, tiek kitas (ir žodinis aprašymas, ir pats Achilo skydas) yra sukurti menininko<sup>57</sup>.

Galiausiai, ekfrazė antikiniu laikotarpiu naudotasi vien spręsti kompozicinėms problemoms<sup>58</sup> ir žodiniu aprašymu kurti vaizdinio efektą. Ekfrazė kūrinuose padėdavo pakreipti naratyvą norima linkme, atsiremiant į tam tikro realaus daikto ekfrastinį aprašymą ir taip fiksuojant skaitytojo žvilgsnio posūkį<sup>59</sup>. Taip pat, tyrinėtojai beveik vienbalsiai sutaria, kad *Iliadoje* Achilo skydo aprašymas simbolizuoja visą pačioje Iliadoje pasakojamą istoriją – tai it daugiasluksnis visos poemos atvaizdas įterptas į ją pačią<sup>60</sup>. Nestebina tai, kad praktiškai visi žinomi ekfrazės pavyzdžiai antikinėje retorikoje ir literatūroje yra įsiterpę į didesnę tekstą, organiškai su juo susiję. Galime teigti, kad ankstyvuosiu raidos laikotarpiu ekfrazė nebuvo savarankiška meno forma, kokia ji tapo IX – XXa. Senovės graikams ir romėnams tai buvo tam tikra retorikos technika, reiškianti vaizdingą kalbėjimą ir įtraukianti ne vien meno kūrinių, bet ir kitų daiktų ar dalykų, išgalvotų ar tikrų, detales aprašymus. Taigi, nors ir nereikė būtent meno kūrinio aprašymo, nuo pat ankstyviausių laikų ekfrazė užėmė tarpinę poziciją tarp žodžio ir vaizdo.

## 2 Modernioji ekfrazės samprata

Šiuolaikinė ekfrazės samprata kildinama iš 1955 m. Leo Spitzerio straipsnio, kuriame jis analizuoja Johno Keatso eilėraštį *Odė graikų vazai* (1819) (*Ode on a Grecian Urn*).

---

<sup>54</sup> Ten pat, 379.

<sup>55</sup> Ten pat, 379.

<sup>56</sup> Francis, 13.

<sup>57</sup> Ten pat, 14.

<sup>58</sup> Vaizdingas aprašymas buvo itin svarbi retorikos priemonė, padedanti oratoriui komponuoti kalbą ir išlaikyti klausytojų dėmesį. Dėl šios priežasties toks aprašymas dažnai tapdavo oratoriaus kalbos ašimi, apie kurią būdavo dėliojamas visas pasakojimas. (Kučinskienė, 66).

<sup>59</sup> Kardelis, Naglis, „Antikinė estetika ir meno teorija“. *Paskaita*, Vilniaus universitetas, 2016 m.

gegužės 12 d.

<sup>60</sup> Francis, 12.

Ekfrazę Spitzeris apibūdina kaip „poetinį tapybos ar skulptūros kūrinio aprašymą“, numatanti „meno transpoziciją“, i. e. „jusliškai suvokiamų meno objektų reprodukciją žodžių medijoje“<sup>61</sup>. Spitzeris ekfrazės sąvoką susiaurina iki *meno objektų* atkūrimo, tačiau pirmasis išsamus bandymas sukurti modernią ekfrazės teoriją priklauso Murray Kriegeriui, suabejojusiam XVIIIa. vokiečių dramaturgo, literatūros kritiko ir filosofo Gottholdo Ephraimo Lessingo teiginiais, išdėstytais veikalė *Laokoontas, arba apie poezijos ir tapybos ribas* (1766) (*Laocoön – An Essay on the Limits of Painting and Poetry*). Lessingą neramino tai, kad vizualiųjų ir žodinio menų ribos tampa pernelyg miglotomis<sup>62</sup>, tad, norėdamas užkirsti kelią menų maišymuisi, jis literatūrą apribojo laikinėje, o vaizduojamąjį meną – erdvinėje dimensijoje. Remiantis Lessingu, pirmoji plėtojasi laike, aprašymą kuria naratyvine maniera, o antrasis lieka statiškas ir tylus, tad, priešingai nei literatūra, gali pavaizduoti tik vieną dalyką vienu laiko momentu<sup>63</sup>.

Kriegeris, kvestionuodamas Lessingo koncepciją ir jo įtvirtintą vaizdo ir žodžio priešpriešą, savo tekste *Ekphrasis and the Still Movement of Poetry; or Laocoön Revisited* (1967) ekfrazę vertina kaip naratyvinio teksto fragmentą, tam tikrą į pasakojimą įsiterpusį aprašymą, kuris laikinai sustabdo istorijos įvykių eigą<sup>64</sup>. Kitaip tariant, ekfrazė, nutraukdama diskurso laikiškumą, suteikia jam erdvinį matmenį. Kriegeriui ekfrazė tampa „bendru poetikos principu“<sup>65</sup> ir literatūros žanru. Ekfrazę panašiai suvokia ir Wendy Steiner, kurios teigimu, ekfrazė yra būdas literatūros kūriniai ar jo fragmentui priartėti prie antlaikiškos „amžinybės“, būdingos paveiksle pavaizduotai sustingusiai akimircai<sup>66</sup>. Apie ekfrazę kaip pauzę rašė ir Valentine'as Cunnighamas: tai „stabelėjimas pamąstyti priešais paveikslą ar kitą nežodinį kūrinį, ar apie jį“<sup>67</sup>. J. A. Francis'as tuo suabejoja, teigdamas, kad tokiu būdu ekfrazė tampa plokščia ir statiška, pauze, įsiterpiančia į pagrindinę pasakojimo užduotį – judėti pirmyn. Pasak jo, ekfrazė nuo pat ankstyviausių laikų buvo taip toli nuo šios

---

<sup>61</sup> Spitzer, Leo, „The Ode on a Grecian Urn, or Content vs Metagrammar“, *Comparative Literature*, 1955, 7(3), 207. Cit. iš. Melnikova, „Ekfrazė“.

<sup>62</sup> Lessing, Gotthold Ephraim, *Laocoön – An Essay on the Limits of Painting and Poetry*. London: G. Routledge, 1905, 9.

<sup>63</sup> Ten pat, 18.

<sup>64</sup> Krieger, Murray, *Ekphrasis: the Illusion of the Natural Sign*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1992, 266.

<sup>65</sup> Ten pat, 266.

<sup>66</sup> Steiner, Wendy, *Pictures of Romance: Form Against Context in Painting and Literature*. Chicago: University of Chicago Press, 1988, 13-14.

<sup>67</sup> Cunningham, Valentine, „Why Ekphrasis?“. *Classical Philology*, 2007, 102 (1), 57.

„kontempliatyvos pauzės<sup>68</sup>“, kaip tik įmanoma: ji ir sustiprindavo, ir ardydavo naratyvą, dažnai kvestionuodavo matymo, kalbos ir minties procesus, buvo pripildyta judėjimo<sup>69</sup>.

Nepriklausomai nuo to, kaip ekfrazę ir jos užduotį vertina įvairūs tyrėjai, tampa aišku, kad ji vaidina svarbų vaidmenį sprendžiant erdviškumo ir laikiškumo sąveikos problemas literatūros tekste. Pasak I. Melnikovos, ekfrazėje susiduria dvi meninės kalbos ir tai skiria ją nuo paprasto aprašymo: ji „ardo teksto homogeniškumą“ ir verčia skaitytoją „keisti skaitymo režimus, prisiminti ar susipažinti su kitoje medijoje egzistuojančiu ir regos reikalaujančiu tekstu“<sup>70</sup>.

Šiuolaikinių ekfrazės tyrimų atskaitos tašku tapo Jameso A. W. Heffernano apibrėžimas, pagal kurį ekfrazė yra „kalbinė vizualios reprezentacijos reprezentacija“<sup>71</sup> (Knygoje *Žodžių muziejus* (1993) (*The Museum of Words*) analizuojamą įvairių laikotarpių ekfrastinę poeziją jis pavadina „meno galerija, sukurta vien iš kalbos“<sup>72</sup>). Kaip žinia, reprezentacija turi dvi dimensijas: „ji ir kažką reiškia, ir sykiu rodo, ką įreikškina“<sup>73</sup>. Ekfrazė, būdama reprezentacijos reprezentacija, sudvigubina šį judesį, tampa antrine reprezentacija, taip aprėpdama dvi reikšmės plotmes.

Ekfrazei apibrėžti pasiūlydamas reprezentacijos sąvoką, Heffernanas ją atskiria nuo meno istorijos disciplinos ir kitų santykio su menu aspektų: tapybiškumo (angl. *pictorialism*) ir ikoniškumo (angl. *iconicity*)<sup>74</sup>. Pastarieji siejami ne su meno kūrinio, bet daiktų reprezentacija, e. g. eilėraštis, aprašantis Žaliąjį tiltą, pagal Heffernaną, nebūtų laikomas ekfrazė, mat Žaliasis tiltas, nors jį ir būtų galima laikyti meno kūriniumi, buvo sukurtas ir funkcionavo ne kaip toks. Tačiau, žinoma, jie gali persidengti ir įgauti vienas kito bruožų, e.g. tapybiškas ar ikoniškas ekfrastinis eilėraštis.

Tapybiškumas, Heffernano teigimu, yra vizualiųjų menų technikų imitacija, e.g. įrėminimas, detalių ryškinimas ir pan.<sup>75</sup>. Pavyzdžiui, teigiama, kad Williamsas savo žymųjį eilėrašį *Raudonas karutis* (*The Red Wheelbarrow*) parašė veikiamas Alfredo Stieglitzo ir Charles'o Sheelerio idėjų, tačiau eilėraštyje apie pastaruosius neužsimenama, nėra ir jokių nuorodų į šių menininkų kūrybą<sup>76</sup>. Taigi šio eilėraščio, kuris nors ir naudojasi vizualiųjų menų technikomis, pagal Heffernaną negalėtume laikyti ekfrastiniu. Ikoniškumas savo ruožtu

---

<sup>68</sup> Francis, 6.

<sup>69</sup> Ten pat, 6.

<sup>70</sup> Melnikova, *Literatūros (inter)medialumo strofos arba Žodis ir vaizdas*, 89.

<sup>71</sup> Heffernan, *A Museum of Words*, 3.

<sup>72</sup> Ten pat, 3.

<sup>73</sup> Melnikova, *Literatūros (inter)medialumo strofos arba Žodis ir vaizdas*, 10.

<sup>74</sup> Heffernan, *A Museum of Words*, 3-4.

<sup>75</sup> Melnikova, „Ekfrazė“.

<sup>76</sup> Heffernan, *Museum of Words*, 3.



implicitiškai nurodo į grafinę reprezentaciją<sup>77</sup>, tad ikonišku galima būtų pavadinti tokį kūrinį, kurio žodžių ar raidžių išdėstymas puslapyje atitinka tai, apie ką kūrinyje kalbama, e.g. George'o Herberto eilėraštį *Velykų sparnai* (*Easter Wings*), kuriame tekstas išdėstytas pamėgdžiojant sparnų formą. Tačiau toks eilėraštinis, Heffernano teigimu, nereprezentuoja tam tikro atskiro meno kūrinio – jis tik naudojami jo forma.

*Velykų sparnus* taip pat galime laikyti ikonoteksto (angl. *iconotext*) atveju. I. Melnikovos teigimu, tai „tekstas, kuriame (tarpinininkaujant implicitinei arba eksplisitinei nuorodai ar aliuzijai) naudojami kitos meno rūšies ženklai“<sup>78</sup>. Prancūzų tyrėja Liliane Louvel ikonotekstais taip pat laiko įvairius su regėjimu susijusius artefaktus – tokius kaip veidrodžiai, žemėlapiai, optikos instrumentai, gobelenai ir gyvieji paveikslai<sup>79</sup>. Kaip rašo Peteris Wagneris, pirmasis terminą pavartojo Michaelas Nerlichas, kalbėdamas apie meno kūrinį iš vizualinių ir verbalinių ženklų, konkrečiai – romaną su fotografijomis ir vėlyvojo Renesanso laikotarpio literatūrinę emblemą, kur tekstas ir vaizdas sudaro neišardomą visumą<sup>80</sup>. Ikonotekstas, pagal Nerlichą būtų paveikslas, kuriame pavaizduoti žodžiai, arba tekstas, kurį skaitant matomas panašumas tarp žodžių ar raidžių išdėstymo popieriaus lape ir to, ką jie reiškia.

Tekste formuojamai įtampai tarp „vaizdo ir rašto, erdvės ir laiko, statiškumo ir dinamikos, regos ir klausos, verbalumo ir vizualumo“<sup>81</sup> apibūdinti Williamas J. T. Mitchellas pasiūlo dar vieną sąvoką – vaizdaraštį (angl. *imagetext*). Pasak jo, neegzistuoja „gryni menai“, mat visi jie yra „sudėtiniai (vaizdo ir rašto) menai; visos medijos yra mišrios, derinančios skirtingus kodus, diskurso konvencijas, kanalus, juslinius ir kognityvinius suvokimo režimus“<sup>82</sup>. Vaizduojamieji menai žodį aktualizuoja pačiais įvairiausiais būdais, kurių akivaizdžiausias – tai paveiksle nutapytas tekstas, paveikslo naratyvumas ir pavadinimas. Literatūra, be abejo, taip pat turi vizualųjį matmenį – žodį pirmiausia matome parašytą rašalu ant popieriaus, lygiai taip pat jis pasirodo ir, pavyzdžiui, gestų kalboje<sup>83</sup>. Tad vaizdaraščiu galime vadinti sudėtinius kūrinius, kurie derina vaizdą ir žodį<sup>84</sup> bei apima ne tik literatūros vaizdingumo (kokio siekia, pavyzdžiui, antikinė ekfrazė ar Heffernano minėtas

---

<sup>77</sup> Melnikova, „Ekfrazė“.

<sup>78</sup> Melnikova, Irina, *Intertekstualumas: teorija ir praktika*. Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2003, 98.

<sup>79</sup> Melnikova, Irina, „Ikonotekstas“. *Avantekstas: Lietuviškų literatūros mokslo terminų žodynas*, Vilniaus universitetas. Prieiga internetu: <http://www.avantekstas.flf.vu.lt> <žr. 2016-03-20>

<sup>80</sup> Wagner, 15.

<sup>81</sup> Melnikova, *Literatūros (inter)medialumo strofos arba Žodis ir vaizdas*, 54.

<sup>82</sup> Mitchell, *Picture Theory*, 94-95. (Vertimas I. Melnikovos, *Literatūros (inter)medialumo strofos, arba Žodis ir vaizdas*, 26).

<sup>83</sup> Mitchell, *Picture Theory*, 99.

<sup>84</sup> Melnikova, *Literatūros (inter)medialumo strofos arba Žodis ir vaizdas*, 26.

tapybiškumas), bet ir vizualumo (vizualiųjų rašto aspektų ir ikoniškumo) aspektus. Tačiau, nurodydamas įtampą tarp vaizdo ir žodžio skirtinguose menuose (arba viename iš menų), lygiai taip pat vaizdaraštis gali reikšti ne vien sintetinę meno formą bet ir tarp jų esantį reprezentacinį plyšį<sup>85</sup>.

Ekfrazė, pagal Mitchellą, yra viena tokių žodžių ir vaizdą derinančių meno formų. Naudodamasis Heffernano ekfrazės apibrėžimu – kalbinė vizualios reprezentacijos reprezentacija – jis teigia, kad per ekfrazę žodis siekia pažinti Kitą, i. e. vaizdą. Pasak Mitchello, žodis ir vaizdas kyla iš to paties reprezentacinio impulso, tačiau žiūrint iš kalbančio subjekto perspektyvos, tylus vaizdas jam visuomet bus Kitas. Dėl šios priežasties pagrindiniu ekfrazės tikslu tampa siekis „įveikti kitoniškumą“<sup>86</sup>. Šį „kitoniškumą“ Mitchellas apibūdina kaip skirtį tarp simbolinės ir ikoniškos reprezentacijos; sutartinių ir natūraliųjų ženklų; laikiškumo ir erdviškumo, vaizdo ir garso<sup>87</sup>. Tokiu atveju Aš tampa aktyviu, kalbančiu ir matančiu subjektu, o Kitas – pasyviu, matomu ir dažnai tyliu objektu<sup>88</sup>.

Ekfrazė dažnai aiškinama remiantis graikų mitologijos, tiksliau Pigmaliono ir Medūzos, analogijomis<sup>89</sup>. Pigmalionas, atsiskyrėlis Kipro valdovas, iš dramblio kaulo sukūrė moters skulptūrą ir ją įsimylėjo. Pigmaliono paprašyta Afroditė skulptūrą atgaivino ir tuomet šis ją vedė. Tad Pigmaliono efektas būtų siekio suteikti gyvybę meno kūriniai, jį prakalbinti, išsipildymas. Medūzos analogija atsiremia į kitą graikų mitologijos personažą – vieną iš trijų seserų gorgonių, Medūzą, nuo kurios žvilgsnio visi gyvieji pavirsdavę akmeniu. Medūza šiuo atveju nurodytą meno kūrinio galią paralyžiuoti, sustingdyti žiūrovą savo grožiu – žadą praradęs žiūrovas tuomet supranta, kad žodžiais neįmanoma išreikšti to, ką mato.

Mitchellas tokią žodžio ir vaizdo santykio bei ekfrastinės kūrybos istoriją aiškina Heffernano pateiktą apibrėžimą išskaidydamas į tris dalis. Pirmoji – tai *ekfrastinis indiferentiškumas* (angl. *ekphrastic indifference*), kylantis iš paprasčiausio suvokimo, kad žodžiais perteikti vaizdų neįmanoma<sup>90</sup>. Laikomasi nuostatos, kad joks aprašas neperteiks vaizduojamojo meno kūrinio iki galo – jis gali nurodyti paveikslą, jį aprašyti, sužadinti tam tikras emocijas, bet negali parodyti jo esaties taip, kaip tą padaro vaizdas<sup>91</sup>. Kai šią neįmanomybę įveikia vaizduotė ar metafora, kai randame būdą, kuriuo kalba leidžia išvysti paveikslą, apie kurį iki šiol girdėjome tik iš pasakojimų, pasirodo *ekfrastinė viltis* (angl.

---

<sup>85</sup> Mitchell, *Picture Theory*, 83.

<sup>86</sup> Ten pat, 156.

<sup>87</sup> Ten pat, 156.

<sup>88</sup> Ten pat, 157.

<sup>89</sup> Scott, 64.

<sup>90</sup> Mitchell, *Picture Theory*, 152.

<sup>91</sup> Ten pat, 152.

*ekphrastic hope*)<sup>92</sup>. Viltį nustelbus pasipriešinimui, susiduriame su *ekfrastine baimė* (angl. *ekphrastic fear*), kad skirtumo tarp vizualinės ir žodinės reprezentacijos gali nelikti, ir mūsų tikslas žodžiais perteikti vaizdą bus įgyvendintas<sup>93</sup>. Bijome, kad dings šių reprezentacijos būdų skirtis, o žodžiais bandydami perteikti paveikslą mes jį tik sumenkinsime ar net sugadinsime. Anot Mitchello, jeigu *ekfrastinė viltis* susijusi su abipusiškumu ir laisvais mainais tarp vaizduojamojo ir žodžio meno, tuomet *ekfrastinė baimė* tai vertina kaip pavojų ir bando reguliuoti šių medijų ribas, atskirti pojūčius, reprezentacijos būdus ir kiekvienos jų objektus<sup>94</sup>.

Prancūzų mąstytojas Michelis Foucault tekste *Meninos (Las Meninas)* teigia, kad kalba ir tapyba viena kitą prisišaukia, papildo, tačiau niekada iki galo neišsemia: „kalbos ir tapybos santykis – begalinis. (...) Negalima redukuoti viena į kita: kad ir kiek kalbėtume apie tai, ką matome, tai, ką matome, niekada nėra tame, ką sakome, kad ir kiek vaizdiniais, metaforomis, palyginimais rodytume tai, ką sakome, vieta, kur jie skleidžiasi, nėra ta, kurią išvelgia akys, ji yra ta, kuri apibrėžiama sintaksinėmis sekomis“<sup>95</sup>. Mitchellas šiuo klausimu laikosi Foucault pozicijos. Nors, pasak jo, semantiškai esminių skirtumų tarp žodžio ir vaizdo nėra: „duoti pažadą ar pagrasinti galiu tiek žodžiais, tiek vizualiniu ženklu“<sup>96</sup>, vis dėlto skirtumų jis randa kalbėdamas apie kiekvienos medijos ženklų tipus, formas, reprezentacines medžiagas ir institucines tradicijas<sup>97</sup>. Anot Edo Lilley, žiūrovui vaizdas visuomet bus patrauklesnis už tekstą; tačiau tuo pat metu, kad jis kažką reikštų, vaizdui reikės žodžių: pavadinimo, epigrafo, parašo, ekfrazės<sup>98</sup>.

### **3 Felixo Thürlemanno semiotinė dailėtyra ir Erwino Panofskio dailės kūrinio reikšmės lygmenys**

Šiame darbe laikysimės prielaidos, kad prasmingai lyginti galima tik tekstus, tad kalbėdami apie Williamso poezijos rinkinį *Vaizdai iš Brueghelio* ir atitinkamus Pieterio Brueghelio Vyresniojo (apie 1525-1569) paveikslus, remsimės vokiečių dailėtyrininko Felixo Thürlemanno semiotinės dailėtyros teorija. Jos metodinis pagrindas – Algirdo Juliaus Greimo

---

<sup>92</sup> Ten pat, 152-153.

<sup>93</sup> Ten pat, 154.

<sup>94</sup> Ten pat, 154-155.

<sup>95</sup> Foucault, Michel, „Palydovės“. Mildos Baronaitės vertimas iš prancūzų kalbos, rengiamas spaudai, iš „*Les mots et les choses. Une archeologie des sciences humaines*“, Paris: Gallimard, 1996, 6.

<sup>96</sup> Mitchell, *Picture Theory*, 160.

<sup>97</sup> Ten pat, 161.

<sup>98</sup> Lilley, Ed, „How Far Can You Go? Manet’s Use of Titles“. *Word and Image: A Journal of Verbal/Visual Enquiry*, 1994, 10(2), 163.

semiotika, besiremianti bendrąja Louis Hjelmslevo kalbos teorija<sup>99</sup>. Paveikslą semiotika supranta kaip vaizdinį tekstą, autonomišką ir reikšmę turintį pasakymą, galintį kurti ryšius su kitais tekstais<sup>100</sup>. Pagrindinis semiotikos uždavinys – reikšmės analizė.

Thürlemannas teigia, kad vizualiniams objektams būdingi fundamentalūs, reikšmę sudarantys elementai – ne atpažįstamos figūros, bet raiškos kontrastai, priklausantys spalvos (chromatiniai kontrastai) ir formos (eidetiniai kontrastai) sritims<sup>101</sup>. Vaizduojamojo meno kūrinio sudėtingumas ir prasmės tirštumas, pasak jo, netrukdo nei intuityviam paveikslo suvokimui, nei detalesnei jo analizei. Leisdamas akiai judėti paveikslu ją patraukiančiomis spalvinėmis dėmėmis ir linijomis, Thürlemannas atkreipia dėmesį į aktualias reikšmės sudarymo struktūras. Jis teksto reikšmę sudaro eidamas nuo paprasto prie sudėtingo, nuo paskirų relevantiškų<sup>102</sup> raiškos elementų, kuriuos vėliau sieja su turinio forma<sup>103</sup>. Thürlemannas, rinkdamasis tokį kelią, nutolsta nuo tradicinių dailėtyrininkų, žvilgsnį pirmiausia kreipiančių į paveiksle vaizduojamas figūras ir jų atpažinimą. Priešingai jiems, Thürlemannas vaizduojamojo meno kūrinio formą ir turinį analizuoja kaip vienas su kitu neatskiriamai susijusius: jis nedaro skirties taip vadinamosios stilių istorijos ir ikonografijos<sup>104</sup>.

Greta Thürlemanno šiame darbe kaip grynai analitiniu įrankiu, apibrėžti Williamso kuriamiems meno kūrinų aprašymams, remsimės vokiečių meno istoriko Erwino Panofskio išskiriamais trimis dailės kūrinio reikšmės (arba siužeto) lygmenimis: 1. pirminis arba įprastinis siužetas, išsišakojantis į faktinį ir ekspresinį; 2. antrinis arba sutartinis siužetas; 3. vidinė reikšmė arba turinys. Ši tipologija Panofskio sukurta kaip tam tikras interpretacinis modelis, besiremiantis savotiška hierarchine organizacija. Pasak jo, meno kūrinio vidinė esmė atsiskleidžia pamažu kūrinį skaidant, lukštenant jo prasmę: perpratus žemiausią kūrinio esmės pakopą kylama laipteliais vis aukščiau iki vidinės esmės suvokimo<sup>105</sup>.

---

<sup>99</sup> Thürlemann, Felix, *Nuo vaizdo į erdvę. Apie semiotinę dailėtyrą*. Vilnius: Baltos lankos, 1994, 9.

<sup>100</sup> Šiuos ryšius nagrinėja intertekstualumo ir/arba intermedialumo studijos. Žr. Melnikova, Irina, *Intertekstualumas: teorija ir praktika*. Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2003; *Literatūros (inter)medialumo strofos, arba Žodis ir vaizdas*. Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2016.

<sup>101</sup> Thürlemann, 24.

<sup>102</sup> Čia svarbu pabrėžti tai, kad Thürlemannas nesiekia aprašyti *visų* paveikslo raiškos elementų. Semiotinės dailės kūrinio analizės tikslas yra atsižvelgti tik į tuos elementus, kuriuos galima susieti su turinio formo ir kurie sudaro reikšmę (Thürlemann, 15).

<sup>103</sup> Thürlemann, 15.

<sup>104</sup> Ten pat, 14.

<sup>105</sup> Andrijauskas, Antanas, „Erwino Panofsky'o meno teorijos principai“. In Panofsky, Erwin, *Prasmė vizualiniuose menuose*. Vilnius: Baltos lankos, 2002, 358.

Pirminis arba įprastinis siužetas atsiskleidžia įvardijant grynąsias formas, jų tarpusavio santykius ir suvokiant meninių motyvų išraiškos savybes<sup>106</sup>. Tai reiškia, kad žvelgdami į paveikslą atpažįstame jame vaizduojamus paskirus objektus ir įvykius: e.g. pilka dėmė vaizduoja akmenį, žalia – medį, tam tikra tvarka išdėstytos linijos nurodo pastatus, žmones, įrankius ir t.t. (tai būtų faktinis siužetas); jeigu galime pasakyti, kad vaizduojamas žmogus šypsosi, dangus atrodo šaltas, o žolė – minkšta, jau kalbame apie ekspresinį siužetą. Toks motyvų išvardijimas sudaro ikiikonografinį (pseudoformalųjį) dailės kūrinio aprašymą. Antrinis arba sutartinis siužetas atsiskleidžia siejant meninius motyvus ir jų derinius (kompozicijas) su temomis ir sąvokomis, įvardijant matomus literatūrinius ar biblinius įvaizdžius, pasakojimus, simbolius bei alegorijas<sup>107</sup>, e.g. jei paveiksle matome vyriškį, laikantį raktus ir atpažįstame jį kaip šv. Petrą arba kūrinyje vaizduojamas skrendantis vyras su pritaistytais paukščio sparnais ir mes jį atpažįstame kaip Ikarą. Tačiau, pasak Panofskio, kalbėdami apie siužetą kaip opoziciją formai jau kalbame apie antrinį arba sutartinį siužetą, i. e. konkrečias temas bei sąvokas, o ne meninius motyvus. Formalioji analizė griežtąja prasme turėtų vengti netgi tokių įvardijimų kaip „žmogus“ ar „katė“<sup>108</sup>.

Trečiasis lygmuo, vidinė reikšmė arba turinys, Panofskio teigimu, suvokiamas „nustatant pamatinius principus (jie pasireiškia ir kompoziciniais metodais, ir ikonografinėmis reikšmėmis), kurie atskleidžia esmines tautos, laikotarpio, klasės, religinių ar filosofinių įsitikinimų nuostatas, nuspalvintas vieno asmens ir sutelktas į vieną kūrinį“<sup>109</sup>. Tai reiškia, kad, sujungdami tai, ką atradome pirmojoje ir antrojoje pakopuose, mes ieškome „giluminės kūrinio prasmės“<sup>110</sup>. Tai darome atkreipdami dėmesį į kūrinį veikusias to meto socialines, istorines ir kultūrinės įtakas: e.g. žvelgdami į Pieterio Brueghelio Vyresniojo paveikslus mes bandytume ieškoti kaip juose atsiskleidžia paties Brueghelio asmenybė, sudėtingi protestantiškųjų Nyderlandų provincijų (konkrečiau, Flandrijos, kurioje Brueghelis gyveno) ir tuo metu jas valdžiusios katalikiškosios Ispanijos santykiai, būdingos Flandrijos religinės nuostatos ir pan. Šių simbolinių reikšmių atradimas ir interpretavimas yra vadinamosios ikonologijos tyrimų objektas<sup>111</sup>. Tad Panofskiui meno kūrinys tampa kažkuo kitu, ne vien meno kūrinium *per se*, bet ir tam tikros epochos „kultūrinių reiškinų simboliu“<sup>112</sup>.

---

<sup>106</sup> Panofsky, 39.

<sup>107</sup> Ten pat, 40.

<sup>108</sup> Ten pat, 40-41.

<sup>109</sup> Ten pat, 41.

<sup>110</sup> Andrijauskas, 360.

<sup>111</sup> Panofsky, 42.

<sup>112</sup> Andrijauskas, 360.

Remdamiesi Thürlemanno semiotinės dailėtyros teorija ir Panofskio dailės kūrinio reikšmės klasifikacija, parodysime, kaip Williamsas ekfrastiniuose eilėraščiuose kuria vaizdiškumo (vaizdiškumu vadinsime kūrinio vaizdingumą ir vizualumą) efektą ir, žiūrėdamas į Brueghelio paveikslus bei atpažindamas tai, kas juose vaizduojama, kuria poetinius jų aprašymus, kurie atsiskleidžia kaip semiotiniai.

## II VAIZDIŠKUMO IR APRAŠYMO KŪRIMAS W. C. WILLIAMSO POEZIJOS RINKINYJE *VAIZDAI IŠ BRUEGHELIO (PICTURES FROM BRUEGHEL)*

### 1 Kompozicija paveiksle ir eilėraštyje: spalva, dėmė, linija

Šio poskyrio tikslas – pasigilinti į tai, kaip kompoziciniai paveikslo aspektai pasireiškia literatūros kūrinyje. Kompozicija mes vadinsime meno kūrinio elementų išdėstymą, jų tarpusavio ryšį ir santykį su visuma. Dailės kūrinyje ji kuriama plastinės raiškos priemonių: linijų, plokštumų, tūrių, spalvų, šviesos ir šešėlių kontrastais, harmonija bei akcentais<sup>113</sup>. Kompozicija taip pat įtraukia ir vaizdo dalių proporcijas bei ritmą. Tad, remdamiesi Thürlemannu, analizę pradėsime išskirdami pagrindines paveikslo spalvines dėmes ir jungiančias linijas, padedančias vesti žiūrovo žvilgsnį paveikslu, o skaitytojo – eilėraščiu.

Brueghelio paveiksmai pasižymi stipriu spalviniu įspūdžiu, žiūrovą veikia ir nepaprastas jo drobių realizmas, scenų masiškumas bei pavaizduotų figūrų tūris<sup>114</sup>. Taip Brueghelio tapyba aprašoma ir Williamso poezijos rinkinyje *Vaizdai iš Brueghelio*: kone visuose eilėraščiuose vienaip ar kitaip atkreipiamas dėmesys į aprašomo paveikslo spalvinę išraišką, spalvines dėmes, kurios pirmosios fiksuoja žvilgsnį ir imasi jį vedžioti. Spalva pasitelkiama ir kaip priemonė kūrinio nuotaikai perteikti. Puikus to pavyzdys – devintasis rinkinio eilėraštis *Aklųjų parabolė (The Parable of the Blind)*, kuris prasideda žodžiais:

Šis siaubingas bet nuostabus paveikslas  
sakmė apie neregius

This horrible but superb painting  
the parable of the blind

<sup>113</sup>*Dailės žodynas*, red. Virginija Bogušienė, Alfonsas Lagunavičius. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 1999, 211.

<sup>114</sup>Lindsay, Kenneth C., Bernard Huppé, „Meaning and Method in Brueghel’s Painting“. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1956, 14 (3), 376.

nė vieno raudono

without a red<sup>115</sup>

potėpio<sup>116</sup>

(...)

(...)

Eilėraščio kalbantysis teigia šiame paveiksle nesant raudonos spalvos. Vis dėlto, jei pažvelgsime į Brueghelio *Aklųjų parabolę (1568) (De parabel de blinden)*, toks teiginys mus nustebins. Matome, kad tai nėra visiška tiesa: drobėje galime atrasti raudonų dėmių, ir ne vieną. Tad reikėtų daryti prielaidą, kad čia kalbama ne apie tai, yra ar nėra raudonos spalvos potėpių paveiksle, bet apie pačios spalvos ir viso paveikslo kolorito intensyvumą. Kaip matome, spalvos paveiksle prigesintos, dominuoja purvini rusvi ir žalsvi atspalviai. Ta pati mūsų matoma raudona spalva čia atrodo sumaišyta su žemiškais tonais. Jeigu palygintume šį paveikslą su aštuntajame rinkinio eilėraštyje *Vestuvinis šokis po atviru dangum (The Wedding Dance in the Open Air)* aprašomu *Vestuviniu šokiu (1566) (De bruiloft dans)*, mus nustebintų skirtumas tarp jų naudojamų palečių: labiausiai, žinoma, tarp pastarajame pastebimos sodrios raudonos ir *Aklųjų parabolėje* matomos rudai rausvos. Rinkinyje eilėraščiai, aprašantys šiuos paveikslus, išspausdinti greta vienas kito, taip dar labiau užaštrinant juose aprašytą paveikslų spalvinį ir kuriamos nuotaikos kontrastą.

Atidžiau pažvelkime į *Vestuvinį šokį po atviru dangum*, nurodantį vieną žymiausių Brueghelio paveikslų valstiečių gyvenimo tema. *Vestuvinio šokio* koloritas, palyginus su kitais rinkinyje *Vaizdai iš Brueghelio* aprašomais paveikslais, yra bene įvairiausias, ryškiausias ir gyviausias. Atrodytų, kad vaizduojamas figūrėlių tuntas, paskendęs spalvų ir detalių jūroje, turėtų mirguliuoti akyse ir sudaryti chaoso bei spalvų kakofonijos įspūdį. Vis dėlto ši drobė žiūrovą nustebina spalvų ir detalių darna. Matome, kad pagrindinė paveiksle naudojama spalva – tai geltona ochra ir įvairūs jos atspalviai. Geltona ochra neutralizuoja ir sušvelnina kitas paveiksle naudojamas spalvas, kurių ryškiausia - raudonai oranžinė. Ryškumo ir gyvumo įspūdį taip pat sukuria ir balta spalva, kuri, visai kaip raudona, čia naudojama gryna ir beveik neprigesinta. Raudoną ir baltą į priekį iškelia juodi ir melsvi tonai, sukuriantys švelnų ir palyginti ramų spalvinį foną. Taigi paveikslas, nors ir sudarytas iš daugelio didesnių ir mažesnių spalvinių dėmių, neatrodo perkrautas – ryškesnes spalvas atsveria švelnesnės ir neutralesnės, taip išlaikydamos spalvinį balansą.

<sup>115</sup> Williams, William Carlos, *Pictures from Brueghel and Other Poems*. New York: New Directions, 1962, 11.

<sup>116</sup> Mariaus Buroko vertimas, „Iš Breigelio“, *Krantai*, 2001, 2, 64.

Spalvinis paveikslo įspūdis ir pakili jo nuotaika aprašyti eilėraštyje:

(...)	(...)
šventiniais apdarais	in holiday gear
siautulingam linksmam klegesų valstiečių minia <sup>117</sup>	a riotously gay rabble of peasants and their <sup>118</sup>
(...)	(...)

Eilėraščio kalbantysis pabrėžia šventinius valstiečių rūbus, siautulingą jų šventę ir linksmą klegesį, taip sukurdamas spalvingos šventės vaizdą, panašų į tą, kuri matome ir paveiksle. Apžvelgęs valstiečių minią, eilėraščio kalbančiojo žvilgsnis ieško smulkesnių detalių, stengiasi įžiūrėti paskiras figūras:

(...)	(...)
ir jų storadugnės draugužės	ample-bottomed doxies
užtvindžiusios	fills
turgaus aikštę	the market square
pilną moterų	featured by the women in
baltais krakmolytais	their starched
kykais <sup>119</sup>	white headgear <sup>120</sup>
(...)	(...)

Šiais posmais atkreipiamas dėmesys į paveiksle rodos padrikai išsimėčiusias baltas dėmes: moteris „baltais krakmolytais kykais“. Tačiau atidžiau pažvelgę į paveikslą pamatysime, kad spalvinių dėmių intensyvumas ir išdėstymas drobėje yra sistemingas. Pirmiausia, paveiksle išlaikomas vienodas spalvinis intensyvumas – tiek pirmajame plane,

<sup>117</sup> Williams, *Pictures from Brueghel*, 10.

<sup>118</sup> M. Buroko vertimas, *Krantai*, 139.

<sup>119</sup> M. Buroko vertimas, *Krantai*, 64.

<sup>120</sup> Williams, *Pictures from Brueghel*, 10.



tiek tolstant link horizonto linijos, raudona ir balta spalvos tokios pat ryškios ir grynos<sup>121</sup>. Šioje drobėje Brueghelis be abejonės naudoja perspektyvą: matome, kad figūros, toldamos link horizonto, mažėja. Tačiau mažėja jos tik dydžiu – spalvinis intensyvumas išlieka toks pat. Tokiu būdu paveiksle išmėtytos raudonos ir baltos dėmės „ištraukia“ mūsų žvilgsniui kiekvieną figūrėlę kaip atskirą ir turinčią savo paskirtį. Taigi paveiksle vaizduojamoje spalvingoje minioje pastebime atskiras figūras – net ir tolimiausiame plane jos nesusilieja į beveidę masę.

Sekdami baltomis ir raudonomis dėmėmis pastebėsime, kad paveiksle vaizduojamos figūros išdėstytos viršun kylančia įvija linija. Jos pradžia laikykime dešinįjį paveikslo kampą: nuo jo ši tęsiasi išilgai pirmojo plano, tuomet kairiuoju kampu kyla aukštyn, sukasi per tarpą tarp dviejų medžių greta valstiečių trobelės, eina išilgai drobės ir, atsimušusi į dešiniajame kampe esančią trobą, kyla aukštyn ligi stalo, prie kurio turėtų sėdėti nuotaka, ir nutolsta link horizonto<sup>122</sup>. Taigi paveiksle matome tris pusiau horizontalias linijas, kurias atsekti mums padeda baltos dėmės, artimiausiame ir tolimiausiame planuose išlaikančios savo spalvinį intensyvumą. Šią horizontalią linijinę struktūrą atsveria į ją įsiterpusios vertikalios linijos: pirmiausia, antrajame plane pasirodantys medžiai, o kartu su jais ir pora trobų bei keletas įžambių linijų.

Šios linijos pasireiškia ir eilėraštyje: antrajame ir trečiajame posmuose aprašomas valstiečių minios judėjimas turgaus aikštėje, o tuomet, kai dėmesys atkreipiamas į moteris baltais krakmolytais kykais, žvilgsnis nuo turgaus aikštės nusitęsia tolyn per minią link horizonto:

(...)

šoka porėlės arba atvirai  
traukia  
link miško pakraščiu<sup>123</sup>

(...)

(...)

they prance or go openly  
toward the wood's  
edges<sup>124</sup>

(...)

<sup>121</sup> New, Elisa, *The Line's Eye: Poetic Experience, American Sight*. Harvard University Press, 1998, 159.

<sup>122</sup> Ten pat, 159.

<sup>123</sup> Taisytas M. Buroko vertimas, *Krantai*, 64. „į krūmus“ pakeista į „link miško pakraščiu“.

<sup>124</sup> Williams, *Pictures from Brueghel*, 10.

Vis dėlto, kiek atidžiau panagrinėję mūsų jau minėtą viršun kylančią įviją liniją, pamatysime, kad savo pradžioje, i.e. toje dalyje, kuri kerta pirmąjį planą, ji yra išsiskaidžiusi. Pirmajame plane būtų galima išskirti keletą atskirų grupelių, kurios išsidėsčiusios tam tikrais ratais<sup>125</sup>: tai šešios figūros dešiniajame paveikslu kampe, kurių trys persidengia su dar penkiomis bei sudaro kitą ratą, o kildami į viršų pastebime ir dar vieną. Taigi toji linija, kuri iš pradžių atrodė horizontali, iš tikrųjų yra sudaryta iš mažesnių ar didesnių rateliais sustojusių figūrų.

Apvalumu pasižymi ne vien figūrų išdėstymas drobėje, bet ir pačios figūros. Nors paveikslas, žinoma, yra plokščias, jame nutapyti žmonės atrodo plastiškai ir kone apčiuopiami. Tokį įspūdį sudaro Brueghelio pabrėžtos aptakios formos, neproporcingai išdidintos kai kurios figūrų kūno dalys, drabužių klostės. Pažvelkime, pavyzdžiui, į kairiajame paveikslu kampe pavaizduotą vyrą: jo pečiai, rankos ir pilvas padidinti, lyginant su kojomis ir galva – tai suteikia jo figūrai aptakumo, kaip ir su juo šokančiai moteriai. Greta aptakių jos kūno formų pabrėžiama ir rūbų plastika: matome, kaip pašokus į orą pakyla jos sijono padurkai. Plastiškai krenta ir dešinėje, pirmajame plane, pavaizduotos moters rudo sijono klostės šiai sukantis ratu. Eilėraštyje tokį figūrų apvalumą ir jų apimtį išreiškia žodis „fills“ (liet. „užpildo“, „pripildo“), pabrėžiantis, kaip – šiuo atveju – vaizduojamos moterys užpildo erdvę:

(...)

ir jų storadugnės draugužės  
užtvindžiusios  
turgaus aikštę<sup>126</sup>

(...)

(...)

ample-bottomed doxies  
fills  
the market square<sup>127</sup>

(...)

Tačiau spalvos, linijų ir figūrų pilnumo bei aptakumo vaidmuo čia nesibaigia. Pirmąja kūrinio eilute eilėraščio kalbantysis pabrėžia dailininko indėlį į vaizduojamą sceną ir jo autorystę, o antrąja ir trečiąja pastebima, kad kažkas tapytojo valia nepaliaujamai sukasi, tačiau perskaičius tik pirmąjį posmą, lieka neaišku, kas:

<sup>125</sup> New, 159.

<sup>126</sup> Taisytas M. Buroko vertimas, *Krantai*, 64. „turgaus/ aikštę užtvindžiusios“ pakeista į „užtvindžiusios/ turgaus aikštę“.

<sup>127</sup> Williams, *Pictures from Brueghel*, 10.

Tapytojo valia sukasi sukasi ir sukasi <sup>128</sup>	Disciplined by the artist to go round & round <sup>129</sup>
(...)	(...)

Eilėraščio kalbantysis čia neįvardija veiksnio, jis paaiškėja tik antrajame posme:

(...)	(...)
siautulingam linksmam klegesų valstiečių minia <sup>130</sup>	a riotously gay rabble of peasants and their <sup>131</sup>
(...)	(...)

Tai ir paskiri valstiečiai; ir jų grupelės, sustojusios ratu; ir visos paveiksle vaizduojamos figūros, išsidėsčiusios viršun kylančia besisukančia linija. Žodis „round“, anglų kalboje galintis reikšti ir „ratu“, ir „apvalus“, pirmajame posme pakartotas dukart (lietuviškame vertime, kaip matome, žodis „sukasi“ pakartojamas triskart). Svarbu ir tai, kad vietoje žodžio „and“ (liet. „ir“), eilėraštyje matome analogišką reikšmę turintį ženklą &. Jis pasirinktas neatsitiktinai – apvali ir besisukanti jo forma dar kartą pabrėžia kūrinio apvalumą ir sukimąsi ratu. Kartu tai gali būti nuoroda ir į begalybės ženklą – jeigu & paguldysime, jis taps panašus į ∞. Tai šiuo atveju reikštų begalinį sukimąsi, prasidedantį su pirmosiomis eilėraščio eilutėmis ir besitęsiančiu iki paskutinių posmų:

(...)	(...)
sukas ir sukas medžiokais grubiais ir kelnėm šiurkščiom	round and around in rough shoes and farm breaches

<sup>128</sup> M. Buroko vertimas, 64.

<sup>129</sup> Williams, 10.

<sup>130</sup> M. Buroko vertimas, 64.

<sup>131</sup> Williams, 10.

burnos pražiotos

Oja!

duoda į padą<sup>132</sup>

mouths agape

Oya!

kicking up their heels<sup>133</sup>

Sukimosi vaizdas eilėraščio pradžioje ir pabaigoje kūrinį įrėmina, suteikia ir pačiam tekstui tam tikro cikliškumo, atsikartojimo ir sukimosi ratu, grįžtant prie pradžios įspūdį. Paskutiniame posme dėmesys atkreipiamas į pražiotas paveikslo figūrų burnas – tai dar viena nuoroda į kūrinyje dominuojantį apskritumą, visai kaip ir gana netikėtas šūksnis: „Oja!“. Žodelis prasideda didžiąja O raide ir pabrėžiamas šauktuku: kūrinyje, kuriame visos raidės pabrėžtinai mažosios (išskyrus pačios pirmos eilėraščio eilutės pradžią) ir nėra jokių skyrybos ženklų, toks pasirinkimas sustiprina šokio įspūdį. Rodos taip ir matome į šokio sukurį įsitraukusius apvalučius valstiečius, kurie pašoka į orą, kaukšteli kojomis ir vėl pradeda šokį iš pradžių. Visai kaip ir eilėraštis, kurio pabaiga trumpam lieka kyboti ore – iki sekdami spalvų, formų ir linijų apvalumais mes grįšime į pradžią ir toliau tęsime šį nesibaigiantį šokį.

Eilėraštis *Aklųjų parabolė*, rinkinyje išspausdintas greta mūsų aptarto *Vestuvių šokio atviram ore*, be abejonės sudaro pastarajam ryškų spalvos ir nuotaikos kontrastą. Pažvelgus į Brueghelio *Aklųjų parabolę*, pirmiausia į akis krenta, sakytume, neįprastas kompozicinis sprendimas – šešios figūros išdėstytos įstrižai per visą paveikslo erdvę. Visos jos, besilaikydamos viena kitos, nuo kalvos vorele leidžiasi žemyn. Artėdamos link pelkės visos jų palaipsniui didėja, taip sukurdamos nuolydžio įspūdį<sup>134</sup>. Pirmasis iš grupės jau guli parvirtęs duobėje, antrasis griūva ir rodos tuoj pat prisijungs prie pirmojo. Trečiasis pavojingai pasviręs į priekį ir, nors tikriausiai dar to nenutuokia, kartu su kitais greitai atsidurs toje pačioje duobėje. Įžambiajį paveikslo, o tiksliau pirmojo jo plano, kompoziciją dar labiau paryškina išreikštas antrojo plano vertikalumas. Gilios erdvės ir įstrižo judėjimo įspūdį pabrėžia jam priešpastatyti viršun kylantys šiaudiniai namų stogai, bažnyčios bokštas, miškelis ir tolumon į gylį tekanti upė. Šie eilėraščiai – *Vestuvinis šokis po atviru dangum* ir *Aklųjų parabolė* – rinkinyje sugretinti neveltui. Abiejų aprašomi paveikslo remiasi ryškia linijine kompozicija – atitinkamai, ratu ir įstrižaine – kuri dar labiau paryškinama antrajame plane įkomponuotų vertikalių linijų. Šie kompoziciniai paveikslo sprendimai pasireiškia ir abiejuose eilėraščiuose.

<sup>132</sup> M. Buroko vertimas, *Krantai*, 64.

<sup>133</sup> Williams, *Pictures from Brueghel*, 10.

<sup>134</sup> Scott, „Copied with a Difference“, 73.

Williamso *Aklųjų parabolėje* (*The Parable of the Blind*) eilėraščio kalbantysis tris kartus pavartoja žodį „kompozicija“ (angl. composition)<sup>135</sup>. Šiame eilėraštyje, iš visų dešimties Williamso kūrinų, parašytų pagal Brueghelio darbus, dažniausiai ir ryškiausiai nurodoma į formaliųjų meno kūrinio savybių lauką (su juo lygintis galėtų nebent mūsų jau aptartas *Vestuvinis šokis po atviru dangum*). Kompozicijos terminas gali būti taikomas bet kokiam meno kūriniiui – tiek paveiksliui, tiek ir eilėraščiui. Tad šiuo atveju galime įžvelgti kompozicinio bendrumo tarp vaizduojamojo meno kūrinio ir eilėraščio išryškinimą<sup>136</sup>. *Aklųjų parabolėje* tai – visai kaip ir *Vestuvinio šokio* atveju – pabrėžia į eilėraščių perkelta įžambi paveikslo kompozicija. Abu posmai, aprašantys paveikslo kompoziciją, užsibaigia žodžiais, nurodančiais judėjimą žemyn:

	(...)
(...) pavaizduotas būrelis elgetų vedančių vienas kitą <b>įstrižaine žemyn</b>	in the composition shows a group of beggars leading each other <b>diagonally downwards</b>
nuolydžiu per visą drobę <b>tiesiai į pelkę</b> <sup>137</sup>	across the canvas from one side to stumble finally <b>into a bog</b> <sup>138</sup>
(...)	(...)

Žodžio „kompozicija“, o kartu ir tokių frazių kaip „per visą drobę“ (angl. „across the canvas“), „kur paveikslas/ ir kompozicija baigiasi“ (angl. „where the picture/ and the composition ends back“), „pavaizduotas“ (angl. „is represented“), „nė vienos/ nereikalingos detalės“ (angl. „there is no detail extraneous“)<sup>139</sup>, kartojimas vis primena skaitytojui, kad kalbama apie meno kūrinį, o tiksliau – drobę, kuri yra apribota savo materialumo ir savo pačios kaip medijos ribų. Tačiau eilėraščio kalbantysis nekritikuoja tapybos kaip tokios, nemenkina jos išraiškos būdų ir neiškelia žodžio pirmenybės. Priešingai, kalbėjimas apie

<sup>135</sup> Lietuviškame vertime tai pastebėti būtų kiek sunkiau, kadangi šis žodis arba praleistas, arba pakeistas žodžiu „paveikslas“.

<sup>136</sup> Heffernan, *Museum of Words*, 164.

<sup>137</sup> M. Buroko vertimas, *Krantai*, 64.

<sup>138</sup> Williams, *Pictures from Brueghel*, 11.

<sup>139</sup> Ten pat, 11. M. Buroko vertimas, 64.

paveikslo kompoziciją padeda jam sutelkti dėmesį į formaliąsias meno kūrinio savybes ir to svarbą ne tik vaizduojamojo meno, bet ir literatūros kūrinyje. Pabrėždamas paveikslo formos elementus, jo kompoziciją, Williamsas tuo pat metu kalba ir apie eilėraščio kompoziciją bei jo struktūrą. Eilutė „nė vienos/ nereikalingos detalės“<sup>140</sup> gali būti suprantama kaip išraiškos bendrystės atpažinimas – mat Williamsui, kaip teigėme pirmajame skyriuje, buvo itin svarbu neperkrauta kompozicija, jis vartojo tik tuos žodžius, kuriuos laikė ypač reikalingais. Neatsitiktinai būtent šiame (ir tik šiame) eilėraštyje sintaksinių struktūrų skaidymas, būdingas visiems šio rinkinio eilėraščiams, dar labiau susmulkėja, pasiekia morfologinį planą, nes Williamsas perkelia žodį į kitą eilutę (tai itin stipraus poveikio priemonė anglų kalboje, kur, priešingai nei lietuvių kalboje, nėra konvencijos perkelti žodžius į kitą eilutę):

(...)

žmogaus šeriuoti  
skurdžių veidai  
vargana jų<sup>141</sup>

(...)  
features of the des-  
titute with their few<sup>142</sup>

(...)

Kaip žinia, daugeliui Brueghelio kūrinių pavadinimai suteikti tik praėjus ilgam laikui po to, kai jie nutapyti. Ne išimtis ir šis paveikslas, dar žinomas ir kitais pavadinimais, nurodančiais į alegorinį pasakojimą iš Naujojo Testamento, e.g. *Akli aklyjų vedliai* (*The Blind Leading the Blind*). Evangelijoje pagal Matą (15:13-14) Jėzus, atsakydamas į klausimą apie fariziejus, pasakė: „Kiekvienas augalas, kurio nesodino mano dangiškasis Tėvas, bus išrautas. Palikite juos! Jie akli aklyjų vadovai. O jeigu aklas aklą ves, abu į duobę įkris“. Panašų pasakymą galime rasti ir Evangelijoje pagal Luką (6:39-40): „Jis pasakė jiems palyginimą: „Ar gali aklas vesti aklą? Argi ne abu įkris į duobę?! Mokinys nėra viršesnis už savo mokytoją: kiekvienas mokinys, jei gerai išlavintas, bus kaip jo mokytojas“. Meno istorikai sutaria, kad paveiksle *Aklyjų parabolė* Brueghelis pateikia šių alegorijų interpretaciją<sup>143</sup>. Žvelgdami į paveikslą jie, o kartu su jais ir ikonologija besidomintys

---

<sup>140</sup> M. Buroko vertimas, 64.

<sup>141</sup> Ten pat, 64. M. Burokas savo vertime Williamso sprendimo perkelti žodį į kitą eilutę neišlaiko.

<sup>142</sup> Williams, 11.

<sup>143</sup> Lindsay, Kenneth C., Bernard Huppe, „Meaning and Method in Brueghel’s Painting“. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1956, 14(3), 384.

rašytojai, nepraleistų pro akis biblinės istorijos, Brueghelio drobę skaitytų alegoriškai, sakydami, kad dailininkas *Aklųjų parabolėje* norėjo pavaizduoti, pavyzdžiui, kritišką požiūrį į klajojančius pamokslininkus, žmonių minias vedžiodavusius klystkeliais<sup>144</sup>, silpstantį tikėjimą ar sudėtingą religinę XVIa. Flandrijos situaciją.

Williamsas prabėgomis užsimena apie tolumoje matomus pastatus, valstiečio lūšną ir bažnyčios bokštą: „valstiečio lūšna/ tolumoj ir bažnyčios bokštas“<sup>145</sup> (angl. „cottage is seen and a church spire“)<sup>146</sup>, tačiau jokios galimos religinės simbolikos ar moralės klausimų nenagrinėja. Nuo meno istorikų pateikiamų versijų skiriasi ir paveiksle vaizduojamų žmogystų išvaizdos ir jų mantos aprašymas:

(...)

žmogaus šeriuoti  
skurdžių veidai  
vargana jų

(...) the unshaven  
features of their des-  
titute with their few

manta dubuo  
prausimuisi<sup>147</sup> (...)

pitiful possessions a basin  
to wash<sup>148</sup> (...)

Eilėraštyje figūrų išvaizda aprašoma kaip skurdi, o jų turima manta - kaip vargana. Originale naudojamas žodis „pitiful“ šiuo atveju neša dar stipresnę reikšmę, nei „varganas“: jį būtų galima versti ir kaip „pasigailėtinas“, „graudus“, „niekingas“. Williamsas pabrėžia elgetų skurdą, nors meno istorikai vieningai tvirtina, kad paveiksle Brueghelio vaizduojamų žmonių rūbai yra itin prabangūs ir tvarkingi – jais Brueghelio laikais esą jokie „elgetos“ tikrai negalėjo būti apsirengę<sup>149</sup>. Būtų neapdairu teigti, kad Williamsas neišmanė meno istorijos ir nebuvo susipažinęs su Brueghelio tyrinėtojų darbais. Daug įtikinamesnis atrodo aiškinimas, kad jis šiuo atveju sąmoningai nusisuka ikonologinės paveikslo interpretacijos ir paveikslo nešamo biblinio siužeto. Atkreipdamas dėmesį į formaliuosius paveikslo elementus, kūrinio kompoziciją ir to raišką eilėraštyje, Williamsas sukuria makabrišką vaizdą labai artimą bruegheliškajam.

<sup>144</sup> Glück, Gustav, *Pieter Brueghel the Elder*. Paris: Hyperion Press, 1936, 48.

<sup>145</sup> M. Buroko vertimas, *Krantai*, 64.

<sup>146</sup> Williams, *Pictures from Brueghel*, 11.

<sup>147</sup> M. Buroko vertimas, 64.

<sup>148</sup> Williams, 11.

<sup>149</sup> Lindsay, 376.

## 2 Atvaizdavimas – atpažinimas – interpretacija

Eilėraštis *Peizažas su krentančiu Ikaru (Landscape with the Fall of Icarus)* įdomus tuo, kad aprašo vienintelį Brueghelio darbą, nutapytą graikų mitologijos tema - *Ikaro kritimas (1555) (De val van Icarus)*. Kaip jau galima nuspėti iš abiejų kūrinių pavadinimų, juose turėtų būti pasakojama Dedalo ir Ikaro istorija: Ikaro tėvas Dedalas davęs Kretos valdovo dukteriai princesei Ariadnei siūlų kamuolį, o ši perdavusi jį Tesėjui, kad jis, užmušęs sugautą Minotaurą, pagal siūlą galėtų išeiti iš labirinto, kurį buvo pastatęs Dedalas. Už tai Ariadnės tėvas karalius Minas įsakė tėvą ir sūnų įkalinti, tačiau Dedalas iš vaško ir plunksnų padirbdino sparnus, kurių dėka jie pabėgo iš kalėjimo<sup>150</sup>. Skrisdamas Ikaras, nepaisydamas tėvo įspėjimo, pernelyg prisitartino prie saulės, vaškas ištirpo ir jis, nukritęs jūron, paskendo. Meno istorikai sutaria, kad Brueghelis turėjo būti susipažinęs su romėnų poeto Ovidijaus poema *Metamorfozės*, kurios aštuntojoje giesmėje kalbama ir apie Dedalo bei Ikaro istoriją<sup>151</sup>. Galime numanyti, kad Brueghelio paveiksle vaizduojamas šis poemos epizodas:

(...)

[Dedalas] Liepia jam [Ikarui] skrist iš paskos ir moko meno žalingo,  
Moja savuosius sparnus ir dairos, kaip sekasi sūnui.  
Jiedu išvydęs, žvejys su virpančia meškere rankoj  
Ar ant lazdos parimęs piemuo, ant arklo artojas  
Baisiai nustebo turbūt ir palaikė dievais nemirtingais,  
Galinčiais oru lakiot<sup>152</sup>. (...)

Perskaičius šią ištrauką neišvengiamai kyla abejonė – kažkas paveiksle nevisai taip. Pirmiausia, Brueghelis pasirenka vaizduoti ne Ikaro skrydį, bet, priešingai, jo kritimą. Antra, nors paveikslas ir vadinasi *Ikaro kritimas*, pats Ikaras kūrinyje ne iš karto pastebimas. Į paveikslą žvelgiančiam žiūrovui jo reikia gerokai paieškoti. Mitinio herojaus figūra čia – tik mažytė vos pastebima balta dėmelė pačiame kompozicijos pakraštyje. Jo kūnas paniręs po vandeniu, kyšo tik kojos ir vienos rankos pirštų galiukai. Aplink jį dar sklando keletas plunksnų, taškosi purlai – galime daryti prielaidą, kad Ikaras dar gyvas ir spurda, bando išplaukti. Tačiau, atidžiau pažvelgę, pastebėsime, kad paveiksle į Ikarą niekas nežiūri: artojas

<sup>150</sup> Biedermann, Hans, *Naujasios simbolių žodynas*. Vilnius: Mintis, 2002, 160.

<sup>151</sup> Lindsay, Kenneth C., Bernard Huppé, „Meaning and Method in Brueghel's Painting“. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1956, 14 (3), 382.

<sup>152</sup> Ovidijus, *Metamorfozės*. Vilnius: Vaga, 1990, 160-161. A. Dambrausko vertimas.



susitelkęs į savo darbą, nudelbęs galvą žemyn, piemuo, atvirksčiai, užsisvajojęs žiūri į dangų, priešingon pusėn nuo nukritusio Ikaro, laivo įgula tikriausiai taip pat susitelkusi ties savo darbais, o pakrantėje žvejys, nuleidęs akis žemyn, susikaupęs meta meškerę. Panašu, kad net kritimo sukeltas garsas neatkreipė nė vieno paveiksle pavaizduoto veikėjo dėmesio ir neatitraukė nuo darbų. Tad Ikaro tragediją, besirutuliojančią savais darbais užsiėmusių valstiečių fone, vienintelis mato žiūrovas.

Williamsas savo eilėrašį pavadino *Peizažas su krentančiu Ikaru (Landscape with the Fall of Icarus)*, šitaip nurodydamas ir konkretų Brueghelio paveikslą, ir pabrėždamas peizažo pirmenybę prieš Ikaro figūrą siužete. Pirmąja eilėraščio eilute: „Pasak Breigelio/ krentant Ikarui“<sup>153</sup> (angl. „According to Brueghel/ when Icarus fell“)<sup>154</sup> parodoma, kad eilėraščio kalbantysis, paminėdamas Ikarą, aprašo būtent Brueghelio paveiksle pavaizduotą sceną, o ne tiesiogiai perpasakoja graikų mitą. Vis dėlto jei Brueghelio paveikslą laikysime dailininko pateikta tragiškos Dedalo ir Ikaro istorijos interpretacija, tuomet Williamso eilėraštis, atsiremdamas į Brueghelio kūrinį, nurodys dar aukštesnio laipsnio atsaką – atsaką ne vien į Brueghelio paveikslą, bet neišvengiamai ir į graikų mitą. Taigi šį eilėrašį galėtumėme pavadinti interpretacijos interpretacija.

Paminėjus kūrinio autorystę ir jo pavadinimą, toliau eilėraštyje aprašomas pats paveikslas:

(...)	(...)
buvo pavasaris	it was spring
valstietis arė	a farmer was ploughing
savo lauką	his field
visos metų	the whole pageantry
grožybės prabudusios	of the year was
knibždėjo	awake tingling
šalia	near
jūros pakrantės <sup>155</sup>	the edge of the sea <sup>156</sup>

<sup>153</sup>Mariaus Buroko vertimas, *Krantai*, 62.

<sup>154</sup> Williams, *Pictures from Brueghel*, 4.

<sup>155</sup> M. Buroko vertimas, *Krantai*, 62.

(...)

(...)

Eilėraščio kalbantysis daugiausia dėmesio skiria paveiksle vaizduojamo pavasariško peizažo ir su gamtos prabudimu susijusių kasdienių ūkio darbų aptarimui. Kaip ir Brueghelis, jis į pirmą planą iškelia kraštovaizdį, dirbančius valstiečius, tačiau nesiima detalai aprašinėti viso paveikslo – jo žvilgsnis kiek ilgėliau apsistoja ties lauką ariančiu valstiečiu ir toliau per knibždančią, pavasarišką ir savimi užsiėmusią gamtą leidžiasi jūros pakrantės link, praleisdamas kitas paveiksle vaizduojamas figūras. Toks selektyvumas nekelia nuostabos – kaip jau minėjome aptardami Thürlemanno semiotinę dailėtyrą, nėra tikslinga aprašyti *visus* paveikslo raiškos elementus: atsižvelgti reikia tik į tuos, kuriuos galima susieti su turiniu ir kurie sudaro reikšmę. Kartu tai ir viena pagrindinių ekfrastinės kūrybos taisyklių. Ekfrazės tikslas nėra smulkus ir tikslus viso meno kūrinio aprašymas<sup>157</sup>, tad ekfrastinės kūrybos ir nereikėtų vertinti detalumo ir atitikimo aprašomam meno kūriniai kriterijais.

Eilėraščio kalbantysis žvelgia į paveikslą leisdamas akiai laisvai judėti po drobę. Žinoma, čia galime pasitelkti tą patį spalvos ir linijos metodą, kurį aptarėme ankstesniajame poskyryje – panašiai spalva eilėraščio kalbančiojo žvilgsnį vedžioja ir šiame eilėraštyje. Paveikslo koloritas šiltas, kiek prislopintas, išreikštas daugiausia žalios ir rudos spalvų pustonijų skalėje. Šaltesni balsvi ir melsvi atspalviai matomi tik antrajame plane, tolstant link horizonto. Vaizduojama scena atrodo it apšviesta tolumoje besileidžiančios saulės šviesos – tai suteikia paveiksliui švelnaus auksinio švytėjimo įspūdį. Šioje ramioje spalvų paletėje vienintelės išsiskiriančios ir ryškesnės detalės – tai dvi raudonos dėmės. Pirmoji – raudoni žemę dirbančio artojo marškiniai – įkomponuota pačiame paveikslo centre. Mažesniąją dėmelę pastebime dešiniajame kampe – tai ryškiai raudoni žvejo plaukai.

Tokiame spalviškai ramiam paveiksle, kur pastebimos tik dvi ryškesnės dėmės, kontrastą Brueghelis kuria remdamasis šviesesnių ir tamsesnių tonų priešpastatymu. Kairiajame ir dešiniajame kampuose dominuoja tamsios spalvos, iš kurių išsiskiria keletas šviesesnių dėmių. Kairiajame kampe – tai šviesesniais tonais nutapytas ariamas laukas ir šalia esanti kiek mažesnė kalva su ant jos besiganančiomis avimis. Taip pat tamsiausioje paveikslo dalyje, kur lauko vagos nueina į gilumą, link krūmų, pastebime šviesesnę apvalią dėmę. Meno istorikai spėja, kad šioje vietoje Brueghelis vaizduoja arba krūmuose miegančio

---

<sup>156</sup> Williams, *Pictures from Brueghel*, 4.

<sup>157</sup> Heffernan, *Museum of Words*, 157.

ir antklode apsiklojusio, arba mirusio žmogaus figūrą<sup>158</sup>. Dešiniajame paveikslo kampe šviesiausias dėmes sudaro mūsų jau minėtas žvejys ir iš vandens kyšančios kojos, kurios matyt priklauso nukritusiam Ikarui.

Spalva Brueghelis subtiliai pasinaudoja brėždamas linijas, kuriomis akis juda paveikslu: pirmiausia žvilgsnį pritraukia jau minėtas žemę vagojantis valstietis, mat jis pavaizduotas pačiame paveikslo centre, o jo vilkimi raudoni marškiniai – ryškiausia ir didžiausia dėmė paveikslo kompozicijoje. Tačiau mūsų žvilgsnis ties artojo figūra neapsistoja. Mūsų žvilgsnis, sekdamas šviesesnėmis dėmėmis, seka žemyn paskui plūgą į jį įkinkytu arkliu ir leidžiasi išvagoto lauko linijomis žemyn, kur ant gretimoms kalvos, šviesesnės dėmės, stovi kita figūra – avis ganantis piemu. Sutikęs piemenį, žvilgsnis leidžiasi kalvos šešėliu žemyn, link vandens, prie bures išskleidusio laivo ir tuomet apsistoja ties iš vandens kyšančiomis kojomis bei žvejojančiu vyru.

Pasak Irene Fairley, nors Ikaras paveiksle ir sunkiai pastebimas, Brueghelis neveltui jį patalpino dešiniajame paveikslo kampe. Dauguma žmonių yra dešiniarankiai, o kartu ir „dešiniakojai“ bei „dešiniaakiai“, tad akis paveikslą „skaito“ iš kairės į dešinę ir paprastai apsistoja ties apatiniu dešiniu juo jo kampu<sup>159</sup>. Taigi matome, kad Ikaras, o tiksliau iš vandens kyšančios jo kojos bei pirštų galiukai, atsiduria didžiausią svorį turinčioje paveikslo dalyje. Tai patvirtina paveiksle matomas įstrižas judėjimas iš kairės į dešinę, pradinį ir galutinį jo taškus sujungiantis per raudonos spalvos detales: artojo marškinius ir žvejo plaukus<sup>160</sup>.

Gaivius žalius ir žemiškus tonus priskirdamas pavasariui ir su juo susijusiam gamtos prabudimui, eilėraščio kalbantysis be abejonės atkreipia dėmesį į Brueghelio spalvines užuominas. Jo žvilgsnis, pritrauktas raudonos dėmės paveikslo centre, pirmiausia apsistoja ties mūsų jau minėtu lauką ariančiu valstiečiu ir toliau per knibždančią, pavasarišką ir savimi užsiėmusią gamtą leidžiasi jūros pakrantės ir raudonplaukio žvejo link, praleisdamas kitas paveiksle vaizduojamas figūras. Eilėraščio kalbančiojo žvilgsnis seka įstrižu judėjimu iš kairės pusės žemyn, dešiniojo paveikslo kampo – jūros pakrantės – link. Jis spalvų ir linijų pagalba nukreipiamas iš vandens kyšančių Ikarų kojų pusėn. Taigi eilėraštyje, visai kaip ir paveiksle, spalva tampa atskaitos tašku, nuo kurio prasideda žvilgsnio judesys.

Tačiau spalvos ir linijos kuriamos kryptinės jėgos dar ne viską pasako apie šį paveikslą ir kuriamą jo aprašymą. Brueghelis šio paveikslo neskaido į priekinį ir galinį

---

<sup>158</sup> Fairley, Irene R., „On Reading Poems: Visual and Verbal Icons in William Carlos Williams“  
„Landscape with the Fall of Icarus“. *Studies in 20th Century Literature*, 1981 (1), 68.

<sup>159</sup> Fairley, 69-70.

<sup>160</sup> Fairley, 4.

planus, vietoje to jis sukuria du skirtingus greta pastatytus planus, kuriuos kviečia lyginti<sup>161</sup>: ketvirtadalį visos drobės užima žemę dirbantis artojas, įrėmintas tamsių linijų, kurias sukuria medžiai, krūmai ir jų metamas šešėlis. Kiek žemiau, ant sekančios kalvelės, avis gano piemu. Šį planą atsveria jūroje plaukiantis laivas ir priešais jį, pakrantėje, meškerę vandenin įmerkęs žvejys. Šviesesnė dėmelė tarp laivo ir žvejo – tai iš vandens kyšančios kojos, pirštų galiukai ir besitaškantys pūslai. Kaip galime pastebėti, Williamsas eilėraščiu sukuria tokį patį kontrastą kaip ir Breughelis paveikslu. Pusę Breughelio drobės užima pavasariškos gamtos peizažas ir kasdienius darbus atliekantys valstiečiai, kurie pirmieji patraukia žiūrovo akį. Ikaras lieka beveik nepastebėtas – tik įdėmiai ištyrinėjusi peizažą, žiūrovo akis galiausiai pastebi iš vandens kyšančias skęstančio Ikaro kojas. Ikaras, kaip ir Breughelio paveiksle, pasirodo tik pačioje kūrinio pabaigoje, savo „silpnučiu pūkstelėjimu“.

Brueghelis atvaizduoja mitinį įvykį, o Williamsas žiūrį į šį atvaizdavimą ir jį atpasakoja. Brueghelio dviejų skirtingų planų – žemės darbų ir skęstančio Ikaro – kuriamo kontrasto interpretaciją pastebime jau pirmajame posme:

(...)	(...)
kai Ikaras <b>krito</b>	when Icarus <b>fell</b>
buvo <b>pavasaris</b> <sup>162</sup>	it was <b>spring</b> <sup>163</sup>
(...)	(...)

Kritimas („kai Ikaras krito“) priešpriešinamas su „buvo pavasaris“: pavasaris paprastai siejamas su bundančia gamta, gyvybe, o anglų kalboje žodis „spring“ greta „pavasaris“ turi ir daugiau reikšmių, e. g. „šuoelis“, „kilimas“, veiksmazodis „to spring“ reiškia ir „prasidėti“ bei „kilti“<sup>164</sup>. Eilėraštyje kritimas, judėjimas žemyn, priešpriešinamas su pavasariu ir kilimu aukštyn – o tuo pačiu ir mirtis su gyvybe. Panašus priešpastatymas pastebimas ir kituose eilėraščių posmuose. Su pavasariu siejamos:

(...)	(...)
visos metų	the whole pageantry

<sup>161</sup> Ten pat, 4.

<sup>162</sup> Taisytas M. Buroko vertimas, *Krantai*, 62. „krentant Ikarui“ pakeista į „kai Ikaras krito“.

<sup>163</sup> Williams, *Pictures from Brueghel*, 4.

<sup>164</sup> Caws, Mary Ann, „A Double Reading by Design“. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1983, 41 (3), 326.

grožybės prabudusios

**knibždėjo**

(...)

of the year was

awake **tingling**

(...)

**prakaitavo** kaitinant saulei<sup>165</sup>

(...)

**sweating** in the sun<sup>166</sup>

(...)

Prabudusios gamtos „knibždėjimas“ nurodo augimą ir kilimą viršun. Žodis „prakaitavo“ kelia mus dar aukščiau, link saulės – priartina prie Ikaro, kurio sparnus toji saulė ištirpdė: „saulei/ ištirpdžiusiai/ sparnų vašką<sup>167</sup>“ (angl. „sun/ that melted/ the wings wax“)<sup>168</sup>. Tačiau čia kilimas viršun užsibaigia – kaip ir nukritęs Ikaras, eilėraštis užsibaigia žodžiais, nurodančiais judėjimą žemyn: „tai buvo/ **skęstantis** Ikaras“<sup>169</sup> (angl. „this was/ Icarus **drowning**“<sup>170</sup>).

Įdomu tai, kad kalbėdamas tiek apie dirbančius valstiečius ir bundančią gamtą, tiek ir konkretų mitinį pasakojimą, įvykusį toli praeityje, Williamsas pabrėžtinai naudoja būtajį tęstinį laiką (angl. past continuous)<sup>171</sup>, kuris parodo, kad veiksmas įvyko praeityje, tačiau mes nežinome, nei kada jis prasidėjo, nei kada pasibaigė. Tai reiškia, kad jis galėjo vykti tiek labai tolimoje praeityje, tiek vakar – visa tai priklauso nuo pasirenkamo atskaitos taško. Toks Williamso pasirinkimas be abejo reiškia užuominą į mitinį įvykio laiką, kuris yra niekada nesibaigiantis ir nuolat besikartojantis; o taip pat ir gyvybės bei mirties ciklą. Kartu Williamsas savaip sprendžia Brueghelio užduotą galvosūkį – per kontrastą ir priešpastatymą išryškina Ikarą, kuris visiems paveikslu veikėjams buvo paslėptas, išskyrus žiūrovą.

Kitas analizei pasirinktas Williamso eilėraštis ir Brueghelio paveikslas neturi sąsajų su graikų mitologija – jie pratęsia Brueghelio mėgtą kaimo gyvenimo temą. Brueghelio *Kaimo vestuvės (1567) (De boerenbruiloft)*, visai kaip ir mūsų jau anksčiau aptartas *Vestuvių šokis*, vaizduoja sceną iš valstiečių vestuvių šventės. Abiejų paveikslų koloritas panašus: dominuoja geltona ochra, pereinanti į rudus ir žalsvus atspalvius, keletas ryškesnių raudonų detalių ir, žinoma, prislopintuose tonuose spindinti švari balta ir šviesiai melsva spalva. Kaip

<sup>165</sup> M. Buroko vertimas, *Krantai*, 62.

<sup>166</sup> Williams, 4.

<sup>167</sup> M. Buroko vertimas, 62.

<sup>168</sup> Williams, 4.

<sup>169</sup> M. Buroko vertimas, 62.

<sup>170</sup> Williams, 4.

<sup>171</sup> Caws, 326.

ir *Vestuvių šokyje* čia – spalvų ir figūrų margumynas, kuris vis dėlto neatrodo perkrautas. Taip yra dėl to, kad visas šis valstiečių šurmuliavimas dailininko gerai koordinuotas: Brueghelis įkomponavo gilyn tolstantį stalą ir aplink jį judančius žmones<sup>172</sup>. Kompoziciją sudaro dvi lygiagrečios linijos arba, tiksliau, elipsė: jos (o kartu ir judėjimo paveiksle) pradžia – tai būrys prie durų, besistengiantis įeiti vidun, toliau ji tęsiasi palei stalo liniją iki pirmojo plano, ties maisto nešikais sukasi aplink stalą ir jo pakraščiu keliauja atgal link durų<sup>173</sup>.

Brueghelis, visai kaip ir ką tik aptartame *Ikaro kritime*, *Kaimo vestuvėse* subtiliai užmaskuoja prasminį paveiklo centrą: kompozicija pilna įvairiausių figūrų, judėjimo, spalvų ir tik pažvelgus sunku pasakyti, kur tiksliai mūsų žvilgsnis turėtų apsisukti. Ar tai turėtų būti pirmajame plane pavaizduotas ryškiai apsirengęs maisto nešikas, ar vidun iš kairiojo paveiklo kampo plūstanti minia, ar aplink stalą susėdę valstiečiai ar, galų gale, nuotaka. Williamsas bando savaip spręsti šį dailininko užduotą galvosūkį. Jis eilėrašį, tokiu pačiu pavadinimu kaip ir paveikslas, *Kaimo vestuvės (Peasant Wedding)*, pradeda kreipimusi: „Pilstyk vyną jauniki“<sup>174</sup> (angl. „Pour the wine bridegroom“<sup>175</sup>). Kreipimasis į jaunikį tampa pretekstu žvilgsnį nukreipti į nuotaką, kuri susijusi su juo semantiškai (vestuvės – jaunikis – nuotaka): „tarsi karalienė jaunoji/ sėdi šalia“<sup>176</sup> (angl. „where before you the/ bride is enthroned“<sup>177</sup>). Tai interpretacinis eilėraščio kalbančiojo žingsnis. Meno istorikai, kalbėdami apie šį Breughelio paveikslą, pabrėžia tai, kad nors nuotaką kompozicijoje ir galime atrasti, jaunikio įžiūrėti nepavyksta<sup>178</sup>: iš vienos pusės šalia nuotakos sėdi jos tėvai, iš kitos – dvi moterys baltais kykais. Kadangi jaunikio figūra paslėpta, spėliojama, kad jis esą galėtų būti arba į dešinę nuo nuotakos sėdintis vyriškis, užsimaukšlinęs kepurę ir šaukštu kabinantis košę; arba raudona kepure pasipuošęs vyras, nuo padėklo imantis maisto lėkštes ir dedantis jas ant stalo; arba kairiajame paveiklo kampe vaizduojamas vyriškis, pilstantis gėrimus<sup>179</sup>. Kaip matome, Williamsas čia pasirenka pastarąjį. Nors eilėraščio kalbantysis ir sako, kad jaunoji sėdi priešais jaunikį, iš tiesų tuo būtų galima suabejoti: paveiksle (tariamais) jaunikis ir jaunoji pavaizduoti skirtinguose kompozicijos kampuose. Vis dėlto, nubrėžus įstrižą liniją,

---

<sup>172</sup> Gombrich, Ernst Hans, *Meno istorija*. Vilnius: Alma littera, 2014, 383.

<sup>173</sup> Ten pat, 383.

<sup>174</sup> M. Buroko vertimas, *Krantai*, 63.

<sup>175</sup> Williams, *Pictures from Brueghel*, 7.

<sup>176</sup> M. Buroko vertimas, *Krantai*, 63.

<sup>177</sup> Williams, *Pictures from Brueghel*, 7.

<sup>178</sup> Lindsay, 376.

<sup>179</sup> Ten pat, 376-377.

juos galima būtų sujungti. Tad galime teigti, kad žodis „priešais“ nurodo ne tik kompozicinį, bet ir semantinį ryšį tarp šių dviejų figūrų.

Antrojoje eilutėje eilėraščio kalbantysis dar kartą kreipiasi į jaunikį, tačiau vėlgi tai padaro tik siekdamas žvilgsnį perkelti į nuotaką:

(...)	(...)
tarsi karalienė jaunoji sėdi priešais tave plaukus	where before you the bride is enthroned her hair
paleidusi ties smilkiniais ant sienos prinokusių javų glėbiai šalia <sup>180</sup>	loose at her temples a head of ripe wheat is on the wall beside her the <sup>181</sup>
(...)	(...)

Šventė vyksta klojime: už svečių nugarų matome sukrautus šiaudus. Ant vienos iš kupetų pakabintas didelis žalsvas audeklas su, kaip galime spėti, popierine karūna. Po ja sėdi vienplaukė nuotaka, ant galvos užsidėjusi dar vieną karūną. Šios detalės eilėraščio kalbančiajam neprasprūsta pro akis, jis nuotaką mato sėdinčią soste it karalienę. Trečiojoje pirmo posmo eilutėje paminimi jos plaukai, kuriuos eilėraščio kalbantysis prilygina ant greta esančios sienos kabantiems javų glėbiams. Įdomu tai, kad jis šį žingsnį žengia panaudodamas metaforą – beje, pirmą kartą mūsų nagrinėjamuose eilėraščiuose: originale javų glėbiams apibūdinti naudojamas žodis „head“, kurio įprastinė reikšmė yra „galva“, taip nurodant javų glėbių formos panašumą į nuotakos plaukus. Toks plaukų ir javų glėbio formos paralelizmas pastebimas ir paveiksle.

Nuotaka yra antroji, po jaunikio, paveiksle vaizduojama figūra, pritraukianti eilėraščio kalbančiojo dėmesį. Toliau jo akis juda šalia jos už stalo sėdinčiais svečiais ir kitais šventės dalyviais:

(...)	(...)
svečiai susėdę prie ilgų stalų	guests seated at long tables

<sup>180</sup> Taisytas M. Buroko vertimas, 63. „sėdi šalia plaukus“ pakeista į „sėdi priešais tave plaukus“.

<sup>181</sup> Williams, 7.

ir muzikantai pasiruošę  
šuo naršo po

the bagpipers are ready  
there is a hound under

stalu barzdotas Burmistras<sup>182</sup>  
(...)

the table the bearded Mayor  
is present<sup>183</sup> (...)

Eilėraščio kalbančiojo akis keliauja prie stalo susėdusiais svečiais, užkliudo muzikantus, iš po stalo galvą iškišusį šunį ir Burmistrą. Kaip žinome, šiame eilėraščių rinkinyje Williamsas beveik nenaudoja didžiųjų raidžių, išskyrus pirmąsias kiekvieno kūrinio eilučių raides. Dėl šios priežasties vertėtų sustoti ties Burmistro figūra. Tai dešiniajame stalo gale sėdintis juodai apsirengęs vyriškis, besikalbantis su gobtuvu apsiautusi vienuoliu. Jis išsiskiria iš kitų šventės dalyvių puošnia savo apranga, prisegtu kardu ir ilga barzda. Galime daryti prielaidą, kad eilėraščio kalbantysis, žodį Burmistras pradėdamas didžiąja raide, taip pabrėžia ir jo ypatingą vietą šioje šventėje.

Tolesniuose posmuose eilėraščio kalbantysis, nuo Burmistro peršokęs prie baltais kykais pasidabinusių klegančių moterų, vėl sugrįžta prie jaunosios ir nors jo žvilgsnis trumpam nuklysta iki maisto nešikų ir sustoja ties jais, o tiksliau smulkia detale – kepurėn įkištu mediniu šaukštu, tokiu būdu jis tik dar kartą veda mūsų žvilgsnį atgal link nuotakos<sup>184</sup>. Atkreipkime dėmesį į ryškiają dėmę paveikslu centre: balta, melsva ir raudona – trys aktyviausios paveikslu spalvos kaip mat patraukia žiūrovo dėmesį. Negana to, šalia šios didžiausios dėmės matome dar keturias mažesnes, bet tokias pat ryškias baltas ir tris raudonas dėmes. Greta viena kitos išdėstytos ryškių spalvų dėmės pritraukia žiūrovo akį, tačiau jį vedžioti imasi šias dėmes sujungiančios linijos. Dar kartą atidžiau pažvelkime į ryškiausią paveiksle pavaizduotą figūrą: balta prijuoste apsijuosusį maisto nešiką, brėžkime liniją nuo jo galvos iki rankų, tuomet nuo rankų į dešinę palei padėklo ranką ir per visą padėklą iki kito nešiko figūros. Nešikus ir padėklą su stalo plokštuma sujungia maisto dubenį nuo padėklo imantis vyriškis ir jį perduodantis stalo pusėn. Per jo rankas liniją brėžkime aukštyrą iki pasieksime nuotaką. Matome, kad susidarė trikampis, kurio viršūnėje – mūsų jau minėta nuotaka<sup>185</sup>.

---

<sup>182</sup> Taisytas M. Buroko vertimas, *Krantai*, 63. „stalu barzdotas burmistras“ pakeista į „stalu barzdotas Burmistras“.

<sup>183</sup> Williams, *Pictures from Brueghel*, 7.

<sup>184</sup> Scott, „Copied with a Difference“, 69.

<sup>185</sup> Harris, Beth, Steven Zucker, „Pieter Brueghel the Elder, *Peasant Wedding*“.

<https://www.khanacademy.org/humanities/renaissance-reformation/northern/antwerp-bruges/v/bruegel-peasant-wedding> <žr. 2016-04-01>



Eilėraštyje pabrėžiama, kad šventė kupina garsų, tačiau jaunoji tyli:

(...)

ir moterys baltais  
krakmolytais kykais jau

(...) women in their  
starched headgear are

plepa nesustodamos tik  
jaunoji rankas sudėjusi į  
skraitą nejaukiai tyli<sup>186</sup>

gabbing all but the bride  
hands folded in her  
lap is awkwardly silent simple<sup>187</sup>

(...)

(...)

Pažvelgę į paveikslą pastebime, kad visi pavaizduoti žmonės kažin ką veikia, visi užsiėmę savais darbais: sėdintys prie stalo vieni su kitais šnekučiuojasi, valgo ir geria, tuščią lėkštę gramdo ir pirštus laižo kairiajame kampe sėdintis vaikas, ant galvos užsimaukšlinęs jam per didelę skrybėlę su povo plunksna, ant improvizuoto padėklo lėkščių su maistu šūsnį neša du nešikai, jaunikis į ąsočius pila gėrimą, šalia jo esančioje pintinėje guli krūva tokių pačių ąsočių, kuriuos dar teks pripildyti. Eilėraščio kalbantysis šventės dalyvis ir juos supančius daiktus aprašo naudodamas daugiausia daiktavardžius, vengdamas veiksmazodžių ir jungtukų, taip sukurdamas paskirus „plaukiojančius“ vaizdus.

Visos figūros kupinos energijos, judesio arba bent jau judėjimo potencialo. Tik nuotaka tykiai sėdi sudėjusi rankas, prisimerkusi, su keista ramybės ir pasitenkinimo išvaizda veide. Įrėmintą už jos pakabinto audeklo, ji sukuria ramybės ir tylos salelę šventiškame judėjime<sup>188</sup>. Williamsui nuotaka tampa teminiu eilėraščio centru: visos paveikslo pavaizduotos žmonių figūros ir visi objektai tampa tarsi besisukantys aplink ją, susiję su ja. Nors pažvelgus į paveikslą, jos, visai kaip ir Ikaro ar aklujų voros, niekas iš aplinkui esančių žmonių nestebi.

<sup>186</sup> M. Buroko vertimas, *Krantai*, 63.

<sup>187</sup> Williams, *Pictures from Brueghel*, 7.

<sup>188</sup> Scott, *Copied with a Difference*, 69.

### 3 Prisiartinęs stebėtojas ir eilėraščio bei paveikslo bendrystė

Kaip rašė britų meno istorikas Ernstas Hansas Gombrichas, Brueghelio žanriniuose paveiksluose daugiausia vaizduojamas valstiečių gyvenimas: jis tapė juos besilinksminančius, švenčiančius ir dirbančius<sup>189</sup>. Dėl šios priežasties daugelis (kartu ir nemažai menotyrininkų) ėmė manyti, kad Brueghelis ir pats buvo valstietis. Tačiau, jeigu jis toks ir būtų buvęs, matyt nebūtų galėjęs nutapyti jų taip, kaip yra nutapęs: be jokių blizgančių sąlyginumų ir dirbtinumų, nepagražindamas kaimo gyvenimo<sup>190</sup>, su švelnia ironija pasišaipydamas iš pernelyg paprasto, žemiško ir jusliško jų gyvenimo, bet kartu ir nemoralizuodamas, nevaizduodamas valstiečių kaip kvailų juokdarių. Kitaip tariant, Brueghelis, prisiartinęs prie valstiečių gyvenimų, juos stebėjo ir fiksavo.

Dviejuose mūsų analizuotuose Brueghelio paveiksluose: *Vestuvių šokis* ir *Ikaro kritimas*, vaizduojamas scenas matome iš viršaus, lyg būtumėme pakibę ore virš šokančių valstiečių ir plūgą laikančio artojo. Tai vadinamoji aukštutinė arba „paukščio skrydžio“ perspektyva, kai žiūrėjimo taškas yra fono viršuje<sup>191</sup>. Tokia perspektyva padeda mums aprėpti platesnį žiūros lauką, nei, pavyzdžiui, akių lygio, bet kartu sukuria atstumą nuo vaizduojamos scenos - mes tik atsitraukę stebime paveiksle besirutuliojantį veiksmą, bet jame dalyvauti negalime. *Kaimo vestuvių* ir *Aklųjų parabolės* kompozicija atviresnė, tarsi kviečianti įsitraukti, tačiau visuose analizuotuose paveiksluose pastebimas žaidimas matymu/nematymu žiūrovo (arba, kaip pamatysime, dailininko) naudai.

Pažvelkime, pavyzdžiui, į *Ikaro kritimą*: paveiksle į Ikarą niekas nežiūri, tad Ikaro tragediją, besirutuliojančią savais darbais užsiėmusių valstiečių fone, vienintelis mato ir gali matyti tik pats dailininkas arba žiūrovas. Lygiai taip pat matymu/nematymu žaidžiama ir *Kaimo vestuvėse*: turint omenyje, kad tai vestuvės, o vestuvių pagrindiniais herojais turėtų būti jaunieji (šiuo atveju nuotaka, nes, kaip aptarėme, jaunikio figūra paveiksle nėra aiški), nuotaka, visai kaip ir Ikaras, įkomponuota kampe ir į ją paveiksle niekas nežiūri – jos niekuo neišsiskirianti figūrėlė rodos pranyksta paveikslo masėje. Vis dėlto Brueghelis nutiesia žiūrovui tam tikrų spalvinių, linijinių ir kompozicinių trajektorijų, kuriomis prasminis paveikslo akcentas tampa matomas pačiam dailininkui ir žiūrovui.

*Vestuvių šokyje* stebime panašią strategiją: kadangi pavadinimas nurodo vestuvių šventę, atrodytų, kad visas žiūrovo dėmesys turėtų būti sutelktas į vestuves švenčiančią porą.

---

<sup>189</sup> Gombrich, 381.

<sup>190</sup> Ten pat, 381.

<sup>191</sup> *Dailės žodynas*, 322.

Tačiau, kaip ir *Ikaro kritime* bei *Kaimo vestuvėse*, pagrindinio prasminio akcento čia reikia paieškoti. Vaizduojamos scenos tolumoje, antrojo plano kampe, matome apskritą stalą su už jo ištiestu audeklu, ant kurio kabo nuotakos karūna. Tokį patį audeklą matome ir kitame paveiksle, *Kaimo vestuvės*, tad galime daryti prielaidą, kad būtent čia turėtų sėdėti nuotaka. Vis dėlto už stalo jos nėra, kaip nėra ir jaunikio. Įdėmiau pasižvalgę aptinkame ją pirmojo plano centre, apsirengusią juodai, vienplaukę ir šokančią, tačiau į ją taip pat niekas nežiūri. *Aklųjų parabolėje* Brueghelio pasirinkta perspektyva pastato žiūrovą greta paveiksle besirutuliojančios scenos, sudarydama įspūdį, lyg stovėtumėme su vaizduojamomis figūromis ant tos pačios kalvos ir kone akis į akį<sup>192</sup>. Paveikslo atvirumą žvilgsniui pabrėžia ir vienos iš figūrų beakis veidas, kuris, lyg klausdamas, kas gi čia vyksta, atsisukęs tiesiai į žiūrovą. Tokia kompozicija sukuria itin artimą ryšį su paveiksle vaizduojama scena, įtraukia ir skatina žiūrovą įsijausti į tai, kas vyksta. Tačiau ir čia nė vienos šių figūrų niekas nemato – o būdami neregiais nemato jie ir patys savęs bei likimo draugų, žingsniuojančių pražūtin.

Williamsas savo atsitraukimu ir stebėjimu šiuo atveju panašus į Brueghelį: priešingai ekfrastinei tradicijai, jis nebando prakalbinti vaizduojamų figūrų ar pratęsti vaizduojamų scenų toliau drobės ribų. Jis žiūri į paveikslo originalą muziejuje arba jo reprodukciją ir aprašo tai, ką mato, o aprašydamas naudojami paveikslo kompozicinėmis užuominomis. *Peizaže su krentančiu Ikaru* nėra bandymų prakalbinti paveiksle vaizduojamas figūras, „suteikti balsą“ plūgą laikančiam artojui, papasakoti ką jis veikė iki ateidamas arti sklypo ar ką veiks baigęs savo darbus, pabandyti „perskaityti“ jo mintis. Eilėraščio kalbantysis taip pat neperžengia ir drobės rėmų – jis nebando pratęsti scenų toliau to, kas paveiksle vaizduojama, toliau kompozicijos, kurią apriboja rėmas: eilėraštyje valstietis tiesiog „arė savo lauką“, i. e. atliko tą patį veiksmą, kokį matome jį atliekant ir Brueghelio paveiksle. Eilėraščio kalbantysis gali tapatintis tik su pačiu dailininku arba žiūrovu – mat kitos paveiksle vaizduojamos figūros Ikaru matyti negali.

Eilėraštyje *Vestuvinis šokis po atviru dangum* taip pat nepastebime jokio eilėraščio kalbančiojo įsitraukimo į vykstančias linksmybes – jis tik metodiškai aprašo tai, ką mato. Vienintelis žodelis „Oja!“ išduoda emocinį įsitraukimą: šitai galėtų būti eilėraščio kalbančiojo, pagauto pavaizduotos emocijos gyvumo, šūksnis. Tačiau lygiai taip pat riktelių galima priklausyti ir valstiečiams, nes, kaip sako eilėraščio kalbantysis, jų „burnos pražiotos“. *Kaimo vestuvėse* pastebimas vienintelis tiesioginis kreipimasis į paveiksle vaizduojamą figūrą mūsų nagrinėjamuose eilėraščiuose, nurodantis artimą santykį su

---

<sup>192</sup> Scott, „Copied with a Difference“, 73.

paveiksle vaizduojama scena: atrodytų, kad eilėraščio kalbantysis pats dalyvauja šventėje ir tarsi bando įsilieti į vyksmą. Tačiau kita vertus, liepdamas jaunikiui pilti vyną, jis nepasako nieko, kas paveiksle jau nebūtų pavaizduota: kairiajame paveikslo kampe jau matome gėrimus pilstantį vyriškį. Tokiu būdu eilėraščio kalbantysis tiesiog parodo paveiksle vykstantį veiksmą. *Aklųjų parabolėje* taip pat nesistengiama prakalbinti „įstrižaine žemyn“ vienas kitą vedančių aklių ar įsivaizduoti, kas galėtų dėtis jų mintyse. Eilėraštyje aprašoma tik tai, kas pavaizduota paveiksle – nebandoma pratęsti scenų toliau drobės ribų, priešingai, pažymima, kad ji ties tam tikra vieta baigiasi: „kur paveikslas/ ir kompozicija baigiasi“<sup>193</sup> (angl. „where the picture/ and the composition ends“)<sup>194</sup>.

Galima daryti prielaidą, kad eilėraščio kalbantysis tapatinasi su paveikslo žiūrovu ir dailininku – nuolatos pabrėžia dailininko indėlį ir giria jo talentą. Pavyzdžiui, *Aklųjų parabolėje* jis apibūdina paveikslo iššauktą emocinį atsaką – kūrinys yra „siaubingas“ dėl to, kas (pragaištin žengiantys neregiai) ir kaip (tamsiomis niūriomis spalvomis) jame vaizduojama. Tokiam paveikslo vertinimui įtakos galėjo turėti ir tai, kad Brueghelis jį nutapė likus vos metams iki mirties – tad Williamsas, šiuolaikinis žiūrovas, turėjo privilegiją retrospektyviai kūrinyje jau matyti mirtį. Vis dėlto, nors ir pripažindamas paveikslą „siaubingu“, jis negali neišreikšti susižavėjimo dailininko meistryste: „Šis siaubingas, bet nuostabus paveikslas“<sup>195</sup> (angl. „This horrible but superb painting“)<sup>196</sup>. Dailininko meistrystė pabrėžiama ir *Vestuvių šokyje*: „Tapytojo valia/ sukasi sukasi“ (angl. „Disciplined by the artist/ to go round“). Taip pat ir *Ikaro kritime*: „Pasak Breigelio“<sup>197</sup> (angl. „According to Brueghel“<sup>198</sup>) bei daugelyje kitų rinkinio eilėraščių. Iš pastarųjų ko gero ryškiausias matomas eilėraštyje *Karalių pasveikinimas (The Adoration of the Kings)*, kuriame aprašomas to paties pavadinimo Brueghelio paveikslas, italų tapybos maniera vaizduojantis biblinę sceną:

(...)

visa scena sakytume

(...) a scene copied we'll say

pasiskolinta iš italų

from the Italian masters

skiriasi tik

but with a difference

tapybos

the mastery

<sup>193</sup> M. Buroko vertimas, *Krantai*, 64.

<sup>194</sup> Williams, *Pictures from Brueghel*, 11.

<sup>195</sup> M. Buroko vertimas, 64.

<sup>196</sup> Williams, 11.

<sup>197</sup> M. Buroko vertimas, 62.

<sup>198</sup> Williams, 4.

meistriškumas	of the painting
ir protas išradingas protas	and the mind the resourceful mind
vadovavęs viskam <sup>199</sup>	that governed the whole <sup>200</sup>
(...)	(...)

Šiuose posmuose be abejonės giriamas Brueghelis-tapytojas ir jo genijus, tačiau kartu pastebime ir tokias eilutes kaip, pažodžiui verčiant: „nukopijuota (...) bet kitaip“ (angl. „copied (...) but with a difference“). Tai galime laikyti nuoroda į visą šio rinkinio ekfrastinę poeziją kaip tam tikrą interpretacinį aprašymą.

Paskutiniame eilėraščio posme Mergelės Marijos akys prilyginamos meno kūriniai, kurį reikėtų garbinti:

(...)	(...)
nudelbtos Mergelės akys	the downcast eyes of the Virgin
meno kūrinys	as a work of art
gilaus pagarbinimo vertas <sup>201</sup>	for profound worship <sup>202</sup>

Čia įvyksta įdomus posūkis – pasak eilėraščio kalbančiojo, garbinti reikia ne pačią *Mergelę*, o jos atvaizdą, sukurtą Brueghelio, i.e. patį meno kūrinį<sup>203</sup>. Tai Williamsas šioje ekfrastinėje poezijoje sėkmingai ir daro, kurdamas tokius meno kūrinų aprašymus, kurie praleidžia Brueghelio nuorodas į istorinius, kultūrinius, literatūrinius ir biblinius kontekstus. Tai reiškia, kad Williamsas pasirenka dėmesį sutelkti į formaliųjų paveikslo aspektų, jų kompozicijos aprašymus, jungiant juos su paveikslo turiniu, tačiau nesileidžiant į ikonologines interpretacijas.

Dėmesio sutelkimas į meno kūrinį kaip tokį ir jo kompoziciją pasirodo ir žvelgiant į eilėraščių, kaip atspausť rašalu ant popieriaus. Būdamas literatūros kūrinium, jis kartu yra ir tam tikras vizualinis objektas, matomas ir skaitomas panašiai kaip ir paveikslas. Kai kurie

<sup>199</sup> M. Buroko vertimas, *Krantai*, 62-63.

<sup>200</sup> Williams, *Pictures from Brueghel*, 6.

<sup>201</sup> M. Buroko vertimas, 62-63.

<sup>202</sup> Williams, 6.

<sup>203</sup> Scott, „Copied with a Difference“, 63.

literatūros teoretikai teigia, kad aprašydamas Brueghelio paveikslus, Williamsas sukūrė taip vadinamą „Brueghelio posmą“<sup>204</sup>, kurį sudaro trys kintama pėda parašytos eilutės. Skaitydami Williamso eilėraščius galime pastebėti, kad jo poetinė kalba yra itin paprasta, maksimaliai apvalyta nuo visų nereikalingų žodžių, vengianti neaiškių pagražinimų, metaforų ir alegorijų. Pavyzdžiui, *Peizaže su nukritusiu Ikaru* vieną eilutę sudaro ne daugiau keturi žodžiai. Taip pat galime pastebėti, kad kūrinuose praktiškai nėra skyrybos ženklų. Tai pasiūlo mums ypatingą priėjimą prie Brueghelio paveikslų ir prisideda prie tam tikros ypatingos eilėraščio skaitymo patirties bei savitų intonacijos akcentų, kuriuos kuria ir Williamso naudojamas eilėdaros elementas, vadinamas anžambemanu (pranc. *enjamber* – peržengti, peršokti), reiškiantis sintaksiškai susijusių žodžių metrinį atskyrimą<sup>205</sup>, i.e. nukėlimą į kitą poezijos eilutę ar strofą:

(...)	(...)
visos metų	the whole pageantry
grožybės prabudusios	of the year was
knibždėjo	awake tingling
šalia	near
jūros pakrantės	the edge of the sea
gamta	concerned
buvo užsiėmus savim <sup>206</sup>	with itself <sup>207</sup>
(...)	(...)

Eilėraštyje naudojamas anžambemanas sutirština kuriamą prasmę. Ketvirtoji cituojamos eilėraščio ištraukos eilutė sudaryta ir užsibaigia prielinksniu „near“ (liet. šalia), kuris sintaksiškai susijęs su pirma, antra ir trečia eilutėmis. Toliau galime tikėtis bet kokio daiktavardžio. Žinoma, jeigu žvelgiame į paveikslą, tai tikriausiai norėsime išgirsti kažką, kas būtų susiję su jame vaizduojama gamta, tikriausiai – jūra. To ir sulaukiame, tačiau kartu

<sup>204</sup> Heffernan, *Museum of Words*, 154.

<sup>205</sup> Vaitkevičiūtė Eugenija, „Atitokti žydint debesims (Vladas Braziūnas. Lėmeilėmeilėmeilė, 2002)“.

*Literatūra ir menas*, 2003-04-18.

[http://eia.libis.lt:8080/archyvas/viesas/20111107031006/http://www.culture.lt/lmenas/?leid\\_id=2946&kas=straipsnis&st\\_id=2204](http://eia.libis.lt:8080/archyvas/viesas/20111107031006/http://www.culture.lt/lmenas/?leid_id=2946&kas=straipsnis&st_id=2204) <žr. 2016-04-01>

<sup>206</sup> M. Buroko vertimas, „*Krantai*“, 2001, 2, 62

<sup>207</sup> Williams, *Pictures from Brueghel*, 4.

penktoji, šeštoji ir septintoji eilutės gali funkcionuoti ir laisvai, be ankstesnio priešdėlio ir su juo susijusių ankstesnių eilučių: „jūros pakrantės/ gamta/ buvo užsiėmus savim“<sup>208</sup> (angl. „edge of the sea/ concerned/ with itself“<sup>209</sup>). Anžambemano pavyzdžių galime rasti visuose rinkinio *Vaizdai iš Brueghelio* eilėraščiuose: dauguma jų parašyti ištisai skaidant sintaksiškai susijusias struktūras.

Kadangi šalia viso to nėra (beveik) jokių skyrybos ženklų, eilėraštis tampa daugiabriauniu, o skaitytojas turi galimybę jį šifruoti savaip, žiūrėti į jį it į vizualinį kūrinį. Skaitytojo akis šokinėja nuo vienos eilutės prie kitos, vis sugrįždama atgal ir vėl judėdama į priekį, panašiai kaip skaitydama paveikslą<sup>210</sup>. Heffernanas, kalbėdamas apie „kapotą“ Williamso sintaksę, laiko ją kubizmo įtakų išraiška jo kūryboje<sup>211</sup>. Grantas F. Scottas eina dar toliau ir teigia, kad „kubistiniai Williamso eilėraščiai“ yra tarsi „sprogusios sintaksės nuolaužos“, „konstrukcijos iš plytų, kurias pametė kažin koks mūrininkas“<sup>212</sup>. Abu teoretikai teigia, kad tokiu būdu Williamsas siekia „perkonstruoti“ Brueghelio paveikslus, jų kompoziciją pagal modernizmo taisykles. Vis dėlto įtikinamesnis atrodytų aiškinimas, kad taip tiesiog siekiama atkurti tiesioginę žiūrėjimo į paveikslą patirtį ir ją perteikti skaitytojui<sup>213</sup>. Skaitytojo akis, bėgiodama išskaidytomis eilutėmis – visai kaip ir paveikslu – turi atrasti ir pati susidėlioti prasminius taškus.

## Išvados

Išnagrinėję pasirinktus Williamso eilėraščius, aprašančius atitinkamus Brueghelio paveikslus, pastebime, kad vaizdiškumas ekfrastinėje Williamso poezijoje kuriamas keletu skirtingų būdų dviejose – turinio ir formos – plotmėse. Turinio plotmėje aiškiausiai pastebima strategija – tai dėmesys pagrindiniams paveikslo formos elementams: spalvinėms dėmėms, linijoms ir jų išdėstymui drobėje. Čia įvyksta įdomus virsmas – Brueghelio paveikslų kompozicija tampa ir eilėraščių struktūros principu, tačiau pasireiškiančiu pirmiausia eilėraščio turinio plotmėje kaip mentalinis vaizdinys. Antroji strategija, kuria naudojasi Williamsas, kurdamas vaizdiškumą eilėraščio turinio plotmėje – tai tapybiškumas, atnešantis į eilėraščių vizualiųjų menų technikas: detalių išryškinimą, pabrėžiant jų spalvą ir apimtį, paskirų objektų išskyrimą bejungtukėmis konstrukcijomis – visa tai kuria

<sup>208</sup> M. Buroko vertimas, *Krantai*, 62

<sup>209</sup> Williams, *Pictures from Brueghel*, 4.

<sup>210</sup> Heffernan, *Museum of Words*, 162.

<sup>211</sup> Ten pat, 162.

<sup>212</sup> Scott, „Copied with a Difference“, 67.

<sup>213</sup> Heffernan, *Museum of Words*, 162. Scott, „Copied with a Difference“, 67.

vaizdingumą, iškelia eilėraštyje aprašomas figūras prieš akis. Kūriniuose naudojamas eilėdaros elementas anžambemas, i.e. sintaksinių struktūrų skaidymas, eilėraščio turinio plotmėje vaizdiškumą kuria tirštinamas prasmę ir priartindamas eilėraščio skaitymo patirtį prie paveikslo skaitymo patirties. Tačiau ši ypatinga eilėraščio skaitymo patirtis lygiai taip pat gali būti siejama ir su jo vizualumu, i.e. vaizdiškumu formos plotmėje.

Vaizdiškumas Williamso eilėraščių formoje reiškiasi ryškinant vizualiuosius rašto aspektus. Tai paaiškinti galėtumėme kaip tam tikrą ikoniškumo formą: visi rinkinio eilėraščiai, aprašantys Brueghelio paveikslus, sudaryti iš kintama pėda parašytų trielių, kuriuos literatūros tyrinėtojai dar vadina „Brueghelio posmu“. Regą aktualizuoja savitas eilučių išdėstymas: dalis eilėraščių sukomponuoti taip, kad pirma ir trečia visų posmų eilutės yra ilgesnės, o vidurinė – trumpesnė, sudaryta vos iš poros žodžių. Visuose jų vengiama skyrybos ženklų ir didžiųjų raidžių. Dėl šios priežasties, kai eilėraščiuose visgi aptinkame skyrybos ženklų, didžiųjų raidžių ar ženklų, kurie žymi žodį (angl. logogram), mes juos suvokiame kaip *grafinius* ženklus, kurie kažką *reiškia*.

Ekfrazė, derinanti eilėraščio turinio ir formos vaizdiškumą, *Vaizduose iš Brueghelio* įdomi ir tuo, kad atsisako bet kokios, Panofskio terminais kalbant, ikonologinės interpretacijos. Taip pat ji sąmoningai sukasi ir nuo paveiksluose gausių istorinių, literatūrinių ir bibliinių kontekstų, įvaizdžių bei alegorijų. Mūsų nagrinėtuose eilėraščiuose *Vestuvių šokis po atviru dangum* ir *Aklųjų parabolė* kuriami paveikslų aprašymai pasižymi tuo, kad juose nepastebime jokių nuorodų į literatūrinius, bibliinius, socialinius ar istorinius kontekstus (jei *Aklųjų parabolėje* Williamsas būtų paminėjęs biblinę alegoriją apie aklus aklių vedlius, tai būtų nuoroda į Panofskio antrinį siužetą). *Kraštovaizdyje su Ikaro kritimu* galėtumėme pastebėti antrinio siužeto ženklų, e.g. Williamsas atpažįsta graikų mitologijos figūrą Ikarą (tačiau svarbu pabrėžti, kad tai jis tai padaro remdamasis pirmiausia paveikslo pavadinimu). Tokių antrinio (literatūrinio, bibliinio) siužeto „blykstelėjimų“ galime pastebėti ir kai kuriuose kituose rinkinio eilėraščiuose, e.g. *Karalių pasveikinime*, tačiau juose Williamsas pabrėžtinai užsimena būtent apie pačią Brueghelio figūrą ir jo kaip menininko genijų. Tad tokie „blyksniai“, kaip juos įvardijome, tik dar labiau pabrėžia sąmoningą Williamso pasirinkimą kalbėti apie meno kūrinį kaip antlaikišką, sukurtą Brueghelio genijaus, ir kaip įmanoma labiau atskiriant jį nuo istorinių ir socialinių interpretacijų. Per tokius aprašymus meno kūrinys – ar tai būtų paveikslas, ar eilėraštis – atsiskleidžia kaip meno kūrinys pats savaime, o ne kaip tam tikro laikmečio simbolis ar *kažkas kitas*, kaip siūlytų Panofskis.



Williamsas į Brueghelio darbus žvelgia panašiai kaip pats Brueghelis žvelgė į savo tapomas figūras ir scenas: išlaikydamas atstumą, neturėdamas jokių išankstinių nusistatymų ir leisdamas spalvinėms dėmėms bei linijoms vedžioti jo akį. Williamsas kuria ypatingą ekfrastinę poeziją, pasižyminčią vaizdiškumu turinio bei formos plotmėse ir dvigubu reprezentaciniu santykiu su Brueghelio paveikslais. Paveikslo spalviniais ir formos kontrastais bėgiodamas Williamso žvilgsnis sieja juos su paveikslo turinio forma, atpažįsta tai, ką mato, interpretuoja ir tokiu būdu kuria poetinius paveikslų aprašymus, kurie atsiskleidžia kaip semiotiniai.

### Summary

The interrelationship between the verbal and visual arts has a long and complicated history surpassing our times. Since the high antiquity they were regarded both as the Sister Arts sharing the same representational grounds and the different discourses in a paragonal struggle for dominance. This Master's thesis *Word and Image: Ekphrasis in "Pictures from Brueghel"* by William Carlos Williams focuses on the relationship between the verbal and visual arts through the lens of ekphrasis. Ekphrasis itself is a problematic concept that originated in the antiquity and that has changed significantly throughout the years. Thus, nowadays this concept embodies various different meanings.

This thesis builds on the prevailing definition suggested by James A. W. Heffernan and William J. T. Mitchell who describe ekphrasis as a "verbal representation of a visual representation". Ekphrasis indicates a constant dialogue between the word and the image. The ekphrastic poem, for instance, by presenting itself it represents another work of art which itself is a representation. Thus, the ekphrastic poem becomes a secondary representation, an interpretation of an interpretation.

The aim of this Master's thesis is to demonstrate the strategy that Williams uses in *Pictures from Brueghel* to create an effect of *image-ness*, i.e. both the imagery and the visuality of the poem. The selected poems by Williams and the corresponding paintings by Brueghel are analysed applying the semiotics of the visual arts by Felix Thürlemann and the levels of iconographic/iconological analysis by Erwin Panofsky. The thesis proves that by looking at the paintings and interpreting them Williams creates poetic descriptions (ekphrastic interpretations) that present themselves as semiotic.

## Literatūros sąrašas

1. *Avantekstas: Lietuviškų literatūros mokslo terminų žodynas*, Vilniaus universitetas. Prieiga internetu: <http://www.avantekstas.flf.vu.lt>;
2. Baldick, Chris, *Oxford Dictionary of Literary Terms*. Oxford University Press, 2008;
3. Biedermann, Hans, *Naujasis simbolių žodynas*. Vilnius: Mintis, 2002;
4. Carrier, David, *Principles of Art History Writing*. University Park, Pa.: Pennsylvania State U. P., 1991;
5. Caws, Mary Ann, „A Double Reading by Design“. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1983, 41 (3);
6. Cole, Jennifer, „Does ‘Imagism’ Mean Anything? Ezra Pound on Des Imagistes“. *Peer English: The Journal for New Critical Thinking*, 2013, 8;
7. Costello, Bonnie, „William Carlos Williams in a World of Painters“. *Boston Review*, 1979, 6/7. <http://bostonreview.net/archives/BR04.6/costello.html>
8. Cunningham, Valentine, „Why Ekphrasis?“. *Classical Philology*, 2007, 102 (1);
9. *Dailės žodynas*, red. Virginija Bogušienė, Alfonsas Lagunavičius. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 1999;
10. Dilytė, Dalia, „Du romėnų poetai apie kūrybą“. *Lietuvos rašytojų sąjungos mėnraštis „Metai“*, 2008, 7;
11. Fairley, Irene R., „On Reading Poems: Visual and Verbal Icons in William Carlos Williams‘ „Landscape with the Fall of Icarus“. *Studies in 20th Century Literature*, 1981 (1);
12. Flint, F. S. „Imagisme“, *Poetry: A Magazine of Verse*, 1913, 1(6);
13. Foucault, Michel, „Palydovės“. Mildos Baronaitės vertimas iš prancūzų kalbos, rengiamas spaudai, iš „*Les mots et les choses. Une archeologie des sciences humaines*“, Paris: Gallimard, 1996;
14. Francis, James A., „Metal Maidens, Achilles‘ Shield, and Pandors: the Beginnings of „Ekphrasis“. *The American Journal of Philology*, 2009, 130(1);
15. Gery, John, Daniel Kempton, H.R. Stoneback, *Imagism: Essays on its Initiation, Impact and Influence*. New Orleans: The University of New Orleans Press, 2013;
16. Glück, Gustav, *Pieter Brueghel the Elder*. Paris: Hyperion Press, 1936;
17. Gombrich, Ernst Hans, *Meno istorija*. Vilnius: Alma littera, 2014;
18. Harris, Beth, Steven Zucker, „Pieter Brueghel the Elder, *Peasant Wedding*“. <https://www.khanacademy.org/humanities/renaissance-reformation/northern/antwerp-bruges/v/bruegel-peasant-wedding>
19. Harvey, Judith, „*Ut pictura poesis*“. <http://csmt.uchicago.edu/glossary2004/utpicturapoesis.htm>
20. Heffernan, James, *A Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashberry*. Chicago: The University of Chicago Press, 1993;
21. Hofstadter, Marc, „A Different Speech: William Carlos Williams‘ Later Poetry“. *Twentieth Century Literature*, 1977, 23(4);
22. Homeras, *Iliada*. Vilnius: Vaga, 2007;
23. Horacijus, *Poezijos menas/Romėnų literatūros chrestomatija*. Vilnius: Mokslas, 1992. (Eugenijos Ulčinaitės vertimas);

24. Kardelis, Naglis, „Antikinė estetika ir meno teorija“. Paskaita, Vilniaus universitetas, 2016 m. gegužės 12 d.;
25. Kenner, Hugh, „William Carlos Williams’s Rhythm of Ideas“. *The New York Times*, 1983. <http://www.nytimes.com/1983/09/18/books/william-carlos-williams-s-rhythm-of-ideas.html?pagewanted=all>
26. Koehler, Stanley, „Interview: William Carlos Williams, The Art of Poetry No. 6“. *The Paris Review*, 1964, 32; <http://www.theparisreview.org/interviews/4486/the-art-of-poetry-no-6-william-carlos-williams>
27. Krieger, Murray, *Ekphrasis: the Illusion of the Natural Sign*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1992;
28. Kučinskienė, Audronė, „Divinacija prieš Cecilijų Cicerono retorikos kontekste“. *Literatūra*, 2010, 52(3);
29. Le Roux, Susan, *Oxford Reference Dictionary*. Oxford: Clarendon Press, 1987;
30. Lensing, George S., „Review: *The Revolution in the Visual Arts and the Poetry of William Carlos Williams* by Peter Halter“, *American Literature*, 1995, 67(3);
31. Lessing, Gotthold Ephraim, *Laocoon – An Essay on the Limits of Painting and Poetry*. London: G. Routledge, 1905;
32. Lilley, Ed, „How Far Can You Go? Manet’s Use of Titles“. *Word and Image: A Journal of Verbal/Visual Enquiry*, 1994, 10(2);
33. Lindsay, Kenneth C., Bernard Huppé, „Meaning and Method in Brueghel’s Painting“. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1956, 14 (3);
34. Mariaus Buroko vertimas, „Iš Breigelio“, *Krantai*, 2001, 2, 64;
35. Melnikova, Irina, *Intertekstualumas: teorija ir praktika*. Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2003;
36. Melnikova, Irina, *Literatūros (inter)medialumo strofos arba Žodis ir vaizdas*. Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2016;
37. *Merriam-Webster Dictionary*. <http://www.merriam-webster.com/>
38. Mitchell, W. J. T., *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. The University of Chicago Press, 1995;
39. *Naujasis Testamentas*, Vilnius: Lietuvos Biblijos draugija, 2003. (Iš graikų k. vertė Česlovas Kavaliauskas. Psalmynas / iš hebrajų k. vertė Antanas Rubšys);
40. New, Elisa, *The Line’s Eye: Poetic Experience, American Sight*. Harvard University Press, 1998;
41. Ovidijus, *Metamorfozės*. Vilnius: Vaga, 1990, 160-161. A. Dambrausko vertimas;
42. Panofsky, Erwin, *Prasmė vizualiniuose menuose*. Vilnius: Baltos lankos, 2002;
43. Pound, Ezra, „A Few Don’ts by an Imagiste“, *Poetry: A Magazine of Verse*, 1913, 1(6);
44. Schmidt, Peter, *William Carlos Williams, The Arts, and Literary Tradition*. Louisiana State University Press, 1988;
45. Scott, F. Grant, „Copied with a Difference: Ekphrasis in William Carlos Williams’ *Pictures from Breughel*“. *Word and Image*, 1999, 15 (1);
46. Simpson, John A., Weiner, S.C., *The Oxford English Dictionary*. Oxford: Clarendon Press, 1989;
47. Steiner, Wendy, *Pictures of Romance: Form Against Context in Painting and Literature*. Chicago: University of Chicago Press, 1988;
48. *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, ed. Roland Green et al. Princeton N.J: Princeton University Press, 2012;
49. Thürlemann, Felix, *Nuo vaizdo į erdvę. Apie semiotinę dailętyrą*. Vilnius: Baltos lankos, 1994;

50. Vaitkevičiūtė Eugenija, „Atitokti žydint debesims (Vladas Braziūnas. Lėmeilėmeilėmeilė, 2002)“. *Literatūra ir menas*, 2003-04-18.  
[http://eia.libis.lt:8080/archyvas/viesas/20111107031006/http://www.culture.lt/lmenas/?leid\\_id=2946&kas=straipsnis&st\\_id=2204](http://eia.libis.lt:8080/archyvas/viesas/20111107031006/http://www.culture.lt/lmenas/?leid_id=2946&kas=straipsnis&st_id=2204)
51. Wagner, Peter, *Icons, Texts, Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality*. Berlin: Walter de Gruyter, 1996;
52. Webb, Ruth, „Ekphrasis Ancient and Modern: the Invention of a Genre“, *Word and Image*, 1999, 15(7);
53. Williams, William Carlos, *Autobiography*. New York: New Directions, 1967;
54. Williams, William Carlos, *Pictures from Brueghel and Other Poems*. New York: New Directions, 1962;
55. Williams, William Carlos, *Selected Essays*. New York: New Directions, 1969.

## Priedai

### 1.

#### VIII The Wedding Dance in the Open Air

Disciplined by the artist  
to go round  
& round

in holiday gear  
a riotously gay rabble of  
peasants and their

ample-bottomed doxies  
fills  
the market square

featured by the women in  
their starched  
white headgear

they prance or go openly  
toward the wood's  
edges

round and around in  
rough shoes and  
farm breeches

mouths agape  
Oya!  
kicking up their heels

Williams, Carlos William,  
*Pictures from Brueghel and Other Poems*.  
New York: New Directions, 1962.

### 2.

#### VIII Vestuvinis šokis po atviru dangum

Tapytojo valia  
sukasi sukasi  
ir sukasi

šventiniais apdais  
siautulingam linksmam klegesy  
valstiečių minia

ir jų storadugnės draugužės  
turgaus  
aikštę užtvindžiusios

pilną moterų  
baltais krakmolytais  
kykais

šoka porelės arba atvirai  
traukia  
į krūmus

sukas ir sukas  
medžiokais grubiais  
ir kelnėm šiurkščiom

burnos pražiotos  
Oja!  
duoda į padą

Mariaus Buroko vertimas, „*Krantai*“, 2001,  
2.

3.

IX The Parable of the Blind

This horrible but superb painting  
the parable of the blind  
without a red

in the composition shows a group  
of beggars leading  
each other diagonally downward

across the canvas  
from one side  
to stumble finally into a bog

where the picture  
and the composition ends back  
of which no seeing man

is represented the unshaven  
features of the des-  
titute with their few

pitiful possessions a basin  
to wash in a peasant  
cottage is seen and a church spire

the faces are raised  
as toward the light  
there is no detail extraneous

to the composition one  
follows the others stick in  
hand triumphant to disaster

Williams, Carlos William,  
*Pictures from Brueghel and Other Poems*.  
New York: New Directions, 1962.

4.

IX Aklųjų parabolė

Šis siaubingas bet nuostabus  
paveikslas  
sakmė apie neregius  
nė vieno raudono

potėpio pavaizduotas būrelis  
elgetų vedančių vienas  
kitą įstrižaine žemyn

nuolydžiu  
per visą drobę  
tiesiai į pelkę

kur paveikslas  
ir kompozicija baigiasi  
nė vieno reginčio

žmogaus šeriuoti  
skurdžių veidai  
vargana jų

manta dubuo  
prausimuisi valstiečio lūšna  
tolumoj ir bažnyčios bokštas

veidai pakelti  
tarsi į šviesą nė vienos  
nereikalingos detalės

paveiksle slenka  
vienas po kito rankose  
lazdos džiugiai į pražūtį

Mariaus Buroko vertimas, „Krantai“,  
2001, 2.

5.

II Landscape with the Fall of Icarus

According to Brueghel  
when Icarus fell  
it was spring

a farmer was ploughing  
his field  
the whole pageantry

of the year was  
awake tingling  
near

the edge of the sea  
concerned  
with itself

sweating in the sun  
that melted  
the wings' wax

insignificantly  
off the coast  
there was

a splash quite unnoticed  
this was  
Icarus drowning

Williams, Carlos William,  
*Pictures from Brueghel and Other Poems.*  
New York: New Directions, 1962.

6.

II Peizažas su nukritusiu Ikaru

Pasak Breigelio  
krentant Ikarui  
buvo pavasaris

valstietis arė  
savo lauką  
visos metų

grožybės prabudusios  
knibždėjo  
šalia

jūros pakrantės  
gamta  
buvo užsiėmus savim

prakaitavo kaitinant saulei  
ištirpdžiusiai  
sparnų vašką

silpnutis pūkštelėjimas  
toli nuo kranto  
liko

beveik nepastebėtas  
tai buvo  
skęstantis Ikaras

Mariaus Buroko vertimas, „*Krantai*“, 2001, 2.

## 7.

## V Peasant Wedding

Pour the wine bridegroom  
where before you the  
bride is enthroned her hair

loose at her temples a head  
of ripe wheat is on  
the wall beside her the

guests seated at long tables  
the bagpipers are ready  
there is a hound under

the table the bearded Mayor  
is present women in their  
starched headgear are

gabbing all but the bride  
hands folded in her  
lap is awkwardly silent simple

dishes are being served  
clabber and what not  
from a trestle made of an

unhinged barn door by two  
helpers one in a red  
coat a spoon in his hatband

Williams, Carlos William,  
*Pictures from Brueghel and Other Poems.*  
New York: New Directions, 1962.

## 8.

## V Kaimo vestuvės

Pilstyk vyną jauniki  
tarsi karalienė jaunoji  
sėdi šalia plaukus

paleidusi ties smilkiniais  
ant  
sienos prinokusių javų  
glėbiai šalia

svečiai susėdę prie ilgų  
stalų  
ir muzikantai pasiruošę  
šuo naršo po

stalu barzdotas burmistras  
ir moterys baltais  
krakmolytais kykais jau

plepa nesustodamos tik  
jaunoji rankas sudėjusi į  
skraitą nejaukiai tyli  
valgiai

paprasti ant stalo nešami  
rūgpienis kažkokios  
lėkštės  
išdėliotos ant nuimtų

kluono durų jas neša du  
vaikinai vienas raudona  
striuke  
už kepurės kaspino  
šaukštas

Mariaus Buroko vertimas,  
„Krantai“, 2001, 2.



## 9.

## IV The Adoration of the Kings

From the Nativity  
which I have already celebrated  
the Babe in its Mother's arms

the Wise Men in their stolen  
splendor  
and Joseph and the soldiery

attendant  
with their incredulous faces  
make a scene copied we'll say

from the Italian masters  
but with a difference  
the mastery

of the painting  
and the mind the resourceful mind  
that governed the whole

the alert mind dissatisfied with  
what it is asked to  
and cannot do

accepted the story and painted  
it in the brilliant  
colors of the chronicler

the downcast eyes of the Virgin  
as a work of art  
for profound worship

Williams, Carlos William,  
*Pictures from Brueghel and Other Poems*.  
New York: New Directions, 1962.

## 10.

## IV Karalių pasveikinimas

Nuo pat Kalėdų  
kurias jau atšvenčiau  
Kūdikis ant Motinos rankų

Trys Karaliai svetima  
prabanga apsigaubę  
Juozapas

kareiviai  
nepatikliais veidais  
visa scena sakytume

pasiskolinta iš italų  
skiriasi tik  
tapybos

meistriškumas  
ir protas išradingas protas  
vadovavęs viskam

budrus nepatenkintas  
tuo, ką reik padaryti  
tačiau padaryt negali

patikėjo šiuo pasakojimu ir nutapė  
ryškiomis spalvomis  
tarsi metraštininkas

nudelbtos Mergelės akys  
meno kūrinys  
gilau pagarbinimo vertas

Mariaus Buroko vertimas, „Krantai“,  
2001, 2.

11.



Piteris Brueghelis Vyresnysis, *Vestuvių šokis (De bruiloft dans)*, 1566.  
(119,4 x 157,5 cm)  
Detroito menų institutas, Detroitas, JAV.

12.



Piteris Brueghelis Vyresnysis, *Aklųjų parabolė (De parabel der blinden)*, 1568.  
(86 x 154 cm)  
Kapodimontės muziejus, Neapolis, Italija.



13.



Piteris Brueghelis Vyresnysis, *Ikaro kritimas (De val van Icarus)*, 1555.  
(73,5 x 112 cm)  
Belgijos karališkieji dailės muziejai, Briuselis, Belgija.

14.



Piteris Brueghelis Vyresnysis, *Kaimo vestuvės (De boerenbruiloft)*, 1567.  
(114 x 164 cm)  
Meno istorijos muziejus, Viena, Austrija.



15.



Piteris Brueghelis Vyresnysis, *Karalių pasveikinimas (Aanbidding der Wijzen)*, 1564.  
(112,1 x 83,9 cm)  
Londono nacionalinė galerija, Londonas, Didžioji Britanija.