

Иван ЦЕПАРОСКИ

УДК: 82-1:75

**ПЕСНАТА Е КАКО СЛИКА: ИКАР, БРОЈГЕЛ, ОДН*****Крайќика содржина***

*Темелнаџа насоченостџ на овој џтекстџ е да укаже на суштџестџивенаџа џоврзаностџ и на инџтермедијалниотџ дијалогџ џо меѓу сликарстџивоџта и џоезијата. Присџајатџот се џоџиџира врз катџегоријата „екфрасис“ и врз основа на анализата на мотивотџ на Икар, односно како овој мотивџ, од една стџрана, се џреџисџавува во џрочуенотџо сликарско дело на Питер Бројгел Постариотџ „Пејзаж со џадотџ на Икар“ и како истџиотџ мотивџ, од друга стџрана, екфрасџички се џренесува во џеснаџта на Винстџан Хју Одн „Музеј на убавиџте уметџностџи“.* На џој начин се расветџлува еден биџен естџеџички асџектџ од заемниџте односи меѓу уметџностџиџе.

**Клучни зборови:** ЕСТЕТИКА, СЛИКАРСТВО, ПОЕЗИЈА, ЕКФРАСИС, БРОЈГЕЛ, ОДН.

Од времето на Хоратиевата *Ars Poetica* (I век п.н.е.) и неговото прочуено определување *Песнаџа е како слика (Ut pictura poesis)* (Норасе 1965: 91), започнува засилениот говор за односот меѓу „сестринските уметности“ – сликарството и поезијата, односно, сликата и текстот. Во тој контекст е и темелната насоченост на овој прилог: врз основа на категоријата „екфрасис“ и врз основа на анализата на еден конкретен пример – мотивот на Икар, односно како овој мотив, од една страна, се претставува во прочуеното сликарско дело на Питер Бројгел Постариот „Пејзаж со падот на Икар“ и како истиот мотив, од друга страна, екфрасџички се пренесува во песната на Винстан Хју Одн „Музеј на убавите уметности“ – да се укаже на суштествената поврзаност и на интермедијалниот дијалог помеѓу сликарството и поезијата.

Во теоријата на литературата и во естетичката теорија, а особено во реториката, позната е категоријата *екфрасис* (ekphrasis). Иако интересот за неа во минатото, од теориска гледна точка, и не е толку голем, последнава деценија, како повторно да се возобновува интересирањето за неа. (Benton 1997; Shaffer 1998) Во античката

реторика овој поим се толкувал како *ενοκαϊτιβεν οἰκισ* при што сликата му претходи на текстот, а денес се здобива со едно пошироко значење сведено на книжевно претставување или подражавање на визуелната уметност. Двата различни модели на екфрасис што ни доаѓаат од антиката главно се врзуваат, од една страна, за Хомеровиот опис на Ахиловиот меч создаден од Хефајст, од 8 книга на „Илијадата“, како и сродниот опис на Ахиловиот штит од 18 книга на „Илијадата“, и, од друга страна, прозните описи на Филострат кој твори во Второто софистичко раздобје. Екфрасата на неговите „Слики“ (Eikones) се разликува од Хомеровата, зашто кај Филострат се инсистира врз живото толкување на сликите при што херменевтичките аспекти стануваат примарни, додека кај Хомер – а тоа потем е супсумирано теориски кај Аристотел – екфрасата се гради врз основа на традицијата на сестринските уметности (поезијата и сликарството) при што основна поврзувачка нишка станува подражавањето (*mimesis*) на човечките дејства. Описот кај Хомер вниманието на читателот го сосредоточува врз самата слика на мечот или штитот на Ахил, при што е јасно дека подражавањето е примарно, додека кај Филострат описот на сликите се спроведува преку нивното вивидно толкување.

Низ историјата на книжевноста можат да се посочат низа примери на екфрасис, но, во оваа пригода ќе ги споменам само Џон Китсовата „Ода за грчката урна“, каде што песната опишува едно чисто фикционално уметничко дело (а така е и кај Хомер), та оттаму за овој вид можеме да ја употребиме синтагмата „поимна екфраса“, или, пак, песната на Винстон Хју Одн „Musée des Beaux Arts“ во која се реферира кон Бројгеловото дело „Пејзаж со падот на Икар“. Токму кон оваа релација е посветена анализата што следува.

Пред триесет и пет години (1971) добитник на Златниот венец на Струшките вечери на поезијата, за првпат за поетски опус а не како што дотогаш во претходните пет години (1966–1970) се доделуваа наградите – за песна, стана англо-американскиот поет Винстан Хју Одн (Јорк, 1907 – Лондон, 1973). Тогаш, со своето присуство и со своите впечатливи настапи и читања, Одн ја почести поетска Струга, а таа, пак, му возврати со прекрасно гостопримство и му „прости“ за неформалното однесување и за пантофлите со кои настапил на читањето во Св. Софија во Охрид. Сепак, она што трајно

остана од Одр кај нас, освен сеќавањата на тогаш присутните, е и изборот од неговата поезија приготвен и препеан на македонски јазик од страна на неговиот тогашен најзначаен домаќин во Струга, поетот Богомил Ѓузел.

Меѓу застапените песни во овој избор (Одр 1971) се наоѓа и песната што ќе биде предмет на мојот интерес во контекст на релацијата слика– песна. Станува збор за песната под наслов „Musée des Beaux Arts“ („Музеј на убавите уметности“), песна инспирирана од Одновата посета на истоимениот „Музеј на убавите уметности“ во Брисел, во 1938 година.

Учените познавачите на поезијата на Одр, знаат дека оваа песна напишана непосредно пред почетокот на Втората светска војна се однесува на сликарството на Питер Бројгел Постариот (1525-1569), а особено на неговото дело под наслов „Пејзаж со падот на Икар“ (1558). Инаку, не треба да се изуми дека една прекрасна песна под истоимениот наслов на Бројгеловото платно има напишано и прочуенот американски поет Вилијам Карлос Вилијамс (1883-1963) од неговата последна стихозбирка во целост посветена на Бројгеловата сликарска имагинација („Слики според Бројгел и други песни“, 1962), книга за која Вилијамс постхумно ја добива и Пулицеровата награда (1963).

Секако, треба да се наспомне дека мотивот на Икар во светската поезија е особено присутен, но дека не е за потценување ни бројот на песните што претставуваат посреден или непосреден екфрасис на Бројгеловото платно. Пред дваесет и пет години во тритомното дело на Г. Кранц „Сликата-песна: теорија, лексикон, библиографија“ (1981) се наведува дека од сликата на Бројгел „Пејзаж со падот на Икар“ се инспирирани најмалку 41 песна на познати или помалку познати автори<sup>1</sup>, меѓу кои се спомнуваат и песните на В. Х. Одр и на В. К. Вилијамс, но и оние на Роналд Ботрал: „Икар“, Калистрат Костен: „Бројгел“, Фридрих Бишов: „Падот на Икар“, Мајкл Хамбургер: „Стихови кон Бројгеловиот Икар“, Алберт Вервеј: „Бројгеловиот Икар“, Александар Фарес: „Икар“, итн., итн. (Krantz 1981)

Како и да е, да се проследат сиве овие автори и дела е енормно голема задача, во моментов и ненужна, но, севом ова укажува на важ-

<sup>1</sup> За овој податок му се заблагодарувам на поетот и компаратист Владимир Мартиновски кој ми укажа на изворникот на Кранц.

носта на сликата на Бројгел како инспирација за современите автори чиј број од 1981 година до денес, веројатно, е и драстично зголемен. Но, сепак, да се вратиме кон Бројгел и кон Одн, а говорот за прекрасната песна на В. К. Вилијамс (Vilijams 1983: 202-203) ќе го оставиме за некоја друга пригода!

Несомнено е дека врз необичната композиција на Бројгеловото сликовно претставување на Икаровиот пад имаат влијание и познатите стихови на Публиј Овидиј Насон (Овидиј 2002) од Осмата книга на „Метаморфозите“, а особено оние кои говорат непосредно за Икаровиот лет и пад:

„Рибар ги виде дур с трепетна јадица ловеше риба,  
овчар со стап ги виде и орач потпрен на рало;  
сосем стаписани беа, веруваа дека се бози  
тие што можат да летаат така низ воздухот ширен.“ (8, 224- 227)

.....

„Момчето тогаш на смелиот лет да се радува почна,  
вождот го напушти свој и од силен копнеж по небо  
летна повисоко. Блискоста пак на жаркото сонце  
миризливиот восок, што врзува перја, го смекна;  
Восокот веќе се стопи, тој мафта со голите раце,  
нема со што да лета, ни воздух да заграби може;  
напрасно момчето с усни извикува татково име,  
синото море го голтна и име доби по него.“ (8, 231– 237)

Она што е интересно во Бројгеловиот приказ на Икаровиот пад е инверзијата во однос на начинот на кој Овидиј ги претставува летот и падот. Она што кај Овидиј е претстава за летот (рибарот, овчарот и орачот што се воодушевуваат на летот и сметаат дека Дедал и Икар се слични на Богови во нивниот лет), тоа кај Бројгел е претстава за падот. Во Бројгеловата целосно десакрализирана и демитологизирана сликовна претстава падот на Икар останува незабележан од страна на рибарот, овчарот и орачот кои непречено продолжуваат да се занимаваат со своите работни обврски. Ова е во контекст, како што вели сер Ернст Гомбрих во „Приказната за уметноста“ („The Story of Art“), и на севкупната преокупација на Бројгел со „сцените од селскиот живот. Сликал селани кои се веселат, слават и работат, па така луѓето за него почнале да мислат како за фламански селанец.“ (Гомбрих 2003: 381) Но, Бројгел воопшто

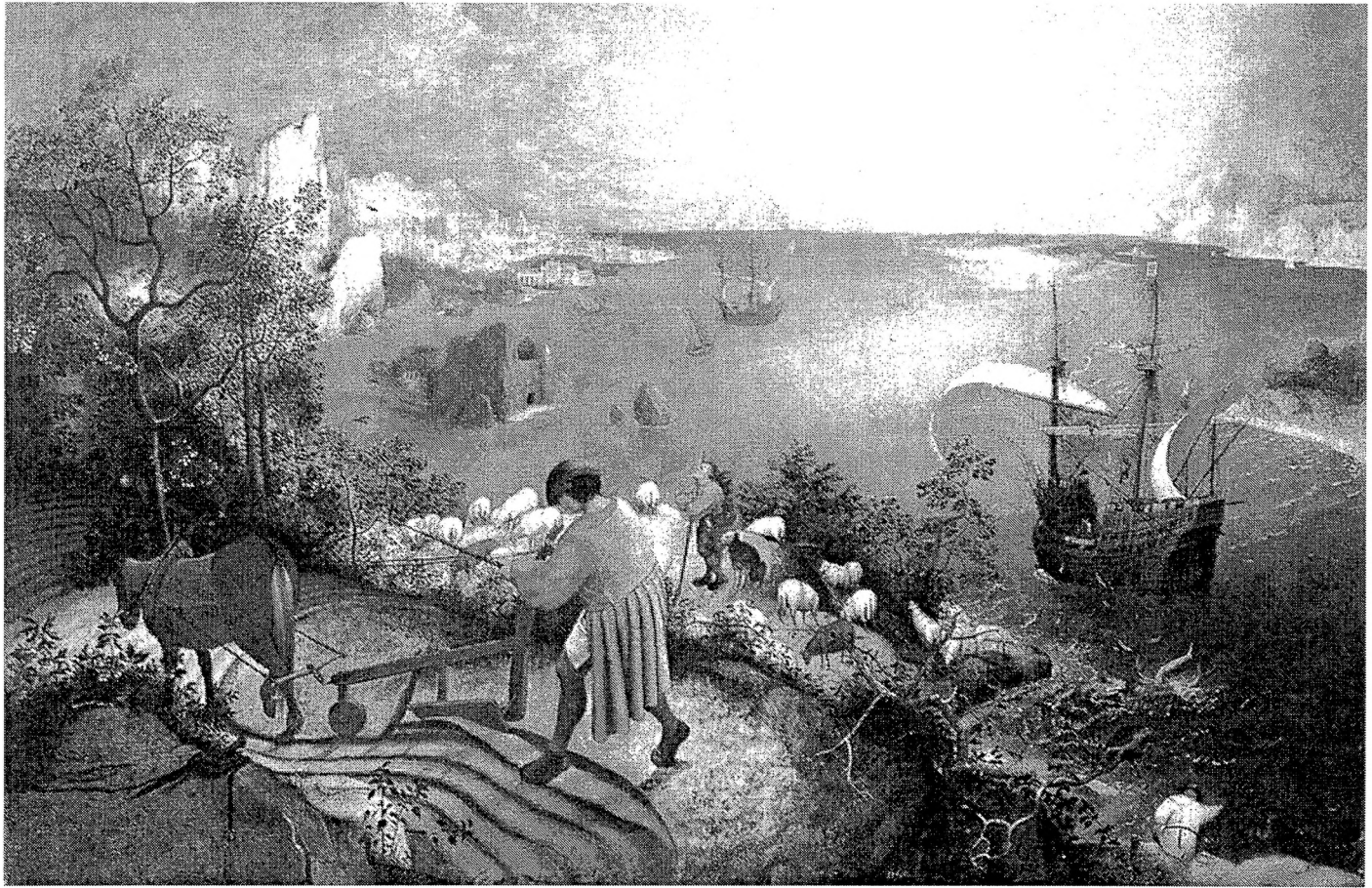
не е селанец, туку е човек од градот, но и истражувач на селото кое му овозможува подиректно и понезатскриено да ја прикаже бедната природа на човекот, неговата незаинтересираност за херојските дела, неговата егоистичка бесчувствителност за несреќата на Другиот, па макар тој бил и митскиот Икар, од делото „Пејзаж со падот на Икар“ (1558), или, пак, дури и самиот Исус од делото „Христос на Калварија“ (1564).

Како што во теоријата и во херменевтиката е вообичаено, постојат поголем број различни пристапи кон Бројгеловата слика. Ќе укажам на два темелни пристапа кон кои инклинираат сите други, а потем ќе се префрлам кон песната на Одн за да утврдам кој пристап во исчитувањето на Бројгел му е поблизок на поетот.

Во поглавјето „Природата како човекова природна средина“ (Nature as Man's Environment) од монографија посветена на Бројгеловото севкупно сликарско дело, авторите Розмари и Рајнер Хаген укажуваат на влијанието на стоичката филозофска школа врз Бројгеловиот пристап кон животот и кон човекот. Стоичарите, и во Грција и во Рим, го толкуваат светот како совршена среденост во која секоја ствар си има свое однапред определено место. Во тој и таков свет владее судбинската предодреденост кон која мора да се повинуваме. За авторите Розмари и Рајнер Хаген не постои сомнеж дека Бројгел е под особено влијание на овие стоички ставови „за рационалниот универзум, и постојат индиции дека нешто од нив, или од стоичкиот животен стил си го нашло својот пат – свесно или не – во неговите слики.“ (Rose – Marie and Rainer Hagen 2004: 57)

Обидот на човекот да им се спротивстави на природата и на космосот за Бројгел, според ваквото толкување, е безуспешен. Дека е тоа така ни посведочуваат и неколку други негови слики во кои доминира бесмисленоста на спротивставувањето и на хибрисот, како на пример, „Самоубиството на Саул“ (1562), „Триумфот на смртта“ (1562) или „Вавилонската кула“ (1563). Сево ова е воочливо и во неговата слика „Пејзаж со падот на Икар“, дело коешто дава една поинаква слика за митскиот потфат да се освои небото и да се допре сонцето, односно платоновско–плотиновската светлина.

Вообичаено е да се смета, како што смета и Андре Конт-Спонвил, во неговата книга „Митот за Икар“ (1984), дека Икар со својот обид да ги помести границите на досегливото, односно на знаењето, е херојска фигура која треба да се почитува и фалбоспева. Неговото „извишување“, неговото движење „одоздола нагоре“ (Конт– Спон-



Сл. бр. 1.  
Питер Бројгел: Пејзаж со падот на Икар (1558)

вил 1996: 21-22) е и материјално но и духовно извишување, но, сепак, Бројгеловиот Икар е преставен сосем поинаку. Сè што на Бројгеловото платно може да се види а се однесува на Икаровиот потфат е маргинализираноста на неговиот пад, фактот дека можеме во десниот долен агол од платното да ги забележиме само неговите нозе кои сосем не-херојски, беспомошно, та дури и смешно, пропаѓаат во модро-зелената вода и со неа како да се слеваат. Сè друго на сликата е претстава на еден идиличен Пејзаж во кој секој си ја врши својата работа без нималку да се грижи за другиот. Орачот си ора, овчарот – кој единствено гледа нагоре но, иронично, во сосем спротивна насока од падот на Икар – продолжува да ги напасува овците и останува со своето стадо, а рибарот со јадицата, кој е просторно најблиску до паднатиот Икар, продолжува смилено да лови риба. Бродот отпловува и се оддалечува од настанот, и сè на сликата како да го одвраќа својот поглед од трагичниот настан. Според толкувањето на Розмари и Роналд Хаген, ваквото сликовно претставување во делото на Бројгел е целосно во духот на филозофијата на стоицизмот. И орачат, и овчарот и рибарот, сите тие „ги почитуваат законите на космосот и го оставаат кршителот на законите во неговата веројатно праведна судбина“. (R– M. and R. Hagen 2004: 61) Ваквото толкување, несомнено, се потпира врз филозофијата на стоицизмот, според која природата е хармонична и во неа сè се развива според пропишаните закони и рационално, и нема место за случајности, зашто сè што се случува има своја причина и цел, заснованост и битност. За ваквиот пристап, оттаму, е парадигматска мислата на Сенека: „*Ducunt volentem fata, nolentem trahunt*“, односно „Судбината ги води оние што сакаат, а ги влече оние што не сакаат.“ Оправдувањето за недејствувањето на присутните лица на платното (орачот, овчарот и рибарот) се бара, на тој начин, во стоичкиот фатализам и во повинувањето кон космичките закони кои се посилни од кој и да е индивидуален хибрис.

Да преминеме сега кон второто парадигматско толкување на сликата на Бројгел. Станува збор за толкувањето од поглавјето „Смртта на Икар“ од прочуеното дело на Ричард Сенет „Плотност и камен: телото и градот во Западната цивилизација“ (1996) Под силно влијание на пријателот Мишел Фуко, но и на Јирген Хабермас, авторот Ричард Сенет говори за судирот помеѓу религијата и економијата, односно за состојбата во која „додека христијанските време и простор влечат кон телесните моќи за сочувство, економското време и простор влечат кон своите моќи за агресија.“ (Sennett

1996: 188) Врз основа на неговото толкување на „економскиот простор“ и на „економското време“ на преминот од феудализмот кон капитализмот, на фактот дека постојат и едно економско време и едно христијанско време, и еден економски простор и еден христијански простор, Сенет укажува на раѓањето на еден нов homo economicus, но и на деструктивните моќи на раниот капитализам кои паралелно се развиват.

Токму од една ваква излезна позиција Сенет го толкува и делото на Бројгел „Пејзаж со падот на Икар“. Тој се повикува на една позната изрека од времето на Бројгел: „ниедно рало не запира поради човекот што умира“, та затоа и луѓето во Пејзажот на Бројгел не обрнуваат никакво внимание во однос на необичниот и трагичен настан што се случува непосредно пред нив. Сите како да одбегнуваат да гледаат кон Икар постапувајќи наполно егоистично и без никакво чувство за сострадание. Па сепак, според Сенет, „платното е едно од најнежните Пејзажи што Бројгел кога и да е ги создал; тоа зрачи со спокојство. Руралната сцена е толку убава што нашите очи се одвркаат од приказната; повеќе ги гледаме боите отколку смртта; убавината на сликарското платно е репресивна. (...) *Пејзажот со ѓадој на Икар* нè фрла нас во спротивностите на убавината и на ужасот коишто се безвремени.“ (Sennett 1996: 210–211) А токму ваквиот пристап кон мотивот Икар, Сенет го наоѓа овоплотен и во песната на Винстан Хју Одн „Музеј на убавите уметности“, а особено во однос на човековата бесчувствителност кон страдањата на другиот човек.

Ќе ја наведам целата песна на Одн, според преводот на Богомил Ѓузел (Одн 1971: 19), иако во дадениов случај за нас се суштествени првите четири и последните осум стихови, на кои најмногу треба да им се обрати внимание.

## MUSÉE DES BEAUX ARTS

За страдањето беа секогаш без грешка,  
 Тие Стари Мајстори: колку добро ја разбираа  
 Неговата човештина; како се случува  
 Дур некој друг јаде или отвора прозорец ил само тромо отчекорува;  
 Како, кога остарените смерно и страстно чекаат  
 На раѓање чудотворно, мора секогаш да има  
 Деца кои не сакаат многу тоа да се случи, лизгајќи



Се на езерцето на работ од шумата:  
 Не забораџија никогаш  
 Дека дур и страшното мачеништво мора да си има свој тек  
 Секако во некој агол, некое неуредно катче  
 Кајшто кучињата си го врват кучешкиот живот и кај коњот на  
мачителот  
 Го чешка од дрво својот невин задник.

Во Бројгеловиот *Икар*, на пример: како сешто се одвраща  
 Сосем лежерно од катастрофата; орачот може  
 Да го чул плискотот во вода, напуштениот крик  
 Но за него тоа не е важен пропуст; сонцето светеше  
 По своему врз белите нозе што исчезнуваа во зелената  
 Вода; а скапиот деликатен кораб што морал да види  
 Нешто вчудовидено, момче што паѓа од небо,  
 Требаше некаде да втаса и мирно отплови.“

Од гледна точка на севкупното поетско творештво на Одн, оваа негова рана песна ги содржи во себе во зародиш клучните одлики на неговата поетика на кои прецизно укажува и Ѓузел во предговорот кон Одновата поезија: „Епиграмскиот стих е заменет со долгиот разговорен, римата почесто со алитераџијата од староанглиската поезија, сувата ударна иронија кон една одредена општествена појава со прецизна опсервација на поединечното, но во позадина на една општа човечка ситуација.“ (Ѓузел 1971: 7)

При сево ова, Одн исистира врз индиферентноста и апатијата што постојат кај луѓето во однос на човечките страдања, нешто што несомнено е манира од сликата на Бројгел, и со сродни средства се обидува да го постигне посакуваниот впечаток. Ако перспективата кај Бројгел е птичја и врз настанот се гледа одозгора, при што самиот настан се минимизира, и кај Одн во поетската инвокаџија врзана за Бројгеловото дело се тргнува одозгора и одоколу: од Старите Мајстори кои, иронично, „За страдањето беа секогаш без грешка“, кои добро ја „разбираат“ неговата привидна човештина, и кои „Не забораџија никогаш / Дека дур и страшното мачеништво мора да си има свој тек / Секако во некој агол, некое неуредно катче“.

Потем, спротивставувањето на обичните настани со крајно необичните: пловењето, орањето, напасувањето и риболовот, од една страна, и возвишениот и трагичен пад на Икар, од друга страна,

кај Бројгел е целосно во полза на обичното, а ваквиот пристап го следи и Одн необврзно пристапувајќи кон темата, користејќи колоквијален израз и сакајќи целосно да го депоетизира и десакрализира настанот. За него приказната за Икар е само еден од безбројните примери за лежерното одвркање на погледот од катастрофата, за него однесувањето на присутните и не е некој „пропуст“ или грешка. На тој начин и едниот и другиот, и Бројгел и Одн, обичното го онеобичуваат и создаваат уметнички дела со несомнена трансисториска вредност.

Кон ваквите толкувања се приклучува и она на американскиот естетичар Артур К. Данто од неговата позната книга „Преобразбата на обичното“ (1981), кадешто во петтото поглавје под наслов „Толкување и идентификација“ тој се зафаќа со анализата на Бројгеловото дело, но од гледна точка на неговата институционална естетичка теорија.<sup>2</sup>

Притоа Артур Данто укажува дека Бројгел свесно и не случајно го одбрал ваквиот пристап: „Да започнеме со тоа дека нозете лесно можеле да се превидат, и оти е тоа очигледно намерата на Бројгел, а неговиот наслов, којшто ни говори дека се работи за Икаровиот пад, нè упатува кон потрага која завршува со тоа што некој ќе укаже на нозете, коишто самите по себе се навистина неважни, велејќи: ова мора да е Икар! Најнакрај, ова е една маниристичка слика, а еден од белезите на маниризмот е токму овој: значењето на предметот е обратно на неговиот размер.“ (Danto 1981: 116–117) Данто потем укажува дека ваквиот маниризам започнува со Рафаел, дека него го наоѓаме кај Бројгел не само во „Пејзажот со падот на Икар“ туку и во многу други негови дела, како на пример во „Селската свадба“ (1568) зашто и во неа е мошне тешко да се идентификува младоженецот, „исто како што е потребно долго да се гледа за да може во Енсоровото модерно маниристичко дело *Исусовиот триумфално влегување во Брисел* да се лоцира Исус. Овие слики се буквални отелотворувања на тезата дека првиот ќе биде последен а последниот прв.“ (Danto 1981:117) Сепак, и Данто смета дека при толкувањето треба да се размислува во насока на „длабокото значење на рамнодушност, а оттаму и за врската помеѓу композициски

<sup>2</sup> За институционалната естетичка теорија на Артур Данто, како и за онаа на Џорџ Дики пишував пообемно во поглавјето „Уметничкото дело како артефакт во *свeјгојд на уметноста*“: Артур Данто и Џорџ Дики“ од мојата книга *Уметничкото дело* (Цепароски 1998: 59-71).

доминантните и когнитивно доминантните фигури, во светлината на Одновата извонредна песна за оваа слика.“ (Danto 1981: 117)

Со ваквото толкување на сликата на Бројгел, па дури и низ призмата на Одн, самата слика добива, иако, навидум, со дислоцирањето на главниот мотив, со маргинализирањето на Икар, како таа да губи од својата нагледност. На тој начин сликата се преобразува и станува нешто друго од она што првично би можела да биде, ако не го забележевме ситниот детаљ, ако не ги забележевме нозете на Икар коишто сиркаат од морето. Како што вели Данто: „Да се види сликата на тој начин, ако веќе претходно не сме ја виделе така, значи да се преобрази целата композиција, да се склопи во поинаков облик, и оттаму да се конституира дело различно од она што би го конституирале без придонесот на толкувањето. Сликата одеднаш започнува да се организира околу Икар и на површина излегуваат типови на односи кои едноставно не можеле да постојат пред тоа идентификување.“ (Danto 1981:119)

Всушност, Данто во духот на својата естетичка теорија сака да покаже дека вредноста на едно уметничко дело се потврдува преку толкувањето, дека едно уметничко дело е уметничко дело само ако постои толкување за него, односно, уште поконкретно кажано, „дека реагирањето кон една слика го надополнува нејзиното создавање, и дека гледачот е поставен во однос на уметникот, како што читателот е поставен кон писателот, во вид на некоја спонтана соработка.“ (Danto 1981:119)

Би можеле, сега, наполно во духот на Жак Дерида, да говориме и за деконструкција на трагичното и на возвишеното, и во вистинита на сликата на Бројгел, и во вистината на песната на Одн. Би можеле, исто така, наполно во духот на Жан-Франсоа Лиотар, да говориме и за постмодерното возвишено кое претставува двосмислена афекција на задоволство и болка: задоволство од убавината на сликата, на боите и на Пејзажот, а болка од приказната што се раскажува и од трагизмот на невозможноста од извишување. А зарем ова не е наполно воочливо и во платното на Бројгел и во песната на Одн? Би можело сево ова дополнително теориски и херменевтички да се продлабочува со укажувања за односите меѓу сликарството и поезијата, со можноста Лесинговиот Лаокоон да се препосети, со можноста да се оди дури отаде опозицијата збор-слика, како што се обидува да го стори тоа Мике Бал (Bal 1991), или, пак, повторно со помош на Мике Бал да се проблематизираат прашањата „како да се чита

визуелно“ и, следствено, „како да се гледа дискурзивно“. (Бал 2005) Но, доволно е овде да се застане, оставајќи го проблемот за односите меѓу „сестринските уметности“ настрана и за некоја друга пригода.

А во однос на дилемата кој пристап е поблизок до изворната идеја на Бројгел, оној на семејството Хаген или пак оној на Сенет, одговорот е дека, сепак, Сенет во своето толкување е поблиску и до Бројгел и до Одн, а дека темата на состраданието и на солидарноста, односно на нивното непостоење или исчезнување во светот на економијата, на капиталот и на Другоста, е тема суштествена и денденес, тема која Ричард Рорти во последното поглавје од својата книга „Контингенција, иронија и солидарност“ (1989) ја дообразложува укажувајќи на трагичниот и тажен факт дека: „Да бевте Евреин во времето кога возовите брзаа кон Аушвиц, вашите шанси да бидете скриени од љубезните соседи ќе беа поголеми ако живеевте во Данска или Италија одошто ако живеевте во Белгија. Вообичаен начин на опишување на оваа разлика е да се каже дека многумина Данци и Италијани покажале усет за човековата солидарност која им недостасувала на мнозина Белгијци.“ (Рорти 2001: 287) Можеби, причината за ваквото однесување е дамнешна и успешно воочена и од Бројгеловиот „Пејзаж со падот на Икар“ и од Одновата песна „Musée des Beaux Arts“ („Музеј на убавите уметности“).

А можеби, тоа е само уште една деконструкција на митот за Икар, и воопшто деконструкција на стварноста, пришто додека орачот – ора а овчарот – овчарува, додека рибарот – рибари а бродот – броди, возвишениот Икар присутно-отсутно се дави во цивилизациониот егоизам.

Но, сепак, парадоксално, Икаровиот пад не останува незабележан, и од Бројгел и од Одн, и од мноштвото љубители на уметноста и од мноштвото толкувачи на нивните дела, и затоа Икар, слично на Камиевиот Сизиф, треба да си го замислиме среќен!

(Рецензент проф. д-р Денко Скаловски)

**БИБЛИОГРАФИЈА**

- Bal, M. (1991) *Reading 'Rembrandt': Beyond the Word – Image Opposition*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Бал, М. (2005) *Шарен екран: визуелно читање на Прусиј*, Скопје: Сигмапрес.
- Benton, M. (1997) „Anyone for Ekphrasis?“, *British Journal of Aesthetics*, Vol. 37, No. 4, pp. 367–376.
- Vilijams, K.V. (1983) *Izabrane pesme*, Beograd: Nolit.
- Гомбрих, Е.Х. (2003) *Умејноста и нејзината историја*, Скопје: Табернакул.
- Danto, A.C. (1981) *The Transfiguration of the Commonplace*, Cambridge, Massachusetts – London: Harvard University Press.
- Ѓузел, Б. (1971) „Винстан Хју Одн – долго трагање по праведниот град“, Предговор кон: В.Х.Одн, *Песни*, Скопје: Факел.
- Конт – Спонвил, А. (1996) *Митови за Икар*, Скопје: Зумпрес.
- Kranz, G. (1981) *Das Bildgedicht: Theorie, Lexikon, Bibliographie*. Literatur und Leben, N.S. 23., 3 Vols, Cologne: Böhlau.
- Овидиј Насон (2002) *Преобразби*, (превод ЉубинкаБасотова), Скопје: Три.
- Одн, В.Х. (1971) *Песни*, (избор и превод Богомил Ѓузел), Скопје: Факел.
- Порти, Р. (2001) *Конструкција, иронија и солидарност*, Скопје: Темплум.
- Sennett, R. (1996) *Flesh and Stone: The Body and the City in Western Civilization*, New York – London: W. W. Norton & Company.
- Shaffer, D. (1998) „Ekphrasis and the Rhetoric of Viewing in Philostratus's Imaginary Museum“, *Philosophy and Rhetoric*, Vol. 31, No. 4, pp. 303–316.
- Hagen, R– M. and R. (2004) *Bruegel: The Complete Paintings*, Köln– London– Los Angeles– Madrid– Tokyo: Taschen.
- Horace (1965) „On the Art of Poetry“ (Translated with an introduction by T.S.Dorsch) in: Aristotle, Horace, Longinus: *Classical Literary Criticism* (Aristotle: On the Art of Poetry; Horace: On the Art of Poetry; Longinus: On the Sublime), Harmondsworth: Penguin Books.
- Цепароски, И. (1998) *Уметничкото дело*, Скопје: Култура.

Ivan DZEPAROSKI

**UT PICTURA POESIS: ICARUS, BRUEGEL, AUDEN**

**ABSTRACT**

*The fundamental objective of this essay is to address the essential connection and the intermedial dialogue between painting and poetry. The approach is based on the category “ekphrasis”. Through the analysis of the myth of Icarus our aim is to point out, on one hand, how this motive is presented in the famous Peter Bruegel’s painting “Landscape with the Fall of Icarus”, and, on the other hand, how the same motive is being ekphrastically transmitted in Wystan Hugh Auden’s poem “Musée de Beaux Arts”. In this way an essential aesthetic aspect of mutual relations between the arts is being elucidated.*

**Keywords:** AESTHETICS, PAINTING, POETRY, EKPHRISIS, BREUGEL, AUDEN.