

UNIVERZITET U BEOGRADU  
FILOLOŠKI FAKULTET

Nataša D. Marković

„SLIKA [...] U SRŽI SVAKOG CILJA“:  
VIZUELNA RETORIKA U ROMANIMA  
*AMERIKANAC, PORTRET JEDNE LEDI I*  
*AMBASADORI HENRIJA DŽEJMSA*

Doktorska disertacija

Beograd, 2021.

UNIVERSITY OF BELGRADE  
FACULTY OF PHILOLOGY

Nataša D. Marković

“THE PICTURE [...] IN ESSENCE ONE’S  
AIM”: VISUAL RHETORIC IN HENRY  
JAMES’S NOVELS *THE AMERICAN*, *THE  
PORTRAIT OF A LADY*, AND *THE  
AMBASSADORS*

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2021

УНИВЕРСИТЕТ В БЕЛГРАДЕ  
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

Наташа Д. Маркович

«КАРТИНА [...] В СЕРДЦЕВИНЕ ВСЯКОЙ  
ЦЕЛИ»: ВИЗУАЛЬНАЯ РИТОРИКА В  
РОМАНАХ ГЕНРИ ДЖЕЙМСА  
*АМЕРИКАНЕЦ, ЖЕНСКИЙ ПОРТРЕТ И  
ПОСЛЫ*

Докторская диссертация

Белград, 2021

Mentorka:

Prof. dr Biljana Dojčinović, redovna profesorka na Katedri za opštu književnost i teoriju književnosti, Filološki fakultet Univerziteta u Beogradu

Članovi komisije:

1. \_\_\_\_\_
2. \_\_\_\_\_
3. \_\_\_\_\_

Datum odbrane:

## Zahvalnost

Posebnu zahvalnost dugujem mentorki profesorki Biljani Dojčinović na ulozi posve džejmsovske poverenice prilikom rada na ovoj disertaciji. Profesoru Draganu Stojanoviću na podsticaju da u svoje godine učenja uključim i doktorske studije. JP *Službeni glasnik* i njegovom svojevremenom direktoru Slobodanu Gavriloviću na stipendiji za doktorske studije.

Kolegama, prijateljima i članovima porodice na čitanjima, komentarima i podršci. Mileni što je bila moja Seka, Milanu što mi je omogućio da se prepustim snu života u nauci, Dimitriju na razumevanju i nesputanim objašnjenjima dejstva slika.

Mojim roditeljima, mojim umetnicima, Vjeri i Dušanu, u znak duboke zahvalnosti na ljubavi, podršci, životu u umetnosti i nadahnuću koje su mi pružili, posvećujem ovaj rad.

„Slika [...] u srži svakog cilja“: vizuelna retorika u romanima *Amerikanac*, *Portret jedne ledi* i *Ambasadori* Henrija Džejmsa

Sažetak

Cilj istraživanja disertacije jeste potvrđivanje pretpostavke da slikarstvo ima veći značaj u pripovednom opusu Henrija Džejmsa nego što je on isticao. Iako je u autopoetičkim, teorijskim i kritičkim tekstovima, tvrdio da se srž njegovog pripovednog postupka sastoji u pravilnoj smeni slike i drame, disertacije tvrdi da je Džejms zapravo dosledno sprovodio kredo da je slika uvek bila u srži svakog njegovog cilja.

Osnovna tvrdnja ispitana je pažljivim čitanjem romana koji obeležavaju tri glavne faze Džejmsovog stvaralaštva, uz uporedno čitanje njegove nefikcionalne građe (autopoetičkih, teorijskih i kritičkih tekstova, autobiografije, pisama, dnevnčkih beleški i putopisa). Primenjeni dijahronijski i komparativni pristup pruža jedinstvene uvide u osobenost odnosa književnosti i slikarstva u njegovom delu, istovremeno ukazujući na to da je dosadašnja obimna kritičarska praksa u ispitivanju odnosa slikarskog i pripovednog u Džejmsovom delu bila nedostatna.

Dok su prethodna istraživanja odnosa slikarstva i Džejmsove proze bila usredsređena na ispitivanje njenih ekfrastičnih i piktorijalnih osobenosti, disertacija odnos slikarstva i izabranih Džejmsovih romana podvodi pod termin vizuelna retorika. Priznajući da je ekfrastičnost, u savremenom značenju pojma ekfrazas ali i u onom koji je imala u kontekstu antičke retorike, u izvesnoj meri, odlika Džejmsovog pripovednog postupka, kao i da je piktorijalizam, onako kako ga je odredio Džin Hagstrum a koristili drugi, svojstven njegovoj prozi, disertacija zaključuje da pojam vizuelna retorika, za razliku od prethodno ponuđenih termina, naglašava retoričku svrhu Džejmsovih verbalnih slika. Uočavanje retoričke svrhe Džejmsove verbalne slike suštinski menja razumevanje složenog odnosa slikarskog i pripovednog u njegovom pripovednom opusu, onog koji mu je omogućio da ponudi odgovore na epistemološka pitanja.

Ključne reči: Henri Džejms, autopoetika, pripovedni postupak, slikarstvo, ekfrazas, piktorijalizam, vizuelna retorika

Naučna oblast: Nauka o književnosti, istorija umetnosti

Uža naučna oblast: Američka književnost, slikarstvo

UDK broj:

“The Picture [...] in Essence One’s Aim”: Visual Rhetoric in Henry James’s Novels  
*The American, The Portrait of a Lady, and The Ambassadors*

*Abstract*

This dissertation’s hypothesis is that the art of painting had a stronger influence on James’s fiction and narrative techniques than James himself postulated. In his own autopoetical, theoretical and critical writings, James claimed that the critical aim of his narrative technique was to equally alternate between picture and scene; this dissertation demonstrates that James fully and consistently embraced the credo that the picture had always been ‘in essence one’s aim’.

This hypothesis is examined by close readings of James’s novels representing all three major periods of James’s opus, while simultaneously utilizing his nonfictional writings (autopoetical, theoretical, and critical texts; autobiographies; letters, notebooks, and travel logs). A diachronic comparative methodology is employed to emphasize the uniqueness of the relationship between the literary and the visual in James’s opus, as well as to demonstrate that, although vast in scope and volume, the existing critical literature on the subject of the aforementioned relationship is nevertheless lacking.

Previous research on the relationship between painting and literature in James’s fiction focused on theoretical frameworks of pictorialism, on the one hand, and on ekphrasis, on the other. This dissertation analyses both, and introduces another which sets James’s liaison of the visual and the verbal inside the framework of visual rhetorics. Our analysis establishes that ekphrasis, both in its contemporary, as well as in its ancient rhetoric sense, does encompass certain tenets of James’s narrative techniques. Similar conclusion is drawn with regards to pictorialism, in the critical sense previously established by Jean Hagstrum, and consequently used by various other authors analyzing James’s novels. Our dissertation’s conclusion is that both of these theoretical frameworks are incomplete, and therefore lacking in the analytical description of James’s verbal pictures. The framework of visual rhetorics, in contrast to ekphrasis and pictorialism, comprehensively illuminates that James’s pictures have a distinct rhetorical purpose. Understanding the rhetorical purpose of James’s verbal pictures fundamentally transforms our understanding of the complexity of the ‘painted/narrated’ relationship in James’s narrative technique, a relationship wholly foundational to allowing James proposing answers to epistemological questions.

Key words: Henry James, Autopoetics, Narrative Technique, Art of Painting, Ekphrasis, Pictorialism, Visual Rhetorics

Scientific field: Theory of Literature, Art History

Scientific subfield: American Literature, Painting

UDC

## SADRŽAJ

1	I. UVOD U SLIKU KAO SRŽ DŽEJMSOVOG CILJA
5	II. „UOSTALOM, SVE UMETNOSTI SU U BITI JEDNO“: SLIKAR U PISCU
9	„Čulno vaspitanje“: Džejmsove prekookeanske skice
27	„[U] neposrednoj blizini Ticijana i Rembranta, Rubensa i Paola Veronezea“: Džejmsovi učitelji
45	III. „NOVA VRSTA ARITMETIKE“: AMERIKANAC
48	Predgovor <i>Amerikancu</i> : čudna sprega misli i želja
54	„Estetska glavobolja“ intenzivnog posmatrača: Kristofer Njumen u Luvru
59	„Od meseca rođena Bogorodica“: Muriljovo <i>Bezgrešno začće Device</i>
65	„Sjajan banket“: Veronezeovo <i>Venčanje u Kani</i>
70	„Mala italijanska slika“: Koređovo <i>Mistično venčanje Svete Katarine</i>
74	„Venecijanski portreti, veliki kao život“: Veronezeova <i>Bela Nani</i>
78	„Jedan od onih velikih Rubensa“: <i>Venčanje Marije Mediči i kralja Anrija IV preko zastupnika</i>
85	IV. „NEMA VEĆEG UMETNIČKOG DELA OD SJAJNOG PORTRETA“: <i>PORTRET JEDNE LEDI</i>
87	Predgovor <i>Portretu jedne ledi</i> : Džejmsova poetika portreta
94	Portreti Izabele Arčer: renesansna i barokna vizuelna retorika portreta
101	Portreti gospode: vizuelna retorika naspramnih portreta
113	Portreti Serene Merl i Pensi Osmond: vermerovska i velaskezovska vizuelna retorika
120	Porodični portret Osmondovih: Velaskezova i Džejmsova slika u slici
124	Portreti unutar portreta
130	V. „[O]D JEDNOG DOBRO URAĐENOG PLATNA DO DRUGOG“: <i>AMBASADORI</i>
133	Predgovor <i>Ambasadorima</i> : Džejmsova vizuelna poetika
137	Roman kao galerija: vizuelna retorika starih majstora i impresionista
145	Galerija slika propuštene mladosti
157	Galerija slika mladosti ponovo nađene
164	Galerija slika neposrednih utisaka



174	VI. „SLIKA I DALJE [...] U SRŽI SVAKOG CILJA“: VIZUELNA RETORIKA HENRIJA DŽEJMSA
176	Slika i tekst: istorijsko-poetički ekskurs
184	Slika u tekstu: srž Džejmsovog cilja
194	VII. ZAKLJUČAK O VIZUELNOJ RETORICI DŽEJMSOVE SLIKE
197	VIII. LITERATURA
207	IX. PRILOG 1: SPISAK ILUSTRACIJA
211	X. PRILOG 2: ILUSTRACIJE

## I. UVOD U SLIKU KAO SRŽ DŽEJMSOVOG CILJA

U dosadašnjoj kritičarskoj praksi posvećenoj odnosu likovne umetnosti i književnog stvaralaštva Henrija Džejmsa (1843–1916), što je predmet istraživanja doktorske disertacije „Slika [...] u srži svakog cilja“: vizuelna retorika u romanima *Amerikanac*, *Portret jedne ledi* i *Ambasadori* Henrija Džejmsa“, moguće je izdvojiti dve preovlađujuće struje: onu koja je nastojala da, unekoliko, odredi značenje imenovanih likovnih dela u okviru pripovednog tkiva i koja je, povremeno, utvrđivala o kojim je neimenovanim likovnim delima u određenim Džejmsovim proznim ostvarenjima zapravo reč; kao i drugu struju koja se usredsređivala na ispitivanje uticaja pojedinih likovnih tehnika, prevashodno slikarskih, na pripovedni postupak Henrija Džejmsa i preimućstava koje je donelo preslikavanje tih slikarskih tehnika u pripovedni postupak. Za razliku od istraživanja koja se priklanjaju ovim dvema preovlađujućim strujama, ova disertacija, primenom komparativne i analitičke metode, pre svih, nastoji da dokaže da prisustvo imenovanih i neimenovanih slikarskih dela u Džejmsovom pripovednom opusu, kao i njegovo prevođenje pojedinih slikarskih tehnika u sopstveni pripovedni postupak, nisu puki dodaci zaljubljenika u likovnu umetnost, već da su slika i slikarsko u Džejmsovoj prozi medijum koji mu je omogućio da svojim junacima ponudi odgovore na epistemološka pitanja, te da je Džejms sliku smatrao svojevrsnim posrednikom u sticanju saznanja.

Dok su prethodna istraživanja odnosa likovnog i pripovednog u Džejmsovoj prozi bila usredsređena na ispitivanje njenih ekfrastičnih i piktorijalnih osobenosti, ova doktorska teza taj odnos nastoji da odredi uz pomoć pojma *vizuelna retorika*. Ekfrazna shvaćena kao opisivanje umetničkih predmeta, prevashodno dela likovne umetnosti, u književnosti i piktorijalizam kao postupak opisivanja junaka i njihovih okruženja kao da su slike ili predmet slike, nesumnjivo su i u određenoj menii odlika Džejmsove proze. Međutim, ova disertacija polazi od pretpostavke da su prethodno korišćeni pojmovi bili nedostadni, jer njihova primena nije ishodovala potpunim otkrivanjem svrhe slike i slikovnog u Džejmsovoj prozi. Stoga disertacija iznosi gledište da će uvođenje pojma *vizuelna retorika* omogućiti podrobnije razumevanje složenog odnosa slikarskog i pripovednog u Džejmsovom opusu, pre svega ukazujući na retoričko svojstvo i dejstvo Džejmsovih proznih slika. Imajući u vidu da dosadašnja istraživanja statusa slikarskog u pripovednom delu Henrija Džejmsa, prevashodno ponikla na temeljima formalističkih i kulturoloških postulata, nisu ponudila zadovoljavajuće odgovore, disertacija ukazuje na neophodnost interdisciplinarnog i transdisciplinarnog tumačenja Džejmsovog opusa, kao i na primenu šireg zahvata književno-istorijskih i književno-teorijskih pristupa.

Stoga je cilj istraživanja doktorske disertacije „Slika [...] u srži svakog cilja“: vizuelna retorika u romanima *Amerikanac*, *Portret jedne ledi* i *Ambasadori* Henrija Džejmsa“ potvrđivanje pretpostavke da slikarstvo ima daleko veći značaj u pripovednom opusu Henrija Džejmsa nego što mu je on u svojim teorijskim spisima pridavao. Dok je u predgovorima napisanim za Njujorško izdanje svojih izabranih dela, kao i u drugim teorijskim i kritičkim tekstovima, isticao da se srž njegovog pripovednog postupka sastoji u pravilnoj smeni scenskih i slikovnih delova, osnovna pretpostavka ove teze jeste da je Džejms kroz celokupno stvaralaštvo zapravo dosledno sprovodio kredo da je slika bila i ostala u srži svakog njegovog cilja.

Osnovna pretpostavka teze ispitana je na romanima koji, po mnogo čemu, predstavljaju glavne primere njegove tri stvaralačke faze, koje disertacija za razliku od uobičajene periodizacije Džejmsovog stvaralaštva drugačije određuje. Polazeći od romana *Amerikanac* (1877), koji obeležava ranu fazu Džejmsovog stvaralaštva, preko romana *Portret jedne leđi* (1881), koji ova disertacija određuje kao početak njegove faze srednjih godina, do romana *Ambasadori* (1903), koji stoji kao vrhunac njegove zrele stvaralačke faze, teza nastoji da dijahronijski predstavi razvoj slike u Džejmsovom pripovednom opusu i isprati evoluciju njegovog pripovednog postupka koji je od ekfrastičnosti i piktorijalizma prerastao u vizuelnu retoriku.

Pažljivom čitanju ta tri romana prethodi razmatranje Džejmsove naklonosti slikarstvu, polazeći od njegovih dečaćkih pokušaja da se ostvari u slikarskom pozivu i pasioniranih obilazaka evropskih muzeja. Na osnovu Džejmsove autobiografije, prepiske, likovnih kritika, putopisnih zapisa i druge nefikcionalne građe, drugo poglavlje disertacije prati značaj koji su pojedini slikari i njihova dela imali za formiranje Džejmsa kao pisca. Obilasci znamenitih muzeja nisu bili tek hodočašća velikog poštovaoca likovnih umetnosti – to su zapravo bili „časovi Umetnosti“ u kojima je Džejms učio od starih majstora sve što su oni mogli da ponude. Ticianova portretska veština, Tintoretova „slikovna fuzija“ i njegovi govornici, Holbajnov „živopisni sklop“ bogatih kostima, dekora i prijatnog izgleda njegovih ličnosti, kao i mnoge druge pouke starih majstora, biće od presudnog značaja za preobražaj Džejmsove dečaćke ponesenosti slikom u pripovedni postupak zrelog pisca kome je slika u srži svakog cilja. Ujedno, izdvajajući Džejmsove nefikcionalne zapise o slikarima koje je posmatrao, poglavlje nastoji ne samo da ukaže na koji je način, zahvaljujući njima, usvojio bogato evropsko kulturno nasleđe, time učinivši svoj opus jedinstvenim spojem evropskog i američkog, već i na koji su mu način slikarska dela pomogla da zadovolji pojedine formalne zahteve, poput kompozicionog jedinstva, organske forme i ekonomije pripovedanja, koje je sebi postavio.

Treće poglavlje disertacije polazi od pretpostavke da je u ranom romanu *Amerikanac* Džejmsova vizuelna retorika bila tek u povoju. Za razliku od potonjih dela u kojima će dominirati verbalne slike koje je sam stvorio, pripovest o Kristoferu Njumeni obeležena je stvarnim slikama sa kojima se susreće. Roman otvara Njumenov susret s evropskom kulturom u Luvru u kojem Rafaelova, Ticianova i Rubensova dela za njega predstavljaju „novu vrstu aritmetike“. Tu novu vrstu aritmetike Njumen će nastojati da savlada time što će poručiti kopije pet slika izloženih u Luvru: *Bezgrešno začće Device* (oko 1678) Bartolomea Estebana Murilja, *Venčanje u Kani* (1563) Paola Veronezea, *Mistično venčanje Svete Katarine* (oko 1527) Antonija Alegrija da Koređa, *Portret Venecijanke* (oko 1560) Paola Veronezea i *Venčanje Marije Mediči* (1622–1625) Petera Paula Rubensa. Poput svog junaka koji poručivanjem kopija slika koje mu zadaju „estesku glavobolju“ nastoji da savlada i prisvoji nova iskustva Starog kontinenta, unoseći u svoj roman znamenita dela starih majstora Džejms odgovara na određene formalističke i kulturološke zahteve koje je sebi postavio. Međutim, Džejmsov izbor ovih pet znamenitih slika ne samo da nagoveštava događaje kasnije predočene u romanu već im daje osobena značenja, nagoveštavajući da slike u *Amerikancu* unekoliko prerastaju svoju formalnu i kulturološku svrhu. Ujedno, imajući u vidu Džejmsovu odbranu *Amerikanca* kao romanse u predgovoru za Njujorško izdanje, napisanom trideset godina nakon prvog izdanja romana, poglavlje razmatra

vizuelnu retoriku kopija slika koje Njumen bira kao svojevrsni trofej svoje evropske ekspedicije, naglašavajući osobeni sukob vidljivih i na prvi pogled nevidljivih aspekata slika. U predgovoru *Amerikancu* Džejms je taj odnos formulisao kroz opoziciju stvarnog koje će, pre ili kasnije, na ovaj ili na onaj način, biti spoznato, i romantičnog koje se, uz sva preimućstva sveta i nas samih, ne može spoznati neposredno već samo posredstvom čudesne sprege misli i želja. Ta opozicija vidljivog i namah spoznatljivog i vidljivog ali umom nedokučivog u umetnosti, ne samo da će biti predmet mnogih Džejmsovih potonjih pripovesti u kojima su junacima potrebni čitavi tomovi da bi 'u gledanom videli nevidljivo', već i srž Džejmsovog razumskog i intuitivnog shvatanja umetnosti. U tom smislu, roman *Amerikanac* predstavlja začetke Džejmsove vizuelne retorike koja će doseći vrhunac u poznom romanu o još jednom Amerikancu u Parizu.

Četvrto poglavlje, posvećeno romanu *Portret jedne leđi*, prevashodno je usredsređeno na odnos slikarskog i verbalnog portreta. Polazeći od Džejmsovog gesla da „ne postoji značajnije umetničko delo od sjajnog portreta“ poglavlje najpre razmatra njegovu poetiku portreta onako kako ju je on obrazložio u predgovoru romanu *Portret jedne leđi* napisanom 1908. za Njujorško izdanje njegovih izabranih dela i ranije napisanim svojevrsnim programskim tekstovima „Umetnost romana“ (1884) i „Budućnost romana“ (1899), da bi potom prešlo na ispitivanje vizuelne retorike verbalnih portreta u samom romanu. Ispitivanjem prisustva vizuelne retorike u *Portretu jedne leđi* poglavlje razmatra tezu da se Džejms u romanu oslanjao na vizuelnu retoriku renesansnih i baroknih majstora. Vizuelna retorika renesansnih portreta povezana je s načinom na koji sačinjeni verbalni portreti Izabele Arčer, onako kako je vide njeni muški „sateliti“ Kaspar Gudvud i lord Vorberton, kao i s načinom na koji glavna junakinja, dok posmatra svoje udvarače, stvara potencijalne naspramne bračne portrete nalik onima koje su stvarali renesansni slikari. Prisustvo barokne vizuelne retorike u romanu ispraćeno je kroz verbalne portrete i žanr-scene u kojima Džejms predočava Gilberta Osmonda, Pensi Osmond i Serenu Merl. Vizuelna retorika ključne slike romana – one u kojoj Izabela Arčer zatiče Gilberta Osmonda i madam Merl u očekivanom ali novom prizoru u salonu palate Rokanera – slike čije je značenje odgovor na sve njene nedaće, upoređena je s vizuelnom retorikom slike *Male dvorkinje* Dijega Velaskeza. Velaskezova „slika u slici“ na čuvenom porodičnom portretu španske kraljevske porodice i Izabelina nastojanja da u „ponoćnom bdenju“ dokuči značenje slike koja će se ukazati kao porodični portret Osmondovih, predstavljaće vrhunac sazrevanja njene sposobnosti da pomoću čudesne sprege svojih misli i želja spozna na prvi pogled nedokučivo. Poglavlje o romanu *Portret jedne leđi* nastoji da naglasi u kojoj su meri Džejmsove slike unutar romana mesta na kojima se intenzivnije nego u dramskim odeljcima odigravaju „drame svesti“ glavne junakinje čineći ih ključnim za njen razvojni i spoznajni put.

Peto poglavlje teze, posvećeno romanu *Ambasadori*, najpre razmatra Džejmsova obrazloženja metoda koji se sastoji od pravilne smene scenskih i nescenskih delova romana, onako kako ga je zabeležio u predgovoru Njujorškom izdanju romana, ističući da se, uprkos njegovim naporima da nas ubedi u apsolutnu sceničnost romana na koji je u najvećoj meri bio ponosan, *Ambasadori* ipak ukazuju kao roman u kojem dominira slika. Kao roman koji je u najvećoj meri predočen kroz tačku gledanja glavnog junaka, slike koje Lambert Streter vidi tokom svog boravka u Parizu predmet su istraživanja ostatka

poglavlja. Ispitujući platna s kojima se Lambert Streter susreće, u poglavlju se razmatra teza da je Džejms u verbalnim slikama *Ambasadora* sučelio vizuelne retorike starih majstora i impresionista. Dok se vizuelna retorika starih majstora može prepoznati u portretima ostalih junaka (prevashodno Čada Njusama i Marije de Vijone), impresionistička vizuelna retorika primetna je u žanr-scenama, vedutama i pejzažima s kojima se susreće Lambert Streter. Sučeljavajući vizuelnu retoriku ova dva umetnička stila Džejms je, kako poglavlje nastoji da dokaže, naglasio razliku između namerno konstruisane umetničke predstave kakva se može videti na portretima starih majstora na kojima se predstavljena osoba prikazuje za javnost stvarajući osobenu personu, i neposredne umetničke predstave zasnovane na čistim impresijama viđenog. Streterov obilazak velikog pariskog muzeja predstavlja obrazovni proces tokom kojeg on uči da gleda samostalno, kao i da viđeno razume. U tom smislu poglavlje razmatra Streterov ulazak u lambineovski pejzaž, njegovo stapanje sa slikom i izlazak iz nje koji će mu, konačno, omogućiti da „u gledanom vidi ono što se ne može videti“. Poglavlje nastoji da ukaže u kojoj meri je svojevršno sučeljavanje vizuelne retorike starih majstora i impresionista Džejmsu omogućilo ne samo da podrobnije ispita odnos stvarnog i romantičnog, onako kako ga je definisao u predgovoru romanu *Amerikanac*, već i da započne istraživanje realističnog i modernističkog u romanu, onoga što je, pre ili kasnije, na ovaj ili na onaj način, saznatljivo i onoga što se ne može saznati ni na jedan drugi način do poniranjem u nutrinu sopstvenog bića.

U šestom poglavlju se unekoliko zaobilazno polazi od Džejmsovih teorijskih i kritičkih razmatranja odnosa teksta i slike, onako kako ih je izneo u predgovoru romanu *Zlatni pehar*, kritičkim tekstovima posvećenim odnosu ilustracije i teksta i drugoj nefikcionalnoj građi. Taj istorijsko-poetički ekskurs nastoji da ilustruje zbog čega je Džejms izražavao protivljenje da njegova proza bude ilustrovana, odnosno zbog čega je smatrao da ilustracija kao slikovni prikaz onoga o čemu je reč u njegovoj prozi potire njegove autorske namere. Šesto poglavlje potom nastoji da sumira Džejmsovo viđenje i razumevanje statusa slike u tekstu, kao i način na koji je u potonjoj kritičarskoj praksi Džejmsova slika i slikarsko tumačena. Nastojeći da podvuče u kojoj meri i na koji način su se prethodna istraživanja odnosa slikarskog i pripovednog u Džejmsovoj prozi ukazala nedostatna u pokušajima da ukažu na svrhu i značenje Džejmsove prozne slike, šesto poglavlje disertacije ističe potrebu uvođenja pojma vizuelna retorika, za koji se očekuje da omogući sveobuhvatnije i podrobnije razumevanje složenog odnosa slikarskog i pripovednog u Džejmsovom opusu.

Sedmo zaključno poglavlje o vizuelnoj retorici Džejmsove slike nastoji da slikovito prikaže razliku između ekfrastičnog i piktorijalnog svojstva slike u odnosu na vizuelnu retoriku slike, kao i zbog čega ekfrastičnost i piktorijalizam nisu dovoljni da bi se u Džejmsovoj slici prepoznalo i razumelo namah nevidljivo i, na koncu, stiglo do njegove pripovedne srži.

## II. „UOSTALOM, SVE UMETNOSTI SU U BITI JEDNO“<sup>1</sup>: SLIKAR U PISCU

U oktobru 1860. sedamnestogodišnji Henri Džejms, zajedno s godinu dana starijim bratom Vilijamom, koji je nedugo pre toga odlučio da se ozbiljno posveti učenju slikanja<sup>2</sup>, počinje da posećuje umetnički atelje Vilijama Morisa Hanta u Njuportu. Nešto više od pola veka kasnije, s objavljivanjem drugog dela Džejmsove autobiografije *Notes of a Son and Brother*<sup>3</sup> (1914), obelodanjen je značaj koji su boravci u Hantovom ateljeu imali za mladog Džejmsa. Pozni Džejms, naime, saopštava da je Vilijam, tokom prvih šest meseci pošto su se nastanili u Njuportu

svakodnevno i predano, pohodio [Hantov] atelje, a ni ja nisam činio ništa manje, u nešto kraćem periodu, neodoljivo zaražen. [...] Sećam se [...] kako sam u tišini osamljen sedeo u jednoj od sivih odaja njegovog ateljea koji ih je, čini mi se, imao nekoliko, i kako sam razmišljao da bih uistinu mogao da dođem do toga da zaista valjano preslikam gipsane odlivke, a možda čak i da vidim sebe kako mi čestitaju na osećajnom prikazu uzvišeno uzdignutog lica Mikelandelovog *Roba* iz Luvra. Proveo sam nad tim i nekolicini drugih napora mnogo dugih tihih časova i, čini mi se da ponovo osećam, koliko sam u tom zanosu mogao biti srećan. Niko me nije uznemiravao, ostali iskreni pregalnici bili su drugde; imao sam odaje hrama samo za sebe, s besmrtnim oblicima i oblinama, sa senkama lepim i pravim na licima praznih pogleda koja me čekaju da dokažem sebi da nisam bespomoćan [...] Iskreno, intenzivno – što je bila velika stvar – to su bili časovi Umetnosti, umetnosti nedvosmisleno nazvane, koja me izravno gleda u lice i koja prihvata moji uzvraćeni pogled – više ne prećutna upletenost ili stidljivo uvlačenje, već očevidno savladiv cilj. U hram sam se nekako ušunjabo na sporedna vrata, *porte d'honneur* su se otvorila s druge strane [...] boravio sam tamo, iz dana u dan, koliko je iko ikada mogao boraviti, s osećanjem „šta“ je značilo biti tamo [...] u ateljeu sam bio na pragu sveta.<sup>4</sup>

Tokom proleća 1861. Džejms napušta osamljenu odaju Hantovog ateljea i susreće se s naporima ostalih učenika da na papiru, *chiaroscuro* tehnikom, otelotvore figuru njegovog rođaka Hejdena. To mu donosi, priseća se u opisu njuportskih dana, bolno saznanje o jalovosti njegovih pređašnjih napora – „bio sam primoran da smesta prepoznam da se mogu mesecima poigravati gipsanim odlivcima a da ne dođem ni blizu tog trenutka“<sup>5</sup>. To je bio kraj Džejmsovih njuportskih slikarskih dana, jer je najbolji odgovor koji je mogao da

---

<sup>1</sup> Henry James, *Notes of a Son and Brother*, Charles Scribner's Sons, New York, 1914, p. 97.

<sup>2</sup> U pismu Tomasu Sardžentu Periju, od 18. jula 1860, pišući mu o utiscima s putovanja po Švajcarskoj i Nemačkoj, Džejms objavljuje da se vraćaju u Ameriku, u Njuport, a kao razlog navodi: „Vili je odlučio da pokuša ozbiljno da uči slikarstvo i želi da se vrati kući i to učini, ukoliko je moguće, s gđinom Hantom.“ Henry James, „To Thomas Sergeant Perry“, *Henry James: Selected Letters*, ed. Leon Edel, Harvard University Press, 1987, p. 2. Ukoliko nije drugačije naznačeno, svi prevodi su moji.

<sup>3</sup> Naslovi Džejmsovih dela koja nisu prevedena na srpski jezik dati su u originalu, izuzev naslova romana *The American*.

<sup>4</sup> Henry James, *Notes of a Son and Brother*, Charles Scribner's Sons, New York, 1914, pp. 80–82.

<sup>5</sup> Ibid, p. 95.

ponudi u vezi s time da je „savršena atletska figura [njegovog] genijalnog rođaka bila živa istina“ bio da jednostavno „odloži olovku“.<sup>6</sup>

Daleko od toga da su časovi u Hantovom ateljeu bili zalud provedeni. Zahvaljujući njima Džejs je, između ostalog, ostvario poznanstvo s Džonom la Faržom<sup>7</sup> koje će kasnije prerasti u jedno od najznačajnijih prijateljstva u njegovom životu i koje će mu omogućiti da još u mladosti dođe do saznanje o suštinskoj srodnosti umetnosti. Preimućstvo koje mu je omogućilo prijateljstvo sa starijim, slikarstvu i književnosti naklonjenim, La Faržom bilo je, između ostalog, saznanje da „iako su [mu] platno i četka oteti iz ruku i dalje ne treba da se [oseća lišenim] nasledstva“<sup>8</sup>. Nemogućnost da se ostvari u slikarskom pozivu Džejs nije razumeo, kako objašnjava u drugom delu autobiografije, kao kraj časovima provedenim u umetnosti. Spoznaja da su „na koncu, sve umetnosti u biti jedno“<sup>9</sup> značila je, na posve ličnom planu, da umesto slikara može postati pisac.

Iako će zvanično stupiti u profesiju pisca tri godine kasnije, u februaru 1864, kada bude anonimno objavio svoju prvu priču „A Tragedy of Error“ u časopisu *Contintental Monthly*, prvi deo njegove autobiografije *A Small Boy and Others* (1913) otkriva da su mu časovi pre onih njuportskih u Hantovom ateljeu neretko bili okupirani književnim:

Često sam u tom periodu, čini mi se, bio okupiran onim što je književno – ili, tačnije, dramsko, ispraćeno slikovnom kompozicijom – u kojem sam se, iznova i iznova, divno gubio. Ni u jednoj prilici nisam uspeo, usred našeg pozorišnog sukoba, da dosegnem svetlost; međutim, kako sam mogao sumnjati, s našim velikim pozorišnim iskustvom, u prirodu, u moje razumevanje dramske forme? Posvetio sam joj se, s velikom odanošću, uz pomoć izvesnih kvadro listova hartije [...] posebno zahvalan srećnoj okolnosti što je svaka četvrta stranica presavijenog papira ostajala prazna. Kada bi drama ispunila tri stranice, poslednja, nad kojom sam najviše trudio, služila bi za ilustraciju onoga što sam rečima predstavio. Svaka scena je, tako, imala sliku koja je objašnjava, i svaki čin – premda nisam sasvim uveren da sam dostigao činove – imao je svoj živopisan klimaks. Do te mere zadojen u toj fiktivnoj evokaciji, još uvek se sećam, da nisam upražnjavao nikakve oblike pripovedne proze ili stiha. Negovao sam „scenu“ [...] mislio sam, govorio sam, u izvesnom smislu, pisao sam u scenama; premda je drugo pitanje koliko je, ili kako je, scena „napredovala“. Dok sam uzdisao nad platnom na koje je trebalo da bacim svoje figure, ulasci, izlasci, nagoveštaj „posla“, oživljavanje dijaloga, umnožavanje zamišljenih karaktera, bile su, po sebi, divne stvari. Bilo mi je potrebno više vremena da ispunim to

---

<sup>6</sup> Ibid, p. 96. Džejs će, međutim, svoju crtačku olovku ponovo uzeti tokom aprila 1869. godine. Nakon boravka u Londonu u kojem je, između ostalog, uživao u društvu Džona Raskina i starih majstora izloženih u Nacionalnoj galeriji, odlazi u Malvern i Tjuksberi. Inspirisan prirodom engleskog pejzaža u proleće – kako svedoči Leon Edel u prvom delu biografije – Džejs u svom skicen-bloku stvara nekoliko crteža olovkom. Ipak veštim potezima beleži engleski pejzaž ispunjen brežuljcima, vrbama, rečicom i tornjem Opatije u Tjuksberiju, kao i vedutu sa starom zgradom nadomak gostionice u kojoj se počastio popodnevnim čajem. Prema: Leon Edel, *Henry James: The Untried Years 1843–1870*, J. B. Lippincott Company, Philadelphia – New York, 1953, p. 296. Videti ilustraciju br. 1

<sup>7</sup> Kada su se upoznali u Hantovom studiju dvadesetpetogodišnji Džon la Farž, koji će kasnije postati jedan od značajnijih američkih slikara s kraja 19. i početka 20. veka, blagonaklono je gledao na Džejsove neuspešne slikarske poduhvate i ohrabrivao ga rečima: „Imate slikarsko oko.“ Ujedno, La Farž ga je podstakao da čita francusku književnost, Balzaka i Merimea posebno. Prema: Robert L. Gale, *A Henry James Encyclopedia*, Greenwood Press, New York, 1989, p. 370.

<sup>8</sup> Henry James, *Notes of a Son and Brother*, Charles Scribner's Sons, New York, 1914, p. 97.

<sup>9</sup> Ibid.

platno nego što mi je trebalo da napišem šta se na njemu zbivalo, ali je to, s druge strane, imalo izvesnu korist za kaljenje dramatičareve ličnosti, i pomoglo mi je da verujem u opravdanost moje teme.<sup>10</sup>

Desetogodišnji Džejms, piše sedamdesetogodišnji Džejms u nastavku, sporo ali postojano je napredovao u nastojanjima da ideje izrazi kroz scene, ali ma koliko se trudio nije uspevao da „sačini podesne slike“<sup>11</sup>. No, desetogodišnji Džejms je bio rešen da u svojim malim „dramskim knjigama“, kako tako savlada stvaranje slike, jer ga je „slika – predstavljачka zamisao – direktno i snažno“ privlačila – privlačila ga je doživotno, priznaje pozni Džejms, samo mu je trebalo dosta vremena da prepozna onu koja mu je najviše odgovarala.<sup>12</sup>

Džejmsove „dramske knjige“, nažalost, nisu sačuvane, ali se zato u njegovoj bogatoj prepisci, posebno ranijoj,<sup>13</sup> mogu naći nagoveštaji toga kako su one mogle izgledati. Dok neka od pisama sadrže samo krokije onoga što mu je, čini se, bilo lakše da dočara crtežom nego rečima<sup>14</sup>, pojedina pak predstavljaju podesnu ilustraciju načina na koji su u njegovim „dramskim knjigama“ slike objašnjavale činove. Tako, na primer, nedugo pre nego što će početi da pohađa „časove slikanja“ u Hantovom ateljeu, u pismu prijatelju Tomasu Sardžentu Periju od 26. oktobra 1860, najavljujući svoj skori i dugo očekivani dolazak u Njuport, umesto rečima opisanog iščekivanog susreta s prijateljem crta, pretpostavljamo, sebe i Perija kako jedan drugome trče u zagrljaj.<sup>15</sup> Za razliku od te jednostavne kompozicije, u pismu Tomasu Sardžentu Periju iz novembra i decembra 1863,<sup>16</sup> tri godine nakon što je „odložio olovku“ u Hantovom ateljeu, umesto da opiše duhovni susret Kongregacije novih božanskih zakona<sup>17</sup> nedaleko od Brodveja on ga, pod izgovorom nedostatka vremena da ga podrobno prepriča u pismu koje se ionako odužilo, crta.<sup>18</sup>

---

<sup>10</sup> Henry James, *A Small Boy and Others*, Charles Scribner's Sons, New York, 1913, p. 261.

<sup>11</sup> Ibid, p. 262.

<sup>12</sup> Ibid, p. 263.

<sup>13</sup> Do sada objavljeni tomovi Džejsovih sabranih pisama u šest serija i ukupno dvanaest tomova sadrže niz pisama u kojima crtež kruniše prethodno opisano. Tomovi s najvećim brojem „slikovitih pisama“ jesu: Henry James, *The Complete Letters of Henry James, 1855–1872, Volume 1*, eds. Pierre A. Walker and Greg W. Zacharias, University of Nebraska Press, 2006; i: Henry James, *The Complete Letters of Henry James, 1855–1872, Volume 2*, eds. Pierre A. Walker and Greg W. Zacharias, University of Nebraska Press, 2006.

<sup>14</sup> Pismo ocu od 11. aprila 1876, na primer, sadrži kroki šala od čipke koji Džejms želi da kupi Alis (Henry James, „Henry James Sr.; 11 April [1876]“, *The Complete Letters of Henry James, 1872–1876, Volume 3*, eds. Pierre A. Walker and Greg W. Zacharias, University of Nebraska Press, 2011, p. 100).

<sup>15</sup> Henry James, „Thomas Sergeant Perry [26 September 1860]“, *The Complete Letters of Henry James, 1855–1872, Volume 1*, eds. Pierre A. Walker and Greg W. Zacharias, University of Nebraska Press, 2006, p. 73. Videti ilustraciju br. 2

<sup>16</sup> Henry James, „Thomas Sergeant Perry [8, 9 or 15, 16 or 22, 23 November or 6, 7 December 1863]“, *The Complete Letters of Henry James, 1855–1872, Volume 1*, eds. Pierre A. Walker and Greg W. Zacharias, University of Nebraska Press, 2006, p. 84.

<sup>17</sup> Reč je o nizu nedeljnih predavanja profesora H. V. Adamsa o različitim religioznim temama. Na Džejmsovom crtežu prikazano je jedno od sledećih predavanja: „Uporedna vrednost judaizma, hrišćanstva, pravoslavlja i spiritualizma“ (8. novembar 1863); „Zanos i govori koji nadahnjuju“ (15. novembar 1863); „Hipnotički govor gđe Markvind“ (21. novembar 1863); „Hipnotički govor gđe Frenč“ (6. decembar 1863). Prema: Henry James, *The Complete Letters of Henry James, 1855–1872, Volume 1*, eds. Pierre A. Walker and Greg W. Zacharias, University of Nebraska Press, 2006, pp. 86–87.

<sup>18</sup> Videti ilustraciju br. 3.



Svojevrsnu turobnost predavanja upečatljivo dočarava crtežom izraženih šrafura. Osamnaestog aprila 1864. Tomasu Sardžentu Periju upućuje još jedno „slikovno pismo“<sup>19</sup> u kojem crta sebe zamišljenog nad praznim papirom u pokušaju da odgovori na Perijevo pismo. Crtež nalik karikaturi uokviren je rečima:

Sedim nad svojim praznim listom već dvadeset minuta u ovom beznadežnom stavu [...]<sup>20</sup> Reči se ne odazivaju na moje pozive. Koliko ti je trebalo vremena da napišeš poslednje pismo [...] Ne bih mogao da napišem tako nešto vanredno da sam trudbovao čitav sat – čitavih dvadeset i četiri časa. Ali nije svakom dato da sve čini dobro. Neki vrhune u prepisci – drugi u ostalim delovima književnosti.<sup>21</sup>

Ukoliko se zanemari mladalačko vajkanje na nedostatak veštine u pisanju pisama, u čemu će kasnije dostići status svojevrsnog maestra, značaj tog odeljka sabira se u činjenici da Džejms poseže za slikom tamo gde ga izdaju reči.

Šest godina kasnije, u pismu majci od 23. maja 1872, reči postaju neka vrsta dopuna crteža – na „nemoćnu skicu“<sup>22</sup> sestre Alis za pisaćim stolom hotela *Kraljica* u Česteru, na kojoj se nabori njene haljine utapaju u šrafurama prikazanu pozadinu, ali na kojoj položaj tela ipak nagoveštava njenu predanost i posvećenost zapisivanju utisaka s evropske turneje koja je započela prispećem u Liverpul i kratkom posetom Irskoj, nadovezuju se Džejmsove reči:

Sedi ispred kružnog prozora što gleda na otmenu i zelenilom prekrivenu baštu. Gusti bršljan i puzavice duž ivica prozorskog krila; ptice stvaraju razoružavajuću muziku u ševaru, bašta s visokim zidom ispunjena je bogatim tamnim zelenilom a blagi, vlažan oblak prelomio je sunce.<sup>23</sup>

Tamo gde se skica zaustavlja, tik nakon prozorskog okna iza kojeg se nazire bogato zelenilo hotelske bašte, počinje verbalna slika koja nadomešćuje ono što skica nagoveštava ali ne dočarava u potpunosti. Iako će proći još koja decenija pre nego što će Džejms u potpunosti usavršiti svoje verbalne slike do te mere da crteži postaju suvišni, portret Alis Džejms u Česteru i reči koje ga prate predstavljaju najupečatljiviji primer iz njegove rane prepiske načina na koji se razvijalo njegovo poigravanje smenom činova i slike iz dečaćkih improvizovanih dramskih knjiga, kao i načina na koji će od detinje zanesenosti slikom i skrhanih slikarskih snova uspeti da sebe učini slikarem u piscu.

---

<sup>19</sup> Henry James, “Thomas Sergeant Perry, 18 April 1864”, *The Complete Letters of Henry James, 1855–1872, Volume 1*, eds. Pierre A. Walker and Greg W. Zacharias, University of Nebraska Press, 2006, p. 99.

<sup>20</sup> Videti ilustraciju br. 4.

<sup>21</sup> Henry James, “Thomas Sergeant Perry, 18 April 1864”, *The Complete Letters of Henry James, 1855–1872, Volume 1*, eds. Pierre A. Walker and Greg W. Zacharias, University of Nebraska Press, 2006, p. 100.

<sup>22</sup> Henry James, “Mary Walsh James, 23 May 1872”, *The Complete Letters of Henry James, 1872–1876, Volume 1*, eds. Pierre A. Walker and Greg W. Zacharias, University of Nebraska Press, 2008, p. 4. Videti ilustraciju br. 5.

<sup>23</sup> Ibid, pp. 4–5.

## „Čulno vaspitanje“<sup>24</sup>: Džejmsove prekookeanske skice

Pre nego što će se 1876. konačno nastaniti u Londonu, čime će nepovratno između Starog i Novog kontinenta izabrati Stari, Džejms će dobar deo svog detinjstva i mladićkih dana provesti u Evropi. Dok je prva dva odlaska na Stari kontinent – boravak Džejmsovih u Evropi od 1855. do 1858. a potom i od oktobra 1859. do septembra 1860.<sup>25</sup> – inicirao stariji Henri Džejms nezadovoljan obrazovanjem koje je Amerika mogla da pruži njegovim sinovima, naredne velike evropske turneje<sup>26</sup> bile su podstaknute Džejmsovom željom za svim onim što je Stari kontinent mogao da mu ponudi. „Čulno vaspitanje“, koje je stariji Henri Džejms imao na umu za svoje sinove, biće jedan od glavnih razloga zbog kojeg će mlađi Henri neretko odlaziti u Evropu. Za razliku od Amerike ona je, sa svim svojim muzejima, galerijama, katedralama, crkvama, spomenicima, građevinama i ruševinama, mogla da zadovolji njegovu „požudu očiju“<sup>27</sup>. Evropske slike – obilje živopisnih pejzaža i veduta u kojima je boravio kao i portreti ljudi s kojima se susretao – nesumnjivo su ostavile upečatljiv otisak u njegovoj imaginaciji nanovo oživljavajući nebrojeno puta na stranicama njegove proze. Takođe, u Džejmsovom slikarskom oku ogledala su se umetnička dela koja je nanovo i iznova posmatrao u evropskim muzejima i galerijama ostavljajući neizbrisiv trag u njegovoj prozi.

Nakon prvog samostalnog obilaska Evrope 1868, u maju 1872, zajedno sa sestrom Alis i tetkom Kejt, zaputiće se u Irsku, Veliku Britaniju, Francusku, Švajcarsku, Italiju, Austriju i Nemačku. Tom prilikom već viđena i još neposećena mesta neće obilaziti samo kao zaneseni putnik već i kao pronicljiv putopisac. Utiske s tog proputovanja više neće beležiti samo u pismima porodici i prijateljima, već će oni, prevashodno zahvaljujući dogovoru s magazinom *Nation*, biti pretočeni u putopisne eseje koji će nedugo nakon magazinskog formata, uz izvesnu reviziju,<sup>28</sup> biti objavljeni i u okviru njegove prve

---

<sup>24</sup> Prema: Henry James, „Chronology“, *The Complete Letters of Henry James, 1855–1872, Volume 1*, eds. Pierre A. Walker and Greg W. Zacharias, University of Nebraska Press, 2006, p. lxx.

<sup>25</sup> Porodica Džejms prvi put odlazi u Evropu u julu 1855. i boravi u Londonu, Parizu, Lionu i Ženevi, da bi se početkom leta 1858. vratila u Ameriku. Nakon kratkog boravka u Njuportu, Džejmsovi, u oktobru 1859, ponovo odlaze u Evropu, obilazeći Pariz, Ženevu, švajcarske Alpe, Interlaken, Frankfurt, Visbaden, Bon i Keln. U septembru 1860. vraćaju se u Njuport da bi Vilijam mogao da pohađa časove slikanja u ateljeu Vilijama Hanta.

<sup>26</sup> Od februara 1869. do aprila 1870. Džejms je boravio u Engleskoj (prevashodno u Londonu, ali neumorno obilazeći znamenita engleska mesta poput Tinterinske opatije, Kembridža, Oksforda itd.), Švajcarskoj (Ženeva, Vevej, Lucern), Italiji (Milano, Venecija, Firenca, Rim, Napulj, Popmeji, Asizi, Peruća, Sijena, Đenova) i Francuskoj (Nica, Marsej, Arl, Avinjon, Pariz). Od maja 1872. do septembra 1873. Džejms ponovo putuje po Engleskoj, Francuskoj, Švajcarskoj, Italiji, Nemačkoj, Holandiji i Belgiji. U oktobru 1875. još jednom prelazi Atlantik, da bi preko Liverpula i Londona stigao u Pariz u kome će, uz povremene obilaske francuske unutrašnjosti, ostati do decembra 1876. godine. Dvanaestog decembra 1876. nalazi stan nadomak londonskog Pikadilija u kojem će živeti do 1886. godine.

<sup>27</sup> Henri Džejms, *Ambasadori*, prev. Slobodan Jovanović, Nolit, Beograd, 1955, str. 109.

<sup>28</sup> Kao i većinu drugih zapisa, Džejms je u svoje putopisne eseje, za svako novo izdanje, unosio izmene. Najveći broj eseja nastalih tokom putovanja 1872–1874, nakon magazinskog izdanja, objavljeni su i nekom ili više knjiških izdanja. Među džejmsolozima dominira mišljenje da su u pojedinim slučajevima Džejmsove izmene do te mere radikalne da se zapravo ne može govoriti o istim esejima. Videti: Eric L. Haralson and Kendall Johnson, „Travel Writings“, *Critical Companion to Henry James: A Literary Reference to His Life and Work*, Infobase Publishing, 2009, p. 354.

putopisne zbirke *Transatlantic Sketches* (1875). Kao putnik, putopisac i prozaista Džejms će tom prilikom boraviti u Evropi od maja 1872. do septembra 1874. i za nešto više od dve godine svoja zapažanja o evropskim gradovima pretočiće u trideset i dva objavljena putopisna zapisa. U putopisnim priložima za magazin *Nation*, nekolicini eseja objavljenih u magazinima *Atlantic Monthly*, *The Galaxy* i listu *The Independent*, predočiće svoje utiske o pojedinim engleskim gradovima i okruzima<sup>29</sup>, o putu kroz Švajcarsku,<sup>30</sup> Parizu,<sup>31</sup> o prelasku iz Francuske u Italiju,<sup>32</sup> o Veneciji,<sup>33</sup> o svom višemesečnom boravku u Rimu, nizu italijanskih gradova koje je posetio,<sup>34</sup> o Firenci i Toskani, o prelasku iz Italije u Švajcarsku<sup>35</sup>, kao i o poseti Holandiji i Belgiji<sup>36</sup> na putu za Englesku iz koje će 17. oktobra 1874. otploviti nazad u američki Kembridž. Slike koje je prisvojio tokom te evropske turneje, od kojih su neke ostale zabeležene u putopisnim zapisima, biće svojevrsni zametak mnogih potonjih slika sadržanih u njegovoj prozi.

Poput mnogih strastvenih hodočasnika koji će kasnije živeti na stranicama njegove proze, jedna od glavnih Džejmsovih preokupacija na evropskim turnejama bilo je posmatranje umetničkih dela. Dok su likovne kritike koje je pisao od 1868. do 1897.

---

<sup>29</sup> O Česteru, Ličfildu, Voriku, o severnom delu okruga Devon, Velsu, Solsberiju pišaće u esejima: "A European Summer. I. Chester" (prvobitno objavljen u broju od 4. jula 1872 u magazinu *Nation*); "A European Summer. II. Lichfield and Warwick" (prvobitno objavljen u broju od 15. jula 1872. magazina *Nation*); "A Summer in Europe. III. North Devon" (prvobitno objavljen u broju od 8. avgusta 1872. magazina *Nation*); "A Summer in Europe. IV. Wells and Salisbury" (prvobitno objavljen 22. avgusta 1872. u magazinu *Nation*). Svi ovi engleski eseji, s unekoliko izmenjenim naslovim i revizijama samog teksta, biće objavljeni i u putopisnim zbirkama *Transatlantic Sketches* i *English Hours* (1905).

<sup>30</sup> Svoje utiske o Ženevi, Roni, Vodu, Vilnevu, Šijonu, Bernu i švajcarskim Alpima predočiće u eseju "A European Summer. V. Swiss Notes", prvobitno objavljenom 19. septembra 1872. u magazinu *Nation*, a potom i u zbirci *Transatlantic Sketches*. U septembru 1873. Džejms će ponovo otići u Švajcarsku, posetiće Bern, Lucern, Flulen, Beliconu, Grizon, Andermat, Hospental, Faido i Aerolo, a potom će se variti u Italiju. To jesenje putovanje biće predočeno u eseju "An Autumn Journey", prvobitno objavljeno 1874. u aprilskom broju magazina *The Galaxy*, a potom u zbirkama *Transatlantic Sketches* (pod naslovom "The Saint-Gothard") i *Italian Hours* (pod naslovom "The Old Saint-Gothard").

<sup>31</sup> Jedini esej koji će priložiti magazinu *Nation*, kao rezultat svog boravka od septembra do decembra 1872. u Parizu, biće posvećen pozorištu. "The Parisian Stage", objavljen u broju od 9. januara 1873, iako sadrži izvesne opaske o Francuzima, zapravo je pozorišni esej. Džejms ga je, po svemu sudeći, ubrajao u putopisne eseje, jer ga je uvrstio u zbirku *Transatlantic Sketches*.

<sup>32</sup> U eseju "A European Summer. VI. From Chambéry to Milan", prvobitno objavljenom 21. novembra 1872. u *Nation*-u a potom, uz revizije, u zbirkama *Transatlantic Sketches* i *Italian Hours* (1909), beleži svoje utiske o Šamberiju, futurističkom tunelu koji iz Francuske vodi u Italiju, kao i o Turinu, Milanu i jezeru Komo.

<sup>33</sup> Esaj "A European Summer. VII. From Venice to Strassburg", prvobitno objavljen u magazinu *Nation* 6. marta 1873, potom u zbirkama *Transatlantic Sketches* i *Italian Hours* (pod naslovom "Venice: An Early Impression") u najvećoj meri posvećen je venecijanskim umetničkim delima.

<sup>34</sup> Putovanju iz Rima u Firencu tokom kojeg je posetio Narni, Asizi, Peruđu, Kortonu i Areco, posvećen je esej "A Chain of Italian Cities", prvobitno je objavljen 1874. u februarskom broju magazina *Atlantic Monthly*, a potom i u zbirkama *Transatlantic Sketches* i *Italian Hours*, pod naslovom "A Chain of Cities".

<sup>35</sup> Džejms će se iz severne Italije, Milana i jezera Komo, uputiti u Lugano, potom Hur i Bazel. To putovanje opisano je u eseju "A Northward Journey", prvobitno objavljenom u dva nastavka listu *The Independent* (20. i 27. avgust 1874), a potom pod naslovom "The Splügen" u zbirci *Transatlantic Sketches*.

<sup>36</sup> Poseti Amsterdamu i Hagu biće posvećen esej "In Holland" (*Nation*, 27. avgust 1873), a Antverpenu, Briselu i Gentu esej "In Belgium" (*Nation*, 3. septembar 1874). Oba eseja su se potom našla u zbirci *Transatlantic Sketches*.

prevashodno bile posvećene njemu savremenoj umetničkoj produkciji,<sup>37</sup> putopisni zapisi u kojima su dela starih majstora u žiži Džejmsovog kritičarskog oka ostaju kao najizdašnije svedočanstvo njegovih stavova o umetnosti nastaloj pre druge polovine 19. veka. Takođe, u likovnim kritikama Džejmsova retorika biće unekoliko sputana krutošću žanra, a žanrovske konvencije putopisnih eseja omogućiće mu spontanost izraza i neposrednost doživljaja umetničkog dela.

U putopisnim zapisima kasnije sakupljenim u zbirci *Transatlantic Sketches* Džejmsovi će se pozabaviti brojnim umetnicima s čijim delima se tokom svojih putovanja susretao. Portretnoj umetnosti flamanskog baroknog slikara Antonisa van Dajka (1599–1641), potonjeg dvorskog slikara britanske krune, posve očekivano, posvetiće se u putopisnim esejima o Engleskoj.<sup>38</sup> U odeljku eseja "From Chambéry to Milan", u kojem opisuje posetu

---

<sup>37</sup> Džejmsovi je za života objavio šezdeset potpisanih i nepotpisanih likovnih kritika u kojima je pisao o izložbama koje je posetio, knjigama o likovnim umetnostima ali i umetnicima za koje je smatrao da zavređuju njegovu posebnu kritičarsku pažnju. Njegov sabrani opus likovnih kritika, onako kako ga je priredio Peter Kolister, čine naslovi: "[Review of P. G. Hamerton's Contemporary French Painters]", "[French pictures in Boston]", "[Review of works by Cole, Daubigny and J. Appleton Brown]", "Art: the Dutch and Flemish Pictures in New York", "The Bethnal Green Museum", "'Henri Regnault' [review of Correspondance]", "[Boston exhibition of Montpensier collection]", "[Review of paintings by Wilde, Boughton, J. Appleton Brown, Mrs W. J. Stillman and Egusquiza]", "[Portraits by Frank Duveneck]", "[Veronese and Millet in Boston]", "On some pictures lately exhibited", "[Review of Life of Hippolyte Flandrin]", "[Portraits by Duveneck and Copley]", "Thackerayana. Notes and Anecdotes", "[Antoine Louis Barye: his work and career; sculptures of Jean-Baptiste Carpeaux] 'Paris as it is'", "[Meissonier's Battle of Friedland and its purchaser, A. T. Stewart] 'Parisian Sketches'", "[Pils and Delacroix] 'Parisian Topics'", "[Gérôme] 'Parisian Topics'", "[Auction of pictures including Meissonier's The Reader, Brascassat, Baillet, Boldini,] 'Art and Letters in Paris'", "[Impressionist painters] 'Parisian Festivity'", "[Paris Salon 1876 including works by Doré, Monchablon, Bin, Blanc, Sylvestre, Detaille, and Munkacsi] 'Art in France'", "[Paris Salon 1876, including paintings by Bastien-Lepage, Carolus-Duran, Vollon, Moreau, Vibert, and sculptures by Dubois] 'Art in Paris'", "[Salon des Refusés] 'Parisian Topics'", "[Paris Salon 1876] 'Notes'", "[Cherbuliez on Salon 1876] 'Notes'", "[Success of Dubois and Moreau] 'Parisian Topics'", "A Study of Rubens and Rembrandt [review of Fromentin's *Les Maîtres d'Autrefois*]", "[On Monument to Henri Regnault] 'Notes'", "[The National Gallery, London] 'Notes'", "The Old Masters at Burlington House [Royal Academy Winter Exhibition]", "[Sculptures by John Gibson] 'Notes'", "[Paintings by Elizabeth Thompson] 'Notes'", "The Grosvenor Gallery and the Royal Academy", "The Picture Season in London", "[Adolph Thiers's art collection] 'Notes'", "The Old Masters at Burlington House [Royal Academy Winter Exhibition]", "[Ruskin's collection of Turner drawings] 'Notes'", "The London Exhibitions – the Grosvenor Gallery London", "The London Exhibitions – the Royal Academy", "[Review of Memoirs of Life of Anna Jameson] 'Notes'", "[Whistler and Ruskin libel suit] 'Notes'", "[Ruskin v. Whistler pamphlet] 'Notes'", "'The Winter Exhibitions in London' [Royal Academy and Grosvenor Gallery]", "'The Royal Academy and the Grosvenor Gallery' [Summer Exhibitions]", "The Letters of Eugène Delacroix", "[Royal Academy and Grosvenor Gallery exhibitions] extract from 'London Pictures and London Plays'", "Du Maurier and London Society", "Exhibition No. 30. Notes (no. 15 of series) by Mr. Henry James on a Collection of Drawings by Mr. George Du Maurier Exhibited at the Fine Art Society's [Galleries] 148 New Bond Street, 1884", "Edwin A. Abbey", "John S. Sargent", "Our Artists in Europe", "Daumier, Caricaturist", "Charles S. Reinhart", "Preface to Catalogue of a Collection of Drawings by Alfred Parsons ([March] 1891)", "[The New Gallery] 'London'", "[Frederick Walker, Leighton, and Ford Madox Brown] 'London'", "[Exhibitions at Guildhall Gallery and Royal Academy] 'London'", "[Exhibition at Grafton Galleries] 'London' i "An American Art-Scholar: Charles Eliot Norton". Henry James, *The Complete Writings of Henry James on Art and Drama. Volume 1: Art*, ed. Peter Collister, Cambridge University Press, 2016, pp. v–ix.

<sup>38</sup> U bogatoj umetničkoj kolekciji zamka Vorik pogled će mu se zadržati na dva portreta Van Dajka: konjanički portret Čarlsa I u pratnji lorda Sant Antoana i dvostruki portret đenovljanske plemkinje sa sinom.

Milanu, zabeležiće utiske o *Poslednjoj večeri*<sup>39</sup> (oko 1490) Leonarda da Vinčija (1452–1519) i *Venčanjem Device*<sup>40</sup> (1504) Rafaela Santija (1483–1520).<sup>41</sup> U prvom eseju o Veneciji pišaće o velikoj venecijanskoj trojci<sup>42</sup> – Ticianu (1490–1576), Tintoretu (1518–1594) i Veronezeu (1528–1588) – kao i o Đovaniju Beliniju (oko 1430–1516), Vitoreu Karpaču (oko 1460–1525/26) i Đanbatisti Tiepolu (1696–1770).<sup>43</sup>

Premda će pet rimskih eseja,<sup>44</sup> sadržani u Džejmsovoj prvoj putopisnoj zbirci, u većoj meri će biti posvećeni opisima slikovitosti Rima i njegove okoline, znamenitostima po kojima je grad čuven, osobenoj rimskoj arhitekturi i zapažanjima o svakodnevnom i uličnom životu grada nego li umetničkim delima pohranjenim u rimskim muzejima, bazilikama i crkvama, Džejms će ipak u većini njih izdvojiti bar jedno umetničko delo vredno pomena. U prvom rimskom eseju, na primer, to će biti *Pijeta* (1498–1499) Mikelandela Buonarotija (1475–1564).<sup>45</sup> Obilazak živopisnih gradića u okolini Rima, zabeležen u eseju “Roman Neighborhoods”, omogućiće mu da se pozabavi umetnošću

---

(Videti: Henry James, “Lichfield and Warwick”, *Transatlantic Sketches*, James R. Osgood and Company, Boston, 1875, p. 32.) Ne samo da Džejmsovo iskustvo u zamku Vorik neodoljivo podseća na doživljaj Klementa Serla u pripovesti “A Passionate Pilgrim” (1871), kome dok obilazi Midelšir, posebnu pažnju zaokuplja raskošna umetnička zbirka Lakli parka i u njoj dva Van Dajka, već će Van Dajkovim portretima Čarlsa I odati svojevršno priznanje i u romanu *The Tragic Muse* kada brada i brkovi Pitera Šeringama Bidi Dormer podsete na one koje je imao Čarls I na portretima svog dvorskog slikara. Videti: Henry James, “A Passionate Pilgrim”, *A Passionate Pilgrim and Other Tales*, James E. Osgood and Company, Boston, 1875, p. 48; Henry James, *The Tragic Muse*, Vol. I, *The Novels and Tales of Henry James New York Edition*, Vol. 7, Charles Scribner’s Sons, New York, 1908, p. 49; Adeline R. Tintner, “The Vindication of the Portrait in *The Tragic Muse*”, *The Museum World of Henry James*, UMI Research Press, 1986. p. 90; kao i ilustracije br. 6 i 7.

<sup>39</sup> Videti ilustraciju br. 8. O svom prvom susretu s *Poslednjom večerom* 1869. pišaće u pismu majci: „[...] užasno propala ali uzvišena u svojim ruševinama. Sama duša slike preživljava – forma, obris; ali to je velika stvar – biće kao posuda za sadržinu. Postoji nešto neizrecivo sjajno u jednostavnosti tih zamrljanih, izlomljenih relikvija veličanstvene zamisli.“ (Henry James, “Mary Walsh James, 10, 12 Septembre 1869”, *The Complete Letters of Henry James, 1855–1872, Volume 2*, eds. Pierre A. Walker and Greg W. Zacharias, University of Nebraska Press, 2006, p. 96.) Pre nego što je u putopisu zabeležio svoja zapažanja o Leonardovom prikazu *Poslednje večere*, pripovetku “Travelling Companions” (1870) otvara pogled na to najtužnije umetničko delo koji se takođe zaustavlja na oronuloj ali neprevaziđenoj lepoti freske. Henry James, “Travelling Companions”, *Travelling Companions*, Boni and Liveright, New York, 1919, p. 1.

<sup>40</sup> Videti ilustraciju br. 9. Rafaela i pojedina njegova dela Džejms je oživeo na stranicama romana *Roderick Hudson* (1875), *Amerikanac* (1877), *Evropejci* (1878), *Vašington skver* (1880), *The Awkward Age* (1899), kao i pripovedaka “Travelling Companions”, “The Sweetheart of M. Briseux” (1873), “The Madonna of the Future”, “Četiri susreta” (1877), “The Patagonia” (1888), “Prava stvar” (1892) i “Okretaj zavrtnja” (1898).

<sup>41</sup> Henry James, “From Chambéry to Milan”, *Transatlantic Sketches*, James R. Osgood and Company, Boston, 1875, pp. 81–82.

<sup>42</sup> Venecijanska trojka biće slikari od kojih će Džejms najviše naučiti. Videti odeljak „[U] neposrednoj blizini Ticianu i Rembranta, Rubensa i Paola Veronezea: Džejmsovi učitelji“.

<sup>43</sup> Henry James, “From Venice to Strasburg”, *Transatlantic Sketches*, James R. Osgood and Company, Boston, 1875, pp. 85–97.

<sup>44</sup> Džejms će u Rimu boraviti od januara do maja 1873. i za to vreme će napisati pet eseja: “The After-Season in Rome” (*Nation*, 12. jun), “A Roman Holiday” (*Atlantic Monthly*, jul 1873), “Roman Rides” (*Atlantic Monthly*, avgust 1873), “From a Roman Note-Book” (*The Galaxy*, 30. oktobar) i “Roman Neighbourhoods” (*Atlantic Monthly*, decembar 1873). Rimski eseji, objavljeni su i u zbirkama *Transatlantic Sketches* i *Italian Hours*.

<sup>45</sup> Henry James, “A Roman Holiday”, *Transatlantic Sketches*, James R. Osgood and Company, Boston, 1875, p. 131.

baroknog slikara Domenikina (1581–1641),<sup>46</sup> a posete rimskim vilama biće, između ostalog, povod da ukaže na fresko slikarstvo Đulija Romana (oko 1499–1546).<sup>47</sup>

Među rimskim putopisima posebno se izdvaja esej "Roman Rides" u kojem opisuje obilazak okoline Rima. Ne samo da će Džejmsovo iskustvo obilaska rimske Kampanje, onako kako ga je opisao u putopisnom eseju, nalikovati na odlaske van grada junaka pojedinih njegovih pripovesti, već će upečatljivo ukazati na koji način je umetnost posredovala u njegovom doživljaju stvarnosti. Naime, Džejmsov odlazak van Rima omogućio mu da zakorači u pejzaže kakve je svojevremeno slikao Klod Loren (1600–1682) i da u svom „mentalnom skicen-blok [...] zabeleži vinjetu“<sup>48</sup> idiličnog prizora plavog neba, čempresa, prolećnog cveća, blagih obala Tibra i pitoreskni taverni. Čitavo tuce lorenovskih pejzaža kroz koje je jahao nagnaće ga da po povratku u Rim poseti Galeriju Dorija u kojoj se nalaze dva čuvena primerka onoga što je doživeo: *Pejzaž s Apolonom koji čuva Admetova stada* (1645) i *Pejzaž s plesačima (Vodenica)* (1648).<sup>49</sup> Sličnost proživljene stvarnosti i umetničke predstave te doživljene stvarnosti biće od posebnog značaja Džejmsu:

Veoma sam uživao u njihovoj divnoj atmosferi što upućuje na nešto što je postalo deo mog ličnog iskustva. Svakako je divno osetiti zajednički element u vlastitim utiscima i onima genija kome je pomogao da stvori velike stvari. Klod mora da je mnogo lutao Kampanjom i njene božanske valove prepleo je sopstvenom vanrednom koncepcijom pitoresknog.<sup>50</sup>

U nastavku opisa sopstvenog doživljaja rimske Kampanje i onog koji je na svojim platnima stvorio Klod Loren, Džejms će napomenuti da je, nekoliko dana pošto je video pejzaže u galeriji Dorija, imao prilike da vidi i jednu od Lorenovih skica iz privatne kolekcije izvesnog američkog slikara. Nije posve sigurno da li je reč o jednoj od skica, odnosno „kopija“, koje je Klod Loren sačinio da bi svojim slikama obezbedio potvrdu da su originalni,<sup>51</sup> ali Džejmsova napomena da ga je ona gotovo „potresla svojim jasnim odrazom oblika koje dva veka nisu promenila kao što su zatamnila i ispucala boju i platno“<sup>52</sup> ostavlja mogućnost da se zaključi da je skicu koju je video upravo jedan od pejzaža iz galerije Dorija.<sup>53</sup>

Džejmsov ulazak u lorenovski pejzaž nadomak Rima i njegov odlazak u galeriju Dorija da bi se uverio da ono što je doživeo odgovara onome što je slikar naslikao

---

<sup>46</sup> Henry James, "Roman Neighborhoods", *Transatlantic Sketches*, James R. Osgood and Company, Boston, 1875, pp. 176–178.

<sup>47</sup> Henry James, "From a Roman Note-Book", *Transatlantic Sketches*, James R. Osgood and Company, Boston, 1875, p. 202.

<sup>48</sup> Henry James, "Roman Rides", *Transatlantic Sketches*, James R. Osgood and Company, Boston, 1875, p. 141.

<sup>49</sup> Videti ilustracije br. 10 i 11.

<sup>50</sup> Henry James, "Roman Rides", *Transatlantic Sketches*, James R. Osgood and Company, Boston, 1875, p. 152.

<sup>51</sup> Oko 1635/1636. Klod Loren je počeo da izrađuje crteže prethodno završenih slika. Skupina tih crteža, tačnije 195 crteža, postaće poznata kao *Liber Veritatis*, koju je 1774. uredio i štampao Ričard Erlom. O složenom odnosu Lorenovih slika i crteža nastalih na osnovu njih videti u: Dragan Stojanović, „Semantizacija slike“, *O idili i sreći: heliotropno lutanje kroz slikarstvo Kloda Lorena*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci 1991.

<sup>52</sup> Henry James, "Roman Rides", *Transatlantic Sketches*, James R. Osgood and Company, Boston, 1875, p. 152.

<sup>53</sup> Videti ilustracije br. 12.

neodoljivo podseća na iskustvo koje će kasnije imati Lambert Streter na stranicama romana *Ambasadori* (1903) s davno viđenim platnom Emila Lambinea i njegovim ulaskom u lambineovski pejzaž nadomak Pariza.<sup>54</sup> Svojevrsni lorenovski pejzaž u kojem je Džejms boravio tokom aprila 1873. javiće se u *Portretu jedne leđi*, u koji će zakoračiti Izabela Arčer kada u okrilju pejzaža rimske Kampanje bude nastojala da sagleda posledice značenja jedne druge slike.<sup>55</sup> No, već 1873. Džejms je bio svestan dalekosežnog uticaja koji će lorenovska rimska Kampanja imati na njega:

Taj neprekinuti sled utisaka koji sam pokušao da nagovestim odličan je primer intelektualne pozadine svih uživanja u Rimu. Ona onemogućava da užitak postane vulgaran, jer vaše senzacije retko počinju same od sebe i završavaju se u sebi; ona odjekuje; priziva, podseća, oživljava nešto drugo. Barem polovina zasluge za sve u čemu uživete mora biti u tome da vam ona posve odgovara; ali veća polovina, ovde, jeste da je ona, opšte uzev, odgovarala nekom drugom i da nikada ne možete sebi laskati da ste vi zaslužni za njeno otkriće. Ona je istorijsko, književno, sugestivno; ona je igrala neku drugu ulogu pre nego što je baš sada igra pred vašim očima. Istina je da moj prijatelj istančanog ukusa koji mi je pokazao Klodove nije bio u mogućnosti da izvesni divan predeo u koji uđete nakon sat vremena jahanja od Porte Kavaladeri nazove ikako drugačije do Arkadija.<sup>56</sup>

Slike okoline Rima, i one stvarne i one ovaploćene na platnima Kloda Lorena, biće povod da Džejms posredno opiše sopstveno shvatanje načina na koji utisci i senzacije deluju na pripovedačevu svest. Štaviše, kada se prizove njegov čuveni opis iskustva i njegovog dejstva na imaginativni duh sadržan u poetičnoj slici velike paukove mreže čijim se svilenim nitima prenose i najslabiji treptaji života a koje, potom, imaginativni duh pretvara u otkrovenja,<sup>57</sup> postaje jasno kako arkadijski predeo okoline Rima, satkan poput neke druge velike paukove mreže od svilenih niti istorije, književnosti, umetnosti i stvarnosti, priziva, podseća i oživljava nešto novo u imaginativnom duhu kakav je Džejmsov.

U eseju "A Chain of Cities", u kojem je zabeležio putovanje od Rima do Firence i utiske o nizu gradova koje je usput posetio, posebnu pažnju posvetiće Đotu (oko 1267–1337) i Pjetru Peruđinu (oko 1446/1452–1523). Ulazak u crkvu Sv. Franje Asiškog, koju je oslikao Đoto, biće poput „konačnog prodora u samo srce katoličanstva“<sup>58</sup>. Dok će za većinu fresaka koje krasi donju baziliku zaključiti da su izbledele, oštećene, slabo osvetljene ili pak loše postavljene, veća grupa u apsidi<sup>59</sup> koju je Đoto oslikao oko 1320, prikazujući apoteozu Sv. Franje i vrline – siromaštvo, pokornost i čednost – po kojima je bio čuven zavređuju njegovo ispitivanje:

---

<sup>54</sup> Više o tome videti u odeljku „Galerija slika neposrednih utisaka“.

<sup>55</sup> Više o tome videti u odeljku „Portreti unutar portreta“.

<sup>56</sup> Henry James, "Roman Rides", *Transatlantic Sketches*, James R. Osgood and Company, Boston, 1875, p. 153. Isticanje N. M.

<sup>57</sup> Videti: Henri Džejms, „Umetnost romana“, prev. Marta Frajnd, *Budućnost romana*, prir. Biljana Dojčinović, Službeni glasnik, Beograd, 2012, str. 60.

<sup>58</sup> Henry James, "A Chain of Cities", *Transatlantic Sketches*, James R. Osgood and Company, Boston, 1875, p. 214.

<sup>59</sup> Videti ilustracije br. 13–16.

Kao i sve Đotovo i one zaslužuju ispitivanje, ali oklevam da kažem da uzvraćaju time što uzdižu duh. Vredan divljenja, izražajni genije nepogrešivog shvatanja umetničkog stvaranja, smatram da teško može biti prevaziđen; možda je kruta tačnost njegovog držanja ono što njegovim ličnostima daje zastrašujuću strogoću. Mršav, primitivan i nerazvijen kakav je bio, on deluje neizmerno snažno i sugerije da bi, da je živio još sto pedeset godina, Mikelandelo u njemu našao suparnika. Premda Đoto ne voli maštovita iskrivljenja. Nešto čudno, što muči i progoni u njegovim delima, obitava u njihovoj žestokoj stvarnosti.<sup>60</sup>

Silovita stvarnost Đotovih fresaka u turobnoj atmosferi donje bazilike izazivala je u njemu mučninu i utisak proganjanja, a freske gornje bazilike na kojima je Đoto prikazao važne događaje iz svečevog života, onako kako ih je opisao Sv. Bonaventura,<sup>61</sup> podstiču ga na divljenje osobenoj slikovitosti katoličanstva. No, slikovitost katoličanstva nije bila Đotova odlika zbog koje ga je posebno cenio – sposobnost, da silovito i moćno prikaže stvarnost, razlog je zbog kojeg će posezati za njegovim imenom i delom u svojim proznim ostvarenjima. Đotovi asketski prikazi siromaštva Sv. Franje, u zamisli i u izvedbi u potpunosti lišeni ma koje romantizacije surovosti tog podvižništva, Džejmsa navodi da zaključi: „Neopisiva stvarnost Đotovih zamisli uvećavaju bespomoćno čuđenje s kojim posmatramo strasnu hrabrost Sv. Franje – s osećanjem da smo od nje odvojeni nepremostivim jazom – s razmišljanjem o svemu što je došlo i prošlo da bi nas nateralo da sebi oprostimo što nismo sposobni za tako razdražljivu vrlinu.“<sup>62</sup> Pre nego što će u putopisima zabeležiti svoja zapažanja o Đotovom osećanju stvarnosti, u pripoveci „Travelling Companions“ (1870) Džejms je junakinji Šarlot Evans, ispred Đotovih freski u Padovi, podario uviđanje da „iz svega ovoga treba da naučimo da budemo *stvarni*; stvarni gotovo kao što je Đoto bio; da pravimo razliku između istinskog i lažnog osećanja, suštinskog i površnog, nužnog i suvišnog, osećanja i sentimentalnosti“<sup>63</sup>. Đoto je zaživeo i u pripoveci „The Madonna of the Future“ (1872), u kojoj će budoar gospođe Koventri krasiti jedno od njegovih dela.

Poseta Sijeni biće povod da se osvrne na slikarske domete sijenske škole i da opovrgne uvreženo mišljenje da su sijenski slikari dostojan takmac firentinskim.<sup>64</sup> Razmatrajući dela Simonea Memija<sup>65</sup>, Ambrođa Lorencetija (oko 1290–1348) i Sana di Pjetra (1406–1481), zaključice da njihovo nadahnuće „ima bolan zadah do kraja neprocvalog“<sup>66</sup>. Iako će sijenskoj školi kao celini zameriti da nije u potpunosti ostvarila svoj potencijal, Džejms njome neće oštriti svoje kritičarsko pero, duboko uveren da „ukoliko neko mnogo toga duguje zadovoljstvu slikarstva, taj neko onda i dostigne da o celokupnoj istoriji umetnosti blagonaklono misli“<sup>67</sup>. Svoj blagonakloni pogled na sijensku

---

<sup>60</sup> Henry James, „A Chain of Cities“, *Transatlantic Sketches*, James R. Osgood and Company, Boston, 1875, pp. 215–216.

<sup>61</sup> St. Bonaventure, *The Life of St. Francis of Assisi*, trans. E. Gurney Salter, E. P. Dutton, New York, 1904.

<sup>62</sup> Henry James, „A Chain of Cities“, *Transatlantic Sketches*, James R. Osgood and Company, Boston, 1875, pp. 217–218.

<sup>63</sup> Henry James, „Travelling Companions“, *Travelling Companions*, Boni and Liveright, New York, 1919, p. 38.

<sup>64</sup> Henry James, „Siena“, *Transatlantic Sketches*, James R. Osgood and Company, Boston, 1875, pp. 264–265.

<sup>65</sup> Džejms je, po svemu sudeći, dva slikara sijenske škole sjedinio u jednog, jer se u predstavnike rane renesanse u Sijeni ubrajaju Lipo Memi (oko 1291–1356) i njegov šurak Simone Martini (oko 1284–1344).

<sup>66</sup> Henry James, „Siena“, *Transatlantic Sketches*, James R. Osgood and Company, Boston, 1875, p. 265.

<sup>67</sup> Ibid.



slikarsku školu zadržaće na njenom predstavniku u fazi zrele renesanse, Đovaniju Antoniju Baciju poznatijem kao Sodoma (1477–1549) i njegovom delu *Spuštanje s krsta*<sup>68</sup> (oko 1510–1513).

U zbirci Džejmsovih prekookeanskih skica, Firenci i Toskani posvećena su tri putopisna eseja,<sup>69</sup> u kojima će pisati o vizantijskim mozaicima<sup>70</sup>, umetnosti Andrea Orkanje<sup>71</sup> (oko 1308–1368), Fra Anđelika (oko 1395–1455), vajara Luke dela Robije (1399/1400–1482), Filipa Lipija (oko 1406–1469), Benoca Goncolija<sup>72</sup> (oko 1421–1497), Sandra Botičelija (1445–1510), Rafaela Santija, Domenika Girlandaja (1448–1494), Mikelandela, Sodome, Andree del Sarto (1486–1530), Alesandra Alorija (1535–1607), Ludovika Kardija poznatijeg kao Čigoli (1559–1613) i Mikelandela da Karavađa (1571–1610). Iako će najveći broj likovnih dela o kojima će pisati u firentinskim esejima biti ona koja će naći u „velikoj centralnoj riznici grada“<sup>73</sup> koju čine galerije Ufici i Piti, Džejms će u njima nastojati i da ukaže na skrivena umetnička blaga pohranjena u manje posećenim firentinskim i toskanskim mestima umetničkih hodočašća. Tako će, na primer, u jednoj od manjih odaja Akademije otkriti mali, zanemareni i loše uramljeni prikaz Tobije i anđela za koji se u Džejmsovo vreme smatralo da je potekao od Sandra Botičelija. Dok će u poznim godinama kao britanski državljani, posebno u romanu *The Outcry* (1911), osuđivati odnošenje umetničkog blaga Evrope u Ameriku, mladi Džejms će, još uvek Amerikanac, ožalošćen što mnoga likovna dela ne dolaze do izražaja u prepunim odajama firentinskih muzeja, zamišljati kako bi anđeoski prikaz Tobijinog hoda s ulovljenom ribom u pratnji anđela Rafaela daleko lepše izgledao obasjan američkim svetlom.<sup>74</sup> Kao još jedan primer

---

<sup>68</sup> Sodomino remek-delo, *Spuštanje s krsta* (oko 1510–1513), svojevremeno namenjeno da bude oltarska slika za crkvu Sv. Franje, uprkos nedostacima na Džejmsa ostavlja upečatljiv utisak i uverava ga u slikarev setan duh koji je prepoznao i četiri godine ranije kada je video njegov prikaz Abrahama i Isaka u Katedrali u Pizi. Videti: Henry James, „Siena“, *Transatlantic Sketches*, James R. Osgood and Company, Boston, 1875, p. 266; i ilustraciju br. 17.

<sup>69</sup> O Firenci i Toskani Džejms je zapravo napisao dvanaest eseja: „The Autumn in Florence“ (*Nation*, 1. januar 1874), „Florentine Notes“ (u tri nastavka u brojevima od 23. i 30. aprila i 21. maja 1874. u listu *The Independent*), „A Florentine Garden“ (*The Independent*, 14 maj), „Tuscan Cities“ (*Nation*, 21. maj), „Siena“ (*Atlantic Monthly*, jun 1874), „Old Italian Art“ (*The Independent*, 11. jun), „Florentine Architecture“ (*The Independent*, 18. jun), „An Italian Convent“ (*The Independent*, 2. jul), „The Churches in Florence“ (*The Independent*, 9. jul) i „Ravena“ (*Nation*, 9. jul). Firencom se bavi osam eseja kasnije okupljeni pod naslovom „Florentine Notes“, koji su zajedno s esejima o Livornu, Pizi, Luki, Pistoji, Sijeni i Raveni, objavljeni i u zbirkama *Transatlantic Sketches* i *Italian Hours*.

<sup>70</sup> U Katedrali u Pizi Džejmsovu pažnju zaokupio je veliki mozaik Hrista (oko 1321), delo tri umetnika. Frančesko da Piza stvorio je Hrista, Čimabue sačinio je Sv. Jovana Bogoslova, a Vinčenco da Pistoja zaslužan je za lik Device i ostatak mozaika. Videti ilustraciju br. 18.

<sup>71</sup> Orkanjine freske *Trijumf smrti* i *Strašni sud* čija je dramatičnost rasplamsala Džejmsovu uobrazilju prilikom posete starog groblja i muzeja Kampo Santo u Pizi u novije vreme pripisuju se umetniku Buonamiku Bufalmaku. Videti: Henry James, „Tuscan Cities“, *Transatlantic Sketches*, James R. Osgood and Company, Boston, 1875, pp. 321–322; i ilustracije br. 19 i 20.

<sup>72</sup> Dramatičnost fresaka s prizorima iz Starog zaveta Benoca Gocolija navešće ga da zaključi da slikar „u svojoj teologiji, ne mari ni za šta osim za priču, scenu i dramu“. Henry James, „Tuscan Cities“, *Transatlantic Sketches*, James R. Osgood and Company, Boston, 1875, p. 322. Videti ilustraciju br. 21.

<sup>73</sup> Henry James, „The Autumn in Florence“, *Transatlantic Sketches*, James R. Osgood and Company, Boston, 1875, p. 276.

<sup>74</sup> Ibid.

„sahranjenog umetničkog blaga Firenze“<sup>75</sup> izdvojiće Girlandajovo *Poklonjenje kraljeva*<sup>76</sup> (oko 1485–1488) skriveno u Bolnici nevinih.

Ukoliko Firenca krije i zanemaruje jedan deo svog umetničkog blaga na manje posećenim mestima, galerija Piti svoju zadivljujuću kolekciju predstavlja u punom sjaju. Zapitaće se Džejms o prirodi principa i estetskih uverenja vojvoda koji su sačinili kolekciju Piti i, iako bez pouzdanih dokaza, ostaće uveren da su kneževi kolekcijom palate Piti društvu želeli da prikažu njegovo lepo lice i njegova brilijantna postignuća. Donekle žaleći što su vojvode za radoznale i mukotrpne poduhvate preteča zahvaljujući kojima su njihovi sledbenici procvetali u punom sjaju marili otprilike koliko i za četke i metle u salonima,<sup>77</sup> lepotu kolekcije ipak neće osporiti, posebno ističući „dva divljenja vredna primerka Filipija Lipija<sup>78</sup> i jedno od čestih kružnih slika velikog Botičelija<sup>79</sup> – Madona, sleđena od tragičnog predosećanja, polaže svoj bleđi obraz na obraz unesrećenog deteta“<sup>80</sup>.

Kao i u slučaju Filipi Lipija, galerija Piti će mu omogućiti da drugačije sagleda umetnike za koje prethodno nije previše mario. Jedan od njih biće „dražesni“<sup>81</sup> Andrea del Sarto. Dok mu je u mladosti bez oklevanja odricao mogućnost da u njegovom delu nađe išta dopadljivo, sada ga nalazi „finim, skladnim, melanholičnim, prijatnim slikarom“<sup>82</sup>. Neće se, međutim, Džejms u potpunosti prepustiti uverenju da je Sarto čija je životna priča, onako kako ju je zabeležio Vazari, nadahnula poemu Roberta Brauninga<sup>83</sup>, umetnik bez premca. Kao i sam slikar koji se u Brauningovoj poemi pita nije li ga predavanje ovozemaljskim zadovoljstvima omelo da do kraja ostvari svoj umetnički potencijal, i Džejms će mu zameriti da je „slab“<sup>84</sup>:

Monoton je, uskogrud i nepotpun; ima samo tuce različitih figura i samo dva ili tri načina da ih raspoređi; čini se da je u stanju da izgovori samo pola svoje misli, a njegovim slikama, očigledno, nedostaje završna obrada koja bi ih učvrstila – neki proces koji ga je izneverio pre nego što ga je mogao nagraditi. A ipak, uprkos tim ograničenjima, njegov genije je sam po sebi od sjajnog soja i obasan je atmosferom sjajnog perioda. Naveliko je posedovao tri dara: nagonsku, netaknutu, nepogrešivu milost; divan kolorit (u ograničenom opsegu); i,

---

<sup>75</sup> Ibid, pp. 277–278.

<sup>76</sup> Videti ilustraciju br. 22.

<sup>77</sup> Henry James, “Florentine Notes”, *Transatlantic Sketches*, James R. Osgood and Company, Boston, 1875, p. 288.

<sup>78</sup> Videti ilustraciju br. 23.

<sup>79</sup> Nije posve jasno na koji Botičelijevi tondo Džejms upućuje. U znamenitim galerijama Firence nalaze se *Madona od nara* (oko 1487) i *Madona od magnificata* (oko 1480–1481), ali na njima Marija ne polaže obraz na Isusov, kao što to čini, na primer, na tondu *Devica s detetom i šest anđela* (oko 1485) iz rimske vile Borgeze ili *Devica sa detetom i dva anđela* (oko 1490), koja se od 1881. nalazi u kolekciji Umetničke akademije u Beču. U Uficiju pak nalazi se *Madona u lođi* (1467) na kojoj su Marija i Isus prikazani obraz uz obraz ali koja nije kružnog oblika. Videti ilustracije br. 24–26.

<sup>80</sup> Henry James, “Florentine Notes”, *Transatlantic Sketches*, James R. Osgood and Company, Boston, 1875, p. 288.

<sup>81</sup> Ibid, p. 291.

<sup>82</sup> Ibid.

<sup>83</sup> Videti: Robert Browning, “Andrea del Sarto”, *Men and Women*, Ticknor and Fields, Boston, 1864, pp. 184–193.

<sup>84</sup> Henry James, “Florentine Notes”, *Transatlantic Sketches*, James R. Osgood and Company, Boston, 1875, p. 292.

najbolji od svih, pogled moralne uzrujanosti. Je li ili nije i sam imao tu stvar, i u kojoj meri, ne mogu reći; ali je svakako saopštavao nastojanje. Pred njegovim lepim Bogorodicama šturih obrva, mladi robusni svetitelji kleče u prvom planu i posmatraju vas s bogatom jednostavnošću koja čini se da govori da, iako su na slici, oni zapravo nisu od nje već od vašeg sopstvenog osećaja života izmešanog ljubavlju i umorom;<sup>85</sup> veličanstveni apostoli lepih glava i skladnih draperija, koji gledaju visoko posednutu Devicu kao što su prvi astronomi gledali u tek viđenu zvezdu, pružaju vam nekakav mračan odraz slikarevog moralnog iskustva. Moral je, moguće, odveć sitničav naziv za raskošnu težinu Andree del Sarto. Trebalo bi da budem oprezan kada tu reč darujem tim revnosnim posvećenicima spokojne naslade očiju; ali čini se da je njegova uvek nekako bacala nejasnu senku i u toj senci osećate jezu moralne patnje. Jesu li Lipijevi, otac i sin, patili? Je li Rafael? Je li Tician? Je li Rubens patio? Sumnjam. I primećujem da je naš siromašni drugorazredni Del Sarto posedovao privlačnost kakva nedostaje brojnim jačim talentima.<sup>86</sup>

Njegovoj osobenoj privlačnosti Džejms će odati posebno priznanje šest godina kasnije u pripovetci „Dnevnik pedesetogodišnjaka“<sup>87</sup> (1879). Ne samo da će „vanredan Andrea del Sarto“<sup>88</sup> krasiti salon grofice Bjanke Salvi Skarabeli, isti onaj portret koji je na istom mestu trideset godina ranije posmatrao pripovedač dok se udvarao majci sadašnje grofice, već će i zaplet pripovetke posedovati odjeke Del Sartoove sudbine.<sup>89</sup> Ljubomora koja je Del Sartou ogorčila život nalik je onoj koja je pedesetogodišnjeg pripovedača svojevremeno sprečila da se oženi groficom Bjankom Salvi. Iako stare grofice više nema i pripovedač je nakon nje proživio neki drugi život, njegova mladalačka ljubomora živi i nagoni ga da Edmunda Stamnera po svaku cenu odvrati od braka s mladom groficom. Ogorčeni pripovedač u kćerci vidi majku i njih dve su „slične kao i dve Andreeve madone“<sup>90</sup>.

Kao jedno od čuvenijih dela izloženih u galeriji Piti izdvaja se *Madona na stolici*<sup>91</sup> (1514) Rafaela Santija. Među brojnim proznim ostvarenjima u koja je Džejms upisao Rafaelovu umetnost posebno se izdvaja pripovetka „The Madonna of the Future“<sup>92</sup>, objavljena pre nego što će Džejms u svom putopisnom zapisu o poseti galerije Piti zabeležiti svoje utiske o čuvenoj Rafaelovoj Bogorodici. U njoj junak Džejmsove pripovetke, mladi američki slikar Teobald, bira Rafaela Santija da bude umetnički ideal kome teži, a njegovu Bogorodicu kao predložak za sopstveni pokušaj remek-dela *Madona*

---

<sup>85</sup> Videti ilustraciju br. 27.

<sup>86</sup> Henry James, „Florentine Notes“, *Transatlantic Sketches*, James R. Osgood and Company, Boston, 1875, pp. 292–293.

<sup>87</sup> Pripovetka „The Diary of a Man of Fifty“ prvi put je objavljena u julu 1879. s obe strane Atlantika, u magazinima *Harper's New Monthly Magazine* i *Macmillan's Magazine*, a potom i u zbirci *The Madonna of the Future* (1879).

<sup>88</sup> Henry James, „The Diary of a Man of Fifty“, *The Madonna of the Future and Other Tales*, Vol. 2, Macmillan and Co., London, 1879, p. 108.

<sup>89</sup> Više o tome videti u: Adeline R. Tintner, „Andrea del Sarto in 'The Diary of a Man of Fifty'“, *The Museum World of Henry James*, UMI Research Press, 1986, pp. 30–32.

<sup>90</sup> Henry James, „The Diary of a Man of Fifty“, *The Madonna of the Future and Other Tales*, Vol. 2, Macmillan and Co., London, 1879, p. 125.

<sup>91</sup> Videti ilustraciju br. 28.

<sup>92</sup> „The Madonna of the Future“ prvi put je objavljena 1873. u martovskom izdanju magazina *Atlantic Monthly*, potom u zbirci pripovedaka u *A Passionate Pilgrim and Other Tales* (1875) i, u izmenjenom obliku, u trinaestom tomu Njujorškog izdanja Džejmsovih izabranih dela.

*budućnosti*.<sup>93</sup> Ironijski intonirana Teobaldova opčinjenost italijanskim slikarom i njegovim delom u pripovesti, podudara se s Džejmsovim putopisnim osvrtom na Rafaelovu Bogorodicu u galeriji Piti:

Rafaello je tu, snažan u portretu, lagan, raznovrstan, bogat genije kakav je bio (snažan ovde nije pogodna reč) i srećan preko zajedničkog sna u svojoj lepoj Madoni na stolici. Čini se da je opšti nagon potomstva bio da se prema ovoj lepoj slici odnosi kao prema nekoj polusvetoj, gotovo čudotvornoj pojavi. Ljudi stoje ispred nje u pobožnoj tišini, kao što bi stajali pred osvećenim svetinjama.<sup>94</sup>

Na kraju pripovetke ostareli Teobald, pomiren sa sopstvenim umetničkim neuspehom, u tišini stoji ispred „nebeski iskrene“<sup>95</sup> Bogorodice. No, galeriju Piti više ne pohode posetioci koje Rafaelova Madona opija „mirisom najnežnijeg cveta materinstva koji je ikada cvetao na zemlji“<sup>96</sup>, već oni koje opčinjava „zlokobna ironija Leonardovih žena“<sup>97</sup>.

Džejmsova zapažanja o umetničkim delima zabeležena u firentinskim putopisnima nisu samo svedočanstvo o slikama sa kojima se susreo i koja je potom neposredno ili posredno uneo u svoju prozu, već i potvrda da je slikare posmatrao kao svoje učitelje. Među firentinskim učiteljima moguće je izdvojiti Fra Anđelika i Domenika Girlandaja. Od prvog je, posmatrajući njegovo *Raspeće sa svecima*<sup>98</sup> (1441–1442), učio kako se ostvaruje prikaz jedne jedinstvene emocije, a od drugog, zagledan u njegovu fresku *Tajna večera*<sup>99</sup> (oko 1486), usvajao je način na koji se detaljima ostvaruje slikovitost prikazanog. O Fra Anđelikovoj fresci u samostanu Sv. Marka, kao neprevaziđenom prikazu „Sažaljenja“<sup>100</sup>, zabeležiće:

Dugo sam posmatrao; teško da se drugačije može. Freska se, naveliko, bavi patosom, i pošto ste sagledali njeno značenje, osećate se slobodnim da naprasno odete onoliko koliko biste bili slobodni da napustite crkvu usred propovedi. Ne morate formalno biti hrišćanin, kao što je to bio Fra Anđeliko, pa da vam se učini da, kao stvor obdaren razumom, morate dopustiti da tako iskren prikaz hrišćanske priče dovrši svoj naum u vašem umu. Tri krsta uzdižu se visoko spram neobičnog, grimiznog neba, što misteriozno produbljuje tragični izraz scene; premda priznajem nesposobnost da odgonetnem da li je ta jeziva pozadina namerni deo slikovitosti ili je samo srećna propast izvorne boje. Ukoliko je prvi slučaj, onda je reč o tragediji posve modernog ukusa. Između krstova, ni u kakvom posebnom redu, razasuti su najuzorniji sveci koji kleče, mole se, plaču, sažaljevaju, obožavaju. Onesveščavanje Madone prikazano je na levoj strani; što okupljenim svecima daje neobičan

---

<sup>93</sup> Videti: Adeline R. Tintner, „A Raphael Story: ‘The Madonna of the Future’“, *The Museum World of Henry James*, UMI Research Press, 1986, pp. 27–30.

<sup>94</sup> Henry James, „Florentine Notes“, *Transatlantic Sketches*, James R. Osgood and Company, Boston, 1875, p. 293.

<sup>95</sup> Henry James, „The Madonna of the Future“, *A Passionate Pilgrim and Other Tales*, James E. Osgood and Company, Boston, 1875, p. 320.

<sup>96</sup> Ibid, p. 276.

<sup>97</sup> Ibid, p. 320.

<sup>98</sup> Videti ilustraciju br. 29.

<sup>99</sup> Videti ilustraciju br. 30.

<sup>100</sup> Henry James, „Florentine Notes“, *Transatlantic Sketches*, James R. Osgood and Company, Boston, 1875, p. 297.

izgled istorijskog prisustva stvarnom događaju. Sve je tako stvarno da osećate nejasno nestrpljenje i gotovo da se pitate kako je Gospodu bilo dozvoljeno da pati usred armije svojih voljenih posvećenih sluga? Pošto razmislite, uvidite da je slikarev naum, u meri u kojoj je to veoma određeno, bio da jednostavno pruži sjajnu predstavu Sažaljenja. To je, verovatno, bila emocija najbliža slikarevom dobrohotnom duhu, a njegove boje su, čini se, rastvorene u tišini isplakanim suzama. Likovi su zadivljujuće izražajni u svojoj jednostavnoj čežljivoj samilosti. Nijedan potonji slikar nije naučio da kao Fra Anđeliko majstorski ponudi jednu, usredsređenu duhovnu emociju.<sup>101</sup>

Freska *Tajna večera* Domenika Girlandaja, koja krasi trpezariju spavaonice samostana Sv. Marka, u njemu budi potpuno drugačije utiske od onih s kojima je nedugo pre toga napustio prizor Fra Anđelikovog *Raspeća*:

Grubo bi bilo reći da sam se osećao kao da sam s propovedi prešao na komediju; ali se svakako može reći da je Girlandajova tema, za razliku od blaženog Fra Anđelika, dramatična, spektakularna strana ljudskog života. Kako ga je pažljivo posmatrao i kako bogato prikazao, svet oko njega je u boji i kostimu, u lepim glavama i slikovnim grupama! [...] Girlandajova veština i mašta su jednake i on nam pruža divan utisak uživanja u sopstvenim sposobnostima. Od svih slikara svoga vremena čini se najmodernijim. Uživao je u grimiznom plaštu, izvezenim zlatnim rukotvorinama, što se širi i nabira u ljubopitljivim naborima, baš kao što je uživao i u lepoj, zaokruženoj glavi s živahnim, mrkim uvojcima prikazanoj iz profila u uljudnom obožavanju. Uživao je, ukratko, u raznovrsnoj stvarnosti stvari i imao je sreću da živi u vreme kada je stvarnost bila raskošna i slikovita. Nije bio posebno zavistan od toga da daje duhovne nagoveštaje; a opet ma kako tvrdim i oskudnim se čine, vajni i ostvareni realisti našeg doba lišeni su takve duhovne iskrenosti koja čini pola Girlandajovog bogatstva! Poslednja večera u San Marku odličan je primer prirodne pobožnosti umetnika onog vremena kome pobožnost, kako bi se moglo reći, nije bila specijalnost. Njegova glavna ideja bila je raznovrsnost, slikovitost, opipljivi šarm scene koji nalazi izraz, nezadrživo velikodušno, u detaljima na pozadini. Instinktivno zamišlja raskošnu baštu – zamišlja je u dobroj veri koja ga podržava u razmišljanju o Hristu i njegovim učenicima kao o siromašnim ljudima što obeduju u palati. Narandžino drvo puno plodova viri preko zida ispred kojeg je prostrt sto, neobične ptice lete kroz vazduh, a paun s ivice ograde posmatra sveti obed. Upadljivo je da, bez ikakve žestoke religiozne namere, likovi u svojoj raznolikoj prirodnosti poseduju dostojanstvo i slast držanja koje priznaje brojne pobožne konstrukcije. Sve to trebalo bi da nazovem srećnim osećanjem mere spokojne vere.<sup>102</sup>

Iako će se Džejms u svom ispitivanju Fra Anđelikove sposobnosti da svojim prikazom Hristovog raspeća prenese jedinstvenu duhovnu emociju i Girlandajeve veštine da Hristovu poslednju večeru učini raskošnom vizuelnom svetkovinom, osvrnuti na njihove različite pristupe religijskim temama, njegovo glavno interesovanje biće način na koji su ostvarili svoje ciljeve. Usredsređujući svoj opis Fra Anđelikove freske na elemente koji su omogućili da ona bude neprevaziđeni prikaz sažaljenja, a Girlandajeve na detalje pomoću kojih je ostvarena šarmanтна i opipljiva slikovitost prizora, Džejms zapravo otkriva šta ga je ponajviše zanimalo da od slikara koje je posmatrao nauči.

---

<sup>101</sup> Ibid, pp. 296–297.

<sup>102</sup> Ibid, pp. 297–298.

U prvom u nizu eseja u kojima će opisati svoje putovanje na sever, Džejsms će zabeležiti da ga je dočekala „drugačija vrsta umetnosti od one koja je ikada cvetala u dražesnoj zemlji koju [je] nedavno napustio“<sup>103</sup>. Iako će nemačku umetnost izloženu u Bazelskom muzeju naći „divljenja vrednu u svojoj čvrstini, zbijenosti i udobnosti, podjednako sigurnoj u svoje ishode kao i u svoje sposobnosti“<sup>104</sup>, neće preskočiti da napomene da ona u posmatraču, tek pristiglom iz Italije, „izaziva zagonetno i gotovo bolno zanimanje“<sup>105</sup>:

Čoveku srce puca dok razmišlja šta se moglo dogoditi s umetnošću da se razvijala isključivo u severnim rukama. Italijanski umetnici velikih škola zasigurno neretko ne dosežu lepotu – maše je, previđaju, pogrešno odlutaju na jednu njenu stranu; ali barem im je njeno ime uvek na usnama a njena slika uvek u srcima. Čini se da rani Nemci nisu ni pretpostavljali da postoji, a slikareva misija, u njihovim očima, bila je da jednostavno prilagode gotove, beskonačne varijacije grotesknog koje su smatrali nužnim okruženjem ljudske gomile.<sup>106</sup>

Uprkos žalu za umetnošću koju je za sobom ostavio s druge strane prevoja Simplon, susreti s delima Jan van Ajk<sup>107</sup> (oko 1390–1441), Hansa Memlinga<sup>108</sup> (oko 1430–1494), Hansa Holbajna Mlađeg (1497–1543), Petera Paula Rubensa (1577–1640), Solomona van Rojsdala<sup>109</sup> (1602–1670), Rembranta van Rajna<sup>110</sup> (1606–1669), Gerita Daa<sup>111</sup> (1613–1675), Adrijana van Ostede<sup>112</sup> (1610–1685), Bartolomeusa van der Helsta<sup>113</sup> (1613–1670), Žerara ter Borha<sup>114</sup> (1617–1681), Paulusa Potera<sup>115</sup> (oko 1625–1654) i Habrijela Mecua<sup>116</sup>

---

<sup>103</sup> Henry James, „The Splügen“, *Transatlantic Sketches*, James R. Osgood and Company, Boston, 1875, p. 340.

<sup>104</sup> Ibid, p. 351.

<sup>105</sup> Ibid.

<sup>106</sup> Ibid, p. 352.

<sup>107</sup> Flamansku jednostavnost, spram italijanske složenosti, unekoliko će popraviti poseta Gentu i susret s *Gentskim oltarom* (oko 1432) i njegovim *Poklonjenjem jagnjetu*. Henry James, „In Belgium“, *Transatlantic Sketches*, James R. Osgood and Company, Boston, 1875, pp. 400–401. Videti ilustraciju br. 31 i 32.

<sup>108</sup> „Dragocene Memlinge“ Džejsms će videti u Brižu. Henry James, „In Belgium“, *Transatlantic Sketches*, James R. Osgood and Company, Boston, 1875, p. 401.

<sup>109</sup> U kolekciji haške Kraljevske galerije slika *Mauritshuis* nalazi se nekoliko pejzaža Solomona van Rojsdala, među kojima se posebno zanimljivim čini, ukoliko se na umu ima Džejsmsova obrada rečnog pejzaža Emila Lambinea, *Rečna obala sa starim drvećem* (1633). Videti ilustraciju br. 33.

<sup>110</sup> Znameniti *Čas anatomije doktora Nikolasa Tulpa* (1632) Rembranta van Rajna izdvaja kao blago haške Kraljevske galerije slika *Mauritshuis*. (Henry James, „In Holland“, *Transatlantic Sketches*, James R. Osgood and Company, Boston, 1875, p. 389.) O Rembrantovoj umetnosti pišaće u prikazu studije *studije Les Maîtres d’Autrefois* Eugena Fromentina, objavljene 1876, u broju od 13. jula lista *The Nation*. Videti ilustraciju br. 34.

<sup>111</sup> Džejsms je u Hagu mogao da vidi dve slike Gereta Daa: *Mladu majku* (1658) i *Mladu ženu koja drži lampu* (1660–1670), koja mu se danas samo pripisuje.

<sup>112</sup> Džejsms je u Kraljevskoj galeriji slika *Mauritshuis* u Hagu mogao da vidi nekoliko seoskih žanr-scena Adrijana van Ostede, baroknog slikara holandskog zlatnog doba, poput *Seljaka u gostionici* (1662), *Guslač* (1673), *Seljak sa svinjom* (1644), *Seljaci u veselju* (oko 1630–1640) ili *Vesele pijanice* (1659). Videti ilustraciju br. 35.

<sup>113</sup> Kao njegovu „divnu sliku“ izdvojiće grupni portret *Proslava Minsterskog mira, 1648* (1648). Henry James, „In Holland“, *Transatlantic Sketches*, James R. Osgood and Company, Boston, 1875, p. 389. Videti ilustraciju br. 36.

<sup>114</sup> Haška Kraljevska galerija slika poseduje platna Žerara ter Borha (ponekad i Terburg), svojevrsnog rodonačelnika holandskog žanr slikarstva, na kojima je Džejsms mogao videti začetak tradicije slikanja

(1629–1667) neće ostati bez blagotvornih uticaja na Džejmsovu buduću prozu. Od Holbajna će usvajati pouke o portretskoj umetnosti,<sup>117</sup> a od holandskih i flamanskih slikara zlatnog doba njihovu osobenu poetiku žanr-scena. Dok će holandskim i flamanskim majstorima zamerati nedostatak sugestivnosti, nemačkoj umetnosti oličenoj u Holbajnu oduće priznanje da poseduje sposobnost davanja nagoveštaja koji, više nego išta drugo, podstiče njegovu uobrazilju.

„Vrhunski genije“, kao što je Holbajn, „nikada nije direktno i suštinski lep.“<sup>118</sup> Njegova lepota, piše Džejms u nastavku eseja „The Splügen“, sadržana je u živopisnom sklopu obilja detalja i pretpostavljena je idealu „lepote izvršenja, zahvata, sposobnosti“<sup>119</sup>, zbog čega se teško može zamisliti „snažniji, istančaniji, sugestivniji“<sup>120</sup> slikarski zanos od onog kakav se može naći na Holbajnovim crtežima i platnima<sup>121</sup> u Umetničkom muzeju u Bazelu:

Najbolji primer ovoga na crtežima jeste umetnikov divan portret samog sebe. Morao je verovati u lepe oblike jer je i sam bio lep čovek. Među slikama svi portreti su izvrsni, a dva privlače posebnu pažnju. Jedan je čuveni profil Erazma, očiju oborenih na knjigu, dugačkog, tankog, nežnog nosa povijenog od veličine kao da je i on neka vrsta saosećajnog upijača nauke. Drugi je portret misterioznog mladića, s voluminoznom crnom kapom, nataknutom preko obrva, prodornim crnim okom, nosa istovremeno istaknutog i nežnog, kao što je i Erazmov. Pored njega je tablica s natpisom na latinskom a iza njega nebo duboke plave boje. Nebo je dijagonalno presečeno granom drveta i omeđeno snežnim planinskim vencem. Slika je vrhunska i njen predmet nazivam misterioznim, jer očigledno nije bio običan momak, a umetnik nam o njemu govori tek polovinu onoga što bismo voleli da znamo.<sup>122</sup>

U nedostatku drugih nemačkih slikara koji bi mogli zaokupiti njegovu pažnju tokom posete Hamburgu i Darmštatu, Džejms će se vratiti Holbajnu. Ovoga puta njegovoj čuvenoj *Darmštatskoj Bogorodici*<sup>123</sup> (1526. i posle 1528), predstavi „jednostavne divne

---

prizora iz svakodnevnog života, poput primanja pisama (*Pismonoša*, 1653), pisanja pisama (*Žena piše pismo*, oko 1655), šivenja (*Žena koja šije kraj kolevke*, oko 1656) i češljanja (*Majka češlja kosu detetu*, oko 1652–1653). Videti ilustraciju br. 37.

<sup>115</sup> Neočekivano za svoj ukus, Džejms će se u haškoj Kraljevskoj galeriji slika *Mauritshuis* diviti *Mladi bik* (1647) Paulusa Potera. Džejms se, međutim, u Poterovom prikazu bika neće diviti najprozaičnijoj mogućoj temi i sasvim prikladnoj obradi, već činjenici da je njen tvorac imao dvadeset i dve godine kada ju je naslikao, što je čini „veličanstvenim uspehom“ i „stvarnom poezijom“. Henry James, „In Holland“, *Transatlantic Sketches*, James R. Osgood and Company, Boston, 1875, p. 389. Videti ilustraciju br. 38.

<sup>116</sup> U galeriji *Mauritshuis* u Hagu, Džejms je mogao da vidi slike *Devojka koja komponuje* (oko 1664), *Lovac* (1661) i *Trijumf pravde* (oko 1651–1653) Habrijela Mecua. Videti ilustraciju br. 39.

<sup>117</sup> Više o uticaju Holbajnovog portretne umetnosti na Džejmsa videti u odeljku „Roman kao galerija: vizuelna retorika starih majstora i impresionista“.

<sup>118</sup> Henry James, „The Splügen“, *Transatlantic Sketches*, James R. Osgood and Company, Boston, 1875, p. 352.

<sup>119</sup> Ibid.

<sup>120</sup> Ibid.

<sup>121</sup> Videti ilustracije br. 40–42.

<sup>122</sup> Henry James, „The Splügen“, *Transatlantic Sketches*, James R. Osgood and Company, Boston, 1875, pp. 352–353.

<sup>123</sup> Videti ilustraciju br. 43.

Bogorodice s detetom u rukama, krunisane nekom vrstom raskošne episkopske krune koju obožava šest figura – znameniti gospodin Majer, njegova žena i njihovo potomstvo<sup>124</sup>:

To je predivno, solidno remek-delo, do te mere puno zdrave ljudske supstance da bih mogao pomisliti da bi njegov vlasnik svoje dnevne obaveze – jelo, piće, san i razne druge životne funkcije – mogao izvršavati u većoj meri, lakše i bolje samo zato što ga neprestano ima pred očima. Nisam bio razočaran i sada mogu da priznam da je moj zadatak u Darmštatu mnogo više bio da vidim "Holbeinische Gemälde" nego da pratim zmijski trag – otiske Bizmarkovih stopala.<sup>125</sup>

Zahvaljujući *Darmštatskoj Bogorodici* Džejms će proniknuti u srž njemu neomiljene severnjačke likovne umetnosti – umetnosti kojoj dosezanje nebeskih dometa lepote nije bila cilj, već umetnosti koja je svojim vlasnicima u njihovim domovima trebalo da svakodnevni život učini lepšim i lakšim.

O drugoj vrsti severnjačke umetnosti, onoj koju će naći u Holandiji i Belgiji, pisaće s manje zanosa. Kada početkom avgusta 1874. bude zapisivao svoje utiske o Amsterdamu, Lajdenu i Hagu naglasiće da je „nedelju dana u Holandiji nužno nedelju dana u društvu Rembranta i Paulusa Potera, Rajsdaua i Gerita Daua“<sup>126</sup>. Ti „izvršni umetnici“ holandskog i flamanskog slikarstva će zaposesti njegovu „najbolju pažnju“, ali ipak neće biti u mogućnosti da mu pruže „nove utiske“, ako mu „uopšte daju ikakve utiske“.<sup>127</sup> Džejms, ipak, neće zadugo ostati veran toj hladnokrvnoj osudi holandskog i flamanskog slikarstva i, pored, velikana nizozemske umetnosti, impresioniraće ga i manje poznati stvaraoci. Nove utiske iniciraće platno *Zadirkivanje kućnog ljubimca*<sup>128</sup> (1660) Franca van Miresa:

Dugo sam posmatrao, jutros, ruku gospođe Van Mires na maloj slici u ovdašnjem muzeju koju je naslikao njen muž predstavljajući sebe i svoju ženu dok se igraju s majušnim španijelom. On vuče uho psa, a ona ga pritiska prema nedrima rukom nagom do lakta. Čini mi se da je vredelo putovati u Holandiju samo da bi se videlo to zahvalno muževljevo tumačenje ženine ruke, i da ništa drugo nisam video isplatilo bi se; no, osim što je proizvela taj izuzetno realan odraz, slika nije bila sugestivna.<sup>129</sup>

Žanr-scenu holandskog zlatnog doba slikarstva, čiju će draž osetiti zahvaljujući ruci gospođe Van Mires, Džejms će posebno ceniti zbog uticaja koji je ona imala na realističnu prozu 19. veka.<sup>130</sup> U svom prvom eseju o Balzaku, Džejms će između ostalog zabeležiti: „[T]amo gde vam drugi pisci daju nagoveštaj, Balzak vam daje holandsku sliku.“<sup>131</sup> Na tu holandsku sliku, kakve su na svojim platnim stvarali holandski majstori žanr-scena i

<sup>124</sup> Henry James, "The Splügen", *Transatlantic Sketches*, James R. Osgood and Company, Boston, 1875, p. 379.

<sup>125</sup> Ibid.

<sup>126</sup> Henry James, "In Holland", *Transatlantic Sketches*, James R. Osgood and Company, Boston, 1875, p. 388.

<sup>127</sup> Ibid.

<sup>128</sup> Videti ilustraciju br. 44.

<sup>129</sup> Henry James, "In Holland", *Transatlantic Sketches*, James R. Osgood and Company, Boston, 1875, pp. 388–389.

<sup>130</sup> Više o tome videti u: Ruth Bernard Yeazell, "The Novel as Dutch Painting", *Art of the Everyday: Dutch Painting and the Realist Novel*, Princeton University Press, 2007, pp. 1–23.

<sup>131</sup> Henry James, "Honoré de Balzac", *Literary Criticism: French Writers, Other European Writers, The Prefaces to the New York Edition*, The Library of America, New York, 1984, p. 50.



Balzak u svojim romanima, umnogome će se osloniti Džejmsove slike enterijera i svakodnevnih prizora koji se u njima odvijaju u romanima *Amerikanac* i *Portret jedne leđi*.<sup>132</sup>

Uprkos tome, svim slikarima holandskog zlatnog doba, čak i Rembrantu<sup>133</sup>, zameriće nedostatak intelektualne sugestivnosti<sup>134</sup>:

Nema ideje u Ostedeu i Terburgu, Mecuu i Rajsdaui (koji mi, uzgred rečeno, pruža najveću količinu spokojnog zadovoljstva od svih slikara škole); ali im ništa ne zamerate jer vam ne daju razloga da od njih išta očekujete. Uobičajeno je, međutim, da od Rembranta treba očekivati i samo mogu da kažem da je običaj u ovom slučaju potpuno omašio. Jedinstveniji je nego što bi smeo biti, utoliko što (ići ću toliko daleko da kažem), strogo govoreći, i nije zaista bio slikar. Bio je savršeno proizvoljan, poštovao je opažanje samo dok mu je to odgovaralo. To se može proveriti pozivanjem na ma koje od njegovih obmanjujuće pitoreskних dela. Ona su veličanstvena, ali uporedite ih, jednostavne istine radi, s malim Adrijanom Ostadeom u Van der Hopovoj kolekciji,<sup>135</sup> uporedite ih, misli radi, s ma kojim dobrim Tintoretom.<sup>136</sup>

Ukoliko su mu kao romansijeru pouke holandskih majstora pomogle da u svojim romanima stvori sebi svojstvene žanr-scene, kao putopisac nikako nije mogao da im oprostí to što su sugestivnost žrtvovali zarad doslovnosti.

Posve očekivano poseta Belgiji će biti ispunjena utiscima o Peteru Paulu Rubensu.<sup>137</sup> Mnoštvo Rubensovih dela u Katedrali Naše gospe i Kraljevskom muzeju lepих umetnosti u Antverpenu iz korena će promeniti njegovo mišljenje o flamanskom slikaru u kojem je, svojevremeno, uživao u Nacionalnoj galeriji u Londonu i plati Blenim. Rubensova remek-dela koja je video u Katedrali – *Podizanje krsta* (1610), *Hristovo vaskrsenje* (1611–1612), *Spuštanje s krsta*<sup>138</sup> (1611–1614) i *Uspenje Device* (1626) – kao i pozamašan broj njegovih slika s kojima se mogao susresti u Kraljevskom muzeju – *Oplakivanje Hrista* (1617–1618), *Povratak zabludelog sina* (oko 1618), *Hrist na krstu između dva lopova* (1619–1620) i *Poklonjenje mudraca*<sup>139</sup> (1624), između ostalih – ostaviće ga u uverenju da mu se ne može pripisati epitet „prvorazrednog dramatičara“<sup>140</sup>. „Neizreciva značenja“ koja je francuski esejista Emil Montegi našao u „izrazu lica abisinijskog kralja dok iskosa posmatra Devicu na

<sup>132</sup> U ranom romanu *Amerikanac*, Džejms će ponuditi svoju verziju holandske žanr-scene i one koju je u svojim romanima stvarao Balzak kada, na primer, bude opisivao porodičnu kuću Belgardovih. O uticaju holandske žanr-scene na Džejmsa videti u odeljku: „Portreti Serene Merl i Pensi Osmond: vermerovska i velaskezovska retorika“.

<sup>133</sup> Na Rembrantovu umetnost osvrnuće se u prikazu studije studije *Les Maîtres d'Autrefois* Eugena Fromentina, objavljene 1876, u broju od 13. jula lista *The Nation*.

<sup>134</sup> Henry James, „In Holland“, *Transatlantic Sketches*, James R. Osgood and Company, Boston, 1875, p. 389.

<sup>135</sup> Katalog Van der Hopovog muzeja iz 1879. navodi dve slike kao deo tadašnje kolekcije bankara: *Seljaci u enterijeru* (1661), danas u kolekciji amsterdamskog Rajks muzeja i *Seljaci u gostionici* (1662), danas u kolekciji haške Kraljevske galerije slika. Džejms je po svemu sudeći mislio na potonje delo. Videti ilustraciju br. 35. *Museum van der Hoop: Description des tableaux*, Imprimerie de la ville, Amsterdam, 1879, pp. 40–41.

<sup>136</sup> Henry James, „In Holland“, *Transatlantic Sketches*, James R. Osgood and Company, Boston, 1875, pp. 389–390.

<sup>137</sup> Više o Džejmsovom odnosu prema Rubensu videti u odeljku „Jedan od onih velikih Rubensa': Venčanje Marije Mediči i kralja Anrija IV preko zastupnika“.

<sup>138</sup> Videti ilustraciju br. 45.

<sup>139</sup> Videti ilustraciju br. 46.

<sup>140</sup> Henry James, „In Belgium“, *Transatlantic Sketches*, James R. Osgood and Company, Boston, 1875, p. 396.

*Poklonjenu*<sup>141</sup>, Džejmsu u potpunosti izmiču. Premda će iz Katedrale žuriti da u muzeju „poprič[a] s tim remek-delom ekspresivnosti“ potonje posetioce Muzeja će izazvati da mu kažu, jednom kada nepristrasnog uma sagledaju Rubensovo *Poklonjenje mudraca*, „koliko dodatnih emocija [nalaze] u odrazu sveopšte pohote monarhovog garavog lica“.<sup>142</sup> Razočaran, Džejms će zaključiti da su „prvorazredni dramatičari [...] retki, a [u Antverpenu] beše jedan manje“<sup>143</sup>. Ipak, jednom Rubensovom delu u Belgiji priznanje da poseduje izvesnu dramatičnost:

Ukoliko je Rubens igde dramatičan, u najboljem smislu te reči, onda je to na njegovom remek-delu *Spuštanje s krsta* u Katedrali; od svih njegovih slika ova je najbliža tome da bude impresivna. Vrhunski je naslikana i u celosti uzev veoma je uzvišena; ali ona je samo srećniji primer umetnikovog uobičajenog manira – slikanja improvizacijom, a ne refleksijom.<sup>144</sup>

Izvesni stepen dramatičnosti *Spuštanja s krsta* Rubensa ipak neće spasiti druge velike zamerke koju će mu Džejms uputiti – nedostatak promišljanja dela. Prilikom izlaganja te daleko ozbiljnije optužbe Džejms će biti posebno oštar:

Ne moram detaljno govoriti o svim tim raznim produkcijama; neke su bolje, neke su lošije, sve su moćne i sve su, opšte uzev, iritantne. Sve one pričaju istu priču – umetnik je u veličanstvenoj meri posedovao slikarski temperament a da ni u približnoj meri nije imao slikarski um. Stoga kada se za njega kaže da je bio savršeno površan ukazuje se na kobniju manu nego što bi primena tog termina značila u slučaju mnogih drugih delikatnijih genija. Ono što Rubensa čini posebno iritantnim jeste činjenica da je uvek mogao biti interesantniji. Jedna polovina uslova je prisutna – snaga, veština, boja, čudesan impuls genija. Priroda mu je podarila sve uslove a drugu polovinu on drži u svojim rukama. No, baš kada treba da se pojavi druga polovina da slici podari žig koji iz nas crpi više od našeg uživanja u prirodnom daru [...] Rubens otvara svoj nemarni hvat [...] Nikada ne prilazi nečemu zaista dobrom do samo da bi ga promašio; nikada ne pokušava da ostvari zaista zanimljiv efekat do samo da bi ga vulgarizovao. *Naše najdublje interesovanje, što se tiče umetnika, jeste način na koji odlučuje i bira.* Do tog trenutka sve može biti sjajno, ali prema njemu gajimo izvesnu naklonost samo onda kada osećamo da odgovorno bira između brojnih mogućnosti. To razumno, intelektualno pulsiranje neretko daje šarm umetnicima prema kojima je priroda bila sve samo ne darežljiva, a Rubensovo veliko ograničenje jeste to što ga kod njega nikada ne primećujemo. Uzima šta mu padne pod ruku i ukoliko se zadesi da je to zaista slikovito, ima jedinstvenu sposobnost da nam nagovesti da nema njegove zasluge u onome što je odabrao. On nikada ne čeka da odabere; nikada ne zastane da odabere i, moglo bi se vulgarno reći, on baca svoje pomorandže pošto ih je samo jednom stisnuo. Budala ne zna koliko su one slatke!<sup>145</sup>

Uprkos tome što će Rubensa osuditi zbog nemogućnosti da na svojim platnima ostvari dramatičnost kakva bi njemu godila, kao i zbog toga što u njegovom umetničkom

---

<sup>141</sup> Ibid.

<sup>142</sup> Ibid.

<sup>143</sup> Ibid.

<sup>144</sup> Ibid.

<sup>145</sup> Ibid, pp. 397–398. Isticanje N. M.

postupku nije mogao naći razumom i intelektom usmerenu nadarenost, dela flamanskog slikara naći će svoje mesto u Džejmsovim proznim ostvarenjima – znameniti portret Suzane Landen, neretko naslovljen *Slamnati šešir*<sup>146</sup> (oko 1622–1625), prožimaće pripovetku “The Sweetheart of M. Briseux” (1873), a *Venčanje Marije de Mediči* (1622–1625) zaokupiće pažnju Kristofera Njumena dovoljno da poželi da ono postane deo njegove kolekcije kopija slika iz Luvra.

Jedan od važnijih ishoda Džejmsovog čulnog vaspitanja koje se od maja 1872. do avgusta 1874. odigravalo u evropskim muzejima, galerijama, crkvama i svim drugim mestima posvećenim umetnosti bila je spoznaja i nepokolebljivo uverenje iz nje proisteklo da jedino Stari kontinent može da mu pruži onu širinu kulture, onu raskoš umetnosti i onu složenost istorije kakve je smatrao da su mu neophodne da bi se ostvario u svom stvaralačkom pozivu. Evropska turneja 1872–1874, kako primećuje Milisent Bel,<sup>147</sup> jasno je naglasila da ukoliko želi da izbegne Hotornov usud – sudbinu velikog pisca kome je vezanost za američko tle sputala talenat – svoje rodno tlo mora da zameni onim koje će mu omogućiti da njegov talenat u potpunosti procveta. U pripoveci “The Madonna of the Future”, nastaloj 1872. tokom boravka u Evropi, Džejms će svoje osećanje izreći kroz američkog slikara Teobalda koji u Firenci nastoji da stvori remek-delo Bogorodice:

„Mi smo lišeni nasledstva Umetnosti!“, povikao je. „Osuđeni smo da budemo površni! Izuzeti smo iz magičnog kruga. Tlo američke percepcije slaba je mala i jalova veštačka naslaga. Da! utkani smo u nesavršenost. Amerikanac, da bi uspeo, mora da uči samo deset puta više nego Evropljanin. Nedostaje nam dublji smisao. Nemamo ni ukus, ni osećanje mere, ni moć. Kako bismo i mogli da ih imamo? Naša surova i napadna klima, naša tiha prošlost, naša zaglušujuća sadašnjost, stalni pritisak neprijatnih okolnosti, lišeni su svega što neguje, podstiče i nadahnjuje umetnika koliko je i moje tužno srce bez gorčine dok ovo govorim! Mi siroti umetnici u nastajanju moramo živeti u večnom egzilu!“<sup>148</sup>

Džejms će svoj večni egzil započeti u novembru 1875. godine kada se bude nastanio u Parizu, a čulno vaspitanje koje je Evropa mogla da mu ponudi nikada neće prestati da usvaja. Premda će nakon evropske turneje 1872–1874. nastaviti da u putopisima, likovnim kritikama, pismima i drugim neknjiževnim zapisima beleži svoje utiske o likovnim delima s kojima se susreo, ostavljajući neprocenjiv trag o svom poznavanju, razumevanju i uživanju u likovnoj umetnosti, putopisni zapisi okupljeni u zbirci *Transatlantic Sketches* ocrtavaju širinu zahvata njegovog nastojanja da od likovnih dela nauči sve ono što ona mogu da mu pruže i ostaju da stoje kao osobeno svedočanstvo o lekcijama koje je naučio od starih majstora i primenio ih u sopstvenim delima.

---

<sup>146</sup> Videti ilustraciju br. 47.

<sup>147</sup> Millicent Bell, “Introduction: The Passage to Europe”, *The Complete Letters of Henry James, 1872–1876, Volume 1*, eds. Pierre A. Walker and Greg W. Zacharias, University of Nebraska Press, 2008, pp. xvi–xviii.

<sup>148</sup> Henry James, “The Madonna of the Future”, *The Madonna of the Future and Other Tales*, Vol. 1, Macmillan and Co, London, 1879, p. 8.

**„[U] neposrednoj blizini Ticijana i Rembranta, Rubensa i Paola Veronezea“<sup>149</sup>:  
Džejmsovi učitelji**

Neposredna blizina velikih starih majstora, kao i manje poznatih umetnika, u kojoj se Džejms nalazio tokom svojih čestih i dugih boravaka u Evropi omogućila mu je da sagleda likovne postupke koji će posebno goditi njegovom ukusu i da, možda namerno, a možda i bez ikakve namere, uspostavi neke od temeljnih postulata svoje potonje pripovedne poetike. U tom smislu, italijanski renesansni slikari zauzimaju najznačajnije mesto u Džejmsovom likovnoj umetnosti naklonjenom srcu. Među velikanima italijanske renesanse Džejms je najviše učio od Ticijana, Tintoreta i Veronezea. Velika trojka Venecijanske škole nesumnjivo je razlog zbog kojeg je smatrao da njihove „zrele izvedbe – pritom [ne misleći] na prezrele – možemo samo da uzmemo za najvrednije stvari u istoriji umetnosti“<sup>150</sup>.

Prvi u velikoj venecijanskoj trojci koji će osvojiti Džejmsovo srce biće Ticijan Večeli. Već tokom evropske turneje 1869, zahvaljujući svakodnevnim viščasovnim boravcima u Nacionalnoj galeriji u Londonu, Džejms će u pismu bratu Vilijamu objaviti da „strasno vol[i] Ticijana“<sup>151</sup>. Premda će intenzitet njegove ljubavi prema Ticijanu varirati u različitim životnim trenucima, umnogome zaviseći od platna s kojim se u datom trenutku sučeljava, ovaj najznačajniji predstavnik Venecijanske škole ostaće da stoji kao jedan od najčešće pominjanih slikara u Džejmsovom pripovednom opusu. Takođe, na Ticijanovo ime moguće je naići veoma često u Džejmsovoj nefikcionalnoj građi ali, u poređenju s nekim drugim umetnicima koji su mu zasigurno manje prirasli za srce, o samom umetniku i njegovom delu napisaoće daleko manje nego što bi se moglo očekivati.

Džejmsova pisma prevashodno su svedočanstvo o Ticijanovim delima s kojima se susreo, neretko zaokruženo posve šturim komentarima. Pišući bratu Vilijamu iz Londona 1869, na primer, zabeležiće da je između ostalog video i jednog „neizrecivo lepog Ticijana – portret“<sup>152</sup>, verovatno portret *Dužda Adree Gritija*<sup>153</sup> (oko 1545). Nekoliko dana kasnije, u pismu majci, utisak o Ticijanovom portretu znamenitog venecijanskog dužda dopuniće zapažanjem da je reč o „delu transcendentne lepote i elegancije, takvo da čoveku daje novi smisao značenja umetnosti“<sup>154</sup>. Sličan zaključak izneće i povodom platna *Bahus i Arijadna*<sup>155</sup> (1522–1523) u Nacionalnoj galeriji u Londonu, slici koja je „zasigurno jedna od velikih činjenica Univerzuma“, jer „u prisustvu takve Umetnosti“ nema potrebe govoriti o

---

<sup>149</sup> Henry James, *The Middle Years*, Charles Scribner's Sons, New York, 1917, p. 50.

<sup>150</sup> Henry James, „The Autumn in Florence“, *Italian Hours*, Houghton Mifflin, Boston, New York, 1909, p. 385. Putopisni esej prvobitno objavljen u listu *Nation* (1874), da bi se potom našao u putopisnim zbirkama *Transatlantic Sketches* i *Italian Hours*.

<sup>151</sup> Henry James, „William James, 13 May [1869]“, *The Complete Letters of Henry James, 1855–1872, Volume 1*, eds. Pierre A. Walker and Greg W. Zacharias, University of Nebraska Press, 2006, p. 317.

<sup>152</sup> Henry James, „William James, 19 March [1869]“, *The Complete Letters of Henry James, 1855–1872, Volume 1*, eds. Pierre A. Walker and Greg W. Zacharias, University of Nebraska Press, 2006, p. 249.

<sup>153</sup> Videti ilustraciju br. 48.

<sup>154</sup> Henry James, „Mary Walsh James, 26 March [1869]“, *The Complete Letters of Henry James, 1855–1872, Volume 1*, eds. Pierre A. Walker and Greg W. Zacharias, University of Nebraska Press, 2006, p. 257.

<sup>155</sup> Videti ilustraciju br. 49.

„Prirodi“.<sup>156</sup> Džonu la Faržu će potvrditi da je Ticijanov prikaz Bahusa dok spašava napuštenu Arijadnu jedna od „stvari koje treba bosonog ići i videti“<sup>157</sup>. *Portret muškarca*<sup>158</sup> (oko 1510), za koji se u Džejmsovo vreme smatralo da prikazuje Ariosta, nagnaće ga da izjavi: „Ah Džon! Kakav slikar! Zarad njega, mislim, odrekao bih se svih ostalih!“<sup>159</sup> Kada se u Breši u crkvi Sv. Afre bude susreo s Ticijanovim prikazom *Hrista i preljubnice*<sup>160</sup> (oko 1508–1510), a u crkvi Sv. Nazarija i Celza s njegovim petodelnim oltarom na kojem je između 1520. i 1522. naslikao Hristovo vaskrsenje, Sv. Sebastijana, Sv. Roka, Sv. Nazarija i Sv. Celza,<sup>161</sup> napisaće da „postoji samo jedan slikar – ime mu je Ticijan“<sup>162</sup>. Međutim, mišljenje o Ticijanu unekoliko će promeniti boravak u Veneciji 1869. godine. O njegovim slavним slikama u Veneciji zabeležiće: „Uspenje i predstavljanje male device razočaravaju.“<sup>163</sup> *Uspenje Device*<sup>164</sup> (1515–1518) oceniće kao „veličanstvenu drugorazrednu sliku“<sup>165</sup>, a *Vavedenje Device u hramu*<sup>166</sup> (1534–1538) ništavnom spram Tintoretovog prikaza istog događaja. Te slike će učiniti da na izvesno vreme i posebno u Veneciji, „odusta[ne] od Ticijana“<sup>167</sup>. Premda će u Firenci, u njene dve velike galerije, uživati u „izvesnim uzvišenim portretima [...] Ticijana“<sup>168</sup>, jedan od njegovih portreta izloženih u Rimu će ga nagnati da napiše da bi i Grejs Norton, odana obožavateljka tog venecijanskog majstora, mogla pomisliti „da je bar u izvesnoj meri probisvet“<sup>169</sup>.

U pismima nastalim nakon 1869. retko će upućivati na Ticijana ili njegova dela, ali će se u trećem delu autobiografije priseliti svoje mladalačke ponesenosti venecijanskim slikarem i zrelijim perom sumirati divljenje prema njegovim pojedinim ostvarenjima. Kada se bude našao u Nacionalnoj galeriji u Londonu, pišaće Džejms u svojim srednjim godinama, u neposrednoj blizini Ticijana, između ostalih, oživeće nekadašnje osećanje da je njegova „čaša utisaka bila ispunjena do preliivanja“<sup>170</sup>. Neće, međutim, zrelog Džejmsa, kao što je svojevremeno mladog Džejmsa, obilje utisaka ophrvati već ga podstaći da

---

<sup>156</sup> Henry James, “William James, 13 May [1869]”, *The Complete Letters of Henry James, 1855–1872, Volume 1*, eds. Pierre A. Walker and Greg W. Zacharias, University of Nebraska Press, 2006, p. 317.

<sup>157</sup> Henry James, “John La Farge, 20 June [1869]”, *The Complete Letters of Henry James, 1855–1872, Volume 2*, eds. Pierre A. Walker and Greg W. Zacharias, University of Nebraska Press, 2006, p. 35.

<sup>158</sup> Videti ilustraciju br. 50.

<sup>159</sup> Henry James, “John La Farge, 20 June [1869]”, *The Complete Letters of Henry James, 1855–1872, Volume 2*, eds. Pierre A. Walker and Greg W. Zacharias, University of Nebraska Press, 2006, p. 35.

<sup>160</sup> Videti ilustraciju br. 51.

<sup>161</sup> Videti ilustraciju br. 52.

<sup>162</sup> Henry James, “Mary Walsh James, 10, 12 September 1869”, *The Complete Letters of Henry James, 1855–1872, Volume 2*, eds. Pierre A. Walker and Greg W. Zacharias, University of Nebraska Press, 2006, p. 98.

<sup>163</sup> Henry James, “Henry James Sr., 17 September [1869]”, *The Complete Letters of Henry James, 1855–1872, Volume 2*, eds. Pierre A. Walker and Greg W. Zacharias, University of Nebraska Press, 2006, p. 105.

<sup>164</sup> Videti ilustraciju br. 53.

<sup>165</sup> Henry James, “William James, 25, 26, [27] September [1869]”, *The Complete Letters of Henry James, 1855–1872, Volume 2*, eds. Pierre A. Walker and Greg W. Zacharias, University of Nebraska Press, 2006, p. 114.

<sup>166</sup> Videti ilustraciju br. 54.

<sup>167</sup> Henry James, “William James, 25, 26, [27] September [1869]”, *The Complete Letters of Henry James, 1855–1872, Volume 2*, eds. Pierre A. Walker and Greg W. Zacharias, University of Nebraska Press, 2006, p. 114.

<sup>168</sup> Henry James, “Alice James, 7, 8 November [1869]”, *The Complete Letters of Henry James, 1855–1872, Volume 2*, eds. Pierre A. Walker and Greg W. Zacharias, University of Nebraska Press, 2006, p. 172.

<sup>169</sup> Henry James, “Grace Norton, 11 November [1869]”, *The Complete Letters of Henry James, 1855–1872, Volume 2*, eds. Pierre A. Walker and Greg W. Zacharias, University of Nebraska Press, 2006, p. 196.

<sup>170</sup> Henry James, *The Middle Years*, Charles Scribner’s Sons, New York, 1917, p. 50.

prizna, u svoj „slatkoći čuđenja“, da je sve vreme, od prvog susreta s Ticijanovim delima u Nacionalnoj galeriji u Londonu do tog ponovnog u trenutku pisanja trećeg dela autobiografije, proveo „progoneći Darijusovu porodicu, Bahusa i Arijadnu i takozvani Ariostov portret“.<sup>171</sup> Opsedale su Džejsma te slike čitave decenije a on je zauzvrat opsedao njih i ne samo da je u svojim zrelim godinama bio u mogućnosti da se podrobnije divi njihovim kompozicijama već je umeo da ceni i životne kompozicije koje su mu omogućile da se prošlo i sadašnje, tuđe i sopstveno prepletu. Tu osobenu sposobnost umetnosti, u ovom slučaju likovne, Džejsm će predstaviti slikom sebe u društvu Aldžernona Čarlsa Svinberna ispred Ticijanovog *Bahusa i Arijadne*:

*Kakva kompozicija! igrom slučaja, mogu to opet da uzviknem, svestan srećne prilike kada sam, jednog popodneva, zagledan iznova u Bahusa i Arijadnu, [našao pored] autora dela Atalanta u Kalidonu i Poeme i balade! Bio sam ushićen, savršeno se toga sećam, čudesnom okolnošću što sam mogao da se divim Ticijanu u istom dahu s g. Svinbernom – to je bio isti dah u kojem se on divio Ticijanu, a ja sam se divio njemu, pri čemu je Ticijan potpuno, tu, između nas, predstavljao [...] činjenicu odnosa, takvu činjenicu koja bi ceo pasaž obojila ostavljajući neizbrisiv trag, iako se slavija strana već u sledećem minutu izgubila i ostavila me potresenog.*<sup>172</sup>

U istom dahu kojim se američki romansijer i engleski pesnik istovremeno dive viziji italijanskog renesansnog slikara starorimske legende, sustiču se mnogobrojne vremenske, prostorne, istorijske i kulturološke niti čineći to jedno platno nezamenljivim sprovodnikom oživljavanja ličnog i civilizacijskog, nekadašnjeg, sadašnjeg pa i budućeg.

Ticijanova vanvremena vrednost nesumnjivo je bila odlika koju je Džejsm neizmerno cenio. U likovnim kritikama njegovo ime neretko stoji kao ideal spram kojeg ostali umetnici treba da budu odmereni. U tekstu “The 1871 Purchase”, na primer, delo holandskog maniriste Adrijana de Vrisa poredi s Ticijanom;<sup>173</sup> u tekstu “The Wallace Collection” portret Neli Obrajan Džoše Rejnoldsa odmerava s njegovim portretom *Bella Donna*;<sup>174</sup> u prikazu “The Grosvenor Gallery” *Ljubavna pesma* Edvarda Berna-Džonsa zrači poput kakvog Ticijana bogatog sjaja;<sup>175</sup> a u prikazu pisama Ežena Delakroa čak ni francuski slikar, iako divljenja vredan, nije uspeo da dosegne visine jednog Ticijana.<sup>176</sup> Ticijan je i neprevaziđeni učitelj od kojeg su, na primer, Muriljo<sup>177</sup> i Delakroa<sup>178</sup> mnogo toga

---

<sup>171</sup> Ibid, p. 51.

<sup>172</sup> Ibid, pp. 52–53.

<sup>173</sup> Henry James, “The 1871 Purchase”, *The Painter’s Eye: Notes and Essays on the Pictorial Arts*, ed. John L. Sweeney, Harvard University Press, 1956, pp. 56, 57.

<sup>174</sup> Henry James, “The Wallace Collection”, *The Painter’s Eye: Notes and Essays on the Pictorial Arts*, ed. John L. Sweeney, Harvard University Press, 1956, pp. 69–70.

<sup>175</sup> Henry James, “The Grosvenor Gallery”, *The Painter’s Eye: Notes and Essays on the Pictorial Arts*, ed. John L. Sweeney, Harvard University Press, 1956, p. 163.

<sup>176</sup> Henry James, “The Letters of Eugène Delacroix”, *The Painter’s Eye: Notes and Essays on the Pictorial Arts*, ed. John L. Sweeney, Harvard University Press, 1956, p. 184.

<sup>177</sup> Henry James, “The Duke of Montpensier’s Pictures in Boston”, *The Painter’s Eye: Notes and Essays on the Pictorial Arts*, ed. John L. Sweeney, Harvard University Press, 1956, p. 81.

<sup>178</sup> Henry James, “The Letters of Eugène Delacroix”, *The Painter’s Eye: Notes and Essays on the Pictorial Arts*, ed. John L. Sweeney, Harvard University Press, 1956, p. 188.

naučili, kojeg je pak američki slikar Henri Peters Grej, na platnu *Rođenje naše zastave*, s neuspehom pokušao da oponaša<sup>179</sup>, i čiju su portretsku veštinu engleski slikari, poput Džona Evereta Mileja i Džorža Frederika Vatsa, s uspehom uneli u sopstvena dela.<sup>180</sup>

Dok je u likovnim kritikama Ticijanovo ime izjednačeno s idealom više nego poželjnim dosezanja, putopisni zapisi otkrivaju Džejmsov promenljivi stav prema venecijanskom majstoru. Iako mu je u putopisima posvetio daleko manje pažnje nego, na primer, Tintoretu, moguće je izvesti zaključak da se neizmerno divio Ticijanovoj portretskoj veštini a da njegove religiozne kompozicije nisu godile njegovom ukusu. Tako će, na primer, povodom posete Akademije u Veneciji zapisati:

„Jutros bio u Akademiji; veoma zadovoljan Ticijanovim *Uspenjem*.“ Nema sumnje da je ta iskrena fraza bila zabeležena u mnogim putničkim dnevnicima i da njen autor nije bio nepromišljen. Ona je, međutim, malo privlačna prosečnom čitaocu [...] Kad sam već pomenuo Ticijanovo *Uspenje* moram reći da ima ljudi koju su njime bili manje zadovoljni nego posmatrač kojeg smo upravo zamislili. Ono je jedno od mogućih razočarenja Venecije i možete, ukoliko želite, da iskoristite privilegiju da ne marite za njega. Lepoj odaji Akademije u kojoj visi daje izgled velikog bogatstva; ali ista odaja sadrži dva ili tri dela manje znana slavi podjednako sposobna da nadahnu strast. „*Uspenje* mi se učinilo sirovim i površnim“: ta beleška jednom se našla u prostodušnom turističkom vodiču. U Veneciji, čudno je reći, Ticijan je sveukupno razočarenje, grad koji je usvojio daleko da sadrži najbolje od njega. Madrid, Pariz, London, Firenca, Drezden, Minhen – to su domovi njegove veličine.<sup>181</sup>

Za razliku od Ticijanovih interpretacija religioznih tema, njegove mitološke slike i još više portreti neretko su zavređivali Džejmsovo duboko poštovanje. Premda će i o njima napisati daleko manje nego o portretima nekih drugih starih majstora, osvrst na *Portret mladića sivih očiju*<sup>182</sup> (1540–1545), izložen u Palati Piti, otkriće najznačajniji razlog zbog kojeg je venecijanski majstor bio jedan od Džejmsovih učitelja. „Veliki Ticijan u portretu“, pišaće u eseju „Florentine Notes“,

ostaje taj čudesan mladić u crnom, male kompaktne glave, nežnog nosa i plavih plavih očiju. Ko je bio? Šta je bio? Sve što katalog može da kaže jeste *Ritratto virile*<sup>183</sup>. *Virile!* Pre svega, vulgarno uzvikujete! O njemu možete istkati romansu kakvu želite, ali *to mora biti romansa kakvu sanjate*.<sup>184</sup> Zgodan, pametan, prkosan, strastven, opasan, nije njegova krivica ukoliko nije imao avanture ili se nije štedeo. Bio je džentlmen i ratnik, a njegove avanture uravnotežene između tabora i dvora. Zamišljam ga kao mlado siročće plemićke porodice gotovo da nasledi založeno imanje. Niko nije mario za to da bude njegov staratelj obavezan

<sup>179</sup> Henry James, „On Some Pictures Lately Exhibited“, *The Painter's Eye: Notes and Essays on the Pictorial Arts*, ed. John L. Sweeney, Harvard University Press, 1956, pp. 94–95.

<sup>180</sup> Henry James, „London Pictures“, *The Painter's Eye: Notes and Essays on the Pictorial Arts*, ed. John L. Sweeney, Harvard University Press, 1956, pp. 202–203.

<sup>181</sup> Henry James, „Venice“, *Italian Hours*, Houghton Mifflin, Boston – New York, 1909, pp. 23–24.

<sup>182</sup> Videti ilustraciju br. 55.

<sup>183</sup> Muški portret.

<sup>184</sup> Isticanje N. M. Slično Džejmssu koji o Ticijanovom mladiću s portreta u Palati Piti tka romansu kakvu sanja i Streter će zahvaljujući portretu Čada Njusama dosanjati svoju romansu. Videti odeljke: „Galerija slika izgubljene mladosti“ i „Galerija slika mladosti ponovo nađene“.

da mu jednom mesečno uputi očinske prekore povodom poslova s Jevrejima ili skandaloznog otimanja iz manastira te i te plemenite devojke.<sup>185</sup>

To poetično divljenje portretu mladića nepoznatog porekla iz Plate Piti ostaće u čitavom Džejmsovom opusu najrečitiji osvrt na Ticianovo stvaralaštvo i uticaj koje je ono imalo na njega. Iako je cenio njegov raskošni kolorit i osećanje za dramatiku,<sup>186</sup> čini se da je Ticianova sposobnost da na portretima nagovesti ali ne i da u potpunosti odredi predstavljenu ličnost, kao što je slučaj s mladićem plavih očiju u Palati Piti ili onog sivih očiju s rukavicom u Luvru,<sup>187</sup> veština koju je Džejms od njega naučio. Ukoliko i nije neposredno od venecijanskog majstora naučio da na portretu stvori lik o kojem se može istkati romansa kakva se želi i sanja, reč je o veštini u kojoj se susiču Ticianova i Džejmsova portretna umetnost.

Za razliku od nefikcionalnih zapisa u kojima su Džejmsova zapažanja o Ticianu uglavnom štura, nedorečena i promenljiva, njegova fiktionalna ostvarenja otkrivaju da ga je uistinu strasno voleo. U proznim ostvarenjima Tician stoji u samom vrhu Džejmsovog likovnog panteona. U pripovetkama i romanima o umetnicima, poput pripovetke "The Sweetheart of M. Briseux" i romana *Roderick Hudson* (1875), on je neprikosnoveni umetnički ideal, onaj prema kojem se talenat i postignuća Džejmsovih umetnika odmeravaju, a u proznim delima koja nisu posvećena umetnicima, njegovo ime prizvano je kao svojevršno sredstvo karakterizacije, bilo da je reč o fizičkom izgledu junaka ili o obeležavanju njihovog razvojnog puta.

Pripovetka "The Sweetheart of M. Briseux" jedan je od ranih primera koji ilustruju način na koji se Džejmsovi umetnici odmeravaju prema Ticianu. Kroz pripovest muze fiktivnog i nekada slavnog slikara Pjera Brizea saznajemo da se njegovo remek-delo *Dama s žutim šalom* svojevremeno smatralo ravnim Ticianovom portretu *Mladić s rukavicom*.<sup>188</sup> U romanu posvećenom razvojnog putu vajara Roderika Hadsona Tician će neretko biti pomenut – Roderik će, na primer, žaliti zbog toga što je propustio priliku da ostvari „plastične zamisli“ kakve se mogu naći u Ticianovom koloritu<sup>189</sup>, a gospodin Lavenvort će istaći da se u Roderikovom platnu *Biser Perude* ogleda „oko za boju“ kakvo se jedva može sresti nakon Ticianova.<sup>190</sup>

Dok se postignuća Džejmsovih umetnika odmeravaju prema znamenitim Ticianovim ostvarenjima, lepota njegovih junaka neretko je upoređena s onom koju je na svojim platnima dočarao venecijanski slikar. Tako je, na primer, Izabela Arčer u očima Ralfa Tačeta najfinije umetničko delo, bolje „od velikog Ticianova“<sup>191</sup>, Bridžit Dormer u

---

<sup>185</sup> Henry James, "Florentine Notes", *Italian hours*, Houghton Mifflin, Boston – New York, 1909, p. 406.

<sup>186</sup> Viola Hopkins Winner, "The Grand Style and the Picturesque", *Henry James and the Visual Arts*, The University Press of Virginia, 1970, p. 38.

<sup>187</sup> O Džejmsovom odnosu prema platnu *Mladić s rukavicom* videti više u odeljku „Galerija slika propuštene mladosti“.

<sup>188</sup> Henry James, "The Sweetheart of M. Briseux", *Travelling Companions*, Boni and Liveright, New York, 1919, p. 54.

<sup>189</sup> Henry James, *Roderick Hudson, The Novels and Tales of Henry James New York Edition*, Vol. 1, Charles Scribner's Sons, New York, 1907, p. 91.

<sup>190</sup> Ibid, p. 269.

<sup>191</sup> Henri Džems, *Portret jedne leđi*, prev. Predrag Milojević, Narodna knjiga, Beograd, 1983, str. 70.



romanu *The Tragic Muse* (1890) misli da Piter Šeringem liči na Ticijana<sup>192</sup> a Mirijam Rut da može da izgleda kao dame s njegovih platna koja vise u Luvru<sup>193</sup>, ledi Nina Beldonald u pripoveci "The Beldonald Holbein" (1901) oživljava Ticijana,<sup>194</sup> u pripoveci "Velvet Glove" (1909) Džon Beridž lepotu Ejmi Evans poredi s onom kakva se može naći na grčkoj masci preko koje je slikao Ticijan,<sup>195</sup> a u nezavršenom romanu *The Sense of the Past* (1917) Aurora Kojn je opisana kao italijanska princeza iz 15. veka čiju sliku je mogao potpisati i Ticijan.<sup>196</sup>

Junacima koje ne krasi lepota ličnosti koje je Ticijan predstavio na svojim platnima Džejms je neretko namenio da se u susretu s njegovim delom oplemene. Reč je, naravno, o američkim junacima koji prelaze Atlantik da bi se na starom kontinentu, baš kao i sam Džejms, obogatili evropskim iskustvom čiji je nezaobilazni deo Ticijan. Tako, na primer, u ranoj pripoveci "Travelling Companions" Šarlot Evans i gospodin Bruk obilaze italijanske gradove da bi videli Ticianova dela, da bi njihovo poznanstvo na kraju pripovetke bilo krunisano prosidbom, posve simbolično, ispred *Svete i profane ljubavi* (1514) u rimskoj Vili Borgeze.<sup>197</sup> Kristofera Njumana, na početku roman *Amerikanac*, susret s Ticianovim delom, tom „novom vrstom aritmetike“, izloženim u Luvru istovremeno nadahnjuje i ostavlja, prvi put u životu, u „nejasnoj sumnji u sebe“.<sup>198</sup> Njumanov nešto stariji sunarodnik Lambert Streter, godinama kasnije na stranicama *Ambasadora*, na istom mestu zastaje ispred portreta zagonetnog mladića s rukavicom neobičnog oblika<sup>199</sup>, „jednom od sjajnih Ticianovih slika“<sup>200</sup> i, za razliku od Njumana, Streter u potpunosti uranja u „prezasićen[i] vazduh“<sup>201</sup> Luvra, Pariza i svog novog evropskog iskustva.

Kao i pojedinim njegovim junacima, Ticijan će Džejmsu pružiti dragocene lekcije o portretskoj veštini. Njegov raskošni kolorit i osećanje za dramatiku<sup>202</sup> na portretima dosežu vrhunac majstorstva, a njegova sposobnost da „prepozna i otkrije one pokrete i izraze koji nagoveštavaju plemenitost i otmenost karaktera suptilnije nego što su to mogli ikada da učine kostim ili pozadina“<sup>203</sup> biće najznačajnija lekcija koju će Džejms od njega naučiti. Baš kao što je Ticijan na svojim portretima uspevao da neposredno i spontano dočara predstavljene ličnosti stvarajući osobenu dramatiku prefinjenim koloritom i osvetljenjem, suptilnim izrazima lica i položajima tela, tako je i Džejms uspevao da svoje

---

<sup>192</sup> Henry James, *The Tragic Muse*, Vol. I, *The Novels and Tales of Henry James New York Edition*, Vol. 7, Charles Scribner's Sons, New York, 1908, p. 49.

<sup>193</sup> Ibid, p. 226.

<sup>194</sup> Henry James, "The Beldonald Holbein", *Daisy Miller, Pandora, The Patagonia and Other Tales*, Charles Scribner's Sons, New York, 1922, p. 388.

<sup>195</sup> Henry James, "Velvet Glove", *The Finer Grain*, Charles Scribner's Sons, New York, 1910, p. 18.

<sup>196</sup> Henry James, *The Sense of the Past*, Charles Scribner's Sons, New York, 1917, p. 7. Adelina Tintner tu princezu na osnovu Džejmsovih nagoveštaja određuje kao Ticianovu *Bella Donna*-u. Adeline R. Titntner, "Back to the Masters of Italy and England: Titian and Turner", *The Museum World of Henry James*, UMI Research Press, Ann Arbor, 1986, pp. 122–123.

<sup>197</sup> Henry James, "Travelling Companions", *Travelling Companions*, Boni and Liveright, New York, 1919, p. 51.

<sup>198</sup> Henry James, *The American*, *The Novels and Tales of Henry James New York Edition*, Vol. 2, Charles Scribner's Sons, New York, 1907, p. 2.

<sup>199</sup> Više o značaju tog Ticianovog platna videti u odeljku „Galerija slika propuštene mladosti“.

<sup>200</sup> Henri Džejms, *Ambasadori*, prev. Slobodan Jovanović, Nolit, Beograd, 1955, str. 113.

<sup>201</sup> Ibid, str. 114.

<sup>202</sup> Viola Hopkins Winner, "The Grand Style and the Picturesque", *Henry James and the Visual Arts*, The University Press of Virginia, 1970, p. 38.

<sup>203</sup> Jay Williams, "Image Plus Insight", *The World of Titian*, Time-Life Books, New York, 1968, p. 112.

junake predstavi u mnogobrojnim nijansama njihovim zamišljenih ličnosti, neretko u posve običnim situacijama, nagoveštavajući celokupnu dramu njihove svesti.

Dok mu je Ticijan bio neprevaziđeni uzor u portretnoj veštini, od Tintoretta je učio kako se „oseća, slikovno, veliki, lepi, strašni spektakl ljudskog života“<sup>204</sup>. Pre nego što u putopisnim zapisima o Veneciji bude uobličio svoje stavove o Tintoretu, u venecijanskim pismima iz 1869. izraziće svoju ponesenost njime ističući pojedine odlike njegovog slikarstva zahvaljujući kojima će postati jedan od njegovih velikih učitelja. U pismu bratu Vilijamu krajem septembra 1869, na primer, pišaće da je Tintoreto za njega „najveći među“ venecijanskim slikarima i da mu, pošto ga je video u Duždevoj palati i Akademiji, ne preostaje ništa drugo do da prizna je „najveći genije [...] koji je ikada držao četkicu“.<sup>205</sup> „Ukoliko je Šekspir najveći među pesnicima“, poručiće Vilijamu, „Tintoreto je zasigurno najveći među slikarima.“<sup>206</sup> Tintoretova veličina, pišaće Vilijamu, sadržana je u njegovoj sveprožimajućoj moralnosti, neprevaziđenom jedinstvu njegove slike i neporecivoj sposobnosti da posmatrača uvuče u svet slike.

„Najveći od svih“ venecijanskih slikara, Tintoreto, zaključuje Džejms 1869, veliki je do te mere veliki da „postaje neizmerno trajno moralno prisustvo što bdi nad scenom i napreže um tražeći neke odgovore i potvrde“.<sup>207</sup> Unekoliko nejasan utisak o Tintoretu kao ogromnom moralnom prisustvu koji je poneo iz Venecije 1869, u putopisnom eseju nastalom pošto ga je nanovo video u Duždevoj palati i Akademiji 1873. biće pojašnjen zapažanjem da su sve linije koje je venecijanski slikar ikada povukao bile časne:

U njegovoj moći ima mnogo slabih tačaka, misterioznih propusta i grčevitih prekida; ali kada se lista njegovih mana okonča, on mi je i dalje *najzanimljiviji* slikar. Njegov ugled poglavito počiva na zaslugama površne vrste – njegovoj energiji, nenadmašnoj produktivnosti, na tome što je bio, kao što kaže Teofil Gotje, *le roi des fougueux*. Te odlike su neizmerne, ali veliki izvor njegove veličanstvenosti jeste to što njegova neumorna ruka nikada nije povukla liniju a da ona nije bila, moglo bi se reći, moralna linija. Nijedan slikar nikada nije posedovao takvu dubinu i širinu; čak i Ticijan, pored njega, jedva da je nešto više od velikog dekorativnog umetnika.<sup>208</sup>

Moguće je da se u pozadini Džejmsovog izbora da se naizgled pozabavi Tintoretovim etičkim i religioznim ustrojstvom, kao i moralnim i duhovnim namerama pojedinih drugih italijanskih slikara, nalazi polemika s Džonom Raskinom<sup>209</sup> koji je u Veneciji bio nameren da na kantar odmeri duhovne pobude venecijanskih majstora. Premda mu pitanja etike i

---

<sup>204</sup> Henry James, „Venice: An Early Impression“, *Italian Hours*, Houghton Mifflin, Boston, New York, 1909, p. 81. Putopisni esej prvobitno objavljen u listu *Nation* (1873) pod naslovom „From Venice to Strassburg [sic]“, a potom u revidiranom obliku u putopisnoj zbirci *Transatlantic Sketches* i pod drugim naslovom u zbirci *Italian Hours*.

<sup>205</sup> Henry James, „William James, 25, 26, [27] September [1869]“, *The Complete Letters of Henry James, 1855–1872, Volume 2*, eds. Pierre A. Walker and Greg W. Zacharias, University of Nebraska Press, 2006, p. 114.

<sup>206</sup> Ibid.

<sup>207</sup> Ibid.

<sup>208</sup> Henry James, „Venice: An Early Impression“, *Italian Hours*, Houghton Mifflin, Boston, New York, 1909, p. 79.

<sup>209</sup> O Džejmsovom odnosu prema Raskinovom viđenju Tintoretta videti u: Tom Nichols and Tessa Hadley, „James, Ruskin, and Tintoretto“, *The Henry James Review*, Vol. 23, No. 3, 2002, pp. 294–303.

religije nisu bila strana, Džejms je ipak na prvom mestu bio estetičar i posve se mogućim čini da je Tintoretovu moralnost prevashodno razumevao kao besprekornost izraza u kojem je svaki potez opravdan ukupnim ustrojstvom slike. Isto tako, kada mu bude dodelio epitet proroka<sup>210</sup>, naglasiće da je Tintoretovo proroštvo sadržano u njegovoj objavi da je pomirenje realizama i idealizama moguće:

Ispred njegovih najvećih dela svesni ste iznenadnih isparenja starih sumnji i dilema, a večni problem sukoba idealizma i realizma umire najprirodnijom smrću. U njegovom geniju problem gotovo da je rešen; alternative su tako skladno prepletene da čakam najpronijljivijeg kritičara da kaže gde jedna počinje a druga se završava. Najobičnija proza pretapa se u najeteričniju poeziju – doslovno i imaginativno sasvim mešaju svoje identitete.<sup>211</sup>

Ne samo da je Tintoreto na svojim slikama uspeo da prevaziđe raskol između realizma i idealizma, već je u mnoštvu prikazanog ostvarivao jedinstvo i celovitost. Tom velikom Tintoretovom postignuću vratiće se u putopisima iz Venecije, a u venecijanskim pismima će stidljivo priznati: „Odrekao bih se mnogo toga da budem sposoban da nanižem tuce njegovih slika u prozu odgovarajuće sile i boje.“<sup>212</sup> Tintoretovo jedinstvo i ukupnost slike Džejms će 1873. objasniti njegovom „nenadmašnom jasnoćom vizije“<sup>213</sup>. „Jednom kada je zamislio zametak scene“, zaključuje Džejms, „ona se u [Tintoretovoj] uobrazilji ocrtavala takvim intenzitetom, opsegom i osobenošću izraza da se posmatranje njegove slike čini manje kao umni poduhvat već kao dodatno iskustvo života.“<sup>214</sup> Bistrina Tintoretove zamisli postaje jasnija kada se uprede Veronezeov prikaz venčanja u Kani lišen „ukupnog karaktera“ i Tintoretova „dirljiva, gotovo zapanjujuće, celovita“ vizija svadbenog banketa u Kani Galilejskoj.<sup>215</sup> Uporedni pogled na Ticijanovu i Tintoretovu predstavu uvođenja Bogorodice u jerusalimski hram, pak, ukazuje na „suštinsku razliku između posmatranja i imaginacije“<sup>216</sup>:

Čovek zasigurno nije rekao sve što bi mogao o Ticijanu kada ga je nazvao posmatračem. *Il y mettait du sien*, pojam koristim da označim umetnika čije se shvatanje, beskrajno duboko i snažno kada se primeni na jednu figuru ili lako uravnotežene grupe, zalud troši na velike dramske kombinacije ili ih, tačnije, ostavlja neodmerenim. Celokupna scena jeste ono što je Tintoreto, čini se, video u bljesku nadahnuća dovoljno silovito da bude bezuslovno utisnuta u njegovu percepciju; i tu celokupnu scenu, potpunu, jedinstvenu, posebnu, neponovljivu, preneo je na platno svom žestinom svog talenta.<sup>217</sup>

---

<sup>210</sup> Ibid.

<sup>211</sup> Ibid.

<sup>212</sup> Henry James, „William James, 25, 26, [27] September [1869]“, *The Complete Letters of Henry James, 1855–1872, Volume 2*, eds. Pierre A. Walker and Greg W. Zacharias, University of Nebraska Press, 2006, p. 116.

<sup>213</sup> Henry James, „Venice: An Early Impression“, *Italian Hours*, Houghton Mifflin, Boston, New York, 1909, p. 80.

<sup>214</sup> Ibid.

<sup>215</sup> Henry James, „William James, 25, 26, [27] September [1869]“, *The Complete Letters of Henry James, 1855–1872, Volume 2*, eds. Pierre A. Walker and Greg W. Zacharias, University of Nebraska Press, 2006, p. 116.

<sup>216</sup> Ibid.

<sup>217</sup> Henry James, „Venice: An Early Impression“, *Italian Hours*, Houghton Mifflin, Boston, New York, 1909, pp. 80–81.

Na Tintoretovu neprevaziđenu jasnoću zamisli koju je celovito i jedinstveno ostvarivao u sceni svom žestinom svog talenta Džejms će osvrnuti i 1882. kada nanovo bude stajao ispred *Raspeća*<sup>218</sup> (1565) u Velikoj školi San Roko u Veneciji. Istini za volju, glavni predmet Džejmsovog divljenja *Raspeću* biće veština s kojom je Tintoreto uspeo da objedini obilje epizoda u jedinstven utisak:

Istina je da gledajući tu veliku kompoziciju gledate mnogo slika; ne samo da ima mnoštvo figura već i obilje epizoda; prolazite od jedne do druge kao da „obilazite“ galeriju. Zasigurno nijedna druga slika na svetu ne sadrži više ljudskog života; sve je u njoj, uključujući i najizvrsniju lepotu. To je jedna od najvećih stvari u umetnosti; uvek zanimljiva. Postoje dela umetnika koja sadrže izvrsnije poteze, blistavija otkrovenja lepote, ali ne postoji nijedna vizija tako intenzivne stvarnosti, tako divna izvedba.<sup>219</sup>

O Tintoretovoj kompoziciji *Raja*<sup>220</sup> (nakon 1588) impozantnih dimenzija – svojevrsnom sinonimu za slikarevo umeće da na platno jedinstveno prenese viziju koja, u koncentričnim krugovima, okuplja gotovo pet stotina detaljno dočaranih ljudskih figura, svetaca i anđela iznad kojih na samom vrhu stoje Hrist i Devica Marija, kao i da ujedinjujući ikonografiju tradicionalno vezanu za prikaze Blagovesti i Strašnog suda stvori posve osobenu predstavu raja – neće imati mnogo toga novog da kaže u odnosu na ono što su mnogi pre njega već rekli. To ga ipak neće sprečiti da istakne kompoziciono majstorstvo slikareve izvedbe:

Ali zašto bih govorio o Tintoretu kada ne mogu ništa da kažem o genijalnom *Raju*; koji svoj pomalo prigušeni sjaj i svoje čudo mnogobrojnih krugova širi u jednoj od [...] odaja [Duždeve palate]? Da nije jedna od prvih slika na svetu bila bi najveća i, moramo priznati, ono što gledalac u prvi mah dobija od nje jeste utisak kvantiteta. Potom vidi da je taj kvantitet zapravo pravo bogatstvo, da je zatamnjena pometnja lica veličanstvena kompozicija i da su pojedini detalji kompozicije vanredno lepi.<sup>221</sup>

Tintoretov osobeni osećaj za kompoziciju koja je uprkos obilju prikazanog sposoban da ostvari jedinstveni utisak biće pouka koju je Džejmsu doneo ponovni pogled na njegovo *Venčanje u Kani*<sup>222</sup> (1561), zabeležena u venecijanskom eseju iz 1892:

Slika, iako puna lepote, nije maestraova najbolja; ali opet, ona, kao i ostale, može da posluži kao transport – nema druge reči – onima među njegovim ljubiteljima kojima je, u davnim danima kada je Venecija predstavljala neki rani zanos, ovaj neobični slikar, koji očarava, bio je gotovo vrhovno otkrovenje. Plastična umetnost možda ima manje toga da nam kaže nego u gladnim godinama mladosti i slavljena slika će, možda, u principu biti praznija; ali više nego išta drugo ma koji dobri Tintoreto nas i dalje vraća, prizivajući ne samo bogatu osobenu viziju već i svežinu starog čuda. Mnoge stvari dolaze i odlaze, ali ovaj veliki

---

<sup>218</sup> Videti ilustraciju br. 56.

<sup>219</sup> Henry James, "Venice", *Italian Hours*, Houghton Mifflin, Boston, New York, 1909, pp. 28–29.

<sup>220</sup> Videti ilustraciju br. 57.

<sup>221</sup> Henry James, "Venice", *Italian Hours*, Houghton Mifflin, Boston, New York, 1909, p. 32.

<sup>222</sup> Videti ilustraciju br. 58.

umetnik za nas u Veneciji ostaje deo društva uma. Ostali su tamo u svojoj očiglednoj slavi, ali on je jedini čija imaginacija, izrečeno našom izražajnom modernom frazom, uzdiže. *Venčanje u Kani* u Saluti poseduje sve njegove odlike i fascinantne nepredvidivosti – žrtvovanje figure našeg Gospodara, koji je *sveden na puku završnu tačku oštroomne perspektive*<sup>223</sup> i slobodno, radosno predstavljanje svih ostalih elemenata gozbe. Zašto nam uprkos svojoj začudnoj jednostranosti slika ne ostavlja utisak da joj nedostaje ono što kritičari nazivaju strahopoštovanje? Ni iz jednog drugog razloga kojeg se mogu setiti do da je to delo svog autora u čijim greškama postoji posebna mudrost. Gospodin Raskin je dovoljno rečito govorio o ozbiljnoj ljupkosti niza ženskih glava na desnoj strani slike koje razgovaraju dok sede na gozbi prikazanoj u skraćenu. Nema boljeg primera lutajuće nezavisnosti slikareve vizije, pravog avanturističkog duha kome je predmet uvek bio skup slučajnosti; ne očigledan poredak već neka vrsta naseljenog i uzrujanog životnog poglavlja u kojem su ljudske figure pokorne slikovne beleške. *Sve te beleške su tu u svoj svojoj lepoti i raznovrsnosti i ukoliko je obilje ono koje čini da se, u poređenju s njim, princip odabira posrami, onda posmatračevo osećanje „kompozicije“ – ako ga ima – s osobenom simpatijom dopire do slikara.* Tup mora biti duh radnika na ma kom polju umetnosti koga muči to određeno pitanje a ko nije ponesen da prepozna u večnom problemu Tintoretovo visoko zajedništvo.<sup>224</sup>

Pre nego što će u predgovoru za Njujorško izdanje romana *The Tragic Muse* otvoreno priznati šta ga je Tintoreto naučio, Džejms će 1869. skrenuti pažnju na svojevrni efekat stvarnosti predstava venecijanskog slikara, kao i na njegovu sposobnost da posmatrača u potpunosti uvuče u svoj svet. Te osobenosti Tintoretove umetnosti Džejms će zapaziti na slikama *Čudo Sv. Marka*<sup>225</sup> (1548) i *Adam i Eva*<sup>226</sup> (1551–1552):

[Tintoretova] posebna veličina, u iskušenju sam da kažem, počiva u činjenici da je više nego ijedan drugi slikar do sada uobičajeno zamišljao svoje teme kao *stvarne scene*, koje se nisu mogle drugačije odigrati; ne kao puke teme i izmišljotine – već kao velike fragmente istrgnute iz života i istorije, sa svim svojim prirodnim detaljima koji ih podržavaju i svedoče o njihovoj stvarnosti. *Čini se da u njegove slike ne samo da gledamo već da i da gledamo kroz njih*<sup>227</sup> – uprkos tome što nije oklevao da otvori oblake i zapljusne nas s božanstvima, pomeša nebo i zemlju, slobodno onoliko koliko je svrha od njega to zahtevala. Njegovo *Čudo Sv. Marka* nenadmašno je delo, s dovoljno života da zabavi čitavu planetu.<sup>228</sup>

Na *Čudo Sv. Marka* Tintoreto ne samo da je istorijski i religiozni događaj učinio stvarnim već je i osobenošću svoje vizije i svojom slikarskom veštinom uspeo da posmatrača uvuče u svet svoje slike. *Adam i Eva*, pak, smatra Džejms, unekoliko jasnije ilustruju način na koji je Tintoreto svoje predstave činio stvarnim:

---

<sup>223</sup> O uticaju Tintoretove perspektive, između ostalog, na Džejmsov pripovedni postupak videti više u: Phyllis Van Slyck, "Tintoretto and James: Exposing the Shattered Subject", *Tracing Henry James*, eds. Melanie H. Ross and Greg W. Zacharias, Cambridge Scholars Publishing, 2008, pp. 424–442.

<sup>224</sup> Henry James, "The Grand Canal", *Italian Hours*, Houghton Mifflin, Boston, New York, 1909, pp. 49–50. Isticanje N. M.

<sup>225</sup> Videti ilustraciju br. 59.

<sup>226</sup> Videti ilustraciju br. 60.

<sup>227</sup> Isticanje N. M. i H. Dž. U originalu: "You seem not only to look at his pictures, but into them."

<sup>228</sup> Henry James, "William James, 25, 26, [27] September [1869]", *The Complete Letters of Henry James, 1855–1872, Volume 2*, eds. Pierre A. Walker and Greg W. Zacharias, University of Nebraska Press, 2006, p. 117.

Bolji primer njegove neobične moći jesu njegovi jednostavni *Adam i Eva* [...] Adam sedi na oblaku leđima okrenut vama; Eva, licem okrenuta vama, jednom rukom obmotanom oko drveta naginje se napred i pruža jabuku. Kompozicija je do te mere jednostavna da jedva da postoji, a opet slika je tako bogata i izražajna da se čini da *prirodno* stvarno ne može ići dalje.<sup>229</sup>

Da nije 1908. pišući predgovor za roman *The Tragic Muse*, objavljen kao sedmi tom Njujorškog izdanja njegovih izabranih dela, naglasio da ga je iz nedaća da ujedini politički i pozorišni zaplet romana izbavio Tintoreto, bilo bi moguće prenebregnuti obilje njegovih zapisa o venecijanskom slikaru i otpisati ih kao pronicljiva, ali bez dalekosežnih posledica, uviđanja jednog umetnika o drugom. No, predgovor romanu o „političkom slučaju“ Nika Dormera i „pozorišnom slučaju“ Mirijam Rot predstavlja neponovljivo i neporecivo svedočanstvo da časovi provedeni ispred Tintoretovih ostvarenja nisu bili zalud utrošeni. Iz „smrtonosnog užasa“ potrebe da ujedini „dve priče, dve slike“ u jednu, izbavio ga je Tintoreto:

Činjenica je da sam, očigledno, *imao* priliku da vidim dve slike u jednoj; ne postoje li, na primer, u Veneciji izvesne uzvišene Tintoretove slike, posebno nemerljivo *Raspeće*, koje pokazuju, bez gubitka autoriteta, pola tuceta radnji koje se zasebno odvijaju? Da, to je moguće, ali ipak je morala postojati moćna *slikovna fuzija*, takva da je umeće kompozicije nekako, tajnovito, prevladalo. Stvar bi dakako bila jednostavnija da se kompozicija mogla izostaviti; ali koja umetnost ili postupak, [...] može izvesti taj podvig? Morao sam da znam da sam potpuno nesposoban za takvo junaštvo i da prepoznam, da bih to učinio mogućim, da su se stvari počele sušiti na suncu mnogo pre nego što sam mogao da osetim da sunce izlazi. Slika bez kompozicije nipodaštava njenu najdragoceniju priliku da bude lepa i, štaviše, uopšte nije staložena ukoliko slikar ne zna kako je taj princip zdravlja i sigurnosti, delujući kao apsolutno promišljena umetnost, prevladao.<sup>230</sup>

Stoga je, istaći će Džejsms u nastavku predgovora, njegov „celokupni posao“ u vezi s romanom *The Tragic Muse* bio da se „založi[...]“ za potpunu slikovnu fuziju.<sup>231</sup> Slikovnu fuziju koja mu je omogućila kompoziciono jedinstvo romana za koji je strahovao da se ne odmetne u jedno od „velikih rastresitih vrećastih čudovišta, sa svojim čudnim elementima slučajnog i proizvoljnog“<sup>232</sup>, kakva su zaposela književnu scenu 19. veka, zaseniće opštiji pojmovi ekonomije pripovedanja i organske forme. Njima je, naime, potonja kritičarska praksa, namerena da Džejsmsove autopoetičke stavove presloži u monumentalno zdanje prozne umetnosti, posvećivala daleko više pažnje. No, i ekonomiju pripovedanja i organsku formu Džejsms je ostvario upravo zahvaljujući Tintoretovoj pouci da je mnoštvo i obilje moguće prikazati jedinstveno jedino ukoliko se na umu ima da celokupna slika prednjači u odnosu na ma koji njen detalj. Utoliko slikovna fuzija ipak čini jedan od potpornih stubova njegovog kući proze.

---

<sup>229</sup> Ibid.

<sup>230</sup> Henry James, „Preface“, *The Tragic Muse*, Vol. I, *The Novels and Tales of Henry James New York Edition*, Vol. 7, Charles Scribner's Sons, New York, 1908, pp. ix–x. Isticanje N. M.

<sup>231</sup> Ibid, p. x.

<sup>232</sup> Ibid.

Za razliku od Tintoreta o kojem će naveliko pisati u svojoj nefikcionalnoj građi, retko ga pominjući u svojim fikcionalnim ostvarenjima,<sup>233</sup> najmlađem članu venecijanske trojke, Paolu Veronezeu, pridaje daleko veći značaj u svojoj prozi nego u pismima i putopisima. Džejmsova zapažanja o Veronezeu rečitija su nego ona koja je u svojim nefikcionalnim zapisima ponudio o Ticijanu i otkrivaju da se tom venecijanskom slikaru visoke renesanse divio pre svega zbog sposobnosti da s lakoćom ostvari raskošne prizore proslave životne radosti. Niz Veronezeovih slika u Duždevoj palati u Veneciji, posebno one na tavanici, podstaknuće ga da, na primer, bratu Vilijamu napiše:

P. Veroneze je zaista sjajan, na vrlo jednostavan način. Čini se da je u glavi imao divno, savršeno, shvatanje sveta u kojem su sve stvari prožete nekakvim srebrnim sjajem prijatnim za gledati. Potpuno je nedramatičan i „bezličan“. Bila mu je dovoljna sjajna slika na malteru i kada slika ma šta od priče, čini se da celokupna radnja miruje ne bi li delovala lepo tako naslikana. Da nisam obični Anglosaksonac i kukavni rob, ne bih tražio ništa bolje od njegovog *Silovanja Evrope*<sup>234</sup> u D[uždevoj] p[alati], na kojoj divna ružičasta plavuša, velelepni brokat i biseri i lekovito poskakivanje i veliki blagi sjaj mora i nebo i nimfe i cveće daju sve od sebe da demorališu svet u stado Teofila Gotjea. Velika lepota P. Veronezea jeste savršeno jedinstvo i blagost njegovog talenta. Nema ni trunke borbe, ni groznice, ni čežnje za nedostižnim; jednostavno veličanstven osećaj posmatranja spoljašnjeg sveta – glava, stubova spram neba, sjaj satena, lepote uzdizanja pogleda, posmatranja stvari koje je svetlost odozgo uzdigla.<sup>235</sup>

U putopisnom eseju o Veneciji iz 1882, Veronezeova sposobnost da fresku *Silovanje Evrope* učini do te mere moćnom predstavom lepote da preti da svakoga ko je posmatra učini gotjeovskim larpurlatom biće preinačena u sposobnost stvaranja „najsrećnije slike na svetu“<sup>236</sup>:

*Nikad nije postojao slikar plemenitije srećan, nikad umetnik koji je više uživao u životu, posmatrao ga kao vedar festival i osećao ga kao sredstvo stalnog uspeha. [...] Bio je najsrećniji slikar i stvorio je najsrećniju sliku na svetu. Silovanje Evrope zasigurno zaslužuje tu titulu; nemoguće je pogledati bez boli od zavisti. Nigde drugde u umetnosti se ne otkriva takav temperament; nigde drugde se nisu uklopili sklonost i prilika da se izrazi takvo uživanje. Mešavina cveća, dragulja, brokata, ozarenih tela, blistavog mora i lepršavih gajeva, mladosti, zdravlja, pokreta, želje – sve to je najsvetlija vizija koja se ikada spustila na dušu jednog slikara. Srećan je onaj umetnik koji je mogao da zamisli takvu viziju; srećan je onaj umetnik koji je mogao da je naslika kao remek-delo kojeg se ovde sećam naslikanim.*<sup>237</sup>

Pre nego što će se u putopisnim zapisima o Firenci pozabaviti Veronezeovim prikazom Hristovog krštenja, u pismu iz novembra 1869. „raspršiće [...] mladalačke

---

<sup>233</sup> Tintoreta, na primer, pominje u pripoveci “Travelling Companions”, kao i u romanima *The Tragic Muse* i *The Sense of the Past*.

<sup>234</sup> Videti ilustraciju br. 61.

<sup>235</sup> Henry James, “William James, 25, 26, [27] September [1869]”, *The Complete Letters of Henry James, 1855–1872, Volume 2*, eds. Pierre A. Walker and Greg W. Zacharias, University of Nebraska Press, 2006, p. 115.

<sup>236</sup> Henry James, “Venice”, *Italian Hours*, Houghton Mifflin, Boston, New York, 1909, p. 31.

<sup>237</sup> *Ibid*, pp. 30–31. Istanje N. M.

iluzije“ Grejs Norton o Veronezeovoj Sv. Heleni<sup>238</sup> savetom da o njegovim vrednostima treba da govori tek kada bude videla sliku okačenu iznad vrata jedne od odaja galerije Piti.<sup>239</sup> U trećem nastavku putopisnih zapisa “Florentine Notes”, prvobitno objavljenom 21. maja 1874, izneće zapažanja o slici na koju je skrenuo pažnju Grejs Norton. Vajkajući se što kolekcija palate Piti ne poseduje nijednu od Ticijanovih „grupa zlatnih tonova“, utehu nalazi u dražesnoj kompoziciji *Hristovo krštenje*<sup>240</sup> (oko 1580), „trgovca srebrnim nijansama“. <sup>241</sup> Dok je *Silovanje Evrope* video kao najsrećniju sliku na svetu, *Hristovo krštenje* mu se ukazuje kao „tumač i sluga radosti“<sup>242</sup>:

Slika prigušuje i slabi svoje susede. Sumnjam da slikarstvo, kao takvo, može otići dalje od toga. Jednostavno, umetnost je tu potpuna. Rani Toskanci, kao i Leonardo, kao i Rafaelo, kao i Mihael<sup>243</sup> videli su veliki spektakl u lepim, ostrim ivicama elemenata i delova. Veliki Venecijanci osećali su njegovo neraskidivo jedinstvo i prepoznavali su da su forma i boja i zemlja i vazduh ravnopravni članovi svake moguće teme; pod njihovih magičnim dodirima oštri obrisi su se stopili, a prazan prostor je procvetao značenjem. U ovom prelepom Paulu Veronezeu sve je deo šarma – atmosfera kao i figure, izgled blistavog jutra na belinama prošaranom nebu kao i prelepi ljudski udovi, tkanina od venecijanskog purpura oko Hristovih bedara kao i rečita poniznost njegovog držanja.<sup>244</sup>

Premda će putopisni zapisi biti povod da pomene i Veronezeova znamenita dela *Gozba u kući Levijevih*<sup>245</sup> (1573) i *Kraljica od Sabe*<sup>246</sup> (oko 1582–1584) – „uobičajene divne kombinacije brokata, plemstva i mermernih kolonada što presecaju nebo *de turquoise malade*“<sup>247</sup> – kao i platno *Darijeva porodica ispred Aleksandra*<sup>248</sup> (1565–1567) – koje će vam, ukoliko se u novembarški sumrak odšetate do Trafalgar skvera da bi ste ga videli, „ozariti hladan londonski sumrak“ i koje će vam ukoliko budete satima „sedeli ispred njega“ omogućiti da „sanjate da plutate do vodene kapije Duždeve palate“ u Veneciji<sup>249</sup> – zapisi o *Silovanju Evrope* i *Hristovom krštenju* ostaju Džejmsovi najizdašniji „kritičarskim“ perom zabeleženi uvidi o Veronezeu. Uprkos tome što mu je kao i Ticijanu, spram Tintoreta, zamerao

---

<sup>238</sup> Veroneze je naslikao dva portreta Sv. Helene, majke rimskog imperatora Konstantina I, oba naslovljena *San Sv. Helene*. Verzija iz 1570. nalazi se u Nacionalnoj galeriji u Londonu, a ona iz 1580. u vatikanskoj Pinakoteci. Videti ilustracije br. 62 i 63.

<sup>239</sup> Henry James, “Grace Norton, 11 November [1869]”, *The Complete Letters of Henry James, 1855–1872, Volume 2*, eds. Pierre A. Walker and Greg W. Zacharias, University of Nebraska Press, 2006, p. 196.

<sup>240</sup> Videti ilustraciju br. 64.

<sup>241</sup> Henry James, “Florentine Notes”, *Transatlantic Sketches*, James R. Osgood and Company, Boston, 1875, p. 294.

<sup>242</sup> Ibid.

<sup>243</sup> Mikelandđelo.

<sup>244</sup> Henry James, “Florentine Notes”, *Transatlantic Sketches*, James R. Osgood and Company, Boston, 1875, p. 295.

<sup>245</sup> Videti ilustraciju br. 65.

<sup>246</sup> Videti ilustracije br. 66.

<sup>247</sup> Henry James, “From Chambéry to Milan”, *Transatlantic Sketches*, James R. Osgood and Company, Boston, 1875, p. 76.

<sup>248</sup> Videti ilustraciju br. 67.

<sup>249</sup> Henry James, “Venice”, *Italian Hours*, Houghton Mifflin, Boston, New York, 1909, pp. 24–25.



nedostatak kompozicione čvrstine,<sup>250</sup> te da se nije slagao s Raskinovima nastojanjima da ga proglasi slikarom dubokih duhovnih pobuda već ga je držao za svojevrsnog kauzistu,<sup>251</sup> utisci koje je zabeležio kao pismopisac i putopisac otkrivaju da je neizmerno cenio atmosferu Veronezeovih slika koja je više nego ijedna druga slavila život.

Ukoliko se njegovi nefikcionalni zapisi o Veronezeu mogu činiti šturim, mesto koje mu je pridao u prozi zasigurno potvrđuje da je u njemu video umetnika na kojeg se ugledao. Veroneze će prožimati Džejmsovu prozu od naizgled usputnog pominjanja njegovog imena i dela, do potpunog utkivanja pojedinih njegovih slika u njegovo prozno tkanje. S Veronezeom će se, kao i s Ticianom, odmeravati Džejmsovi umetnici. U ranoj pripovesti "A Landscape Painter" (1866), na primer, mladi slikar Lokslis nada da će jednoga dana uspeti da naslika sliku koja će naterati ljude da zaborave „Đorđonea, Bordonea i Veronezea"<sup>252</sup>, a u istoimenom romanu vajara Roderika Hadsona će u Veneciji, dok bude posmatrao Ticianov i Veronezeov kolorit, obuzeti zebnja da je zastranio na svom umetničkom putu.<sup>253</sup> Kao i Tician, Veronezea će prizivati kao nezaobilazno ime kulturnog nasleđa s kojim se njegovi junaci naprosto moraju susresti tokom svog duhovnog razvoja na putu kroz Evropu, kao što će, na primer, činiti junaci pripovetke "Travelling Companions"<sup>254</sup> i nezavršenog romana *Ivory Tower*<sup>255</sup> (1917). Onim junacima kojima će, pak, Džejms nameniti duži boravak u Evropi Veronezeova dela biće često mesto povratka. Na Veronezeove prikaze ljudskih figura Džejms će upućivati onda kada mu u opisima junaka bude potreba potpora da dočara njihove osobene vrednosti, kao što će, na primer, Aurora Kojn u nezavršenom romanu *The Sense of the Past* biti „italijanska princeza iz 15. veka"<sup>256</sup> čiju je sliku mogao potpisati i veliki Veroneze.

U romanima *Amerikanac* i *Krila golubice* (1902), pojedina Veronezeova dela u potpunosti prožimaju Džejmsovo romaneskno tkanje. Nastanak ta dva romana deli nepune tri decenije, tokom kojih je Džejms postojano usavršavao sopstvenu vizuelnu retoriku. Utoliko Veroneze predstavlja najupečatljiviji primer umetnika koji je u Džejmsovoj prozi od imena postao postupak. Veronezeove slike u romanu o Kristoferu Njumenu, uprkos složenom načinu na koji ih Džejms koristi, biće samo njegove slike. Iako će Kristoferu Njumenu one biti potrebne zato što odgovaraju pojedinim njegovim životnim zamislima, a Džejmsu jer će mu omogućiti da pomoću njih ostvari ideal ekonomije pripovedanja, kao i da, u izvesnoj meri, nagovesti dalji tok radnje, Veroneze i njegove slike u *Amerikancu* ostaju konkretan umetnik i njegova konkretna dela.<sup>257</sup> U zreлом romanu *Krila golubice* Veronezeove slike prelivaju se u Džejmsove, a veronezeovska vizuelna retorika postaje deo vizuelne retorike Henrija Džejmsa.

---

<sup>250</sup> Henry James, "Venice: An Early Impression", *Italian Hours*, Houghton Mifflin, Boston, New York, 1909, p. 80.

<sup>251</sup> Ibid, p. 79.

<sup>252</sup> Henry James, "A Landscape Painter", *Stories Revived*, Vol. II, Macmillan and Co., London, 1885, p. 241.

<sup>253</sup> Henry James, *Roderick Hudson, The Novels and Tales of Henry James New York Edition*, Vol. 1, Charles Scribner's Sons, New York, 1907, p. 91.

<sup>254</sup> Henry James, "Travelling Companions", *Travelling Companions*, Boni and Liveright, New York, 1919, p. 8, 20, 24, 34.

<sup>255</sup> Henry James, *The Ivory Tower*, Charles Scribner's Sons, New York, 1917, p. 38.

<sup>256</sup> Henry James, *The Sense of the Past*, Charles Scribner's Sons, New York, 1917, p. 7.

<sup>257</sup> Više o Veronezeovom *Venčanju u Kani* i *Portretu Venecijanke* videti u odeljcima „'Sjajan banket': Veronezeovo *Venčanje u Kani*" i „'Venecijanski portreti, veliki kao život': Veronezeova *Bela Nani*'".

Kada u osmoj knjizi romana Mili Til bude priredila sopstvenu venecijansku gozbu da bi na njoj, kao što je Veroneze svojevremeno učinio na slikama *Venčanje u Kani*<sup>258</sup> (1563) i *Gozba u kući Levijevih*, proslavila krhki život, Džejms će stvoriti jednu od svojih najslavnijih verbalnih slika. Pre nego što će u smiraj dana Merton Denšer pristići u venecijanski dom Mili Til da bi prisustvovao prijemu u čast Luka Streta, doktora koji ju je posavetovao da živi najbolje što može dok može, Džejms će početi da priprema svoju sliku veronezeovske vizuelne retorike. Nalik Veronezeovim gozbama smeštenim u raskošna i prostrana okruženja u kojima postoji savršeni sklad arhitekture i prirode, otvorenog i zatvorenog prostora, Džejms pažljivo bira pozadinu svoje buduće slike. Kada Mili za svoj venecijanski dom odabere palatu Leporeli, biće ispunjen zahtev da Džejmsova junakinja svoj život proslavlja u odajama koje su „deo neke palate, istorijske i živopisne [...] sa slugama, freskama, tapiserijama“<sup>259</sup>. U unutrašnjost palate Leporeli upisana je „bogata venecijanska prošlost“<sup>260</sup>, a kroz lukove njenih prozora i širokih balkona neprestano ulaze odblesci Velikog kanala, neba, mora i neprevaziđenog venecijanskog svetla:

Tek ovog jutra osetila je kako tone u uživanje; osećala je zahvalnost što je toplote južnjačkog leta još uvek bilo u visokim ukrašenim sobama, odajama palata gde su se tvrdi i hladni podovi presijavali večitim sjajem, i gde je sunce na uzburkanoj vodi, trepereći kroz otvorene prozore, igralo po naslikanim „subjektima“ na izvrsnim tavanicama – medaljoni purpurni i smeđi, hrabre stare setne boje, medalje kao od procrvenelog starog zlata, rezbarene i ukrašene, potamnele od vremena, nazupčenih ivica i pozlaćene, smeštene u velika oblikovana i ukrašena udubljenja (kolo belih heruvima, prijateljskih vazdušastih bića) i ulepšanja pomoću drugog niza manjih svetala, otvora na fasadi, zbog kojih je sve izgledalo [...] kao da je od tog mesta pravila raskošne odaje.<sup>261</sup>

Da je Milina venecijanska palata poput onih koje je na svojim delima slikao Veroneze prvi će skrenuti pažnju lord Mark<sup>262</sup> kada bude naglasio lepotu starih stepenica koje naprosto zahtevaju da „na vrhu i u podnožju [stoje ljudi] u veronezeovskim kostimima“<sup>263</sup>.

Pošto je stvorena veronezeovska pozadina i atmosfera, u sliku Milinog banketa počinju da ulaze junaci koji ne mogu da se otmu utisku, jedan za drugim, da se nalaze u prizoru koji kao da je za njih stvorio venecijanski majstor. Suzan Šepard Stringam, Milina verna prijateljica i saputnica, kada se Denšer bude priključio zabavi objavljuje: „To je kao neka Veronezeova slika, koliko god je moguće... sa mnom kao tim neizbežnim patuljkom, malim crnim Mavrom, koji se nalazi u uglu prednjeg plana, zbog pojačanog utiska. Kad bih samo imala sokola ili psa ili nešto takvo, znatno više bih doprinela tom prizoru.“<sup>264</sup>

---

<sup>258</sup> Videti ilustraciju br. 68.

<sup>259</sup> Henri Džejms, *Krila golubice*, prev. Danko Ješić, Kosmos, Beograd, 2019, str. 317.

<sup>260</sup> Ibid.

<sup>261</sup> Ibid, str. 315.

<sup>262</sup> Lordu Marku će pripasti čast ukaže na sličnost Mili Til s uporedi s „tajanstveni[m] portret[om]“ izloženim u Nacionalnoj galeriju u Londonu, koji je Mirijam Alot identifikovala kao Broncinovim portretom *Lukrecije Pančatiki* (oko 1545). Videti: Henri Džejms, *Krila golubice*, prev. Danko Ješić, Kosmos, Beograd, 2019, str. 160–162; Miriam Allott, “The Bronzino Portrait in Henry James’s *The Wings of the Dove*”, *Modern Language Notes*, Vol. 68, No. 1, 1953, pp. 23–25; i ilustraciju br. 69.

<sup>263</sup> Henri Džejms, *Krila golubice*, prev. Danko Ješić, Kosmos, Beograd, 2019, str. 326.

<sup>264</sup> Ibid, str. 367.

Dok Suzan Stringam iznosi to i druga mišljenja, Denšera obuzima osećaj „da je ta slika zatvorena za njega“ i pita se: „Kakva je uloga bila namenjena *njemu*, s njegovim držanjem kojem je nedostajalo otmenosti, u kompoziciji na kojoj će je sve ostalo imati?“<sup>265</sup> Suzan će mu, nedugo zatim, razrešiti nedoumicu: „Vi ćete biti taj veličanstveni mladić koji nadvisuje ostale i drži uzdignutu glavu i vinski pehar.“<sup>266</sup> Iako mu je namenjena izvesna uloga, Denšer i dalje ne oseća da posve pripada slici u kojoj se nalazi – one „žive u Veronezeovim slikama“<sup>267</sup>, a on se u njima obreo. No, Denšera neće još dugo držati taj utisak. Jer kada Mili konačno bude sišla u sliku i kada i sve ostale zvanice budu pristigle, Denšer će prihvatiti da bude deo prizora koji ga okružuje:

Uticao tog mesta, lepote prizora, verovatno je imao mnogo veze s tim; zlatna otmenost ukrašenih soba, umetničkih dela za sebe, pobrinula se, u vidu uticaja, za opšte ponašanje, i navela je ljude da budu blagi ali ne i ozbiljni. [...] Mili, koja se kretala među njima u jednoj predivnoj beloj haljini, dovela ih je nekako u vezu s nečim što ih je učinilo znatno prijatnijim; pa, ako ta Veronezeova slika o kojoj je razgovarao s gospođom Stringam možda nije bila sasvim sastavljena, prilična jednoličnost prethodnih časova, tragovi bezosećajnosti ublaženi „neodlučnošću“, bili su gotovo plemenito odbačeni.<sup>268</sup>

Na koncu, nakon lorda Marka, Suzan Stringam i Mertona Denšera, i Kejt Kroj se pridružuje stvaranju osobene slike veronezeovske vizuelne retorike. Za razliku od ostalih junaka, Kejt Kroj će slici doprineti prevashodno svojim viđenjem Mili Til. Poput govornika koji na Veronezeovim slikama skreću pažnju posmatrača na najvažniju osobu prikazanog prizora,<sup>269</sup> Kejt Kroj ističe da je Mili ta koja u potpunosti vlada slikom. Živopisna pozadina, bogat dekor, mali orkestar koji doprinosi veseloj atmosferi, brojne raznolike zvanice – sve je u službi Mili Til: „[O]na je *previše* lepa [...] Sve joj tako lepo pristaje... posebno biseri. Tako se lepo slažu s tom čipkom.“ [...] ‘Ona je golubica [...] čovek nekako ne zamišlja golubice ukrašene nakitom. A ipak joj on u potpunosti pristaje.’“<sup>270</sup> Mili kao bela golubica priziva Veronezeovu sliku Hristovog krštenja na kojoj, poput Mili koja obasjava i natkriljuje događaj u palati Leporeli, beli golub kao simbol Svetog duha isijava svetlost dok lebdi iznad svetog čina koji će potvrditi da je Isus sin Božiji.

Ukoliko Džejms nije ostavio prostora da se posumnja da je Milin banket u Veneciji išta drugo do Veronezeova slika, zasigurno je ostavio otvorenim pitanje koju sliku venecijanskog slikara je zapravo želeo da dozove u sećanje čitaocima svog romana. Suzan Stringam će uputiti na dve Veronezeove slike: *Gozbu u kući Levijevih* kada bude sebe

---

<sup>265</sup> Ibid.

<sup>266</sup> Ibid, str. 368.

<sup>267</sup> Ibid.

<sup>268</sup> Ibid, str. 372.

<sup>269</sup> Govornika na platnima manirističkih slikara Vajli Sajfer je definisao, pozivajući se na jakobinsku dramu, kao „maniristički način direktnog obraćanja koji odgovara intimnom solilokviju u jakobinskoj drami, obliku žustre komunikacije između glumca i publike koja nastoji da naruši dramsku distancu“. (Wylie Sypher, *Four Stages of Renaissance Style; Transformations in Art and Literature, 1400–1700*, Doubleday, New York, 1955, pp. 143–144.) Potreba za govornikom ne bi bila do te mere izražena da se na manirističkim platnima neretko nije odigravalo ukrštanje više različitih perspektiva koje je zahtevalo da pažnja posmatrača ipak nekako bude usmerena na centralni događaj slike, kao i da su složene kompozicije često uključivale mnoštvo detaljno prikazanih figura među kojima je katkad bilo teško razabrati centralne.

<sup>270</sup> Henri Džejms, *Krila golubice*, prev. Danko Ješić, Kosmos, Beograd, 2019, str. 375.

uporedila s Mavrom patuljastog rasta što se, iako bez kakve životinje, nalazi u prednjem delu slike; i *Venčanje u Kani* kada Denšeru bude dodelila ulogu visokog mladića što uzdiže pehar vina, dok se zvanice vesele uz muziku malog orkestra. A Kejt Kroy, premda manje prepoznatljivo nego Suzan Stringam, na Veronezeovo *Hristovo krštenje*. Malo je verovatno, kao što su mnogi mislili,<sup>271</sup> da je Džejms, slučajno ili namerno, više Veronezeovih slika spojio u jednu. Verovatnijim se čini da je, koristeći prepoznatljive elemente venecijanskog majstora, stvorio sopstvenu sliku veronezeovske vizuelne retorike.

Premda se Džejms retko uzima kao pisac dubokih duhovnih pobuda, roman čiji je naslov potekao iz Psalma Davidovih i čija se centralna slika zasniva na ikonografiji tri značajna događaja iz Isusovog života, iako njen tvorac slovi više za svetovnog no religioznog slikara, otvara mogućnost da se ideja spasenja uzdigne iznad svih ostalih od kojih je roman *Krila golubice* nesporno sačinjen. Ideje života, smrti, vitalnosti, bolesti, ljubavi i njenog odsustva, slobode, zatočeništva, bogatstva, siromaštva, plemenitosti, obmane, istine, laži i tako redom poput stepenica, jedna po jedna, vode ka onoj u kojoj će se sve sažeti – ideji spasenja. Jer, ma koliko pojednostavljeno delovalo, Džejms je u biti napisao roman u kojem nasmrt bolesna američka naslednica, iako nastoji da živi najviše što može misleći na svoju nadolazeću smrt, očekuje izbavljenje iz ovozemaljskih muka i u kojem dvoje siromašnih ljubavnika u njenoj smrti vide spasenje svoje ljubavi. Da bi nam tu srž slikovito pred očima prikazao i da bi nas u nju uverio, pozivao nas je, rečima Suzan Stringam, da čitajući sliku koju stvara na stranicama osme knjige romana, isprva u sećanje prizovemo Veronezeov prikaz *Gozbe u kući Levijevih*. Vizuelna retorika Džejmsove verzije *Gozbe u kući Levijevih* otkriće nam da je reč o Milinoj poslednjoj oproštajnoj večeri na kojoj se slavi život uprkos ili možda baš zbog predstojeće izdaje i smrti. Mili ga slavi jer će ono što sledi za nju biti izbavljenje, a Kejt i Merton zato što postoji ona čija će im smrt omogućiti život. Navodeći nas, nedugo zatim, da u njegovoj slici prepoznamo Veronezov prikaz čuda pretvaranja vode u vino kojim je Hrist, na molbu Device Marije, svoje domaćine u Kani Galilejskoj spasio sramote, siromaštvo preokrenuvši u bogatstvo, Džejms slikovno osnažuje potpuno otkrivanje plana kojim će se Kejt i Merton izbaviti iz siromaštva – Mili će biti ta, Kejt će saopštiti Denšeru tokom gozbe u njenoj venecijanskoj palati,<sup>272</sup> koja će njihovo siromaštvo pretvoriti u bogatstvo. I na koncu, posve suptilno, spuštajući u svoju sliku Mili kao belu golubicu Džejms nas upućuje na Veronezeovo *Hristovo krštenje*. Mili kao bela golubica svojim krilima natkriljuje sve u svojoj zlatom optočenoj palati, dok u njenim golubinjim krilima<sup>273</sup> Kejt i Merton vide mogućnost sopstvenog izbavljenja iz kaveza siromaštva, a ona sama mogućnost da iz svog zlatnog

---

<sup>271</sup> Videti, na primer: Oscar Cargill, "The Major Phase: *The Wings of the Dove*", *The Novels of Henry James*, Macmillan, New York, 1961, pp. 343–346; Laurence Bedwell Holland, "The 'Sacrament of Execution'", *The Expense of Vision: Essays on the Craft of Henry James*, Princeton University Press, 1964, pp. 306–308; Jeffrey Meyers, "Bronzino, Veronese and *The Wings of the Dove*", *Painting and the Novel*, Manchester University Press, 1975, pp. 25–26.

<sup>272</sup> Pred kraj osme knjige romana, Kejt Kroy saopštava Mertonu Denšeru da ga ostavlja u Veneciji s Mili Til, da bi se oženio devojkom na samrti, čiji će novac potom „prirodnim putem naslediti“. Videti: Henri Džejms, *Krila golubice*, prev. Danko Ješić, Kosmos, Beograd, 2019, str. 380.

<sup>273</sup> Izvor za naslov romana i sliku Mili Til kao golubice Džejms je našao u šestom stihu 55. Psalma Davidovog: „I rekoh: ko bi mi dao krila golubinja? ja bih odleteo i počnuo.“

kaveza odleti u spokoj. Ukoliko nam poslednja večera i pretvaranje vode u vino nisu odagnali sve sumnje, bela golubica će nam neporecivo objaviti da spasa ima.

Tu sliku, nalik Veronezeovim a ipak posve njegovom, Džejms nije stvorio samo da bi zadovoljio sopstvenu kao i požudu očiju svojih čitalaca – ona je srž romana *Krila golubice*. U njoj se susište glavni tokovi Džejmsovog romana, njome su slikovito naglašeni najvažniji motivi pripovesti o Mili Til, Kejt Kroj i Mertonu Denšeru. No, Džejmsova slika veronezeovskog banketa ukazuje se kao srž romana zahvaljujući ideji koju ovaploćuje, više nego ijednom prikazanom elementu radnje ili pojedinačnom motivu. Zahvaljujući ideji koju ovaploćuje i u koju upečatljivo uverava svoje čitaocce, Džejmsove slike se ne mogu posmatrati kao postupak visoko razvijenog književnog piktorijalizma – onog koji samo ispunjava antički kredo *ut pictura poesis*, živopisno pred očima priziva ono o čemu je reč (*ekphrasis*) i podstiče sposobnost da se napisano učini vidljivim (*enargeia*) – već kao postupak osobene vizuelne retorike čija je svrha istovremeno i da slikovito pred očima dočara i da odredi razumevanje dočaranog i da u dočarano neporecivo ubedi.

Pre nego što će u svojim zrelim godinama i romanima koji su ih obeležili – *Ambasadori* i *Krila golubice* – stvoriti slike poput lambineovskog pejzaža ili veronezeovskog banketa u kojima će u potpunosti ovaplotiti idejnu srž svojih romana, Džejms je napisao šesnaest romana i pedeset i pet pripovedaka u njima postepeno pretvarajući imena likovnih umetnika od kojih je učio u sopstveni književni postupak, a književni piktorijalizam dovodeći do vizuelne retorike koja će mu omogućiti da slika bude u srži svakog njegovog cilja, posebno onog koji sliku proizvodi u značenje.

### III. „NOVA VRSTA ARITMETIKE“<sup>274</sup>: AMERIKANAC

Kada je u junu 1876. objavljen prvi nastavak romana *Amerikanac*, Džejs je za sobom imao dva romana *Watch and Ward* (1871; 1878)<sup>275</sup> i *Roderick Hudson*<sup>276</sup>, dvadeset i sedam pripovedaka objavljenih u književnim časopisima,<sup>277</sup> zbirku pripovedaka *A Passionate Pilgrim and Other Tales* (1875) i putopis *Transatlantic Sketches*. Književnu karijeru koja je prethodila *Amerikancu*, obeležila je potraga za temama koje će ga u najvećoj meri nadahnjivati, žanrovima koji će pogodovati njegovom književnom daru i izrazu koji će ga izdvojiti u odnosu na postojeću književnu scenu. Pokušao je da se „dokaže“ kao američki pisac spreman da se uhvati u koštac s bolnim i svežim sećanjima na Američki građanski rat (“The Story of a Year”, “Poor Richard” i “A Most Extraordinary Case”)<sup>278</sup>, nastojao je da se nadoveže na tradiciju angloameričke romanse (“My Friend Bingham”, “De Grey: A Romance”, “The Romance of Certain Old Clothes”, “Gabrielle de Bergerac” i “Adina”), sproveo je stilske melodramske vežbe (“Master Eustace” i “Guest’s Confession”), uveo je natprirodne i alegorijske elemente u svoje pripovesti (“Professor Fargo” i “Benvolio”), započeo je tematsko i žanrovsko istraživanja dužih i kraćih pripovesti o umetnicima (u romanu o umetniku *Roderick Hudson* i u pripovetkama o umetnicima “The Story of a Masterpiece”, “The Madonna of the Future”, “The Sweetheart of M. Briseux”, “The Last of the Valerii”), uspostavio je „internacionalnu temu“ (“Travelling Companions”, “A Passionate Pilgrim”, „Gospođa de Mov“ i „Eugen Peikering“) i iskusio je pokoji književni neuspeh (poput romana *Watch and Ward* i pripovedaka “A Tragedy of Error”, “A Problem”, “Osborne’s Revenge”, “A Light Man” i “At Isella”).<sup>279</sup>

Uprkos tome što su mu pojedina rana ostvarenja donela izvesni uspeh u književnoj javnosti i što su uspostavila solidne temelje na kojima će kasnije naveliko graditi svoj bogati književni opus, u trenutku kada je odlučio da Novi kontinent zameni Starim

---

<sup>274</sup> Henry James, *The American*, ed. James W. Tulleton, W. W. Norton & Company, 1978, p. 17.

<sup>275</sup> Roman je prvobitno objavljivao u nastavcima od avgusta do decembra 1871. u časopisu *The Atlantic Monthly*, da bi 1878. bio objavljen u knjižskom formatu u izdanju bostonskog izdavača Houghton, Osgood and Company. Pozniji Džejs se svog prvoobjavljenog romana unekoliko odrekao i roman o umetniku, vajar Roderiku Hudsonu, kasnije je navodio kao svoj prvi roman.

<sup>276</sup> Pre nego što će 1875. biti objavljen kao knjiga s obe strane Atlantika (u Sjedinjenim Američkim Državama u izdanju Houghton, Osgood and Company, a u Velikoj Britaniji u izdanju londonskog izdavača Macmillan), roman je prvobitno objavljivao u nastavcima od januara do decembra 1875. u časopisu *The Atlantic Monthly*.

<sup>277</sup> Pripovetke koje je Džejs objavio do juna 1876. godine jesu: “A Tragedy of Error”, “The Story of a Year” (1865), “A Landscape Painter” (1866), “A Day of Days” (1866), “My Friend Bingham” (1867), “Poor Richard” (1867), “The Story of a Masterpiece” (1868), “A Most Extraordinary Case” (1868), “A Problem” (1868), “De Grey: A Romance” (1868), “Osborne’s Revenge” (1868), “The Romance of Certain Old Clothes” (1868), “A Light Man” (1869), “Gabrielle de Bergerac” (1869), “Travelling Companions”, “A Passionate Pilgrim”, “At Isella” (1871), “Master Eustace” (1871), “Guest’s Confession” (1872), “The Madonna of the Future”, “The Sweetheart of M. Briseux”, “The Last of the Valerii” (1874), „Gospođa de Mov“ (1874), “Adina” (1874), “Professor Fargo” (1874), „Eugen Peikering“ (1874) i “Benvolio” (1875).

<sup>278</sup> Više o Džejsovim pripovetkama o Građanskom ratu videti u: Vivian Zenari, “Henry James’s Civil War Stories: The Homefront Experience and War Romance”, *War, Literature & the Arts: An International Journal of the Humanities*, Vol. 27, 2015, pp. 1–40.

<sup>279</sup> Čak ni u svojim ranim delima Džejs nije bio pisac tematski i žanrovski čistih ostvarenja. Utoliko ovu klasifikaciju treba uzeti uz izvesnu ogradu.

Džejms je bio u potrazi za svojim mestom u fizičkom i, još više, književnom svetu. Nije nalazio da može biti samo Amerikanac u Americi i nije želeo da bude samo američki pisac u Americi, stoga je biti Amerikanac i američki pisac u Parizu delovalo kao pogodnije rešenje. Odlazak u Pariz je, na izvesno vreme barem, rešio pitanje njegovog fizičkog mesta u svetu, ali ne i pitanje njegovog mesta u književnom svetu. Napuštanje Amerike zasigurno je bio prvi korak u izbegavanju Hotornovog usuda, ali šta je tačno trebalo da učini sa svojim američkim nasleđem na novom književnom tlu, u trenutku kada piše *Amerikanca* u Parizu, bila je nova vrsta aritmetike, ona koja ga je, premda ne prvi put u životu, ispunjavala izvesnom nelagodnom. Ukoliko je Kristofer Njumen iz Amerike otišao u Pariz tragajući za intenzivnijem iskustvom, Džejms prelazi Atlantik da bi odgonetnuo kakav tačno romansijer želi da bude i kakve tačno romane želi da piše. Iako će proći još koja decenija pre nego što će biti moguće sa sigurnošću reći da je odgonetnuo kakav romansijer želi biti i kakvim romansijerom je ustinu i postao kada je napisao roman *Portret jedne leđi*, pisanje *Amerikanca* u Parizu biće značajna prekretnica na putu ka njegovom mestu u književnom svetu. Džejmsova nastojanja da tokom 1876. i 1877. pronađe srednju zemlju između američkog nasleđa hotornovske romanse i tradicije balzakovskog realističkog romana koju su, na njegove oči, prekaljali Gustav Flober i Emil Zola, kao i pokušaji da tvenovsku matricu nevinih Amerikanaca na Starom kontinentu preokrene u obrazac koji će postati samo njegov biće zametak koji će mnogo godina kasnije u potpunosti proklijati najpre u romanu *Portret jedne leđi* a potom u *Ambasadorima*.

Nepunih mesec dana pošto se nastanio u Parizu, 1. decembra 1875, trideset dvogodišnji Henri Džejms piše Fransisu Farselasu Čerču, uredniku magazina *Galaxy*, da će mu uskoro poslati prvi deo rukopisa romana koji je počeo da piše brže nego što je mislio i da je „[n]aslov te stvari *Amerikanac*“.<sup>280</sup> Uprkos njegovoj želji da novi roman što pre osvane na stranicama uglednog američkog mesečnika pregovori s urednikom trajali su mesecima<sup>281</sup>, da bi priповest o Kristoferu Njumenu, naposletku, bila objavljena u magazinu *The Atlantic Monthly*.<sup>282</sup> Finansijske nedaće u kojima se nalazio u trenutku odluke da se na izvesno vreme nastani u Evropi zahtevale su da što pre obezbedi serijalizaciju novog romana i, kako piše Vilijamu Dinu Haulesu u pismu od 3. februara 1876. tešeći ga što je novi roman isprva ponudio *Galaxy*-u a ne *The Atlantic Monthly*-u,

---

<sup>280</sup> Henry James, "Francis Pharcellus Church; 1 December [1875]", *The Complete Letters of Henry James, 1872–1876, Volume 3*, ed. Pierre A. Walker and Greg W. Zacharias, University of Nebraska Press, 2011, p. 13.

<sup>281</sup> Fransisu Farselasu Čerču je, po svemu sudeći, trebalo dosta vremena da odgovori na Džejmsovo pismo i, premda je deo prepiske s urednikom magazina *The Galaxy* izgubljen, na osnovu pisma od 3. marta 1876. jasno je da je Čerč ustinu odgovorio Džejmsu 18. februara, potvrdivši prijem dva nastavka romana. Istovremeno, martovski odgovor nagoveštava da Čerč nije odredio početak serijalizacije romana niti da je potvrdio autorove uslove jer Džejms završava pismo zahtevom da mu što pre javi odgovore na ova pitanja i da, ukoliko su odgovori odrični, rukopis prosledi njegovom ocu. U međuvremenu, u prepisku povodom objavljivanja *Amerikanaca* uključuje se i Vilijam Din Hauels koji će se, kako svedoči pismo od 4. aprila 1876, konačno dočepati rukopisa. Henry James, "Francis Pharcellus Church or William Pharcellus Church; 3 March [1876]", *The Complete Letters of Henry James, 1872–1876, Volume 3*, ed. Pierre A. Walker and Greg W. Zacharias, University of Nebraska Press, 2011, p. 77; i: "William Dean Howells; 4 April [1876]", *The Complete Letters of Henry James, 1872–1876, Volume 3*, ed. Pierre A. Walker and Greg W. Zacharias, University of Nebraska Press, 2011, p. 94.

<sup>282</sup> *Amerikanac* je prvobitno objavljivao u dvanaest nastavaka od juna 1876. do maja 1877. godine, a u maju 1877. objavljen je kao knjiga u izdanju bostonske izdavačke kuće James R. Osgood and Company.

„hitan mesečni prihod“ zahtevao je da priču *Amerikanac* – „onu o kojoj sam ti govorio (ali koja se, uzgred, odvija unekoliko drugačije nego što je se ti sećaš)“ – iskoristi „donekle preuranjeno“.<sup>283</sup> Jedina tema koja je u njegovom umu tada bila dovoljno zrela da odmah bude iskorišćena – ona koja se, najšire uzev, tiče zгода i nezgoda Amerikanaca u Evropi<sup>284</sup> – biće tema kojoj će se iznova vraćati, a nedostatke unekoliko preuranjene verzije s Kristoferom Njumenom u glavnoj ulozi nastojaće da ispravi u verzijama s Izabelom Arčer i Lambertom Streterom.

---

<sup>283</sup> Henry James, “William Dean Howells; 3 February [1876]”, *The Complete Letters of Henry James, 1872–1876, Volume 3*, ed. Pierre A. Walker and Greg W. Zacharias, University of Nebraska Press, 2011, p. 58.

<sup>284</sup> Više o *Amerikancu* kao ranom romanu koji nastoji da predoči šta znači biti Amerikanac, a potom i Amerikanac u Evropi videti u: Martha Banta, “Introduction”, *New essays on ‘The American’*, ed. Martha Banta, Cambridge University Press, 1987, pp. 1–28.



## Predgovor *Amerikancu*: čudna sprega misli i želja

Trideset godina nakon što je započeo pisanje *Amerikanca* Džejms se 1905. godine, pripremajući Njujorško izdanje svojih izabranih dela,<sup>285</sup> poduhvatio pisanja predgovora romanu i njegovoj podrobnoj reviziji. Za razliku od poznog romana *Zlatni pehar* (1904), koji će pretrpeti malo izmena da bi postao XXIII i XXIV tom Njujorškog izdanja, *Amerikanac* će, da bi bio uobličen u II tom znamenitog izdanja njegovih izabranih dela, zahtevati obimne intervencije zrelog pisca. Pišući predgovor *Zlatnom peharu*, pozni Džejms objašnjava šta je sobom doneo ponovni pogled na već objavljena dela, posebno ona rana, i slikom otisaka stopala na snegom prekrivenom prostranstvu, dočarava u kojoj meri otisci koje je ostavio pišući *Amerikanca* 1875. i 1876. ne odgovaraju onima iz 1905, kada je nanovo hodio snežnim prostranstvom romana napisanog pre trideset godina.<sup>286</sup> Žaleći zbog sopstvene mladalačke trapavosti s kojom je napisao *Amerikanaca*, zreli Džejms se poverava da je povratak ranom romanu ometao unutarnji glas koji je, poput refrena, neprestano ponavljao: „Kada *bih* samo mogao da ga ponovo napišem, kada *bih* samo mogao bolje da opravdam zakrpe grube površine, jadne komadiće svesno pristojne stvari koja zapada za oko bezobzirno prigovarajući zbog stare glupavosti dodira!“<sup>287</sup> Ponovo čitajući i unekoliko ponovo pišući roman o Kristoferu Njumenu, Džejms je uistinu 1905. uglačao neravnu

---

<sup>285</sup> Njujorško izdanje je popularan naziv za dvadeset i šest tomova *Romana i pripovedaka Henrija Džejmsa* (*The Novels and Tales of Henry James*) u izdanju njujorškog izdavača Charles Scribner Sons. Za Džejmsova života objavljeno je dvadeset i četiri toma i njih čine: I tom roman *Roderick Hudson*; II tom roman *The American*; III i IV tom roman *Portret jedne leđi* (*The Portrait of a Lady*); V i VI tom roman *Princeza Kasamasima* (*The Princess Casamassima*); VII i VIII tom roman *The Tragic Muse*; IX tom roman *The Awkward Age*; X tom roman *Blago Pojntona* (*The Spoils of Poynton*) i pripovetke „Jedan londonski život“ (“A London Life”) i “The Chaperon”; XI tom roman *What Maisie Knew* i pripovetke “In the Cage” i „Učenik“ (“The Pupil”); XII tom pripovetke „Aspernovi papiri“ (“The Aspern Papers”), „Okretaj zavrtnja“ (“The Turn of the Screw”), „Lažljivac“ (“The Liar”) i “The Two Faces”; XIII tom roman *The Reverberator* i pripovetke „Gospođa de Mov“ (“Madame de Mauves”), “A Passionate Pilgrim”, “The Madonna of the Future” i “Louisa Pallant”; XIV tom pripovetke “Lady Barbarina”, “The Siege of London”, “An International Episode”, “The Pension Beaurepas”, „Svežanj pisama“ (“A Bundle of Letters”), “The Point of View”; XV tom pripovetke “The Lesson of the Master”, „Smrt lava“ (“The Death of the Lion”), “The Next Time”, „Slika na tepihu“ (“The Figure in the Carpet”) i “The Coxon Fund”; XVI tom pripovetke “The Author of ‘Beltraffio’”, „Srednje godine“ (“The Middle Year”), „Gevil Fejn“ (“Greville Fane”), „Slomljena krila“ (“Broken Wings”), “The Tree of Knowledge”, “The Abasement of the Northmores”, “The Great Good Place”, „Četiri susreta“ (“Four Meetings”), “Paste”, “Europe”, “Miss Gunton of Poughkeepsie” i “Fordham Castle”; XVII tom pripovetke „Oltar mrtvih“ (“The Altar of the Dead”), „Zver u džungli“ (“The Beast in the Jungle”), „Mesto rođenja“ (“The Birthplace”), “The Private Life”, „Oven Vingrejv“ (“Owen Wingrave”), “The Friends of the Friends”, “Sir Edmund Orme”, „Pobuna mrtvog pisca“ (“The Real Right Thing”), „Kuća na lakat“ (“The Jolly Corner”) i “Julia Bride”; XVIII tom pripovetke „Dejzi Miler“ (“Daisy Miller”), “Pandora”, “The Patagonia”, „Brakovi“ (“The Marriages”), „Prava stvar“ (“The Real Thing”), “Brooksmith”, “The Beldonald Holbein”, “The Story In It”, “Flickerbridge” i “Mrs. Medwin”; XIX i XX tom roman *Krila golubice* (*The Wings of the Dove*); XXI i XXII tom roman *Ambasadori* (*The Ambassadors*) i XXIII i XXIV tom roman *Zlatni pehar* (*The Golden Bowl*). Posthumno, 1918. godine, objavljena su još dva toma: kao XXV tom objavljen je nezavršeni roman *The Ivory Tower*, a kao XXVI tom takođe nezavršen roman *The Sense of the Past*.

<sup>286</sup> Više o Džejmsovoj slici neugažene snežne poljane videti više u: Dž. Hilis Miler, „Neugažena snežna poljana Henrija Džejmsa“, *O književnosti*, prev. Nataša Marković, Službeni glasnik, Beograd, 2017, str. 59–61.

<sup>287</sup> Henry James, “Preface”, *The Golden Bowl*, Vol. I, *The Novels and Tales of Henry James New York Edition*, Vol. 23, Charles Scribner’s Sons, New York, 1908, p. xxi.

površinu romana ali samu srž, uprkos brojnim stilističkim izmenama, nije promenio.<sup>288</sup> I *Amerikanac* objavljen 1907. i onaj koji je u knjiškom formatu ugledao svetlo dana 1877. predočavaju „šantavo viđenje jednog zanimljivog slučaja“<sup>289</sup> koje mu se javilo iznenada, nekoliko godina pre nego što će započeti pisanje romana o Kristoferu Njumenu, dok je, kako objašnjava u predgovoru, sedeo

u jednom američkom „konjskom omnibusu“ kada sam iznenada shvatio da ushićeno razmišljam, kao o temi „priče“, o situaciji, u nekoj drugoj zemlji i u aristokratskom društvu, u kojoj se našao jedan stameni ali podmuklo prevareni i izdani, surovo oštećeni sunarodnik, pri čemu je poenta da on pati u rukama lica koja polažu pravo na to da predstavljaju najvišu moguću civilizaciju i da pripadaju staležu koji je u svakom pogledu superioran naspram njegovog. Šta bi on „radio“ u toj neprilici, kako bi se pribrao ili kako bi se, kad ne uspe da popravi stanje, on ponašao pod teretom poniženja?<sup>290</sup>

Premda je u pismima iz tog perioda tvrdio da je pripovest o Kristoferu Njumenu bila jedina tema dovoljno zrela da u tom trenutku bude pretočena u roman, u predgovoru će posvedočiti da mu je zapravo bila veoma draga. Zahvaljujući tome što je u nju bio „više nego zaljubljen“, što je „verovao u nju, tako pouzdanu, tako maštovitu“ prebrodio je muke koje mu je zadavala serijalizacija još nenapisanog romana a „žudnj[a] za kazivanjem“ donosila je radost bezobzirno rušeći „zebnje svih vrsta“.<sup>291</sup>

Predgovor *Amerikancu* napisan je prema uobičajenom obrascu autopoetičkih tekstova koji prethode Njujorškom izdanju Džejmsovih književnih dela. Nakon kraće izdavačke istorije romana, prisećanja na zametak priče i načina na koji je on prerastao u roman, Džejms se usredsređuje na poetički problem, prema njegovom mišljenju, osobito važan za sam roman, da bi naposljetku ponudio svoje čitanje *Amerikanca* usput nudeći pokoje opravdanje svog pripovednog postupka. Kao i u ostalim predgovorima, i u onom napisanom za *Amerikanca* sadržane su poetičke pouke koje bi trebalo da ponude odgovore na goruća pitanja Džejmsovog pripovednog postupka. Iako će i u ovom predgovoru pokušati da unekoliko zametne trag odgovorima, poturajući ih kao odgovore na posve druga pitanja, u predgovoru *Amerikancu* će zapravo biti sadržani odgovori na pitanja sazrevanja njegove imaginacije iz koje će proisteci roman, kao i odnosa umetnosti i stvarnosti. Naime, ispitujući odnos romantičnog i realističnog, a potom i žanrovske razlike između romanse i romana, Džejms osvetljava sopstveni stvaralački proces i način na koji se umetnost odnosi prema stvarnosti.

Pre nego što će se u predgovoru pozabavi odnosom romantičnog i realističnog, Džejms će odati svojevrstu počast Parizu koji je udahnuo život u pripovest o Kristoferu Njumenu, podstakao ga da u podnožju Trijumfalne kapije prikupi svoje zamisli, omogućio

---

<sup>288</sup> Mišljena o prirodi i značaju izmena u *Amerikancu* su podeljena – dok pojedini proučavaoci smatraju da su izmene u izdanju iz 1907. do te mere radikalne da su Njumena od genijalnog mladića učinile ostarelim egoistom (Robert Herrick, „A Visit to Henry James“, *Yale Review*, Vol. 12, 1923, p. 735), drugi su mišljenja da brojne stilističke izmene nisu suštinski izmenile tkanje romana. Royal A. Gettmann, „Henry James’s Revisions of *The American*“, *American Literature*, Vol. 16, No. 4, 1945, p. 285.

<sup>289</sup> Henri Džejms, „Predgovor *Amerikancu*“, prev. Lazar Macura, *Budućnost romana*, prir. Biljana Dojčinović, Službeni glasnik, Beograd, 2012, str. 94.

<sup>290</sup> Ibid.

<sup>291</sup> Ibid, str. 93.

mu da vidi svog junaka u salonu Kare u Luvru, svojim slikama i zvucima pomogao mu da zamisli velike ljude s kojima će sučeliti svog junaka, da se priseti Balzakovih pouka<sup>292</sup> i da mu, na koncu, ponudi sliku Njumena kao očaranog, a potom i bezobzirno izdatog ljubavnika. Kao i u većini drugih predgovora vajkaće se Džejsms da nije u mogućnosti da se u potpunosti priseti istorije nastanka svog dela, koja bi svakako mogla biti primamljiva samo za kakvog radoznalog kritičara, ali će isto tako, možda upečatljivije nego u ostalim predgovorima, zapravo predočiti istoriju sazrevanja svog dela. Naime, zametak koji mu se iznenada javio u jednom od američkih konjskih omnibusa prokljao je na plodnom tlu Pariza uobličivši sve one nejasne odgovore na strašna pitanja „ko? šta? gde? kada? zašto? kako?“<sup>293</sup> Umesto posve realističnog prikaza redosleda kojim se razvijala njegova zamisao, Džejsms nudi čarobno romantičan opis istorije sazrevanja njegove svesti. Opisujući kako je njegova zamisao „razvijala [...] uzdignuti barjak romanse [...] sasvim nesvesno“ i kako je ne znajući u mislima sklapao „veliku romansu“:

Stvar je dosledno, potpuno – i stvarno bih voleo da budem drzak i kažem čarobno – romantična; i sve to bez namere, nagađanja, kolebanja, kajanja. Efekat je jednako neplaniran i neskriven, i gubim se u ovaj kasni čas, moram da dodam, u nekoj tužnoj zlobi slobodne igre toliko neizazvanog instinkta. Čovek bi voleo da prizove natrag takve časove divnog sunovrata. Za kritički um, koji je angažovanje svih čovekovih sposobnosti, vremenom, tako neminovno i temeljito probudilo, oni predstavljaju *najsrećnije doba predaje zazvanoj muzi i zamišljenoj priči: doba slika toliko slobodnih i uverljivih i spremnih da zanemaruju pitanja i zabavljaju se, poput bezazlenih školaraca Grejove lepe Ode,*<sup>294</sup> u svom zanosu neznanja. Vreme nesumnjivo brzo dolazi kada pitanja, kako ih ja zovem, imaju glavnu reč i kada se *mala žrtva*, da još jednom prilagodimo Grejov termin *stvorenju [razigrane] mašte,*<sup>295</sup> ne usudi da predloži poskakivanje od radosti dok svi (kao upravno veće koje raspravlja o novim izdacima) ne prisustvuju eventualno skandaloznom slučaju. Sledstveno tome, osećam nekako da je srećna okolnost bila žrtvovati se na ovom naročitom oltaru dok se još moglo, iako je možda smešno – u još višem stepenu – učiniti to ne samo zbog toga što je čovek bio prostodušan nego čak potpuno ubeđen, uopšteno gledano, da budući da *nikakvo „stvaranje“*

---

<sup>292</sup> I prvo i drugo, Njujorško, izdanje romana *Amerikanac*, posve slučajno a moguće i posve simbolično, pratilo je i objavljivanje Džejsmsovih kritičkih osvrtu na opus znamenitog francuskog pisca. Naime, prvi duži tekst posvećen Balzaku objavljen je u decembru 1875. u mesečniku *Galaxy* u trenutku kada se nastanjuje u Parizu i počinje da piše *Amerikanca*. Nakon opširne studije “Honoré de Balzac” u kojoj potanko analizira zadivljujuća Balzakova postignuća i pokoje mane njegove *Ljudske komedije*, u februaru 1877, dok se pred čitalačkom publikom budu nalazila 19. i 20. magazinsko poglavlje *Amerikanca*, u *Galaxy*-u će izaći prikaz dvotomnog izdanja Balzakovih pisama u kojem se Džejsms usredsređuje na ličnost koja stoji iza „monumentalne“ *Ljudske komedije*. Predavanje “The Lesson of Balzac”, prvobitno održano u Filadelfiji 1905. tokom Džejsmsove velike američke turneje a potom objavljeno kao esej u avgustovskom izdanju *Atlantic Monthly*-a, jezgrovito sumira pouke koje mu je Balzak podario.

<sup>293</sup> Henri Džejsms, „Predgovor *Amerikancu*“, prev. Lazar Macura, *Budućnost romana*, prir. Biljana Dojčinović, Službeni glasnik, Beograd, 2012, str. 96.

<sup>294</sup> Reč je o pesmi “Ode on a Distant Prospect of Eton College” (1742) Tomasa Greja, između ostalog, čuvenoj po sintagmi „neznanje je blaženstvo“ (“ignorance is bliss”). U kontekstu predgovora, baš kao što đaci Iton koledža uživaju u svojoj nesputanoj slobodi detinjstva koje zna samo za radosti smelih avanture tako se i Džejsms predaje slobodnoj igri svoje uobrazilje pre nego što ga, kao i Itonce surovost života, sputaju pravila forme.

<sup>295</sup> U kontekstu zimskog odeljka poeme “The Seasons” (1726) Džejsmsa Tomsona prikladnijim se čini prevod „razigrana mašta“ (“frolic fancy”).

*bilo kakoog predmeta i nikakvo slikanje bilo kakve slike ne može da se desi bez neke forme aluzije i kontrole, tako bi i ove garancije mogle jedino da obitavaju u visokoj čestitosti posmatranja. Mora da sam sve vreme odlučno pretpostavljao da u stvari oštro posmatram – i to uz blaženo odsustvo čuđenja što je to tako lako. I sada uživam u toj odsutnosti; jer se pitam kako bih bez nje napisao Amerikanca.<sup>296</sup>*

Ukoliko se na trenutak zanemare Džejmsovi čuveni diskurzivni odeljci koji poput kakvog raskošnog baroknog dekora obogaćuju sliku ali i odvlače pažnju, središte ovog romantizovanog opisa postaju časovi divnog sunovrata, doba predaje nadahnuću i iz njega proistekloj priči, u kojem se slike slobodno nižu. Slobodna, kontrolom i znanjem nesputana igra slika jeste ono što hrani stvaranje razigrane mašte. U toj slobodnoj igri, onoj koja prethodi pitanjima ko, šta, kako, gde i kada, odigrava se suštinski važan proces tokom kojeg čudesna sprega misli i želja stvara namah neshvatljive stvari.

Džejms naravno neće odoleti da nesputanost razigrane mašte ne prevede u kategorije iskustva, i stvaralačke i čitalačke. Premda će i odeljak predgovora posvećen iskustvu biti zaodnut u raspravu o romanu i romanu, iskustvo koje prikazuje romana neodoljivo podseća na slobodnu igru mašte:

Jedini *opšti* atribut projektovane romanse koji zapažam, jedini koji se uklapa u sve slučajeve, jeste realnost vrste iskustva kojim se bavi – takoreći, oslobođenog iskustva, koje je lišeno obaveza, razmršeno, rasterećeno, pošteđeno uslova za koje obično znamo da mu pripisujemo i, ako želimo da tako postavimo stvari, da insistiramo na njemu, iskustva koje radi na medijumu što ga olakšava, u naročitom interesu, nepodesnosti *srodnog*, merljivog stanja, stanja potčinjenog svim našim vulgarnim zajednicama. Očito je da se tako može stići do najvećeg intenziteta – kada žrtvovanje zajednice, „srodnih“ strana situacija, nije bilo preveć naglo. U tu svrhu ono ne sme da sebe sramno izda; ako je moguće, moramo čak da budemo držani, radi iluzije, u stanju da uopšte ne sumnjamo ni u kakvo žrtvovanje.<sup>297</sup>

Baš kao što školarcima Grejove ode detinjstvo donosi oslobođeno iskustvo i baš kao što Džejmsovo prepuštanje časovima divnog sunovrata omogućuju slobodnu igru stvaranja razigrane mašte, tako i romana, spram romana, nudi oslobođeno iskustvo. Način na koji se stvara to oslobođeno iskustvo, Džejms će uobličiti u upečatljivu sliku balona koji se, ukoliko je romana uspešno izvedena, neprimetno odvaja od zemlje i slobodno istražuje:

Balon iskustva je, naravno, privezan za zemlju i pod tom nužnošću mi se klatimo, zahvaljujući konopcu poprilične dužine, u manje-više udobnoj korpi mašte; no, po konopcu znamo gde se nalazimo, i od trenutka kada se veza preseče, mi smo slobodni i nepovezani: samo se klatimo iznad Zemlje – mada ostajući, naravno, ushićeni do mile volje, naročito ako sve teče kako treba. Umeće pisca romanse jeste, „zabave radi“, da potajno preseče konopac, da ga preseče a da mi ne primetimo.<sup>298</sup>

---

<sup>296</sup> Henri Džejms, „Predgovor *Amerikancu*“, prev. Lazar Macura, *Budućnost romana*, prir. Biljana Dojčinović, Službeni glasnik, Beograd, 2012, str. 98–99. Isticanje N. M.

<sup>297</sup> Ibid, str. 107.

<sup>298</sup> Ibid, str. 108.

Džejms nas podstiče da razliku između romana i romana sagledamo, kako ističe Biljana Dojčinović, u odnosu na način na koji se predstavljena zbivanja povezuju sa stvarnim okolnostima: „Romana odoleva gravitaciji, dok je roman uvek 'usidren' u stvarno iskustvo.“<sup>299</sup> Za razliku od romana koji će, u manjoj ili većoj meri, odgovarati našim iskustvenim očekivanjima, romana donosi „iskustvo nepovezano i nekontrolisano – nekontrolisano našim opštim osećanjem 'načina na koji se stvari dešavaju'“<sup>300</sup>.

Džejmsova odbrana romanse u odnosu na roman kojoj u predgovoru *Amerikancu*, za razliku od teksta „Umetnost romana“ (1884), priznaje drugačije osobnosti proizvedeći je u poseban žanr, nije značajna samo u kontekstu evolucije njegove teorijske misli, anglosaksonske teorije proze i istorije anglosaksonskog romana,<sup>301</sup> već i kao nastojanje da ponudi odgovore na epistemološka pitanja, posebno ona koja se tiču spoznaje umetnosti. U tom smislu, roman usidren u stvarnosti poslužiće kao ilustracija razumski i iskustveno saznatljivog, a romana od stvarnosti odvojena i oslobođena kao ilustracija saznanja stečenog mimo razuma i iskustva. Stvarno kojim se bavi roman jeste ono što će, pre ili kasnije, na ovaj ili na onaj način, biti spoznato, a romantično kojem je posvećena romana jeste ono što se, uz sva preimućstva sveta i nas samih, ne može spoznati neposredno već samo posredstvom čudesne sprege misli i želja:

U mojoj percepciji, stvarno predstavlja stvari koje ne možemo *ne* upoznati, pre ili kasnije, na jedan ili drugi način, pošto je samo jedno od uzgrednih svojstava našeg sputanog stanja i jedan od sporednih događaja njihove količine i broja to što naročiti slučajevi još nisu ispalili po našem. Romantično, s druge strane, znači stvari koje, uza sve pogodnosti ovog sveta, uza sve bogatstvo i hrabrost, uza sav duh i avanturu, *ne* možemo neposredno spoznati; stvari koje mogu do nas da dopru samo preko lepog toka i podvale naših misli i naših želja.)<sup>302</sup>

Ukoliko se spoznaja romantičnog ostvaruje zahvaljujući lepom toku i podvali naših misli i želja, baš kao što se stvaralački čin odvija u slobodnoj igri slika stvorenja razigrane mašte, toku koji ne mari za strašna pitanja i opšti način na koji se stvari odvijaju, onda je reč o spoznaji višeg reda, onoj koja donosi saznanje više od onog što samo potvrđuje već znano i iskušano. Isto tako, za razliku od romana u kojem će biti predočeno sve što je manje-više poznato i dokučivo, romana će biti ponuđena kao žanr koji donosi mogućnost da se nepoznato i nedokučivo ipak nekako spoznaju.

Opozicija vidljivog i namah spoznatljivog i vidljivog ali umom nedokučivog u umetnosti, koju je u predgovoru *Amerikancu* zaodenuo u raspravu o žanrovima, ne samo da će biti predmet mnogih Džejmsovih potonjih pripovesti u kojima će junacima biti potrebni čitavi tomovi da bi 'u gledanom videli nevidljivo', već i srž Džejmsovog razumskog i intuitivnog shvatanja umetnosti. Poput Džejmsovog stvorenja razigrane mašte, njegovi junaci – počevši s Kristoferom Njumenom, preko Izabele Arčer, pa sve do

---

<sup>299</sup> Biljana Dojčinović, „Predgovori modernizmu: o poetici Henrija Džejmsa“, *Budućnost romana*, prir. Biljana Dojčinović, Službeni glasnik, 2012, str. 29.

<sup>300</sup> Henri Džejms, „Predgovor *Amerikancu*“, prev. Lazar Macura, *Budućnost romana*, prir. Biljana Dojčinović, Službeni glasnik, Beograd, 2012, str. 108.

<sup>301</sup> Videti više u: Biljana Dojčinović, „Predgovori modernizmu: o poetici Henrija Džejmsa“, *Budućnost romana*, prir. Biljana Dojčinović, Službeni glasnik, 2012, str. 26–32.

<sup>302</sup> Henri Džejms, „Predgovor *Amerikancu*“, prev. Lazar Macura, *Budućnost romana*, prir. Biljana Dojčinović, Službeni glasnik, Beograd, 2012, str. 105–106. Istanje N. M.

poznog Lamberta Stretera – biće ophrvani slikama, onim koje su stvorili stvarni likovni umetnici i onima koje je za njih sačinio Džejms.

## „Estetska glavobolja“<sup>303</sup> intenzivnog posmatrača: Kristofer Njumen u Luvru

Otkrivanje Starog kontinenta koje je Džejms naumio za svog junaka u romanu *Amerikanac* počinje u najvećem pariskom muzeju. U trenutku kada se prvi put srećemo s Kristoferom Njumenom, jednog majskog dana 1868, taj džentlmen se, objašnjava pripovedač,

spokojno zavalio u veliki kružni divan koji je u to vreme zauzimao centralo mesto u Salonu Kare muzeja Luvr. Taj prostrani otoman u međuvremenu je uklonjen na izuzetnu žalost ljubitelja umetnosti slabih kolena; ali je džentlmen o kome je reč spokojno zaposeo najmekše mesto na njemu i, zabačene glave i ispruženih nogu, zurio u lepu Muriljovu od meseca rođenu Bogorodicu temeljno uživajući u svom položaju. Skinuo je šešir kraj sebe bacivši mali crveni vodič i pozorišni dvogled. Dan je bio topao; ugrejan od šetnje iznova je, unekoliko umornim potezima, prelazio maramicom preko čela. Ipak, očevidno nije bio čovek kome je umor poznat; dugačak, suvonjav, mišićav, odavao je utisak snage opštepoznate kao „žilavost“. Ali napor tog dana ne beše onaj na koji je navikao; neretko je sprovodio velike fizičke podvige koji su ga manje iznurivali od ove mirne šetnje Luvrom. Pogledao je sve slike kojima je bio dodeljen asteriks na onim zastrašujućim stranicama sitnog sloga u njegovom primerku Bedekera; njegova pažnja je bila napregnuta, oči zaslepljene i sedeo je s estetskom glavoboljom. Gledao je, štaviše, ne samo sve te slike već i sve te kopije koje su se stvarale oko njega rukama bezbrojnih mladih žena u neupadljivim toaletama koje su se u Francuskoj posvetile umnožavanju remek-dela i istini za volju, on se neretko više divio kopiji nego originalu. Njegova fizionomija bi bila dovoljna da naznači da je otresit i sposoban mladić i uistinu je često sedeo celu noć nad golemom hrpom računa dočekavši da čuje prve petlove a da ne zevne nijednom. Ali Rafaelo, Ticijan i Rubens su bili nova vrsta aritmetike; oni su našeg prijatelja, prvi put u životu, nadahnjivali nejasnim nepoverenjem u sebe.<sup>304</sup>

Estetska glavobolja, što spopada Njumena na prvim stranicama romana, više je od muzejskog zamora, kako ga je 1916. definisao Bendžamin Ajvs Gilman<sup>305</sup>. Njumen nije čovek koji bi ustuknuo pred ma kojim fizičkim naporom, pa čak ni pred onim koji nameće obilazak velikog muzeja kakav je Luvr, pripovedač nas uverava, i senzacija koju on oseća okružen remek-delima starih majstora, a koja ga prvi put u životu ispunjava izvesnom nelagodom u vezi sa sobom, zapravo je reakcija na nešto što, u tom trenutku, nije u mogućnosti da neposredno spozna. Nelagoda koju Njumen oseća suočen s tom novom vrstom aritmetike nagoveštava da se junak Džejmsovog romana u susretu s nepoznatim neće kruto držati sebi poznatog sistema vrednosti već da će ispoljiti svoju elastičnost i sposobnost da, kako ističe Piter Bruks, „uči i menja se“<sup>306</sup> – Njumen je „očigledno praktičan čovek, ali u njegovom slučaju, ideja ima nedefinisane i zagonetne granice koje pozivaju maštu da se u njegovo ime poboljša“<sup>307</sup>.

---

<sup>303</sup> Henry James, *The American*, ed. James W. Tulleton, W. W. Norton & Company, 1978, p. 17.

<sup>304</sup> Ibid.

<sup>305</sup> Benjamin Ives Gilman, "Museum Fatigue", *The Scientific Monthly*, Vol. 2, No. 1, 1916, pp. 62–74.

<sup>306</sup> Piter Brooks, "The Dream of an Intenser Experience", *Henry James Goes to Paris*, Princeton University Press, 2007, p. 69.

<sup>307</sup> Henry James, *The American*, ed. James W. Tulleton, W. W. Norton & Company, 1978, p. 19.

Slično Džejsmu i Njumen se otisnuo u Evropu u potrazi za novim životnim iskustvom koje će mu doneti drugačiju vrstu bogatstva od onog koje je već stekao u Americi. Njegova potreba da se upusti u novu avanturu javila se, slično Džejsmsovoj zamisli o zametku romana *Amerikanac*, u pohabanom taksiju na putu za Vol strit gde je trebalo da se osveti izvesnom poslovnom partneru, da povрати svoju poslovnu čast i pozamašnu svotu novca. No, na putu za Vol strit u Njumenu se, posve nenadano, odigrala izvesna promena:

„Stali smo ispred mesta na Vol stritu na koje sam se zaputio i vozač je konačno sišao sa svog sedišta da vidi nije li se njegova kočija pretvorila u mrtvačka kola. Nisam mogao da izađem [...] Šta se zbilo sa mnom? Trenutni idiotizam, reklo bi se. Želeo sam da odem s Vol strita. Rekao sam vozaču da me odveze do bruklinskog trajekta i da pređe na drugu stranu. Kada smo stigli, rekao sam mu da me vozi na selo. Kako sam mu prvobitno kazao da me, ako mu je život mio, vozi u centar grada, pretpostavljam da je mislio da sam lud. Moguće da sam i bio i, ako je to slučaj, i dalje sam lud. Jutro sam proveo posmatrajući prve zelene listove na Long Ajlendu. Bilo mi je muka od posla; hteo sam da odbacim sve [...] imao sam dovoljno novca, a i da nisam ne bi mi trebalo. Činilo mi se da osećam novog čoveka u svojoj staroj koži, žudeo sam za novim svetom. Kada tako žarko želiš nešto, trebalo bi sebe time i da počastiš. Ni najmanje nisam razumeo stvar, ali sam starom konju dao uzde i pustio ga da pronade svoj put. Čim sam uspeo da izađem iz igre, otplovio sam za Evropu. Tako je došlo do toga da sedim ovde.“<sup>308</sup>

Neposredno pre nego što je Tomu Tristramu predočio trenutak u kojem se osetio novim čovekom kome je potreban novi svet, Njumen mu je saopštio da je životno iskustvo zbog kojeg je došao u Evropu posve drugačije od onog kakvo je do tada imao. Dok mu je prethodno jedni cilj u životu bio da zaradi novac, sada želi da vidi svet, provede se, poboljša svoju pamet i, ukoliko mu se tako prohte, da se oženi. Ono čime Njumen sada želi sebe da počasti jeste „najveća zabava koju čovek može da dobije. Ljudi, mesta, umetnost, sve! Želim da vidim najviše planine, najplavlja jezera, najbolje slike, najlepše crkve, najslavnije ljude i najlepše žene.“<sup>309</sup>

Taj svoj naum, Njumen će početi da sprovodi upravo u Luvru, gde će na sebi svojstven način, poput samog Džejsma 1875,<sup>310</sup> početi da osvaja i prisvaja Stari ali njemu novi svet. Dok će osvajanje Starog/Novog sveta podrazumevati svojevršno prostorno osvajanje u vidu iscrpnih putovanja koja će ga, slično Džejsmu svojevremeno, iz Francuske preko Belgije, Holandije, Nemačke i Švajcarske odvesti do severne Italije i Venecije koju je žarko želeo da vidi, i gotovo hodočasničkih poseta muzeja, galerija, crkava i ruševina, prisvajanje starog/novog sveta biće uobličeno u novostečeno kolekcionarstvo i bračne pretenzije. Pre nego što će stari svet pokušati da prisvoji time što će za izabranicu svog srca odabrati Kler de Sentre, mladu udovicu iz francuske aristokratske porodice čiji koreni

---

<sup>308</sup> Ibid, p. 35.

<sup>309</sup> Ibid.

<sup>310</sup> Neposredno pre nego što će se nastaniti u pariskoj Ulici Luksemburg broj 29, Henri Džejsm u pismu roditeljima objavljuje: „Osvajam stari svet – udišem ga – prisvajam ga!“ Henry James, “Henry James Sr., Mary Walsh James, and Family; 1 November [1875]”, *The Complete Letters of Henry James, 1872–1876, Volume 3*, ed. Pierre A. Walker and Greg W. Zacharias, University of Nebraska Press, 2011, p. 3.



sežu čak do 9. veka, Njumen će početi da ga prisvaja kupovinom kopija starih majstora koji krase Luvr.

Luvr se, bez prevelikog napora, može uzeti kao metafora za stari svet i njegovo kulturno nasleđe koje je Kristofer Njumen namerio da vidi. Smeštajući ga u Luvr, u trenutku kada se prvi put susrećemo s njim, Džejms jasnije nego što će to kasnije biti slučaj s Izabelom Arčer i Lambertom Streterom, svog junaka određuje kao posmatrača, onog koji je predano pohitao da u znamenitom muzeju pažljivo pogleda najbolje što Stari kontinent može da ponudi. Ujedno, estetska glavobolja s kojom ga Džejms poseda na kružni divan u središtu salona Kare, pošto je pogledao sve slike koji mu je nezamenljivi vodič napomenuo da mora videti, određuje ga kao jednog od Džejmsovih intenzivnih posmatrača. U predgovoru romanu *Princeza Kasamasima*, prisećajući se svih svojih „najuglačanijih od svih mogućih ogledala“<sup>311</sup> – od „posve objektivnog“<sup>312</sup> Kristofera Njumena, preko Izabele Arčer čija je „mašta izvesno najdublja dubina njene zbrke“<sup>313</sup>, do Lamberta Stretera „ogledala od zasigurno najčudesnijeg srebra“<sup>314</sup> – kroz koja je prelamao ljudsku pozornicu, Džejms će svoje junake odrediti kao „*intenzivne* posmatrača“<sup>315</sup>. No, Džejmsovi intenzivni posmatrači ne mogu samo to i ostati – oni moraju postati pronicljivi posmatrači.

Kada pripovedač u prvom poglavlju romana *Amerikanac* prizove posmatrača koji možda može „savršeno izmeriti [...] izražajnost“<sup>316</sup> upravo predočenog portreta Kristofera Njumena, ali koji ipak „nije u mogućnosti da ga opiše“,<sup>317</sup> Džejms posredno definiše prototip svog junaka i prototip situacije u koju će ga nebrojeno puta smeštati. Intenzivni posmatrači koje Džejms uvodi na početku svojih brojnih pripovesti sposobni su da, „onoliko koliko im to njihove druge strasti dozvoljavaju“<sup>318</sup>, zapaze izražajnost onoga što posmatraju, ali da bi bili u mogućnosti da znaju šta ta izražajnost zapravo predstavlja i kako bi trebalo da je objasne, potrebno je da od intenzivnih postanu pronicljivi posmatrači. Džejmsov pronicljiv posmatrač biće onaj kome će, poput njegovog romanopisca iz „Umetnosti romana“, beskrajno iskustvo i imaginativni duh omogućiti da u odajama svoje svesti sakupi i najsitnije nagoveštaje života i pretvori ih u pravo otkrovenje.<sup>319</sup>

Džejmsovi intenzivni, odnosno pronicljivi posmatrači poseduju još jednu odliku koja ih izdvaja u odnosu obične posmatrača – njihova uloga nije da pasivno opažaju svet koji ih okružuje, već da u njemu aktivno učestvuju. Slika velike paukove mreže razapete u odaji svesti, romanopisca ili pronicljivog posmatrača, u kojoj zajedno deluju percepcija i

---

<sup>311</sup> Henry James, „Preface“, *Princess Casamassima*, Vol. I, *The Novels and Tales of Henry James New York Edition*, Vol. 5, Charles Scribner's Sons, New York, 1908, p. xv.

<sup>312</sup> Ibid.

<sup>313</sup> Ibid, p. xvi.

<sup>314</sup> Ibid.

<sup>315</sup> Ibid.

<sup>316</sup> Henry James, *The American*, ed. James W. Tulleton, W. W. Norton & Company, 1978, p. 18.

<sup>317</sup> Ibid.

<sup>318</sup> Henry James, „Preface“, *Princess Casamassima*, Vol. I, *The Novels and Tales of Henry James New York Edition*, Vol. 5, Charles Scribner's Sons, New York, 1908, p. xvi.

<sup>319</sup> Henri Džejms, „Umetnost romana“, prev. Marta Frajnd, *Budućnost romana*, prir. Biljana Dojčinović, Službeni glasnik, Beograd, 2012, str. 59–60.

imaginacija, neretko je tumačena kao statična slika koja ilustruje pasivnu aktivnost.<sup>320</sup> Međutim, da li to zaista tako? Džejms, naime, u „Umetnosti romana“ piše:

Iskustvo nema granica i nikada nije potpuno; ono je ogromna senzibilnost, neka vrsta ogromne paukove mreže satkane od najfinijih svilenih niti, a razapeta je u odaji svesti i hvata u svoje tkanje svaku česticu iz vazduha. To je prava atmosfera duha, a kada je duh imaginativan – a još više kada je to duh čoveka od genija – on sakuplja najslabije nagoveštaje života i samo treperenje vazduha pretvara u otkrovenje.<sup>321</sup>

Premda je mreža koju Džejmsov pauk ispređa u odajama svesti sačinjena od svilenih niti bezgraničnog iskustva i neizmerne senzibilnosti, Džejmsov pauk je, kao i onaj pravi, grabljivac i njegova mreža je, kao i mreža onog pravog, zamka za plen. Dok je priroda pravog pauka podarila svime što mu je potrebno da ispređe mrežu za svoj plen, Džejmsov pauk, da bi mogao da sačini svoju mrežu, mora da prikupi neograničeno iskustvo i udruži ga s ogromnom osećajnošću. Možda će i jedan i drugi statično čekati da se plen uplete u mrežu, ali će u svemu što prethodi i sledi biti više nego aktivni. Utoliko Džejmsovog pauka ne treba posmatrati drugačije do aktivno stvorenje, grabljivca, koji u odajama svoje svesti priprema zamku za svoj plen. Ujedno, u „Umetnosti romana“ Džejms otkriva da je plen za koji njegov pauk ispređa mrežu spoznaja.

Ako ne najvažnija, onda svakako Džejmsu najdraža, sredstva koja će njegovim posmatračima omogućiti da dođu do spoznaje jesu slike s kojima se susreću. Zadatak njegovih intenzivnih posmatrača biće da, pošto su prepoznali da određene slike poseduju određeni značaj, odgonetnu značenje tih slika i time dosegnu status pronicljivih posmatrača. Kristofer Njumen biće prvi u nizu Džejmsovih intenzivnih posmatrača, onaj koji će utrti put Izabeli Arčer i Lambertu Streteru. Ali, za razliku od svojih naslednika, on neće u potpunosti doseći status pronicljivog posmatrača. Lambert Streter će posve samostalno na kraju svoje pariske avanture razumeti značenje slika s kojima se susretao tokom čitavog romana; Izabela Arčer će, iako uz pomoć grofice Ćemini, u svom ponoćnom bdenju odgonetnuti značenje slike koja ju je opsedala; ali Njumen će ostati i bez svojih slika i bez značenja koje su one mogle imati za njega.

Džejmsu će, naravno, trebati vremena da usavrši prototip svog junaka i situacije u koju će ga postaviti. Utoliko Kristofera Njumena i njegovu pripovest treba posmatrati kao zametak koji će proklijati u *Portretu jedne leđi* i u potpunosti procvetati u *Ambasadorima*. Za razliku od Izabele Arčer i Lamberta Stretera, Džejms će Kristofera Njumena smestiti u Luvr, suočiće ga s remek-delima pariskog muzeja, učiniće da on poželi da prisvoji slike koje bi mogle imati osobeno značenje za njega, ponudiće mu kopije tih slika, ali će ga, na koncu, ostaviti uskraćenim. To, međutim, ne umanjuje značaj Njumenovih slika.

---

<sup>320</sup> Paul B. Armstrong, „Knowing in James: A Phenomenological View“, *Novel: A Forum on Fiction*, Vol. 12, No. 1, 1978, p. 13.

<sup>321</sup> Henri Džejms, „Umetnost romana“, prev. Marta Frajnd, *Budućnost romana*, prir. Biljana Dojčinović, Službeni glasnik, Beograd, 2012, str. 59–60.

Njumen će poručiti pet<sup>322</sup> imenovanih kopija slika izloženih u Luvru: *Bezgrešno začće Device* (između 1660. i 1665) Bartolomea Estebana Murilja, *Venčanje u Kani* (1563) Paola Veronezea, *Mistično venčanje Svete Katarine i Sveti Sebastijan* (oko 1527) Antonija Alegrija da Koređa, *Portret Venecijanke (Bela Nani)* (oko 1555) Paola Veronezea i *Venčanje Marije Mediči i kralja Anrija IV preko zastupnika* (1622–1625) Petera Paula Rubensa. Premda će Noemi Nioš, kopistkinja od koje će poručiti ta platna, tvrditi da ih je Njumen odabrao jer predstavljaju najsloženije kompozicije izložene u Salonu Kare, i mada će sam Njumen tvrditi da je njegov izbor rukovođen željom da ima kopije i svetovnih i religioznih slika i da mu je, kao o umetnosti nekoj osobi, od presudne važnosti samo kategorija dopadanja, izbor ovih pet slika daleko je složeniji nego što se isprva može činiti.

---

<sup>322</sup> Noemi Nioš navodi da je Njumen od nje poručio šest kopija slika izloženih u Luvru, ali se na osnovu teksta romana mogu imenovati samo pet. Henry James, *The American*, ed. James W. Tulleton, W. W. Norton & Company, 1978, p. 63.

## „Od meseca rođena Bogorodica“<sup>323</sup>: Muriljovo *Bezgrešno začće Device*

Dok će najveći deo Njumenove kolekcije kopija znamenitih slika Luvra proisteći iz pažljivog odabira i ugovorenog posla, kopija Muriljove od meseca rođene Bogorodice biće svojevrsna naprasna kupovina. Ponet muzejskom atmosferom u kojoj čitava armija umetnika u nastajanju odaje počast kulturnom blagu Francuske stvarajući kopije koje će turisti poput trofeja vraćati u svoje zemlje, Njumen odlučuje da kupi kopiju platna u kojem je našao utehu ophrvan estetskom glavoboljom. Adelina Tintner<sup>324</sup> Muriljovo platno, čiju kopiju Njumen kupuje određuje kao *Uspenje Bogorodice* (1661), međutim sva je prilika da je zapravo reč o njegovom *Bezgrešnom začću Device*<sup>325</sup>.

Pre nego što će Rimokatolička crkva 1854. ideju o bezgrešnom začću Device Marije proglasiti zvaničnim učenjem, Španija je bila glavno uporišta zagovornika uverenja da nije dovoljno da samo Hrist bude bezgrešno začat već i da njegova majka mora biti rođena bez prvobitnog greha.<sup>326</sup> Te teološke ideje bile su ovaploćene na platnima španskih slikara, a prvi među njima koji je uspostavio ikonografiju slika bezgrešnog začća Bogorodice bio je Dijego Velaskez na platnu *Devica od bezgrešnog začća* (1618).<sup>327</sup> Velaskezov učitelj Francisko Pačeke u studiji *Umetnost slikarstva (Arte de la pintura, 1649)*, na osnovu dotadašnje slikarske prakse, propisuje ispravan način slikarskog prikaza Devičinog bezgrešnog začća:

Blažena Gospa u njenom začću mora biti naslikana u cvetu njene mladosti od dvanaeste do trinaeste godine, prelepa, lepih i ozbiljnih očiju, nosa i usana savršenih, ružičastih obraza, prelepe raspuštene kose, zlatne boje; u beloju haljini i plavom ogrtaču [...], krunisana s dvanaest zvezda, raspoređenih u jasnom krugu između odsjaja; s polumesecom pod nogama čiji su vrhovi okrenuti na dole [...] anđelima i serafimima, s pokojim atributom.<sup>328</sup>

Nepune tri decenije pošto je Velaskez svojim prikazom bezgrešnog začća Device postavio standard, Muriljo počinje da gradi reputaciju španskog baroknog slikara poznatog po osobenoj obradi te teme. Zajedno s prikazima Device i Hrista, predstave bezgrešnog začća Device Marije biće platna koja će ga proslaviti. Pretpostavlja se je Muriljo stvorio oko dvadeset i četiri prikaza bezgrešnog začća Device Marije, verovatno više nego ijedan drugi barokni slikar, a posve je sigurno da je u svojoj obradi teme stvorio sebi svojstvenu ikonografiju. Dok je većina slikara prikaz žene obučene u sunce što stoji na mesecu s krunom od dvanaest zvezda iz Otkrovenja<sup>329</sup> upotpunjavala brojnim drugim

<sup>323</sup> Henry James, *The American*, ed. James W. Tulleton, W. W. Norton & Company, 1978, p. 17.

<sup>324</sup> Adeline R. Tintner, "Fit for a Museum or a Balzac Novel: *The American* and the Louvre", *The Museum World of Henry James*, UMI Research Press, 1986, p. 58.

<sup>325</sup> Videti ilustraciju br. 70.

<sup>326</sup> Beth Williamson, "The Immaculate Conception", *Christian Art: A Very Short Introduction*, Oxford University Press, 2004, pp. 28–31.

<sup>327</sup> Ibid, p. 29. Videti ilustraciju br. 71.

<sup>328</sup> Francisco Pacheco, *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*, Librería de D. Leon Pablo Villaverde, Madrid, 1871, p. 87.

<sup>329</sup> U prvom stihu dvanestog poglavlja Otkrovenja stoji: „I znak veliki pokazao se na nebu: žena obučena u sunce, i mesec pod nogama njezinijem, i na glavi njezinoj vijenac od dvanaest zvijezda.“

biblijskim simbolima<sup>330</sup>, Muriljo svoje Device Marije poglavito okružuje uglavnom samo anđelima i oblacima. Takođe, Muriljovi prethodnici su svoje Device Marije slikali negde između neba i zemlje, u zemaljskim i nebeskim pejzažima ispunjenim mnoštvom biblijskih simbola. Za razliku od njih, Muriljo ne samo da eliminiše najveći deo simbola već i svoje Device poglavito smešta samo u nebeski pejzaž stvarajući svojevrsni spoj slikovnog prikaza bezgrešnog začeca i Uspenja. Muriljov prikaz bezgrešnog začeca, čiju kopiju Njumen kupuje prilikom prve posete Luvru, jedna je od najprečišćenijih kompozicija kojom u potpunosti dominira figura Device Marije čija čistota nije potpomognuta tradicionalnim simbolima već položajem ruku, izrazom lica, pogledom uperenim ka višim sferama neba i suncem obasjanim porcelanskim tenom. Toj Muriljovoj Devici, naslikanoj da svojevremeno krasí seviljsko prihvatilište za stare, bolesne i siromašne sveštenike, nije potreban čak ni oreol od zvezda – njena svetost isijava iz nje same.

Dve godine pre nego što će Njumen u *Amerikancu*, kao i sam Džejms svojevremeno,<sup>331</sup> biti opčinjen Muriljovom Devicom Marijom koja je do 1941. krasila odaje Salona Kare u Luvru, Džejms se u svojim likovnim prikazima u izvesnoj meri pozabavio opusom španskog baroknog slikara. Iako Muriljo ne zauzima posebno visoko mesto u Džejmsovom likovnom panteonu, njegove Device zavrele su njegovo poštovanje. U prikazu umetničke zbirke Valas<sup>332</sup> Džejms beleži utiske o izloženim Muriljovim platnima i premda mu odaje priznanje da se na pojedinim izloženim delima može videti u svom najboljem izdanju, svoj osvrt ne završava nimalo laskavo po španskog slikara:

Četiri ili pet od jedanaest predstavljaju Murilja u najboljem izdanju – njegova lakoća, njegova gracioznost, njegove mračne harmonije, njegovi prosjaci i sveci, njegova prijatna španska draž; ali čak i ove zasluge ne uspevaju da ga učine ozbiljno interesantnim. Njegovi crteži su, iako često srećni, neugodno mlitavi, a njegove namere, nekako, kobno nejasne. Velaskez ga ponosno nadmašuje.<sup>333</sup>

Daleko više pažnje i hvale posvetiće Murilju u prikazu izložbe slika iz kolekcije vojvode Montpensijera u bostonskom *Ateneumu* 1874. godine i njegovoj slici *Marija s detetom i anđelima koji sviraju*<sup>334</sup> (oko 1660). Premda neće izostaviti da napomene neujednačeni kvalitet Muriljovih dela, kao i da ne toliko „vredna“<sup>335</sup> španska škola poseduje jače slikare od njega, Džejms će mu ipak priznati da je „bolji katolik u slikarstvu od ma kog drugog umetnika nakon 14. veka“<sup>336</sup> jer premda postoje „slikari čija se dela znatno bolje uklapaju u

---

<sup>330</sup> Na prikazima Bogorodičinog bezgrešnog začeca neretko se mogu naći simboli poput Jakovljevih lestvica, morske zvezde, nebeskih kapija, sijonskog čempresa, izvora žive vode, Davidove kule, ograđene bašte i slično.

<sup>331</sup> U prvom delu autobiografije opisujući svoje prve posete Luvru, Džejms zapisuje da je iznova i iznova gledao „Muriljovu od meseca rođenu Bogorodicu“. Henry James, *A Small Boy and Others*, Charles Scribner's Sons, New York, 1913, pp. 351–352.

<sup>332</sup> Henry James, „The Wallace Collection“, *The Painter's Eye: Notes and Essays on the Pictorial Arts*, ed. John L. Sweeney, Harvard University Press, 1956, pp. 77–78.

<sup>333</sup> Ibid, p. 78.

<sup>334</sup> Videti ilustraciju br. 72.

<sup>335</sup> Henry James, „The Duke of Montpensier's Pictures in Boston“, *The Painter's Eye: Notes and Essays on the Pictorial Arts*, ed. John L. Sweeney, Harvard University Press, 1956, p. 80.

<sup>336</sup> Ibid, p. 82.

formalnu i ceremonijalnu stranu religije, ne postoji nijedan drugi čije Device, deca i sveci više sugerišu pobožnost koja se prenosi u svakodnevni život<sup>337</sup>. Čini se da su Muriljove Device glavni razlog zbog kojeg ga uvažava:

Muriljo veruje kao što veruju žene, bez tračka sumnje; i činjenica da su njegove Device krepke seljanke njegovo nadahnuće čini više svetim [...] Nije bilo nužno da napreže maštu da bi poverovao da je Kraljica Neba isprva bila siromašna devojčica; tako mu je oduvek govoreno i kada je došlo do toga da je naslika njegova ideja nebeske blagosti prirodno se otelovila u milom, umornom licu, napola uglađenoj kosi i raskopčanom jeleku jedne od preplanulih kreći andaluzijskog tla. Ti utisci ne izostaju dok se posmatra Devica iz Ateneuma.<sup>338</sup>

Naprasna kupovina kopije Muriljovog *Bezgrešnog začeca* nije značajna samo kao najava načina na koji će Njumen sprovoditi svoje prisvajanje Evrope, već i kao svojevrsno predskazanje one koja će postati predmet njegovih romantičnih osvajanja. U trenutku kada Njumen započne svoje udvaranje Kler de Sentre, kopija Muriljove Device Marije, istini za volju daleko rumenijih obraza i sjaja koji potiče ne toliko od njene prirodne nebeske blagosti koliko od zamašnog nanosa laka nanetog ipak neveštom rukom Noemi Nioš, već je u Njumenovom posedu kao svojevrsni predložak spram kojeg će se, posve suptilno, stvarati portret Kler de Sentre. Njeno ime i prezime sadrže aluziju na simbole svojstvene Muriljovom prikazu bezgrešnog začeca device, njeni kostimi do trenutka zamonašenja neodoljivo podsećaju na tradicionalnu belu i plavu odeću Device Marije, a opisi njenih unutarnjih odlika nalik su utiscima koje stvara Muriljov prikaz Device Marije.

Pre nego što je upozna, Njumen će čuti njeno ime. Gospođa Tristram će ga izgovoriti, kao odgovor na Njumenovu objavu želje da se oženi u Evropi. Njena prijateljica iz školskih dana provedenih u samostanu, Kler de Belgard, mogla bi biti veličanstvena žena za kojom Njumen traga. U njenom imenu sadržan je pridev *clair* čije značenje u francuskom jeziku, između ostalih, podrazumeva nekoga ili nešto što širi ili prima svetlost, a u devojačkom prezimenu složenica *belle-garde* čije doslovno značenje upućuje na prekrasnog čuvara.<sup>339</sup> Kao devojka, buduća Njumenova izabranica, nosila je ime u kojem se, uz malo truda, moglo pronaći značenje svetlosnog čuvara. Nakon udaje za grofa De Sentrea, na njeno ime se nadovezuje prezime u čijem korenu se, između ostalog, nalazi imenica s značenjem luka.<sup>340</sup> Premda se ne može sa sigurnošću tvrditi da je Džejms prilikom izbora imena<sup>341</sup> i prezimena buduće Njumenove izabranice predvideo aluziju na

---

<sup>337</sup> Ibid.

<sup>338</sup> Ibid.

<sup>339</sup> Edmund Creeth, "Moonshine and Bloodshed: A Note on *The American*", *Notes and Queries*, Vol. 9, No. 3, 1962, p. 106.

<sup>340</sup> Ibid.

<sup>341</sup> Da je odabirom njenog imena želeo da nametne određeno značenje otkrivaju dve rečenice koje je dodelio Njumenu. U 13. poglavlju prvog izdanja romana Njumen zaključuje da je Kler de Sentre „žena za svetlost, a ne za zasenak“, a u 16. poglavlju Njujorškog izdanja romana izjavljuje da je „anđeo svetlosti i milosrđa“. Videti: Henry James, *The American*, Houghton Mifflin, Boston, 1877, p. 218; i: Henry James, *The American, The Novels and Tales of Henry James New York Edition*, Vol. 2, Charles Scribner's Sons, New York, 1907, p. 316.

svetlosni luk koji bi se s malo napora mogao povezati s polumesecom,<sup>342</sup> u kontekstu Muriljovog prikaza bezgrešnog začeca Device Marije i značaja polumeseca kao simbola, aluzija se ne čini slučajnom. Čak i ako se aluzija na mesec u njenom imenu i prezimenu čini nedostižnom, Džejs se postarao da u Njumenovoj uobrazilji mesec i Kler ipak budu spojeni. Prilikom jedne od poseta salonu Belgardovih, posmatrajući je gotovo kao deo pozorišnog komada, Njumen je zaključuje da je bila

visoka a opet tako laka, tako aktivna a opet tako mirna, tako elegantna a opet tako jednostavna, tako iskrena a opet tako zagonetna! To je bila misterija – zapravo, ono što je bila van pozorišne scene, najviše je zanimalo Njumena. Nije vam mogao reći s kojim pravom je mogao govoriti o misterijama; da je imao naviku da se izražava u poetskim figurama, mogao bi reći da mu se posmatrajući madam De Sentre čini da vidi maglovit prsten koji katkad prati dopola ispunjen mesečev krug.<sup>343</sup>

Kada je Njumen prvi put ugleda u salonu gospođe Tristram, Kler de Sentre je prikazana kao mlada i lepa žena „odevena u belo“, „izduženog, lepog lica i očiju istovremeno sjajnih i blagih“ koja ga dočekuje s osmehom i smesta ga nagoni na pomisao da je ona „najkrasnija žena na svetu, obećano savršenstvo, predloženi ideal“.<sup>344</sup> Njumen nalazi da je opis Kler ne kao lepotice ali svakako kao lepe žene, savršene, izuzetne u odnosu na druge žene i sačinjene od drugačijeg kalupa, koji mu je ponudila Lizi Tristram verodostojan.

I narednom susretu Njumena i Kler prethodi uvod gospođe Tristram, u kojem će utvrditi religioznost svoje prijateljice. Dok se usputno pomenuto samostansko obrazovanje Kler de Sentre moglo otpisati na običaje vremena i kulture, opasku da je Kler viđena kako izlazi iz crkve Svetog Sulpicija<sup>345</sup>, očiju crvenih od plakanja prilikom ispovesti ne greha, Njumena uverava Lizi Tristram, već patnji koje nije moguće ignorisati. Patnje Kler de Sentre, objasniće gospođa Tristram, uzrokovane su progonima koje sprovode njena „zločesta stara majka i njen brat tiranin“<sup>346</sup>, ali upravo ti progoni čine je sveticom, podstičući njenu svetost i savršenstvo. Stoga ne čudi što se prilikom Njumenove posete domu Belgardovih smeštenom u Ulici Univerziteta u prestižnom sedmom pariskom arondismanu nametnulo pitanje veroispovesti Kler de Sentre. U sumornoj sivoj kući koja Njumena neodoljivo podseća na samostan, pri svetlu sveća i vatre s ognjišta, Kler će svečano objaviti da je rimokatoličke ispovesti. Da je Kler predana katolkinja potvrdiće i njen brat Valentin, objašnjavajući Njumeni da se ona ophodi „prema nekoj potvrđi koju joj vizijom prenosi Blažena Devica“<sup>347</sup>.

Nakon portreta Kler de Sentre u salonu Lizi Tristram, Njumen će imati prilike da je vidi smeštenu u salonu porodične kuće Belgardovih.

---

<sup>342</sup> Edmund Creeth, „Moonshine and Bloodshed: A Note on *The American*“, *Notes and Queries*, Vol. 9, No. 3, 1962, pp. 105–106.

<sup>343</sup> Henry James, *The American*, ed. James W. Tulleton, W. W. Norton & Company, 1978, p. 98.

<sup>344</sup> *Ibid*, p. 49.

<sup>345</sup> Uz ime biskupa Burža, kasnije proglašenog rimokatoličkim svecem, neretko stoje epiteti pobožni ili dobri Sulpicije.

<sup>346</sup> Henry James, *The American*, ed. James W. Tulleton, W. W. Norton & Company, 1978, p. 78.

<sup>347</sup> *Ibid*, p. 101.

Prisetio se onoga što mu je gospođa Tristram kazala u vezi s njenim „savršenstvom“ i o tome da objedinjeno poseduje sve one genijalne odlike koje je sanjao da će naći. To je činilo ne samo da je posmatra bez nepoverenja već i bez nelagodnih pretpostavki; od trenutka kada ju je prvi put video, očekivanje je išlo u njenu korist. Pa ipak, ukoliko je bila lepa, ta lepota nije bila očaravajuća. Bila je visoka i oblikovana dugačkim linijama; imala je gustu svetlu kosu, široko čelo i odlike izvesnih skladnih nepravilnosti. Njene sive oči bile su upadljivo izražajne; istovremeno su bile nežne i inteligentne i Njumen su se neizmerno dopadale; ali nisu imale one dubine sjaja – one mnogobrojne zrake – koji je osvetljavao obrve čuvenih lepotica. Madam de Sentre je bila prilično tanka i izgledala je mlađe nego što je verovatno bila. U njenoj ukupnoj ličnosti bilo je i nečeg mladalačkog i nečeg potištenog, vitkog a opet bujnog, spokojnog a opet plašljivog; mešavine nezrelosti i staloženosti, nevinosti i dostojanstva. Šta li je Tristram mislio, pitao se Njumen, nazivajući je gordom? Sada nikako nije bila gorda, prema njemu; ili ukoliko jeste, nije imalo svrhe, njemu je to izmicalo; moraće da se izdigne više ukoliko želi da mu zasmeta. Bila je lepa žena i bilo je lako slagati se s njom.<sup>348</sup>

Premda fizičke odlike Kler de Sentre, onako kako ih zapaža Njumen, unekoliko odudaraju od onih Muriljove Device Marije, utisci podstaknuti njihovim blagim linijama što istovremeno sugerišu i mladolikost i zrelost, i nevinost i mudrost, a ponajviše blagost što zrači, udružuju ova dva portreta.

Naredni portret Kler de Sentre pre odlaska na bal, zahvaljujući kostimu kojim dominira ikonografija slikovnih prikaza bezgrešnog začeca Device Marije, dodatno potkrepljuje poređenje s Muriljovim platnom:

Bila je odevena u belo; a dugačak plavi ogrtač, dopirući gotovo do stopala, bio je pričvršćen preko njenih ramena srebrnom kopčom. Ona ga je, međutim, zabacila pozadi i njene dugačke bele ruke bile su otkrivene. U njenoj gustoj svetloj kosi svetlucalo je tuce dijamanta. Izgledala je ozbiljno i odveć blede, mislio je Njumen; pogledala je oko sebe i videvši ga, nasmešila se pružajući ruku. Mislio je da je strašno lepa.<sup>349</sup>

Muriljov prikaz Device Marije neće biti jedina slika s kojom će se povezati lik Kler de Sentre, ali će nepogrešivo ispuniti svoju svrhu. Vizuelna retorika, zahvaljujući kojoj je Muriljo od svojih Devica stvorio ovozemaljske i nebeske nepretenciozne ideale prirodene blagosti, biće upravo ona koja će Džejsmu omogućiti da već na početku romana Njumen i čitaocima sugerise vanredna svojstva Kler de Sentre. Koristeći muriljovsku vizuelnu retoriku, Džejsm ne samo da je Kler de Sentre približio ženi koja stoji iznad svih ostalih već je i okajao sve njene prethodne grehe, učinivši je ponovo rođenom upravo za junaka svog romana.

Za razliku od svih ostalih slika iz Luvra čije je kopije Njumen poželeo da ima, kopija Muriljovog *Bezgrešnog začeca* biće jedina koja će ustinu postati njegova. Utoliko se značenje Muriljovog platna u *Amerikancu* uzdiže iznad svih ostalih. Njumen će pristići u Pariz sa svom svojom američkom nevinošću i napustiće ga, uprkos kobnoj izdaji Belgardovih, sa istom tom neokaljanom nevinošću. Odlučivši da se ne osveti Belgardovima za nepravdu koju se mu počinili kada su mu uskratili da se oženi Kler de

---

<sup>348</sup> Ibid, p. 85.

<sup>349</sup> Ibid, p. 127.



Sentre, i još više, odbacivši da zarad postizanja svog nauma iskoristi dokaz da Belgardovi, uprkos poreklu, nisu nimalo plemeniti, Njumen se neće ogrešiti. Njegova osveta svakako bi mogla biti opravdana ali šta bi mu ona na koncu donela, ukoliko bi njegova dobra priroda zauvek bila okaljana? Poput Muriljove bezgrešno rođene Bogorodice, Njumen na kraju Džejmsovog romana napušta Pariz kao dobrodušan čovek koji je hrišćanski podneo nanetu nepravdu:

Da je to naglas izgovorio, rekao bi da ne želi da im naudi. Stideo se što je želeo da im naudi. Povredili su ga, ali takve stvari zaista nisu bile njegova zamisao. Napokon je ustao i izašao iz zamračene crkve; ne gipkim korakom čoveka koji je izvojevao pobedu ili doneo odluku, već trezvenim hodom [...] dobrodušnog čoveka.<sup>350</sup>

---

<sup>350</sup> Ibid, p. 306.

## „Sjajan banket“<sup>351</sup>: Veronezeovo Venčanje u Kani

Baš kao što će Muriljovo *Bezgrešno začće* najaviti ženski ideal koji će Njumen tražiti u svojoj budućoj izabranici, Veronezeovo *Venčanje u Kani*<sup>352</sup> poslužiće kao slikovni predložak na osnovu kojeg će Njumen izraditi zamisao o svom venčanju i braku. Nedugo nakon što je s velikog kružnog divana u Salonu Kare posmatrao Muriljovu Devicu Mariju, njegovu pažnju će s istog mesta zaokupiti Veronezeovo znamenito platno:

Doteturao se nazad do divana i poseo se na njegovu drugu stranu, s pogledom na veliko platno na kome je Paolo Veroneze prikazao svadbenu gozbu u Kani. Premda umoran, slika ga je zabavila; stvarala mu je privid; zadovoljavala je njegovu, ambicioznu, zamisao kako treba da izgleda sjajan banket. U levom uglu slike nalazi se mlada žena žutih pramenova uhvaćenih zlatnim ukrasima; nagnje se napred i, s osmehom dražesne žene na večernjoj zabavi, sluša svog suseda. Njumen ju je zapazio u gomili, divio joj se.<sup>353</sup>

Nešto više od tri veka pre nego što će se Kristofer Njumen diviti mladoj ženi u žutoj haljini na Veronezevom platnu izloženom u Luvru, 1562. godine monasima Benediktanskog reda u bazilici San Đorđo Mađore bila je potrebna grandiozna slika da ukrasi njihovu novu blagovaonicu. Kako je blagovaonicu projektovao slavni venecijanski arhitekta Andrea Paladio, s kojim je Veroneze već sarađivao u vili Barbaro, istoričari umetnosti su skloni mišljenju da je izbor slikara više nego očekivan.<sup>354</sup> Kejt Hanson, imajući u vidu sačuvani ugovor između umetnika i poručilaca, navodi da su monasi od Veronezea tražili da im sačini sliku na kojoj će biti prikazana „istorija gozbe Hristovog čuda u Kani Galilejskoj, tako da bude stvoreno što je više moguće potpunih figura“, kao i da koristi retke i dragocene pigmente poput ultramarin plave, te da svoje delo završi za samo godinu dana od ugovaranja posla.<sup>355</sup> Veroneze je učinio više od onoga što je ugovor s benediktinskim monasima zahtevao, stvorivši monumentalnu kompoziciju zamašnih dimenzija koja je u potpunosti pokrivala zadnji zid blagovaonice ispred kojeg se nalazio sto opata – kompoziciju koja je veličanstveno ujedinila svetovnu težnju Venecije 16. veka da prikaže svu raskoš i moć svog društva i religioznu potrebu monaha da prikaz prvog Hristovog čuda krasi odaje u kojima će u tišini obedovati. Premda će potonja istoričarska i kritičarska praksa biti podeljenih mišljenja da li je umetnik u *Venčanju u Kani* veći značaj pridao svetovnoj ili religioznoj strani dela, imajući u vidu zadovoljstvo poručilaca dela,

---

<sup>351</sup> Henry James, *The American*, ed. James W. Tulleton, W. W. Norton & Company, 1978, p. 26.

<sup>352</sup> Videti ilustraciju br. 68.

<sup>353</sup> Henry James, *The American*, ed. James W. Tulleton, W. W. Norton & Company, 1978, pp. 25–26.

<sup>354</sup> Trejsi Kuper, na primer, vilu Barbaro navodi kao razlog zbog kojeg je izbor Veronezea bio očekivan, kao i to što je Veroneze 1556. za benediktansku blagovaonicu crkve Santi Nazaro i Celso u Torinu naslikao *Gozbu u Sajmonovoj kući* (oko 1565). Videti: Tracy Cooper, „Un modo per ‘la Riforma Cattolica’? La scelta di Paolo Veronese per il refettorio di San Giorgio Maggiore“, *Crisi e rinnovamenti nell'autunno del Rinascimento a Venezia*, eds. Vittore Branca and Carlo Ossola, Florence, 1991, pp. 272, 283–288.

<sup>355</sup> Prema: Kate H. Hanson, „The Language of the Banquet: Reconsidering Paolo Veronese's *Wedding at Cana*“, *InVisible Culture: An Electronic Journal for Visual Culture*, No. 14, 2010, pp. 34–35.

sačuvano u pesmi koju je jedan od monaha spevao u čast slikara,<sup>356</sup> Veronezeova vizija svadbene gozbe na kojoj Hrist vodu pretvara u vino upravo je onakva kakvom su je očekivali njegovi savremenici.

Za razliku od Veronezeovih savremenika koji, bar kada je u pitanju *Venčanje u Kani*,<sup>357</sup> nisu dovodili u pitanje njegovu religioznu posvećenost, Džejms je bio mišljenja da mu duhovno nije bilo od presudnog značaja u stvaranju religioznih kompozicija. Osvrćući se na zapažanja Džona Raskina o Veronezeu u eseju "Venice: An Early Impression" Džejms piše: „Gospodin Raskin, čija elokvencija u pogledu velikih Venecijanaca ponekad premašuje njegovu diskreciju, rad je da govori čak i o Veronezeu kao o slikaru dubokih duhovnih namera. To je, čini mi se, preterano.“<sup>358</sup> Verovatno se Džejmsova kritika Raskinove odbrane Veronezeovih duhovnih namera odnosila na zapise sadržane u studiji *Moderni slikari (Modern Painters, 1843–1860)*, u kojoj Venecijansku školu naziva „*poslednjom verujućom školom Italije*“ u čijoj religiji, uprkos čestim nesuglasticama s papom, postoje „dokazi ozbiljne vere“.<sup>359</sup> Štaviše, Raskin se protivi viđenju „*Venčanja u Kani* [...] kao izliva ovozemaljske raskoši“, koje vodi pomisli da je „Veroneze nevernik“<sup>360</sup> i upravo to platno navodi kao dokaz istinske religioznosti njegovog tvorca<sup>361</sup>.

Džejms se, osim kroz kritiku Raskinovog stava, nije dalje osvrtao na Veronezeovu religioznost i na osnovu ostalih zapisa o tvorcu *Venčanja u Kani* lako se može zaključiti da je u njegovim delima cenio kvalitete druge vrste. Džejmsu je Veroneze bio slikar radosti života i, za razliku od Raskina, u slikama koje predstavljaju izlive ovozemaljske raskoši nije nalazio ništa loše – naprotiv, posebno ih je cenio kao svojevrsne proslave života. Pre nego što će *Venčanje u Kani* u romanu *Krila golubice* poslužiti kao slikovni predložak pomoću kojeg će Mili Til u Veneciji, uprkos svemu, slaviti svoj život,<sup>362</sup> u daleko jednostavnijem obliku ono će biti ilustracija zamisli Kristofera Njumena kako treba da izgleda sjajan svadbeni banket.

Došavši na Stari kontinent da, između ostalog a moguće i ponajviše, odabere svoju životnu sapatnicu, Veronezeov prikaz venčanja, koji bi se mogao posmatrati kao prikaz kako je mogao izgledati najprestižniji društveni događaj u Veneciji 16. veka, Njumenu osobito godi. Onima koji su, poput Njumena, skloni da u Veronezeovom prikazu čuda u Kani Galilejskoj pridaju manji značaj religioznim motivima, Isus, Devica Marija i apostoli samo su deo grandiozne kompozicije koja okuplja preko sto trideset ljudskih figura u velelepnoj klasičnoj arhitektonskoj strukturi s perspektivom koja seže u nedogled. Tako posmatrano, platnom uistinu dominira svetovni karakter u kojem proslava venčanja

---

<sup>356</sup> Monah Benedito Gvidi hvali Veronezeovu „veštu ruku koja je stvorila senke i boje“, „stubove i lukove što se uzdižu u nebo u velikoj perspektivi“ i slikara koji je „hvaljen večnom slavom“. Prema: Richard Cocke, *Paolo Veronese: Piety and Display in an Age of Religious Reform*, Ashgate, 2001, p. 173.

<sup>357</sup> Venecijanska inkvizicija optužila je Veronezea za jeres zbog slike *Gozba u kući Levijevih*, prvobitno naslovljene *Poslednja večera*. Sumnje u slikarevu pobožnost otklonjene su jednostavnom izmenom naslova.

<sup>358</sup> Henry James, "Venice: An Early Impression", *Italian Hours*, Houghton Mifflin, Boston, New York, 1909, p. 79.

<sup>359</sup> John Ruskin, "The Wings of the Lion", *The Works of John Ruskin*, Vol. 7, eds. Edward Tyas Cook and Alexander Wedderburn Cambridge University Press, 2010, p. 286.

<sup>360</sup> Ibid, p. 287.

<sup>361</sup> Ibid, p. 289.

<sup>362</sup> Više o značenju slike *Venčanje u Kani* u romanu *Krila golubice* videti u: Jeffrey Meyers, "Bronzino, Veronese and *The Wings of the Dove*", *Painting and the Novel*, Manchester University Press, 1975, pp. 19–30.

prednjači. Mlada i mladoženja su Alfonso Davalos, znameniti italijanski vojskovođa, i Marija Aragonska, napuljska plemkinja, pokroviteljica umetnosti i protivnica Inkvizicije, a zvanice koje se nižu za njima u levom delu platna, između ostalih, čine francuski kralj Fransa I, engleska princeza i na kratko kraljica Francuske Meri Tjudor, turski sultan Sulejman Veličanstveni, plemkinja i pesnikinja Vitorija Kolona i rimski imperator Čarls V. Pored znamenitih istorijskih ličnosti koje su, od reda, pored svojih istaknutih političkih karijera ostale zapamćene i kao veliki pokrovitelji umetnosti, prvi plan kompozicije zauzimaju, prurušeni u muzičare, slavni venecijanski slikari 16. veka: Ticijan (u crvenoj kardinalskoj odeždi kako svira kontrabas), Tintoreto (u plavoj odeždi s crvenim okovratnikom i violom), Jakopo Basano (u zelenoj odeći dok svira flautu) i Veroneze (u belom, s violom da gambom).

Džejms ne sugerise da je Njumen mogao znati ko je ko od istorijskih ličnosti prikazan na Veronezeovom platnu. Ipak od mnogobrojnih prikazanih figura Džejms bira da Njumentu za oko zapadne mlada žena zlatnih uvojaka – Meri Tjudor<sup>363</sup>. U trenutku kada je Veroneze slika kako prisustvuje svadbenom banketu Marije Aragonske i Alfonsa Davalona 1523, Meri Tjudor više nije francuska kraljica već vojvotkinja od Safoka. Nakon kratkog i nesrećnog braka s Lujem XII, udala se za Čarlsa Brendona, prvog vojvodu od Safoka. Poput Kler de Sentre i Meri Tjudor je u prvi brak stupila veoma mlada, s osamnaest godina. Dok su politički razlozi uzrokovali da se za Meri Tjudor ugovori brak s trideset i četiri godine starijim kraljem, koji će učvrstiti novouspostavljeni mir između Engleske i Francuske, porodica Kler de Sentre će odlučiti da je uda za četrdeset i dve godine starijeg dobrostojećeg plemića ne bi li se osiromašenoj kući Belgardovih obezbedio novi kapital. I Meri Tjudor i Kler de Sentre su se iz nesrećnih prvih brakova izbavile smrću muževa. Dok je Meri Tjudor svoju sreću našla u drugom braku, u koji je stupila protiv volje svoga brata, engleskog kralja Henrija VIII, u trenutku kada Njumen uživa u njenom liku na Veronezeovom platnu, Kler ne namerava da u novom braku pronađe svoju sreću. No, mogućnost braka s Njumentom, iako na kratko, biće izvor njene moguće sreće. Ipak, za razliku od Meri, Kler neće biti dovoljno odvažna da se suprotstavi volji svoje porodice.

Premda u romanu nije izravno rečeno da Njumen između ostalih poručuje i kopiju *Venčanja u Kani*, Veronezeovo platno višestruko je značajno. U Njumentovoj zagledanosti u to platno i mislima koje ono podstiče ovaploćen je Džejmsov naum da u *Amerikancu* prikaže odnos stvarnog i romantičnog, onako kako ga je opisao u predgovoru za Njujorško izdanje romana. Džejmsovu ideju da je stvarno nešto što će, pre ili kasnije, na ovaj ili na onaj način, biti spoznato, a da je romantično ono što se, uz sva preimućstva sveta i nas samih, ne može spoznati neposredno već samo posredstvom čudesne sprege misli i želja, odgovaraju dihotomiji vidljivih i na prvi pogled nevidljivih aspekata slika kakvi se mogu naći u Veronezeovom prikazu venčanja u Kani. Namah vidljivi i posve

---

<sup>363</sup> Suzan Vord smatra da se Njumen divi mladoj. Imajući u vidu pretpostavku, da su u levom uglu prvo predstavljeni mladenci, Alfonso Davalos i Marija Aragonska, onda je druga dama zlatnih uvojaka koja se nagine Meri Tjudor. Ujedno, Žerman Bezan navodi da su mladenci Alfonso Davalos i austrijska princeza Eleonora, što nije brak koji se istorijski dogodio, a imajući u vidu da je na slici predstavljena i Vitorija Kolona, kao žena u plavoj haljini, s kojom je Marija Aragonska odrasla i koja se udala za Alfonsovog nećaka, Ferdinanda Davalosa, pretpostavka je da se Veroneze ipak pridržavao istorijskog sleda događaja. Videti: Susan P. Ward, "Painting and Europe in *The American*", *American Literature*, Vol. 46, No. 4, 1975, p. 568; i: Germain Bazin, *The Louvre*, trans. M. I. Martin, Harry N. Abrams, Inc. Publishers, 1958, p. 150.

jasni aspekti Veronezeovog platna – kao što je raskošan prikaz sjajnog svadbenog banketa – nesumnjivo stoje kao najava jednog od razloga Njumenovog odlaska u Evropu: da svoje dotadašnje životne napore kruniše raskošnim venčanjem s uglednom i lepom mladom. Na prvi pogled nevidljivi aspekti slike, poput pritajene borbe za prevlast svetovnog i religijskog na Veronezeovom platnu i biografskih podataka stvarne istorijske ličnosti što stoje iza prikaza žene bujne svetle kose koja pobuđuje Njumenovo interesovanje, najavljuju ono što ni Njumen ni čitaoci neće spoznati neposredno već posredstvom lepog toka i podvale misli i želja.

Veronezeovo *Venčanje u Kani*, kao i pojedina druga platna čije će kopije Njumen poručiti, posredno će najaviti u romanu prikazan sukob svetovnog i religioznog. Iako će Njumen posmatrajući Veronezeovo platno u potpunosti prevideti njegovu snažnu religioznu poruku, *Venčanje u Kani* uprkos svoj svojoj svetovnoj raskoši ostaje da stoji kao slikovni prikaz Isusovog prvog čuda, onog kojim je na nagovor Device Marije, iako misleći da za to još nije došlo vreme, dokazao da je Sin Božji sposoban da pobedi prirodu.<sup>364</sup> Isus je, takođe, svojim prisustvom na venčanju u Kani Galilejskoj blagoslovio brak omogućivši mu da postane jedna od svetih tajni. Njumen će se diviti Veronezeovom sjajnom svadbenom banketu zamišljajući da će možda jednoga dana i njegovo venčanje biti njemu nalik, raskošna proslava ujedinjenja plemenitih i uglednih mladenaca. Međutim, Njumenova zamisao o sjajnom svadbenom banketu će se izjaloviti. Njegova izabranica, Kler de Sentre, neće primiti svetu tajnu venčanja s njim već će zamonašenjem ostvariti duhovno venčanje sa Hristom.

Isusovo čudo pretvaranje vode u vino kojim je svoje domaćine u Kani Galilejskoj spasio sramote siromaštva, kao i u poznijem romanu *Krila golubice*, moguće je sagledati i kao svojevrsnu ilustraciju napetosti između Njumenovog bogatstva i siromaštva Belgardovih. Osiromašenoj francuskoj aristokratskoj porodici svakako bi dobro došlo američko bogatstvo njihovog novog zeta i ono će biti jedini razlog zbog kojeg će ga, iako na kratko, prihvatiti da bude „kandidat za ruku“<sup>365</sup> njihove kćerke i sestre. Belgardovi će, međutim, odbiti da prihvate „čudo“ koje bi ih izbavilo iz siromaštva, smatrajući da bi sramota ujedinjenja s „komercijalnom osobom“ bila daleko veća od finansijskih nevolja u kojima se nalaze. Pošto mu Kler de Sentre bude saopštila da ipak ne može postati njegova žena, Njumen će od njene majke i starijeg brata tražiti objašnjenje:

„Naše mišljenje“, reče madam de Belgard, „posve je isto kao i s početka – sasvim. Nismo kivni na vas, daleko smo od toga da vas optužimo za rđavo ophođenje. Otkada ste započeli odnos s nama, iskreno priznajem, bili ste manje – manje čudni nego što sam očekivala. Ne

---

<sup>364</sup> Isusovo čudo u Kani Galilejskoj opisano je u Jevanđelju po Jovanu (Jovan 2. 1–11): „I u treći dan bi svadba u Kani Galilejskoj, i ondje bješe mati Isusova. A pozvan bješe i Isus i učenici njegovi na svadbu. I kad nesta vina, reče mati Isusova njemu: nemaju vina. Isus joj reče: što je meni do tebe ženo? Još nije došao moj čas. Reče mati njegova slugama: što god vam reče učinite. A ondje bijaše šest vodenijeh sudova od kamena, postavljenijeh po običaju Jevrejskoga čišćenja, koji uzimahu po dva ili po tri vedra. Reče im Isus: napunite sudove vode. I napuniše ih do vrha. I reče im: zahvatite sad i nosite kumu. I odnesoše. A kad okusi kum od vina koje je postalo od vode, i ne znadijaše otkuda je (a sluga znadijahu koje su zahvatile vodu), zovnu kum ženika, I reče mu: svaki čovjek najprije dobro vino iznosi, a kad se opiju onda rđavije; a ti si čuvao dobro vino doslije. Ovo učini Isus početak čudesima u Kani Galilejskoj, i pokaza slavu svoju; i učenici njegovi vjerovali su.“

<sup>365</sup> Henry James, *The American*, ed. James W. Tulleton, W. W. Norton & Company, 1978, p. 140.

zameramo vam na vašoj naravi već na vašem preimućstvu. Zaista ne možemo da se pomirimo s trgovačkom osobom. U zli čas smo zamišljali da možemo; to beše velika nesreća. Odličili smo da istrajemo do kraja.”<sup>366</sup>

Belgardovi ipak neće dozvoliti da se ponove sramna poglavlja njihove porodične istorije. Čak iako se, tokom 17. i 18. veka, nekolicini njihovih predaka omaklo da se ožene „ženama iz *bourgeoisie*“, njihovim pramajkama nikada se nije potkrala „mezalijansa“ sa sitnim plemstvom.<sup>367</sup> Ukoliko se brak sa sitnim plemstvom, u porodici Belgardovih, smatralo nepriličnim savezom, mogućnost braka s čovekom koji je, između ostalog, svoj imetak stekao proizvodeći umivaonike ustinu se čini nezamislivim i nemogućim. Siromaštvo plemićkim porodicama nije strano, ali izdaja aristokratske ideje zarad novca nije presedan koji su Belgardovi spremni da naprave.

Kopiju Veronezeovog *Venčanja u Kani*, ukoliko je zaista poručio od Noemi Nioš, Njumen neće dobiti, kao što neće dobiti svoj sjajan banket, svoju svetu tajnu braka, kao ni priliku da siromaštvo Kler de Sentre i njene porodice preobrati u bogatstvo. Roman *Amerikanac će*, međutim, Veronezeovo *Venčanje u Kani* nesumnjivo obogatiti značenjima, i onim namah vidljivim i onim namah nevidljivim.

---

<sup>366</sup> Ibid, pp. 217–218.

<sup>367</sup> Ibid, p. 103.

## „Mala italijanska slika“<sup>368</sup>: Koređovo *Mistično venčanje Svete Katarine*

Ukoliko je *Venčanje u Kani* tek nagovestilo da će u romanu *Amerikanac* religiozno prevladati svetovno, utoliko će naredno platno čiju će kopiju Njumen poželeći da ima, potvrditi da će ovozemaljski brak uprkos svim naporima ustupiti mesto nebeskom braku. Nakon što je naprasno kupio kopiju Muriljove bezgrešno začete Device i divio se Veronezeovom prikazu sjajnog svadbenog banketa, Njumen će se u četvrtom poglavlju romana vratiti u Luvr da bi odabrao dela čije će kopije za njega sačiniti Noemi Nioš. Kao i prethodne slike, one koje će odabrati da budu deo njegove kolekciju biće svojevrsna najava budućih događaja u romanu i izvor osobenih značenja koja obogaćuju roman.

Prva među slikama koje mu nudi nevesta umetnica jeste „mala italijanska slika, venčanje Svete Katarine“<sup>369</sup>. Njumen isprva odbacuje predlog jer: „Mlada dama u žutoj haljini nije lepa.“<sup>370</sup> Poput Hrista prema jednoj od legendi,<sup>371</sup> Njumen odbija da poruči sliku jer mu Sveta Katarina iz Aleksandrije odevena u žutu haljinu, poput Meri Tjudor na Veronezeovom platnu, nije lepa. Platno čiju mu kopiju nudi Noemi Nioš, po svemu sudeći, jeste *Mistično venčanje Svete Katarine i Sveti Sebastijan Antonija Alegrija da Koređa*.<sup>372</sup>

Antonije Alegri da Koređo, najznačajniji predstavnik Parme slikarske škole visoke renesanse, *Mistično venčanje Svete Katarine* naslikao je, ukoliko je verovati jednom od prvih pisanih svedočenja o slici – Vazarijevom opisu u četvrtom tomu *Života slavnih italijanskih arhitekata, slikara i vajara (Le vite de' piu eccellenti architetti, pittori, et scultori Italiani, 1550)*, u biografijama slikara Benvenuto Garofala i Ćirolama da Kapi – po narudžbini prijatelja Frančeska Grilenconija, doktora iz Modene<sup>373</sup>, što objašnjava kamernu dimenziju platna, kao i prisustvo Svetog Sebastijana<sup>374</sup> u prikazu venčanja Svete Katarine i Hrista.

Aleksandrijska učena plemkinja, prema legendi, u ranom devojaštvu primila je hrišćanstvo i od svog udvarača, rimskog imperatora Maksimusa II, tražila je da obustavi progon hrišćana i obožavanje idola.<sup>375</sup> On ju je zauzvrat pozvao da svoju novu veru

<sup>368</sup> Henry James, *The American*, ed. James W. Tulleton, W. W. Norton & Company, 1978, p. 61.

<sup>369</sup> Ibid.

<sup>370</sup> Ibid.

<sup>371</sup> Diane Apostolos-Cappadona, "Catherine of Alexandria, Saint", *Dictionary of Women in Religious Art*, Oxford University Press, 1998, p. 66.

<sup>372</sup> Na osnovu Džejmsovog šturog opisa slike Adelina R. Tintner i Lin P. Šakelford zaključuju da je najverovatnije reč o Koređovom platnu *Mistično venčanje Svete Katarine* koje je bilo izloženo u Luvru sredinom 19. veka. Videti: Adeline R. Tintner, "'Fit for a Museum or a Balzac Novel': *The American* and the Louvre", *The Museum World of Henry James*, UMI Research Press, 1986, p. 58; i: Lynne P. Shackelford, "Forsaking the Bridal Veil: Henry James's Allusion to Correggio's *The Marriage of St. Catherine* in *The American*", *The Henry James Review*, Vol. 13, No. 1, 1992, p. 78. Videti ilustraciju br. 73.

<sup>373</sup> Videti: Giorgio Vasari, "Vita di Benvenuto Garofalo e Girolamo da Carpi ed altri Lombardi", *Opere di Giorgio Vasari: Delle vite de' piu' eccellenti pittori, scultori ed architettor*, Vol. 4, Presso S. Audin, Firenze, 1823, p. 383.

<sup>374</sup> Đankarla Periti smatra da se Sveti Sebastijan našao na slici jer je bio zaštitnik kuće Frančeska Grilenconija. Videti: Giancarla Periti, "Art and Reform: Correggio's *Mystic Marriage of St. Catherine with St. Sebastian*", *Sixteenth Century Journal*, Vol. 38, No. 3, 2007, pp. 683–703.

<sup>375</sup> Diane Apostolos-Cappadona, "Catherine of Alexandria, Saint", *Dictionary of Women in Religious Art*, Oxford University Press, 1998, pp. 66–68.

odbrani pred najvećim filozofima onog vremena, što je ona više nego uspešno učinila, jer je svojim argumentima učinila da pedeset filozofa da prime hrišćanstvo. Uprkos versko-filozofskoj pobjedi, Maksimus II ju je utamničio, podvrgao zastrašujućim mukama<sup>376</sup>, a potom pogubio.<sup>377</sup> Pošto je proglašena sveticom, njeno venčanje s Hristom događaj je koji su slikari najčešće birali da prikažu.<sup>378</sup>

Koređovo venčanje Svete Katarine i Hrista, kako objašnjava Dejvid Ekserdijan, posebno se ističe po intimnoj atmosferi:

Hrist se priprema da stavi prsten na četvrti prst Katarinine desne ruke, onaj za koji se pretpostavljalo da sadrži venu što vodi direktno ka srcu. Katarina je elegantno odevena, kako dolikuje princezi, odenuta je naboranom zlatnom haljinom preko belo-žučkaste podhaljine. Ima dragulje u kosi i mač svog mučeništva o pojasu. Kleči dok levu ruku oslanja o parče njenog razbijenog točka, a vinjeta u pejzažu u pozadini prikazuje pokušaj njenog mučenja na točku i poraz neprijatelja, kao i konjanika koji joj prilazi dok se ona klečeći moli i ruku podignutih ka nebu čeka svoj kraj. [...]

Kao što je često slučaj s Koređom, fokus slike nije samo izražena mreža ruku u njenom središtu, već poseban intenzitet s kojim su sve oči uprte na ono što treba da se dogodi. I Devica i Katarina, prikazane poput starije i mlađe sestre, imaju spuštene poglede, ali dete Hrist blista od zadovoljstva što može da izvede zadatak koji mu je dodeljen.<sup>379</sup>

Džejms je u likovnim kritikama retko pominjao Koređa. Najrečitiji osvrt na njegovo stvaralaštvo dao je u prikazu umetničke zbirke vojvode Montpensijera u bostonskom *Ateneumu* 1874. godine, poredeći ga s Muriljom. Naime, Muriljov „neobjašnjiv, samouki izraz“ gotovo uvek ga podseti na

slikara njemu superiornijeg po uglađenosti genija, ali obeleženog istom ličnom ne izveštačenošću manira – mislimo na Koređa. Trebalo bi da budemo naklonjeni tome da ove umetnike zajedno navodimo kao najbolje primere neakademske umetnosti, jer ukoliko je genijalnost u njima našla svoj put bez obrazovanja i pomoći, od kobnih nastranosti bila je spašena srećnim unutarnjim pravilom. Koređo je, uistinu, nadoknadio nenasleđen manir time što ga je pronašao; ali Koređu je život prošao u gotovo potpunom nepoznavanju savremenog estetičkog pokreta.<sup>380</sup>

---

<sup>376</sup> Prema legendi, Maksimus je, između ostalog, naredio da Katarina bude ubijena na točku s šiljcima koji se, kada ga je onda dotakla moleći se Bogu, rasturio u parčice, pritom ubivši četiri hiljade pagana. Točak je potom postao jedan od najčešćih simbola u ikonografiji vezanoj za Svetu Katarinu. Prema: Diane Apostolos-Cappadona, "Catherine of Alexandria, Saint", *Dictionary of Women in Religious Art*, Oxford University Press, 1998, p. 68.

<sup>377</sup> *Ibid*, pp. 66–68.

<sup>378</sup> Mistično venčanje Svete Katarine s Hristom prikazali su, među ostalim, Hans Memling (oko 1480), Filippo Lipi (oko 1501) i Paolo Veroneze (1550). O Veronezeovom prikazu znamenitog događaja iz života Katarine Aleksandrijske Džejms je pisao u belešci povodom izložbe iz kolekcije slika Kvinsija Adamsa Šoua u bostonskom *Ateneumu*, objavljenoj u listu *Nation*. Videti: [Henry James], "Notes: *Nation* 20 (17 June 1875), 410", *The Complete Writings of Henry James on Art and Drama. Volume 1: Art*, ed. Peter Collister, Cambridge University Press, 2016, pp. 106–108.

<sup>379</sup> David Ekserdijan, *Correggio*, Yale University Press, 1997, p. 150.

<sup>380</sup> Henry James, "The Duke of Montpensier's Pictures in Boston", *The Painter's Eye: Notes and Essays on the Pictorial Arts*, Ed. John L. Sweeney, Harvard University Press, 1956, p. 81.



Iako će samoukom Koređovom geniju odati svojevrsnu počast pominjući ga i u drugim proznim ostvarenjima – u ranoj pripoveci “Travelling Companions” i romanima *Portret jedne ledi*<sup>381</sup> i *Ivory Tower – Amerikanac* ostaje kao delo u kojem mu je pridao najviše važnosti. Ne samo da je poslušao sopstveni savet iz prikaza “The Duke of Montpensier’s Pictures in Boston” i nedugo, nakon Murilja pažnju Kristofera Njumena, makar i nakratko, usmerio na Koređa, već je i značenje slike *Mističnog venčanja Svete Katarine* utkao u tkivo romana. Ukoliko je Muriljovo *Bezgrešno začće* nagovestilo, kako su već istakli Edmund Krik, Stenli Tik i Suzan Vord,<sup>382</sup> sličnosti između buduće Njumenove izabranice, Kler de Sentre, i Device Marije, onda je, kako rečito ukazuje Lin Sakelford,<sup>383</sup> Koređovo *Mistično venčanje Svete Katarine* nedvosmisleno najavilo glavni preokret radnje romana. Iako se Njumenove zamisli u vezi sa sopstvenim venčanjem daleko više uklapaju u prikaze kakve su na svojim platnima ostvarili Veroneze i Rubens, sudbina njegovog udvaranja Kler de Sentre, kao i sudbina nje same, približniji su događaju koji je naslikao Koređo. Kler de Sentre, kao i Katarinu Aleksandrijsku, umesto ovozemaljskog, očekuje nebeski brak s Hristom. Razlika je, naravno, u tome što je Katarina Aleksandrijska sama odabrala taj brak, a Kler je u njega stupila pod prisilom porodice i zato što nije imala izbora.

Uprkos očevitim razlikama između Svete Katarine i Kler de Sentre, Džejms nedvosmisleno ukazuje da je Koređovo platno povezao sa sudbinom Njumenove izabranice kada se u XXI poglavlju romana Urban de Belgard obraća Njumeni rečenicom: „Mislim da će vam moja majka reći da bi radije da njena kći postane sestra Katarina nego gospođa Njumen.“<sup>384</sup> Kada se konačno zamonaši, Kler će u Karmelitskom samostanu uzeti ime Veronika koje joj, kako objašnjava Lin Sakelford, daleko više odgovara.<sup>385</sup> Dok je Sveta Katarina čuvena po svojoj neustraivoj odbrani vere, prkosu autoritetu i stoičkom izdržavanju muka, Veronika, svetica zaštitnica Kler de Sentre, poznata je po tome što je Isusu dok je nosio krst na putu do Golgote ponudila svoj zar da obriše znoj s lica.<sup>386</sup> Na njenom zaru ostalo je utisnuto Isusovo lice, a ona je postala simbol nosioca jedinog sačuvanog Isusovog portreta. Kler neće poput Svete Katarine braniti svoje stavove, ona će se poslušno povinovati volji svoje porodice, ali će isto tako umesto svetovnog braka sa svojim moćnim udvaračem odabrati duhovni brak s Hristom.

Utoliko je Koređovo *Mistično venčanje Svete Katarine* više od još jednog likovnog dela koje krase stranice Džejmsovih romana – ono mu je omogućilo da već na prvim

---

<sup>381</sup> Jedna od stvari kojima Osmond impresionira Izabelu tokom udvaranja jeste to što je otkrio „neku Koređovu skicu na drvenoj tabli, premazanu od nekog nadobudnog idiota“, a Henrijeta Stejropol se divi Koređovom *Poklonjenju Hristu* prilikom posete Nacionalnoj galeriji u Londonu. Henri Džejms, *Portret jedne ledi*, prev. Predrag Milojević, Narodna knjiga, 1983, str. 290, 498.

<sup>382</sup> Videti: Edmund Creeth, “Moonshine and Bloodshed: A Note on *The American*”, *Notes and Queries*, Vol. 9, 1962, pp. 105–106; Stanley Tick, “Henry James’s *The American*: Voyons”, *Studies in the Novel*, Vol. 2, No. 3, 1970, pp. 276–291; Susan Ward, “Painting and Europe in *The American*”, *American Literature*, Vol. 46, No. 4, 1975, pp. 566–573.

<sup>383</sup> Lynne P. Shackelford, “Forsaking the Bridal Veil: Henry James’s Allusion to Correggio’s *The Marriage of St. Catherine* in *The American*”, *The Henry James Review*, Vol. 13, No. 1, 1992, pp. 78–81.

<sup>384</sup> Henry James, *The American*, ed. James W. Tulleton, W. W. Norton & Company, 1978, p. 250.

<sup>385</sup> Lynne P. Shackelford, “Forsaking the Bridal Veil: Henry James’s Allusion to Correggio’s *The Marriage of St. Catherine* in *The American*”, *The Henry James Review*, Vol. 13, No. 1, 1992, p. 79.

<sup>386</sup> Diane Apostolos-Cappadona, “Veronica, Saint.”, *Dictionary of Women in Religious Art*, Oxford University Press, 1998, pp. 376–378.

stranicama romana sučeli sveto i profano, svetovni i duhovni brak, Njumenovo viđenje braka i ono koje će, na koncu, odabrati njegova izabranica. Njumenova nevoljnost da prihvati kopiju platna koje prikazuje ženu koja odbacuje svetovni brak zarad duhovnog venčanja s Hristom, najavljuje i nelagodu s kojom će se suočiti kada ga zadesi ista sudbina kao i Maksimusa II. Koređovo *Mistično venčanje Svete Katarine* jasnije nego ijedno drugo platno koje mu Noemi Nioš nudi predskazuje buduće događaje predočene u romanu. Možda Njumen zna „veoma malo“ o slikama, kako objašnjava Noemi Nioš dok pregovaraju o porudžbini kopije Koređovog platna, i „jedva bolje“ se razume u lepe žene,<sup>387</sup> ali zasigurno predoseća da muškarcu koji želi da se oženi ponajmanje treba slika na kojoj je prikazano venčanje kakvo on ne može da pruži.

---

<sup>387</sup> Henry James, *The American*, ed. James W. Tulleton, W. W. Norton & Company, 1978, p. 61.

## „Venecijanski portreti, veliki kao život“<sup>388</sup>: Veronezeova *Bela Nani*

Za razliku od Koređovog *Mističnog venčanja Svete Katarine*, ponudu Noemi Nioš da mu izradi kopiju „izvanrednog italijanskog portreta jedne leđi“<sup>389</sup> Njumen prihvata s oduševljenjem. Štaviše, kategorički odbacuje predlog da kopija bude manjih dimenzija od originala – na opasku Noemi Nioš da joj se ne dopada predstavljena leđi jer deluje glupo odgovara: „Meni se dopada [...] moram je imati, veliku kao život.“<sup>390</sup> I podjednako glupu kao što je tu.“<sup>391</sup> Uprkos Njumenovoj odlučnoj izjavi da želi kopiju tog „venecijanskog remek-dela“, Noemi će još jednom zatražiti da joj potvrdi da uistinu želi „taj portret – zlatnu kosu, purpurni saten, bisernu ogrlicu, dve velelepne ruke“.<sup>392</sup> Taj „venecijanski portret, veliki kao život“<sup>393</sup> koji Njumen žarko želi da poseduje još jedno je delo venecijanskog majstora Paola Veronezea, *Portret Venecijanke (Bela Nani)*<sup>394</sup> nastao verovatno oko 1555. godine.<sup>395</sup>

Premda priznaje da se slabo razume u lepotu žena, kao i u slikarstvo uostalom, Njumen bira Veronezeov *Portret Venecijanke* upravo zbog lepote predstavljene žene kao i lepote samog portreta. Kao jedno od remek-dela Veronezeove portretske umetnosti i jedan od samo šest njegovih sačuvanih portreta žena, *Portretu Venecijanke* je, uprkos brojnim razmiricama u vezi s vremenom nastanka dela i identiteta prikazane žene,<sup>396</sup> retko osporavana lepota. Njegova raskoš nije oličena samo u velikom formatu koji prikazuje tri četvrtine stojeće ženske figure, već i u više nego bogatom kostimu Venecijanke. Neimenovana Venecijanka prikazana je odevena u plavu somotsku haljinu po venecijanskoj modi sredine 16. veka, ogrnuta prozračnim šalom u stojećem stavu dok se levom rukom oslanja na sto prekriven orijentalnim ćilimom. Pretpostavku da je reč o ženi iz ugledne i bogate venecijanske porodice potkrepljuje obilje nakita kojim je ukrašena: od bisernih ukrasa u kosi, ogrlice od krupnih bisera na vratu, preko zlatnog lanca što drži zlatni pojas sa stilizovanom zlatnom glavom optočenom rubinima i safirom, do zlatnih narukvica s rubinima na obe ruke i prstenjem od kojih onaj na levoj ruci svedoči da je udata. Raskoš njenog kostima, kao i izrazito bleđi ten i plava kosa, posebno su istaknuti tamnom pozadinom na kojoj je prikazana. Bogatstvom njene haljine i nakita naglašena je visina njenog društvenog položaja, a prozračnošću njene figure posebno je istaknut ideal

<sup>388</sup> Henry James, *The American*, ed. James W. Tulleton, W. W. Norton & Company, 1978, p. 61.

<sup>389</sup> Ibid.

<sup>390</sup> Sintagmu „velika kao život“ upotrebiće i Tom Tristram prilikom opisa svoje žene bogate imaginacije i nepresušnog znanja u sedmom poglavlju romana. Videti: Henry James, *The American*, ed. James W. Tulleton, W. W. Norton & Company, 1978, p. 89.

<sup>391</sup> Ibid.

<sup>392</sup> Ibid.

<sup>393</sup> Ibid.

<sup>394</sup> Videti ilustraciju br. 74.

<sup>395</sup> Premda pouzdanog odgovora nema, na osnovu analiza Veronezeovog kolorita odbačene su pređašnje pretpostavke da je delo nastalo između 1556. i 1561. i delo se datira približno u 1555. godinu. W. R. Rearick, *The Art of Paolo Veronese 1528–1588*, National Gallery of Art, Washington – Cambridge University Press, 1988, p. 59.

<sup>396</sup> Usled izostanka pouzdanih dokaza, odbačena je pretpostavka da je na portretu prikazana jedna od žena venecijanske porodice Nani, zbog čega je slika dugo nazivana *Lepa Nanijeva (La Bella Nani)*, i identitet Venecijanke ostao je nepoznat. W. R. Rearick, *The Art of Paolo Veronese 1528–1588*, National Gallery of Art, Washington – Cambridge University Press, 1988, p. 59.

ženske lepote Veronezeovog vremena. Delikatnost Veronezeovog portreta pre svega se ogleda u prefinjenom koloritu, kojim je suprotstavio hladne tonove plavog somota i gotovo srebrnog tena Venecijanke s toplim tonovima njenog zlatnog nakita, naizgled zlatne kose i rumenih obraza.

No, ono po čemu se *Portret Venecijanke* nesumnjivo ističe i zbog čega je svrstan u jedne od najboljih ženskih portreta 16. veka upravo je odnos prozračne ženske figure i bogatog kostima. Veronezeova Venecijanka, setnog izraza lica, blago spuštene glave, pogleda koji je skrenut u odnosu na posmatrača, desne ruke položene na grudi kao da sramežljivo nastoji da se sakrije od neželjenih pogleda. Uprkos svom bogatstvu koji je okružuje, ona se uspostavlja kao oličenje skromnosti i čestitosti. Njen fizički izgled, položaj tela i gestikulacija stoje u suprotnosti s kostimom koji nosi. „Glup“ izgled koji joj pripisuje Noemi Nioš čini se da proističe iz raskoraka njenog fizičkog izgleda i gestikulacije i onoga što bi ona trebalo da predstavlja – svu moć Venecije 16. veka. Utoliko je njen ideal potpun – na gotovo bezličnoj i prozračnoj ženskoj figuri, kao na čistom belom platnu, oslikano je bogatstvo njene porodice, a ona je prevashodno ono što su joj drugi dodelili.

Ukoliko je Muriljov prikaz Device Marije godio Njumenovoj zamisli o blagosti i čednosti njegove buduće žene, Veronezeov prikaz Venecijanke odgovara njegovom naumu da ona bude veličanstvena i divljenja vredna. Naime, kada u trećem poglavlju romana bude objavio da želi da se oženi, Njumen će jasno staviti do znanja kakvu ženu želi da ima: „Moja žena mora biti veličanstvena žena.“<sup>397</sup> U domu Tristramovih smeštenom na Aveniji Jena, na balkonu s kojeg se tokom letnjih večeri mogla videti Trijumfalna kapija, Njumen će pojasniti u čemu se sastoji veličanstvenost žene koju želi da se oženi:

„Hoću divnu ženu. [...] Za šta drugo sam rintao i mučio se sve ove godine? Uspeo sam i šta sada da radim s tim uspehom? Da bih ga učinio savršenim, kako ja to vidim, lepa žena mora biti nadžidžena na vrhu, poput statue na spomeniku.<sup>398</sup> Mora biti dobra koliko je i lepa, i mora biti pametna koliko je i dobra. Mojoj ženi mogu dati mnogo toga i stoga se ne bojim da tražim dobru priliku za sebe. Imaće sve što žena može da poželi; čak se neću protiviti tome da bude suviše dobra za mene; može biti pametnija i mudrija nego što ja mogu da razumem, i to će samo činiti da budem zadovoljniji. Želim da posedujem, rečju, najbolji proizvod na tržištu.“<sup>399</sup>

Pored toga što će u opisu svoje veličanstvene žene istaći da ona mora posedovati savršenu srazmeru lepote, dobrote i pameti, Njumen će o njoj govoriti kao o svojevrsnom umetničkom predmetu – statui na spomeniku njegovog života – koji će on – poput kakvog iskusnog i vrsnog kolekcionara – uočiti i pribaviti kao najbolje što tržište može da ponudi.

---

<sup>397</sup> Henry James, *The American*, ed. James W. Tulleton, W. W. Norton & Company, 1978, p. 44.

<sup>398</sup> Nedugo pre nego što će reći da mu je potrebna žena koja će poput statue ukrasiti spomenik koji je sačinio od svog života, posmatrajući Trijumfalnu kapiju s balkona gospođe Tristram, prenosi pripovedač, Njumen primećuje da joj „pod svetlošću letnjih zvezda nejasno nedostaju njene herojske skulpture“. Takođe, Valentin de Belgard će, opisujući Kler Njumen u VIII poglavlju, reći: „Izgleda kao statua koja nije uspela kao kamen, odustavši zbog svojih teških manjkavosti, oživela je u mesu i krvi da bi nosila bele ogrtače i dugačke šlepove.“ Henry James, *The American*, ed. James W. Tulleton, W. W. Norton & Company, 1978, p. 40, 100.

<sup>399</sup> Ibid, p. 44.

Pre nego što će mu Tom Tristram skrenuti pažnju na to da takav brak deluje kao „stvar taštine“<sup>400</sup>, Njumen će potvrditi svoje kolekcionarsko viđenje braka:

„Prihvatljivo rano u životu sam odlučio da je lepa žena najbolji imetak koji se, na ovome svetu, može imati. To je najveća pobeda nad okolnostima. Kada kažem lepa, mislim lepog uma i manira, kao i ličnosti. To je stvar na koju svaki čovek ima jednako pravo; ako ume, može je imati.“<sup>401</sup>

Njumenova retorika o braku nalik je onoj koju će kasnije izgovarati Gilbert Osmond u *Portretu jedne ledi*.<sup>402</sup> Razlika između te dvojice Džejmsovih mladoženja sadržana je u prirodni njihovih kolekcija. Za razliku od Osmonda koji će Izabelu posmatrati samo kao umetnički predmet koji će u njegovoj kolekciji možda biti najvredniji, ali ni po čemu drugom, drugačiji predmet od, na primer, Koređove skice na drvenoj ploči, Njumenova žena bi trebalo da bude najvredniji deo njegove kolekcije životnih uspeha. Ukoliko uspe da se oženi ženom koju će „ljudi primećivati“ i „diviti joj se“,<sup>403</sup> Njumen će posedovati neoborivi dokaz pobede nad svojim životnim okolnostima. To bi mu, posve razumljivo, „neobično godilo“<sup>404</sup>. Takođe, za razliku od Osmonda koji Izabelu namerava da jednom kada postane njegova žena, pohrani u prašnjavo spremište svoje kolekcije, Njumen svoju ženu želi da uzdigne, istakne i pruži joj sve što može da zasija punim sjajem. Kada u devetom poglavlju romana bude zatražio ruku Kler de Sentre, Njumen će joj predložiti šta sve može i želi da joj pruži:

„Ja sam dobar, dobar, dobar! Sve što muškarac može da pruži ženi, ja ću vam dati. Imam veliko bogatstvo, veoma veliko bogatstvo; jednoga dana, ukoliko mi dozvolite, detaljno ću obrazložiti. Ako želite izvanrednost, imaćete sve izvanredno što novac može da pruži. A što se tiče onoga čega ćete se možda odreći, nemojte uzimati zdravo za gotovo da se ono ne može nadomestiti. Prepustite to meni; pobrinuću se za vas; znaću šta vam treba. Snaga i domišljatost sve mogu urediti. Ja sam jak čovek!“<sup>405</sup>

Poput Veronezeove lepe Venecijanke, Njumenova Kler de Sentre bila bi zaodenuća najraskošnijim haljinama, ukrašena najlepšim nakitom i izložena da joj se ceo svet divi. Kler de Sentre bi kao i Veronezeova Venecijanka, sramežljivo i nelagodno nosila raskoš koje joj Njumen nudi. Naime, u XIV poglavlju romana, kada nakon šest meseci ćutnje o bračnoj ponudi ponovo budu progovorili o mogućnosti da se uda za Njumena, Kler de Sentre će mu predložiti da raskoš koju joj on nudi zapravo i nije ono što joj je potrebno: „Imate neke lažne ideje o meni; mislite da mi treba mnogo stvari – da moram imati izvanredan, prefinjen život. Sigurna sam da ste spremni da se mnogo potrudite da mi pružite takve stvari. Ali to je veoma proizvoljno; nisam učinila ništa da to potvrdim.“<sup>406</sup>

---

<sup>400</sup> Ibid, p. 45.

<sup>401</sup> Ibid, pp. 44–45.

<sup>402</sup> Videti: Henri Džems, *Portret jedne ledi*, prev. Predrag Milojević, Narodna knjiga, Beograd, 1983, str. 262.

<sup>403</sup> Henry James, *The American*, ed. James W. Tulleton, W. W. Norton & Company, 1978, p. 45.

<sup>404</sup> Ibid.

<sup>405</sup> Ibid, p. 113.

<sup>406</sup> Ibid, p. 164.

Kler de Sentre će uistinu izabrati posve drugačiji život od onoga koje je Njumen mogao da joj pruži. Iako će Njumen visoki kameni zid<sup>407</sup> samostana koji će ih, na koncu, razdvojiti videti kao kulturološku, istorijsku i etičku podelu koju, uprkos svim naporima, nije mogao da prevaziđe, kao simbol podele kakva je, govoreći veronezeovskim vizuelnom retorikom, podeljenost između raskošnog kostima i govora tela lepe Venecijanke. Baš kao što će ga privući sjaj ovozemaljskog bogatstva na prikazu svadbenog banketa Veronezea, tako će ga i njegov portret Venecijanke opčiniti svojim odrazom svetovne raskoši. I na jednoj i na drugoj Veronezeovoj slici Njumen će zanemariti one elemente čija značenja ne gode njegovim zamislama, birajući poput Izabele Arčer u *Portretu jedne leđi* i Lamberta Stretera u *Ambasadorima*, da na njima vidi samo ono što pogoduje njegovom željom usmerenom oku.

---

<sup>407</sup> U pismu Vilijamu Dinu Hauelsu, nastojeći da opravda razrešenje svoje pripovesti o Kristoferu Njumeni, Džejms između ostalog piše: „Svako od nas je proizvod okolnosti i postoje visoki kameni zidovi koji nas fatalno dele. Svoju priču sam napisao s Njumenove strane zida i odveć dobro razumem zbog čega madam De Santr nije mogla da se uistinu uzvere sa svoje strane!“ Michael Anesko, “James to Howells, 30 March 1877, London”, *Letters, Fictions, Lives: Henry James and William Dean Howells*, Oxford University Press, 1997, p. 127.

## „Jedan od onih velikih Rubensa“<sup>408</sup>: Venčanje Marije Mediči i kralja Anrija IV preko zastupnika

Poslednja slika čiju će kopiju Njumen poručiti od Noemi Nioš, prema njenoj preporuci, biće „jedan od onih velikih Rubensa – venčanje Marije Mediči“<sup>409</sup>. Tu „lepu“ sliku koja će „zaključiti“ Njumenovu kolekciju,<sup>410</sup> Rubens je naslikao između 1622. i 1625. kao jednu od dvadeset i četiri slike<sup>411</sup> koje mu je Marija Mediči poručila za svoju novu rezidenciju, novoizgrađenu Palatu Luksemburg. Dvadeset i jedna slika iz ciklusa trebalo je da predstavi najznačajnije događaje njenog života. Zahtevnost porudžbine nije se sastojala samo u obimu i kratkom roku, već i u više nego izazovnom umetničkom i političkom zadatku. Naime, Rubensov ciklus *Život Marije de Mediči* nije trebalo samo da ukrasi njenu novosagrađenu rezidenciju već i da u velikoj meri obeleži njen povratak u Kraljevski savet sina, Luja XVIII, s kojim je samo dve godine ranije, 1620, okončala rat. Premda je Rubensu savremena a umnogome i potonja kritika bila sklona da ciklus slavi kao remek-delo barokne umetnosti u kojem je umetnik stvorio monumentalna platna prepuna alegorijskih i mitoloških motiva uspešno usklađenih s gotovo naturalističkim portretima znamenitih ličnosti 17. veka, sva je prilika, kako tvrdi Sara Galetti,<sup>412</sup> da je slikar-diplomata likovni prikaz života više nego kontroverzne ličnosti iskoristio da stvori kompozicije složene vizuelne retorike mnogostrukog značenja. Odstupajući od očekivanog biografskog modela koji bi kraljicu trebalo da prikaže i proslavi samo kao suprugu, majku i regenta u ime svog maloletnog sina, Rubens je u njen vizuelni životopis uneo politički kontroverzne epizode – od Marijinih nastojanja da ostvari savez sa Španijom do borbe za vlast sa sopstvenim sinom.<sup>413</sup> Rubens, međutim, nije imao na umu samo to da izneveri očekivanja dvorske publike prikazujući više od prigodnih epizoda kraljičinog života, već je, ukoliko je sudeći prema sačuvanoj prepisci s Nikolom-Klodom Fabrijem de Pereskom, nastojao da sakrije pravo značenje svojih slika od pretpostavljene dvorske publike. Povodom kraljeve posete Luksemburškoj palati, u pismu od 13. maja 1625. Rubens, između ostalog, piše:

Kralj mi je takođe učinio čast došavši da vidi našu Galeriju [...] Njegovo visočanstvo je izrazilo potpuno zadovoljstvo našim slikama, prema izveštajima svih prisutnih, posebno gospodina Sen Ambroaza. On je služio kao tumač tema, menjajući ili skrivajući pravo značenje s velikim umećem. Verujem da sam vam pisao da je slika koja predstavlja *Kraljičin odlazak iz*

<sup>408</sup> Henry James, *The American*, ed. James W. Tulleton, W. W. Norton & Company, 1978, p. 62.

<sup>409</sup> Ibid, p. 63. Videti ilustraciju br. 75.

<sup>410</sup> Henry James, *The American*, p. ed. James W. Tulleton, W. W. Norton & Company, 1978, p. 63.

<sup>411</sup> Dvadeset i jedna slika prikazuju najvažnije događaje iz života Marije Mediči: *Sudbina Marije Mediči, Princezino rođenje, Obrazovanje princeze, Predstavljanje njenog portreta Anriju IV, Venčanje Marije Mediči i kralja Anrija IV preko zastupnika, Iskravanje u Marseju, Doček Marije Mediči i Anrija IV u Lionu, Rođenje princa u Fontenblou, Prenos vlasti, Krunisanje u Sen Deniju, Smrt Anrija IV i proglašenje vladavine, Savet bogova, Vojna vladavina: pobeda u Ulihu, Razmena princeza na granici sa Španijom, Blaženstvo vladavine Marije Mediči, Stasavanje Luja XIII, Bekstvo iz Bloa, Pregovori u Angulemu, Kraljica bira sigurnost, Pomirenje kraljice i sina, Trijumf istine I Portreti kraljičinih roditelja*. Preostale tri slike iz ciklusa čine portreti Marije Mediči i njenih roditelja Frančeska I Medičija, toskanskog vojvode i austrijske nadvojvotkinje Johane.

<sup>412</sup> Sara Galletti, "Rubens's *Life of Maria de' Medici*: Dissimulation and the Politics of Art in Early Seventeenth Century France", *Renaissance Quarterly*, Vol. 67, No. 3, 2014, pp. 878–916.

<sup>413</sup> Ibid, p. 880.

Pariza uklonjena i da sam umesto nje naslikao potpuno novu, prikazujući *Blaženstvo njene vladavine*. Ona prikazuje procvat francuskog kraljevstva, oživljavanje nauka i umetnosti zahvaljujući liberalnosti i velikodušnosti njenog visočanstva, koja sedi na sjajnom prestolu, držeći u rukama vagu održava svet u ravnoteži svojom razboritošću i pravičnošću. Ova tema, premda se ne tiče preterano *raison d'état* ove vladavine, niti se može primeniti na ma koju individuu, izazvala je mnogo zadovoljstva, i verujem da bi i ostale teme, da su bile u potpunosti poverene nama, prošle, bar što se dvora tiče, bez skandala i žamora. [*Na margini*: Kardinal je to kasno primetio i bio je veoma uzrujan videvši da su nove teme prihvaćene pogrešno.]<sup>414</sup>

Šta je zapravo, prema Rubensu, pravo značenje slika iz ciklusa *Život Marije de Mediči*, ostaje skriveno – beleške, kao i pisma, u kojima bi se mogli naći njegovi naumi u vezi s alegorijskim prikazom života francuske kraljice nisu sačuvani, ali navedeni odlomak pisma upućenog Peresku otkriva da je da je uneto značenje svakako drugačije od onog koje je uvidela prvobitna publika.

Džejmsovo mišljenje o Rubensu umnogome se promenilo od 1869. do 1876. godine. Dok će Vilijamu Džejmsu u pismu od 13. maja 1869. pisati da „uživa u Rubensu“<sup>415</sup> u Nacionalnoj galeriji u Londonu i Čarlsu Eliotu Nortonu da žali što Ženeva nema „nekoliko tuceta“<sup>416</sup> njegovih slika, u putopisnom eseju „In Belgium“ (1874)<sup>417</sup>, kao i u prikazu studije *Les Maîtres d'Autrefois* Eugena Fromentina objavljenom u listu *The Nation* u julu 1876, za Rubensa neće imati previše reči hvale. Džejmsova mladalačka naklonost prema Rubensu poglavito je vezana za Englesku – Nacionalnu galeriju u Londonu i palatu Blenheim u Vudstoku. Njegovo uživanje u Rubensu u Nacionalnoj galeriji u Londonu posredno će biti proslavljeno u pripovesti „The Sweetheart of M. Briseux“ u kojoj će slika *Dama s žutim šeširom*, portret Lukrecije Stejns koji će proslaviti slikara Pjera Brizea, biti upoređena s Rubensovim čuvenim platnom *Slamnati šešir*<sup>418</sup>, a poseta palati sagrađenoj za prvog vojvodu od Marlboroua, koja je svojevremeno posedovala zadivljujuću umetničku kolekciju i u njoj zamašan broj Rubensovih dela, učiniće da ga proglasi prvorazrednim slikarom: „Pogled na mnoštvo Rubensa zajedno zapoveda da poveruješ da je bio prvi među slikarima – od svih slikara, zapravo. Verujem da jeste. Mnoštvo njegovih slika veoma je zdrav prizor – sposoban da svakoga izleči od ma kog jada.“<sup>419</sup>

---

<sup>414</sup> Peter Paul Rubens, „To Peiresc. Paris, May 13, 1625“, *The Letters of Peter Paul Rubens*, Edited and Translated by Ruth Saunders Magurn, Harvard University Press, 2014, p. 109. Istanje N. M.

<sup>415</sup> Henry James, „William James, 13 May [1869]“, *The Complete Letters of Henry James, 1855–1872, Volume 1*, eds. Pierre A. Walker and Greg W. Zacharias, University of Nebraska Press, 2006, p. 317.

<sup>416</sup> To će biti Džejmsov odgovor na pismo Čarlsa Eliota Nortona u kojem mu povodom posete Antverpenu piše: „Rubens je ovde velika sila. Njegove slike ustinu [...] upadaju u tebe, ma kako krotko bio raspoložen. One su kao eksplozija trube. Drago mi je da ih ovde nema više. Priznajem njihovu moć, – ali ta moć je mala u poređenju s nekim drugim kvalitetima.“ Henry James, „Charles Eliot Norton, 31 May [1869]“, *The Complete Letters of Henry James, 1855–1872, Volume 2*, eds. Pierre A. Walker and Greg W. Zacharias, University of Nebraska Press, 2006, pp. 21, 23.

<sup>417</sup> Esej prvobitno objavljen u listu *The Nation* u broju od 3. septembra 1874, a potom preštampan u putopisnoj zbirci *Transatlantic Sketches*.

<sup>418</sup> Videti ilustraciju br. 47.

<sup>419</sup> Henry James, „William James, 26, 27, 29 April [1869]“, *The Complete Letters of Henry James, 1855–1872, Volume 1*, eds. Pierre A. Walker and Greg W. Zacharias, University of Nebraska Press, 2006, p. 299.



Pet godina kasnije Džejmsovo uživanje u Rubensu sazreva u daleko kritičnije promišljanje flamanskog baroknog majstora. Naime, kada konačno tokom svog nizozemskog proputovanja tokom avgusta 1874. poseti Antverpen, susret s mnoštvom Rubensa u Katedrali Naše gospe i Kraljevskom muzeju lepih umetnosti ostaviće posve drugačiji utisak na njega od onog koji je poneo iz plate Blenim. Rubensova remek-dela *Podizanje krsta*, *Hristovo vaskrsenje*, *Spuštanje s krsta* i *Uspenje Device* videće prvi put prilikom nedeljne mise, što će ga navesti da zaključi da „molitva u prisustvu Rubensa ukazuje na pravu posvećenost“, kao i da se ona pri ponovnom susretu, na svetlu kasnog popodneva kada mudri ljudi odlaze da vide umetnička dela, ukazuju kao „monstruozni cvetovi umetnosti“ koji su „sklopili svoje latice“. <sup>420</sup> Rubensova dela u Kraljevskom muzeju lepih umetnosti biće povod za oštriju kritiku:

Odmah moram reći da mi je Rubens i s dvadeset jardi odstojanja pružio manje zadovoljstva nego što sam se nadao. Nadao, kažem, pre nego očekivao jer sam već dovoljno upoznat s njim da mogu da osetim sklonost mojih utisaka, a opet zamišljao sam da će ih atmosfera u kojoj se on kalio, grad u kom je on *genius loci*, moguće preokrenuti u naklonost. No, oni su sledili svoj tok i jedino što mogu da kažem jeste da me slikar ne zadovoljava. Ukoliko vas Rubens ne *zadovoljava*, šta ostaje? – jer nalazim sebe potpuno nesposobnim da ga sagledam na tragu one intelektualne impresivnosti koju potvrđuju pojedini njegovi obožavaoci. <sup>421</sup>

Jedan od tih obožavalaca bio je francuski esejista Emil Montegi <sup>422</sup> čiji su ga zapisi nagnali da očekuje više od autora *Spuštanja s krsta* <sup>423</sup> u Antverpenu nego što je u njemu nalazio u pojedinačnim delima u Londonu, Parizu i Firenci. <sup>424</sup> Montegijevo zapažanje da Rubens „ne samo da je bio najveći među običnim slikarima već i da je bio najveći genije koji je ikada *mislio* s četkom u ruci“ <sup>425</sup>, Džejms će kategorično odbaciti: „Rubens, prema mom shvatanju, apsolutno *nije* mislio. Ne samo da nije mislio genijalno, nego uopšte nije mislio.“ <sup>426</sup>

Ukoliko je Rubens zaista podrobno promišljao svoja platna tako da u njih utka značenja koja se na prvi pogled ne mogu lako otkriti, kako tvrdi u svojim pismima, onda su Džejmsu taj slikarev postupak, kao i mnogostruka značenja koja je moguće stvorio, u potpunosti izmakla. Dve godine nakon oštre presuda Rubensu u Belgiji, u prikazu Fromentinove studije *Les Maîtres d'Autrefois*, Džejms ostaje mišljenja da pogled na njegove slike ne ide dalje od površine kojoj čak nedostaje čak i uglačanost dostojna velikih majstora:

Postoje istančani slikari i oni grubi, a Rubens pripada ovoj drugoj grupi; njome veličanstveno nadmoćno vlada. [...] Rubens je, u slikarstvu, *improvisatore* bez premca; gotovo uvek veliki kolorista, neretko veoma srećan u kompoziciji, ali nas nikada ne ostavlja

---

<sup>420</sup> Henry James, „In Belgium“, *Transatlantic Sketches*, James R. Osgood and Company, Boston, 1875, pp. 393–394.

<sup>421</sup> Ibid, pp. 394–395.

<sup>422</sup> Verovatno je reč o knjizi eseja, prethodno objavljivanih u mesečniku *Revue des Deux Mondes, Les Pays-Bas; impressions de voyage et d'art* (Germer Baillière, Paris, 1869).

<sup>423</sup> Videti ilustraciju br. 45.

<sup>424</sup> Henry James, „In Belgium“, *Transatlantic Sketches*, James R. Osgood and Company, Boston, 1875, p. 395.

<sup>425</sup> Ibid.

<sup>426</sup> Ibid, pp. 395–396.

bez osećaja da su osobeni zaokret slike, izraz određenog lica, stav određene figure, pad draperije ili izbor gestikulacije nezgode jednog trenutka. Stoga u Rubensu nalazimo stalno osećanje nečega površnog, nepromišljenog, nečeg jeftinog, kako se to danas kaže.<sup>427</sup>

Kada je 1875. počeo da piše *Amerikanca* Džejms je već bio napustio svoje mladalačko uživanje u Rubensu i premda ga je više cenio u Parizu nego u Belgiji, sva je prilika da je izbor da kopija *Venčanja Marije de Mediči* bude jedna od slika koje će Njumen poručiti bio podstaknut tematskom srodnošću s njegovim željama o velelepnom venčanju sa veličanstvenom ženom, a potom i materijalističkom raskoši slike više nego mogućim skrivenim značenjima koja su, po svemu sudeći, izmicala Džejmsu pa samim tim i njegovom o umetnosti neukom junaku.

Ono što Rubensov prikaz venčanja posebno izdvaja u odnosu na ostale slike venčanja čije kopije Njumen želi da poseduje nije samo to što je ono u daleko većoj meri svetovno, već to što je na njemu nije prikazano neposredno ujedinjenje mladenaca – Rubensovu Mariju Mediči posrednik, odnosno zastupnik, udaje za Anrija IV. Posredništvo i zastupništvo od osobene su važnosti za *Ameriknaca*. Na poetičkom planu ideja posredništva, odnosno zastupništva biće istaknuta u predgovoru Njujorškom izdanju romana o Kristoferu Njumenu.<sup>428</sup> Džejms će naime objasniti da je svog junaka zamislio kao posrednika i zastupnika prikazanih događaja:

[U] interesu svega [jeste] *njegova* vizija, *njegova* koncepcija, *njegovo* tumačenje: mi sedimo na prozoru njegove široke, sasvim dovoljno široke svesti, 'asistiramo' iz tog divnog položaja. Zbog toga je on izuzetno važan; sve ostalo je važno samo koliko to on oseća, koliko ga tretira, koliko se s njim suočava. Divna je uvek ova zaludenost, mislim, taj intenzitet stvaralačkog napora da se uđe pod kožu tog stvorenja, čin ličnog posedovanja jednog bića od strane drugoga u najpotpunijem smislu.<sup>429</sup>

Njumen će, istovremeno, biti posrednik i zastupnik onoga što Džejms predočava u svom romanu, i onoga što će čitaoci kroz njega proživljavaju. Ideju Njumenovog posredničkog i zastupničkog svojstva Biljana Dojčinović povezuje s Džejmsovim viđenjem romana kao iskustva koje čitaocima omogućava da uđu u živote drugih.<sup>430</sup> U tekstu „Budućnost romana“ (1899) Džejms ističe čovekovu želju za posredovanim iskustvom kakvo roman lako može da mu pruži:

[Čovek] voli da živi živote drugih, ali veoma je svestan momenata u kojima oni počinju nepodnošljivo da ga podsećaju na sopstveni. Živopisna pripovest, više od bilo čega drugog, pruža mu to zadovoljstvo pod veoma pristupačnim uslovima, daje mu znanje koje je obilno, a opet zastupničko. Omogućava mu da bira, da uzima i ostavlja, pa da bi sebi priuštio da tako nešto zanemari, on mora posedovati retke sposobnosti ili velike

---

<sup>427</sup> [Henry James], "A Study of Rubens and Rembrandt", *The Nation*, No. 576, July 13th, 1876, pp. 29–30.

<sup>428</sup> Više o tome u: Biljana Dojčinović, „Predgovori modernizmu: o poetici Henrija Džejmsa“, *Budućnost romana*, prir. Biljana Dojčinović, Službeni glasnik, 2012, str. 21–22.

<sup>429</sup> Henri Džejms, „Predgovor *Amerikancu*“, prev. Lazar Macura, *Budućnost romana*, Službeni glasnik, Beograd, 2011, str. 112.

<sup>430</sup> Biljana Dojčinović, „Predgovori modernizmu: o poetici Henrija Džejmsa“, *Budućnost romana*, prir. Biljana Dojčinović, Službeni glasnik, 2012, str. 21.

mogućnosti za proširivanje iskustva – razmišljanjem, osećanjima, energijom – iz prve ruke.<sup>431</sup>

Džejms će izostaviti da u svojim poetičkim zapisima ukaže na to da i njegov junak, onaj koji će i njemu i nama biti posrednik, oberučke prihvata posredništvo i zastupništvo, ali će upisivanjem Rubensovog prikaza venčanja Marije Mediči preko posrednika u tkivo romana nagovestiti da će i Njumenu, kao i Džejmsu i čitaocima, biti potrebni posrednici i zastupnici, njihove vizije, njihove koncepcije i njihova tumačenja. Pre nego što Lizi Tristram postane posrednik u njegovom odabiru izabranice njegovog srca i pre nego što Valentin Belgard bude njegov zastupnik pred članovima porodice Belgard, posve suptilno će biti izražena njegova ljubav prema posredovanom.

Dok se u prvom poglavlju romana bude divio remek-delim izloženim u Luvru i, unekoliko više, njihovim kopijama koje nastaju na njegove oči pripovedač će nam, istine radi, saopštiti da se Njumen „često više divio kopiji nego originalu“<sup>432</sup>. Pošto kupi svoju prvu kopiju i kada zapazi da Veronezeovo *Venčanje u Kani* ima svog vernog kopistu – „mladića nakostrešene kose“<sup>433</sup> – Njumen će, pripovedač nam posreduje, „[o]djednom postati svestan zametka manije ‘kolekcionara’; načinio je prvi korak, zašto ne bi nastavio? Pre samo dvadeset minuta je kupio prvu sliku u svom životu, a već je razmišljao o umetničkom ktitorstvu kao očaravajućoj težnji“<sup>434</sup>. Nedugo zatim, u Luvru će sresti ratnog druga, Toma Tristrama, posrednika njegovog otkrivanja Pariza, i s njim će se upustiti u omanju „filozofsku raspravu“ o odnosu originala i kopije:

„Šteta što niste bili ovde pre nekoliko minuta. Upravo sam kupio sliku. Mogli ste mi u tome pomoći.“

„Kupili ste sliku“, reče gospodin Tristram, letimice posmatrajući zidove. „Zašto, zar ih prodaju.“

„Mislim na kopiju.“

„Ah, razumem. Ovo su“, reče gospodin Tristram klimajući glavom put Tacijana i Van Dajka, „ovo su, pretpostavljam, originali.“

„Nadam se“, povikao je Njumen, „Ne želim kopiju kopije.“

„Ah“, zagonetno reče gospodin Tristram, „nikada ne možete reći. Oni, znate, oponašaju izuzetno dobro. Poput draguljara i njihovih lažnih dragulja. Otidite u Kraljevsku palatu; tamo, na polovini prozora vidite natpis ‘Imitacija’. Zakon im nalaže da ih nalepe, ali ih ne možete razlikovati. Iskreno govoreći“, nastavio je gospodin Tristram prezrivog lica, „ne bavim se mnogo slikama.“<sup>435</sup>

Uprkos komičnoj intonaciji, razmena Njumena i Toma Tristrama značajna je barem iz dva razloga: na osnovu nje moguće je zaključiti da Njumen izjednačava original i kopiju, ali da isto tako ne želi da njegova kopija bude kopija kopije. Jasno je da Džejms nije zamislio Njumena kao vrsnog estetičara upoznatog s mnogobrojnim zavijucima teorije mimezisa

---

<sup>431</sup> Henri Džejms, „Budućnost romana“, prev. Zoran Skrobanović, *Budućnost romana*, prir. Biljana Dojčinović, Službeni glasnik, Beograd, 2012, str. 81.

<sup>432</sup> Henry James, *The American*, ed. James W. Tulleton, W. W. Norton & Company, 1978, p. 17.

<sup>433</sup> Ibid, p. 26.

<sup>434</sup> Ibid.

<sup>435</sup> Ibid, pp. 27–28.

od Platonovih do njegovih dana. Njumenova i Tristramova „filozofska rasprava“ verovatno je, i pre svega, zamišljena kao još jedna ilustracija sudara američkog i evropskog u romanu,<sup>436</sup> ali je Džejms ipak ostavio mogućnost se da Njumenovo viđenje odnosa kopije i originala udruži s njegovom teorijom posredništva, kao i da ono bude povezano s idejom da se stvaranje kopije ipak može razumeti kao kreativni čin.

U trenutku pisanja *Amerikanca* Džejms je bio daleko od toga da otvori vrata modernizmu koji će, u likovnim umetnostima, kopiji dati novo značenje, jasno stavljajući do znanja da kopija i original i jesu i nisu isto. Anri Matis će, na primer, naslikati dve kopije mrtve prirode *Sto sa poslasticama*<sup>437</sup> (1640), flamanskog baroknog slikara Jana de Hejma. Dok će Matisova mladalačka kopija, nastala 1893, biti verna originalu, ona poznija verzija iz 1915. biće novo i, mnogi će tvrditi, originalno delo.<sup>438</sup> Stvar dodatno komplikuje Matisova tvrdnja da je sliku iz 1915. naslikao na osnovu sopstvene kopije De Hejmovog originala. Svi elementi De Hejmove slike prisutni su na Matisovoj slici iz 1915, jedino što ih razlikuje jesu likovni izraz i postupak – jedan je barokni drugi je kubistički. No, i pre nego što će u 20. veku, u Matisovim i rukama mnogih drugih modernističkih slikara, iste ali drugačije kopije postati osobeni stvaralački čin koji omogućava dijalog dva umetnika,<sup>439</sup> postojala je ideja da su u kopiji sadržana dva umetnika: onaj koji je stvorio original i onaj koji ga kopira.

Italijanski doktor, kolekcionar, trgovac umetničkim delima i autor studija o Karavađu i Kračiju, Đulio Mancini zabeležio je, početkom 17. veka, u svojim razmatranjima o slikarstvu: „[K]opija koja je tako dobro urađena da je obmanjujuća, gotovo neodvojiva od originala, u sebi, međutim, sadrži dve umetnosti, onu tvorca i onu kopiste.“<sup>440</sup> U tom smislu, Njumenovu naklonost prema kopijama, koje neretko više ceni od originala, moguće je razumeti kao naklonost prema umetničkim delima koja u sebi sadrže dva umetnika, u kojima jedan umetnik posreduje umetničku viziju drugog. Dok bude s Noemi Nioš pregovarao kupovinu jedine kopije koja će se zaista naći u njegovom posedu – kopiju Muriljovog *Bezgrešnog začeca* – Njumen će negodovati zbog previsoke cene. Pravdajući se zbog čega za svoju sliku traži dve hiljade franaka, Noemi Nioš će izjaviti da je cena zaista visoka, ali da njena „kopija ima izvanredne kvalitete i nije ništa

---

<sup>436</sup> Umetnička remek-dela Džejmsu će omogućiti, kako ističe Kendal Džonson, da naglasi razliku između američkog i evropskog poimanja umetničkog nasleđa kada u 11. poglavlju bude prikazao Njumena i Valentina Belgarda u Luvru – Amerikanac u veliki muzej odlazi da bi proverio kako napreduje njegova porudžbina, a Francuz da bi ispunio porodičnu dužnost i susreo se s rođakom. Dok se Njumen oseća ugodno u svojoj poziciji moći da prisvoji evropsko umetničko i kulturno nasleđe, Valentina „zagledane oči i ukočeni položaji“ figura na slikama izloženim u Luvru opterećuju opomenama da mora da opravda svoje poreklo. Videti: Henry James, *The American*, ed. James W. Tulleton, W. W. Norton & Company, 1978, pp. 128–136; i Kendall Johnson, „Rules of Engagement: the Arch-romance of Visula Culture in *The American*“, *Henry James and the Visual*, Cambridge University Press, 2007, pp. 97–102.

<sup>437</sup> Videti ilustraciju br. 76.

<sup>438</sup> Videti ilustracije br. 77 i 78.

<sup>439</sup> Peter M. Lukehart, „Introduction“, *Making Copies in European Art 1400–1600: Shifting Tastes, Modes of Transmission, and Changing Contexts*, ed. Maddalena Bellavitis, Brill, 2018, pp. 1–2.

<sup>440</sup> Giulio Mancini, *Considerazioni sulla pittura, 1619–1621*, eds. Adriana Marucchi and Luigi Salerno, Accademia Nazionale dei Lincei, 1964, pp. 135–136; prema: Peter M. Lukehart, „Introduction“, *Making Copies in European Art 1400–1600: Shifting Tastes, Modes of Transmission, and Changing Contexts*, ed. Maddalena Bellavitis, Brill, 2018, p. 2.

manje vredna<sup>441</sup> od, pretpostavljamo, originala. Opomenuvši Noemi Nioš da, dok nastoji da što pre završi kopiju, ne čini obraze svoje Device odveć crvenim i da je ten Muriljove daleko nežniji, Njumenu će posredno zatražiti da kopija koju će za njega sačiniti bude verna originalu. Ipak, malo je verovatno da je Noemi Nioš svoju Devicu učinila vernom Muriljovoj. Kada njen otac u četvrtom poglavlju romana Njumenu bude doneo završenu kopiju, slika se neće videti:

Na nju je bio nanet sloj laka debljine jednog palca i njen ram, složene mustre, bio je širok najmanje jednu stopu. Sijala je i treperila na jutarnjem svetlu i izgledala je, u Njumenovim očima, predivno sjajno i dragoceno. Delovala mu je kao srećna kupovina i osećao se bogatim što je poseduje.<sup>442</sup>

Na Njumenuv utisak o slici, odnosno o njenom izdašnom sloju laka i raskošnom ramu, nadovezaće se opis gospodina Nioša u potpunosti usredsređen na „divne *finese*“, „veličanstvene poteze“ i „gradaciju tonova“<sup>443</sup>. Ostaće posve nejasno da li je kopija verna originalu, kao i da li poseduje vrednost, osim tri hiljade franaka koje će Njumenu, na koncu, dati za nju. Njumenu, međutim, ni vernost originalu ni umetnička vrednost nisu od značaja. Posedujući je on se oseća bogatim jer je ona svedočanstvo o njegovom stečenom iskustvu – onom koje mu je omogućilo da sve ono što su Muriljo, Veroneze, Koređo i Rubens, uz posredništvo neveste i neuke Noemi Nioš, mogli da mu ponude, sabere, oduzme, pomnoži i podeli s onim što je sam stekao.

Dok su Njumenu slike starih majstora – Murilja, Veronezea, Koređa i Rubensa pre svih – omogućile da unekoliko savlada novu vrstu aritmetike zbog koje je otišao u Evropu, Džejmso su pružile zametak postupka koji će razviti u romanu *Portret jedne leđi*. Naredna „užarena romansa“, pišaće majci tokom proleća 1877, u poređenju s *Amerikancem*, biće „kao voda u vino“.<sup>444</sup> Džejmsovo čudo pretvaranja vode u vino, između ostalog, dogodiće se onda kada slike starih majstora i njihovu vizuelnu retoriku bude počeo da pretvara u sopstvene slike sopstvene vizuelne retorike.

---

<sup>441</sup> Henry James, *The American*, ed. James W. Tulleton, W. W. Norton & Company, 1978, p. 20.

<sup>442</sup> Ibid, p. 52.

<sup>443</sup> Ibid.

<sup>444</sup> Henry James, „Mary Walsh James, 4 May [1877]“, *The Complete Letters of Henry James 1876–1878, Volume 1*, eds. Pierre A. Walker and Greg W. Zacharias, University of Nebraska Press, 2012, p. 106. Sintagmu „kao voda u vino“ (*as water unto wine*) prilikom opisa odnosa *Amerikanca* i *Portreta jedne leđi*, Džejmso će ponoviti još jednom u pismu majci iz marta 1878. godine. Videti: Henry James, „Mary Walsh James, 15 March [1878]“, *The Complete Letters of Henry James 1876–1878, Volume 2*, eds. Pierre A. Walker and Greg W. Zacharias, University of Nebraska Press, 2013, p. 63.

#### IV. „NEMA VEĆEG UMETNIČKOG DELA OD SJAJNOG PORTRETA“<sup>445</sup>: *PORTRET JEDNE LEDI*

Kada je u oktobru 1880. godine roman *Portret jedne ledi* počeo da izlazi u nastavcima u britanskom *Macmillan's Magazine*-u i mesec dana kasnije u američkom magazinu *Atlantic Monthly*,<sup>446</sup> Henri Džejsms je imao trideset i sedam godina. Za sobom je imao šest romana<sup>447</sup>, trideset i sedam pripovedaka i novela objavljenih u književnim časopisima,<sup>448</sup> jednu zbirku pripovedaka, jedan putopis i dve studije o književnosti (*French Poets and Novelists*, 1878; *Hawthorne*, 1879). Uspeh kod čitalačke publike o kojem je sanjao donela mu je novela „Dejzi Miler“ (1878), a ugled u književnim krugovima ostvario je ne samo romanima i pripovetkama već i književnim studijama koje su utemeljile kasnije pridodat epitet rodonačelnika američke teorije proze<sup>449</sup>. Kao pisac koji je živeo od svoje književnosti i američki autor s ambicijom da ostavi upečatljiv trag u svojoj kulturi, već postignut uspeh nije bio ono što je Džejsms imao na umu. Želeo je da njegove knjige dosegnu tiraž i popularnost ostvarenja Čarlsa Dikensa ili Marka Tvena,<sup>450</sup> a još više je želeo da napiše veliki američki roman<sup>451</sup>.

Godine 1881. kada je *Portret jedne ledi* objavljen kao knjiga<sup>452</sup> postalo je jasno da je roman uistinu bio Džejsmsov prvi veliki uspeh – prodato je 5.500 primeraka u pet američkih izdanja u prvoj godini od objavljivanja,<sup>453</sup> a kritika ga je slavila kao pisca koji je američkoj književnosti podario remek-delo i koji stoji rame uz rame sa Džordž Eliot, Natanielom Hotornom i Ivanom Turgenjevim.<sup>454</sup> Godine koje su usledile nakon objavljivanja potvrdile su ocene kritike s kraja 19. veka – *Portret jedne ledi* nesumnjivo stoji kao remek-delo američke i svetske književnosti koje uživa popularnost u svakoj novoj generaciji čitalaca i koje neprestano pobuđuje interesovanje proučavalaca književnosti.

---

<sup>445</sup> Henry James, „John S. Sargent“, *The Painter's Eye: Notes and Essays on the Pictorial Arts*, ed. John L. Sweeney, Harvard University Press, 1956, p. 227.

<sup>446</sup> U *Macmillan's Magazine*-u *Portret* je objavljivao od oktobra 1880. do novembra 1881. godine, a u magazinu *Atlantic Monthly* od novembra 1880. do decembra 1881. godine.

<sup>447</sup> Između *Amerikanca* i *Portreta jedne ledi* Džejsms je objavio romane *Evropejci*, *Confidence* (1879) i *Vašington skver*.

<sup>448</sup> Pripovetke i novele koje je Džejsms objavio od juna 1876, kada je počeo da izlazi roman *Amerikanac* do oktobra 1880. godine su: „Crawford's Consistency“ (1876), „Sablasni podstanar“ (1876), „Četiri susreta“, „Rose-Agathe“ (1878), „Dejzi Miler“, „Longstaff's Marriage“ (1878), „An International Episode“ (1878), „The Pension Beaurepas“ (1879), „Dnevnik pedesetogodišnjaka“, „Svežanj pisama“ (1879).

<sup>449</sup> O teoriji proze Henrija Džejsmsa u kontekstu anglosaksonske teorije videti: Zorica Bečanović-Nikolić, „Henri Džejsms i počeci engleske teorije proze“, *Treći program*, br. 88–89, 1991, str. 247–254.

<sup>450</sup> Michael Gorra, „Prologue: An Old Man in Rye“, *The Portrait of a Novel: Henry James and the Making of an American Masterpiece*, Liveriht Publishing, New York, 2012, p. xix.

<sup>451</sup> *Ibid*, p. xv.

<sup>452</sup> Prvo britansko izdanje (Macmillan and Co., London) u tri toma ukupnog obima od 750 stranica objavljeno je u novembru 1881. godine u tiražu od 750 primeraka. Iako naslova stranica navodi 1882. kao godinu objavljivanja, prvo američko izdanje *Portreta jedne ledi* (Houghton, Mifflin and Company, Boston) u jednom tomu obima 520 stranica takođe je objavljeno u novembru 1881. godine u tiražu od 1.500 primeraka.

<sup>453</sup> Michael Gorra, „Prologue: An Old Man in Rye“, *The Portrait of a Novel: Henry James and the Making of an American Masterpiece*, Liveriht Publishing, New York, 2012, p. xix.

<sup>454</sup> Henry James, „Contemporary Reviews and Criticism“, *The Portrait of a Lady*, ed. Robert D. Bamberg, W. W. Norton & Company, New York – London, 1995, p. 659.

Čini se da ne postoji književnoteorijska škola 20. i 21. veka koja nije ponudila svoje tumačenje znamenitog Džejmsovog romana u nastojanju da odgovori na bezbroj u romanu postavljenih pitanja. Jedno od njih, sugerisano samim naslovom romana, svakako je pitanje portreta kao likovne forme i Džejmsovih osobenih odgovora na njega.

## Predgovor *Portretu jedne leđi*: Džejmsova poetika portreta

Predgovor Njujorškom izdanju *Portreta jedne leđi*, pisan dvadeset i osam godina pošto su ispisane prve stranice pripovesti o Izabeli Arčer, između ostalog donosi svojevrsnu romansiranu rekonstrukciju nastanka romana, fragmente autorove pripovedačke poetike, kao i posve džejmsovsku<sup>455</sup> interpretaciju samog dela. No, među brojnim pitanjima kojima se Džejms bavi u „Predgovoru *Portretu jedne leđi*“<sup>456</sup> posebno se izdvaja pitanje karakterizacije ili, kako to formuliše Dejvid M. Lubin, pitanje „teorije [...] portretisanja“<sup>457</sup>.

Da se predgovor *Portretu* može čitati kao Džejmsova poetička rasprava o portretu ukazuju brojni odeljci. Prvi među njima jeste onaj u kojem Džejms, nakon čuvenog opisa zavodljivog pogleda na Veneciju, u nastojanju da se priseti „zametka [svoje] ideje“<sup>458</sup> ističe da se on nije sastojao u zamisli zapleta već u „zamisli o jednom karakteru, karakteru i vidovima određene privlačne mlade žene, kojoj je sve uobičajene elemente 'teme', posebno okolnosti, naknadno trebalo dodati“<sup>459</sup>. Kao opravdanje da zamisao (rđavo li nazvane stvari, kaže Džejms) o jednom karakteru ima prednost spram zamisli zapleta, navodi reči ruskog pisca Ivana Turgenjeva o nastanku njegove „fiktivne slike“<sup>460</sup>:

Za njega je to gotovo uvek počinjalo vizijom neke osobe ili osoba, koja je lebdela nad njim, saletala ga, kao aktivna ili pasivna figura, koja ga je zanimala i dopadala mu se baš onakva kakva i šta je bila. Video ih je, u tom smislu, kao dostupne, kao subjekte slučaja, složenosti postojanja, video ih je živo, ali je potom morao da nađe odgovarajuće odnose za njih, one koje će ih najviše istaći; morao je da zamisli, izmisli, odabere i složi situacije koje najviše koriste i najpovoljnije su za sama ta bića, da izmisli komplikacije koje bi oni najverovatnije stvorili ili osetili.<sup>461</sup>

Na isti način, ponavlja Džejms, u pokušaju da se usredsredi na sam *Portret* nakon znamenitog odeljka o zdanju prozne umetnosti, našao se u posedu „shvatanja jednog karaktera“<sup>462</sup>, „jedne živopisne individue“<sup>463</sup>, živopisne uprkos tome, nastavlja, što „i dalje u najvećoj meri nije bila ograničena uslovima, što nije bila upletena u ono u čemu većma nalazimo utisak o identitetu“<sup>464</sup>. Na pitanje kako je moguće da je ta individua bila živopisna iako nije bila postavljena u „ceo sklop okolnosti“<sup>465</sup> Džejms zapravo neće dati precizan odgovor, kao što nije bio u mogućnosti ni da rekonstruiše korake koji su doveli

---

<sup>455</sup> U ovom slučaju pridev „džejmsovski“ označava njegovu čuvenu nedorečenost, sposobnost da u napisanom prećuti najvažnije stvari.

<sup>456</sup> Henry James, „Preface to the New York Edition (1908)“, *The Portrait of a Lady*, ed. Robert D. Bamberg, W. W. Norton & Company, New York – London, 1995, pp. 3–15.

<sup>457</sup> David M. Lubin, „Act of Portrayal“, *Modern Critical Interpretations: Henry James's 'The Portrait of a Lady'*, ed. Harold Bloom, Chelsea House Publishers, New York, 1987, p. 100.

<sup>458</sup> Henry James, „Preface to the New York Edition (1908)“, *The Portrait of a Lady*, ed. Robert D. Bamberg, W. W. Norton & Company, New York – London, 1995, p. 4.

<sup>459</sup> Ibid.

<sup>460</sup> Ibid, p. 5.

<sup>461</sup> Ibid.

<sup>462</sup> Ibid, p. 7.

<sup>463</sup> Ibid, p. 8.

<sup>464</sup> Ibid.

<sup>465</sup> Henri Džejms, *Portret jedne leđi*, prev. Predrag Milojević, Narodna knjiga, Beograd, 1983, str. 221.



do toga da mu se ta zamisao o jednom karakteru uopšte i javi. Umesto toga ponudiće više nego živopisnu sliku sebe kao antikvara koji u svojoj imaginaciji poseduje i čuva svoje „priviđenje“<sup>466</sup>:

Ako je priviđenje [Izabele kao 'teme' romana] tek trebalo da se postavi, kako je uspelo da bude tako životno, posebno što količinu toga ponajviše odgonetamo upravo prilikom samog posla smeštanja? Nesumnjivo, na to pitanje moglo bi se lepo odgovoriti, ako bi se napisala toliko istančana, ako ne i toliko zastrašujuću stvar, kakva je pisanje istorije sazrevanja nečije imaginacije. Onda bi se moglo opisati šta joj se, u određenom trenutku, neobično dešavalo i postojala bi mogućnost da kažemo, na primer, sa izvesnom jasnoćom, kako je, pod povoljnim okolnostima, bilo moguće da imaginacija preuzme (preuzme direktno iz života) takvu i tako izgrađenu figuru ili oblik. U tom smislu, kao što vidite, figura je morala *da bude* postavljena – postavljena u imaginaciji, imaginaciji koja je zadržava, održava, štiti, uživa u njoj, koja je svesna njene prisutnosti u prašnjavom, prepunom, raznovrsnom spremištu uma, isto kao što je oprezan trgovac antikvitetima spreman da 'podigne cenu' retkim predmetima koji su mu povereni, svestan retkosti 'malog' komada koji su tajanstvena leđi iz visokog društva ili oprezan amater ostavili kao depozit, i čija će se vrednost nanovo obelodaniti čim se ključ okrene u vratima kredenca.<sup>467</sup>

Upečatljiva vizuelna retorika navedenog odeljka neminovno vodi zaključku da je Džejms, kako ističe Dž. Hilis Miler, „'prikupio' Izabelu i odložio u spremište svog sećanja dok nije odlučio da napiše roman o njoj, tj. dok nije odlučio da stvori još jedan estetski objekat, tekst nečega poput naslikanog portreta, rečju, *Portret jedne leđi*“<sup>468</sup>.

No, dok je na osnovu slika ponuđenih u „Predgovoru“ posve jednostavno uporediti Džejmsov zamisao o Izabeli s njenim portretom koji je nekako nastao u njegovoj imaginaciji, sama poetika portretske umetnosti zapravo je skrivena u drugim odeljcima predgovora. Najvažniji među njima svakako je onaj o zdanju prozne umetnosti:

Zdanje prozne umetnosti ima ne jedan prozor, već milion – mnoštvo mogućih prozora koje radije ne bismo brojali: svaki od njih je ili već probijen ili ga možete probiti na prostranoj fasadi potreba za individualnom vizijom ili pritisak individualne volje. Ovi otvori, raznih oblika i veličina, svi su okrenuti prema ljudskoj pozornici. Međutim, njihovi izveštaji nisu toliko usaglašeni koliko bi bilo prirodno očekivati. U najboljem slučaju to su prozori, obične rupe u mrtvom zidu, nepovezane, postavljene visoko; nisu to vrata sa šarkama koje vode pravo u život. Ali svaka od njih imaju posebno obeležje – na svakim vratima stoji jedna prilika sa par očiju, ili barem dvogledom, koji svakog puta iznova postaje jedinstveno sredstvo posmatranja koje svome korisniku dočarava utisak koji se razlikuje od svih ostalih. On i njegovi susedi posmatraju istu predstavu, ali jedan vidi bolje ono što drugi ne vidi dobro, jedan vidi crno tamo gde drugi vidi belo, jedan vidi sirovost tamo gde drugi vidi prefinjenost. I tako dalje, i tako dalje. Srećom, ne može se predvideti šta jednom određenom paru očiju prozor *neće* dopustiti da vidi; „srećom“ zato što se vidokrug nikada ne može izračunati. Prostrano polje, ljudska pozornica, predstavlja „izvor predmeta“;

---

<sup>466</sup> Henry James, "Preface to the New York Edition (1908)", *The Portrait of a Lady*, ed. Robert D. Bamberg, W. W. Norton & Company, New York – London, 1995, p. 8.

<sup>467</sup> Ibid. Prevod dat prema: Dž. Hilis Miler, „Priča o poljupcu: Izabeline odluke u *Portretu jedne leđi*“, prev. Nebojša Marić, *txt: studentski časopis za književnost i teoriju književnosti*, br. 15–16, Beograd, 2008, str. 19.

<sup>468</sup> Ibid.

probijeni otvor, bilo da je širok, sa balkonom, pukotina ili prorez, predstavlja „književni oblik“; ali odvojeno ili zajedno, oni ne predstavljaju ništa bez prisustva posmatrača – drugim rečima, bez umetnikove svesti. Recite mi šta je umetnik i reći ću vam čega je on *bio* svestan. Pritom ću vam odmah naglasiti njegovu bezgraničnu slobodu i njegovu „moralno“ odnošenje.<sup>469</sup>

Iako se Džejmsova metafora neposredno odnosi na proznu umetnost, ona je više nego primenljiva i na likovnu umetnost. Ako prozaista stoji na nekom od otvora Džejmsovog proznog zdanja i s njega posmatra ljudsku pozornicu i ako svaki od tih otvora nudi drugačiji pogled na to prostrano polje pripovedačevog interesovanja, nije previše teško zamisliti da to zdanje može biti i zdanje likovne umetnosti na čijim se otvorima pomalja prilika slikara koji iz sopstvene vizure posmatra svoj predmet. Da je pripovedača moguće zameniti slikarom, odnosno da je proznu umetnost moguće izjednačiti s likovnom umetnošću, opravdano je Džejmsovim više nego čestim poređenjem i izjednačavanjem ove dve vrste umetnika i umetnosti.

Samo u „Umetnosti romana“, svom 'programskom' tekstu, Džejms to čini u nekoliko navrata<sup>470</sup>:

[A]nalogija između umetnosti slikara i umetnosti romanopisca je, koliko sam kadar da vidim, potpuna. Njihovo nadahnuće je isto, njihov postupak (vodeći računa o različitom kvalitetu sredstava) je isti, njihov uspeh je isti. Oni mogu da uče jedan drugog, mogu da objasne i podrže jedan drugog. Njihova pobuda je ista i čast jednog jeste čast drugog.<sup>471</sup>

Slikar i romanopisac su, Džejms takođe smatra, braća:

Prednost i bogatstvo, kao i muka i odgovornost romanopisca jesu u tome da ne postoje granice njegovog delanja – ne postoje granice njegovih mogućnih opita, napora, otkrića, uspeha. To je ono u čemu on posebno dela, korak po korak, kao *njegov brat slikar*, za koga uvek možemo reći da je svoju sliku izradio na način koji je njemu samom najbolje poznat.<sup>472</sup>

Njihova neraskidiva veza sastoji se, između ostalog, i u nastojanju da stvore iluziju života:

Usavršavanje ovog uspeha, izučavanje ovog izuzetnog procesa, jeste, po mom shvatanju, početak i kraj umetnosti pisca romana. To je njegovo nadahnuće, njegovo očajanje, njegova nagrada, njegovo mučenje, njegovo zadovoljstvo. U ovoj se istini on takmiči sa životom, u tome se on takmiči sa sabratom slikarom u *njegovom* pokušaju da prenese izgled stvari,

---

<sup>469</sup> Henry James, "Preface to the New York Edition (1908)", *The Portrait of a Lady*, ed. Robert D. Bamberg, W. W. Norton & Company, New York – London, 1995, p. 7. Prevod dat prema: Henri Džejms, „Predgovor za *Portret jedne ledi*“, prev. Krinka Vidaković, *Rađanje moderne književnosti: roman*, Nolit, Beograd, 1975, str. 56.

<sup>470</sup> Jedno od objašnjenja zbog čega Džejms nastoji da izjednači umetnost romana sa slikarstvom jeste, kako smatra Biljana Dojčinović, „težnja da se prozi obezbedi mesto među takozvanim lepim umetnostima“. Biljana Dojčinović, „Predgovori modernizmu: o poetici Henrija Džejmsa“, *Budućnost romana*, prir. Biljana Dojčinović, Službeni glasnik, Beograd, 2012, str. 19.

<sup>471</sup> Henri Džejms, „Umetnost romana“, prev. Marta Frajnd, *Budućnost romana*, prir. Biljana Dojčinović, Službeni glasnik, Beograd, 2012, str. 52.

<sup>472</sup> Ibid, str. 57. Kurziv N. M.

izgled koji prenosi njihovo značenje, da uhvati boju, reljef, izraz, površinu, suštinu ljudskog pozorja.<sup>473</sup>

Pošto je uveo i, na njemu svojstven način, obrazložio poređenje proze sa slikarstvom, Džejms odlazi korak dalje i roman zapravo izjednačava s portretom: „Kada neko kaže slika misli na ličnost, a kada kaže roman misli na događaj, a termini se mogu po želji menjati. Šta je ličnost ako nije odreditelj događaja? Šta je događaj ako nije ilustracija ličnosti? Šta su slika ili roman koji se *ne* bave ličnošću? Šta inače tražimo i nalazimo u njemu?“<sup>474</sup> U tom smislu, romanopisac koji stoji na jednom od otvora zdanja prozne umetnosti, posmatrajući ljudsku pozornicu, ima za cilj da stvori književni portret određene ličnosti, baš kao što njegov brat slikar, na istom mestu, nastoji da naslika portret te iste, ili neke druge, ličnosti.

Sopstveni zahtev da roman predstavi ličnost izrečen u „Umetnosti romana“, Džejms je ispunio u *Portretu jedne leđi*. Kako objašnjava u „Predgovoru“, sebi je rekao:

‘Postavi središte radnje u svest jedne mlade žene’ [...] ‘i stvorićeš tako zanimljivu i lepu poteškoću kakvu samo poželeti možeš.’ Drži se *toga* – što se tiče središta radnje; stavi najteži teg na *tu* stranu vage, koja će uglavnom meriti njen odnos prema samoj sebi. Samo je, u isto vreme, dovoljno zainteresuj za stvari koje su van nje, i ne moraš se bojati da ćeš se i suviše ograničiti. A sad stavi na drugu stranu vage jedan lakši teg (onaj koji uglavnom preteže pažnju): ukratko, dotakni se jedva osetno svesti pratilaca svoje junakinje, i to naročito muškaraca; neka sve to bude samo kao prilog jednom većem interesu.<sup>475</sup> Vidi, u svakom slučaju, šta se na taj način može učiniti. Postoji li bolje tle za sazrelu genijalnost? Devojka lebdi, neutaživo, kao dražesno biće, a posao će biti da se ona prevede prema najvišim merilima te formulacije, štaviše u *svim* mogućim što je više moguće. Da u potpunosti zavisiš od nje i njenih malih briga, da to pratiš do kraja, zahtevaće, zapamti, da ne zaboraviš da zapravo ‘prikazuješ’ nju.<sup>476</sup>

Nešto više od dve decenije pre nego što će napisati predgovor za Njujorško izdanje romana *Portret jedne leđi* i šest godina nakon što je objavljeno prvo izdanje romana o Izabeli Arčer, Džejms je napisao studiju o svom prijatelju, slikaru Džonu Singeru Sardžentu.<sup>477</sup> Baveći se portretnom umetnošću američkog slikara koga su prevashodno proslavili ženski portreti, Džejms je sumirao, možda najizdašnije, svoje stavove o likovnom žanru koji

---

<sup>473</sup> Ibid, str. 61.

<sup>474</sup> Ibid, str. 63.

<sup>475</sup> Prvi deo citata predstavlja korigovan prevod iz: Leon Edel, “Tačka gledišta”, *Psihološki roman 1900–1950*, prev. Emilija Kuzmanović, Kultura, Beograd, 1962, str. 32. „Postavite središte radnje u svest jedne mlade žene pa ćete stvoriti tako zanimljivu i lepu poteškoću kakvu samo poželeti možete. Držite se *toga* – što se tiče središta radnje; stavite najteži teg na *tu* stranu vage, koja će uglavnom meriti njen odnos prema samoj sebi. Samo je, u isto vreme, dovoljno zainteresujte za stvari koje su van nje, i ne morate se bojati da ćete se i suviše ograničiti. A sad stavite na drugu stranu vage jedan lakši teg [...] dotaknite se jedva osetno svesti pratilaca vaše junakinje, i to naročito muškaraca; neka sve to bude samo kao prilog jednom većem interesu.“

<sup>476</sup> Henry James, “Preface to the New York Edition (1908)”, *The Portrait of a Lady*, ed. Robert D. Bamberg, W. W. Norton & Company, New York – London, 1995, pp. 10–11.

<sup>477</sup> Esej “John S. Sargent” prvobitno je objavljen 1887. u oktobarskom izdanju mesečnika *Harper New Monthly Magazine*, a potom u knjizi *Picture and Text* (1893).

je nesumnjivo izuzetno cenio.<sup>478</sup> Dok je pišući o portretima starih majstora isticao pojedina svojstva likovnog izraza, koja su, poput Ticianovog mladića sivih očiju iz Palate Piti omogućila da se o prikazanom liku istka romansa koja se želi i sanja ili poput Holbajnovog mladića s crnom kapom iz Bazelskog muzeja o kome je slikar rekao tek polovinu onoga što bismo voleli da znamo, osvrćući se poglavito na Sardžentove portrete raznih leđi – *Ledi s ružom* (*Šarlot Luiz Berkhart*) (1882), *Kćerke Edvarda D. Bojta* (1882), *Gospođa Henrija Vajta* (1883), *Madam X* (1884) i *Ledi Plejfer* (1884)<sup>479</sup> – Džejms će, pored uvida u osobene vrednosti pojedinačnih portreta, izneti i uopštena zapažanja o portretskoj umetnosti.

Pošto bude napomenuo da je Sardženta zadesila sreća da više slika ženske nego li muške portrete, o portretu Šarlot Luiz Berkhart će napisati da je „najsajnije od svih ostvarenja gospodina Sardženta“, jer dokazuje da „poseduje tajnu osobenog vida koji savremena dama (iz ma kog perioda) voli da nosi u očima potomstva“.<sup>480</sup> Sažimajući nekolicinu elemenata od kojih je Sardžent sačinio taj nezaboravni portret, Džejms ukazuje na portretsko umeće američkog slikara da jednostavnošću stvori bogatstvo:

Od te nekolicine elemenata umetnik je stvorio sliku koju je nemoguće zaboraviti, čija je najupečatljivija odlika njena jednostavnost, a koju pak preplavljuje savršenstvo. Slikana izvanrednom širinom i slobodom, tako da najlakša ruka prenosi površinu i teksturu, ona isijava život, karakter i odlike i čini nam se – uz možda jedan izuzetak – kao najpotpunije autorovo ostvarenje. Ne znam zašto bi ta predstava devojke u crnom, zaokupljene uzgrednim pokretom držanja cveta, trebalo da ostavi takav neizbrisiv utisak.<sup>481</sup>

Grupni portret tri kćeri Edvarda Bojta, kojem se divio više nego što je mogao rećima da opiše, oceniće kao sliku koja poseduje „znak prvorazredne izrade“ jer bi je „njen stil spasio čak i ako bi se sve ostalo promenilo – naša mera vrednosti njene sličnosti, njen izraz karaktera, moda haljine, posebne asocijacije koje budi“.<sup>482</sup> Premda će u nastavku eseja portret izdići iznad svih ostalih slikarskih žanrova, u nastavku pohvale Sardžentovog portreta tri devojčice, Džejms će nadahnuto istaći:

To nije samo portret, već slika koja, čak i u profanom posmatraču, budi ponešto od slikarevog osećanja, radost što se, saosećajno, uključuje u rešavanje umetničkog problema. Postoje dela za koja se povremeno kaže da su slikareva dela [...] a ostvarenje o kojem govorim ima sreću da istovremeno pripada i toj klasi kao i onoj koja „običnom čoveku“ pruža zadovoljstvo za kojim traga.<sup>483</sup>

Dok će portreti američkih žena – gospođe Henrija Vajta i leđi Plejfer – biti povod da napomene da je Sardžent izbegao usud onih slikara na čijim platnima su odveć često

---

<sup>478</sup> Rut Jizel smatra da je Džejms gajio svojevrsnu zavist prema portretskoj umetnosti, posebno onoj koju je stvarao Sardžent. Više o tome videti u: Ruth Bernard Yeazell, „Henry James’s Portrait-Envy“, *New Literary History*, Vol. 48, No. 2, 2017, pp. 309–335.

<sup>479</sup> Videti ilustracije br. 79–82.

<sup>480</sup> Henry James, „John S. Sargent“, *The Painter’s Eye: Notes and Essays on the Pictorial Arts*, ed. John L. Sweeney, Harvard University Press, 1956, p. 218.

<sup>481</sup> *Ibid*, pp. 219–220.

<sup>482</sup> *Ibid*, p. 219.

<sup>483</sup> *Ibid*.

žrtvovani „nežni ženski elementi“ i da taj „srećni slikar“ njima „rukuje [...] s posebnim osećanjem“,<sup>484</sup> osvrtno na proslavljeni portret gospođe X omogućuje mu da istakne hrabrost umetničke vizije američkog slikara:

To je eksperiment krajnje originalne vrste i slikar je, u ovom slučaju, imao, u vezi s onim što Raskin naziva „ispravnost“ pokušaja, hrabrost mišljenja. Ledi, osporene lepote, prema pariskoj slavi, stoji uspravno pored stola na koji je položila desnu ruku, tela gotovo sasvim upravljeno prema posmatraču a lica u celosti u profilu. Nosi haljinu bez rukava od crnog satena od koje se odvaja njena zadivljujuća leva ruka; linija njenog skladnog profila poseduje oštrinu za kojom gospodin Sardžent ne traga uvek, a Dijanin polumesec, ukras od dijamanta, počiva na njenoj jedinstvenoj glavi. Delo nije imalo sreće da udovolji široj javnosti, a verujem da je čak izazvalo neku vrstu nerazumnog skandala<sup>485</sup> [...] Ova izvanredna slika, plemenita u zamisli i majstorski usklađena, predstavljenoj figuri daje ponešto od visokog reljefa profilskih figura na velikim frizovima. [...] Autor nikada nije otišao dalje u smelom i doslednom sprovođenju sebe.<sup>486</sup>

Pohvalu Sardžentove portretske umetnosti, savršenog sklada slikarskog umeća i istančanog osećaja koji mu je omogućio da na svojim platnima oživi u svim njihovim raznolikim nijansama ženske odlike, usput čuvajući svoju hrabru slikarsku viziju što ne haje za mišljenje konvencionalne uže i šire javnosti, Džejms će zaključiti hvalospевom samom žanru:

Nema većeg umetničkog dela od sjajnog portreta – istina koju slikar neprestano mora imati u srcu dok u ruci drži oružje kojim raspolaže gospodin Sardžent. Dar koji on ima u potpunosti poseduje – neposredno opažanje cilja i sredstva. Po strani ostavljajući pitanje subjekta (a velikom portretu običan sedelac<sup>487</sup> nesumnjivo neće uvek doprineti), najveći rezultat se postiže ukoliko se tom elementu hitrog opažanja doda izvesna sposobnost zabrinutog promišljanja. Koristim tu reč u nedostatku bolje, a mislim na kvalitet, u svetlu kojeg je umetnik duboko zagledan u svoju temu, podvrgava joj se, upija je, u njoj otkriva nove stvari kojih nije bilo na površini, strpljiv je s njom, gotovo pun poštovanja, i, ukratko, uvećava i humanizuje tehnički problem.<sup>488</sup>

Džejms je esej o Sardžentovoj portretskoj umetnosti napisao u trenutku kada se i sam već potvrdio kao majstor žanra. I on je već stvorio svoj veliki Portret. Utoliko je uvide o američkom slikaru portreta moguće primeniti na američkog pisca portreta. Poput

---

<sup>484</sup> Ibid, p. 226.

<sup>485</sup> Portret Viržini Ameli Gortro, žene francuskog bankara Pjera Gortoa, bio je izložen na pariskom salonu 1884. i izazvao je burne reakcije publike ne samo zbog lascivne interpretacije poznate pripadnice francuskog visokog društva oličene u smaknutoj breteli njene haljine na prvobitnoj verziji portreta, već zbog snažnog kontrasta plavo-bele puti gospođe G. i izražene šminke i njene crne haljine. Slikar je optužen da nije ispoštovao sličnost s originalom i porodica predstavljene ledi od njega je zahtevala da povuče sliku sa Salona. Sardžent je to odbio, narušivši na neko vreme sopstveni ugled u Francuskoj.

<sup>486</sup> Henry James, "John S. Sargent", *The Painter's Eye: Notes and Essays on the Pictorial Arts*, ed. John L. Sweeney, Harvard University Press, 1956, pp. 225–226.

<sup>487</sup> U originalu *the sitter*, osoba koja pozira za portret.

<sup>488</sup> Henry James, "John S. Sargent", *The Painter's Eye: Notes and Essays on the Pictorial Arts*, ed. John L. Sweeney, Harvard University Press, 1956, pp. 227–228.

Sardženta i on je na svom portretu jedne ledi u pozlaćenom dovratku jednostavnost kompozicije preplavio savršenstvom i obiljem značenja, u prikazu svoje ledi uspeo je da uhvati njenu opštost i posebnost iz koje isijava život, dočarao je savremenom i vanvremenom, slikajući njen karakter i odlike učinio je svojom koliko i njegovom i našom, takvom da se u svakom potezu koji gradi njen lik može osetiti i ona i onaj koji ga stvara i oni koji ga posmatraju, a smelošću svoje umetničke zamisli pomerio je postojeće granice žanra. Raznolikost i istančanost ženskog portreta kakve je na svojim platnima ostvario Džon Singer Sardžent, i Henri Džejms je dočarao na mnogobrojnim portretima Izabele Arčer, od kojih je sačinjen roman *Portret jedne ledi*.

## Portreti Izabele Arčer: renesansna i barokna vizuelna retorika portreta

Neretko je isticano da roman *Portret jedne ledi* možemo posmatrati kao galeriju u kojoj su izloženi portreti Izabele Arčer u različitim životnim dobima<sup>489</sup>, da je Džejms u svom prvom velikom romanu stvorio niz verbalnih portreta glavne junakinje, koji pred očima čitalaca oživljavaju poput onih što krase zidove čuvenih galerija i muzeja. Njene verbalne portrete moguće je posmatrati kao pandane vizuelnim portretima renesansnih i baroknih majstora kojima se Džejms u najvećoj meri divio.

Mogućnost da se *Portret jedne ledi* smesti u slikarsku tradiciju portreta renesanse i baroka ne otvara samo naslov romana koji neminovno priziva nebrojeno mnogo slika istog ili sličnog naslova, kao ni Džejmsov naum da svoju junakinju prikaže u prozi onako kako su na platnu mnogi slikari predstavljali svoje ledi, već i principi na osnovu kojih Džejms gradi portrete Izabele Arčer. Naime, njeni portreti nastaju na osnovu svojevrstnih slika u kojima je vide ostali junaci romana, a koje oni potom uobličavaju u njene verbalne portrete što čitamo na stranicama romana. No, dok Džejms posve jasno saopštava da Izabelu junaci i čitaoci pre svega vide kao rečima opisan „umetnički portret kakve dražesne ledi“<sup>490</sup>, modeli na osnovu kojih su izgrađeni ti portreti ne mogu se uočiti na prvi pogled.

Jedna od najznačajnijih odlika portretske umetnost renesansnih i baroknih slikara svakako je nastojanje da se ispuni umetnički kredo da nije dovoljno prikazati samo fizičke odlike osobe predstavljene na portretu, već da je nužno predočiti i njena unutrašnja svojstva. Jedan od načina da se „unutrašnji život pomiri sa spoljašnjim izgledom“, kako ističe Šira Vest, sastojao se u „oživljavanju antičkih rasprava o fiziognomiji, koje su tvrdile da lice može biti indeks uma“.<sup>491</sup> Premda će najznačajnije moderne rasprave o fiziognomiji nastati tek u 18. veku, poput Lavaterove trotomne studije *Fiziognomski fragmenti* (*Physiognomische Fragmente*, 1775–1778), već se od renesanse može pratiti zaokret ka portretu koji se usredsređuje na unutrašnje odlike predstavljene osobe<sup>492</sup> – lice predstavljeno na portretu postaje svojevrstan prozor u dušu prikazane osobe, a njene fizičke odlike pokazatelj njenih unutrašnjih osobina. To naravno ne znači da su renesansni majstori, a ni oni koji su za njima usledili, napustili praksu da portret predstavlja i svedočanstvo o društvenom statusu predstavljene ličnosti. Stoga, od renesanse portret postaje prikaz fizičkih odlika predstavljene osobe, njenog društvenog statusa i njenih unutrašnjih osobina. Ili, kako sumira Šira Vest:

Portretska umetnost se [...] bavi i telom i dušom. Ona predstavlja i „fasadu“ osobe – njenu gestikulaciju, izraze i ophođenje – na način koji joj omogućava da prenese njen osobit identitet i poveže je s određenim društvenim miljeom. Ta vrsta spoljašnjih oznaka ostala je od ključne važnosti portretistima, ali od 16. veka pa nadalje umetnici su pronalazili nove načine da istraže unutrašnji život onih koje su slikali: eksplicitno, to su činili koristeći teorije o fiziognomiji, ponašanju ili ekspresiji; ili daleko češće, to su činili implicitno,

---

<sup>489</sup> Sandra Djwa, „Ut Pictura Poesis: The Making of a Lady“, *The Henry James Review*, Vol. 7, No. 2–3, 1986, p. 73.

<sup>490</sup> Henri Džejms, *Portret jedne ledi*, prev. Predrag Milojević, Narodna knjiga, Beograd, 1983, str. 401.

<sup>491</sup> Shearer West, „What Is a Portrait?“, *Portraiture: Oxford History of Art*, Oxford University Press, 2004, p. 32.

<sup>492</sup> Ibid.

nestabilnim i ambivalentnim nagoveštajima datim na licu, pokretu i dodacima sadržanim na portretu.<sup>493</sup>

Nalik renesansnim i baroknim portretistima, tvorci verbalnih portreta Izabele Arčer nastoje da odgonetnu njenu unutrašnjost na osnovu njenih spoljašnjih odlika. Ujedno, poput portreta renesansnih i baroknih majstora i Izabelini portreti koje stvaraju lord Vorberton, Kaspar Gudvud i Gilbert Osmond umnogome su obeleženi njihovim osobenim autorskim poetikama i autorskim namerama, a vizuelna retorika na njima upotrebljena ima za cilj da opravda i potvrdi ispravnost njihovih namera.

Najistaknutiji stvaraoci portreta Izabele Arčer biće oni junaci romana koji ujedno poseduju i romantične pretenzije. Prvi među njima je lord Vorberton. Džejms u romanu samo tri puta otkriva kako lord Vorberton zapravo vidi izabranicu svog srca i svaki put njegov pogled je nečim sputan. Prvi portret Izabele on će sačiniti u gardenkortskej bašti – dok skuplja hrabrost da joj izjavi ljubav, šetajući se pored nje i krišom je posmatrajući. Sve što će Džejms otkriti da Vorberton vidi i misli u vezi s Izabelom jeste da ta mlada leđi „nije imala ni bogatstvo ni neku naročitu lepotu koja može čoveku da služi kao opravdanje pred javnošću“<sup>494</sup> da, nakon samo dvadeset i četiri časa poznanstva, zatraži da se uda za njega. Za razliku od tog ukradenog pogleda na Izabelu, koji nije u mogućnosti ni da je u potpunosti sagleda, pogled koji će joj Vorberton uputiti u galeriji slika u Gardenkortu daće unekoliko detaljniji portret. Lord Vorberton, kao i Ralf Tačet na istom mestu, na Izabeli zapaža i ističe njenu vitku figuru i zanosnu kosu. Međutim, Izabela Vorbertona ne gleda u oči već mu pokazuje „svoja divna leđa“, „svoju vitku liniju“, „dužinu svog belog vrata“ i „gustinu svojih mrkih pletenica“<sup>495</sup>. Ukazuje mu se nedostižnom odričući mu mogućnost da mu uzvati pogled. Stoga ne čudi što u tom Izabelinom portretu, iako sadrži sve odgovarajuće simbole, Vorberton ne uspeva da odgonetne njenu unutrašnjost, već mu se čini kao da mu se ona ruga. Nešto kasnije ona mu uistinu okreće leđa, saopštivši mu u pismu da ne želi da se uda za njega, i do kraja romana će ostati nedostižna leđi koju može samo da posmatra i divi joj se izdaleka. Naredni Vorbertonov portret Izabele biće sačinjen s još veće udaljenosti – kada je isprva vidi u slabo osvetljenoj dvorani opere u Rimu, Izabela je od njegovog pogleda delimično „zaklonjena zavesom na loži“<sup>496</sup>, a potom kada joj priđe bliže jedino što može da vidi jeste „profil ove mlade leđi koji se jasno ocrtavao na prigušenoj svetlosti pozorišne dvorane“<sup>497</sup>. Baš kao što Izabeline fizičke odlike nestaju u tmimi spoljašnjih okolnosti koje polako, ali sigurno gase svaku mogućnost da ih Vorberton vidi, tako i portret njenih unutrašnjih osobina postaje sve svedeniji da bi, na koncu, postao samo skica mile mlade žene koju ne može da ima.

Vorbertonovi portreti Izabele ovaploćuju petrarkijanski ideal nedostižne voljene. Imajući u vidu da su ženski portreti rane renesanse bili utemeljeni na idealu ženske lepote koji je uspostavio Petrarka u svojim sonetima posvećenim Lauri – idealu sačinjenom od zlatne kose, bele puti, visokog čela i dugačkog vrata – kao i da su, u skladu sa

---

<sup>493</sup> Ibid, p. 37.

<sup>494</sup> Henri Džejms, *Portret jedne leđi*, prev. Predrag Milojević, Narodna knjiga, Beograd, 1983, str. 115.

<sup>495</sup> Ibid, str. 146.

<sup>496</sup> Ibid, str. 325.

<sup>497</sup> Ibid, str. 326.



onovremenim slikarskim konvencijama,<sup>498</sup> slikari rane renesanse žene prikazivali u profilu, neretko spuštenog pogleda, vizuelna retorika Vorbertonovih portreta postaje jasnija. Izabelu ne krasi zlatna kosa, kao što krasi Petrarkinu Lauru,<sup>499</sup> ali je zato na Vorbertonovim portretima istaknuta njena bela put i njen dugačak vrat, na isti način na koji su te odlike isticali slikari rane renesanse. Takođe, predstavljanje ženske osobe iz profila na portretima slikara rane renesanse odgovara Vorbertonovim zaklonjenim pogledima na Izabelu.

Premda je Vorberton očaran slobodoumnim idejama koje Izabela kao predstavica novog kontinenta donosi, vizuelna retorika njenih portreta sugerise da je on ipak vidi kao predstavu ideala nedostižne lepote, čija je osnovna svrha dekorativne prirode. „Zlatni kavez“ koji Vorberton nudi, svim onim što predstavlja i poseduje, podjednako može biti viđen i kao zlatni ram u koji je postavljen Izabelin portret iz profila kao „predmet idealizacije [...] kao prikaz porodične časti“, a ne kao predstava „ličnosti pojedinca“.<sup>500</sup> Kako objašnjava Patriša Simons, format ženskog portreta iz profila nije omogućavao da se predstavi „asimetričan, prolazni karakter lica; to je statična, precrtana, ravna forma kojom se ovekovečava i idealizuje“<sup>501</sup>. Uprkos njegovim naprednim idejama, Vorbertonu je potrebna leđi koja bi krasila njegov Lokli kao oličenje „spokojnosti, nežnosti, časti, bogatstva, sigurnosti i samostalnosti“<sup>502</sup>, baš kao što su, na primer, na portretima pripisivanim Paolu Učelu predstavljene dame oličenja bogatstva i ugleda svojih porodica.<sup>503</sup>

Pre nego što na stranicama Džejmsovog romana budu prikazani portreti Izabele Arčer koje je sačinio njen uporni američki udvarač Kaspar Gudvud, saznajemo da je on smatra „najdivnijom ženom svih vremena“<sup>504</sup>. Njihovo poznanstvo, njegova ljubav prema Izabeli i ponuda za brak prethodi vremenu obuhvaćenim trajanjem Džejmsovog romana, te prvi pogled, a samim tim i prvi portret, na osnovu kojeg se Gudvud, kao i lord Vorberton, beznadežno zaljubio u nju, ostaje nepoznat, ali oni koji su predočeni u romanu otkrivaju sasvim drugu prirodu tih pogleda. Za razliku od Vorbertonovih uzdržanih i sputanih pogleda koji stvaraju šturu portrete nedostižne drage, Gudvudovi portreti Izabele predstavljaju putene jezičke tvorevine strasno i smrtno zaljubljenog čoveka.

Dok se u Vorbertonovim portretima Izabele može prepoznati vizuelna retorika slična onoj koju su koristi slikari rane renesanse, u Gudvudovim je ovaploćena ona koja se

---

<sup>498</sup> Jedno od najčešćih objašnjenja zbog čega su na portretima rane renesanse ličnosti prikazivane poglavito iz profila jeste ugledanje ondašnjih majstora na antičke medaljone i novčiće. Shearer West, „Power and Status“, *Portraiture: Oxford History of Art*, Oxford University Press, 2004, p. 77.

<sup>499</sup> Kako je zapravo izgledala Laura de Noves može se naslutiti i na osnovu njenog portreta sačuvanog u Laurentijskoj biblioteci u Firenci. Videti ilustraciju br. 83.

<sup>500</sup> Patricia Simons, „A Profile Portrait of a Renaissance Woman in The National Gallery of Victoria“, *National Gallery of Victoria: Art Journal*, No. 28. Dostupno na: <http://www.ngv.vic.gov.au/essay/a-profile-portrait-of-a-renaissance-woman-in-the-national-gallery-of-victoria/>, 1. jul 2016.

<sup>501</sup> Ibid.

<sup>502</sup> Nataša Marković, „Identiteti Izabele Arčer“, *txt: studentski časopis za književnost i teoriju književnosti*, br. 7–8, Beograd, 2005, str. 39–40.

<sup>503</sup> Petrarkijanski ideal ženske lepote i način na koji su se na portretima dama ogledalo porodično bogatstvo i ugled mogu se videti na platnima *Portret jedne leđi* (oko 1450) i *Mlada pomodna dama* (oko 1460), pripisivanim Paolu Učelu. Videti ilustracije br. 84 i 85.

<sup>504</sup> Henri Džems, *Portret jedne leđi*, prev. Predrag Milojević, Narodna knjiga, Beograd, 1983, str. 40.

može naći na portretima nastalim u zreloj renesansi. Najvažnije promene koje je zrela italijanska renesansa donela ženskom portretu ticale su se pozicije predstavljene osobe u odnosu na plan slike i usvajanje korišćenja uljanih boja. Dok je uvođenje poluprofilskog i frontalnog plana, umesto profilskog koji je obeležio ranu renesansu, omogućio da figure žene budu predstavljene u celosti, uljane boje su podstakle istraživanje „svetlosnih efekata i različitih tekstura kože, kose i tkanina“<sup>505</sup>. Sada kada su njihovi portretisti mogli da prikažu njihova lica u celosti, da istaknu sjaj u njihovim očima, da dočaraju bujnost njihovih kosa ili raskoš njihovih haljina, žene predstavljene na portretima postale su daleko putnije. Čulnije predstave žena na portretima zrele renesanse, oličene u sjaju u očima Sesilije Gerlani<sup>506</sup> ili u zagonetnom osmehu Mona Lize<sup>507</sup>, posve odgovaraju vizuelnoj retorici Gudvudovih portreta Izabele. Poput Leonarda da Vinčija, i Gudvudovi portreti se usredsređuju na sjaj Izabelinih očiju i na njene usne razvučene u osmeh.

Londonski portret Izabele, zbog koje je prešao okean da bi je video i ponovio svoju bračnu ponudu, otkriva da Gudvud njene oči ne vidi kao zagasite, kao što ih vidi Ralf, već kao sjajne. One doduše ne sijaju od Izabeline strasti prema njemu, već od vizira oklopa kojim se štiti od njegovih silovitih napada.<sup>508</sup> Njene rumene obraze, Gudvud neće protumačiti kao stidljivost kakve skromne ledi zatečene njegovim udvaranjem, već kao ljupku uzbuđenost strelca koji je neodlučan da li da svom protivniku zada smrtni udarac i jednom zasvagda prekine njegove osvajačke pohode.<sup>509</sup> I Gudvudov portret Izabele nakon udaje, sačinjen u salonu palate Rokanera, usredsređen je na njene sjajne oči, a umesto rumenih obraza, njegovu strast rasplamsavaju usne razvučene u osmeh.<sup>510</sup> Ophrvan željom prema njoj, kako pripovedač objašnjava, Gudvud ne uspeva da u Izabelinom osmehu prepozna usiljenost i strah – naprotiv, on ga vidi kao povod da joj nanovo izjavi ljubav. No, kao ni lord Vorberton, ni Gudvud ne može da je dosegne. Dok je Vorbertonu okretala leđa i skrivala se iza zastora u pozorišnoj loži, od Gudvudovog pogleda i mogućnosti da na njenom licu očita njenu dušu, Izabela se, na tom portretu, zaklanja lepezom.<sup>511</sup> Konačni zaklon od Gudvudovog pogleda i portreta koji iz njih proističu, Izabela će naći iza zatvorenih vrata Gardenkorta, kada mu, čini se, zauvek odriče mogućnost da u nju pronikne.

Za razliku od lorda Vorbertona i Kaspara Gudvuda, koji tokom čitavog romana, u manjoj ili većoj meri, nastoje da proniknu u Izabelu na osnovu njenih fizičkih odlika i sopstvenih aspiracija, konačni izabranik njenog srca, Gilbert Osmond, na svom portretu ne predočava ni spoljašnjost ni unutrašnjost junakinje Džejmsovog romana. Džejmsov pesnik i slikar amater, „kome nije toliko stalo da objašnjava, koliko da samu stvar uobličićima – gotovo slikama“<sup>512</sup>, ne predočava kako vidi Izabelu niti govori kako je tumači. Pre nego što

---

<sup>505</sup> Paola Tinagli, "Portraits 1480–1560: Beauty and Power", *Women in Italian Renaissance Art: Gender, Representation and Identity*, Manchester University Press, 1997, p. 91.

<sup>506</sup> Portret Sesilije Gerlani, poznatiji pod nazivom *Dama s hermelinom* (oko 1490), jedan je od ukupno četiri ženska portreta Leonarda da Vinčija. Videti ilustraciju br. 86.

<sup>507</sup> Čuvenju Leonardovog platna *Mona Liza* (1503–1506), doprineo je, između ostalog, i zagonetan izraz lica Lize de Đokondo. Videti ilustraciju br. 87.

<sup>508</sup> Henri Džems, *Portret jedne ledi*, prev. Predrag Milojević, Narodna knjiga, Beograd, 1983, str. 170.

<sup>509</sup> *Ibid*, str. 173.

<sup>510</sup> *Ibid*, str. 555.

<sup>511</sup> *Ibid*, str. 557.

<sup>512</sup> *Ibid*, str. 579.

će je upoznati, a potom i uzeti za ženu, od madam Merl će tražiti da mu potvrdi da li je Izabela „lepa, pametna, bogata, otmena, inteligentna i besprekorno čedna“<sup>513</sup>. Da je Izabela ispunila njegove zahteve saznajemo posredno, činjenicom da ju je zaprosio, i sve što će nakon toga Džejms omogućiti da saznamo o Osmondovom neposrednom sudu o Izabeli zapravo će se odnositi na njega samog.

Nakon odluke da je uvrsti u svoju kolekciju *object d'art*, Osmond će sačiniti Izabelin portret:

Mlada devojka koju je osvojio ispunjavala ga je ogromnim zadovoljstvom. Madam Merl napravila mu je poklon od neprocenjive vrednosti. Ima li šta lepše živeti s jednim stvorenjem tako visokog uma i nadahnutog toplinom? Zar toplina neće biti sva njemu upućena, a visokoumnost društvu koje voli da mu se govori s visine? Može li se od žene tražiti nešto više nego što je dar živog i brzog shvatanja muževljevih želja koje ovog spasavaju ponavljanja i daju njegovim mislima uglađen i otmien odraz? [...] Izabelina inteligencija imala je da bude srebrna posuda (ne zemljana) koju će on da napuni zrelim voćem, što će joj dati vrednost ukrasa, tako da njihov razgovor bude njemu neka vrsta služene poslastice. On je u Izabeli našao odlike srebra do te savršenosti, da je mogao prstom da kucne po njenoj duši pa da ona zazvuči.<sup>514</sup>

Za razliku lorda Vorbertona i Kaspara Gudvuda, koji Izabelu vide kao živo biće u čiju dušu nastoje da proniknu posmatrajući njenu pojavu, Osmondov portret Izabele zapravo je mrtva priroda. Na njegovom portretu Izabela je predstavljena kao uglačana srebrna posuda koja će, jednom kada bude ispunjena zrelim voćem, imati ukrasnu vrednost baš kao što je toliko posuda s voćem pre nje krasilo platna znamenitih mrtvih priroda. Utoliko je njegov portret Izabele posve drugačiji od svih ostalih.

Takođe, dok se u Vorbertonovim i Gudvudovim portretima Izabele može prepoznati renesansa vizuelna retorika, Osmondov prikaz Izabele odražava vizuelnu retoriku baroknih slikara.<sup>515</sup> Iako je Osmond u više navrata u romanu opisan kao junak koji teži idealima renesanse – prilikom prvog susreta Izabela ga, na primer, vidi kao otmenog poput kakve slike u „dugoj galeriji iznad mosta Ufici“<sup>516</sup>; njegova umetnička zbirka, glavno zanimanje u njegovom životu lišenom bilo kakve profesije, usredsređena je na dela rane italijanske renesanse<sup>517</sup>; njegove omiljene teme su Nikolo Makjaveli, Vitorija Kolona i Pjetro Metastazio<sup>518</sup> – njegov portret Izabele sugerise vizuelnu retoriku kakvu je, na

---

<sup>513</sup> Ibid, str. 262.

<sup>514</sup> Ibid, str. 382–383.

<sup>515</sup> Zanimljivo je zapaziti da je za Osmondove – Gilberta, Pensi i Serenu Merl – vezana retorika baroknih umetnika, dok je za ostale junake poglavito upotrebljena retorika koju su koristili slikari renesanse. O vermerovskoj i velaskezovskoj retorici primenjenoj u portretima Serene Merl i Pensi Osmond videti u odeljku „Portreti Serene Merl i Pensi Osmond: vermerovska i velaskezovska retorika“, kao i odeljak „Porodični portret Osmondovih“.

<sup>516</sup> Henri Džems, *Portret jedne ledi*, prev. Predrag Milojević, Narodna knjiga, Beograd, 1983, str. 270.

<sup>517</sup> Premda njegova kolekcija sadrži „neke dobre stvarčice“, to nije ono što bi Osmond voleo da ima – kako objašnjava madam Merl, voleo bi „neke stvari od Uficia i Pitija“. Henri Džems, *Portret jedne ledi*, prev. Predrag Milojević, Narodna knjiga, Beograd, 1983, str. 279.

<sup>518</sup> Ibid, str. 283.

primer, ostvario holandski barokni slikar Piter Klaz na svom čuvenom platnu *Taština mrtva priroda s autoportretom*<sup>519</sup> (oko 1628–1630).

Klazovo platno na kojem su, između ostalog, prikazani viola, knjiga, mastionica, pero, prevrnuti pehar, džepni sat, orah, ključ, mrtvačka lobanja i staklena kugla, naizgled predstavlja uobičajenu predstavu ispraznosti ljudskih napora u susretu sa smrću. Međutim, prisustvo umetnikovog autoportreta na staklenoj kugli ovom delu, koje je u ostalim svojim odlikama tipičan predstavnik *vanitas* žanra mrtve prirode, daje potpuno novo značenje. Kako zapaža Silbil Eber-Šifera:

Stvarajući svoj portret dok slika za svojim štafelajem, u sferičnom simbolu *homo bulla-e*, Klaz insistira na moći slike da prevaziđe vreme. Ogledalska slika takođe sadrži neke od objekata predstavljenih na samoj slici, te se cela slika ukazuje kao fikcija za koju imamo da zahvalimo jedino slikarevom umeću. Umetnik koji stvara ujedno je i tvorac slike i njen glavni predmet.<sup>520</sup>

Dok Klaz sopstveni odraz u staklenoj kugli koristi da bi istakao da će on i njegova dela „trijumfovati nad korozivnim delovanjima vremena“<sup>521</sup>, Osmondov odraz na srebrnoj posudi koja stoji kao simbol Izabele ima posve drugačiju svrhu. Pre svega, Osmond se na srebrnoj posudi ne odražava kao umetnik već kao kolekcionar. Dakle, on nije neko ko stvara umetnost već neko ko je sakuplja i ko bi trebalo da uživa u njoj. No, uprkos tome što ga odlikuje istančani ukus koji ga nagoni da sve, pa i svoju buduću ženu, posmatra kao još jedan umetnički predmet pogodan da uđe u njegovu kolekciju, Osmond umetničke predmete iz svoje kolekcije, pa samim time i Izabelu, ne posmatra kao samodovoljne estetske objekte. „Stari srebrni krst“<sup>522</sup>, Koređova skica na drvenoj tabli,<sup>523</sup> razni primeri „slikarske umetnosti u isto tako pedantno primitivnim ramovima“<sup>524</sup>, srednjevekovne relikvije „u bronzi i od ilovače“<sup>525</sup>, antikvarni nameštaj, izbleđeli gobleni i drugi eksponati njegove ukusno nameštene vile-muzeja nadomak Firence, nisu potrebni Osmondu da bi u njima uživao, već da bi sebi pridao značaj, te je sasvim logično da je svrha Izabele kao srebrne posude sadržana u tome što će je on napuniti „zrelim voćem“<sup>526</sup>, tj. u tome što će joj on dati sadržaj i svrhu.

Ono što Osmondov portret Izabele takođe čini posebno zanimljivim jeste to što ga ona, umesto svih drugih portreta, bira kao jedinu dostojnu reprezentaciju. Iako se isprva rukovodi idejom da nju „ništa drugo ne može da izražava“<sup>527</sup>, jer je sve drugo „potpuno [...] proizvoljno“<sup>528</sup>, odbacujući da prihvati bilo koju definiciju sebe, pa i one ponuđene na portretima koje su izgradili ostali junaci romana, udajom za Osmonda, Izabela ipak prihvata da bude određena sopstvenom predstavom na portretu. Njena zabluda se,

<sup>519</sup> Videti ilustracije br. 88 i 89.

<sup>520</sup> Sybille Ebert-Schifferer, *Still Life: A History*, Harry N. Abrams, New York, 1998, p. 141.

<sup>521</sup> Ibid, p. 138.

<sup>522</sup> Henri Džems, *Portret jedne leđi*, prev. Predrag Milojević, Narodna knjiga, Beograd, 1983, str. 290.

<sup>523</sup> Ibid.

<sup>524</sup> Ibid, str. 249.

<sup>525</sup> Ibid.

<sup>526</sup> Ibid, str. 383.

<sup>527</sup> Ibid, str. 221–222.

<sup>528</sup> Ibid, str. 222.

naravno, sastoji u nemogućnosti da ispravno protumači definiciju koju Osmondov portret nudi. Istini za volju, zavodljivost i prevejanost Osmondovog portreta i pažljivije posmatrača od Izabele lako može da zavede na pogrešan put. Jer, ima li ičeg primamljivijeg za idealističan i umetnosti predan duh, od poziva da od života i nas samih pravimo umetničko delo<sup>529</sup>?

Jedan od odgovora na pitanje zbog čega Izabela bira predstavu koju nudi Osmondov a ne neki drugi portret, sadržan je u vizuelnoj retorici portreta ostale gospode koja joj u romanu ukazuje svoju naklonost. Nalik tradiciji naspramnih portreta supružnika, Izabela zapravo bira portret koji će, prema njenom mišljenju, u najvećoj meri odgovarati njenom.

---

<sup>529</sup> Ibid, str. 335.

## Portreti gospode: vizuelna retorika naspramnih portreta

Za razliku od dvostrukih portreta na kojima su dve ličnosti predstavljene na jednom drvenom panelu ili platnu, portretni diptisi se sastoje od dva panela ili platna na kojem su ličnosti, najčešće muž i žena, prikazane pojedinačno. Celinu kompozicije stvara jedinstvena pozadina, eksterijer ili enterijer, kao i ram koji ujedinjuje oba panela ili platna. Prvi primeri portretnih diptiha namerenih da krasi domove, a ne kapele, nastali su u renesansi. Najpoznatiji među njima svakako je portret vojvode i vojvotkinje od Urbina<sup>530</sup> (1465–1472) italijanskog slikara rane renesanse Pjera dela Frančeske. Nastao u vreme Frančeskovog službovanja kod grofa Federika da Montefeltra u čast njegove nedavno preminule supruge Batiste Sforce, zbog čega je ona predstavljena na levom panelu,<sup>531</sup> ovaj portretni diptih je oslikan i s prednje (*recto*) i sa zadnje (*verso*) strane. Dok su na prednjoj strani diptiha predstavljene profilske<sup>532</sup> figure vojvodskog para na pozadini zanosnog pejzaža, na poleđini panela vojvotkinja i vojvoda su prikazani u kočijama koje prate Vrline. Aktivna uloga vojvode na prednjoj strani diptiha sugerisana je dinamičnijim pejzažem, dok je na poleđini on predstavljen u svom oklopu, krunisan Pobedom. Batista Sforca je smeštena u pitomiji deo pejzaža na prednjoj strani diptiha i prikazana u skladu s renesansnim idealima lepote, bele puti i visokog čela, raskošno odevena i bogato okićena, a njena pobožnost i čednost dodatno su naglašene jednorozima koji su upregnuti u njene kočije na poleđini diptiha. Vizuelna retorika Frančeskinog diptiha u potpunosti odgovara zahtevima formalnog portreta velikaškog bračnog para – pejzaž sugerise raskoš vojvodstva, kao i bogatstvo vojvotkinjinog kostima, a njihove dostojanstvene figure, svaka za sebe, ovaploćuju vrline koje treba da krasi vladajući par i na prednjoj, realističnoj, i na zadnjoj, alegoričnoj, strani diptiha. Naspramni portreti vojvotkinje i vojvode stoje u savršenoj harmoniji i projektuju jedinstveni utisak bračnog para koji zavređuje divljenje.

Slična vizuelna retorika može se naći i na drugom čuvenom primeru portretnog diptiha bračnog para nastalog u zreloj renesansi – Rafaelovim portretima Anjola i Madalene Doni<sup>533</sup> (1506–1507). Za razliku od Frančeskovog diptiha koji prikazuje velikaški bračni par, na Rafaelovom su prikazani dobrostojeći firentinski trgovac tekstilom i njegova supruga aristokratskog porekla tri godine nakon venčanja. Izmenjene slikarske konvencije zrele renesanse uzrokovale su da Rafaelov par ne bude prikazan u profilu, te je njihove figure, za razliku od figura vojvotkinje i vojvode od Urbina, moguće sagledati u celosti. Za razliku od Frančeskovog bračnog para, pogledi Rafaelovih supružnika nisu uprti jedno u drugo već u posmatrača diptiha – to, međutim, ne umanjuje jedinstveni utisak zajedništva koje njihov portretni diptih nastoji da prenese. Kao naručilac portreta, Anjolo je prikazan

---

<sup>530</sup> Videti ilustraciju br. 90.

<sup>531</sup> Nadovezujući se na heraldičku tradiciju, renesansni slikari su ličnost u čiju čast je nastao dvostruki portret pozicionirali na posmatračevoj levoj strani. Moguće je da je odluka da vojvoda bude prikazan na desnom panelu bila posve praktičan izbor – prikazujući ih u profilu, po ugledu na antičke medalje, i imajući u vidu vojvodinu povredu desnog oka, Frančeska je zapravo mogao da predstavi samo levi vojvodin profil. Prema: Dena Marie Woodall, *Sharing Space: Double Portraiture in Renaissance Italy*, Dissertation, Case Western Reserve University, 2008, p. 115, 18.

<sup>532</sup> Profilski portret ne samo da je bio slikarska konvencija rane renesanse već je i sugerisao moć, autoritet i prestiž. Takođe, postavljanjem vojvotkinjinih i vojvodinih crta lica u istu ravan, pogleda uprtih jedno u drugo, Frančeska je dodatno istakao njihovo jedinstvo kao vladajućeg para.

<sup>533</sup> Videti ilustraciju br. 91.

na levom a Madalena na desnom panelu. Po ugledu na Leonardovu *Mona Lizu*, i Anjolo i Madalena prikazani su s rukama položenim u krilu. Imućnost ovog bračnog para sugerisana je njihovim raskošnim kostimima i nakitom, a ujedinjujući element diptiha je pejzaž prikazan u pozadini oba panela. Kao i u slučaju Frančeskovog diptiha, i ovaj poseduje oslikanu poledinu – na poledini portreta Donijevih, u grizaj tehnici<sup>534</sup>, neimenovani firentinski slikar naslikao je prizore iz Ovidijeve verzije mita o Deukalionu i Piri<sup>535</sup>, čime ne samo da je osnažena pobožnost predstavljenog para, već je i formulisana poetika renesansnog portreta. Naime, *verso* slikom na portretu Donijevih, tehnikom koja oponaša skulpturu na slici, i prikazom para koji, nakon potopa, ponovo naseljava zemlju tako što preko ramena baca kamenje koje se preobražava u ljude, dvostruko je sugerisana moć portreta da neživom materijom stvori živu sliku.<sup>536</sup>

Vizuelna retorika renesansnih portretskih diptiha bračnih parova jasno sugeriše jedinstvo bračnog para, bilo da su supružnici postavljeni jedno naspram drugog kao u slučaju Fračeskinog vojvodskog para, bilo da su predstavljeni tako da su okrenuti i jedno ka drugom i ka posmatraču, poput Donijevih na Rafaelovom diptihu. Bez obzira na to što su supružnici predstavljeni na pojedinačnim panelima, što unekoliko ističe njihove individualnosti, istovetna pozadina na kojoj su prikazani i ram koji ih poput bračne ceremonije ujedinjuje, stvaraju jedinstvenu celinu. Ti naspramni portreti, na kojima bračni par stoji jedno naspram drugog, a zajedno spram sveta kojem se tim portretom predstavljaju kao zajednica, takođe sugerišu da se supružnici ogledaju jedno u drugom – ono što je jedno od njih, to je i ono drugo. Ta naspramna, svojevrsna ogledalska odlika renesansnih portretskih diptiha, biće od presudne važnosti prilikom Izabeline odluke za koga da se uda. Vizuelna retorika portreta gospode koja joj ukazuje naklonost – Kaspara Gudvuda, lorda Vorbertona i Gilberta Osmonda – presudno će uticati na to čiji će portret, na koncu, odabrati da stoji naspram njenog, u nastojanju da ostvari jedinstvenu celinu bračne zajednice.

Portreti Kaspara Gudvuda biće prvi među portretima gospode koji će biti razmotreni da budu postavljeni naspram Izabelinih. Njegov prvi portret Izabela će sačiniti u Olbeniju:

Bio je visok, snažan, malo krut, ali isto tako vitak, i mrke boje lica. Nije bio romantično lep, pre prozračno lep, ali njegova fizionomija imala je nečeg što je privlačilo pažnju, a pažnja je nagrađivana dopadljivošću koju ste otkrivali u neobično plavim očima, čija je boja odudarala od ostalog lica, kao i u njegovoj donjoj vilici koja je odavala odlučnost.<sup>537</sup>

Taj prvi portret, sačinjen neposredno pred Izabelin odlazak u Evropu, uspostavlja topose koji će se ponavljati na svakom narednom portretu – Gudvudova snažna figura i izražajne crte lica, njegova dominantna telesnost, kao ovaploćenje njegove muževnosti, zajedničko je obeležje svih njegovih portreta.

---

<sup>534</sup> Grizaj tehnika (fr. *grisaille* – sivo) podrazumeva slikanje, temperom ili uljanom bojom, u nijansama sive, a slikari renesanse koristili su je i za podslikavanje i za slikanje.

<sup>535</sup> Publije Ovidije Nason, *Metamorfoze*, prev. T. Maretić, Matica Hrvatska, Zagreb, 1907, str. 1–28.

<sup>536</sup> Videti: Lauren Dodds, *Portraiture as Metamorphosis: Reconsidering the Doni Portraits and their Verso Paintings*, Southern Methodist University, 2011, p. 72.

<sup>537</sup> Henri Džems, *Portret jedne leđi*, prev. Predrag Milojević, Narodna knjiga, Beograd, 1983, str. 40–41.

Nastanak narednog portreta „mladog čoveka iz Bostona“<sup>538</sup>, sina „vlasnika jedne dobro poznate tekstilne fabrike u Masečuzetu“<sup>539</sup>, obrazovanog „u Harvard koledžu“<sup>540</sup> na kome se, doduše, više istakao kao „gimnastičar i veslač nego kao revnostan sakupljač raznovrsnog znanja“<sup>541</sup>, izumitelja jedne korisne i široko rasprostranjene novine „u tehničkom procesu tkanja pamuka“<sup>542</sup>, iniciraće njegovo pismo u kojem obaveštava Izabelu da je zbog nje došao u Englesku, da bi ponovo pokušao da je pridobije za ženu. Izabela ovaj engleski portret Kaspara Gudvuda stvara po sećanju – u trenutku nastanka portreta on ne stoji pred njom, ali je sećanje na njegovu pojavu dovoljno živo da iz njega nastane više nego živopisan portret. I na ovom, kao i na prethodnom portretu, prisutni su elementi koji upućuju na viđenje Gudvuda kao ratnika i osvajača. Nakon što prizna da joj je prijalo „da ga zamišlja kako jaše na besnom paripu usred vrtloga velikog rata“<sup>543</sup>, Izabela se usredsređuje na opis njegove muževnosti:

Njegova donja vilica bila je odviše četvrtasta i jaka, njegov stas odviše prav i krut [...] držanje Kaspara Gudvuda odavalo je izvanredno snažnog ispravnog čoveka, što je značilo mnogo, i ona je gledala njegove različite sastojke koji su mu prikladno stajali, kao što je u muzejima i na slikarskim portretima uočavala prikladne delove oružanih ratnika – u čeličnim oklopima ukusno opervaženim zlatom.<sup>544</sup>

Portret Gudvuda kao oklopnika koji beskompromisno juriša na izabranicu svog srca potvrdiće i njegov londonski portret koji stoji kao naspramni portret Izabelinom londonskom na kojem je Gudvud prikazuje takođe kao ratnicu čije oči sijaju „pod viziorom kakvog oklopa“<sup>545</sup>. Izabela nanovo ističe njegovu donju vilicu, koja joj se čini „više četvrtasta i isturenija nego ikad dotle“<sup>546</sup>, a potom sliku Gudvuda kao oklopnika<sup>547</sup>, koji je ispod svog gvođenog odela ipak čovek od krvi i mesa, preobražava u sliku njega kao figure u potpunosti sazidane od „čelika i gvožđa“ i naoružane „prvenstveno za napad“<sup>548</sup>. Imajući u vidu to što se Gudvud javlja u gotovo svakom prelomnom trenutku Izabeline životne pripovesti, kao i to što joj neprekidno nudi da postane njegova žena, Izabelino viđenje njega u sjajnom oklopu moguće je tumačiti i posve romantično – on je vitez na konju na koga uvek može da računava da je može spasiti. No, Izabela tu njegovu odliku neće iskoristiti. Naprotiv, izabraće da ta dva naspramna portreta oklopnika vidi kao okršaj iz kojeg će ona izaći kao pobednica – odbraniće se od još jedne Gudvudove bračne ponude, on će se vratiti u Ameriku, a ona će biti slobodna da istražuje svet.

---

<sup>538</sup> Ibid, str. 128.

<sup>539</sup> Ibid, str. 129.

<sup>540</sup> Ibid.

<sup>541</sup> Ibid.

<sup>542</sup> Ibid.

<sup>543</sup> Ibid, str. 130. Izabelin opis Gudvuda kao konjanika moguće je uporediti s čuvenom Leonardovom skicom za spomenik Ludovika Sforce. Videti ilustraciju br. 92.

<sup>544</sup> Henri Džems, *Portret jedne leđi*, prev. Predrag Milojević, Narodna knjiga, Beograd, 1983, str. 130.

<sup>545</sup> Ibid, str. 170.

<sup>546</sup> Ibid, str. 169.

<sup>547</sup> U najpoznatije renesansne portrete oklopnika spadaju Tintoretovo platno *Portret mladog čoveka s bradom u oklopu* (oko 1550) i Broncinov *Portret Kosime I Medičija* (1545) Videti ilustracije br. 93 i 94.

<sup>548</sup> Henri Džems, *Portret jedne leđi*, prev. Predrag Milojević, Narodna knjiga, Beograd, 1983, str. 171.



Povod za nastanak firentinskog portreta Gudvuda biće njegov dolazak u posetu Izabeli, pošto je s nevericom primio vest o njenoj udaji i, kao što su se svojevremeno u Londonu dogovorili, nanovo prešao Atlantik da bi se lično uverio u neistinitost te vesti. Izabela ga tom prilikom portretiše u sličnom maniru kao i ranije:

Prav kao strela, snažan, ozbiljan, njegova pojava nije odavala ni mladića ni čoveka zašlog u godine. Ali ako nije pokazivao ni nevinost ni slabost, isto tako se u njegovom držanju nije ogledala ni neka praktična filozofija. Donja vilica bila mu je isturena kao i ranije, ali trenutna situacija davala je njegovom licu prilično mrk izgled. Ostavljao je utisak čoveka koji ima za sobom dug zamoran put, ali na prvi pogled ništa na njemu nije odavalo klonulog čoveka.<sup>549</sup>

Firentinski portret Gudvuda ostaje bez odgovora. Prilikom susreta tokom kojeg mu Izabela saopštava da je vest o njenoj udaji tačna, Gudvud neće biti u mogućnosti da sačini njen portret, jer ga strahota istinitosti vesti onemogućava da je zapravo vidi iako netremice zuri u nju. Takođe, Izabela unekoliko menja svoj uobičajeni način slikanja Gudvuda – iako i dalje prav, snažan, ozbiljan i odlučan, vizuelna retorika na firentinskom portretu ne sugeriše njegovu spremnost za akciju, već njegovu statičnost. Ukočen i nepomičan Gudvud je na firentinskom portretu naizgled, i za izvesno vreme, zaustavljen u svojim pohodima.

No, kako će pokazati gardenkortski portret, Gudvudovu osvajačku prirodu nije moguće promeniti. Pre nego što će i poslednji put pokušati da je pridobije, u bašti Gardenkorta nakon Ralfove smrti, Gudvud će u Rimu biti u Izabelinom vidokrugu. Za razliku od njega koji će tada sačiniti njen rimski portret, ona će njegov prećutati. Viđaće ga u svom salonu četvrtkom, moliće ga da njenog bolesnog rođaka vrati u Englesku, ali neće predočiti kako ga vidi.

Njegov poslednji, gardenkortski portret zapravo će biti dvostruki portret, njega i nje:

On je kroz mrak gledao u nju svojim užagrenim očima i u idućem trenutku ona oseti kako je njegove ruke obavijaju i kako njegove usne pritiskaju njene. Njegov poljubac bio je kao munja, kao plamen koji seva, seva i ne gasi se. I delovao je nekako čudno, jer dok ga je osećala, osećala je sve ono što joj se inače najmanje sviđalo u njegovoj gruboj muškosti, svaki silovit izraz njegovog lica, njegovog tela, njegove pojave, da to sve karakteriše njegovu jaku individualnost i opravdava ovaj akt prisvajanja.<sup>550</sup>

Istini za volju, Izabelina figura se na gardenkortsom portretu ne vidi – ona je zaklonjena Gudvudovom silovitom pojavom koja poput bure nastoji da je u potpunosti preplavi. No, Izabela će prebroditi i ovu oluju – izaći će iz tog dvostrukog portreta i otići će u Rim.

Vizuelna retorika Izabelinih portreta Gudvuda posve odgovara vizuelnoj retorici njegovih portreta Izabele. Ne samo da i jedno i drugo svoje portretske kompozicije usredsređuju na telesne odlike osobe koju predstavljaju – on naglašavajući Izabeline oči, usne i obraze, a ona ističući njegovu stamenu figuru i četvrtastu vilicu – već oboje ono

---

<sup>549</sup> Ibid, str. 355–356.

<sup>550</sup> Ibid, str. 643.

drugo vide kao osvajače. Njihovi naspramni portreti ujedinjeni su telesnom i ratničkom retorikom. Ujedno, poput Rafaelovog portretskog diptiha Donijevih na kojem je predstavljena sva veličanstvenost predstavnika rastuće trgovačke klase, Izabelin i Gudvudov bračni diptih, u slučaju da je pristala da postane gospođa Gudvud, bio bi ovaploćenje ideala američkog progresa, čija je perjanica s kraja 19. veka bila klasa industrijalaca. No, Izabela ne želi da njen bračni portret bude ni realistična ni alegorijska predstava američkog progresa, niti da se u naspramnim portretima nje i njenog muža ogledaju samo njihove odlučne, preduzimljive, ali u biti sasvim obične figure. Stoga, uprkos brojnim pokušajima, portreti Izabela i Gudvuda neće biti ujedinjeni ramom bračnog diptiha.

Naredna ponuda da se njegov portret udruži sa njenim poteći će od lorda Vorbertonona. Njegove portrete Izabela će stvoriti pod pretpostavkom da pred sobom ima tipičnog predstavnika engleskog džentlmena.<sup>551</sup> Za razliku od Gudvudovih portreta koje će sačiniti samostalno, Vorbertonove će sačiniti na osnovu predložaka koje će ponuditi drugi junaci u romanu. Pored toga što će ga imenovati tipičnim primerom engleskog džentlmena,<sup>552</sup> Ralf Tačet će naglasiti da ga odlikuju „[v]elika odgovornost, velike mogućnosti, veliki ugled, veliko bogatstvo, veliki uticaj, prirodno pravo na udeo u javnim poslovima jedne velike zemlje“<sup>553</sup>. Nedugo zatim, njegov otac će jasnije istaći Vorbertonove odlike:

On ima sto hiljada funti godišnje prihoda; poseduje pedeset hiljada jutara zemlje na ovom malom ostrvu, pored mnogih drugih stvari. Ima pola tuceta kuća koje mu stoje na raspolaganju da živi u njima. On ima svoje osigurano mesto u parlamentu [...] Ima probran ukus... interesuje se za književnost, za umetnost, za nauku, za divne mlade ledi. Najdelikatniji je njegov ukus za nova shvatanja.<sup>554</sup>

Vorbertonovu naklonost za nova shvatanja potvrđiće i njegove sestre, gđice Moline – mlađa da je „neobično [...] napredan“<sup>555</sup>, a starija da je „u isto vreme [...] vrlo razuman“<sup>556</sup>. Stoga ne čudi što Izabela, Vorbertonov naspramni portret u bašti Gardenkorta, gradi kao predstavu „jedne važne osobe“<sup>557</sup>. Jedan „teritorijalni, politički i društveni magnat“<sup>558</sup>, kakav je Vorberton, na Izabelinom portretu postaje „zbir atributa i snaga“<sup>559</sup> koje ona nije u stanju da predstavi sopstvenim rečima. Jedino što može da doda predlošku koji je preuzela od drugih jeste sopstveno viđenje lorda kao „kakovog romantičnog junaka“<sup>560</sup>. Stoga će njihove naspramne portrete u bašti Gardenkorta opisati kao strašno romantičnu

---

<sup>551</sup> Jedan od najpoznatijih renesansnih portreta Engleza sačinio je Tician. Reč je o platnu s dva naslova *Portret mladića sivih očiju* i/ili *Portret mladog Engleza* (1540–1545), o kome je Džejms pisao kao o mladiću „plavih plavih očiju“ u eseju „Florentine Notes“. Videti ilustraciju br. 55.

<sup>552</sup> Henri Džems, *Portret jedne ledi*, prev. Predrag Milojević, Narodna knjiga, Beograd, 1983, str. 73.

<sup>553</sup> Ibid, str. 79.

<sup>554</sup> Ibid, str. 82.

<sup>555</sup> Ibid, str. 85.

<sup>556</sup> Ibid.

<sup>557</sup> Ibid, str. 114.

<sup>558</sup> Ibid.

<sup>559</sup> Ibid.

<sup>560</sup> Ibid, str. 74.

situaciju – „park jedne stare engleske vile ispred koje se jedan ‘veliki’ (kako je ona sebi to pretpostavljala) plemić sprema da izjavi ljubav jednoj mladoj leđi“<sup>561</sup>.

Dok će Izabela na portretima lorda Vorbertona ostati nedostižna mlada leđi, on će na njenom rimskom portretu biti predstavljen kao unekoliko individualizovan „primerak te visoke klase ljudi“<sup>562</sup> kakvi su engleski plemići:

Bio je divno pocrneo. Čak i njegova bujna brada bila se nekako protanjila na azijskoj sunčanoj vatri. Imao je na sebi komotno, lako odelo od različite materije, u kome engleski turisti u stranim zemljama skrivaju svoju usiljenost i otkrivaju svoju nacionalnost. S onim njegovim prijatnim, staloženim očima, bronzanim licem, svežim ispod sunčane preplanulosti, s njegovom muškom figurom i ukupnim izgledom džentlmena i istraživača, on je bio takvo oličenje britanske rase da je morao da imponuje svakom ko je imao simpatije za nju.<sup>563</sup>

Premda i ovaj portret u rimskom forumu sadrži mnoštvo opštih mesta svojstvenih prikazima Engleza, ovoga puta u inostranstvu, Izabela je bar u mogućnosti da sagleda i opiše zbir njegovih atributa. Ni ovom portretu ne nedostaje romantična atmosfera, jer će joj taj izvrsni primerak britanske rase potvrditi da i dalje ima njegovu duboku naklonost. No, uprkos tome što je taj „prijatan, krepak, galantan“<sup>564</sup> čovek voli „isto onoliko kao onda“<sup>565</sup> kada je u bašti Gardenkorta zatražio da se uda za njega, njeno srce pripada drugome. Jedino što ona može da mu ponudi jeste da ostanu prijatelji. Poražen, lord Vorberton će nedugo zatim napustiti Rim, a Izabela će ga pre toga videti kako, simbolično, stoji pored statue *Umirućeg gladijatora*<sup>566</sup> u galeriji Kapitola. Slično Gudvudu koji će na drugom Izabelinom portretu biti prikazan kao skulptura od čelika i gvožđa, lord Vorberton je na ovom portretu poistovećen s mermernom skulpturom – i jedan i drugi su, nakon što nanovo odbije njihove bračne ponude, skamenjeni u njenim očima.

Sledeći put kada ga bude videla u Rimu kao već davno udata žena, Vorberton će biti umirovljeni gladijator koji je iscelio svoje rane i obustavio svoje pohode na nju. Lordova osvajačka pažnja će, nakratko, biti preusmerena na Izabelinu pastorku i, željna da udovolji svome mužu, ona će sačiniti njegov portret kao „plemića [koji] je sjajan čovek“<sup>567</sup> i kao sjajne prilike za Pensi Osmond. No, njegov portret na balu, tačnije „svetlucanje jedne pomisli“<sup>568</sup> u njegovim očima, otkriće da je pažnja koju posvećuje Pensi zapravo zamaskirana potreba „da se samo još više njoj približi“<sup>569</sup>. Ona će mu, naravno, odreći tu mogućnost i on će otići iz Rima i iz njenog života. Poslednji put kada ga bude videla,

---

<sup>561</sup> Ibid, str. 116.

<sup>562</sup> Ibid, str. 316.

<sup>563</sup> Ibid.

<sup>564</sup> Ibid, str. 317.

<sup>565</sup> Ibid, str. 318.

<sup>566</sup> Adelina Tintner ističe da je Osmond taj koji u verziji *Portreta* 1881. godine skulpturu *Umirućeg gladijatora* povezuje s lordom Vorbertonom. Videti: Adeline R. Tintner, “‘In the Dusky, Crowded, Heterogeneous Back-Shop of the Mind’: The Iconography of *The Portrait of a Lady*”, *The Henry James Review*, Vol. 7, No. 2–3, 1986, p. 144.

<sup>567</sup> Henri Džems, *Portret jedne leđi*, prev. Predrag Milojević, Narodna knjiga, Beograd, 1983, str. 452–453.

<sup>568</sup> Ibid, str. 486.

<sup>569</sup> Ibid.

simbolično u bašti Gardenkorta nakon Ralfove smrti, njegovo lice će biti „strašno zatvoreno“<sup>570</sup>.

Premda vizuelna retorika Izabelinih portreta Vorbertona posve odgovara vizuelnoj retorici njegovih portreta nje – na njegovim portretima ona je lepa i čedna mlada leđi koja bi, ukoliko bi pristala da bude njegova žena, predstavljala najdragoceniji ukras njegovog poseda, a na njenim portretima, on je, uprkos svom značaju i moći, plemenit i, u svakom pogledu, divljenja vredan plemić koji bi joj, ukoliko bi postala njegova žena, doneo bogatstvo, ugled i čast – njihovi naspramni portreti, ma koliko komplementarno delovali, ne predstavljaju ono što Izabela želi da bude njen bračni diptih. Posve je moguće zamisliti, kao što su mnogi čitaoci romana nesumnjivo činili, lepotu diptiha lorda i leđi Vorberton koji bi, poput vojvode i vojvotkinje od Urbina, zagledani jedno u drugo na pozadini zanosnog engleskog pejzaža koji okružuje znameniti Lokli, svojim podanicima nesumnjivo ulivali spokojstvo jer je njihov vladajući par krunisan vrlinama, ali Izabela ne želi da ona i njen bračni portret budu ogledalo lorda Vorbertona.

Za razliku od Gudvudovih i Vorbertonovih portreta čija će vizuelna retorika ubediti Izabelu da sopstveni portret ne postavi spram njihovih, Osmondovi portreti će učiniti da prihvati da njen i njegov portret budu ujedinjeni u bračni diptih. Imajući u vidu da je ona na njegovom portretu predstavljena kao srebrna posuda koja odražava njegov lik, bračni portret Izabele i Gilberta Osmondovih zapravo neće biti diptih. Umesto dva pojedinačna panela na kojima bi bili predstavljeni supružnici, na njihovom bračnom portretu biće predstavljen samo Osmondov lik. Tu nesrećnu činjenicu, Izabela će prihvatiti tek u svom čuvenom ponoćnom bdenju.

Pre nego što sačini sopstveni portret Gilberta Osmonda, Izabela će se, kao i u slučaju lorda Vorbertona, s njegovim likom prvi put susresti na portretu koji je sačinio neko drugi. Posrednik Izabelinog susreta s Osmondovim likom biće Serena Merl. Gilbert Osmond, najdivniji čovek koga je madam Merl ikada upoznala, Amerikanac koji živi u Italiji, ujedno je:

Izvanredno [...] inteligentan, čovek stvoren za nešto više, ali, kao što sam vam rekla, kazali ste sve o njemu, kad kažete: to je Gilbert Osmond koji živi u Italiji *tout bêtement*. Bez karijere, bez imena, bez položaja, bez imovine, bez prošlosti, bez budućnosti, bez ičega. O da, on slika, ako hoćete... slika akvarele [...] Ali i njegovo slikarstvo je prilično slabo [...] Srećom, on je vrlo lenj, toliko lenj da i to postaje gotovo neka vrsta profesije. On slobodno može da kaže: „Pa naravno, ne radim ništa, užasno sam lenj, a danas ne možete ništa ako se ne dignete već u pet sati ujutro.“ Na taj način on postaje neka vrsta izuzetka od pravila; osećate: čovek bi uradio nešto, samo kad bi mogao da se digne! O svojim slikama on nikad ne govori pred drugima... dovoljno je pametan da to ne čini. Ali ima jednu malu kćer... slatko malo devojčice, o njoj, bogami, govori. Mnogo je voli, i ako bi značilo karijeru biti izvanredan otac, on bi imao sjajnu.<sup>571</sup>

Tom gardenkortsom portretu, koji će se ispostaviti kao daleko verniji prikaz, Serena Merl će pridružiti i svoj firentinski portret Gilberta Osmonda. Kada se Izabela ponovo sretne sa svojom prijateljicom u Firenci, madam Merl će joj ponoviti da mora da

---

<sup>570</sup> Ibid, str. 636.

<sup>571</sup> Ibid, str. 217.

upozna njenog prijatelja koji se među njenim brojnim poznanicima nalazi u samom vrhu. Svoj prethodni portret gospodina Osmonda, kako saopštava pripovedač, Serena Merl će nadograditi rečima da je on „njen stari prijatelj“ koga poznaje „već desetak godina“, da je „on jedan od najinteligentnijih i najprijatnijih ljudi koje uopšte poznaje“, da „u svemu premaša prosek odabranih“, da je „nešto posebno“, da nije „profesionalni zavodnik“, da u svom neraspoloženju „liči na kakvog demoralisanog princa u izgnanstvu“, a da u raspoloženju „njegova inteligencija i njegova finoća [dolaze] do punog izraza“, da samo dva-tri nemačka profesora znaju više o Italiji od njega, ali da on „ima više smisla i ukusa“ i da je on „umetnik od glave do pete“.<sup>572</sup> Od čoveka koji je na gardenkortsom portretu predstavljen kao stvoren za veće stvari, ali koje, zbog svoje izrazite lenjosti, nikad nije i neće ostvariti, na firentinskom portretu on postaje ovaploćenje izuzetnosti i posebnosti. Šta ga zapravo čini izuzetnim i posebnim, osim Sereninog uverenja da je on najinteligentniji i najprijatniji čovek koga ona poznaje, neće biti prikazano na njenom firentinskom portretu Gilberta Osmonda, baš kao što ni na gardenkortsom portretu nije jasno predočeno na osnovu čega madam Merl zapravo smatra da je stvoren za veće stvari. Retorika oba Serenina portreta Osmonda sugerije da joj Izabela mora verovati na reč – mora joj verovati da iako gospodin predstavljen na njenim portretima ne poseduje ni poreklo, ni novac, ni veštinu, ni talenat koji bi mu omogućili da ostvari nešto više od onoga što ima, ipak ima potencijala za nešto veće, kao i da je taj uglađeni gospodin od stila, bez nekog opipljivijeg dokaza, zapravo umetnik od glave do pete.

Da je Izabela poverovala retorici Sereninih portreta Gilberta Osmonda, potvrdiće prvo skica za njegov portret, koju će Izabela sačiniti u salonu palate Krešćentini, a potom i portret nastao u njegovoj toskanskoj vili. Prilikom susreta u palati Krešćentini, ona će primetiti da se ne može reći da je Osmond lep, ali da je zato otmen „kao kakva slika u dugoj galeriji iznad mosta Ufici“<sup>573</sup>. Pošto sačini skicu za Osmondov portret, Izabela će zatražiti od Ralfa da joj predoči svoje viđenje tog otmenog gospodina. Premda je Ralfov portret Osmonda unekoliko ironično intoniran i on ga, kao i madam Merl, predstavlja u laskavom svetlu:

„On je nekakav neodređeni, neobjašnjeni Amerikanac koji već trideset godina manje ili više živi u Italiji. Zašto ga ja nazivam neobjašnjenim? Samo da bih imao opravdanje za svoje neznanje. Ne znam njegove pretke, njegovu porodicu, njegovo poreklo. Po onome što znam, on bi mogao da bude neki prerušeni princ; bar prilično tako izgleda, i to kao princ koji je abdicirao u nastupu durnovitosti i otada živi skriveno. Obično je živeo u Rimu, ali se poslednjih godina nastanio ovde. Sećam se da je govorio kako je Rim postao vulgaran. On se mnogo plaši vulgarnosti; to je njegova specijalnost; druge neke ja ne znam. Živi od svojih prihoda koji, rekao bih, nisu vulgarno veliki. On je siromašan, ali častan džentlmen... to je kako on sebe naziva. Mlad se oženio; ima, čini mi se, jednu kćer. Zatim jednu sestru koja je udata za nekog mladog grofa, ili tako nešto iz ovih krajeva. Ona je simpatičnija od njega, ali inače nemoguća žena.“<sup>574</sup>

---

<sup>572</sup> Ibid, str. 267–268.

<sup>573</sup> Ibid, str. 270.

<sup>574</sup> Ibid, str. 272.

Nakon Ralfovog portreta Osmonda sledi razgovor u kojem Izabela objašnjava da je Ralfa pitala za njegovo mišljenje o Osmondu jer ga ceni isto koliko i mišljenje madam Merl, te da joj je ono potrebno da bi bila što bolje obavještena o opasnostima koje joj prete. Ralf joj, naravno, stavlja do znanja da za njegov sud neće previše mariti ukoliko se zaljubi u gospodina Osmonda i mudro joj savetuje da o svemu i svakome stvori sopstveni sud. U tom trenutku već je kasno za mogućnost da Izabela stvori sopstveni sud o Osmondu, tu priliku imaće tek nakon spoznaje koju će ostvariti u svom ponoćnom bdenju.

Izabela će se na Ralfovom portretu Osmonda, kao i na onom koji je za nju sačinila madam Merl, usredsrediti na njegovo džentlmenско držanje. Stoga će njegovu pojavu pridružiti društvu znamenitih Italijana koji su zaslužili da njihovi portreti krase zidove Uficia.<sup>575</sup> U okrilju njegove vile na toskanskom brežuljku, koja više nalikuje na muzej nego na kuću u kojoj se živi, Osmondova osobena, gotovo umetnička, priroda dolazi do izražaja:

Ne toliko šta kaže ili učini, već šta prećuti ili se uzdrži da kaže ili učini bilo je ono što je g. Osmonda karakterisalo u njenim očima i podsećalo na one neobično interesantne znake utisnute na poleđini starih tanjira i u uglovima slika iz šesnaestog veka koje joj je on pokazivao. On nije upadljivo odstupao od uobičajenog ponašanja: bio je originalan ne prelazeći u ekscentričnost. Ona još nije srela nekog koji bi od prirode bio tako otmen. Njegova osobenost počinjala je s njegovom fizičkom strukturom i obuhvatala i ono nevidljivo i ono neopipljivo u njemu. Njegova gusta meka kosa, njegove naglašene ali blage crte, njegov izraz lica koji je odavao zrelost ali ne i grubost, skladan oblik njegove brade i ona laka vitkost njegovog tela koja je činila da pokret jednog prsta pravi utisak izrazitog gesta – sve te pojedinosti njegove ličnosti delovale su na našu mladu prijemčivu devojkicu kao znaci vrednosti i snage, koji obećavaju da bude interesovanje. On je nesumnjivo bio svojevolan, možda i naprasit. Njegovi nervi gospodarili su njim, možda je čak odviše bio u njihovoj vlasti. To ga je učinilo netrpeljivim prema svemu vulgarnom i navelo da živi svojim životom u jednom izolovanom svetu, posvetivši se umetnosti, lepoti i istoriji. U svemu se oslanjao na svoj ukus, možda jedino na svoj ukus [...] To je bilo ono što ga je činilo tako različitim od svakog drugog.<sup>576</sup>

Dok će se Izabelin portret Osmonda prevashodno usredsrediti na tumačenje njegovih unutrašnjih svojstava naznačenih unekoliko šturim opisom njegovih spoljašnjih odlika, nešto ranije predodčen pripovedačev portret pruža potpuniju sliku čoveka

četrdesetih godina, duguljaste ali lepo krojene glave, čija je kratko podšišana kosa još bila gusta, mada pre vremena proseda. Imao je otmeno, duguljasto lice, izvanredno skladno, koje je imalo jednu manu što je ostavljalo utisak da ide malo previše u šiljak. Tome utisku doprinosio je oblik gospodinove brade. Ta brada, šišana po uzoru na portrete iz šesnaestog veka i upotpunjena lepim brkovima čiji su izvrnuti krajevi imali otisak romantike, davala je nosiocu tipičan izgled stranca i prikazivala ga kao gospodina koji polaže na stil. Istina, njegove žive ljubopitljive oči, istovremeno potuljene i prirodne, inteligentne i tvrde, koje su

---

<sup>575</sup> U poznatije renesansne portrete gospode u galeriji Ufici, a na koje bi Osmond mogao da podseća, ubrajaju se: Ticijanov *Portret malteškog viteza* (1510), Parmidžaninov *Portret muškarca* (oko 1528–1530) i Parmidžaninov *Portret muškarca* (oko 1530). Videti ilustracije br. 95–97.

<sup>576</sup> Henri Džems, *Portret jedne leđi*, prev. Predrag Milojević, Narodna knjiga, Beograd, 1983, str. 286.

odavale podjednako oštrog posmatrača koliko i sanjalicu, govorile su za to da je njemu stalo do stila jedino u granicama koje je on sam odredio i da ga ima samo onoliko koliko ga je tražio. Bili bi na velikoj mucu da mu odredite poreklo i zemlju. On nije imao ništa od onih površnih znakova koji odgovor na to pitanje čine banalno lakim. Ako je u njegovim žilama tekla engleska krv, onda je ona morala da ima francuski ili italijanski dodatak. Ali fina kovina od zlata kakav je bio, on nije nosio žig ili amblem nikakvog novčića namenjenog opštem opticaju, već je predstavljao ukusnu medalju iskovanu za jednu posebnu priliku. Imao je mršavo i na izgled prilično tromo telo, i ne bi se moglo reći ni da je visok ni malen. Bio je obučen kao što se oblači čovek kome je jedino stalo da sve na njemu ostavlja utisak ukusno obučenog čoveka.<sup>577</sup>

Baš kao što je pripovedačev portret Osmonda moguće uporediti s Parmidžaninovima *Portret muškarca*<sup>578</sup> (oko 1528–1530) izloženim u Uficiju, Izabela će nastojati da sve svoje portrete uporedi s već poznatim. Naime, Izabelinom portretu Osmonda neposredno prethodi uvid u njenu kategorizaciju ljudi koje poznaje, odnosno zaključku da Gilbert Osmond nije nalik nijednoj drugoj osobi koju zna. „Skoro sve svoje poznanike ona je mogla da svrsta u pet-šest grupa“<sup>579</sup>, čak i one, poput Kaspara Gudvuda, Ralfa Tačeta, Henrijete Stekpol, lorda Vorbertona i madam Merl, koje smatra originalnim. Za razliku od njih, Osmond je „vrsta za sebe“<sup>580</sup>. Njegova posebnost, zajedno s ostalim odlikama uspostavljenim na portretima koje je Serena sačinila da bi joj, najpogodnije moguće, predstavila njenog budućeg udvarača, pobudiće Izabelino interesovanje kakvo nisu izazvali ni portreti Kaspara Gudvuda ni lorda Vorbertona.

No, ispostaviće se da je najvažnija odlika Izabelinog toskanskog portreta Gilberta Osmonda, ona koja će presudno uticati na njenu odluku da svoj portret postavi naspram njegovog i uokviri ih ramom bračnog diptiha, njegova stvaralačka i umetnosti naklonjena priroda sugerisana poređenjem s neobičnim znacima utisnutim na poleđini starinske keramike i uglovima renesansnih slikarskih ostvarenja, i zaključkom da je, taj otmeni čovek s neprikosnovenim ukusom što je znalački za ruku vodi od jednog do drugog umetničkog predmeta koji krasi njegov dom-muzej, život posvetio umetnosti i lepoti. Poređenje sa znacima na poleđini starih tanjira kojima su majstorske radionice označavale svoje proizvode,<sup>581</sup> kao i s oznakama sadržanim u uglovima slika koje su poglavito predstavljale autorov potpis,<sup>582</sup> sugeriše da ga Izabela vidi kao svojevrsnog stvaraoca. A

---

<sup>577</sup> Ibid, str. 251.

<sup>578</sup> Videti ilustraciju br. 96.

<sup>579</sup> Henri Džems, *Portret jedne ledi*, prev. Predrag Milojević, Narodna knjiga, Beograd, 1983, str. 285. Jedini izuzetak među Izabelinim tipovima ljudi koje poznaje predstavlja, prema rečima pripovedača, njena tetka Lidija Tačet.

<sup>580</sup> Henri Džems, *Portret jedne ledi*, prev. Predrag Milojević, Narodna knjiga, Beograd, 1983, str. 285.

<sup>581</sup> Prvu uspešnu proizvodnju porcelana u Evropi ostvarili su Medičijevi 1575. godine. Oznake na njihovom porcelanu bile su Bruneleskijeva kupola firentinske katedrale i slovo f, kao i šest lopti, heraldičkih oznaka Medičijevih. Oznake najpoznatijeg, majstorskog porcelana menjale su se tokom duge istorije ovog proizvođača.

<sup>582</sup> Tokom renesanse umetnikov potpis postaje daleko rasprostranjeniji nego što je to bio slučaj tokom srednjeg veka. Istovremeno potpisi postaju složeniji – više nije reč samo o objavi autorstva i isticanju pojedinih važnih podataka (poput vremena i mesta nastanka dela, imena mecene i sl.), već i umetanju umetniku važnih poetičkih i drugih načela. Videti: Rona Goffen, “Signatures: Inscripting Identity in Italian Renaissance Art”, *Viator: Medieval and Renaissance Studies*, Vol. 32, 2001, pp. 303–370. Jedan od najpoznatijih

sve njegove slike, medaljoni, gobleni i ostali delovi njegove male ali odabrane kolekcije umetničkih predmeta, kojom je Izabela očarana, ukazuju se kao potvrda da se zaista može živeti u umetnosti.

Snažna vizuelna retorika Izabelinog toskanskog portreta Osmonda, nadjačaće čak i autoportret koji joj Osmond nudi nedugo zatim:

Ja sam siromah i ja sam darovit. Nisam ni postao to. Ostao sam kakav sam i bio. Bio sam najrazmaženiji mladi džentlmen koji je ikad živio. Bilo je samo dva-tri čoveka na svetu koji su mi imponovali... ruski car, na primer, i turski sultan. Istina, bilo je čak i trenutaka kad mi je imponovao i rimski papa, zbog uvažanja koje mu je ukazivano. Bio bih srećan da sam i ja mogao da budem tako nešto, ali pošto nisam mogao, nije mi bilo stalo da budem nešto manje, pa sam tako odlučio da ne trčim za počastima. I najlenji džentlmen može ipak da bude džentlmen, kao što sam srećom ja, pored sve lenjosti.<sup>583</sup>

Izabela će zanemariti, kao što je to učinila i u slučaju portreta koje su stvorili madam Merl, Ralf Tačet i ona sama, pokazatelje rđave Osmondove naravi sadržane u njegovom autoportretu. Zapravo, ona će ceo autoportret otpisati kao suvoparan i nepotpun prikaz ličnosti koja mora da poseduje daleko više kvaliteta. Posebnu ironiju, naravno, predstavlja to što Izabelu privlači ideja o Osmondu kao stvaraocu čije prvo delo koje joj nudi, svoj autoportret, ona odbacuje kao, u najmanju ruku, neuspelo. Čini se da je Džejms time ukazao na njenu nesposobnost da samostalno i ispravno tumači portrete s kojima se susreće, uprkos svom njenom nastojanju da se predstavi kao poznavalac umetnosti. Dok je reč o platnima izrađenim u njoj već poznatoj poetici, kao što je slučaj s portretima Kaspara Gudvuda, Ralfa Tačeta, Henrijete Stekpol, lorda Vorbertona, pa čak i madam Merl, ona je u mogućnosti da ih, manje ili više, uspešno protumači. Sada kada se susrela s ostvarenjem njoj posve nepoznate poetike, njene interpretativne sposobnosti u potpunosti su omanule.

Istini za volju, kao i u slučaju Lamberta Stretera, još jednog u nizu Džejmsovih nedovoljno potkovanih zaljubljenika u umetnost, Izabelina nesposobnost da uoči negativne odlike Osmonda uzrokovana je i njenom željom da vidi samo ono što želi. Njena uobrazilja naprosto bira da Osmondov portret i autoportret preobrazi u posve idealizovanu sliku:

Ona je sa svoje posete vili na brežuljku ponela jednu sliku o njemu, koju njena naknadna saznanja nisu mogla da izblede i koja je u njenim očima stajala u punoj harmoniji s drugim zamišljenim i voljenim stvarima – sliku jednog staloženog, pametnog, otmenog čoveka od ukusa, kako se šeta po jednoj terasi obrasloj mahovinom iznad lepe doline Arno i drži za ruku kćerčicu, čija nevinost, čista kao zvuk zvona, daje novu ljupkost devojaštvu. Slika nije bila bogata bojama; ali je ona volela njen blagi ton i onu atmosferu letnjeg sumraka kojom je bila zapahnutu.<sup>584</sup>

Vizuelna retorika ovog dvostrukog portreta Osmonda i njegove kćeri, zajedno s Pensinim portretima, učiniće da Izabela poželi da se uda za tog otmenog čoveka od ukusa. Njena

---

primera promene prirode umetnikovog potpisa koju je donela renesansa svakako je Mikelandelov potpis *Pijete* (1497–1499).

<sup>583</sup> Henri Džems, *Portret jedne leđi*, prev. Predrag Milojević, Narodna knjiga, Beograd, 1983, str. 289–290.

<sup>584</sup> Ibid, str. 303.



uobrazilja ublažila je sve oštre crte na Sereninim portretima Osmonda, kao i tamne tonove na njenom toskanskom portretu, i ostala je samo nežna i topla slika čoveka koji je osvojio njeno srce.

Stoga ne čudi previše njen odgovor na Osmondovu izjavu ljubavi. Za razliku od njenih prethodnih udvarača, Osmond će svoju ispovest da je potpuno zaljubljen u nju započeti podsećanjem da joj je svojevremeno govorio da „od života treba praviti umetničko delo“<sup>585</sup> i da je, prema njegovom mišljenju, umetnost koju ona čini od svog života „vrlo bistra i vrlo dobra“<sup>586</sup>. Iako će joj tom prilikom ponoviti da nema šta da joj ponudi – „[n]isam bogat, ni čuven, a nemam ni neke naročite sposobnosti“<sup>587</sup> – sve što Izabela zapravo čuje jeste poziv da od njihovog zajedničkog života prave umetničko delo. S njegovim neprikosnovenim ukusom, to će, nema sumnje, biti remek-delo. Vizuelna retorika Izabelinog portreta Osmonda kao umetnika posve odgovara njegovoj predstavi nje kao umetničkog predmeta. Stoga, odlukom da naspram svog postavi portret čoveka koga vidi kao umetnika, Izabela bira da se u njoj ogleda umetnost. No, kada se ispostavi da je Osmondova umetnost lažna i predstava nje kao umetnosti biće raspršena, a njihov bračni diptih će se ukazati kao prikazi neostvarenog umetnika čiji je najveći domet preslikavanje ostvarenja drugih i prikaz žene koja umesto umetnosti odražava svog neuspelog tvorca.

Ma koliko vizuelna retorika portreta gospode bila ubedljiva da Izabelu privoli da jednog odabere a druge odbaci, ona neće biti jedina koja će uticati na njenu odluku da Osmondov i njen portret budu ujedinjeni u bračni diptih. Tu odluku će podstaći i portreti Serene Merl i Pensi Osmond.

---

<sup>585</sup> Ibid, str. 335.

<sup>586</sup> Ibid.

<sup>587</sup> Ibid, str. 338.

## Portreti Serene Merl i Pensi Osmond: vermerovska i velaskezovska vizuelna retorika

Iako su u romanu predočeni i portreti drugih ženskih likova, njihova vizuelna retorika nije od presudne važnosti za radnju romana, odnosno za glavno pitanje romana – pitanje Izabeline udaje. U nastojanju da odgovori na to pitanje, Izabeli će pomoći portreti Serene Merl, žene koja u svakom pogledu zavređuje njeno divljenje, i Pensi Osmond, mlade leđi koja predstavlja najuverljiviju potvrdu valjanosti Osmondog karaktera.

Prvi portret Serene Merl Izabela će sačiniti u salonu Gardenkorta dok ta, u tom trenutku njoj nepoznata gošća, svira klavir. Za razliku od poznatih baroknih slika na kojima su ženske figure za klavirom neretko prikazivane u poluprofilu, Izabelina „leđi za klavirom bila [je] leđima okrenuta vratima“<sup>588</sup>. Poput Vermerove<sup>589</sup> čuvene žanr scene, *Čas sviranja ili dama za virginalom s gospodinom*<sup>590</sup> (oko 1662–1665), prvo što Izabela zapaža na Sereni Merl jesu njena „leđa, krupna i lepo odevena“<sup>591</sup>. Nakon kraćeg razgovora i još nekoliko odsviranih akorda, Serena će zaustaviti „ruke na dirkama klavira“<sup>592</sup>, okrenuće se upola i Izabelu će pogledati preko ramena.<sup>593</sup> Njen položaj tela nalik onom koje zauzima Vermerova devojka za virginalom, Izabeli otkriva da nova gošća Gardenkorta ima „četrdeset godina [da] nije bila lepa, mada je njen izgled osvajao“<sup>594</sup>. Svetlo koje na Vermerovim platnima stvara osobenu atmosferu prisutno je i u Izabelinom prvom prikazu Serene Merl – kada se ponovo vrati sviranju klavira, „toplo i predano“<sup>595</sup> kao i prethodnih puta, Izabela će primetiti da su se „senke širile u salonu“<sup>596</sup>: „Počeo je da se spušta jesenji sumrak, i sa mesta na kome je sedela Izabela je mogla da gleda kišu, koja je sada ozbiljno padala perući travnjak koji je izgledao promrzao, i vetar koji je tresao veliko drveće.“<sup>597</sup> Premda će idiličnu atmosferu scene prekinuti Lidija Tačet i ritual ispijanja popodnevnog čaja, Izabela će zahvaljujući tome imati priliku da dovrši svoj portret Serene Merl:

[...] imala [je] jedno izrazito, otvoreno, živo lice, sasvim različito od onih koja, po Izabelinom shvatanju, nagoveštavaju sklonost za tajanstvenost. To je bilo lice koje pokazuje mnogo predanosti, brzinu i slobodu mišljenja i koje je, mada ne baš lepo u običnom smislu, u najvećoj meri privlačno i dopadljivo. Madam Merl bila je visoka, smeđa, ljupka žena. Sve je na njoj bilo zaobljeno i punačko, ali bez one preteranosti koja stvara utisak gojaznosti. Imala je snažno telo, ali čiji su svi delovi među sobom u savršenoj srazmeri i harmoniji. Njene smeđe oči bile su male, ali pune sjaja i nesposobne da izgledaju glupo... [...] Imala je

<sup>588</sup> Henri Džems, *Portret jedne leđi*, prev. Predrag Milojević, Narodna knjiga, Beograd, 1983, str. 190.

<sup>589</sup> Premda Adelina Tintner ističe da se Džejms podrobnije upoznao s delima Jana Vermera tek 1893. godine kada je Nacionalna galerija u Londonu izložila svoju novu akviziciju, platno *Dama stoji za virginalom* (oko 1670–1672), ne isključuje sasvim ni mogućnost da se Džejms već tokom 1866. godine, zahvaljujući člancima francuskog novinara i likovnog kritičara Teofila Torea Buržea, zaslužnog za ponovno otkriće Vermera, objavljivanim u listu *Gazette des Beaux Arts*, susreo s delima ovog holandskog majstora. Adeline R. Tintner, “James Discovers Jan Vermeer of Delft”, *The Henry James Review*, Vol. 8, No. 1, 1986, pp. 57–70.

<sup>590</sup> Videti ilustraciju br. 98.

<sup>591</sup> Henri Džems, *Portret jedne leđi*, prev. Predrag Milojević, Narodna knjiga, Beograd, 1983, str. 190.

<sup>592</sup> Ibid, str. 191.

<sup>593</sup> Ibid.

<sup>594</sup> Ibid.

<sup>595</sup> Ibid.

<sup>596</sup> Ibid.

<sup>597</sup> Ibid, str. 191–192.

velika usta s jakim punim usnama koje su se, kad bi se razvukle u osmeh, krivile naviše ulevo [...] Kosa madam Merl bila je bujna, svetle boje i očešljana prilično „klasično“, kao što se viđa na antičkim bistama. Izabela je nju upoređivala sa Junonom ili Niobom.<sup>598</sup> Imala je bele ruke s dugim prstima savršenog oblika, tako savršenog da je više volela da ih ostavlja neukrašene nakitom. Kao što smo videli, Izabela je na prvi pogled pomislila da je madam Merl Francuskinja. Međutim, kad se duže posmatra, ona bi mogla da bude smatrana za Nemicu, Nemicu visokog roda, možda i Austrijanku, za neku baronicu, groficu, princezu. [...] Njeno ponašanje izražavalo je spokojstvo i poverenje koje stvara veliko iskustvo. Iskustvo, međutim, nije ugušilo njenu mladolikost, već ju je samo učinilo simpatičnom i suptilnom. Jednom rečju, ona je bila žena jakih nagona kojima je umela divno da vlada. Izabeli se činilo da je to idealna kombinacija.<sup>599</sup>

Zahvaljujući tom portretu vermerovske retorike Izabela će odlučiti da Serena Merl postane njena velika prijateljica. Nedugo pošto je upoznala i sačinila njen prvi portret Izabela će zaključiti da „nikad nije susrela jednu tako prijatnu i interesantnu osobu kao što je madam Merl“ i stoga su njena „[v]rata poverenja [bila] šire otvorena nego ikada“ do tada.<sup>600</sup> Njene velike odlike – ljubaznost, dopadljivost, inteligencija i kultura – čine Izabelu dovoljno sigurnom da joj poveri „stvari koje dotle nikome nije govorila“.<sup>601</sup> Serenina sposobnost da „vrlo dobro misli ono što treba“ i „da oseća isto tako dobro“, učiniće da Izabela poželi da podražava „talent[e], postignuća i pogled[e] madam Merl“.<sup>602</sup> Tokom nepunih nedelju dana provedenih s njom Izabela je nekoliko puta krišom za sebe, kako saopštava pripovedač, uzviknula: „Strašno bih volela budem takva!“<sup>603</sup> U Izabelinoj uobrazilji madam Merl postaje „neka vrsta veličine“<sup>604</sup>: „Biti tako kulturna i civilizovana, tako mudra i tako umešna“, zaključuje Izabela, „to je zaista značilo biti velika leđi“.<sup>605</sup> U svemu što ta velika leđi čini – u obimnoj prepisci s velikim ljudima, u sviranju klavira, slikanju, ukrasnom pletenju, čitanju, bacanju karata, šetnjama, razgovorima – Izabela prepoznaje da je ona „najpristupačnija, najkorisnija, najprijatnija osoba s kojom se moglo živeti“<sup>606</sup>. Ukratko, „previše sposobna, previše korisna, previše zrela i previše definitivna“, ona je „više savršena nego što se pretpostavlja da su ljudi i žene stvoreni da budu“.<sup>607</sup>

Savršenstvo Serene Merl potvrdiće i njen portret koji je Izabela stvorila nakon njihovog malog „putešestvija po Istoku“<sup>608</sup>. U ispravnost odluke da madam Merl učini svojom družbenicom i svojevrsnom učiteljicom života uverila se tokom tri meseca

---

<sup>598</sup> Kao što primećuje Adelina Tintner, poređenje Serene Merl s Junonom, rimskom boginjom braka, anticipira njenu buduću provodadžijsku ulogu, a poređenje s Niobom, zbog čije su drskosti Apolon i Artemida usmrtili njenih šest sinova i šest kćeri, upućuje na njenu ulogu majke lišene deteta. Adeline R. Tintner, “‘In the Dusky, Crowded, Heterogeneous Back-Shop of the Mind’: The Iconography of *The Portrait of a Lady*”, *The Henry James Review*, Vol. 7, No. 2–3, 1986, pp. 147–148.

<sup>599</sup> Henri Džems, *Portret jedne leđi*, prev. Predrag Milojević, Narodna knjiga, Beograd, 1983, str. 193–194.

<sup>600</sup> Ibid, str. 206.

<sup>601</sup> Ibid, str. 207, 206.

<sup>602</sup> Ibid, str. 207, 209.

<sup>603</sup> Ibid.

<sup>604</sup> Ibid, str. 210.

<sup>605</sup> Ibid.

<sup>606</sup> Ibid, str. 211.

<sup>607</sup> Ibid.

<sup>608</sup> Ibid, str. 352.

provedena u Grčkoj, Turskoj i Egiptu. Madam Merl se sve to vreme ponašala „kao dvorska dama kakve princeze koja luta naokolo inkognito“<sup>609</sup>, „[s]voju ulogu igrala je s taktom koji se mogao očekivati od nje, držeći se u pozadini i uživajući u položaju družbenice“<sup>610</sup> i stoga ne čudi što je na „kraju tromesečnog prisnog druženja [...] osećala da je bolje poznaje“<sup>611</sup>. Tome je svakako doprinelo i to što joj je madam Merl poverila sopstvenu verziju svoje tužne istorije koja se ticala pokojnog gospodina Merla, kao i to što je njena družbenica, čija je istorija „puna čudnih i žalosnih doživljaja“<sup>612</sup>, ostala „tako sveža i bodra i s tolikim interesovanjem za život“<sup>613</sup>.

Ti portreti čine da madam Merl zadobije Izabelino neizmerno divljenje i poštovanje. Stoga ne čudi previše što puna poverenja, poput mladih dama na Vermerovim platnima *Gospodarica i sluškinja* (oko 1666–1667) i *Ljubavno pismo* (oko 1667–1670),<sup>614</sup> prihvata Sereninu preporuku da se uda za Gilberta Osmonda. Poput sluškinja na Vermerovim platnima, čiji položaji tela i pogledi upućuju na prisnost njihovih odnosa s ženama kod kojih službuju a delikatan zadatak uručivanja ljubavnih pisama sugerise poverenje koje uživaju, i madam Merl se, naizgled, ukazuje kao bliska družbenica kojoj je ledi u čijoj se službi nalazi omogućila pristup u više nego osetljiva pitanja njenog srca.

Kao i u slučaju Osmondovih portreta, vizuelna retorika portreta Serene Merl nastalih nakon susreta s porodičnim portretom Osmondovih i potonjeg odgonetanja pravog značenja te slike, drastično se menja. No, nema sumnje da su portreti na kojima je madam Merl, poput dama na čuvenim Vermerovim platnim, prikazana kao savršena ledi kojoj se treba diviti i kao poverenica kojoj se može verovati, ispunili svrhu zbog koje su nastali. Njihova vizuelna retorika nepokolebljivo je ubedila Izabelu da u preporuke Serene Merl ne treba sumnjati.

Vizuelna retorika portreta jedne druge ledi takođe presudno utiče na Izabelinu odluku da se uda za Gilberta Osmonda. Reč je, naravno, o portretima njegove kćerke, Pensi Osmond. Prikazi njene figure, kao oličenja nevinosti čiste kao zvuk zvona, delovaće na Izabelu na istini način na koji su Velaskezovi<sup>615</sup> portreti španske infantkinje Margarete Terese delovali na austrijski dvor.<sup>616</sup> Naime, kao dvorski slikar španskog kralja Filipa IV, Velaskez je zasigurno naslikao četiri formalna portreta princeze Margarete Terese u

---

<sup>609</sup> Ibid.

<sup>610</sup> Ibid.

<sup>611</sup> Ibid, str. 353.

<sup>612</sup> Ibid.

<sup>613</sup> Ibid.

<sup>614</sup> Videti ilustracije br. 99 i 100.

<sup>615</sup> Među španskim umetnicima, Džejms je posebno cenio baroknog slikara Dijega Velaskeza. U svojim likovnim kritikama i prikazima isticao je da je u Velaskezu, pored Servantesa, oličena „španska genijalnost“, da je „nemoguće zamisliti veće majstorstvo četke“ do ono koje nalazimo kod Velaskeza, da je ovaj barokni slikar „uistinu veliki kolorista“, „moćan u oponašanju“, da je stil njegovih platna „plemenite težine i čvrstoće“ i da je Velaskez zaista „jedan od najmoćnijih slikara“. Videti: Henry James, „Art: The Dutch and Flemish Pictures in New York“, *Atlantic Monthly*, No. 29, June 1872, pp. 757–763; i: Henry James, „French Pictures in Boston“, *Atlantic Monthly*, No. 29, January 1872, pp. 115–118.

<sup>616</sup> O uticaju velaskezovske vizuelne retorike na portrete Pensi Osmond videti i u: Nataša Marković, „Portret infantkinje: velaskezovska retorika u *Portretu jedne ledi*“, *A . A . A – Internet časopis posvećen umetnosti*, objavljeno 14. aprila 2018, dostupno na: <https://anaarpartblog.wordpress.com/2018/04/14/natasa-markovic-portret-infatkinje-velaskezovska-retorika-u-portretu-jedne-ledi/>

različitim uzrastima,<sup>617</sup> koji su, kako sugerise prepiska između cara Ferdinanda III i njegovog zeta Filipa IV, slati austrijskom dvoru da se uveri u lepotu i čednost buduće žene prestolonaslednika Leopolda I. Čednost sugerisana na portretima Pensi Osmond pak ima za cilj da ubedi Izabelu da je tako dražesno biće mogao odgojiti samo podjednako plemeniti otac.

Zaključku Edvarda Rozijea da je „Pensi sa svojih devetnaest godina postala mlada ledi“ koja poseduje „eleganciju male princeze“ i da ta „nežna ozbiljna devojka u svojoj maloj štirkanjoj haljini izgleda samo kao infantkinja od Velaskeza“<sup>618</sup>, prethode portreti Pensi Osmond koji poseduju nagoveštaje da će Osmondova kći, na koncu, premda krajnje idealizovano, biti poistovećena sa slavnim Velaskezovim portretima španske infantkinje Margarete Terese.

Dok Velaskez toaletu i položaj tela španske infantkinje koristi da bi istakao bogatstvo dvora s kojeg potiče i kraljevsko držanje buduće neveste austrijske imperije, Pensina toaleta iskorišćena je kao sredstvo da se naglase oskudne materijalne prilike Osmonda i njegove kći, a položajem njenog tela sugerisana je njena skromnost i poniznost. Tako je, na portretu sačinjenom za priliku upoznavanja s Izabelom, Pensi odevena u starinsku „kratku belu haljinu“<sup>619</sup>. Na tom portretu Izabela će još zapaziti da je „njena svetla kosa [...] brižljivo povezana jednom mrežicom“ i da su njene male cipele „vezane oko članka kao što je to bila moda kod sandala“.<sup>620</sup> Uz taj jednostavan kostim, naglašen je još jedan detalj – položaj Pensinog tela, oličen u položaju njenih ruku. Za razliku od Velaskezove Margarete čije su ruke raširene na svakom portretu, jer ona nema razloga da demonstrira skromnost, Pensine ruke su skrštene. Ta poza, zajedno s toaletom u kojoj je prikazana, neminovno će navesti Izabelu da Pensi sagleda kao pravi „mali manastirski cvetić“<sup>621</sup>, jer joj se ta „mala devojka [...] u primitivnoj beloj haljinici, sa svojim smernim licem i skrštenim rukama“ ukazuje skrušenom „kao da uzima pričešće“<sup>622</sup>.

Nakon idiličnog prikaza Pensine figure s ocem u dolini reke Arno, Izabela će imati prilike da još „dva ili tri puta“<sup>623</sup> sagleda njenu pojavu u okrilju palate Kašćine. Na prvom formalnom portretu sačinjenom prilikom Izabeline posete Firenci, Pensi je prikazana kako sedi na divanu, odevena u „jedan mali, laki kaput od svile i praktične rukavice [...] male sive rukavice sa po jednim dugmetom za zakopčavanje“<sup>624</sup>. Taj prikaz Osmondove kćeri navešće Izabelu da zaključi da nikada „nije upoznala takvo milo stvorenje“<sup>625</sup>. Posve drugačija od američkih i engleskih devojaka, ona je bila „kao list čiste bele hartije – idealna *jeune fille* iz starinskih romana“<sup>626</sup>. Vizuelna retorika njenog drugog portreta u palati

---

<sup>617</sup> Reč je o portretima: *Infantkinja Margareta Teresa u ružičastoj haljini* (1653/1654); *Infanta Margareta Teresa* (1655); *Infanta Margareta Teresa u srebrnoj haljini* (1656); *Infantkinja Margareta Teresa u plavoj haljini* (1659). Njen portret u ružičastoj haljini iz 1660. muzej Prado odskora pripisuje Velaskezovom učeniku Huanu Batistu del Mazu. Videti ilustracije br. 101–103.

<sup>618</sup> Henri Džems, *Portret jedne ledi*, prev. Predrag Milojević, Narodna knjiga, Beograd, 1983, str. 402–403.

<sup>619</sup> Ibid, str. 278.

<sup>620</sup> Ibid.

<sup>621</sup> Ibid, str. 280.

<sup>622</sup> Ibid, str. 279.

<sup>623</sup> Ibid, str. 385.

<sup>624</sup> Ibid, str. 304.

<sup>625</sup> Ibid.

<sup>626</sup> Ibid, str. 304–305.

Kaščine, sačinjenog u jeku Osmondovog udvaranja Izabeli, ponavlja naivni i detinji prikaz Izabeline buduće pastorke. Osmond će svojoj verenici i dalje prikazivati svoju kći, iako godinu dana stariju i unekoliko zreliju, kao malu devojčicu. Na tom portretu, šesnaestogodišnja Pensi i dalje nosi „kratku haljinicu i dugačak kaput“, a njen „šešir uvek [izgleda] prevelik za nju“.<sup>627</sup> Da je Osmondova smišljena prezentacija Pensi kao oličenje nevinosti više nego uspešna potvrđiće pripovedačev komentar: „Osmondovo umetničko, plastično gledište u pogledu Pensine nevinosti pravilo je utisak na Izabelu.“<sup>628</sup>

Da je Pensi uistinu oličenje detinje nevinosti, poput Velaskezove španske infantkinje, potvrđuje i njen neformalni portret u vili njenog oca sačinjen između dva formalna portreta u palati Kaščine. Ispunjavajući obećanje dato Osmondu, Izabela odlazi da poseti njegovu kći i zatiče je kako, kao i madam Merl svojevremeno, svira klavir.<sup>629</sup> Uprkos Osmondovom odsustvu, Pensi se tokom Izabeline posete „ponašala kao kakva mala krilata vila iz pantomime koja leprša u vazduhu pomoću nevidljive žice o kojoj visi“<sup>630</sup>. Ta nevidljiva žica od Pensi čini „beli cvet kultivisane umiljatosti“<sup>631</sup> koji će Izabelu navesti na pomisao: „Kako je ovo dete lepo vaspitano’ [...] kako je pametno upućena u sve, pa ipak je ostala tako jednostavna, prirodna i nevina.“<sup>632</sup> Poredeći je nanovo s neispisanim, belim i čistim, listom hartije, Izabela će takođe primetiti da Pensi

nije bila ni umešna ni lukava, ni temperamentna ni darovita; imala je samo dva tri mala instinkta: da drži prijateljstvo, da izbegava greške, da se brine o nekoj staroj igrački ili novoj haljinici. Biti uz to tako nežna, imalo je nečeg dirljivog i Pensi je lako pravila utisak da je žrtva sudbine. Stvorena da nema svoju volju, da nema snagu da se opire, da ne bude svesna svoje važnosti, da lako može da bude obmanuta, lako slomljena: sva njena snaga treba da se sastoji u tome da zna kada i uz šta treba da se prilepi.<sup>633</sup>

Pensina ograničenja naznačena u ovom portretu osnažena su poslednjom slikom njenog i Izabelinog susreta. Odlazeći da isprati svoju gošću do vrata koja vode u dvorište, ona tu zastaje jer je obećala ocu da neće ići dalje. Ispraća je rečima da je samo jedna mala devojčica koja će uvek čekati na nju – „[n]jena mala figura“ ostaje da stoji „u visokim mračnim vratima“ i da pogledom prati Izabelu kako odlazi „kroz čisto, sivo dvorište“ i zamiče „iza velikog portala koji propusti široki mlaz svetlosti“.<sup>634</sup> Poput Izabele koja je prethodno bila uokvirena do vratkom u Gardenkortu i koja će nešto kasnije biti uramljena do vratkom u salonu palate Rokanero, i Pensina figura je ograničena do vratkom koji stoji namesto rama. No, dok su Izabelini dovraci široki i pozlaćeni, Pensin je mračan. Turobnost Pensinog rama, spram Izabelinih, sugeriše da ona od svoje sudbine ne može pobeći.

Pošto postane Izabelina pastorka, vizuelna retorika Pensinih portreta se menja. Sada kada njen otac raspolaže bogatstvom svoje nove žene, Pensi nema razloga da bude

---

<sup>627</sup> Ibid, str. 385.

<sup>628</sup> Ibid, str. 386.

<sup>629</sup> Za razliku od madam Merl, Pensi zapravo „lupka po klaviru“. Henri Džems, *Portret jedne ledi*, prev. Predrag Milojević, Narodna knjiga, Beograd, 1983, str. 344.

<sup>630</sup> Ibid.

<sup>631</sup> Ibid.

<sup>632</sup> Ibid.

<sup>633</sup> Ibid, str. 344–345.

<sup>634</sup> Ibid, str. 247.

oličenje skromnosti koje jedino može da se raduje letnjim raspustima provedenim van manastira. Premda Osmond nije Filip IV, mada verovatno ne bi imao ništa protiv toga, i mada Pensi ne očekuje udaju za austrijskog prestolonaslednika, protiv čega se Osmond takođe ne bi bunio, Pensini kasniji portreti sačinjeni u iščekivanju bračnih ponuda odišu nešto drugačijom atmosferom. Jednostavnu belu haljinu zamenila je, na primer, plava haljina koju nosi na prijemu u Izabelinom salonu kada je primeti lord Vorberton,<sup>635</sup> ili lepršava suknja na balu koja se od silnog plesa podere<sup>636</sup>. Menjaju se i opisi Pensinog lica i položaja tela. Dok su prethodni portreti tek uzgred osvetljavali njen izraz lica, pominjući njeno „malo ljupko lice, ozareno izvanredno slatkim osmehom“<sup>637</sup> i bezazlen nezainteresovan pogled<sup>638</sup>, na portretima sačinjenim za njene udvarače, Edvarda Rozije i lorda Vorbertona, istaknute su „[nj]ene brižne oči, njena divna usta“<sup>639</sup>, njeno „divno lice“<sup>640</sup>. Takođe, prikaz njene skrušene figure sa skrštenim rukama zamenila je „tanana figura“<sup>641</sup> koja stoji „prirodna, ozarena, otvorena“<sup>642</sup>. Razigranost Pensinih portreta kao udavače sugerise Rozijeovo neposredno, za njega samog načinjeno, poređenje s čobanicom od drezdenkog porculana u rokoko stilu. Premda je to poređenje namereno više kao opis njega samog, Pensi je ipak morala dati nekog povoda da je Rozije vidi kao volanima i podsuknjama optočenu, u svakom detalju savršenu, figurinu srećnu u svojoj pastorali.

Spram asketskih portreta sačinjenih za Izabelu, ovi su uistinu drugačiji – iako koriste slična retorička sredstva kao i prethodni, Pensinu toaletu i položaj njenog tela, njihova vizuelna retorika ima ishod ne da predstavi Osmondovu naslednicu kao skromno i čisto biće koje iščekuje život koji su joj namenili, već kao mladu devojkicu voljnu da uzme aktivno učešće u svom životu. Pensini snovi će naravno biti skrhani i ona će za njima žaliti prikazana, na svom poslednjem portretu, u svojoj maloj manastirskoj crnoj haljini kako bledog lica kleči pred Izabelom i upućuje joj poslednju molbu da je spasi.<sup>643</sup>

Formalni portreti Pensi Osmond na kojima je, baš kao i Velaskezova Margareta Teresa, prikazana kao oličenje dečije nevinosti, imali su za cilj da Izabelu privole da postane njena maćeha, koja će joj svojim nasledstvom omogućiti bogatu udaju. Ti portreti, baš kao i oni koje je Velaskez naslikao za austrijski dvor, stoje kao garancija da je Pensi vredna ulaganja – dovoljno vredna da joj Izabela iznova, i ovog puta svojevolski, podredi sopstvenu sudbinu obećanjem da će se iz Engleske zbog nje vratiti u Rim.

Stoga je moguće zaključiti da je vizuelna retorika Pensinih portreta možda i najdalekosežnija – ne samo da će njeni prvi portreti izvršiti presudan uticaj na Izabelinu odluku da se uda za Osmonda, već će je i uveriti da je njeno mesto, uprkos propalom braku, u Rimu kraj muža i pastorke.<sup>644</sup> Pensi će ujedno biti i najznačajniji element jedne

---

<sup>635</sup> Ibid, str. 420.

<sup>636</sup> Ibid, str. 475.

<sup>637</sup> Ibid, str. 251.

<sup>638</sup> Ibid, str. 281.

<sup>639</sup> Ibid, str. 403.

<sup>640</sup> Ibid, str. 420.

<sup>641</sup> Ibid, str. 403.

<sup>642</sup> Ibid, str. 405.

<sup>643</sup> Ibid, str. 604.

<sup>644</sup> Zanimljivo je primetiti da se Izabelino tumačenje Pensinih portreta ne menja nakon ponoćnog bdenja. Za razliku od portreta madam Merl i Gilberta Osmonda, koji su takođe presudno uticali na Izabelu, vizuelnu

druge slike – porodičnog portreta Osmondovih – pomoću koje će Izabela, poput Lamberta Stretera, konačno otvoriti oči i uvideti da su njena prethodna tumačenja s kojima se susretala bila pogrešna.

---

retoriku Pensinih portreta Izabela nije pogrešno razumela – Pensi je bila i ostala čedna mlada leđi koja ne može da izbegne sudbinu koju su joj namenili.



## Porodični portret Osmondovih: Velaskezova i Džejmsova slika u slici

Dok je velaskezovsku retoriku formalnih portreta Pensi Osmond moguće prepoznati pre svega u jednostavnim retoričkim sredstvima postignutom isticanju jednog, svrsi podređenog, utiska, Velaskezov grupni portret porodice Filipa IV, naslovljen *Male dvorkinje*<sup>645</sup> (1656) i porodični portret Osmondovih predstavljaju daleko složenije kompozicije koje posmatraču nude obilje utisaka složenih značenja.

Velaskezove *Male dvorkinje* opisivane su kao žanr scena jer prikazuju neposredan trenutak života na dvoru u kojem su akteri uhvaćeni u pokretu, kao portret kraljevske porodice zbog čega je u početku nazivan *La Familia*, kao portret Filipa IV i njegove druge žene Marije Ane, kao još jedan portret španske infantkinje i njenih dvorkinja, i kao Velaskezov autoportret, sve u zavisnosti od toga kom segmentu slike je data posebna pažnja. No, ni njihova složena kompozicija koja se opire preciznoj žanrovskoj klasifikaciji, ni Velaskezovo slikarsko umeće oličeno u poigravanjima perspektivama, svetlom i lapidarnim potezima četkom koji izbliza deluju kao mrlje a posmatrane izdaleka čine smislene celine, ni slikarev, za ono vreme, smeo autopoeitički iskaz sadržan u smeštanju umetnika u istu ravan s kraljevskom porodicom, ništa od toga ipak nije bilo od presudne važnosti da *Male dvorkinje* postanu i ostanu jedno od najenigmatičnijih platna zapadne umetnosti. Taj epitet zadobile su zahvaljujući Velaskezovim veštim poigravanjem odnosom između realnosti i reprezentacije oličenim u platnu unutar platna, u slici koju Velaskez slika na slici koju je naslikao. Jer pitanje svih pitanja jeste šta je predstavljeno na slici unutar slike? Pitanje da li je Velaskez naslikao sebe kako portretiše kraljevski par koji se odražava u ogledalu, a koje je mala španska princeza zajedno sa svojom svitom došla da poseti ili je Velaskez naslikao sebe kako portretiše Margaretu Teresu što Filip i Marija budno osmatraju, naravno ostaje bez odgovora, uprkos brojnim pokušajima filozofa, teoretičara i istoričara da dokažu svoja stanovišta.

Za razliku od Velaskezovog platna unutar platna, čija će sadržina zauvek ostati tajna, Izabela će ipak otkriti tajnu portreta porodice Osmond. Baš kao što složena narativna struktura Velaskezovog platna posmatrača ostavlja u nedoumici ko je zapravo glavni akter slike (infantkinja ili odraz kraljevskog para u ogledalu), a samim tim i predmet slike unutar slike, tako i prikriveni odnosi među junacima Džejmsovog romana Izabelu isprva onemogućavaju da prepozna pravo značenje slike s kojom se susreće u salonu u palati Rokanero, a koja, poput Velaskezove, zapravo sadrži sliku u slici.

Da je Izabela kojim slučajem nalik neupućenom posmatraču Velaskezovog platna *Male dvorkinje* bila bi u poziciji sličnoj onoj koju opisuje Mišel Fuko na početku *Reči i stvari*.<sup>646</sup> Nastojeći da, između ostalog, ponudi svoje tumačenje platna koje je svojevrсна ontologija slikarstva, Fuko isprva opisuje *Male dvorkinje* izostavljajući da imenuje njenog autora, naslov slike i imena njenih aktera primoravajući nas da, između ostalog, predstavljeni prizor sagledamo izvan istorijskog konteksta koji mu neminovno dodeljuje značenje. Nakon susreta sa slikom Gilberta Osmonda i madam Merl u salonu u palati Rokanero, Izabela je zapravo poput tog Fukoovog neobaveštenog posmatrača *Malih*

---

<sup>645</sup> Videti ilustraciju br. 104.

<sup>646</sup> Mišel Fuko, „Pratilje“, *Riječi i stvari: arheologija humanističkih nauka*, prev. Nikola Kovač, Nolit, Beograd, 1971, str. 71–77.

*dvorkinja* koji se pita ko su zapravo muškarac i žena čije odraze prepoznaje u dnu platna? Koja je prava priroda njihovog odnosa? Koja je njihova veza s devojčicom koja zauzima centralno mesto? Zbog čega su istovremeno postavljeni jedno kraj drugog i iza devojčice, kao da joj čuvaju leđa? Zašto su njihovi pogledi uprti u nju? Zašto njihovo budno oko preko njenog ramena motri na predstavljeni prizor? Slična pitanja progone i Izabelu koja, nakon šetnje s Pensi, zatiče Gilberta Osmonda i madam Merl u očekivanom ali novom prizoru.

Izabela uđe u salon u kome se obično zadržavala, drugom po redu iz velikog hola, u koji se ulazilo sa stepenica i kome čak ni bujna izumljivost Gilberta Osmonda nije mogla da odstrani izgled prilično velike golotinje. Čim pređe prag salona, Izabela naglo zastade. Razlog tome bio je jedan prizor koji se pred njom ukaza. U stvari u tom prizoru nije bilo ničeg naročitog, pa ipak njoj se učini da u tome ima nečeg neobičnog. Iznenadnost s kojom je ušla, omogućí joj da sagleda celu scenu pre nego što sama bude primećena. U salonu se nalazila madam Merl koja je bila u šeširu i razgovarala s Gilbertom Osmondom. Za trenutak dva, oni ne primetiše da je neko ušao. Izabela je, nema sumnje, i ranije viđala takvu sliku. Ali ono što ranije nije videla, ili bar nije primetila, to je da se njihov razgovor najednom pretvori u nemu tišinu, na osnovu čega ona odmah zaključi da je njih zbunila njihova pojava. Madam Merl je stajala na tepihu, nedaleko od kamina. Osmond je sedeo zavaljen u jednu duboku naslonjaču i gledao u svoju gošću. Madam Merl je držala glavu uspravno, kao i obično, ali njene oči su bile uprte u njega. Ono što Izabeli odmah pade u oči, to je da on sedi a ona stoji. To je bilo nešto tako neobično da se ona iznenadi. Onda primeti da su oni došli u jednu od povremenih pauza u izmeni svojih misli i da se sad zamišljeno gledaju lice u lice, dozvoljavajući sebi slobodu starih prijatelja da ponekad ćuteći menjaju svoje misli. Ničeg nije bilo nepristojnog u tome: oni su zaista stari prijatelji. To je bila slika koja je trajala samo jedan trenutak, kao kakav blesak svetlosti. Položaj u kome su se nalazili, njihovi zamišljeni pogledi, sve to napravi na Izabelu utisak nečeg iznenada zatečenog. Međutim, prizor se izmeni pre nego što ga je ona mogla dobro da sagleda. Madam Merl je primeti i pozdravi je, ne mičući se sa mesta. Njen muž, naprotiv, naglo skoči. On promrmlja nešto u tome smislu da želi da se malo prošeta i, pošto zamoli svoju gošću za izvinjenje, on se udalji iz salona.<sup>647</sup>

Da predmet razgovora između Izabele i madam Merl, koji je usledio, nije bilo pitanje udaje Pensi Osmond, Izabela je možda mogla da otpiše prirodu tog prizora<sup>648</sup> kao samo još jedan neformalni susret starih prijatelja. Ovako, s obzirom na to da Pensi prethodi i sledi tom prizoru, ono što Izabela u tom trenutku ne može da uvidi u slici koja traje samo jedan tren,

---

<sup>647</sup> Henri Džems, *Portret jedne leđi*, prev. Predrag Milojević, Narodna knjiga, Beograd, 1983, str. 444–445.

<sup>648</sup> Taj neobičan prizor Marijana Torgovnik poredi s platnom *Prošlost i sadašnjost*, br. I (1858) viktorijanskog slikara Ogastasa Ega i slikom *Prekršeni zaveti* (1856) preraphaeliste Filipa Kalderona, na kojima je, prema njenom mišljenju, „upotreba gestikulacije, položaja tela, ikonografije i pozadine“ slična prizoru koji Izabela zatiče. (Marianna Torgovnick, “Perception, Impression, and Knowledge in *The Portrait of a Lady*, *The Ambassadors and The Golden Bowl*”, *The Visual Arts, Pictorialism and the Novel: James, Lawrence, and Woolf*, Princeton University Press, 1985, pp. 170–171.) Videti ilustracije br. 105 i 106. Li Mekej Džonson pak smatra da je prizor sličniji platnu *Probuđena svest* (1853) Vilijama Holmana Hanta, jednog od osnivača Bratstva preraphaelista. Lee McKay Johnson, “*The Portrait of a Lady: The Discovery of Narrative Picture*”, *Finding the Figure in the Carpet: Vision and Silence in the Works of Henry James*, iUnivers Inc., New York – Lincoln – Shanghi, 2006, p. 79. Videti ilustraciju br. 107.

jeste nevidljivi ujedinjujući element slike, poput platna unutar platna na Velaskezovoj slici. Slika unutar slike u prizoru koji Izabela zatiče jeste Pensi – ona se ne vidi, ali je tu, prisutna u mislima koje Osmond i madam Merl pogledima ćutke razmenjuju.

Pre nego što uz pomoć grofice Đemini odgonetnuti pravo značenje porodičnog portreta Osmondovih, Izabela će se nekoliko puta vraćati toj slici. Svoje pomoćno bdenje, Izabela će zaključiti slikom „koja joj nije izbijala iz glave“<sup>649</sup> – slikom na kojoj „njen muž i madam Merl stoje jedno prema drugom otkrivajući i nehотиčno prisnu povezanost“<sup>650</sup>. Takođe, pošto mogućnost Pensine udaje za lorda Vorbertona iščezne s njegovim odlaskom iz Rima, pripovedač saopštava da je Izabela imala „čudna priviđenja“<sup>651</sup>: „[Č]inilo joj se da [ponekad noću] vidi svog muža i svoju prijateljicu – njegovu prijateljicu – u čudnim zagonetnim situacijama.“<sup>652</sup> Potom, povratak madam Merl u Rim i razgovor tokom kojeg se, pitanjima o propalnoj mogućnosti braka Pensi i lorda Vorbertona, ona razdraženo meša u Izabelin porodični života, uzrokuje da:

Jasnije nego ikad dotle [Izabela čuje] jedan hladan, podrugljiv glas koji dopire – ni sama nije znala odakle – u tminu koja je okružuje, i koji joj dovikuje da je ta pametna, jaka, odlučna, svetska žena, to oličenje praktičnosti, određenosti i neposrednosti, bila vrlo moćan činilac njene sudbine. Približila joj se više nego što je Izabela dotle primećivala, i ta blizina nije bila neka srećna slučajnost, kao što je ona dugo verovala. *To verovanje u srećnu slučajnost ugasilo se u njoj onog dana kad je bila iznenađena načinom na koji se ova divna žena i njen muž privatno odnose jedno prema drugom.* Nije postojala još nikakva određena sumnja, ali ono što je videla tada bilo je dovoljno da od tog vremena gleda na svoju prijateljicu drugačijim očima, i da je navede na razmišljanje da je u ponašanju madam Merl prema njoj u prošlosti bilo više sračunate namere nego što je ona tada htela u to da veruje. O da, bilo je u tome namere, bilo je namere, ponavljala je Izabela sebi, i njoj se činilo kao da se budi iz nekog dugog bunovnog sna.<sup>653</sup>

Iako će joj povremeno vraćanje porodičnom portretu Osmondovih doneti saznanje da je gđa Tačet bila u pravu kada je rekla da ju je Serena Merl udala za Osmonda, kao i da se iza bliske povezanost para predstavljenog na slici u salonu palate Rokanero krije njoj nepoznata istorija, potpuno značenje te slike koja je progoni, Izabela će odgonetnuti tek uz pomoć grofice Đemini. Od nje će saznati da je Pensi Osmondova i Serenina kći. Informacije koje će joj ponuditi grofica Đemini, biće poput natpisa koji neupućenim posmatračima Velaskezovog platna *Male dvorkinje* objašnjava da su muškarac i žena predstavljeni u ogledalu zapravo roditelji devojčice nad čijom sudbinom budno motre.

Vizuelna retorika svih portreta s kojima se Izabela susrela tokom romana vodila je ka porodičnom portretu Osmondovih – slici koja se ukazuje kao ključna za evoluciju njenog procesa gledanja i razumevanja. Baš kao i Velaskezovo platno koje, kako Fuko smatra,<sup>654</sup> podučava da vizuelna reprezentacija nije potvrda objektivnog poretka stvari,

---

<sup>649</sup> Henri Džems, *Portret jedne leđi*, prev. Predrag Milojević, Narodna knjiga, Beograd, 1983, str. 474.

<sup>650</sup> Ibid.

<sup>651</sup> Ibid, str. 527.

<sup>652</sup> Ibid.

<sup>653</sup> Ibid, str. 559. Kurziv N. M.

<sup>654</sup> Poglavlje o Velaskezovim *Malim dvorkinjama* Fuko završava rečima: „Prizor predstavljen na slici pokušava da se ispolji u svim svojim vidovima, slikama, pogledima koje privlači, licima koja čini vidljivim, gestovima

tako i Džejms svojom slikom unutar slike, portretom unutar portreta, podučava Izabelu da u „gledanom vidi ono što se ne može videti“<sup>655</sup>. Jednom kada odgonetne pravo značenje slike unutar slike na porodičnom portretu Osmondovih, Izabela postaje sposobna da uvidi ono što prvobitno nije uočila na portretima Gilberta Osmonda i Serene Merl.

---

po kojima postoji. Ali baš u tome, u toj disperziji koju slika želi sakupiti i izložiti u cjelini, sa svih strana se ukazuje suštinska praznina: nužno iščezavanje onoga na čemu je ta disperzija zasnovana – iščezavanje onoga na koga ona liči i onoga u čijim očima je ona samo sličnost. Upravo taj subjekat – koji je isti – izostavljen je. I, najzad, slobodno od tog odnosa koji je sputavao, predstavljanje može postati čista predstava.“ Mišel Fuko, „Pratilje“, *Riječi i stvari: arheologija humanističkih nauka*, prev. Nikola Kovač, Nolit, Beograd, 1971, str. 83.

<sup>655</sup> Henri Džejms, „Umetnost romana“, prev. Marta Frajnd, *Budćnost romana*, Službeni glasnik, Beograd, 2012, str. 60.

## Portreti unutar portreta

U svom ponoćnom bdenju, čiju će mogućnost otvoriti susret s porodičnim portretom Osmondovih, Izabela će se nanovo suočiti s prethodno sačinjenim portretima Gilberta Osmonda. Svesna da je prethodno, dok se nije udala za njega, videla „samo jednu polovinu njegove prirode, kao što se vidi samo isečak meseca kad je on delom pokriven zemljinom senkom“<sup>656</sup> i da sada vidi „pun mesec [...] celog čoveka“<sup>657</sup>, Izabela dolazi do spoznaje da su se i u prikazima Osmonda nalazili portreti unutar portreta koje isprava nije mogla da sagleda jer je bila njime opčarana:

Ah, koliko je samo bila opčarana njime! I to nije prošlo, još je dejstvovalo, i ona je i sad osećala kako Osmond može da bude divan, samo kad hoće da bude to. Bio je takav kad joj je izjavljivao ljubav i, pošto je ona želela da bude opčarana, nije čudo da je tada i uspeo u tome. [...] Imala je jednu lepšu viziju o njemu, koju su slikala njena opčarana čula i njena (ah toliko ustreptala) uobrazilja – ona ga je pogrešno čitala. Nju je omamila izvesna kombinacija njegovih karakternih crta i ona je u tim sastojcima videla najomamljiviju ličnost kao celinu. To, da je on bio sirotan i tako samotan, a da je ipak ostao plemenit – to je ono što je nju zainteresovalo i što joj se činilo da joj pruža bogomdanu priliku. Neka neocenjena lepota okruživala je njega – ogledala se u njegovom držanju, u njegovom duhu, na njegovom licu.<sup>658</sup>

Očarana njime, živela je u uverenju da se udala za Osmonda zato što se „bila zagrejala za njega, što je bila poneta iskrenošću njegove ljubavi prema njoj i ushićena njegovim ličnim osobinama“<sup>659</sup>, rečju zato što je on „bio najbolji od svih koje je poznavala“<sup>660</sup>, ali sada uviđa da je zapravo pogrešno razumela vizuelnu retoriku njegovih predbračnih portreta. Zaključuje da nije odmah primetila „da je njegov način sasvim drugačiji“<sup>661</sup>:

Ona je verovala da je to jedan širok, kulturni, savršen način jednog časnog čoveka i džentlmena. Zar joj nije govorio da ne zna za sujeverje, za uskogrudost, i da nema predrasuda koje nisu izgubile svoju uverljivost? Zar on po svemu nije ostavljao utisak čoveka koji živi u velikom svetu, koji je ravnodušan prema sitnim zaševicama, kome je stalo jedino do istine i saznanja i koji veruje da dva inteligentna stvora treba da traže njih, to jest istinu i znanje bez obzira da li će da ih nađu, jer će biti srećni samim tim što ih traže? On joj je, istina, rekao da voli konvencionalnost, ali u tome je bilo nečeg što je toj izjavi davalo jednu plemenitu notu. Shvativši to u tome smislu, u smislu ljubavi za harmonijom, za poretkom i pristojnošću, i prema svim svečanim obavezama u društvu – ona je u tome smislu u svemu njemu sudelovala i u njegovim rečima nije nalazila ništa zloslutno.<sup>662</sup>

Izabela, međutim, sada uviđa „[i]za njegove kulture, njegove oštroumnosti, njegove ljubaznosti, iza njegove dobroćudnosti, njegove darovitosti [,] njegovog poznavanja života,

---

<sup>656</sup> Henri Džems, *Portret jedne leđi*, prev. Predrag Milojević, Narodna knjiga, Beograd, 1983, str. 465.

<sup>657</sup> Ibid.

<sup>658</sup> Ibid.

<sup>659</sup> Ibid, str. 466.

<sup>660</sup> Ibid.

<sup>661</sup> Ibid, str. 468.

<sup>662</sup> Ibid, str. 468.

iza svega nalazio skriveni egoizam – skriven kao zmija u bokoru cveća<sup>663</sup>. U početku ona je usvojila ono kako je on mislio o sebi – ono kako joj se on sam i kako su joj ga drugi predstavili – kao o najvećem džentlmenu u Evropi. No, Osmondova ideja džentlmenstva i Izabelina posve su različite:

Njegov ideal bio je bogatstvo i društveni ugled, jednom rečju aristokratski život koji je – kako je Izabela sad uvidela – on verovao da je, bar u suštini, uvek vodio. Od tog svog shvatanja nikad nije odstupao ni za jedan trenutak, i nikad ne bi oprostio sebi da je to učinio. Ali i to je bilo u redu: i u tome bi se ona složila s njim. Međutim, iste stvari izazivale su kod njih sasvim različite pojmove i dobijale sasvim drugačije značenje. Po njenom shvatanju, aristokratski život predstavljao je sklad velikog znanja s velikom nezavisnošću: znanje je ulivalo osećanje dužnosti prema društvu, a nezavisnost osećanje radosti i uživanja. Međutim, za Osmonda to je bila samo stvar forme, samo jedan smišljen, proračunat stav. On je voleo sve što je staro, ovestano, nasleđeno. Volela je i ona, ali nije htela da bude rob tome. On je imao ogromno uvaženje prema tradiciji. Rekao joj je jednom da je tradicija najveća stvar na ovom svetu i, ako je neko po nesreći nema, mora odmah da se trudi da je dobije. Znala je da on time hoće da kaže da je ona nema i da on i tu stoji bolje od nje, ali na čemu on osniva svoju tradiciju njoj nikad nije postalo jasno. Štaviše, smatrao je da on ima vrlo veliku tradiciju; to je izgledalo tako nesumnjivo, da je i ona sama počela u to da veruje. Glavna stvar je bila ravnati se prema tome – glavno ne samo za njega već i za nju. Izabela je imala pritajeno mišljenje da nečija tradicija, da bi služila drugom za ugled, treba sama da bude vrlo visoke vrste, ali se ipak pomirila s tim da i ona mora da korača po paradnoj muzici koja dopire iz nepoznatih dubina muževljeve prošlosti – ona čiji je korak inače bio tako slobodan, spontan, nehatan, u stvari sušta protivnost paradnom. Bilo je izvesnih stvari koje su morali zajednički da čine, da se drže izvesnih poza, da neke ljude na silu poznaju a neke na silu da izbegavaju. Kad je izbliza videla taj kruti sistem, ma koliko da je inače bio obavijen slikovitim ukrasima, nju spopade mračno raspoloženje i ono gušenje o kome sam malopre govorio. Činilo joj se kao da je u tamnici i da svuda miriše na plesan i trulež. Opirala se, naravno, najpre u šali, ironično, blago, a onda, kad je situacija postajala sve ozbiljnija, odlučno, strasno, braneći se dokazima. Pozivala se na slobodu, na to da rade šta im je volja, ne da stalno vode računa o spoljašnjem izgledu njihovog života i o tome šta drugi misle o njemu – a koje je mišljenje rezultat pozivanja na druge instinkte i čežnje, na sasvim druge ideale.<sup>664</sup>

Ono što Izabela prilikom ponovnog ponoćnog pogleda na Osmondove portrete uviđa kao sliku unutar slike, kao prvobitno pogrešno protumačene simbole i nagoveštaje, jeste to da njegova stvaralačka i umetnosti naklonjena priroda zapravo ne postoji – otmenost i ukus kojima se divila i za koje je mislila da će im doneti život u umetnosti i umetnost u životu zapravo su im donele privid života za druge. Čini se da je prvo veliko Izabelino razočarenje u nanovo sagledan portret čoveka za koga se udala to što nijedan drugi čovek koga poznaje ne vodi toliko računa o mišljenju drugih kao on.<sup>665</sup> Lišen suštine i sadržine, Osmond joj se sada ukazuje kao ljuštura čoveka koji sebe i svoje okruženje namešta po potrebi za paradne portrete koje će predstaviti drugima. Njena potreba da nasleđenim novcem i životom učini neku veliku stvar – a veću i značajniju stvar od toga da se bude

---

<sup>663</sup> Ibid.

<sup>664</sup> Ibid, str. 469–470. Citirani odeljak sadrži slovne greške koje su prilikom navođenja ispravljene.

<sup>665</sup> Ibid, str. 469.

muza i mecena nije mogla da zamisli – preobratala se u svoju suštu suprotnost. Ona i njen novac samo su pomogli da Osmond uspešno održava privid sopstvenog značaja. Utoliko je ponovni pogled na njihov bračni diptih bolniji:

Na sve što bi rekla, on bi odgovorio s prezirom i ona je mogla da vidi kako se on strašno stidi nje. Šta li je mislio o njoj – da je niska, vulgarna, primitivna? U svakom slučaju znao je sad da ona nema tradicije. On nije mogao da sluti da će se ona pokazati tako površna, da će njeni pogledi biti dostojni nekog levičarskog dnevnog lista ili unitarističkog propovednika. Najveća uvreda za njega – kao što je na kraju sama uvidela – bila je to, da je ona uopšte mislila svojom glavom. Njen duh imao je da bude njegov – priljubljen njegovom kao mali vrtić uz veliko jelensko lovište. On će vrtić pažljivo obrađivati i zalivati cveće; on će pleviti leje i s vremena na vreme ubrati najlepše cvetove; vrtić, koji će biti lep komadić poseda jednog već bogatog veleposednika. Nije želeo da bude glupa; naprotiv, baš zato što je pametna ona mu se i dopadala. Međutim, očekivao je da njena inteligencija deluje potpuno njemu u korist, i zato ne samo da nije želeo da bude glupa već je i tražio da njen duh bude vrlo prilagodljiv njegovom. Očekivao je od svoje žene da oseća s njim i za njega, da se uživljuje u njegove misli, njegove sklonosti, njegove prohteve. I Izabela je morala da prizna da to nije odviše razmetljivo od strane jednog tako savršenog muškarca i muža koji je bar u početku bio toliko nežan. Ali bilo je tu i izvesnih stvari koje ona nikako nije mogla da primi. Pre svega bilo ih je strahovito prljavih. Ona nije bila kći puritanca, ali je ipak verovala u takve stvari kao što su čednost i čestitost. Međutim, izgledalo je da je Osmond daleko od takvog verovanja. Neka njegova shvatanja bila su takva da se ona trzala kao da je uprljala ruke. [...]

Taj njen prezir prema njegovim shvatanjima to je bilo ono, što je njega diglo protiv nje. On je sam bio pun prezira i bilo je u redu da i njegova žena bude takva kao on. Ali da će se njeno prezrenje usmeriti baš protiv njegovog shvatanja stvari to nije mogao da dozvoli. On je verovao da diriguje njenim osećanjima još pre nego što ta osećanja nju obujme. Izabela je lako mogla da pretpostavi sebi kako je izgledao poklopljen po ušima kad je otkrio da je bio odviše samopouzdan. Kad neko ima ženu koja mu priredi takvo iznenađenje, onda mu ništa drugo ne ostaje nego da je mrzi. Ona je sad bila sigurna da ta mržnja, koja je u početku bila za njega samo jedno pokriće i osvežavanje, postala sada stalno zanimanje i zadovoljstvo njegovog života. To osećanje bilo je duboko, jer je bilo iskreno, jer je on došao do saznanja da ona na kraju krajeva ipak može bez njega.<sup>666</sup>

Uvid da Osmondov i Izabelin bračni diptih ne čini jedinstvenu celinu koja prenosi zajedničku ideju predstavljenog para, proističe iz saznanja da on nije ono što je ona mislila da jeste niti je ona ono što je on želeo da bude. Dok je Izabelina uobrazilja kriva za njeno pogrešno tumačenje Osmondovih predbračnih portreta, njegova greška sastojala se u uverenju da će ona biti zadovoljna u svojoj ulozi srebrne posude koja će odražavati njegov lik, ma kakav on bio. Kako i sama Izabela ističe u svom ponoćnom bdenju, ona bi bila više nego srećna u svojoj ulozi uglačane srebrne posude samo da je lik koji se na njoj odražava dovoljno dostojan. No, kada se ispostavi da lik koga treba da odražava zavređuje prezrenje a ne divljenje, ona naprosto odbija ulogu koju joj je Osmond dodelio. Baš kao što se njihove slike jedno o drugom ukazuju kao portreti nekih drugih ličnosti, onih koje nisu oni, tako se i njihov bračni diptih preobražava u predstavu nekog drugog para. Umesto

---

<sup>666</sup> Ibid, str. 471–472.

Izabeline zamisli da njihov bračni diptih bude ovaploćenje umetnosti i umesto Osmondovog nauma da se u njihovom zajedničkom portretu ogleda otmenost i ugled, ta dva portreta ujedinjena jednim ramom zapravo su prikaz razočarenja.

Za razliku od Osmonda koji neće sačiniti nijedan drugi Izabelin portret do onog na kojem je predstavljena kao srebrna posuda, Izabela će, pre nego što ode u Englesku da poseti Ralfa na samrtni, stvoriti njegov poslednji portret:

Osmond je sedeo za stolom blizu prozora, sa jednim velikim albumom pred sobom, podlakćen o jednu rpu knjiga. Album je bio otvoren na strani koja je sadržala male medalje, otisnute u bojama, i Izabela primeti da on odatle kopira jedan antički novčić. Pred njim se nalazila kutija s akvarelnim bojama i fine četkice, i on je na jednom komadu besprekorno čiste bele hartije već bio preslikao vrlo ukusno obojen stari novčić.<sup>667</sup>

Spoznaja koju joj je donelo ponoćno bdenje omogućila je da Izabela sada sačini veran prikaz Osmondove ličnosti. Na njenom poslednjem portretu, Osmond više nije umetnik već kopista – u svemu što jeste i što čini on preslikava drugog. Vizuelnom retorikom tog poslednjeg portreta sugerisano je da Izabela konačno razume pravo značenje portreta na kojima je prikazan kao čovek „bez karijere, bez imena, bez položaja, bez imovine, bez prošlosti, bez budućnosti, bez i ičega“<sup>668</sup> – u njima se nije nalazio portret unutar portreta koji bi zapravo otkrio otmenog čoveka koji je „umetnik od glave do pete“<sup>669</sup> ili kakvog prurušenog princa „koji je abdicirao u nastupu durnovitosti i otada živi skriveno“<sup>670</sup>, oni su jednostavno bili portreti čoveka koji nije i nema ništa osim onog što preuzme od drugih. Njegova karijera je sakupljanje i preslikavanje ostvarenja drugih, njegovo ime je samo ono koje je nasledio od oca a od kojeg ništa nije sačinio, njegova imovina je ono što je ženidbom dobio, njegova prošlost ona koju mu je madam Merl pripisala, a budućnost ona koju mu, uprkos svemu, Izabela odredi. U tom smislu, njegovo postojanje u potpunosti zavisi od drugog. I ukoliko bi Izabela nestala iz njegovog vidokruga, ukoliko bi uglačana srebrna posuda u kojoj bi se on odražavao nestala, nestao bi i on. Za razliku od Pitera Klaza čije se prisustvo, zahvaljujući platnu koje je naslikao, oseća čak i da ne postoji staklena kugla koja odražava njegov lik, Osmond bez Izabele prestaje da postoji. Čini se da je to glavni razlog zbog kojeg joj brani da ode iz Rima.

Porodični portret Osmondovih i jedno drugo stanje izrazite budnosti uzrokovala da Izabela razmotri sopstveno viđenje starih i stvori nove portrete Serene Merl. Dok je glavno zanimanje Izabelinog ponoćnog bdenja predočenog u 42. poglavlju romana spoznaja o pogrešnom razumevanju Osmondovih portreta, popodneвно promišljanje opisano u 49. poglavlju donosi spoznaju da i portrete madam Merl treba drugačije razumeti:

Tog popodneva [popodneva tokom kojeg Izabela odlazi van Rima da bi uživala u prirodi ali i da bi shvatila da se srodila s tim večnim gradom]<sup>671</sup> Izabela donese odluku da ne misli

---

<sup>667</sup> Ibid, str. 582.

<sup>668</sup> Ibid, str. 217.

<sup>669</sup> Ibid, str. 268.

<sup>670</sup> Ibid, str. 272.

<sup>671</sup> Izabelin odlazak van grada poseduje mnoge sličnosti sa Streterovim odlaskom van Pariza. Uporediti s odeljkom „Galerija slika neposrednih utisaka“. „Tog popodneva Izabela se izveze sama van grada. Htela je



na madam Merl. Međutim, odluka se brzo pokazala neostvarljiva, jer lik ove žene neprestano joj je lebdeo pred očima. Pitala se gotovo sa strahom deteta obuzetog slutnjama da li ovoj njenoj dugogodišnjoj prisnoj prijateljici može da se prišije čuveni epitet zle žene. Ona je taj tip žene poznavala iz Biblije i romana, ali po svom najboljem uverenju nikad nije imala lično dodira sa zlim ženama. Trudila se da što bolje upozna čoveka i njegov život, i mada je laskala sebi da je u tome imala izvesnog uspeha, ovo elementarno znanje ostalo joj je uskraćeno. Možda, mislila je, ne mora da znači *zloću* – u širem smislu – ni čak kad je neko duboko pritvoran, jer to je ono što je bila madam Merl: duboko, duboko, duboko pritvorna. Izabelina tetka Lidija učinila je to otkriće još mnogo ranije i saopštila ga svojoj sestričini. Međutim, u to vreme Izabela je laskala sebi da ona ima mnogo šire gledanje na stvari, naročito što se tiče spontanosti njenog života i plemenitog karaktera njenih sopstvenih tumačenja nego što je to u stanju da ima grešna zatucana gđa Tačet. Madam Merl je postigla što je htela: ostvarila je brak dvoje svojih prijatelja. Ali to je bio zaključak koji nije mogao da ne pobudi čuđenje: zašto je njoj bilo toliko stalo do ovoga?<sup>672</sup>

Savršenstvo Serene Merl u koje ju je ubedio njeni prvi gardenkortski portret – savršenstvo koje ni tada nije verovala da je uistinu svojstveno ljudima – sada se preobrati u pritvornost. Sve što je madam Merl bila i činila imalo je jednu posve sebičnu svrhu – da pridobije Izabelino poverenje i da potom učini s njom ono što ona smatra najkorisnijim. Premda Izabela prilikom te spoznajne šetnje na obodima Rima neće do kraja razlučiti namere skrivene na prethodno sačinjenim portretima madam Merl, bar će shvatiti da je oni nisu prikazali u ukupnosti svega što ona predstavlja.

No, kada joj grofica Demini konačno protumači sliku unutar slike na porodičnom portretu Osmondovih, Izabela će biti u mogućnosti da ispravno sagleda madam Merl. Taj poslednji Izabelin portret Serene Merl nastaje u manastiru kojem je Pensi poverena nakon neuspelog pokušaja udaje za lorda Vorbertona. Posve neočekivani susret u manastirskoj sobi za prijem s madam Merl, izazvaće kod Izabele krajnje neobičan utisak: „Ona je u svojim mislima stalno imala viziju madam Merl i sad kad je vide pred sobom od krvi i mesa, ona je imala neugodan osećaj da je zamišljena slika iznenada izašla iz svog okvira i počela da hoda.“<sup>673</sup> Madam Merl, konačno, nije vizija savršene žene, već slika žene od krvi i mesa. Iako su mnoge prethodne odlike te žene i dalje prisutne – savršeno prirodna pojava, blagonaklono ophođenje, brilijantno umeće razgovora – Izabela je sada sposobna da uvidi napukline u njenom savršenstvu. Istini za volju, te pukotine se Izabeli neće ukazati kao slika, već kao zvuk, kao potpun prelom u Sereninom glasu i zapinjanje s rečima. Dok kroz manastirski prozor posmatra „napupele voćnjake i zarumenjenu suton popodneva“<sup>674</sup>, kao što je svojevremeno posmatrala kišom natopljene travnjake Gardenkorta u jesenjem sumraku, Izabela sad čuje lomove Sereninog glasa umesto njenog

---

da bude daleko, pod otvorenim nebom, gde može da siđe s kola i da se šeta po orošenoj travi. [...] Kočije [...] vozile bi je uskim putanjama na kojima divlja kozjačina počinje da ispliče živu ogradu, i čekale bi je na nekom mirnom mestu blizu nekog polja, dok bi se ona šetala po travi išaranoj cvećem i sedela na nekom kamenu koji je nekad predstavljao nešto, i tu, kroz veo svog ličnog sumora, posmatrala divan sumor prizora: sumaglicu, toplu svetlost, mnogobrojne nijanse boja koje se blago slivaju jedna u drugu, nepokretne osamljene čobane, brežuljke na kojima senke oblaka imaju rumeni prisinak.“ Henri Džems, *Portret jedne leđi*, prev. Predrag Milojević, Narodna knjiga, Beograd, 1983, str. 563–564.

<sup>672</sup> Ibid, str. 564.

<sup>673</sup> Ibid, str. 599.

<sup>674</sup> Ibid, str. 601.

besprekorno sviranog Šuberta. U Sereninom gubitku samopouzdanja, uzrokovanog spoznajom da Izabela zna njenu tajnu, sadržane su njena pobjeda i osveta. Baš kao što su svojevremeno zavodljivi zvuci klavira najavili susret s tom divnom ženom, tako sada pucanje njenog glasa označava razbijanje Izabeline slike o njoj.

Sada kada je uvidela da je pogrešno razumela vizuelnu retoriku portreta Gilberta Osmonda i Serene Merl, kada je saznala značenje porodičnog portreta Osmondovih i kada je, konačno, sačinila verodostojne prikaze svog muža i svoje odane prijateljice Izabelin obrazovni proces gledanja i razumevanja je okončan. Susret s gardenkortske duhom, onim o kome joj je Ralf svojevremeno govorio, označava da Izabela sada u „gledanom vidi ono što se ne može videti“<sup>675</sup>.

Kada se nešto više od dve decenije kasnije bude još jednom vratio junaku koji iz Amerike odlazi u Evropu možda ne u potrazi ali svakako s ishodom novog iskustva, Džejmsova veština vizuelne retorike će biti na samom vrhuncu. Svom novom junaku podariće osobenu ulogu – onoga kroz koga Džejms gleda, onog koji sam gleda i onog čijim očima gledamo i mi mnoštvo slika ispunjenih obiljem značenja. Prikazom celokupnog Streterovog procesa gledanja, Džejms će krunisati svoju umetničku zamisao kojoj je slika uvek bila u srži svakog cilja.

---

<sup>675</sup> Henri Džejms, „Umetnost romana“, prev. Marta Frajnd, *Budćnost romana*, Službeni glasnik, Beograd, 2012, str. 60.

## V. „[O]D JEDNOG DOBRO URAĐENOG PLATNA DO DRUGOG“<sup>676</sup>: AMBASADORI

Kada je u januaru 1903. godine roman *Ambasadori* počeo da izlazi u nastavcima u američkom časopisu *North American Review*, Henri Džejms je imao pedeset i devet godina. Za sobom je imao sedamnaest objavljenih romana,<sup>677</sup> dvadeset i tri zbirke pripovedaka,<sup>678</sup> tri knjige drama,<sup>679</sup> tri knjige putopisa,<sup>680</sup> četiri studije o književnosti i umetnosti,<sup>681</sup> dve biografije<sup>682</sup> i sto četiri pripovetke i novele objavljene u književnim časopisima i zbirkama<sup>683</sup>. A kada je u novembru 1903, nakon britanskog, objavljeno i američko izdanje romana<sup>684</sup> Džejms je bio na vrhuncu svoje, u tom trenutku, trideset i devet godina duge karijere – s *Ambasadorima* je bio na pola puta onoga što će F. O. Matesen označiti kao

---

<sup>676</sup> Henri Džejms, *Ambasadori*, prev. Slobodan Jovanović, Nolit, Beograd, 1955, str. 420.

<sup>677</sup> Od prvog izdanja *Portreta jedne ledi* do izlaska prvog nastavka *Ambasadora*, objavio je romane *The Bostonians* (1886), *Princeza Kasamasima* (1886), *The Reverberator* (1888), *The Tragic Muse*, *The Other House* (1896), *Blago Pojntona* (1897), *What Maisie Knew* (1897), *The Awkward Age* i *Krila golubice*.

<sup>678</sup> Od novembra 1881. do januara 1903. objavio je sedamnaest zbirki pripovedaka: *The Siege of London*, *Madame de Mauves* (1883), *The Siege of London*, *The Pension Beaurepas*, and *The Point of View* (1883), *Tales of Three Cities* (1884), *The Author of Beltraffio* (1885), *Stories Revived* u dva toma (1885), *The Aspern Papers*, *Louisa Pallant*, *The Modern Warning* (1888), *A London Life*, *The Patagonia*, *The Liar*, *Mrs. Temperly* (1889), *The Lesson of the Master* (1892), *The Private Life*, *The Wheel of Time*, *Lord Beaupré*, *The Visits*, *Collaboration*, *Owen Wingrave* (1893), *The Private Life*, *Lord Beaupré*, *The Visits* (1893), *The Real Thing and Other Tales* (1893), *Terminations* (1893), *The Wheel of Time*, *Collaboration*, *Owen Wingrave* (1893), *Embarrassments* (1896), *In the Cage* (1898), *The Two Magics* (1898) i *The Soft Side* (1900).

<sup>679</sup> Džejmsove knjige drama su: *Guy Domville* (1894), *Theatricals* (1894) i *Theatricals: Second Series* (1895).

<sup>680</sup> Između *Portreta jedne ledi* i *Ambasadora* objavio je dve putopisne zbirke, *Portraits of Places* (1883) i *A Little Tour of France* (1884).

<sup>681</sup> Eseje o književnim i likovnim stvaraocima Džejms je okupio u tri zbirke: *Partial Portraits* (1888), *Essays in London and Elsewhere* (1893) i *Picture and Text* (1893).

<sup>682</sup> U oktobru 1903. izašla je dvotomna biografija Viliijama Vetmora (*William Wetmore Story and His Friends*).

<sup>683</sup> Od novembra 1881. do januara 1903, Džejms je objavio šezdeset i šest pripovedaka: "The Point of View" (1882), "The Siege of London" (1883), "The Impressions of A Cousin" (1883), "Lady Barberini" (1884), "Pandora" (1884), "The Author of 'Beltraffio'" (1884), "Georgina's Reasons" (1884), "A New England Winter" (1884), "The Path of Duty" (1884), "Mrs. Temperly" (1887), "Louisa Pallant" (1888), „Aspernovi papiri“ (1888), „Lažljivac“ (1888), "The Modern Warning" (1888), „Jedan londonski život“ (1888), "The Lesson of The Master" (1888), "The Patagonia", "The Solution" (1889), „Učenik“ (1891), "Brooksmith" (1891), „Brakovi“ (1891), "The Chaperon" (1891), "Sir Edmund Orme" (1891), „Nona Vinsent“ (1892), „Prava stvar“, "The Private Life" (1892), "Lord Beaupré" (1892), „Zov mrtve ljubavi“ (1892), "The Visits" (1892), "Sir Dominick Ferrand" (1892), „Gevil Fejn“ (1892), "Collaboration" (1892), „Oven Vingrejv“ (1892), "The Wheel of Time" (1893), „Srednje godine“ (1893), „Smrt lava“ (1894), "The Coxon Fund" (1894), „Oltar mrtvih“ (1895), "The Next Time" (1895), "Glasses" (1896), „Slika na tepihu“ (1896), „Okretaj zavrtnja“, "Covering End" (1898), "In The Cage" (1898), "John Delavoy" (1898), "The Given Case" (1898–1899), "Europe" (1899), "The Great Condition" (1899), „Pobuna mrtvog pisca“ (1899), "Paste" (1899), "The Great Good Place" (1900), "Maud Evelyn" (1900), "Miss Gunton of Poughkeepsie" (1900), "The Special Type" (1900), „Slomljena krila“ (1900), "The Tree of Knowledge" (1900), "The Abasement of the Northmores" (1900), „Prave osobe“ (1900), "The Faces" (1900), "The Two Faces" (1901), "Mrs. Medwin" (1901), "The Beldonald Holbein" (1901), "The Story in It" (1902), "Flickerbridge" (1902), „Mesto rođenja“ (1903), „Zver u džungli“ (1903) i "The Papers" (1903).

<sup>684</sup> Britansko izdanje *Ambasadora*, u izdanju londonskog izdavača Methuen, objavljeno u 24. septembra 1903, a američko je 6. novembra 1903., u izdanju njujorškog izdavača Harper's.

njegovu glavnu fazu.<sup>685</sup> Premda je potonja kritičarska praksa usvojila Matesenovu konstataciju da Džejmsovu glavnu fazu<sup>686</sup> čine romani *Krila golubice*, *Ambasadori* i *Zlatni pehar*, neretko se prenebregava činjenica da su *Ambasadori* zapravo početak, a ne sredina, njegove zrele, odnosno glavne faze. Iako objavljeni godinu dana nakon *Krila golubice*, *Ambasadori* su nastali između jeseni 1900. i leta 1901.<sup>687</sup> a njihovo objavljivanje „kasnilo“ je zbog dogovora o serijalizaciji romana u časopisu *North American Review*. Čini se da Džejms nije previše mario za redosled nastanka koliko za redosled objavljivanja ova dva romana, jer tu „nedoslednost“ nije ispravio prilikom pripreme Njujorškog izdanja svojih izabranih dela.<sup>688</sup> Štaviše, sasvim je izvesno da je Džejms smatrao da su *Ambasadori* stilski zrelije delo od *Krila golubice* i da ono u hijerarhiji njegovog pripovedačkog opusa svakako stoji na samom vrhu.<sup>689</sup>

U osvit novog veka, nakon neuspeha njegovih dramskih i pozorišnih poduhvata sredinom devedesetih godina 19. veka,<sup>690</sup> povratak prozi i uspeh koji mu je on doneo imali su više nego blagotvoran učinak. Dok su mu romani napisani u drugoj polovini devedesetih godina 19. veka, pre svega zahvaljujući tematskom okviru drugačijem od tzv. „društvenih romana“<sup>691</sup> prethodnog perioda, povratili naklonost stručne javnosti,<sup>692</sup>

---

<sup>685</sup> Francis Otto Matthiessen, *Henry James: The Major Phase*, Oxford University Press, 1944.

<sup>686</sup> Novija generacija džejmsologa, među kojima je i Ros Posnok, smatra da je nakon prve usledila druga velika faza (1907–1914), posvećena autobiografiji, kritici i esteticima. Ross Posnock, „Breaking the Aura of Henry James“, *Henry James's New York Edition: the Construction of Authorship*, ed. David McWhirter, Stanford University Press, 1995, pp. 23–24.

<sup>687</sup> Za razliku od nekih drugih dela čiji se razvoj, odnosno Džejmsov rad na njima, može pratiti zahvaljujući dnevničkim beleškama, *Ambasadori* se pominju samo dva puta, u dnevničkim beleškama od 31. oktobra 1895. kada je zabeležio njihov zametak, i od 19. oktobra 1901, tri meseca pošto je okončao pisanje romana, Džejms je zapisao da je ponešto od životne situacije Vilijama Dina Hauelsa, koji osim sopstvene supruge nije bio intiman ni sa jednom drugom ženom, sadržano u *Ambasadorima*.

<sup>688</sup> *Krila golubice* smeštena su u XIX i XX tom, a *Ambasadori* u XXI i XXII Njujorškog izdanja Džejmsovih izabranih dela.

<sup>689</sup> Nakon *Ambasadora* Džejms će za života objaviti još i: romane *Zlatni pehar* (1904; XXIII i XIV tom Njujorškog izdanja), *The Outcry* (1911); tri zbirke pripovedaka (*The Better Sort*, 1903; *Julia Bride*, 1909; *The Finer Grain*, 1910); dve književne studije (*The Question of Our Speech*, *The Lesson of Balzac: Two Lectures*, 1905; *Notes on Novelists*, 1914); tri putopisa (*English Hours*; *The American Scene*, 1907; *Italian Hours*); dva toma autobiografije (*A Small Boy and Others*; *Notes of a Son and Brother*), desetak pripovedaka u časopisima i magazinima, kao i Njujorško izdanje svojih izabranih dela.

<sup>690</sup> Premda je sporadično pisao drame od samog početka svoje književne karijere, godine od 1890. do 1895, kada se usredsredio na pisanje drama i osvajanje pozorišta, ubrajaju se u njegove dramske godine. U tom periodu napisao je sedam drama (*The American: A Comedy in Four Acts*, verovatno napisana 1899, premijera održana 3. januara 1891; *Tenants*, 1894; *Disengaged*, 1894; *The Album*, 1894; *The Reprobate*, 1894; *Guy Domville*, premijera održana 5. januara 1895; *Summersoft*, 1895). Pre i posle toga napisao je i objavio je još sedam drama: *Pyramus and Thisbe* (1869), *Still Waters* (1871), *A Change of Heart* (1872), *Daisy Miller: A Comedy* (1883), *The High Bid* (1908, premijera održana 24. marta 1908), *The Saloon* (1909) i *The Outcry* (1910).

<sup>691</sup> U „društvene romane“ ubrajaju se, pre svih, *The Bostonians* i *Princeza Kasamasima*.

<sup>692</sup> Objavljivanje romana *The Other House*, između ostalog, ocenjeno je kao „prvorazredni događaj“ koji na izvestan način predstavlja „revoluciju“ koja donosi „moćnu priču“ (*The Other House, Critic*, No. 29, 28 November 1896, p. 335“, *Henry James: The Contemporary Reviews*, ed. Kevin J. Hayes, Cambridge University Press, 1996, p. 254); *Blago Pojntona*, premda unekoliko manje hvaljeno od prethodnog romana, ocenjeno je kao delo u kojem je autor učinio „hrabru stvar“ smeštajući „dramsko, romantično, tragičko“ interesovanje knjige „ne u čoveka, ne u ženu, niti, zapravo, u ijedno živo biće, već u zbirku privatnih stvari“ (*Machester Guardian*, 23 February 1897, p. 4“, *Henry James: The Contemporary Reviews*, ed. Kevin J. Hayes, Cambridge

priopetke koje je sada objavljivao i u populističkim časopisima i magazinima<sup>693</sup> otvorile su mu put ka široj čitalačkoj publici. Iako ju je smatrao „besramnim šundom“<sup>694</sup>, uspeh koji je novela „Okretaj zavrtnja“ 1898. godine ostvarila kod šire<sup>695</sup> i stručne<sup>696</sup> čitalačke publike pružila mu je zamajac da se samo dve godine kasnije posveti pisanju dela na koje će u najvećoj meri biti ponosan.

---

University Press, 1996, p. 269); roman *What Maisie Knew* proglašen je više „alhemijским delom nego romanom“ u kojem je autor možda nije uspeo da „šljaku pretvori u zlato, ali je izveo podjednako vanrednu stvar preobrazivši društveni otpad u nešto čvrsto, čisto i sjajno“ (*What Maisie Knew, Critic*, No. 32, 8 January 28 1898, p. 21”, *Henry James: The Contemporary Reviews*, ed. Kevin J. Hayes, Cambridge University Press, 1996, p. 295).

<sup>693</sup> Michael Anesko, “James to Howells, 22 January 1895, London”, *Letters, Fictions, Lives: Henry James and William Dean Howells*, Oxford University Press, 1997, p. 298. Više o Džejmsovom odnosu prema ilustraciji i ilustrovanim magazinima videti u odeljku „Slika i tekst: istorijsko-poetički ekskurs“.

<sup>694</sup> Okretaj zavrtnja“ koji je, po svemu sudeći, bio njegovo, za života, najčitanije delo, opisao je kao „besramni šund“: „Dozvolite mi da vas, à propos ostalih stvari, zamolim da, slučajno, ne pogledate mali serijal potekao od mog pera koji je upravo počeo da izlazi u *Collier's Weekly*-u i koji su oni previše nadmeno najavili. To je besramni šund od 'priče o duhovima' (u 40.000 reči!) i tek u celosti vam može dati dašak genijalnosti. Pročitajte ga ipak – ako možete!“ Michael Anesko, “James to Howells, 28 January 1898, London”, *Letters, Fictions, Lives: Henry James and William Dean Howells*, Oxford University Press, 1997, p. 306.

<sup>695</sup> Do 1892. tiraž magazina *Collier's Weekly* u kojem je serijalizovan „Okretaj zavrtnja“ iznosio je 250.000. Objavljivanje Džejmsove novele podudarilo se s prvom kubanskom krizom koja će proizvesti špansko-američki rat. Kolijerov magazin je donosio potresne i rado čitane novinske izveštaja, kao i revolucionarne fotografije Džejmsa Hare na kojima je, između ostalog, prikazano potonuće ratnog broda „Mejn“, te je sasvim izvesno da je „Okretaj zavrtnja“, barem načelno, stigao do šire čitalačke javnosti. Videti: Amanda Sigler, “Unsuspecting Narrative Doubles in Serial Publication: The Illustrated ‘Turn of the Screw’ and *Collier's* U.S.S. Maine Coverage”, *The Henry James Review*, Vol. 29, No. 1, 2008, pp. 80–97.

<sup>696</sup> Kritika je slavila „Okretaj zavrtnja“ kao „promišljenu, moćnu i užasno uspešnu studiju o magiji zla“ (*The New York Times*), „najbeznadežniju priču o zlu koju smo ikada pročitali u bilo kojoj književnosti, bilo staroj ili modernoj“ (*The Independent*), a njenog tvorca kao autora koga čeka „svetla besmrtnost“. Prema: Kimberly C. Reed, “‘The Abysses of Silence’ in *The Turn of the Screw*”, *A Companion to Henry James*, ed. Greg W. Zacharias, Blackwell Publishing Ltd, 2008, p. 102.

## Predgovor *Ambasadorima*: Džejmsova vizuelna poetika

U predgovoru *Ambasadorima*, napisanom nepunih devet godina nakon što je započeo pisanje tog romana, Džejms će ponosno objaviti da je to delo „iskreno, baš najbolje, [„najzaokruženije“] od svih mojih dela“<sup>697</sup>. Premda će se u predgovoru najpre pozabaviti zametkom romana, pitanjem glavnog junaka kao centralne svesti romana, nedaćama koje mu je zadala odluka da pripovest predoči iz tačke gledanja glavnog junaka, olakšanjima koje su mu doneli poverenici (*ficelle*), pre svih Marija Gostri, odnosom scenskog i nesceničnog u romanu, značajan odeljak predgovora ipak će biti posvećen slici i, posredno, vizuelnoj poetici. No, kao i u slučaju Džejmsove poetike portreta u predgovoru *Portretu jedne leđi*, njegovu vizuelnu poetiku, sadržanu u predgovoru *Ambasadorima*, potrebno je rekonstruisati iz obilja pripremnih delova.

Pošto obrazloži temu romana – podstaknutu čuvenom anegdotom o Vilijamu Dinu Hauelsu koju mu je ispričao Džonatan Strudžes<sup>698</sup> – sadržanu u čoveku koji je, moguće nezasluženo, isuviše propustio i koji se sada, u uslovima koji samo naglašavaju strahotu njegovih propusta, suočava s tim bolnim saznanjem i kojem se, moguće, ipak pruža prilika da nadoknadi ono što su mu životne okolnosti i on sam uskratili, Džejms zaključuje da je „zadatak [njegove] priče i tok [njegove] radnje, da ne kaž[e] dragocena pouka svega, upravo [njegovo] izlaganje ovog procesa [gledanja]“<sup>699</sup>. Zaključku da je ukupnost njegovih napora u *Ambasadorima* sadržana u izlaganju Streterovog postupka gledanja, prethodi objava da glavni junak njegovog romana sada, pretpostavimo nakon suočenja sa svojim životnim propustima, „u svim prilikama *vidi*“<sup>700</sup>. Ukoliko je verovati Džejmsu, *Ambasadori* su onda roman u kojem je vizuelno od posebnog značaja. Tvrdnju da je u kontekstu samog romana važno da njegov junak vidi, kao i da bude predstavljen način na koji on vidi, Džejms će nadograditi zaključkom da se „[u]metnost bavi onim što vidimo“<sup>701</sup>. Premda ne

---

<sup>697</sup> Henri Džejms, „Predgovor *Ambasadorima*“, prev. Sergej Macura, *Budućnost romana*, prir. Biljana Dojčinović, Službeni glasnik, Beograd, 2012, str. 129. U postojećem prevodu sintagma ‘all round’ prevedena je s ‘najsvestranije’ – međutim, prikladnijim se čini ‘najzaokruženije’.

<sup>698</sup> U dnevničkoj belešci od 31. oktobra 1895, Džejms opisuje anegdotu koja će postati zametak *Ambasadora*: „Sinoć me je pogodilo nešto što mi je Džonatan Strudžes [...] pomenuo: bilo je to samo deset reči, ali su čini mi se, kao i obično, u sebi sadržale nagoveštaj *sujet de nouvelle*. Razgovarali smo o V[ilijamu] D[inu] H[auvelsu] i o tome kako su se videli tokom kratkog i naglo prekinutog H[auvelsovog] boravka u Parizu pre osamnaest meseci [...] Strudžes je rekao da mu se činio tužan – pre pokoleban; i pitao sam ga šta mu je (Strudžesu) napravilo takav utisak. „Ah – negde [u bašti slikara Džejmisa Vistlera] – zaboravio sam, kada sam bio s njim – položio je ruku na moje rame i rekao *à propos* neke moje opaske: ‘Ah, vi ste mladi, vi ste mladi – neka vam bude drago zbog toga: budite srećni i *vivite*. Proživite sve što više možete; pogrešno je ne proživeti. Nije od tako velike važnosti čime se bavite – samo da živite. [...] Sada vidim. Nisam živio – a sada sam star. Kasno je. Mimoišao me – i sada sam ga izgubio. Vi imate vremena. Vi ste mladi. Živite!’“ Henry James, “Torquay, October 31st, 1895”, *The Complete Notebooks of Henry James: the Authoritative and Definitive Edition*, ed. Leon Edel and Lyall H. Powers, Oxford University Press, 1987, pp. 140–141.

<sup>699</sup> Henri Džejms, „Predgovor *Ambasadorima*“, prev. Sergej Macura, *Budućnost romana*, prir. Biljana Dojčinović, Službeni glasnik, Beograd, 2012, str. 129. U postojećem prevodu sintagma “process of vision” prevedena je kao „proces vizije“ – prikladnijim se čini „proces gledanja“.

<sup>700</sup> Henry James, “Preface”, *The Ambassadors*, ed. S. P. Rosenbaum, W. W. Norton & Company, New York – London, 1994, p. 2.

<sup>701</sup> Henri Džejms, „Predgovor *Ambasadorima*“, prev. Sergej Macura, *Budućnost romana*, prir. Biljana Dojčinović, Službeni glasnik, Beograd, 2012, str. 132.

treba smetnuti s uma da je Džejms i poetiku, kao i roman, makar u praksi, držao za posve elastičnu formu<sup>702</sup> koju je moguće prilagoditi gotovo svakoj prilici, nije sasvim pogrešno ovoga puta držati ga za reč i reći da je ustinu smatrao da je vizuelno u biti ne samo njegovog romana nego i umetnosti uopšte.

Međutim, na pitanje kako je vizuelno u biti njegovog romana i umetnosti uopšte, kao i na pitanja šta i kako Lambert Streter vidi u *Ambasadorima* Džejms u predgovoru neće ponuditi izravan odgovor. Umesto toga, svoju vizuelnu poetiku izložiće u obrazloženju metoda smene scenskih i nescenskih delova romana. Naime, poredeći građu *Ambasadora* s građom romana *Krila golubice* i naglašavajući da je, u oba slučaja, smatra apsolutno građom drame, Džejms napominje da će predgovorne napomene *Ambasadorima* iskoristiti da dokaže scensku doslednost romana:

[*Ambasadori*] sakrivaju tu vrlinu, na najčudniji način na svetu, tako što samo izgledaju, dok listamo stranice, što manje scenski moguć[i], ali se oštro dele, kao što se deli i kompozicija pred nama, na delove koji pripremaju, koji teže u stvari da previše pripremaju, za scene, i na delove, ili inače na scene, koje opravdavaju i krunišu pripremu. Može se odlučno reći, mislim, da je sve u njima što nije scena (ne, naravno mislim, potpuna i funkcionalna scena, koja razmatra sve iznesene predmete, po logičkom početku, logičkom obrtu i logičkom kraju) izrazita priprema, da je fuzija i sinteza slike.<sup>703</sup>

Zbog čega se Džejms osećao prozvanim da dokazuje scensku doslednost *Ambasadora* i zbog čega nam sugeriše da nam se samo čini da roman nije dovoljno sceničan i da delovi koji pripremaju za scenu prevagnjuju? Jedan od odgovora svakako bi mogao biti dobro poznato Džejmsovo nastojanje da u predgovorima usmeri naše čitanje romana<sup>704</sup> i ubedi nas da, ma šta se nama činilo, *Ambasadori* jesu scenski dosledan roman u koje je ostvarena savršena srazmera smene sceničnih i nesceničnih delova.

U jednom je pak moguće složiti se s Džejmsom – scene uistinu krunišu pripreme delove romana. Iako je sasvim moguće da je tim iskazom želeo da opravda postojanje i obimnost pripremnih delova, mogućim se čini da je time, zaobilazno i posredno, zapravo nastojao da dâ primat pripremnim delovima. Scene su tu da zaokruže delove koji im prethode, da, unekoliko paradoksalno, objasne odnosno potvrde ono što se prethodno dogodilo. Ukoliko se na to nadoveže naredna Džejmsova odlučna tvrdnja da sve što u romanu nije scena jeste slika, moguće je izvesti zaključak da scene objašnjavaju slike. Imajući u vidu napomenu s početka predgovora da je zadatak romana da prikaže Streterov proces gledanja, postaje jasno u kom smislu je zapravo vizuelno, odnosno ono što Streter vidi, u biti romana koji mu je posvećen. Naime, kao što će u narednim poglavljima biti izloženo, Streter vidi slike a scene koje potom slede objašnjavaju ono što je

---

<sup>702</sup> Predgovor *Ambasadorima* Džejms završava zaključkom da roman ostaje „najnezavisniji, najelastičniji i najčudesniji književni oblik“. Henri Džejms, „Predgovor *Ambasadorima*“, prev. Sergej Macura, *Budućnost romana*, prir. Biljana Dojčinović, Službeni glasnik, Beograd, 2012, str. 149.

<sup>703</sup> Ibid, str. 145.

<sup>704</sup> Pol Armstrong, na primer, ističe da svojim studentima savetuje da predgovore pročitaju tek pošto okončaju čitanje dela koja im prethode, kao i da predgovori istovremeno „prizivaju i osujećuju očekivanja koja obično prate autorske uvode“ kao i da „nastoje da orijentišu čitaočev stav“. Paul B. Armstrong, „Reading James’s Prefaces and Reading James“, *Henry James’s New York Edition: the Construction of Authorship*, ed. David McWhirter, Stanford University Press, 1995, p. 125.

prethodno video. Utoliko se roman uistinu može čitati kao prikaz procesa gledanja i razumevanja viđenog.

No, pre nego što budu prikazane slike s kojima se Streter susreće kao i način na koji ih razume, važno je osvrnuti se na „objašnjenje“ slike i njene svrhe onako kako je to Džejms predočio u predgovoru. Iako će prema sopstvenom priznanju u predgovoru više insistirati na „scenskoj strani [svog] truda“<sup>705</sup>, Džejms će skrenuti pažnju na dva primera u kojima „služba“<sup>706</sup> njegovih slika dolazi do izražaja. Reč je o slici na kojoj Streter prvi put vidi Čada Njusama u trećem poglavlju i onoj na kojoj vidi Mejmi Pokok na balkonu dok osmatra vrtove Tiljeri u devetom poglavlju romana.

Moram konačnoj napomeni ovde pridenuti drugačije značenje; primetivši po drugom pitanju na koje sam se upravo osvrnuo, da odlomci kao onaj u kome se moj junak prvi put susreće sa Čedom Njusamom, iako su apsolutni dokazi nescenske forme, opet polažu i najčvršću ruku – barem dokle ide namera – na predstavjački efekat. Izvestiti iole verno i potpuno šta se „dešava“ u datoj prilici znači neizbežno postati manje i manje scenskim, a ipak u primeru na koji aludiram, *uz* to sredstvo, izražajna radoznalost i izražajna pristojnost se traže i postižu pod sasvim drugim zakonom. Prava srž ovoga može u osnovi da bude to da se jedna od pretrpljenih izdaja sastojala upravo, za Čedovu celu figuru i prisustvo, od direktne predstavljivosti smanjene i propale – to jest lišene *proporcionalne* prednosti, tako da se, rečju, čitava ekonomija veze njegovog autora s njim mora na važnim tačkama ponovo odrediti. Bilo kako bilo, knjiga, viđena očima kritike, dirljivo je puna ovih prikrivenih i nadoknađenih gubitaka, ovih podmuklih oporavaka, ovih intenzivno iskupljujućih doslednosti. Stranice na kojima Mejmi Pokok daje predodređeni i, ne mogu a da ne mislim, dužno proživljeni uzlet celokupnoj radnji, pomoću takozvanog nedokučivo primenjenog bočnog zamaha ili prečice našeg pukog posmatranja, i pod uglom pogleda još neisprobanim, pomoću svog jedinog časa napetosti u hotelskom salonu, našeg saučestvovanja u njenom koncentrisanom pronicanju u smisao za stvari u vezi sa njenim slučajem, celo vedro toplo parisko popodne, sa balkona koji nadgleda baštu Tileri – ovo je veoma istaknut primer predstavjačke vrline koja tu i tamo insistira na tome da bude, radi čari suprotstavljanja i obnavljanja, drugačija od scenske. Ne bi mi trebalo mnogo da dalje ustvrdim kako iz jednake igre takvih suprotnosti knjiga hvata intenzitet koji štedro dodaje na dramatičnosti – iako se za potonju smatra da treba da bude zbir svih intenziteta; ili koji u svakom slučaju nema ničega da se plaši iz jukstaponiranja sa njom.<sup>707</sup>

U ovom odeljku, čak i za Džejmsa zametnutog značenja, ipak je moguće izdvojiti mesta koja su ključna za njegovo poimanje slike, njene svrhe i njegovu vizuelnu poetiku uopšte. Slike odnosno mesta u kojima se suspenduje sceničnost i koja polažu mnogo toga na predstavjački efekat ne zahtevaju, kako bi se moglo očekivati, doslovnost i obilje detalja već izvesnu uzdržanost i sugestivnost koja pobuđuje znatiželju i, moguće je reći, imaginaciju. Iako je izostanak doslovnosti i detalja moguće protumačiti kao izdaju, izneveravanje očekivanja da autor u proporciji sa svojim predmetom ponudi njegovu verno sliku, Džejms nas upućuje da je upravo izostanak tog proporcionalnog

---

<sup>705</sup> Henri Džejms, „Predgovor *Ambasadorima*“, prev. Sergej Macura, *Budućnost romana*, prir. Biljana Dojčinović, Službeni glasnik, Beograd, 2012, str. 147.

<sup>706</sup> Ibid, str. 145.

<sup>707</sup> Ibid, str. 148–149. U postojećem prevodu *that* je prevedeno s koji, a *it* s njom – prikladnijim se čini da *that* bude prevedeno s koja, odnoseći se na scenu.



predstavljanja ono što slikama i samoj knjizi daje osobenu čar. Tu svojevrsnu ekonomiju slike,<sup>708</sup> u kojoj nije predočeno sve što bi se očekivalo da bude, ilustruje, kako je već pomenuto, slikama Čada Njusama u Francuskoj komediji i Mejmi Pokok na balkonu. Da je ta osobena ekonomija slike nužna, ubediće nas obećanjem da će ono što je izostalo biti nadoknađeno. Ono što nije predočeno u slikama, biće predočeno u scenama. Potom nas poziva da se pridružimo njegovom stavu da jednaka smena slike i scene daje intenzitet knjizi. Da je na ovom mestu okončao svoju argumentaciju slike, stvari bi bile koliko-toliko jasne. Džejms, međutim, zadaje i poslednji zaokret tvrdnjom da bi scena *trebalo* da bude zbir svih pregnuća, ostavljajući nas da se pitamo jeste li to uistinu tako. Ako je scena zaista zbir svih pregnuća zbog čega onda Džejms u nastavku napominje da, ako ništa drugo, scena nema razloga da se plaši da stoji naspram slike?<sup>709</sup> Mogla bi i trebalo bi da se plaši samo ako nije zbir svih pregnuća, samo ako su ona, iako nagoveštajno i suzdržano, zapravo sadržana u slici.

Naivnog čitaoca, kakvog opisuje Pol Armstrong, Džejmsovo insistiranje na sceni i sceničnosti u predgovoru *Ambasadorima* istinu može odvesti na pogrešan put i navesti ga da slike posmatra samo kao pripremne delove za scene u kojima će biti sažeto sve pregnuće. Onom podozrivijem čitaocu, naučenom da ne veruje nikome a posebno ne autoru namerenom da objasni sopstveno delo, to insistiranje nalaže da se podrobnije zagleda u ono s čega mu se skreće pogled. U slučaju *Ambasadora* to su upravo slike s kojima se Streter susreće tokom svog evropskog putovanja.

---

<sup>708</sup> Viola Hopkins Viner s pravom naglašava da je Džejmsova upotreba sintagme „fuzija i sinteza slike“ od posebnog značaja: „[...] Džejms nije imao na umu obilje vizuelnih detalja ili uobičajenu upotrebu opisa da bi se odredili mesto i vreme. Umesto toga, on izražava svoju naklonost idealu jedinstva kakvo su nadmoćno ostvarili Tintoreto i Delakroa: misli, pokreti, govor i dekor u romanu treba da budu sjedinjeni onako kako su boje i linije, detalji i mnoštva, figure i pozadina nerazdvojni na najvećim slikama.“ Viola Hopkins Winner, “Pictorialism in the Theory of Novel”, *Henry James and the Visual Arts*, The University Press of Virginia, 1970, p. 65.

<sup>709</sup> Na ambivalentan odnos scene i slike Džejms je ukazao i u predgovoru romanu *Krila golubice*: „Nemam srca, priznajem da se sada pozabavim [...] upornošću s kojom je slika, gotovo na svakom koraku, ljubomorna na dramu i s kojom drama (premda, čini mi se, opšte uzev s većim strpljenjem) sumnjiči sliku. Obe, nema sumnje, čine mnogo toga za temu; ipak, obe podmuklo guše ideal one druge i nagrizažu zaobljene rubove one druge; obe su više nego spremne da kažu 'Mogu da smatram stvar 'izvršenom' samo ukoliko je izvršena na *moj* način.'“ Henry James, “Preface to the New York Edition (1909)”, *The Wings of the Dove*, ed. J. Donald Crowley and Richard A. Hocks, W. W. Norton & Company, New York – London, 2003, p. 10.

## Roman kao galerija: vizuelna retorika starih majstora i impresionista

U postskriptumu „Projekta romana“<sup>710</sup> Džejs je, između ostalog, napisao da poglavlja svog budućeg romana već tada, u septembru 1900. godine, vidi kao „zaokružene medaljone, u nizu od jednog tuceta, okačene, s efektom visokog reljefa, na zid“<sup>711</sup>. Premda je moguće da je navedena formulacija samo još jedno Džejsovo slikovito objašnjenje ideje da će se budući roman sastojati iz dvanaest delova, tačnije dvanaest nastavaka predviđenih za objavljivanje u časopisu, prihvatljivim se čini i tumačenje Lija Mekeja Džonsona da je *Ambasadore* već tada posmatrao kroz metaforu galerije slika.<sup>712</sup> Poznato je da galerije i muzeji imaju posebno mesto u Džejsovom opusu – u književnom oni su neretko mesta u koje smešta ključne epizode svojih pripovesti,<sup>713</sup> a u neknjiževnom oni su mesta hodočašća i povod da otkrije svoje poznavanje i ljubav prema likovnim umetnostima. No, čini se da Džejsova naklonost prema galerijama i muzejima – ona koja je Adelina Tintner navela da zaključi da je poput Stretera tokom čitavog života bio pod čarima muzeja<sup>714</sup> – u *Ambasadorima* zadobija novu dimenziju: celokupni roman postaje svojevrsna evropska galerija u kojoj se glavni junak kreće „[o]d jednog dobro urađenog platna do drugog“<sup>715</sup>.

Nemali broj kritičkih čitanje *Ambasadora*, kao i u slučaju mnogih drugih Džejsovih dela, obeležilo je upravo nastojanje da se odgonetne koja su likovna dela mogla posredno ili neposredno uticati na slike s kojima se Streter susreće u svom romanu-galeriji.<sup>716</sup> U tim čitanjima kao najčešći likovni uticaji navode se impresionistička platna<sup>717</sup> i pokoje remek-

---

<sup>710</sup> Džejs je devedeset stranica dug projekat romana koji će postati *Ambasadori* tokom jeseni 1900. poslao njujorškoj izdavačkoj kući *Hapner & Brothers*. U pismu H. Dž. Velsu od 15. novembra 1902. otkriva da su postojale dve verzije projekta: javni „manifest“ sačinjen za „mračne uredničke umove“ koji je poslat izdavaču i posve privatno „nepodnošljivo brbljivo pismo“ upućeno njegovoj mašti. Za razliku od javnog manifesta, brbljivo pismo nije sačuvano. Prema: Henry James, „To H. G. Wells“, *The Ambassadors*, ed. S. P. Rosebaum, W. W. Norton & Company, New York – London, 1994, p. 407.

<sup>711</sup> Henry James, „Project of Novel [*The Ambassadors*] (1 September 1900)“, *The Complete Notebooks of Henry James: the Authoritative and Definitive Edition*, ed. Leon Edel and Lyall H. Powers, Oxford University Press, 1987, pp. 575–576.

<sup>712</sup> Lee McKay Johnson, „*The Ambassadors: The Novel as Gallery*“, *Finding the Figure in the Carpet: Vision and Silence in the Works of Henry James*, iUnivers Inc., New York – Lincoln – Shanghai, 2006, p. 272.

<sup>713</sup> Među poznatijim epizodama koje se u Džejsovim pripovednim delima odigravaju u galerijama i/ili muzejima ubrajaju se: ona koja se odigrava u Luvru s početka roman *Amerikanac*, posete Nacionalnoj galeriji i muzeju Uzici Izabele Arčer u *Portretu jedne leđi*, obilazak Dejzi Miler palate Dorija, odlazak Mili Til u Nacionalnu galeriju u *Krilima golubice*, Streterova poseta Luvru itd.

<sup>714</sup> Adeline R. Tintner, „Introduction“, *The Museum World of Henry James*, UMI Research Press, 1986, p. 2.

<sup>715</sup> Henri Džejs, *Ambasadori*, prev. Slobodan Jovanović, Nolit, Beograd, 1955, str. 420.

<sup>716</sup> U klasike te vrste čitanja ubrajaju se: Viola Hopkins, „Visual Art Devices and Parallels in the Fiction of Henry James“, *PMLA*, Vol. 76, No. 5, 1961, pp. 561–574; Viola Hopkins Winner, *Henry James and the Visual Arts*, The University Press of Virginia, 1970; Charles Roberts Anderson, *Person, Place, and Thing in Henry James's Novels*, Duke University Press, 1977; James J. Kirschke, *Henry James and Impressionism*, The Whitston Publishing Company, Troy, 1981; Marianna Torgovnick, *The Visual Arts, Pictorialism and the Novel: James, Lawrence, and Woolf*, Princeton University Press, 1985; Adeline R. Tintner, *The Museum World of Henry James*, UMI Research Press, 1986; Adeline R. Tintner, *Henry James and the Lust of the Eyes: Thirteen Artists in His Work*, Louisiana State University Press, 1993.

<sup>717</sup> Odnosom impresionističkog slikarstva i Džejsovog romana bavili su se, na primer, Viola Varen Hopkins (Viola Hopkins Winner, „Aestheticism and Impressionism“, *Henry James and the Visual Arts*, The University

delo starih majstora<sup>718</sup>. Premda je dosadašnja kritička praksa nalazila uticaj impresionizma, ako ništa drugo, inspirativnijim za čitanje *Ambasadora*, značaj slikarstva starih majstora, za Džejmsovo delo uopšte pa i za *Ambasadore*, nikako ne treba zanemariti. Štaviše, ukoliko se prihvati pretpostavka da su *Ambasadori* poput kakve galerije u kojoj se Streter kreće od jednog do drugog dobro urađenog platna onda nas samo nekoliko koraka deli od prihvatanja teze da su u toj galeriji izložena dela starih i novih majstora, odnosno da jedne spram drugih stoje slike čija vizuelna retorika poseduje mnoge sličnosti s onom kakva se može naći na slikama starih majstora i impresionista. Takođe, većina kritičara i čitalaca će se složiti da je, kao i u većini galerija, i Džejmsova u *Ambasadorima* ispunjena portretima, žanr-scenama, vedutama i pejzažima. Ono što su, međutim, prethodna kritička čitanja propustila da istaknu jeste Džejmsov odabir da se u stvaranju portreta ugleda na portretsku umetnost starih majstora, a da se u prikazu žanr-scena, veduta i pejzaža oslanja na impresionističko slikarstvo,<sup>719</sup> stvarajući time unutar svog romana svojevrsnu polemiku između ova dva umetnička stila. Ujedno, izostalo je i razmatranje načina na koji je Džejms preuzeo vizuelne retorike starih majstora i impresionista i preneo ih u svoj roman, kao i šta mu je upotreba tih vizuelnih retorika omogućila da ostvari.

U kontekstu romana o procesu gledanja Lamberta Stretera, na Džejmsove stavove o portretskoj umetnosti uopšte nadovezuju se dela onih starih majstora čija se vizuelna retorika može prepoznati na portretima izloženim u *Ambasadorima*. Nema sumnje da su najznačajniji portreti s kojima se Streter susreće oni na kojima su prikazani Čad Njusam i Marija de Vijone. Na tragu koji je sugerisao sam Džejms, upućujući na čuveno platno *Mladić s rukavicom neobičnog oblika*<sup>720</sup> (oko 1520), u portretima Čada Njusama moguće je prepoznati vizuelnu retoriku kakva se može naći u portretskoj umetnosti italijanskog slikara Ticijana Večelija. A na tragu koji je ponudila Adelina Tintner, određivši dvostruki portret s mrtvom prirodnom poznat pod naslovom *Ambasadori*<sup>721</sup> (1533) kao likovni predložak Džejmsovog istoimenog romana, portreti Marije de Vijone poseduju vizuelnu retoriku koja je obeležila najpoznatije platno nemačkog slikara Hansa Holbajna Mlađeg.<sup>722</sup>

Ticijan je svetsku slavu stekao upravo zahvaljujući portretima – portretima uglednih ljudi na kojima je uspeo da predstavi njihovo plemenito poreklo, društveni

---

Press of Virginia, 1970, pp. 49–53), Čarls Roberts Anderson (Charles Roberts Anderson, "Through the Picture Frame: *The Ambassadors*", *Person, Place, and Thing in Henry James's Novels*, Duke University Press, 1977, pp. 220–276) i Džejms Dž. Kirški (James J. Kirschke, *Henry James and Impressionism*, The Whitston Publishing Company, Troy, 1981).

<sup>718</sup> U tom smislu najuticajnija je studija Adeline Tintner: Adeline R. Tintner, "Holbein's *The Ambassadors*: A Pictorial Source for *The Ambassadors*", *Henry James and the Lust of the Eyes: Thirteen Artists in His Work*, Louisiana State University Press, 1993, pp. 87–94.

<sup>719</sup> Ukoliko se razmotre primeri koje navode studije posvećene odnosu impresionističkog slikarstva i *Ambasadora* postaje jasno da je gotovo isključivo reč o žanr-scenama, vedutama i pejzažima. Viola Varen Hopkins, Čarls Anderson ni Džejms Dž. Kirški, međutim, ne čine tu vrstu klasifikacije.

<sup>720</sup> Videti ilustraciju br. 108.

<sup>721</sup> Videti ilustraciju br. 109.

<sup>722</sup> O uticaju holbajnovske vizuelne retorike na portrete Marije de Vijone videti i u: Nataša Marković, „Holbajnovski portreti madam De Vijone: vizuelna retorika u *Ambasadorima*“, *Komparativna književnost: teorija, tumačenja, perspektive*, prir. Adrijana Marčetić, Zorica Bečanović Nikolić, Vesna Elez, Filološki fakultet Univerziteta u Beogradu, 2016, str. 227–236.

status, kao i da uspešno prenese njihove fizičke odlike.<sup>723</sup> Za razliku od mnogih renesansnih portretista, na primer Hansa Holbajna Mlađeg, Ticianu nisu nužno bili potrebni odveć raskošni kostimi i obilje dekora da bi istakao osobenosti karaktera i porekla prikazanih ličnosti. Neretko svedeni kostim i sasvim ogoljena pozadina učinili su da na njegovim portretima prikazana ličnost u potpunosti dođe do izražaja, a neobična slikarska veština kojom je i u formalnim portretima uspevao da neposredno i spontano predstavi ličnosti kao i dramatika koja je sva sadržana u koloritu, osvetljenju, izrazima lica i položajima tela omogućili su da predstavljene ličnosti budu baš one o kojima se romanse tkaju. „Neodređeni identitet“ Ticianovog mladića sivih očiju izloženog u Palati Piti, njegova „živost i vitalnost“ s kojom se ukazuje, njegovo „lepo lice“ naglašeno zlatnim lancem i tamnom pozadinom na kojoj je predstavljen, kao i „opušten i neposredan“ položaj tela i izravni pogled koji nam s platna upućuje,<sup>724</sup> osobenosti su Ticianove vizuelne retorike kakva se može prepoznati i u Džejmsovim portretima Čada Njusama.

Pre nego što će u *Ambasadorima* posredno sučeliti portretske veštine Ticianu i Hansa Holbajna mlađeg, Džejms će to neposredno učiniti u pripovesti “The Beldonald Holbein”<sup>725</sup>. Birajući da konvencionalnu lepotu ledi Nine Beldonald uporedi s onom kakva se može naći na Ticianovim portretima, a da onu nekonvencionalnu gospođe Luize Braš poistoveti s Holbajnovim, Džejms je odmerio ova dva majstora portreta. Ako je sudeći prema pripovesti “The Beldonald Holbein” Tician je, kako primećuje Denis Donahju, merilo uobičajenog poimanja lepote a Holbajn merilo onog osobenijeg.<sup>726</sup>

Nešto više od četvrt veka pre nego što će u Luizi Braš ovaplotiti holbajnovski ideal lepote, Džejms je u putopisnom eseju “The Splügen” sumirao svoja zapažanja o portretskoj veštini nemačkog majstora. Osvrćući se na Holbajnova platna izložena u Umetničkom muzeju u Bazelu, s posebnim naglaskom na čuveni profil Erazma zanesenog u pisanje (*Portret Erazma Roterdamskog kako piše, Desiderius Erasmus, 1523*) i na portret misterioznog mladića s velikom crnom kapom (*Portret Bonifacija Amerbaha, 1519*), Džejms hvali portretsku veštinu starog nemačkog majstora, njegov „ideal lepote izvršenja“, ali mu zamera na tome što nam „govori tek polovinu od onoga što bismo voleli da znamo“ o ličnosti prikazanoj na portretu.<sup>727</sup> Dok je Džejmsov zaključak o prirodi Holbajnovе portretske umetnosti moguće uvažiti kada je reč o njegovim ranim portretima, među kojima se nalaze portreti Erazma Roterdamskog i Bonifacija Amerbaha, teško da ga je moguće primeniti na njegove zrele portrete. Na njima će Holbajn, baš kao i Džejms u svojim zrelim romanima, usavršiti svoj ideal lepote izvršenja, a vizuelna retorika, koja će nam o predstavljenim ličnostima reći mnogo toga što bismo voleli da znamo, dostići će svoj vrhunac.

---

<sup>723</sup> Bruce Cole, “Titian – International Fame, 1530–1543”, *Titian and Venetian Painting, 1450–1490*, Westview Press, Colorado, 1999, pp. 99–100.

<sup>724</sup> Jay Williams, “Image Plus Insight”, *The World of Titian*, Time-Life Books, New York, 1968, p. 118.

<sup>725</sup> U dnevničkoj belešci od 1. maja 1899. Džejms zapisuje zametak od kojeg će nastati pripovest o gospođi Braš i ledi Beldonald. (Henry James, “Palazzo Barbaro, May 1st, 1899”, *The Complete Notebooks of Henry James: the Authoritative and Definitive Edition*, ed. Leon Edel and Lyall H. Powers, Oxford University Press, 1987, p. 183.) Pripovetka je prvi put objavljena u oktobru 1901. u *Harper’s Magazine*-u, a 1903. u zbirci *The Better Sort*.

<sup>726</sup> Denis Donoghue, “Every Wrinkle the Touch of a Master”, *The Sewanee Review*, Vol. 110, No. 2, 2002, p. 225.

<sup>727</sup> Henry James, “The Splügen”, *Transatlantic Sketches*, James R. Osgood and Company, Boston, 1875, pp. 352–353. Videti ilustracije br. 41 i 42.

Imajući u vidu da su *Ambasadori* kruna Holbajnovne karijere, ne čudi zaključak da je upravo na ovom platnu dosledno sprovedena ideja da svrha portreta nije samo da verodostojno i istinito reprodukuje fizički izgled predstavljene ličnosti, već i da uspešno predstavi njegovu *personu*, da uobličí masku s kojom ličnost stupa u *theatrum mundi*.<sup>728</sup> U tom smislu, na holbajnovskom portretu, kao i na portretima Marije de Vijone, od presudne važnosti postaju svi oni elementi kompozicije koji prikazuju „ceo sklop okolnosti“<sup>729</sup> predstavljene ličnosti. Kao što, na primer, kostimi Žana Dentvila i Žorža de Selva govore o njihovim društvenim statusima,<sup>730</sup> kao što predmeti koji ih okružuju svedoče o njihovim ličnim naklonostima i društvenim okolnostima u kojima se nalaze<sup>731</sup> i kao što pozadina na kojoj su prikazani otkriva političku i religioznu pozadinu njihove ambadorske misije,<sup>732</sup> tako i kostimi Marije de Vijone, predmeti koji je okružuju i pozadina na kojoj je prikazana nose vizuelne poruke koje stvaraju *personu* kakvom se ukazuje Streteru.

Izgrađeni promišljeno i ubedljivo poput govora znamenitih retora, portrete Čada Njusama i Marije de Vijone odlikuje izražena likovnost, ali ne likovnost koja je sama sebi svrha, već likovnost koja retorički deluje na onoga kome je namenjena. Nema sumnje da su ti portreti namenjeni Streteru – ne samo da ih vidimo njegovim očima, već je i njihov izgled određen time što je Streter njihov neimenovani naručilac. Utoliko je vizuelna retorika njihovih portreta od posebne važnosti za Streterov proces gledanja i razumevanja. Svedena ali sugestivna ticijanovska vizuelna retorika portreta Čada Njusama bila je neophodna da bi Stretera podstakla da kroz predstavljenog mladića doživi romansu

---

<sup>728</sup> Oscar Bätschmann and Pascal Griener, *Hans Holbein: Revised and Expanded Second Edition*, Reaktion Books, London, 2014, pp. 220–221.

<sup>729</sup> Henri Džejms, *Portret jedne leđi*, prev. Predrag Milojević, Narodna knjiga, Beograd, 1983, str. 221.

<sup>730</sup> Žan Dentvil, francuski ambasador na dvoru kralja Henrija VIII, koji je naručio platno od Holbajna i zbog čega je on predstavljen u prvom planu u odnosu na svog prijatelja, raskošno je odeven u saten, krzno i velur, s upečatljivo prikazanim insignijama reda Sv. Mihaila i zlatnim bodežom u desnoj ruci koji donosi podatak da ima 29 godina u trenutku nastanka portreta. Žorž de Selv, biskup od Lavara koji je neretko služio u ambadorskim misijama, prikazan je u skromnijoj sveštentičkoj odeći s krznenom kragnom i s rukavicama stisnutim u levoj ruci, oslonjen na knjigu koja nas obaveštava da mu je 25 godina.

<sup>731</sup> Oba ambasadora se u svojoj diplomatskoj misiji oslanjaju na policu koja sabira čovekova naučna postignuća u humanistički *quadrivium* (Bätschmann, Griener 2014: 261): muziku (lauta, flaute, knjiga himni), aritmetiku (priručnik o trgovačkoj aritmetici Petera Apinana iz 1527. godine), geometriju (šestar) i astronomiju (nebeski globus, cilindričan sunčani sat koji otkriva da se susret prijatelja odigrao 11. aprila 1533. godine u 9 i 30 ili u 10 i 30 časova, univerzalni merač ravnodnevnice, kvadrant, polifedralni sunčani sat, torkvetum). Ujedno, svaki od predstavljenih predmeta ima za cilj da bliže objasni okolnosti u kojima je nastao portret. Na primer, nebeski i zemaljski globusi, koji stoje jedan ispod drugog, sučeljavaju božanski i zemaljski princip, diplomatske principe savršenstva i nepromenljivosti, s jedne strane, i s druge, principe nesigurnosti i promenljivosti. Za razliku od nebeskog globusa koji je pravilno postavljen, zemaljski globus je okrenut naopačke i ukazuje na narušeni geopolitički poredak. Takođe, zemaljski globus je prikazan tako da je Francuska u prvom planu, ne samo da bi se odala čast zemlji iz koje potiču ambasadori, već i da bi se skrenula pažnja na trenutno oslabljeni položaj ovog kraljevstva. Na fragilan geopolitički trenutak u kojem se nalazi Engleska, raskol Henrija VIII sa katoličkom crkvom, ukazuju: lauta, simbol harmonije, na kojoj se, zahvaljujući Holbajnovom istančanom osećaju za detalje, može videti jedna pokidana žica; Luterova knjiga himni koja ukazuje na jačanje reformacije; knjiga aritmetike koja je otvorena na poglavlju o deljenju, kao i svežanj flauta u kojem poput zlokobnog znamenja, nedostaje jedna.

<sup>732</sup> Na primer, majstorski reprodukovano pod kakav se može naći u Vestminsterskoj opatiji upućuje na ljubavni život kralja Henrija VIII zbog čijeg su razvoda od Katarine Aragonske francuski ambasadori, između ostalog, i poslani u svoju misiju.

kakvu želi i sanja, a raskošna i simbolikom nabijena holbajnovska vizuelna retorika portreta Marije de Vijone bila je nužna da bi se Streter prepustio čarima Pariza.

Dok je za portrete Čada Njusama i Marije de Vijone bila neophodna vizuelna retorika starih majstora ne samo zato što je Džejms gajio neizmerno divljenje prema njihovim portretskim veštinama, već zato što su portreti, uprkos svemu, samo predstave predstavljenih ličnosti, izbor impresionističke vizuelne retorike za žanr-scene, vedute i pejzaže, bio je nužan pre svega da bi se naglasila neposrednost Streterovog viđenja svakodnevnog života, prirode i grada. Za razliku od istrajnog i nedvosmislenog uvažavanja portretske umetnosti starih majstora, Džejmsov odnos prema impresionističkoj likovnoj umetnosti unekoliko je složeniji. U njegovim umetničkim kritikama i nefikcionalnim zapisima mogu se izdvojiti samo tri odeljka u kojima izražava svoje posve različite stavove o impresionistima.

Naime, dvadeset i pet godina pre nego što će započeti pisanje romana *Ambasadori*, Džejms će u prikazu druge pariske izložbe impresionističkih slikara, između ostalog, napisati da su mladi izlagači

sledbenici neokićene realnosti i apsolutni neprijatelji uređenja, ulepšavanja, izbora, što je umetnik, od samih početaka umetnosti do sada, sebi dozvoljavao i nalazio da je to najbolje postići ukoliko je obuzet idejom lepog. Njima je lepo [...] metafizička zamisao, koja nas samo može uvaliti u nevolju i koje se treba strogo kloniti. Ostavite je, kažu oni, i ona će vam doći po sopstvenom nahođenju; slikarevo pravo polje jeste trenutno, a srž njegove misije jeste da dâ živopisan utisak toga kako stvari izgledaju u određenom trenutku.<sup>733</sup>

Džejms će u nastavku prikaza istaći da smatra da niko od izlagača, među kojima su se nalazile i potonje zvezde impresionizma kao što su Dega, Mone, Pisaro, Renoar i Sisli, „ne pokazuje znake da poseduje prvorazredni talenat“ kao i da mu se sama njihova doktrina čini „nekompatibilnom, u umu umetnika, s postojanjem prvorazrednog talenta“.<sup>734</sup> Džejmsova nepovoljna ocena umetničkog pravca u povelju navela je mnoge proučavaoce da zaključe da je on, kao i većina savremenika impresionista, s podozrenjem klasično odgojenog poštovaoca likovne umetnosti nerado prihvatao novine koje su impresionisti donosili. Kao velikom zagovorniku organizovane forme, kako primećuje Adelina Tintner, Džejmsu je nasumičnost prvih impresionistički platna, pre svega, morala biti teško prihvatljiva novina.<sup>735</sup>

Jedanaest godina kasnije, u eseju o njegovom velikom prijatelju slikaru Džonu Singeru Sardžentu, Džejms izražava svoj novostečeni, umereniji pogled na impresionističko slikarstvo:

Od vremena njegovog prvog uspeha na Salonu pozdravljan je, verujem, kao vredan regrut tabora impresionista, a danas je on mnogima sasvim prikladno onaj koji, u njihovo ime,

---

<sup>733</sup> Prikaz je prvobitno objavljen pod naslovom "Parisian Festivity", u broju od 13. maja 1876. lista *New York Tribune* kao jedno od pariskih pisama koje je Džejms dogovorio da šalje za taj list. Henry James, "The Impressionist, 1876", *The Painter's Eye: Notes and Essays on the Pictorial Arts*, ed. John L. Sweeney, Harvard University Press, 1956, p. 114.

<sup>734</sup> Ibid, pp. 114–115.

<sup>735</sup> Adeline R. Tintner, "James's Version of Impressionism: *The Ambassadors*", *The Museum World of Henry James*, UMI Research Press, 1986, p. 109.

nosi goluba. Nije nužno buniti se protiv te klasifikacije ukoliko se uvek napomene da su impresije gospodina Sardženta vredne beleženja. To nikako ne znači da se isto može reći za ingeniozne umetnike koji najviše uživaju u pomenutoj kategoriji. Izraziti impresiju o predmetu može biti posve plodan napor, ali to nužno i ne mora biti; to će zavisti, neću reći od objekta, već od onoga što je impresija mogla biti. Talenti uključeni u tu školu osumnjičeni su, čini mi se ne neopravdano, da rešenje svog problema isključivo nalaze u pojednostavljanju. Ukoliko slikar stvara i za druge oči koliko i za svoje, izlaže se izvesnoj opasnosti da bude zaustavljen povikom posmatrača: „Ah! Izvinite me; ja sam imam više impresija od ovoga.“ Smatramo da sinteza nije nepravda samo onda kada je bogata. Gospodin Sardžent pojednostavljuje ali to čini, smatram, sa stilom i njegove impresije su najbolji oblik njegove energije.<sup>736</sup>

Iako odeljak otkriva da Džejms i dalje ne usvaja celokupnu impresionističku umetničku doktrinu niti da u istoj meri uvažava umetnosti njenih predstavnika, jasno se može uočiti njegovo postepeno prihvatanje impresionističke slikarske vizije. Napustio je, pre svega, stav da je prikazivanje impresija – odnosno utisaka o tome kako stvari izgledaju u određenom trenutku – samo po sebi loša stvar i sada priznaje da to uistinu može biti umetnosti dostojan zadatak. Istini za volju, ogradiće se da te impresije moraju poteci od onoga ko će ih učiniti vrednim beleženja. Takođe, te 1887. blagonaklonije gleda na nasumičnu i pojednostavljenu formu impresionističkih platna pod uslovom da je ona, kao u slučaju one nastale četkicom Džona Sardženta, stilski uspela i da u svojoj sintezi nagovesti bogatstvo. Iako je i dalje daleko od bezrezervnog odavanja počasti impresionistima koje će izreći 1905. godine, jasno je da se u poslednjim decenijama 19. veka našlo mesta za impresioniste u njegovom slikarskom panteonu.

U maju 1905, beležeći svoje utiske o poseti Sjedinjenim Američkim Državama nakon višedecenijskog odsustva iz nekadašnje domovine, Džejms između ostalog obznanjuje da se njegov umetnički ukus posve promenio jer ga „niz modernih 'impresionističkih' slika, poglavito francuskih, čudesni primeri Manea, Degaa, Kloda Monea, Vislera i drugih retkih novijih ruku“ na koje nailazi u jednoj kući u Maunt Vernonu „istog trenutka, čašćavaju velikim skliskim slatkim utiskom umetnutim, bez upozorenja, između poluotvorenih usta i polusvesne inicijacije“.<sup>737</sup> Opčinjen tim slikarskim poslasticama dalje piše:

Čovek ne može sasvim znati da je izgladneo, a taj zalogaj je skliznuo zahvaljujući autoritetu s kojim je umešno bio pripremljen. Ništa drugo, unaokolo, nije bilo zgotovljeno na taj način i premda je taj ukus, pomešan s ostalim ukusima, bio najčudniji, nijedan dokaz suverene moći umetnosti u ovom trenutku ne može biti oštiji. Desilo se da je to ta umetnost, a mogla je, nema sumnje, biti i neka druga; učinila je da se sve ostalo smežura i izbledi: bila je kao iznenadni pojava, gospodara tihe noći.<sup>738</sup>

---

<sup>736</sup> Henry James, "John S. Sargent", *The Painter's Eye: Notes and Essays on the Pictorial Arts*, ed. John L. Sweeney, Harvard University Press, 1956, pp. 217–218.

<sup>737</sup> Henry James, "New England: An Autumn Impression. In Three Parts: Part Second", *The North American Review*, No. 582, May 1905, p. 656.

<sup>738</sup> Ibid.

Gastronomska terminologija s kojom opisuje susret s gotovo istim onim impresionistima koje je 1876. godine optužio za nedostatak talenta, ako ništa drugo, dokazuje da se njegov ukus promenio i da je, kao nepopravljivi sladokusni uživatelj u likovnoj umetnosti, sada spreman da taj čudan ukus prihvati kao onaj koji dokazuje suverenu moć umetnosti. Imajući u vidu da je Džejms, kako ističe Viola Varen Hopkis, najveći broj likovnih kritika i prikaza napisao u periodu od 1868. do 1882. godine,<sup>739</sup> nemoguće je imati potpuni uvid u njegovo prihvatanje likovne i estetske doktrine koja je stekla priznanje tek u poslednjoj deceniji 19. veka. Iako će njegova impresija o impresionističkim platnima koja je video u Americi ostati kao najznačajniji dokaz njegovog novostečenog ukusa, neretko se sama njegova pripovedna dela, a pre svih *Ambasadori*, navode kao svedočanstvo u kojoj meri je zapravo uvažavao impresionističku estetiku i doktrinu.

Zagovornici ideje da je Džejms jedan od predstavnika književnog impresionizma smatraju da se, između ostalog, pojedine impresionističke slikarske tehnike<sup>740</sup> mogu naći u njegovom pripovednom opusu od rane priče "A Landscape Painter" do poslednjeg velikog završenog romana *Zlatni pehar*.<sup>741</sup> Oni umerenijeg pogleda na njegov odnos prema umetnosti impresionizma pak drže da je vremenom naučio da ceni pojedine aspekte pojedinih impresionističkih platna,<sup>742</sup> kao i da je shodno tome koristio pojedine impresionističke slikarske tehnike ali ne i da u potpunosti delio umetničku viziju impresionista.<sup>743</sup> Iako su mera i način Džejmsove primene impresionističkih slikarskih tehnika mesto gloženja njegovih proučavalaca, ono u čemu se većina njih slaže jeste da se uticaj impresionista na njegovo delo ne može osporiti.

---

<sup>739</sup> Viola Hopkins Winner, "Aestheticism and Impressionism", *Henry James and the Visual Arts*, The University Press of Virginia, 1970, p. 52.

<sup>740</sup> Kao impresionističke slikarske tehnike koje je Džejms primenio u svojim pripovednim delima Džejms Kirški, na primer, navodi: prikazivanje neposrednih i prolaznih utisaka, slikanje *en plein air* kako bi se što bolje prikazali svetlo i boje, sagledavanje predmeta slike sa svih strana i njegovo prikazivanje iz više različitih uglova, korišćenje slikarskih tehnika koje zahtevaju posmatranje slike iz daljine i koje nalažu estetsku distancu, suprotstavljanje boja da bi se postigao posebni umetnički utisak, kao i prikazivanje scena u maglovitoj atmosferi. (James J. Kirschke, "Impressionism in the Work of Henry James", *Henry James and Impressionism*, The Whitston Publishing Company, Troy, 1981, pp. 3–4, 181.) U impresionističke slikarske koje Džejms usvojio Kirški, međutim, nesmotreno ubraja ono što se ne može uvrstiti u tehniku, već ono što pripada, najšire uzev, u umetničko načelo. Reč je, naravno, o načelu prikazivanja neposrednih i prolaznih utisaka. Polazeći od nastojanja da na svojim platnima predoče prolazni utisak o jednom trenutku impresionisti su razvili slikarske tehnike koje su se, kao i u slučaju njihovih prethodnika, prevashodno ticale upotrebe svetla, senki, boja i perspektive. Ujedno, da bi ostvarili svoj umetnički naum predmete svoje slikarske pažnje prevashodno su preusmerili na prikazivanje prirodne i neformalnih svakodnevnih situacija.

<sup>741</sup> James J. Kirschke, "Impressionism in the Work of Henry James", *Henry James and Impressionism*, The Whitston Publishing Company, Troy, 1981, pp. 181–304. Kao primere dela u kojima je Džejms koristio impresionističke slikarske tehnike Kirški navodi: "The Story of a Masterpiece", "The Madonna of the Future", "Gospođa de Mov", "Dejzi Miler", "Svežanj pisama", *Portret jedne leđi*, "A New England Winter", "Lažljivac", "Prava stvar", "Gevil Fejn", *What Maisie Knew*, *Blago Pojntona*, *The Sacred Fount* i *Ambasadore*.

<sup>742</sup> Marianna Torgovnick, "In the Documentary Mode: James, Lawrence, Woolf, and the Visual Arts", *The Visual Arts, Pictorialism and the Novel: James, Lawrence, and Woolf*, Princeton University Press, 1985, p. 42.

<sup>743</sup> Adelina Tintner, na primer, smatra da je Džejms uvažavao impresionističku predanost oku i ideji da je potrebno zabeležiti ono što oko vidi, ali da isto tako nije mogao da prihvati njihovo ograničenje da se na tome treba zaustaviti, jer ono što je viđeno mora biti i objašnjeno. Adeline R. Tintner, "James's Version of Impressionism: *The Ambassadors*", *The Museum World of Henry James*, UMI Research Press, 1986, p. 109.



U *Ambasadorima* taj uticaj sadržan je u vizuelnoj retorici žanr-scena, pejzaža i veduta s kojima se Streter susreće tokom svog boravka u Evropi, pre svega u Parizu. Za razliku od portreta s kojima se susreće, na kojima predstavljene ličnosti biraju kako će da mu se prikažu, u slučaju žanr-scena, pejzaža i veduta, on je samo nezainteresovani posmatrač u prolazu čije je oko, na trenutak ili dva, uhvatilo sliku koja postoji nezavisno od njega. Utoliko je impresionistička vizuelna retorika – ona kojoj Džejms svojevremeno nije mogao da oprostí neuređenost, nedovršenost i nasumičnost – bila neophodna da bi se naglasila spontanost Streterovih utisaka o evropskim, prevashodno francuskim, svakodnevnim životnim prizorima, prirodi i gradovima. Baš kao što je vizuelna retorika francuskih impresionističkih platna bila namerena da nas ubedi da prikazane figure u neformalnim situacijama uhvaćene u jednom prolaznom trenutku odražavaju spontanost, dinamičnost i promenljivost života u kojem umetnik može da ponudi samo svoj utisak situacije i trenutka koji su već prošli, i baš kao što je vizuelna retorika na pejzažima i vedutama na kojima su ista mesta prikazana u različitim godišnjim dobima ili delovima dana iz različitih uglova bila namerena da nas ubedi da ono što u jednom trenutku s jednog mesta vidimo nije posve isto kao ono što ćemo videti već u sledećem trenutku s drugog mesta, tako je i vizuelna retorika žanr-scena s kojima se Streter susreće osmišljena da bi ga ubedila u postojanje neuređenih i unapred neodređenih životnih situacija koje se odvijaju mimo njegovih i nauma drugih junaka, a vizuelna retorika pejzaža i veduta, koja se umnogome oslanja na onu koja se može naći na impresionističkim platnima, bila je neophodna da bi mu naglasila prolaznost i promenljivost života.

Suprotstavljajući portrete vizuelne retorike nalik onoj koja se može naći na portretima starih majstora – čija je svrha bila da Stretera ubede u jednu ili drugu predstavu o prikazanoj ličnosti – i slike koje poseduju mnoge sličnosti s vizuelnom retorikom impresionističkih platna – namerene da Stretera ubede u nepatvorenost, dinamičnost i prolaznost života i ljudskog iskustva o njemu – Džejms je ustinu prikazao celokupni proces gledanja svog glavnog junaka i, još više, omogućio mu da u svim prilikama vidi. Jer, ukoliko Streter zaista na kraju svoje pariske avanture, nakon susreta s portretima, žanr-scenama, pejzažima i vedutama posve različitih vizuelnih retorika može da prepozna i razume kako su one delovale na njega i šta su mu omogućile, onda je njegovo oštro oko, kako mu saopštava Marija Gostri na kraju romana, ono što ga zaista čini ispravnim.<sup>744</sup>

---

<sup>744</sup> Henri Džejms, *Ambasadori*, prev. Slobodan Jovanović, Nolit, Beograd, 1955, str. 458.

## Galerija slika propuštene mladosti

Pre nego što će postati vlasnik oštrog oka koje će mu omogućiti da ispravno vidi, Streter će posedovati nevešto oko nemoćno da „u gledanom vidi ono što se ne može videti“<sup>745</sup>. Streterovo nevešto oko uzrokuje da u gledanom prepozna samo ono što prethodno jeste ili nije video. Baš kao što je Ežen Delakroa, čije slikarstvo je Džejms posebno cenio,<sup>746</sup> opisao u svojim dnevnicima, osvrćući se na odnos realističnog slikarstva i fotografije, Streterov um na početku svoje evropske avanture ne uzima u obzir sve ono što oko ima da ponudi, već samo ono što može da poveže s prethodno viđenim:

Čak i kada posmatramo prirodu naša imaginacija stvara sliku; ne vidimo oštrice u pejzažu niti sićušne nedostatke na dražesnom licu. Naše oči su na sreću nesposobne da opaze tako beskrajno male detalje i samo obaveštavaju um o onome što treba da vidi. A opet, um ima poseban zadatak da obavi mimo našeg znanja; *ne uzima u obzir sve što oko ima da ponudi, već utiske koje prima povezuje s onim prethodnim, a u tom povezivanju zavisi od uslova u datom trenutku. Sasvim je tačno da isti pogled neće proizvesti isti utisak ukoliko je upućen iz drugog ugla.*<sup>747</sup>

Utoliko je retorička svrha slika s kojima se Streter susreće do VI knjige romana, odnosno slika koje prethode čuvenoj tiradi upućenoj malom Bilhemu, ograničena na to da mu ukaže na sve ono što je do sada propustio. Iako posve različite vizuelne retorike, zajedničko obeležje slika „Večera udvoje“, „Tiljeri“, „Luksemburški park“, „Mladić na balkonu“, „Portret Čada Njusama“, „Mladi Paganin“ i „Portret Marije de Vijone u crnom“ jeste to što one čine da se Streter nađe u galeriji slika svoje propuštene mladosti. Dok će ga vizuelna retorika portreta izloženih u njegovoj Galeriji slika propuštene mladosti, sačinjena po ugledu na stare majstore, suočiti s predstavama ličnosti koje, za razliku od njega, ovaploćuju ideale mladosti pune životnog potencijala, impresionistička vizuelna retorika žanr-scena večere u londonskom restoranu i mladića koji na pariskom balkonu bezbrižno posmatra život koji ga tek čeka, kao i dve pariske vedute, predočice mu životna iskustva kakva je on u mladosti propustio.

---

<sup>745</sup> Henri Džejms, „Umetnost romana“, prev. Marta Frajnd, *Budućnost romana*, prir. Biljana Dojčinović, Službeni glasnik, Beograd, 2012, str. 60.

<sup>746</sup> Delom Ežena Delakroa Džejms se, između ostalog, bavio u likovnim kritikama: Henry James, “[Pils and Delacroix] ‘Parisian Topics’, *New York Tribune*, 19 February 1876”, *The Complete Writings of Henry James on Art and Drama. Volume 1: Art*, ed. Peter Collister, Cambridge University Press, 2016, pp. 163–166; Henry James, “‘The Letters of Eugène Delacroix’, *International Review* 8 (April 1880), 357–371”, *The Complete Writings of Henry James on Art and Drama. Volume 1: Art*, ed. Peter Collister, Cambridge University Press, 2016, pp. 319–338.

<sup>747</sup> Delakroa u nastavku dnevničke beleške zapisuje i: „Ono što modernu književnost čini inferiornom jeste nastojanje da reprodukuje sve; jedinstvo nestaje u poplavi detalja i rezultat je dosada. U pojedinim romansama, onim na primer poteklim od Kupera, morate da čitate čitave tomove razgovora i opisa da biste naišli na jedan zanimljiv odeljak. Isti efekat u mnogome obogaljuje romane Valtera Skota i čini ih izuzetno teškim za čitanje: um luta nezainteresovano preko stranica praznine i monotonije dok je autor posve srećan sve dok razgovara sam sa sobom. Srećom slika zahteva samo letimičan pogled da bi privukla i okupirala pažnju.“ Eugene Delacroix, “Strasbourg, 1 September 1859”, *The Journal of Eugene Delacroix*, ed. Hubert Wellington, trans. Lucy Norton, Phaidon Press, London, 1995, pp. 415–416. Isticanje N. M.

Prva među slikama od presudne važnosti za Streterov proces gledanja jeste žanr-scena „Večera udvoje“. Nedugo po prispeću u Evropu, u Londonu, sa svojom novom prijateljicom Marijom Gostri, Streter je deo slike večere

udvoje za malim stolom na kome su gorele sveće sa ružičastim abažurima; ti ružičasti abažuri, mali sto i blagi miris koji je dolazio od njegove dame – jesu li ikad njegova čula osetila nešto tako prijatno? – sve su to bili elementi jedne slike živih boja koju nije mogao tačno da odredi.<sup>748</sup>

Nakon što je postavio pozadinu, Streter će predstaviti centralnu figuru svoje slike – Mariju Gostri, usredsređujući se na njenu figuru i toaletu. No, njegova pratilja neće biti opisana sama za sebe, već u poređenju<sup>749</sup> s jednom drugom, odsutnom, pratiljom – s gospođom Njusam:

Haljina joj je bila vrlo „otvorena“ [...] otkrivajući ramena i grudi sasvim drugačije nego u gospođe Njusam, a oko vrata imala je široku traku od crvenog velura sa jednim starinskim nakitom [...] prikopčanim spreda. Haljina gospođe Njusam nikada i ni u jednom stepenu nije bila „otvorena“, a oko vrata nikad nije nosila široku traku od crvenog velura.<sup>750</sup>

Ta crvena velurska traka<sup>751</sup> koja je, kako mu se činilo „uvećavala vrednosti svega drugoga – njenog osmeha, ili načina držanja glave, njene puti, njenih usana, očiju, kose“<sup>752</sup> poneće Streterovu uobrazilju do te mere da će, kako objašnjava pripovedač, jedan pun sat biti ophrvan potpuno novim i nikad doživljenim utiscima.

Streterovu sliku živih boja odlikuje vizuelna retorika slična onoj na platnu *Sto za večeru noću*<sup>753</sup> (1884) Džona Singera Sardženta. Poput svetiljki s ružičastim abažurima na Streterovoj slici, na Sardžentovom platnu preovlađuju crveni tonovi zidova, ružičastih abažura svetiljki i cveća, kao i odblesci tog toplog osvetljenja na srebrnim i kristalnim predmetima na stolu. Kao i na Streterovoj slici, centralno mesto Sardžentovog platna pripada ženskoj figuri u neformalnom položaju, dok se muška figura samo delimično vidi s posmatračeve desne strane kako gotovo iz prikrajka posmatra žensku figuru. No, kompozicione i kolorističke sličnosti nisu jedine dodirne tačke ove dve slike – poput

---

<sup>748</sup> Henri Džejms, *Ambasadori*, prev. Slobodan Jovanović, Nolit, Beograd, 1955, str. 59–60.

<sup>749</sup> Poređenje Marije Gostri i gospođe Njusam razviće se u poređenje Marije Stjuart i Elizabete. Čini se da imenovanje ovih istorijskih ličnosti, čiji je rivalitet obeležio burno poglavlje u istoriji Engleske 16. veka, nimalo nije slučajno. Moguće je reći da zavere Marije Stjuart protiv kraljice Elizabete, upućuju na nastojanja Marije Gostri da oslabi uticaj gospođe Njusam i da joj na koncu oduzme vlast nad Streterom.

<sup>750</sup> Henri Džejms, *Ambasadori*, prev. Slobodan Jovanović, Nolit, Beograd, 1955, str. 60.

<sup>751</sup> Imajući u vidu da su tokom Francuske revolucije žene nosile crvene trake oko vrata da bi odale počast onima koji su život izgubili na giljotini, Biljana Dojčinović naglašava da traka Marije Gostri „sugeriše krv, gubilišta, revolucije“, čime je unekoliko nagoveštena njena uloga u Streterovoj promeni. Biljana Dojčinović-Nešić, „Upisivanje grada: *Ambasadori*“, *Gradovi, sobe, portreti*, Književno društvo „Sveti Sava“, Beograd, 2006, str. 38.

<sup>752</sup> Henri Džejms, *Ambasadori*, prev. Slobodan Jovanović, Nolit, Beograd, 1955, str. 60.

<sup>753</sup> Ulje na platnu *Sto za večeru noću*, prvobitno naslovljeno *Čaša porta*, jedno je od nekoliko neformalnih portreta bračnog para Vikers koje je Džon Singer Sardžent naslikao prilikom posete njihovom domu u Saseksu, tokom koje je trebalo da bude zvanični portret Idit Vikers u prirodnoj veličini. Videti ilustraciju br. 110.

Sardžentovog poigravanja crvenim tonovima, odblescima svetlosti i neformalnim položajem predstavljenih figura, što navodi da se utisci o platnu sustiču više u atmosferi koju ono odaje a manje u onome šta je prikazano, neodoljivo prizivajući slikarske postupke impresionista, i Streterova slika više je u utiscima koje budi nego u onome šta i kako prikazuje.

Vizuelna retorika Streterove slike živih boja i utisak koji ona stvara prevashodno ga podstiču da uvidi izostanak sličnih žanr-scena u njegovom prethodnom životu. Ona će biti povod da razloži porodične okolnosti koje su učinile da „male večere udvoje“<sup>754</sup> ne budu deo njegovog mladalačkog doba, a ni onog u kojem je bio muž i otac. Dok je vreme kada se „mlade devojkice izvode u muzej“<sup>755</sup> skratila njegova rana ženidba, sredinu njegovog života opustošile su dve smrti – „njegove žene i smrti, deset godina docnije, njegovog sina“<sup>756</sup>. Pa čak ni kasnije, kada je s gđom Njusam počeo da odlazi u pozorište ili operu „nije prethodno bilo male večere udvoje, ružičastih svetiljki, ni mirisa sa nekom nejasnom slašću“<sup>757</sup>. Vizuelna retorika ove žanr-scene prva je u nizu koja uzrokuje Streterov žal za propuštenim iskustvima.

Na žanr-scenu „Večera udvoje“ nadovezaće se slika „Pogled iz lože“. Premda vizuelna retorika ove slike neće imati presudan uticaj na Stretera, važnost slike sadržana je u poziciji koju Streter na njoj zauzima kao i ono šta on s te pozicije vidi.<sup>758</sup> Smešten u pozorišnu ložu s Marijom Gostri, Streter posmatra komad koji ga „dotiče preko nagog lakta njegove susedke, velike, lepe, riđokose, vrlo obnažene dame, koja je razgovarala sa gospodinom na njenoj drugoj strani“<sup>759</sup>. Slika Stretera koji preko lakta Marije Gostri gleda pozorišni komad predstavlja više nego simboličan prikaz uloge poverenice koju Marija Gostri zauzima u romanu. Džejms je poverenicu pre svega zamislio, kako objašnjava u predgovoru *Ambasadorima*, kao onu koja će energično odbaciti „nezgrapne mase objašnjenja posle izvršenog čina“<sup>760</sup>, poverenica je ujedno i junakova i čitačeva prijateljica koja posreduje u njihovim iskustvima.<sup>761</sup> Streterovo evropsko iskustvo biće neretko rukovođeno veštom rukom Marije Gostri. Takođe, posebna draž slike „Pogled iz lože“ sadržana je i u tome što Džejms slikom prikazuje dramu – ne samo da će u ovoj slici odabrati da simbolično prikaže ulogu koju je za Mariju Gostri pozajmio iz dramske

---

<sup>754</sup> Henri Džejms, *Ambasadori*, prev. Slobodan Jovanović, Nolit, Beograd, 1955, str. 60.

<sup>755</sup> Ibid, str. 61.

<sup>756</sup> Ibid.

<sup>757</sup> Ibid, str. 60.

<sup>758</sup> Streterova slika „Pogled iz lože“ kompoziciono podseća na pozorišne pastele Edgara Degaa *Balerina s buketom* (oko 1877–1880) i *Balet iz operske lože* (oko 1884) na kojima posmatrač slike preko ramena dame posmatra balet. Videti ilustracije br. 111 i 112. Na sličnosti između Degaovih i Džejmsovih slika upućuje i Čarls Anderson. On, međutim, nalazi da je Džejmsova slika pozorišne lože u Francuskoj komediji (knjiga III, poglavlje VII) nalik Degaovoj *Loži* (1877). Charles Roberts Anderson, „Through the Picture Frame: *The Ambassadors*“, *Person, Place, and Thing in Henry James's Novels*, Duke University Press, 1977, p. 244.

<sup>759</sup> Henri Džejms, *Ambasadori*, prev. Slobodan Jovanović, Nolit, Beograd, 1955, str. 62.

<sup>760</sup> Henri Džejms, „Predgovor *Ambasadorima*“, prev. Sergej Macura, *Budućnost romana*, prir. Biljana Dojčinović, Službeni glasnik, Beograd, 2012, str. 143. Džejmsova upotreba francuskog termina *ficelle* za poverenicu, čije značenje obuhvata i žicu kojom lutkar pomera lutke u pozorištu, implicira da ovi likovi nisu samo puko sredstvo koje će mu omogućiti ekonomiju pripovedanja. Iako će on kao lutkar navoditi Mariju Gostri da čini šta je njemu volja, i Marija Gostri će navoditi Stretera da čini šta ona misli da on treba da čini.

<sup>761</sup> Henri Džejms, „Predgovor *Ambasadorima*“, prev. Sergej Macura, *Budućnost romana*, prir. Biljana Dojčinović, Službeni glasnik, Beograd, 2012, str. 144.

terminologije<sup>762</sup>, već će odabrati da prizor koji Streter posmatra preko Marijinog lakta bude dramski komad u kojem jedna nevaljala žena „u žutoj haljini [...] navodi na najgore stvari jednog prijatnog, slabog i lepog mladića“<sup>763</sup>. Pozorišni komad koji Streter gleda je, naravno, anticipacija događaja koje je došao da vidi na pariskoj pozornici, onako kako su mu u Vuletu predočili siže pariske drame Čadvika Njusama i nevaljale žene koja ga uzela pod svoje. Stoga je jedna od prvih slika s kojima se Streter susreće upravo ona s kojom je na svoju misiju krenuo iz Amerike u Evropu – vođen ženskom rukom, bilo ona ruka gđe Njusam ili Marije Gostri, on je došao da vidi dramu mladića u kojeg porodica polaže velike nade i rđave žene koja ga je zgrabila. No, za razliku od pozorišnog komada koji Streter samo posmatra, u pariskoj drami Čada i njegove rđave žene on treba da učestvuje.

Naredne dve slike s kojima se susreće drugog jutra pošto je prispeo u Pariz biće dve živopisne pariske vedute. Vizuelna retorika slika vrtova Tiljeri i Luksemburškog parka takođe će presudno uticati na to da Stretera svoja pređašnja iskustva uporedi sa sadašnjim. Dok će slika vrtova Tiljeri probuditi sećanja na Pariz koji je posetio nekada davno, slika Luksemburškog parka će ga podsetiti na sve ono što se nije dogodilo od kada ga je prvi put posetio. Idući jednom od najznamenitijih putanji za šetnju Parizom, sličnoj onoj kojom se i sam Džejms šetao tokom svog mladalačkog boravka u tom gradu,<sup>764</sup> Stretera zaustavljaju „Pariz i njegovo neobično proleće“<sup>765</sup> i on vidi živo parisko jutro koje na sve strane razbacuje

svoje vesele tonove – kroz blagost povetarca i kroz raspršene mirise; kroz lakonogo lepršanje preko travnjaka gologlavih devojaka sa duguljastim kutijama prikačenim o kaiševe; kroz štedljive starce i starice koji zazivaju pod prolećnim suncem; kroz mlake zidove o koje se opiru terase; kroz male grabuljare i sakupljače hartija zvanično obučene u plave mundire sa bakarnom kopčadi; kroz duboke razlike između sveštenika koji korača strogim korakom ili vojnika u belim dokolenicama i crvenim nogavicama koji korača oštrim korakom. Streter je posmatrao male živahne prilike, prilike čiji su pokreti ličili na tikatanje velikog pariskog časovnika, kako koračaju laganim korakom dijagonalno od jedne do druge tačke; *vazduh je imao ukus ukusno spremljene mešavine, nečega što je pre[d]stavljalo prirodu onako kako bi to izveo kakav šef sa belom kapom na glavi*. Dvorca više nije bilo; Streter se sećao dvora; i pošto se zaustavio da posmatra nenaknadivu prazninu koja ga je zamenila, istorijski smisao se mogao u njemu slobodno razigrati [...] Ispunio je prostore maglovitim simbolima prizora; do njega je dopro blesak belih statua.<sup>766</sup>

Vizuelna retorika ove slike, slično onoj koja se može naći na impresionističkim platnima, prevashodno je usredsređena na pokret. Na Streterovoj slici čuvenog pariskog parka

---

<sup>762</sup> „Pola dramatičareve umetnosti, kao što dobro znamo – pošto ako ne znamo, nije krivica na dokazima koji leže razasuti oko nas – leži u upotrebi poverenica, pri čemu mislim upravo u dubokom pretvaranju da od njih ne zavisi.“ Henri Džejms, „Predgovor *Ambasadorima*“, prev. Sergej Macura, *Budućnost romana*, prir. Biljana Dojčinović, Službeni glasnik, Beograd, 2012, str. 144.

<sup>763</sup> Henri Džejms, *Ambasadori*, prev. Slobodan Jovanović, Nolit, Beograd, 1955, str. 62.

<sup>764</sup> Tokom boravka u Parizu 1856–1857, Džejms je zajedno s bratom Vilijamom, kako svedoči u prvom delu autobiografije, neretko šetao od vrtova Tiljeri, preko čuvenog mosta, ulicom Sene do Luksemburškog parka. Henry James, *A Small Boy and Others*, Charles Scribner's Sons, New York, 1913, pp. 337–338.

<sup>765</sup> Henri Džejms, *Ambasadori*, prev. Slobodan Jovanović, Nolit, Beograd, 1955, str. 81.

<sup>766</sup> *Ibid*, str. 81–82. Isticanje N. M. Zanimljivo je uporediti kulinarsku terminologiju u ovom odeljku s onim u kojem govori o impresionističkim platnima koja je video u Americi.

vibrira vazduh, ljudske figure su u pokretu, čuju se zvuci i oseća se miris. Streterov Tiljeri je impresionistički Tiljeri nalik onom kakav se može naći na platnima Kamija Pisarao.<sup>767</sup> Premda se Streter u potpunosti prepušta novoj impresionističkoj slici ove pariske znamenitosti, on ne zaboravlja da napomene da se seća dvorca koji je nekada tu stajao, pre nego što je 1871. izgoreo u podmetnutom požaru, nagoveštavajući da se slika koju je video svojevremeno, tokom prvog mladalačkog boravka u Parizu, posve razlikuje od one s kojom se sada susreće. Nekada je taj prizor ispunjavala monumentalna istorijom nabijena građevina, a sada taj prostor ispunjavaju vazduh i odblesci svetlosti.

Slika Luksemburškog parka poseduje sličnu vizuelnu retoriku – u mirnom kutku dok sedi u stolici, on posmatra

sunčanu „kompoziciju“ koju su sačinjavali terase, aleje, perspektive, vodoskoci, sitno drveće u zelenim sanducima, male ženice sa belim kopicama i devojčice koje su pištale igrajući se, proveo je čitav jedan sat za koje vreme mu se činilo da će se čaša njegovih utisaka preliti.<sup>768</sup>

Ta „sunčana ‘kompozicija’“, poput one koju je na istom mestu naslikao Anri Otman<sup>769</sup>, uzrokuje prvu u nizu Streterovih drama svesti. Prepušta se ‘punoći sopstvene svesti’ – pariskim „suncem obasjanom“<sup>770</sup> svesti da se u njegovoj čaši iskustva „nalaze [...] talozi mladosti“, da je čovek „koji je sve svoje najbolje godine proveo u aktivnom odavanju priznanja načinu na koji [stvari] nisu došle“, da je „propao u svemu, u svakom odnosu i u jedno pola tuceta zanimanja“, da „nije imao dara da ostvari većinu onoga što je pokušavao“, da je njegova sadašnjost prazna, a prošlost siva slika propuštenih prilika.<sup>771</sup> Prisećajući se „obećanja koja je sam sebi, posle svoje prve posete Evropi, dao i koja nikada nije ispunio“<sup>772</sup>, čini se da Streter odaje poštu svojim mladalačkim zamislama, zaletu nad kojim je bio rešen da „bdi“ i da ga „proširuje“, „izletima mašte“, „izgladnelim pogledima“ i klicama evropskog iskustva za koje je nekada verovao da će uroditi „bogatom žetvom“ – njegovim zamislama „izgubio svaki trag“, one su se „svele na nulu“.<sup>773</sup> Nalik „limun žutim tomovima“ nekada svežim „kao voće na granama“, Streterova „mladalačka zaricanja“ sada su otrcana i izgubljena u „oblaku zlatne prašine“.<sup>774</sup> Ispisujući epitaf neostvorenoj želji „da se baci glavačke u bujicu“ života, Streter napušta Luksemburški park sa svešću da je njegovo mesto na ljudskoj pozornici „pripalo nekom drugom“.<sup>775</sup>

Taj utisak dodatno će osnažiti vizuelna retorika naredne slike s kojom se susreće nakon što ga šetnja Parizom od Luksemburškog parka preko Latinskog kvarta dovodi do

---

<sup>767</sup> Videti ilustraciju br. 113. Čarls Anderson, na primer, Streterov Tiljeri poredi s Pisarovim platnom *Vrt Tiljeri u prolećno jutro* (1899). Charles Roberts Anderson, „Through the Picture Frame: *The Ambassadors*“, *Person, Place, and Thing in Henry James's Novels*, Duke University Press, 1977, p. 239.

<sup>768</sup> Henri Džejms, *Ambasadori*, prev. Slobodan Jovanović, Nolit, Beograd, 1955, str. 82.

<sup>769</sup> Videti ilustraciju br. 114.

<sup>770</sup> Henri Džejms, *Ambasadori*, prev. Slobodan Jovanović, Nolit, Beograd, 1955, str. 82.

<sup>771</sup> *Ibid*, str. 84.

<sup>772</sup> *Ibid*, str. 86.

<sup>773</sup> *Ibid*, str. 86–87.

<sup>774</sup> *Ibid*, str. 87–88.

<sup>775</sup> *Ibid*.

Bulevara Malzerb. Reč je o žanr-sceni „Mladić na balkonu“<sup>776</sup>, prvoj u nizu balkonskih slika predočenih u romanu. Zaputivši se u bulevar Malzerb, da potraži razlog zbog kojeg je došao u Pariz, Streter osmatra prozore i balkone upečatljive zgrade u kojoj se nastanio Čad Njusam, u nadi da će videti Čada i da će Čad videti njega. Kroz ljubičasti vazduh otvorenih prozora zapaža da „jedan mladić izađe na balkon, pogleda oko sebe, upali cigaretu, baci šibicu i tada, oslanjajući se na ogradu, nastavi da puši i stade pažljivo da posmatra život koji se odvijao ispod njega“<sup>777</sup>. Iako taj mladić nije bio onaj kojeg je on tražio, dovoljno je bilo što je bio mlad i što je Streteru uzvratio pogled kojem se ovaj nadao. Poput kakve „čudotvorne slike“<sup>778</sup> pomoću koje se predstavljena figura i njen posmatrač ogledaju jedno u drugom, slika više nego simbolično prikazuje i zaokružuje Streterova pređašnja razmišljanja o sopstvenim mladalačkim uzvišenim pogledima na život i sadašnjim uniženim pogledima na život koji nije ispunio mladalačka očekivanja. Istovremeno, ta čudotvorna slika – otmena fasada, balkon i mladić koji mu se bezbrižno podaje – čini da Streter pomisli da je to uzvišeno mesto ipak moguće doseći.<sup>779</sup>

Pre nego što se suoči s „Portretom Čada Njusama“ – slikom koja će u najvećoj meri podstaći njegovu potrebu da u Čadu vidi mladića kakav je on mogao da bude samo da je sudbina drugačije htela – Streter će simbolično videti jedno stvarno platno, čuveni Ticianov portret *Mladić s rukavicom*<sup>780</sup>. Da je to Ticianovo platno bilo od posebnog značaja za Džejmisa, posredno svedoče fotografije dvadeset jednogodišnjeg Vilijama i dvadesetogodišnjeg Henrija<sup>781</sup> u pozama koje oponašaju Ticianovog mladića.<sup>782</sup> Zašto je baš to, zagonetno, Ticianovo platno bilo od važnosti braći Džejmis ostaje, međutim, bez pouzdanog odgovora. Jedan od mogućih odgovora proizlazi iz značaja koje su dečake i mladalačke posete Luvru imale za braću Džejmis. Premda nije potkrepljeno dokumentima, mogućom se čini pretpostavka da su u Ticianovom mladiću<sup>783</sup> sa sivom rukavicom neobičnog oblika prepoznali ideal mladosti i lepote – ideal kakav su i oni sami, barem na fotografijama, želeli da dosegnu. Da Ticianov mladić s rukavicom nije samo u Džejmisovim mladićkim danima predstavljao svojevrstan simbol mladosti posredno

---

<sup>776</sup> Francuskog impresionistu Gistava Kajbota proslavila su, između ostalog, platna na kojima su prikazane muške figure na pariskim balkonima, kao što su *Mladić na prozoru* (oko 1875), *Čovek na balkonu* (oko 1880), *Čovek na balkonu, bulevar Osman* (oko 1880). Videti ilustracije br. 115–117.

<sup>777</sup> Henri Džejmis, *Ambasadori*, prev. Slobodan Jovanović, Nolit, Beograd, 1955, str. 94–95.

<sup>778</sup> Ibid, str. 95.

<sup>779</sup> Ibid.

<sup>780</sup> To Ticianovo platno biće pomenuto i u pripoveci “The Sweetheart of M. Briseux”, kao platno o kojem su ljudi, kao i o Rubensovom *Portretu Susan Lunden*, govorili, kao što će se govoriti o čuvenoj slici *Dama s žutim šalom* fiktivnog slikara Pjera Brisoa.

<sup>781</sup> Videti ilustraciju br. 118.

<sup>782</sup> Adeline R. Tintner, “‘Under the Charm of a Museum’: Strether’s Choice”, *The Museum World of Henry James*, UMI Research Press, 1986, p. 111. Majkl Mun navodi da je i Džejmis pozirao na isti način i da je, za razliku od Vilijama, zadržao rukavice s Ticianovog platna. Prema: Michael Moon, “Beyond Sense: Portraits and Objects in Henry James’s Late Writings”, *American Impersonal: Essays with Sharon Cameron*, ed. Branka Arsic, Bloomsbury Publishing, 2014, p. 293.

<sup>783</sup> Ono što je zajedničko brojnim pokušajima istoričara umetnosti da otkriju identitet Ticianovog mladića jeste pretpostavka da je reč o prijatelju, ambasadoru ili bratu Frederika Gonzage, markiza Mantove. Prema: David Alan Brown, Sylvia Ferino Pagden and al., *Bellini, Giorgione, Titian, and the Renaissance of Venetian Painting*, National Gallery of Art Washington, Kunsthistorisches Museum Vienna and Yale University Press, 2006, p. 276.

svedoči pismo Meri Džejms Vilkinson Matjus<sup>784</sup> od 18. novembra 1902, u kojem joj se zahvaljuje na poslatom poklonu. Poklon je, po svemu sudeći,<sup>785</sup> bio upravo fotografija na kojoj Džejms oponaša Ticianovog mladića s rukavicom neobičnog oblika. Džejms, naime, piše da je fotograf

retuširao utisak odveć slobodno, posebno oči (ukoliko se neko uopšte može uzdržati!), ali slika poseduje ugodnu sablasnost, kao da je iz daleke prošlost, i žalosno utiče na mene kao da je slika mrtvog – onog ko je umro mlad i nevin. Pa, i jeste, i mogu o njemu da govorim i divim mu se, siroti očaravajućoj preterano osetljivoj mladosti, baš kao što bi to činio s nekim drugim. Sećam se (sve mi se sada vraća) kada (i gde) je nastala: kada sam imao dvadeset godina, premda sam izgledao mlađe, u vreme kada sam se povredio (povreda leđa) i kada sam bio prilično bolestan i žalostan. Delujem baš kao da se želim podupreti. Ali ti si me poduprla, sada, zgodno za sva vremena, i osećam kako ću takav stići do najdaljih potomaka. Postoji veliki Tician, znaš, u Luvru – *l'homme au gant*; ali ja ću ga, u svojoj rukavicom obloženoj blagosti, gotovo prevazići. Još jednom ti se zahvaljujem; povratila si mi mladost i odvrtila moju starost.<sup>786</sup>

Sličan utisak, čini se, to Ticianovo platno ima i na Stretera. Premda je njegov susret sa „onim nezaboravnim portretom mladića plavosivih očiju sa rukavicom neobičnog oblika“<sup>787</sup> samo usput pomenut, značajnim ga čini to što se odigrava nedugo nakon Streterove drame svesti u kojoj preispituje propast svojih mladalačkih zaricanja, nedugo nakon susreta s slikom malog Bilhema na balkonu i neposredno pred susret s portretom jednog drugog mladića – Čada Njusama. Posmatrane jedna za drugom, čini se da te tri slike, svaka na svoj način, ovaploćuju ideal mladosti.

No, ukoliko se zanemari slika malog Bilhema i razmotre samo Ticianov portret mladića sa sivom rukavicom i portret Čada Njusama koji sledi, onda je ova dva portreta moguće posmatrati kao osobeni par – kao slike mladića koji se tek zamomčio i kao slika mladića koji je nešto i proživio. U tom smislu, Ticianov mladić bi mogao da stoji kao Streterova slika o Čadu u Vulitu – slika mladića čije lice ne oličava ništa drugo do svoju mladost i životnu nevinost. Ta slika Čada koju je, čini se, Streter poneo iz Vulita, posve je drugačija od one s kojom će se susresti u restoranu u bulevaru kraj Opere. Pre nego što se susretne s tim portretom novog i drugačijeg Čada, Streter će na njemu, u polutama lože u Francuskoj komediji, videti „sive pramenove u [njegovoj] gustoj crnoj kosi“<sup>788</sup> koji njegovom oku, više nego išta drugo, nagoveštavaju promenu koja se odigrala u mladiću od kada je napustio Vilit. Da vulitski Čad nije pariski Čad postaje više nego jasno kada se konačno susretne s njim nakon pozorišnog komada:

---

<sup>784</sup> Meri Džejms Vilkinson Matjus (1846–1944), najmlađa kći porodičnih prijatelja, doktora Džejmsa i Eme Vilkinson.

<sup>785</sup> U prvom delu petotomne biografije Leon Edel kao potpis fotografije navodi pismo upućeno Meri Džejms Vilkinson Matjus. Leon Edel, *Henry James: The Untried Years 1843–1870*, J. B. Lippincott Company, Philadelphia – New York, 1953, pp. ix, 177.

<sup>786</sup> Henry James, “To Mrs. Frank Mathews”, *The Letters of Henry James*, Vol. I, ed. Percy Lubbock, Macmillan, London, 1920, pp. 414–415.

<sup>787</sup> Henri Džejms, *Ambasadori*, prev. Slobodan Jovanović, Nolit, Beograd, 1955, str. 113.

<sup>788</sup> *Ibid*, str. 124.



Nagao se malo napred dok je govorio, nalaktio se na sto, tako da se to njegovo novo, nedokučivo lice toga časa približilo njegovom prijatelju. A tog prijatelja zasenjivala je činjenica da ta zrela fizionomija nije bila ona ista koju je, bar po onome što se dalo videti, poneo iz Vuleta. Streter je nalazio izvesnu slobodu definišući to lice kao lice jednog svetskog čoveka [...] lice čoveka koji je imao dosta događaja u životu i to raznovrsnih. Prošlost je provirivala možda kroz koji o[d]saj, koji mig oka, ali su ta svetla bila bleđa i odmah bi iščezavala. Čad je bio crnomanjast, čvrst i snažan, a nekad je bio i sirov. Je li, dakle, sva razlika bila u tome što je sad bio ugladen? [...] A to je imalo opšte dejstvo; izmenilo je crte njegovog lica, dalo im jednu čvršću liniju. To je razbistrilo njegove oči, ustalilo boju kože, uglačalo njegove lepe četvrtaste zube, glavni ukras njegovog lica; pa ne samo što mu je odredilo oblik, površinu, skoro figuru, nego je u isto vreme dalo i ton njegovom glasu, utvrdilo njegov akcenat, ohrabrilo ga na više raznovrsnosti u osmehu i na manje raznovrsnosti u ostalim pokretima.<sup>789</sup>

Poput nedokučivog lica mladića na Ticianovom portretu izloženom u Palati Piti i Čad Njusam je mladić čije lice Streter ne može da odgonetne. Baš kao što je na portretu Ticianovog mladića, lišenog bogato dekorisane pozadine i raskošnog kostima, posmatrač ostavljen da samo na osnovu njegovog zagonetnog lica istka romansu kakvu želi, a koja može biti i romansa odmetnika i romansa dvorskog plemića, tako i Streter na portretu Čada Njusama zapaža jedino čvrstinu i snagu njegovog lica i figure u kojima se sustiču i sirovost i prefinjenost svetskog čoveka koji je morao imati pregršt raznovrsnih događaja u svome životu. Nema sumnje da je sugestivna ticianovska vizuelna retorika portreta Čada Njusama omogućila da Streter u gledanom vidi mladost koja živi svoj potencijal.

Na portret Čada Njusama kao svetskog čoveka nadovezuje se njegov portret kao mladog Paganina:

Čad diže lice prema lampi, i to je bio jedan od onih trenutaka u kojima je najviše izgledalo da se on, na njegov neobičan način, namerno pokazuje. Činilo se da u tim trenucima on prosto predstavlja sebe, svoj tako zaokrugljen identitet, svoje opipljivo prisustvo, svoju snažnu, mladu muškost [...] Šta je drugo mogao tu Streter nazreti do izvesno samopoštovanje, izvesno, čudno iskrenuto, osećanje moći; nešto latentno i nedostupno, što preti i čemu možda treba zavideti? To zapažanje je odmah zatim, munjevito, steklo i jedno ime – ime kojeg se naš prijatelj uhvatio pitajući se nema li možda posla sa jednim neukrotivim mladim paganinom. [...] Paganin – da, to je moralo biti ono, zar ne, što je Čad logično, morao *biti*. On mora da je to. On jeste to.<sup>790</sup>

Da portret Čada Njusama kao svetskog čoveka nije bio dovoljan, ukazuje njegova potreba da se na narednom portretu Streteru 'namerno prikaže' posebno ističući svoju „snažnu, mladu muškost“. Čad je morao doseći mitske razmere, morao se Streteru ukazati kao mladi Paganin predan sladostrasnom uživanju u čulnim iskustvima jer je Streter upravo takva iskustva u svojoj mladosti propustio.

No, retorička svrha ova dva portreta Čada Njusama nije samo da ubedi Stretera da je svoju mladost proćerdao već i da mu nagovesti da, ako ništa drugo, posmatrajući te

---

<sup>789</sup> Ibid, str. 131–132.

<sup>790</sup> Ibid, str. 134–135.

portrete „imaginacijom proširenom do krajnjih granica“<sup>791</sup> ponovo proživi davno izgubljenu mladost. Njegovo nevešto oko ne može da isprati sve implikacije vizuelnih elemenata Čadovih portreta, sačinjenih prevashodno da bi ga ubedili da je mladića potrebno spasiti ne za Vulit već od Vulita, ali zato može da ih pretoči u zadivljujuću sliku o Čadu, mladiću kakav je on mogao da bude da je sudbina drugačije htela. Mogao je, poput Čada, biti „lepši no što je ikada obećavao da će biti“<sup>792</sup>, mogao je imati „lice jednog svetskog čoveka“, „lice čoveka koji je imao dosta događaja u životu i to raznovrsnih“<sup>793</sup>, mogao je biti „izabranik žena“<sup>794</sup>, njegova ličnost je mogla doseći mitske razmere slično paganinu koji ima sve izgleda za uspeh.<sup>795</sup> Zaslepljen željom da u Čadu vidi alternativu sopstvene sudbine, odbijajući da uvidi da mu se Čad dok „diže lice prema lampi“ možda „namerno pokazuje“, da „predstavlja sebe“<sup>796</sup>, poput veštog glumca koji izvodi odveć uvežbanu rolu,<sup>797</sup> stvarajući sliku o Čadu ‘zaokrugljenog identiteta’, ‘opiopljivog prisustva’, ‘snažne, mlade muškosti’, Streter odbacuje da detaljnije promisli o ‘mrlji’ koju je krajičkom oka zapazio u podnožju velelepne slike koju gradi. Prisećajući se da je vulitski Čad bio „crnomanjast, čvrst i snažan“ ali „i sirov“, Streter se pita nije li sva razlika u tome što je pariski Čad „uglađen“<sup>798</sup>. Streter koji je tek na početku svoje pariske avanture i koji još nije „otišao toliko daleko u svom ukupnom iskustvu da je izašao s druge strane“<sup>799</sup>, ne želi da veruje da je Čadova uglađenost puka kozmetička promena mladića naučenog da, kao i svi Evropljani, polaže „mnogo na sam izgled“<sup>800</sup>. Naprotiv, on želi da veruje da se „Čad preobrazio“<sup>801</sup>, da sivi pramenovi Čadove kose očigledno ukazuju na „promenu koja se u njemu odigrala“<sup>802</sup>. Vera u Čadov istinski preobražaj predstavlja još jednu važnu podlogu za Streterov portret Čada – preobražaj mladića na koga je Pariz imao tako povoljan uticaj daje nadu da će i Streterove ‘klice prokljati’ punim zamahom. Taj zamah neće i ne može biti poput zamaha o kojem je Streter nekada maštao „vraćajući se lađom kući“<sup>803</sup>, ali može imati oblik saznanja o slobodi kakvu „godinama nije osetio“, utiska „da trenutno nema da brine ni o kome i ni o čemu“<sup>804</sup>, osećanja „bekstva“ i neočekivane spoznaje da se oseća ponovo „mladim“<sup>805</sup>. „Ton Evrope“, sa kojim se Streter susreće na

---

<sup>791</sup> Millicent Bell, „Jamesian Being“, *The Virginia Quarterly Review*, Vol. 52, No. 1, Winter 1976, p. 131.

<sup>792</sup> Henri Džejms, *Ambasadori*, prev. Slobodan Jovanović, Nolit, Beograd, 1955, str. 129.

<sup>793</sup> Ibid, str. 131.

<sup>794</sup> Ibid, str. 132.

<sup>795</sup> Ibid, str. 135.

<sup>796</sup> Ibid, str. 134.

<sup>797</sup> Ne treba smetnuti s uma da se Streterov prvi susret s Čadom simbolično odigrava u loži Francuske komedije.

<sup>798</sup> Henri Džejms, *Ambasadori*, prev. Slobodan Jovanović, Nolit, Beograd, 1955, str. 131.

<sup>799</sup> Henry James, „Project of Novel [The Ambassadors] (1 September 1900)“, *The Complete Notebooks of Henry James: the Authoritative and Definitive Edition*, ed. Leon Edel and Lyall H. Powers, Oxford University Press, 1987, p. 575. Prevod dat prema: Kolin Mejzner, „Lambert Streter i negativitet iskustva“, prev. Aleksandar Stević, *Časopis za književnost i teoriju književnosti txt*, br. 15–16, Beograd, 2008, str. 53.

<sup>800</sup> Henri Džejms, *Ambasadori*, prev. Slobodan Jovanović, Nolit, Beograd, 1955, str. 171.

<sup>801</sup> Ibid, str. 130.

<sup>802</sup> Ibid, str. 124–125.

<sup>803</sup> Ibid, str. 86.

<sup>804</sup> Ibid, str. 28.

<sup>805</sup> Ibid, str. 83.

početnim stranicama romana, prevashodno se odrazio u „dubokom osećanju promene“<sup>806</sup>. Te prve utiske o promeni koju donosi Evropa osnažice pogled na Čada i njegov neobičan preobražaj. Osećanje promene upravo je ono što Streter priželjkuje – osećanje da će Pariz „suhost [njegovog] života“<sup>807</sup> preokrenuti u priliku „da do vrška iskusi doživljavanje interesantnoga“<sup>808</sup>.

Pre nego što u tiradi malom Bilhemu zaokruži utiske o svojoj izgubljenoj mladosti podstaknute slikama s kojima se prethodno susreo, Streter će videti još jedan portret čija će vizuelna retorika presudno uticati na njega – „Portret Marije de Vijone u crnom“. Prvi među pet portreta Marije de Vijone predstavljenih u romanu odlikuje jednostavna kompozicija u kojoj je naglasak stavljen na fizičke odlike predstavljene osobe:

Bila je obučena u crno, ali u crno koje mu se činilo lako i prozračno; bila je neobično plava i, mada je bila izrazito mršava, lice joj je bilo okruglo, a oči razmaknute i pomalo čudne.<sup>809</sup> Osmeħ joj je bio prirodan i maglovit; šešir nimalo neobičan; možda je samo imao osećanje da ispod njenih finih crnih rukava zvecka više zlatnih narukvica i lančića nego što je ikada dosad video da nosi jedna dama.<sup>810</sup>

Portret će na Stretera ostaviti prijatan utisak o neposrednom i mladalačkom liku žene koju krasi nekonvencionalna lepota, ali će ga njegova svedenost unekoliko razočarati. Očekivao je bogatstvo – „bogatstvo je bilo sve što je on, u svojoj prošlosti zamišljao da ona sadrži“<sup>811</sup> – koje sada nije bio u mogućnosti da prepozna. Ono je ipak prisutno na portretu madam De Vijone – sugerisano je zlatnim nakitom koji se krije ispod rukava njene crne haljine. Međutim, to što Streter nije u potpunosti siguran u njegovo prisustvo na ruci Marije de Vijone upućuje na to da tek treba otkrije prirodu bogatstva koje ona krije. U trenutku kada se susreće s prvim portretom madam De Vijone, Streter je tek na početku svoje pariske avanture i još uvek nije u mogućnosti da razume vizuelnu retoriku slika s kojima se susreće. Za sada se njegovo razumevanje slike sažima u nejasne obrise značenja čije se prisustvo oseća ali koje ostaje nedokučivo.

---

<sup>806</sup> Ibid, str. 27–28.

<sup>807</sup> Ibid, str. 87.

<sup>808</sup> Ibid, str. 59.

<sup>809</sup> Opis lica Marije de Vijone neobično podseća na lice Elizabet But Duvenek (1846–1888) onako kako ga je dočarao njen muž, američki portretista Frenk Duvenek. Videti ilustraciju br. 119. Elizabet But bila je Džejmsova prijateljica od rane mladosti, a ona, kao i njen odnos s ocem, neretko se navodi kao inspiracija za likove Pensi Osmond, Ketrin Sloper i Megi Viver. Premda nema indicija da je Džejms video Duvenekov portret Elizabet koji je bio izložen na pariskom Salonu 1888, Džejms je o drugim njegovim portretima pisao u prikazima “On Some Pictures Lately Exhibited” (1875) i “Duvenek and Copley” (1875).

<sup>810</sup> Henri Džejms, *Ambasadori*, prev. Slobodan Jovanović, Nolit, Beograd, 1955, str. 172. Pored još jednog portreta Elizabet But (videti ilustraciju br. 120), portret Marije de Vijone u crnom priziva i Holbajnov *Portret danske Kristine, vojvotkinje od Milana* (1538). Videti ilustraciju br. 121. To Holbajново znamenito platno posredno je inspirisao dramu i roman *The Outcry* (1909, 1911). Naime, kada je 1909. vojvoda od Noforka objavio da će to platno, koje je prethodnih dvadeset godina bilo izloženo u Nacionalnoj galeriji u Londonu, prodati izvesnom američkom milijarderu, Džejms se nalazio među onima koji su se svim snagama zauzeli da se spreči odliv likovnih remek-dela iz Engleske u Ameriku. Videti: Adeline R. Tintner, “James Discovers Jan Vermeer of Delft”, *Henry James and the Lust of the Eye: Thirteen Artists in His Work*, Louisiana State University Press, 1992, pp. 151–158.

<sup>811</sup> Henri Džejms, *Ambasadori*, prev. Slobodan Jovanović, Nolit, Beograd, 1955, str. 173.

No, iako nije u mogućnosti da u potpunosti artikuliše svoje razumevanje portreta madam De Vijone, njegova vizuelna retorika, zajedno s vizuelnom retorikom slika s kojima se prethodno susreo, presudno utiču na njega. Utisci koje su one imale na njega proizvešće misao o njegovoj izgubljenoj mladosti koja će biti izrečena u govoru upućenom malom Bilhemu prilikom zabave u vrtu znamenitog vajara Glorijanija. Misli koje su se prelivale u Streterovoj svesti u Luksemburškom parku, sada su jasno i glasno izrečene, organizovane u govor koji ima slušaoca i jednom, kada budu izrečene, one postaju realnost od koje se teško može pobeći. Streterova čaša utisaka „kijima nije vladao“<sup>812</sup> konačno se preliiva i, naoko, popriva oblik tirade sredovečnog čoveka koji nema čemu da se nada. Za njega je već kasno i stoga će gorku poruku svog života preneti mladiću za koga „nije suviše kasno“ i koji ne liči na „čoveka koji je u opasnosti da izgubi voz“:

Ipak, [ne] zaboravite da ste mladi – srećno mladi; radujte se, štaviše, zbog toga i živite onako kako to priliči mladosti. Proživite sve što više možete; pogrešno je ne proživeti. Nije od tako velike važnosti čime se naročito bavite, pod uslovom da ispunite svoj život. Ako to niste imali, šta ste onda *imali*? Ovo mesto i ovi utisci – ma kako vam oni izgledali slabi da bi mogli u toj meri da uzbude čoveka; svi utisci koje su na mene ostavili Čad i ljudi koje sam sreo u *njegovom* domu – predstavljali su za mene bogato saznanje i kroz njih se misao o mladosti koju ste čuli prosto stvorila u mojoj glavi. Sada je jasno vidim. Nisam je ranije dovoljno jasno video – a sad sam suviše star, u svakom slučaju suviše star, za ono što vidim. Ali ako ništa drugo, ja je bar *zaista* vidim; i to je više nego što biste vi verovali ili što ja mogu da izrazim. Suviše je kasno. Ja sam putnik na koga je voz prilično dugo čekao na stanici, a on nije imao dovoljno pameti da to shvati. [...] Ono što čovek izgubi, izgubljeno je; ne zavaravajte se što se toga tiče. Čitava ova stvar – hoću reći stvar moga života – bez sve sumnje ne bi bila drugačija nego što jeste; jer u najboljem slučaju, to je samo jedan plehani kalup, čija je površina ukrašena naborima i ispupčenjima ili je glatka i užasno prosta i u koji se, kako kakva bespomoćna žitka masa, sipa ljudska svest – tako da čovek, kako to veliki kuvari kažu, 'dobije formu' i da ga taj kalup više ili manje čvrsto drži; jednom rečju, živi se onako kako se može. Pa ipak, čovek ima iluziju slobode; zato nemojte da se ugledate na mene, koji se nikada te iluzije nisam ni sećao. [...] Radite šta god hoćete, pod uslovom da ne načinite *moju* grešku. Jer to je bila greška. Živite!<sup>813</sup>

Međutim, šta ako je Streterova tirada, kako Bilhem malo ranije govori Streteru podučavajući ga odnosu između posmatranja i razumevanja, „varljivog izgleda“<sup>814</sup>? Zašto verovati da je Streterov „očinski prekora malom Bilhemu da se uhvati u koštac sa životom i da živi“<sup>815</sup>, samo i jedino apel čoveka koji je konačno pogledao istini u oči i suočio se sa ništavnošću sopstvene egzistencije – apel da se ne ponovi njegova greška. Već je rečeno da „nikada nijedan čitalac nije sumnjao da je Streterov vatreni govor izrečen koliko zbog dobrobiti malog Bilhema, toliko i zbog samog Stretera“<sup>816</sup>. Pitanje koje neminovno sledi

---

<sup>812</sup> Ibid, str. 60.

<sup>813</sup> Ibid, str. 177–178. Postojeći prevod ovog odeljka sadrži štamparsku grešku, na početku citiranog pasusa izostavljena je negacija.

<sup>814</sup> Henri Džejms, *Ambasadori*, prev. Slobodan Jovanović, Nolit, Beograd, 1955, str. 167.

<sup>815</sup> Kolin Mejzner, „Lambert Streter i negativitet iskustva“, prev. Aleksandar Stević, *Časopis za književnost i teoriju književnosti txt*, br. 15–16, Beograd, 2008, str. 70.

<sup>816</sup> Ibid.

jeste šta Streteru donosi tirada u Glorijanijevom vrtu. Streterov govor prethodi značajnoj promeni koja će, poput snežne lavine, uzrokovati niz manjih ali podjednako važnih – promena ambadorske misije. Ubrzo nakon zabave u Glorijanijevom vrtu Streter će prestati da bude ambasador gospođe Njusam – očaran Čadom i madam De Vijone sve više će početi da se zalaže za njihovu 'stvar'. U svetlu promene ambadorske dužnosti Streterov govor poprima i tonove svojevrsne apologije Čada – odbacivši viđenje Čada kao mladića „koga je neka rđava žena zgrabila“ i koji je izneverio „velike nade“ Vulita, zamračivši „divan život“ njegove majke,<sup>817</sup> Streter uviđa da je reč o mladiću koji živi „kako to priliči mladosti“ i koji je našao način da ispuni „svoj život“. Streterova kategorična tvrdnja, izrečena Mariji Gostri, da je „zbilja“ siguran da Čadov pariski način života „ne valja“ u potpunosti je izbledela i više nije od važnosti to što ga u Vulitu čeka „mogućnost za koju bi se rado uhvatio svaki valjani mladić“, „jedan lep 'deo' u preduzeću, veliki udeo u dobiti“, „ugled, udobnost, bezbedan život“,<sup>818</sup> „ono svakoliko spokojstvo koje čovek ima kad je jakim lancem negde ukotvljen“<sup>819</sup>. Čadu više nije „potrebna zaštita [...] od života“<sup>820</sup>. Naprotiv. Odbacujući „mnoga preimućstva“ Vulita, Čad ne čini istu grešku kao i Streter. U svetlu Streterovog novog viđenja Čadovog načina života, onog koji je miljama udaljen od vulitskog, vatreni govor u Glorijanijevom vrtu otkriva da je slika Čada koji živi punim plućima naličje slike Streterove izgubljene mladosti. Tako posmatran, Streterov govor postaje priprema za otkazivanje poslušnosti gospođi Njusam i priklanjanju novom 'vladaru'. Već u sledećem koraku Streter se nalazi na strani principa daleko važnijih od principa doličnosti i dužnosti – on postaje ambasador života.

Vizuelna retorika slika izloženih u galeriji Streterove propuštene mladosti ispunila je svoju svrhu – zahvaljujući njima ne samo da je uvideo sve ono što je izostalo iz njegovih životnih iskustava, već ga je taj uvid ubedio da promeni način posmatranja i usvoji onaj koji će mu omogućiti da u gledanom nadoknadi ono što je propustio.

---

<sup>817</sup> Henri Džejms, *Ambasadori*, prev. Slobodan Jovanović, Nolit, Beograd, 1955, str. 63.

<sup>818</sup> *Ibid*, str. 75.

<sup>819</sup> *Ibid*, str. 75–76.

<sup>820</sup> *Ibid*, str. 76.

## Galerija slika mladosti ponovo nađene

Svrha vizuelne retorike slika izloženih u Galeriji slika mladosti ponovo nađene, među kojima su od posebnog retoričkog dejstva tri portreta Marije de Vijone i žanr-scena „Ručak udvoje“, biće da Streter gledajući njih proživi izgubljenu mladost. Baš kao što su mu portreti Čada Njusama ticijanovske retorike omogućili da o njemu, a posredno i o sebi, istka romansu kakvu sanja, tako i portreti Marije de Vijone, na kojima raskošno dekorisana pozadina i bogato ukrašeni kostimi predstavljaju holbajnovsku gozbu za njegovu „požudu očiju“<sup>821</sup>, čine da tu požudu i zadovolji.

Prva među slikama raskošnije kompozicije u kojoj će uživati sva Streterova čula jeste „Portret madam De Vijone u sivom-belom salonu“<sup>822</sup>. Taj portret složene kompozicije<sup>823</sup> na kojoj Streter ima prilike da vidi mnogo više detalja koji će mu omogućiti da sagleda „ceo sklop okolnosti“<sup>824</sup> ove dame. Već u prvim trenucima susreta s novom slikom, zahvaljujući pozadini na kojoj je predstavljena, Streter Mariji de Vijone pripisuje „izvesnu slavu, izvesno blagostanje vezano za Prvo carstvo, [...] napoleonovsku opčinjenost, [...] mutni odsjaj tih herojskih vremena“<sup>825</sup>. Izvrsna drvenarija, medaljoni, pervazi, ogledala, stolice iz doba Konzulata, mitološke bronzane figure, glave sfingi, izbledele površine satena protkanog svilom, stare male minijature, slike, knjige u kožnim, ružičastim i zelenkastim koricama i pozlaćenim vencima, stakleni ormarići s bakarnim umecima, mačevi i naramenice nekadašnjih pukovnika i generala, medalje i odlikovanja, burmutice podarene ministrima i poslanicima i dela s posvetom klasika Mariju de Vijone smeštaju u ambijent starog Pariza, u okruženje nasleđenih relikvija koje stvaraju dragi i očaravajući utisak.<sup>826</sup> Na toj bogato dekorisanoj pozadini figura Marije de Vijone je predstavljena kako sedi

kraj vatre, na nabivenom i rojtama oivičenom sedištu, jednom od malobrojnog modernog nameštaja u sobi; zavalila se bila malo u njega sa rukama prekrštenim u krilu ne mičući

---

<sup>821</sup> Ibid, str. 109.

<sup>822</sup> Čarls Roberts Anderson, na primer, ističe da salon madam De Vijone neobično podseća na platna francuskog slikara Žaka Tisoa, posebno na platna naslovljena *Portret Eugena Kopensa de Fonteneja* (1867) ili *Gospođica L. L.* (1864), ali ne isključuje mogućnost su u toj Džejmsovoj slici sadržani i ostaci sećanja na dane provedene u salonu kuće nadomak Trga Vandom u kojoj je pisao *Amerikanca* ili pak na večeri provedene u salonu Alfonsa Dodea u Ulici Belšas. Anderson Tisoov ženski portret navodi pod naslovom *Gospođica Rensener*. Videti ilustracije br. 122 i 123. Charles Roberts Anderson, „Through the Picture Frame: *The Ambassadors*“, *Person, Place, and Thing in Henry James's Novels*, Duke University Press, 1977, pp. 253–254. Ukoliko se izuzme bogat dekor, sam lik Marije de Vijone priziva i *Portret ledi Agnju od Loknova* (1892) Džona Singera Sardženta. Videti ilustraciju br. 124.

<sup>823</sup> Holbajnovska vizuelna retorika zahvaljujući kojoj pozadina, kostim i mrtve prirode uključene u portret objašnjavaju predstavljeni lik, nije izražena na njegovim ženskim portretima. Za razliku od muških portreta, poput *Portreta Nikolausa Kracera* (1528) i *Portreta Georga Giza* (1532), njegovi poznatiji ženski portreti, kao što su, na primer, *Džejn Sejmur* (oko 1537) ili *Ana Klevska* (oko 1539), poglavito su lišeni bogato dekorisane pozadine i mrtve prirode, a naglasak je stavljen na lik i kostim predstavljene dame. Stoga je holbajnovsku vizuelnu retoriku na portretima Marije de Vijone moguće prepoznati samo ukoliko se na umu imaju pojedini njegovi muški portreti i dvostruki portret *Ambasadori*. Videti ilustracije br. 125–128.

<sup>824</sup> Henri Džejms, *Portret jedne ledi*, prev. Predrag Milojević, Narodna knjiga, Beograd, 1983, str. 221.

<sup>825</sup> Henri Džejms, *Ambasadori*, prev. Slobodan Jovanović, Nolit, Beograd, 1955, str. 196.

<sup>826</sup> Ibid, str. 196–197.

nijednim delom svoje ličnosti, sem svojim divnim, hitrim ozbiljnim licem. Vatra, ispod niskog belog mermera, jednostavnog i klasičnog, bila je sva sagorela i pretvorila se u srebrni pepeo; jedan od prozora je, nešto dalje, bio otvoren prema večernjoj blagosti i tišini, i kroz njega su, u kratkim razmacima, dopirali prigušeni, veseli i jednostavni, skoro seoski, zvuci pljuskanja vode i lupkanja *sabots*-a iz neke staje za kola s druge strane dvorišta. Za sve vreme dok je Streter sedeo u sobi, gospođa de Vijone nije se za mali prst pomerila sa svog sedišta.<sup>827</sup>

Spokojno zavaljena, s prekrštenim rukama u krilu, madam De Vijone nepomično i pomirljivo sa svog prestola vlada carstvom koje se pretvorilo u srebrni pepeo. Srećno uklopljen prikaz ostataka nestalog sveta i predstavnice koja ga je nadživela<sup>828</sup> portretu će podariti romantičnu starovremensku patinu koje će Stretera učvrstiti u uverenju da madam De Vijone ne liči „na žene koje je poznao“<sup>829</sup>. Vizuelna retorika tog raskošnog portreta na kojem predstavljena ličnost prepušta da o njoj govore predmeti koji je okružuju više nego ona sama, Streterovom oku pruža gozbu s kakvom se još nije susreo. Dok Marija de Vijone pozira na tom vešto osmišljenom portretu s namerom da Stretera uveri da je vredna spasavanja – namerom koja je krajem poglavlja uspešno ostvarena – Streter mu se u potpunosti prepušta, pre svega, zato što čini da se oseća kao nikada pre.

Pre nego što se susretne s još jednim portretom Marije de Vijone – onim na kojem će biti predstavljena kao polumitsko biće – Streterov pogled i pažnju će zaokupiti „Portret Žane de Vijone“. Dok se prethodni susret s likom kćerke Marije de Vijone odigrao na slici baštenske zabave u Glorijanijevom vrtu kada će je zapaziti samo kao „jednu mladu devojkicu u beloj haljini, sa belim šeširom nežno ukrašenim perjem [koja je] neosporno lepa – vedra, ljupka, stidljiva, srećna, divna“<sup>830</sup>, njen portret na zabavi kod Čada Njusama – „jedan nežni pastel u ovalnom okviru“<sup>831</sup> – biće unekoliko detaljniji prikaz male Žane. Streter je, kako saopštava pripovedač,

već je mislio o njoj kao o kakvoj slici koja se ističe u jednoj dugoj galeriji, portret neke male princeze iz starih vremena, o kojoj se nije znalo ništa sem da je umrla mlada. Maloj Žani, nesumnjivo, nije suđeno da umre mlada, ali je ipak izgledalo kao da je nikad dovoljno nežno ne možete dotaći.<sup>832</sup>

Sada kada na njenom liku primećuje da je „sva uzbuđena, skoro u groznici – toliko da bi joj s vremena na vreme oči malo zasjale a sa obraza [da joj ne silaze] dve crvene pege“<sup>833</sup>, njegova mašta bez njegove volje počinje da „bludi i veze“<sup>834</sup> o dražesnoj prirodi te lepe i vanredno vaspitane devojkice koja stoji kao potvrda vanrednosti njene majke. Poput portreta Pensi Osmond koji su u *Portretu jedne leđi* stajali kao garancija valjanosti Gilberta

---

<sup>827</sup> Ibid, str. 198.

<sup>828</sup> Činjenica da je Marija de Vijone prikazana kako sedi na jednom od retkih komada modernog nameštaja ukazuje na to da je njena egzistencija ukorenjena i u modernom dobu.

<sup>829</sup> Henri Džejms, *Ambasadori*, prev. Slobodan Jovanović, Nolit, Beograd, 1955, str. 197.

<sup>830</sup> Ibid, str. 180.

<sup>831</sup> Ibid, str. 208.

<sup>832</sup> Ibid.

<sup>833</sup> Ibid.

<sup>834</sup> Ibid, str. 209.

Osmonda, vizuelna retorika portreta Žane de Vijone – sažeta u poređenju s romantičnim portretima princeza starih majstora<sup>835</sup>, u sjaju u očima i rumenim obrazima u kojima je oličena njena detinja nevinost – namerena je da Stretera uveri da kada je mala Žana „primer izvanrednog vaspitanja“<sup>836</sup> onda i njena majka mora biti „izvanredan primer“<sup>837</sup> nečega. Čega tačno je Marija de Vijone izuzetan primer Streter će potražiti na njenom narednom portretu.

Streterovu zamisao o Mariji de Vijone kao „*femme du monde* koja živi u svome okviru“<sup>838</sup> proširiće njen naredni portret kao „Pariske nimfe“. Za razliku od prethodnog portreta u sivo-belom salonu na kojem je daleko više govorila pozadina nego sam lik, portret na kojem je predstavljena kao nešto „polumitsko“<sup>839</sup> u potpunosti je usredsređen na njenu zanosnu figuru i raskošni kostim.

Njena naga ramena i ruke bili su beli i divni; tkanina njene haljine, neka mešavina, kako mu se činilo, svile i krepa, bila je srebrnastosive boje, podešena tako umetnički da je ostavljala utisak toplog sjaja; a oko vrata nosila je ogrlicu od krupnih starinskih smaragda, čiji se zeleni otsjaj ponavljao tamnije na drugim mestima njene odeće, u vezu, emalju, satinu, u materijalima i tkaninama čije se bogatstvo nejasno naziralo. Njena glava i njene kose [bili su] izvanredno plavi i prefinjeno svečani.<sup>840</sup>

Streterov „[s]rećni plod maše“ učiniće da je uporedi s antičkim likom na „nekoj staroj dragocenoj kolajni, nekom srebrnom novcu iz doba Renesanse“, „a lakoća njenog vitkog tela, njena živahnost, veselost, njen izraz, njena odlučnost“ ubediće ga, posve pesnički, da svoje poređenje kruniše slikom boginje „koja bi delimično još bila obavijena jutarnjom izmaglicom“ ili morske nimfe „koja se do pojasa izdiže iz valova“.<sup>841</sup>

Marija de Vijone se uistinu iz svog okvira uzdiže kao mitsko biće – kao boginja prikazana u srebrno-sivoj boji Meseca i zelenoj boji preporoda ona preobražava prirodu, a kao pariska nimfa, prethodnica antičkih muza, ona nadahnjuje čoveka. Više nema sumnje šta predstavlja bogatstvo Marije de Vijone nagovešteno zlatnim narukvicama i lančićima na njenom prvom portretu – ona sama, kao i čitav svežanj „raznih dodataka“<sup>842</sup> koji joj pripadaju, predstavlja jednu od „onih retkih žena“<sup>843</sup> o kojima je Streter do sada samo „slušao, čitao, razmišljao“<sup>844</sup>, ali koja će ga sada, kada je u njenoj blizini, nesumnjivo oplemeniti. Poput mitske ličnosti, Marija de Vijone ima moć da Stretera, kao i Čada Njusama koga je učinila „mladim paganinom“<sup>845</sup>, u potpunosti preobrazi.

---

<sup>835</sup> Kao i u slučaju Pensi Osmond čiji je portret upoređen s portretom španske infantkinje i Džejmsova formulacija da je Žana de Vijone poput male princeze iz starih vremena priziva Velaskezove portrete Margarete Terese.

<sup>836</sup> Henri Džejms, *Ambasadori*, prev. Slobodan Jovanović, Nolit, Beograd, 1955, str. 209.

<sup>837</sup> Ibid.

<sup>838</sup> Ibid, str. 216.

<sup>839</sup> Ibid.

<sup>840</sup> Ibid.

<sup>841</sup> Ibid. Prikaz Marija de Vijone koja se diže iz morskih valova obavijena jutarnjom izmaglicom neminovno priziva Botičelijevo platno *Radanje Venere* (1484). Videti ilustraciju br. 129.

<sup>842</sup> Henri Džejms, *Portret jedne ledi*, prev. Predrag Milojević, Narodna knjiga, Beograd, 1983, str. 221.

<sup>843</sup> Henri Džejms, *Ambasadori*, prev. Slobodan Jovanović, Nolit, Beograd, 1955, str. 202.

<sup>844</sup> Ibid.

<sup>845</sup> Ibid, str. 135.



U čednost Marije de Vijone Streter će se uveriti zahvaljujući njenom portretu u Bogorodičinoj crkvi u Parizu. Vulitska slika Marije de Vijone kao „rđave žene“<sup>846</sup> posve će iščeznuti pred „sugestivnim dejstvom“ slike njene „uzvišene nepomičnosti u senci jedne kapele“<sup>847</sup>. Raskošni kostim s prethodnog portreta zamenio „tih i neupadljiv način na koji se obukla za ovu priliku“<sup>848</sup>

njen nešto gušći veo bio je spušten malo više, malenkost jedna ali u kojoj je bilo sve; smišljena ozbiljnost njene odeće u kojoj je ovde-onda tamna boja vina jedva primetno svetlucala iz crne boje; ljupka skromnost njene frizure tesno priljubljene uz glavu; i dok je sedela, spokojstvo njenih ukrštenih ruku u sivim rukavicama.<sup>849</sup>

Dok sedi nepomično i zamišljeno prema oltaru, madam De Vijone se ukazuje kao pobožna čedna leđi koja u slavnoj pariskoj crkvi ne okajava grehe već „obnavlja svoju hrabrost, [...] svoju spokojnost“<sup>850</sup>. Suočen s ovim novim portretom, utonuo u svoje „muzejsko raspoloženje“<sup>851</sup>, Streter zaključuje da je madam De Vijone poput junakinje neke stare priče, možda baš priče Viktora Igoa o tragičnoj sudbini Esmeralde koja u Bogorodičinoj crkvi traži utočište od onih koji je pogrešno razumeju,<sup>852</sup> junakinje koja u crkvu „ne bi nikada ušla radi bestidnog izlaganja svog greha“, već jedino radi „stalne pomoći, radi snage, radi spokojstva“<sup>853</sup>.

Premda Streterovo razmišljanje o sedamnaest tomova Viktora Iga koje je samo nekoliko dana ranije kupio, a koje ga okupira neposredno pre nego što vidi portret Marije de Vijone u Bogorodičinoj crkvi, otvoreno poziva da se njena sudbina poveže s sudbinom junakinje Igoovog najslavnijeg romana, vizuelna retorika tog portreta neodoljivo priziva i portrete na kojima je nemački slikar Hans Memling prikazao žene koje se mole.<sup>854</sup> Poput Stretera, Memling na svojim pobožnim ženama, posebno na portretu Barbare fon Flanderber koji je bio deo bračnog triptiha, naglašava njihove svedene i tamne haljine, pripijene frizure i velove. Ujedno, Memlingove žene prikazane u molitvi zapravo oponašaju prikaze Bogorodice u patnji. Stoga Džejmsova odluka da se Streter susretne s

---

<sup>846</sup> Ibid, str. 63.

<sup>847</sup> Ibid, str. 231.

<sup>848</sup> Ibid, str. 233.

<sup>849</sup> Ibid.

<sup>850</sup> Ibid, str. 232.

<sup>851</sup> Ibid.

<sup>852</sup> O značaju romana *Zvonar Bogorodičine crkve u Parizu* Viktora Igoa u ovoj epizodi Džejmsovog romana videti: Ulrich Brinkmann, „Catalyst of Experience: Place, Narrative and Biography in *The Ambassadors*“, *The Background of Tourism: Configuration of Place in Henry James*, Dissertation im Fach Amerikanistik Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaften Freie Universität Berlin, 2006, pp. 130–134.

<sup>853</sup> Henri Džejms, *Ambasadori*, prev. Slobodan Jovanović, Nolit, Beograd, 1955, str. 234.

<sup>854</sup> Videti ilustracije br. 130 i 131. I *Ktitorka* (oko 1490) i *Portret Barbare fon Flanderberh* (oko 1480) deo su portretskih diptiha. Džejms je svoj susret s Memlingovim delom opisao u putopisnom eseju o Belgiji, u kome je kao jednu od značajnijih stvari u inače „pospanom Brižu“ izdvojio „dragocene Memlinge“. (Henry James, „In Belgium“, *Transatlantic Sketches*, James R. Osgood and Company, Boston, 1875, p. 401.) Da se divio Memlingovim delima koje je video u Uficiju svedoči i pismo iz oktobra 1869. godine. (Henry James, „Mary Walsh James 13, 16 [17] October [1869]“, *The Complete Letters of Henry James, 1855–1872, Volume 2*, ed. Pierre A. Walker and Greg W. Zacharias, University of Nebraska Press, 2006, p. 143.) Memlingovo ime i pojedina dela pominje u pripovetkama „Gospođa de Mov“ i „Eugen Peikering“.

portretom Marije de Vijone kao pobožne i čedne leđi upravo u Bogorodičnoj crkvi, a još više Streterov utisak da ona sedi „na sopstvenom zemljištu“ i da mu pokazuje „kraj otvorenih vratinca to imanje čija se širina i tajanstvo prostiralo u daljini iza nje“,<sup>855</sup> njen lik ujedinjuju s likom Bogorodice. Poput Memlingove *Mater Dolorosa*<sup>856</sup> (1480), Marija de Vijone je prošla mnoge patnje i iskusila mnogo bola, ali je ostala čista i čedna. Snažna vizuelna retorika portreta Marije de Vijone u Bogorodičnoj crkvi opravdavaju Streterovu želju i potrebu da veruje u njenu nevinost. Portreti Marije de Vijone izloženi u Galeriji slika mladosti ponovo nađene – onaj na kome je prikazana kao naslednica herojskih vremena Francuske čija će ga vizuelna retorika ubediti da je ona retko stvorenje koje poput muzejske relikvije treba očuvati; njen portret kao pariske nimfe koji ga je ubedio u njenu polumitsku prirodu koja ima mogućnost da oplemeni i preobrazi sve čega se dotakne; kao i njen portret kao čedne leđi čija vizuelna retorika nagoveštava prikaze same Bogorodice – Streteru ne ostavljaju drugog izbora do da joj se u potpunosti prepusti.

Da je Streter spreman da se prepusti i uživa u svemu što Marija de Vijone ima da ponudi potvrdiće žanr-scena „Ručak udvoje“, smeštena u „jednom prekrasnom, čarobnom lokalu na levoj obali“, „mestu hodočašća za poznavaoce“<sup>857</sup> koji su u njega dolazili zarad njegove burne prošlosti. Streter i Marija de Vijone sedaju na „dva kraja jednog malog stola“

kraj prozora kroz koji su se videli užurbani promet na keju i Sena blistava i prepuna lađica; [...] gospođa de Vijone, sedeći spram njega za bleštavo belim čaršavom, uz njihove *omelette aux tomates* i flašu Šablija boje slame [...] dok su njene sive živahne oči čas učestvovala u razgovoru čas izlazile iz njega, odlazeći natrag u predele toplog prolećnog vazduha u kome je već počelo da tuče bilo ranog leta, a potom se opet vraćale Streterovom licu i njihovim ljudskim problemima.<sup>858</sup>

Vizuelna retorika te blistave i živahne slike, bleštave svetlosti i živih boja, koja neodoljivo podseća na impresionistička platna,<sup>859</sup> Stretera podstiče da je uporedi sa slikom „Večera udvoje“. Dok je londonsku večeru s Marijom Gostri odlikovala prigušena svetlost ružičastih svetiljki koje jedva osvetljavaju taj intimni trenutak u ušuškanom restoranu u okrilju noći, ručak s Marijom de Vijone gotovo da se odigrava *en plein air* na jednom od najznamenitih mesta Pariza pod jakim sunčevim svetlom čiji se odblesci hvataju u svim važnim elementima slike. Poredeći te dve žanr-scene, Streter zaključuje da je od londonske

---

<sup>855</sup> Henri Džejms, *Ambasadori*, prev. Slobodan Jovanović, Nolit, Beograd, 1955, str. 233.

<sup>856</sup> Videti ilustraciju br. 132. Premda Džejms u pismu majci iz oktobra 1869. godine ne imenuje „nebeska“ Memlingova dela koja je video u Uficiju, jedno od njih je moglo biti *Mater Dolorosa*.

<sup>857</sup> Henri Džejms, *Ambasadori*, prev. Slobodan Jovanović, Nolit, Beograd, 1955, str. 235. Čarls Roberts Anderson pretpostavlja da je reč o restoranu *La Tour d'Argent*. Charles Roberts Anderson, "Through the Picture Frame: *The Ambassadors*", *Person, Place, and Thing in Henry James's Novels*, Duke University Press, 1977, p. 256.

<sup>858</sup> Henri Džejms, *Ambasadori*, prev. Slobodan Jovanović, Nolit, Beograd, 1955, str. 236–237.

<sup>859</sup> Čarls Roberts Anderson navodi niz impresionističkih platna čija atmosfera odgovara toj Džejmsovoj slici, posebno ističući Reonarov *Ručak čamdžija* (1881). Videti ilustraciju br. 133. Roberts Anderson, "Through the Picture Frame: *The Ambassadors*", *Person, Place, and Thing in Henry James's Novels*, Duke University Press, 1977, p. 257.

večere do pariskog ručka prešao „priličan put“<sup>860</sup>. Dok je za londonsku večeru osećao da „zahteva mnoga objašnjenja“<sup>861</sup> koja su ga ometala da joj se u potpunosti prepusti, objašnjenja pariskog ručka čine mu se izlišnim jer ima li potrebe objašnjavati „svetli, čisti, uredni život kraj reke [koji] kroz otvoreni prozor [ulazi]“<sup>862</sup> u njega? Sada je u mogućnosti da se prepusti strujama života, poput lađica koje plove Senom, a utisak, koji je i ranije često imao, da „situacija juri ispred njega i da ga nosi sobom“, koji nikada nije „bio tako živ kao sada“<sup>863</sup>, nije izvor nelagode već zadovoljstva. Utoliko je „Ručak udvoje“ uistinu potvrda da je Streter prešao priličan put. Takođe, Streter nešto kasnije, u razgovoru s Marijom de Vijone, izjavljuje da se prilikom boravka u Parizu „odmorio, zabavio, osvežio“<sup>864</sup>, da se divno proveo i da je najlepše od svega bio „ovaj srećni“<sup>865</sup> susret s njom.

Pre nego što u govoru upućenom Mariji Gostri objavi da Čad i Marija de Vijone predstavljaju njegovu mladost, Streter će videti još jedan portret Čada Njusama. Dok se ispred ogledala u svom pariskom domu priprema za još jedan dan borbe da ostane u gradu koji ga čini mladim, nakon što je dobio opomenu da ispuni svoju misiju i vrati se zajedno s Čadom u Vullit, Streter i Čad će razmeniti svoje portrete. Dok će na Čadovom portretu Stretera, zahvaljujući tome što je njegovo „oko [...] čudesno“ izgledati poput kakvog čilog jelena<sup>866</sup>, Čad će, vladajući tajnom svoje „veličanstvene [...] pojave“, na Streterovom portretu njega odisati „jutarnjom svežinom – snažan i uglađen i veseo, neusiljen i mirisan i nedokučiv, s licem čija je boja izražavala zdravlje, s prijatnim srebrnastim sjajem u svojoj gustoj mladoj kosi [...] usnama koje su se na njegovoj sivo-mrkoj koži pokazivale kao crvene“.<sup>867</sup> Premda će taj svedeni portret, sav usredsređen na Čadovo lice, navesti Stretera da zaključi da mu se, kao nikad do tada, čini kao uspela ličnost, i dalje će misliti da u Čadovom veštom sabiranju svojih osobina dok pozira za portret ima „nečeg čudnog“ – dok ga Streter obuhvata pogledom, kao i što čini neprestano tokom svog boravka u pariskim galerijama, zaključuje i da „uvek ponešto ostaje neuhvaćeno“ i da se „njegov lik nazirao kroz maglu drugih stvari“.<sup>868</sup>

Iako se vizuelna retorika „Jutarnjeg portreta Čada Njusama“ ne razlikuje od prethodnih portreta na kojima se predstavio Streteru kao nedokučivi lepi mladić, ono što ga čini posebno zanimljivim jeste to što sledi kao svojevrsan odgovor na Čadovu sliku Stretera kao čilog jelena. Za razliku od Stretera kome na Čadovim portretima uvek nešto izmiče, Čadov portret Stretera, sačinjen jednim potezom, potpuno jasno sažima obilje značenja. Prvo u nizu značenja koje priziva slika Stretera kao čilog jelena svakako su krepkost, snaga i sloboda. No, imajući u vidu ceo sklop okolnosti u kojima se Streter nalazi nije nemoguće zamisliti ga i kao Ticianovog Akteona<sup>869</sup> pretvorenog u jelena. Kao i

---

<sup>860</sup> Henri Džejms, *Ambasadori*, prev. Slobodan Jovanović, Nolit, Beograd, 1955, str. 236.

<sup>861</sup> Ibid.

<sup>862</sup> Ibid.

<sup>863</sup> Ibid, str. 237.

<sup>864</sup> Ibid, str. 241.

<sup>865</sup> Ibid.

<sup>866</sup> Ibid, str. 246.

<sup>867</sup> Ibid.

<sup>868</sup> Ibid, str. 246–247.

<sup>869</sup> Videti ilustracije br. 134.

Akteon koji je od lovca postao lovina jer se drznuo da predugo gleda u lepotu,<sup>870</sup> i Streter je, predugo gledavši u mladost i lepotu Čada Njusama i Marije de Vijone, postao njihova žrtva. No, Streteru će biti potrebno još vremena da uistinu razume vizuelnu retoriku portreta koji je Čad načinio.

Međutim, da je vizuelna retorika slika „Portret madam de Vijone u sivo-belom salonu“, „Pariska nimfa“, „Portret madam De Vijone u Notrdamu“, „Ručak udvoje“ i „Jutarni portret Čada Njusama“ imala za cilj da Stretera podstakne da pronade svoju izgublenu mladost potvrđuje govor upućen Mariji Gostri, kao svojevrsan odgovor na govor upućen malom Bilhemu:

„Razume se da oličavam mladost – tojest dok traje moj mali put u Evropi. Počeo sam da bivam mlad, ili bar da stičem blagodeti koje mladost daje, onoga časa kad sam vas sreo u Česteru, i otada se to stalno dešavalo. Ali nikada tu blagodet nisam imao u pravo [v]reme<sup>871</sup> – što ustvari znači da samu stvar nikad nisam imao. Uživam tu blagodet ovoga časa; imao sam je kad sam Čadu rekao: ‘Sačekajte’; imaću je opet kad stigne Sara Pokok. To je blagodet koja bi mnogima izgledala mršava; i ja zbilja ne znam ko bi drugi sem vas i mene mogao da nazre u tome šta ja osećam. Ja se ne opijam; ne jurim za ženama; ne trošim; ne pišem čak ni sonete. Ali ipak nadoknađujem kasno ono što nisam imao rano. Ja negujem svoju malu blagodet na svoj način. To me zabavlja više no išta što mi se desilo u celome mome životu. Neka kažu šta hoće – ali to je moje prepuštanje mladosti, moj danak njoj. Čovek to unosi gde može – a negde mora da se stavi, pa makar ga uzeli iz života, uslova, osećanja drugih lica. Ja to osećanje dobijam od Čada, uprkos njegove prosede kose, koja njegovu mladost čini samo čvršćom, sigurnijom i spokojnijom; a isto tako i od nje, mada je ona starija od njega, mada ima kćer za udaju, muža od koga je razvedena, nemirnu prošlost. Iako su njih dvoje dovoljno mladi, neću reći da su baš u najsvežijoj, u *svojoj* apsolutno prvoj mladosti; jer to nema nikakve veze sa ovim. Stvar je u tome što oni pre[d]stavljaju prvu moju mladost. Da, oni su moja mladost, pošto nekako, onda kad je trebalo, ničeg drugog nije bilo. I ono što sam maločas hteo reći to je da bi sve to otišlo – otišlo pre no što bi učinilo svoje – ako bi me oni izneverili.“<sup>872</sup>

Dok su ga slike sadržane u Galeriji slika propuštene mladosti podstakle da svoje utiske zaokruži u govoru koji naglašava da je za njega već kasno i da je on propustio priliku da živi, slike u Galeriji slika mladosti ponovo pronađene uzrokuju govor u kojem ističe da ipak nije kasno da nadoknadi propušteno. Zahvaljujući boravku u toj galeriji ispunjenoj slikama živih boja i snažne vizuelne retorike, Streter oseća i proživljava svoju izgublenu mladost.

---

<sup>870</sup> Mit o Akteonu, onako kako ga je opevao Ovidije u *Metamorfozama*, opisuje kako je Akteon, odmarajući se nakon lova u kiferonskim šumama, u pećini ugledao nagu Artemidu koja se spremala za kupanje. Rasrdena Artemida kaznila je Akteona time što ga je pretvorila u jelena, koga su potom njegovi psi rastrgli. Prema: N. A. Kun, „Akteon“, *Legende i mitovi stare Grčke*, prev. Miodrag Šijaković, Veselin Masleša, Sarajevo, 1971, str. 36–38.

<sup>871</sup> Postojeći prevod sadrži štamparsku grešku koja je u navodu ispravljena.

<sup>872</sup> Henri Džejms, *Ambasadori*, prev. Slobodan Jovanović, Nolit, Beograd, 1955, str. 263.

## Galerija slika neposrednih utisaka

Nakon što mu je vizuelna retorika slika izloženih u prethodnim galerijama omogućila da uvidi i nadoknadi propuštenu mladost, Streter je spreman da se prepusti vizuelnoj retorici slika neposrednih utisaka. Za razliku od prethodnih galerija u kojima su najsnažnije retoričko dejstvo imale slike na kojima je vešto usmeravan utisak koje je one trebalo da izazovu u Streteru, najveći broj slika izloženih u poslednjoj galeriji koju obilazi tokom svog boravka u Evropi lišeno je nauma drugih. Stoga one predstavljaju slike Streterovih neposrednih utisaka. Izuzev poslednjeg portreta Marije de Vijone, na kojem ona i dalje pozira s namerom da Stretera ubedi da je vredna spašavanja, sve ostale slike predstavljaju ilustraciju ono ga što Streter opaža u jednom određenom vremenskom trenutku. Ujedno, svrha njihove vizuelne retorike jeste da dočara utiske zadovoljstva koje opaženo ima na onoga ko posmatra. Međutim, žanr-scene („Streter na balkonu“, „Vožnja čamcem“ i „Čad na balkonu“), kao i niz slika na kojima je prikazan francuski pejzaž, uključujući i onaj koji Stretera podseća na Lambineovo platno, na kojima su od presudne važnosti oni elementi slike koji ovaploćuju neposrednost utisaka, ne bi bile moguće da se u Streteru nije odigrala promena koja mu je omogućila da u slikama s kojima se susreće ne traži samo ono što želi da vidi<sup>873</sup> kao i da ono što vidi može ispravno da razume. Slike s kojima se susreo u prethodnim galerijama zadovoljile su požudu njegovog oka i, premda toga još uvek nije svestan, obučile su ga u posmatranom vidi ono što se naoko ne može videti.

Prva u nizu slika koje označavaju promenu Streterove perspektive jeste ona koja je smeštena na balkon Čadovog stana na Bulevaru Malzerb. Pre nego što će stupiti na taj simbolikom nabijeni balkon s kojeg se, čini se, otvara jedinstveni pogled na Pariz i ono što on nudi, Streter će provesti čitav sat – „sat pun neobičnih pomisli, uzbuđenja, zaključaka“<sup>874</sup> – u Čadovom stanu prelistavajući knjige i razgledajući gravire, čekajući domaćina, ali nikada, kako saopštava pripovedač, „u ovako mađiskom času, nikada sa uživanjem koje je toliko ličilo na bol“<sup>875</sup>. Iako pripovedač svedoči da je Streter proveo dosta vremena na balkonu tokom te tople i sparne noći u kojoj se „[v]eliki sjaj osvetljenog grada dizao u visinu, rasprostirao se nadaleko“<sup>876</sup>, „nagnut preko njegove ograde“<sup>877</sup>, poput malog Bilhema svojevremeno, opis same slike dat je tek u obrisima. Nešto između žanr-scene koja prikazuje čoveka na balkonu, samo zato što nam je tako rečeno, ali ne i zato što nam je to podrobno predočeno, i vedute koja prikazuje parisku noć, šturi opis same slike proširen je Streterovim snažnim utiskom koju ona stvara. Za razliku od prethodne balkonske slike na kojoj je video malog Bilhema, s kojom se susreo pre tri meseca, i na kojoj je mogao samo da zapazi, ali ne i da čuje, glas kojim mu je govorila, sada su svi glasovi

---

<sup>873</sup> Više o Streterovom „sebičnom oku“ koje vidi samo ono što želi da vidi može se naći u: Susan M. Griffin, „The Selfish Eye: Strether’s Principles of Psychology“, *American Literature*, Vol. 56, No. 3, 1984, pp. 396–409; Susan M. Griffin, „The Selfish Eye: Strether’s Principles of Psychology“, *The Historical Eye: The Texture of the Visual in Late James*, Northeastern University Press, 1991, pp. 33–56.

<sup>874</sup> Henri Džejms, *Ambasadori*, prev. Slobodan Jovanović, Nolit, Beograd, 1955, str. 389.

<sup>875</sup> Ibid.

<sup>876</sup> Ibid.

<sup>877</sup> Ibid.

postali puniji i stekli mnoga značenja; okruživali su ga svojom gomilom dok se kretao unaokolo – i baš time što su svi u jedan mah brujali nisu ga puštali da ostane miran. Osećao se, čudno, tako tužno kao da je došao zbog neke nepravde, a bio uzbuđen kao da je došao zbog neke slobodne. A slobode je baš najviše bilo na ovom mestu i u ovome času; ta sloboda ga je najviše povratila u mladost koju je odavno propustio. Danas ne bi mogao lako da objasni, ni zašto ju je propustio, ni zašto bi se posle toliko godina uznemiravao zbog tog propuštanja; ali je osnovno objašnjenje utisaka koje je sve ovo sada ostavljalo, bilo to što je sve to predstavljalo suštinu njegovog gubitka, činilo da se taj gubitak može dohvatiti, opipati, činilo ga više nego ikada dostupnim čulima. Eto u to se, u neobičnom trenutku, pretvarala za njega ta mladost koju je tako davno propustio – jedno čudno, konkretno prisustvo, vrlo tajanstveno ali i vrlo stvarno, nešto što je mogao da dodirne, da okuša, da omiriše, nešto što je potpuno mogao da čuje kako diše. To se nalazilo spolja na ulici, kao i unutra; nalazilo se u dugom posmatranju sa balkona, u letnjoj noći, posmatranju tog širokog noćnog života pariskog, one neprestane tihe i užurbane tutnjave malih osvetljenih fijakera koji su ga svojim tiskanjem po[d]sećali uvek na kockare koje je nekad gledao u Monte Karlu kako se provlače do stolova za igru. Ta mu je slika bila pred očima kada je najzad osetio da se Čad nalazi iza njega.<sup>878</sup>

Dok se na slici „Mladića na balkonu“ uistinu može videti figura malog Bilhema kojeg Streter jasno vidi s ulice obasjane popodnevnom svetlošću, Streterova figura na tom istom balkonu utapa se u tamu pariske noći. Glavni akter slike zapravo su odsjaji života koji se odigrava u daljini. Kao i na platnu *Bulevar Monmartr noću*<sup>879</sup> (1897) Kamija Pisaroa, ti odsjaji sadržani su u gradskim svetiljkama i osvetljenim fijakerima koji podsećaju na užurbanost života čak i noću. Premda ti odsjaji života obavijeni tamom pariske noći i dalje u Streteru bude utisak gubitka, ono čega još uvek nije svestan jeste da je to samo njegov utisak. Prikazujući ga kako na tom značajnom balkonu stvara svoju parisku vedutu i još više što mu prilikom njenog stvaranja nisu potrebni ambasadori koji bi veštom rukom usmeravali njegov pogled i utiske, Džejms nam uistinu prikazuje promenu Stretere pozicije. On više ne posmatra druge dok stvaraju utiske o životu već posmatra sebe i sopstvene utiske o životu.

Da su naredne slike s kojima se Streter susreće od važnosti samo one na kojima su prikazani njegovi utisci, najupečatljivije svedoči najznamenitija slika romana, „Francuski pejzaž“, odnosno Streterov ulazak u Lambineov francuski pejzaž<sup>880</sup>. U francuski seoski pejzaž, onaj koji će ga neodoljivo podsetiti na izvesno malo platno francuskog slikara

---

<sup>878</sup> Ibid, str. 389–390.

<sup>879</sup> Videti ilustraciju br. 135.

<sup>880</sup> Značaj francuskog pejzaža unekoliko je nagovešten u drugom delu šeste knjige, kada Glorijani u Čadovom stanu posmatra „jedan pejzaž, mali, ali iz francuske škole – našem prijatelju [Streteru] je milo što to zna – i dobar – što ni on kako je sa zadovoljstvom zamišljao, takođe poznao; ram je bio nesrazmerno širok prema veličini platna, a on je pomišljao kako nikada još nije video nekoga da posmatra nešto ovako kako je Glorijani sa nosom uz platno i brzim kretanjem glave od jedne strane do druge i od dna do vrha pregledao ovo parče iz Čadove zbirke“. (Henri Džejms, *Ambasadori*, prev. Slobodan Jovanović, Nolit, Beograd, 1955, str. 210.) Značaj ove epizode sastoji se, između ostalog, u tome što nagoveštava posebno mesto koje pejzaži francuske škole imaju za Stretera, u tome što je Streter zadivljen načinom na koji umetnik posmatra delo drugog umetnika i što, kako će kasnije postati jasno, za razliku od Stretera, Čad ima svoj pejzaž francuske škole. Nije zgoreg ni zapaziti da obe slike imaju problematične ramove – Čadov ram je preveliki a Streterov se rasteže.

Emila Lambinea<sup>881</sup>, koje je s žaljenjem mnogo godina ranije ostavio nekupljeno u Bostonu, Streter ulazi svesno i s namerom. Pripovedač nam saopštava da seda u voz i odlazi, pošto su mu dani u Parizu već odbrojani, „u želji da jedan od tih [odbrojanih dana] posveti sav francuskom seoskom pejzažu, sa onim njegovim naročitim, svežim zelenilom, u koje je on dosad gledao samo kroz mali duguljasti prozor rama za slike“<sup>882</sup>. Kao pokazatelje da je pronašao pejzaž koji je tražio Streter određuje „vreme, vazduh, svetlost, boje i sopstveno raspoloženje“<sup>883</sup> – oni ga uvode u

[d]uguljasti pozlaćeni ram [koji je] rasporedio [...] svoje okvirne linije; jablanovi i vrbe, trske i reka – kojoj nije znao niti želeo da zna ime – slivali su se u jednu vanredno srećnu kompoziciju; nebo je bilo srebrnasto, tirkizno i blistavo; selo na levoj strani belo, a crkva na desnoj siva; ukratko sve je bilo tu – bilo je to ono što je tražio: ulicu Tremon, Francusku, Lambinea. A preko svega, on se usred svega toga po volji šetao.<sup>884</sup>

Tu vanredno srećnu kompoziciju Streter će upotpuniti brežuljkom na kojem će naredna dva-tri sata moći da se, uz šumor jablanova, prepusti svojim mislima – mislima o nekupljenom Lambineovom platnu, Pokokovima i gospođi Njusam, Parizu i Vulitu, Mariji Gostri, Čadu i madam De Vijone, o zamoru tih „unutarnjih napora koji, ukupno uzev, nisu prestajali skoro puna tri meseca“<sup>885</sup>. No, u tom idiličnom francuskom pejzažu „njegova pomisao bila [je] srećna“<sup>886</sup>, „[o]buzimalo ga je osećanje uspeha, izvesne lepše harmonije među stvarima“<sup>887</sup>, „predavao [se] raskošnom spokojstvu, mirnoći i zabavljanju“ – „u okviru te slike“, kako saznajemo, „proveo [je] sav taj dan lutanja [...] sav omađijan može se reći više nego ikada“.<sup>888</sup> Pre nego što se pozlaćeni ram koji je čuvao Streterov idilični pejzaž rastegne i u sliku uđe, prema rečima pripovedača, sasvim drugi prizor, vredi razmotriti pitanje zbog čega je od svih mogućih francuskih pejzaža Džejms za Stretera odabrao ovaj lambineovski.

Premda se ne može pouzdano tvrditi, kao ni u slučaju Ticianovog platna *Mladić s rukavicom neobičnog oblika*, zbog čega je Džejms odabrao da baš Emilu Lambineu pripiše pejzaž u koji će Streter ući,<sup>889</sup> u ključnom trenutku za sazrevanje njegove svesti, u prvom

---

<sup>881</sup> Brojni su pokušaji da se odredi na koje tačno Lambineovo platno Džejms upućuje. Viola Hopkins, na primer, smatra da je reč o *Skeledžija na Seni, u blizini Bugivala*. Viola Hopkins, “Visual Art Devices and Parallels in the Fiction of Henry James”, *PMLA*, Vol. 76, No. 5, 1961, p. 565. Videti ilustraciju br. 136.

<sup>882</sup> Henri Džejms, *Ambasadori*, prev. Slobodan Jovanović, Nolit, Beograd, 1955, str. 401.

<sup>883</sup> *Ibid*, str. 402.

<sup>884</sup> *Ibid*, str. 401–402.

<sup>885</sup> *Ibid*, str. 404.

<sup>886</sup> *Ibid*, str. 403.

<sup>887</sup> *Ibid*.

<sup>888</sup> *Ibid*, str. 406.

<sup>889</sup> Polazeći od pretpostavke da likovna dela u Džejmsovima ostvarenjima imaju osobenu funkciju, Viola Hopkins navodi da pominjanje Lambineove slike u *Ambasadorima* ima funkciju okvira koji „priziva sputanost i uskraćenost [Streterovog] prethodnog iskustva, zadovoljstvo duha i čula koje mu je bilo uskraćeno“. Hopkinsova takođe navodi da Streterovo posmatranje pejzaža kroz Lambineovo platno „naglašava svest o kompleksnosti evropskog iskustva“ – iskustva koje „odobrava ‘požudu oka’ i podstiče imaginaciju“, u kojem je „priroda neraskidivo povezana sa umetnošću“ i zahvaljujući kojem ono što može biti viđeno kao nemoralno u svetlu novoengleskih shvatanja poprima posve drugačija značenja. Viola

delu njegove autobiografije *A Small Boy and Others* moguće je pronaći nagoveštaj jednog od razloga. Naime, prisećajući se svojih mladićkih dana Džejms izdvaja Lambinea kao jednog od pejzažista koji su sedamdesetih godina 19. veka, prema njegovom mišljenju, za američke kolekcionare u Njujorku i Bostonu majstorski sažimali „ideju modernog“<sup>890</sup>. U tom smislu Lambine je, zajedno s drugim pripadnicima Barbizonske škole, predstavljao oličenje američkog ukusa sedamdesetih godina 19. veka. Shodno tome, francuski pejzaž u mašti američkih ljubitelja umetnosti bio je onakav kakvim ga je, između ostalih, naslikao Emil Lambine. Čini se da je Džejmsovu odluku da Streteru želju da od svih francuskih pejzaža zakorači baš u Lambineov prevashodno odredila potreba da mu dodeli ukus određenog vremena i mesta.

No, pravo značenje lambineovskog francuskog pejzaža nije sadržano toliko u samim vizuelnim elementima slike koliko u tome što oni u potpunosti odgovaraju Streterovoj zamisli o tome kakvi oni treba da budu. Pravo Lambineovo platno koje u mladosti nije mogao da kupi, uprkos više nego pristupačnoj ceni, predstavljalo bi ovaploćenje njegovog sna da poseduje sliku idile sačinjene od „osobite zelene boje, jablanov[a], vrbe, trske, rek[e], sunčano[g], srebrnasto[g], neb[a], vidik[a] senovit[og] i šumovit[og]“<sup>891</sup> koju će mu, svaki put kad je pogleda, doneti spokojstvo u srećnoj dokolici. Utoliko je nekupljeni Lambineov francuski pejzaž vrhunski simbol Streterovih propuštenih prilika.<sup>892</sup> No, umesto Lambineovog platna iz Ulice Tremont koje je moglo da visi u holu njegovog stana poput onog pejzaža francuske škole koji krase Čadov pariski stan, Streter sada, makar nakratko, obitava u naizgled lambineovskom pejzažu, baš onakvom kakvim ga je zamišljao sve one godine u kojima je propuštao da ga ima. Umesto da ga poseduje, on ga živi.

Da smo skloni da bezrezervno verujemo Džejmsu, ne bi bilo razloga da posumnjamo da je Streter uistinu zakoračio u lambineovski francuski pejzaž. Međutim,

---

Hopkins, “Visual Art Devices and Parallels in the Fiction of Henry James”, *PMLA*, Vol. 76, No. 5, 1961, p. 564.

<sup>890</sup> Henry James, *A Small Boy and Others*, Charles Scribner’s Sons, New York, 1913, p. 341. Čarls Anderson navodi da je Džejms 1972. godine, otprilike u isto vreme kada je i Streter mogao da vidi Lambineovo platno u Bostonu, napisao prikaz izložbe slika umetnika Barbizonske škole iz privatne kolekcije (Henry James, “French Pictures in Boston”, *The Painter’s Eye: Notes and Essays on the Pictorial Arts*, ed. John L. Sweeney, Harvard University Press, 1956, p. 43) izložene u Galeriji „Dol i Ričards“ u Ulici Tremont u Bostonu. Za razliku od odeljka iz prvog dela autobiografije, Džejms u tom prikazu ne pominje Lambinea. Charles Roberts Anderson, “Through the Picture Frame: *The Ambassadors*”, *Person, Place, and Thing in Henry James’s Novels*, Duke University Press, 1977, p. 267.

<sup>891</sup> Henri Džejms, *Ambasadori*, prev. Slobodan Jovanović, Nolit, Beograd, 1955, str. 402.

<sup>892</sup> Lambineovo platno nije jedini „umetnički objekat“ Streterovih propuštenih i ponovo pronađenih životnih prilika. U drugom delu II knjige saznajemo da se Streter iz mladalačke posete Parizu kući vratio s dvanaest limun-žutih tomova ali ih nikada nije poslao kod knjigovesca – kao ni njegova mladalačka zaricanja da će njegov viši ukus biti uobličen i da će mu biti data upotrebna svrha ni ti tomovi koji su svedočili o tom ukusu nikada nisu povezani i pročitani. Potom, u prvom delu VII knjige, nedugo nakon što je posmatrao Glorijanija zagledanog u francuski pejzaž, saznajemo da je Streter, u naletu životne radosti, kupio sedamnaest knjiga Viktora Igoa u crveno-zlatnom povezu. Streter se ovoga puta pita da li će tih sedamnaest tomova biti nešto najopipljivije što će moći u Vulitu da predstavi kao plod svoje pariske misije. Za razliku od limun-žutih nepovezanih tomova ovi su luksuzno povezani i Streterov viši ukus je, ako ništa drugo, sada uobličen.



kao što su pojedini već primetili,<sup>893</sup> opis tog lambineovskog pejzaža više odgovara slikarima impresionizma nego Barbizonske škole. Više nego jasno uputstvo da francuski pejzaž u koji Streter stupa treba poistovetiti s onim kakvo je naslikao Emil Lambine i Streterov opis sav usredsređen na blistave boje neba i zelenila, promaljanje sive crkve i belog sela, čija vizuelna retorika neodoljivo podseća na impresionistička platna,<sup>894</sup> zapravo otkrivaju Streterovu promenu – iako želi da vidi ono što će mu omogućiti da nadoknadi propušteno, zapravo vidi nešto potpuno novo. Taj francuski pejzaž u koji je zakoračio lambineovski je samo zato što Streter nije u potpunosti svestan da je slika u kojoj obitava potpuno nova, samo njegova slika neposrednih utisaka. Iako se još uvek drži uverenja da slikama s kojima se susreće treba da nadoknadi ono što je propustio, on je zapravo otišao korak dalje i u slikama živi nesputane, čiste utiske.

Pre nego što se susretne sa slikom „Vožnja čamcem“, koja će posvedočiti da je konačno u mogućnosti da „u gledanom vidi ono što se ne može videti“<sup>895</sup>, Streter će videti niz slika koje će potvrditi da su sada od važnosti jedino njegovi neposredni utisci. Premda nam pripovedač sugerise da se ram Lambineovog platna rasteže i da će u idilični francuski pejzaž s rekom ušetati neki drugi prizor, sugerišući da je reč o istoj ali unekoliko izmenjenoj slici, zapravo je reč o nekoliko potpuno novih slika. Na pejzaž s rekom nadovezaće se žanr-scena „Seoska krčma“ na kojoj će videti jednu krupnu ženu „dubokog glasa, u beloj kapi, na vratima jedne *auberge* u najvećem obližnjem selu, selu koje mu je ostavljalo utisak nečeg belog, plavog i krivudavog, utonulog u bakarno zelenilo i pozadi koga je ili ispred koga je [...] proticala reka, a proticala je i u dnu bašte ove krčme“.<sup>896</sup> Potom će se „skoro pohlepno“ diviti slici seoske crkve koju čine „strm krov i tamna boja škriljica a unutra krečna belina i cveće od hartije“<sup>897</sup>. Sliku „Seoske crkve“ zameniće žanr-scena „Zalazak sunca uz *bock*“ smeštena u kafani najudaljenijeg sela njegovog francuskog ruralnog prizora.<sup>898</sup> Pretposlednja u nizu slika uokvirenih rastegljivim ramom Streterovog poliptiha sačinjenog od pejzaža i žanr-scena francuskog sela jeste slika restorana „Beli konj“. Posebna draž slike dvorišta restorana „Beli konj“ sažeta je zapažanjem da ona, više nego išta drugo, predstavlja dekor, pozornicu na kojoj se odvija Streterova drama svesti.<sup>899</sup> Upravo u toj slici će spojiti slika i drama – pozadina i drama na kojoj se ona odvija postaju jedno:

---

<sup>893</sup> Čarls Anderson, na primer, ističe da Streterov opis pejzaža usredsređen na blistave boje neba i zelenila više odgovaraju pejzažima impresionista nego onih predstavnika Barbizonske škole. Charles Roberts Anderson, „Through the Picture Frame: *The Ambassadors*“, *Person, Place, and Thing in Henry James's Novels*, Duke University Press, 1977, p. 271.

<sup>894</sup> Streterov francuski pejzaž neobično podseća na Renoarovu *Senu kod Bugivala* (1879) ili Moneove *Topole na Epti* (1900/1901). Videti ilustracije br. 137 i 138.

<sup>895</sup> Henri Džejms, „Umetnost romana“, prev. Marta Frajnd, *Budućnost romana*, prir. Biljana Dojčinović, Službeni glasnik, Beograd, 2012, str. 60.

<sup>896</sup> Henri Džejms, *Ambasadori*, prev. Slobodan Jovanović, Nolit, Beograd, 1955, str. 406.

<sup>897</sup> Ibid.

<sup>898</sup> Ibid.

<sup>899</sup> „[...] u suštini, više no išta drugo, bila jedan dekor, jedna pozornica; pa se i sam vazduh te drame osećao u šuštanju vrba i u boji neba.“ Henri Džejms, *Ambasadori*, prev. Slobodan Jovanović, Nolit, Beograd, 1955, str. 407.

Malobrojni su bili ti uslovi, prosti, oskudni i skromni, ali oni su predstavljali *savršenstvo svoje vrste* [...] To „savršenstvo svoje vrste“ povlačilo je sobom i najveći broj drugih stvari sa kojima je on imao da se nosi; i ma koliko da je to bilo čudno, činjenica je da je ovde to povlačenje drugih stvari bilo potpuno. Nije bilo nijedno od njegovih zapažanja koje nije tu nekako nalazilo svoje mesto [...] Zasad je u svakom slučaju bilo dovoljno da su one davale utisak – ukoliko je reč o izgledu sela – nečeg belog, vijugavog i plavog, sastavljenog u bakarno zelenilo; kada je već reč o tome, jedan spoljni zid *Belog konja* namalan je bio zaista nekom najneobičnijom bojom. To je bio deo zabave [...] što je zatim bilo dovoljno što se imao utisak da se slika i drama stapaju u ono nekoliko reči.<sup>900</sup>

Streterovo celokupno parisko iskustvo vodilo je tome, ako je verovati Džejmsovom naumu predočenom u predgovoru romanu, da u bašti restorana „Beli konj“ doživi da se slika i drama stope u nekoliko reči. Od kakvog je, međutim, značaja za Stretera to što se slika i drama stapaju? Slike koje Streter vidi i u kojima se nalazi čitavog tog dana provedenog na francuskom selu prikazi su njegovih neposrednih utisaka, on vidi ono što oseća i oseća ono što vidi. Utoliko su slike zaista pozadina za dramu njegove svesti, ali istovremeno te drame ne bi bilo da nema slike da je proizvede. Ono što poliptih francuskog sela razlikuje od svih prethodnih slika koje su u Streteru proizvele svojevrstne drame svesti jeste to što sada ono što je prikazano na slici u potpunosti odgovara onome što se u Streteru odigrava – njegova slika i njegova drama su sinhronizovane. Postale su jedno i više nema suviška značenja koje Stretera ostavlja u nemogućnosti da uistinu razume ono što vidi.

Da Streterovo stapanje sa slikom nije samo Džejmsov slikoviti prikaz završetka obrazovnog procesa, kojem je bio izložen tokom boravka u evropskim galerijama svedoče naredne dve slike s kojima se susreće. Dok će „Rečna obala“<sup>901</sup> predstavljati poslednje platno njegovog idiličnog poliptiha s pejzažima i žanr-scenama iz francuskog seoskog života, „Vožnja čamcem“ će biti slika koja obznanjuje da Streter sada u gledanom vidi ono što se ne može videti. Pogled „na celu sivo-plavu rečicu koja se, posle jednog zavoja gubila iz vida da bi se pojavila mnogo više uzvodno“ čini da se oseća spokojnim, a stečeno samopouzdanje

koje se toliko prikupilo u njemu samo je jačalo uz ovaj žubor reke, talasanje njene površine, šumor trske na suprotnoj obali, hladovinu koja se jedva primetno širila i lako ljuljanje dva mala čamca privezana uz mali splav tu blizu. Dolina na drugoj strani bila je sva jedna bakarno zelena ravan, sa sjajnim sedefastim nebom; to nebo je bilo iscepkano zaklonima od lepo potkresanog drveća koje je izgledalo nisko, kao espaliers; i mada je ostali deo sela bio rasturen u blizini, u celom ovom vidiku bilo je nečeg pustog usled čega je čamac budio primamljive pomisli. Ovakva reka nosila je čoveka sobom skoro još pre no što bi stigao da uzme vesla u ruke – a lagani pokreti vesla još više bi doprineli punoći utiska.<sup>902</sup>

Međutim, tu idiličnu sliku koja sažima Streterovo spokojstvo i zadovoljstvo, zameniće žanr-scena „Vožnja čamcem“<sup>903</sup>:

---

<sup>900</sup> Ibid.

<sup>901</sup> Streterova slika rečne obale nalik je Moneovom platnu *Sena kod Veteja* (1879). Videti ilustraciju br. 139.

<sup>902</sup> Henri Džejms, *Ambasadori*, prev. Slobodan Jovanović, Nolit, Beograd, 1955, str. 408.

<sup>903</sup> Videti ilustracije br. 140–142.

[...] ugledao je baš ono što je mašta tražila: jedan čamac približavao se ploveći duž zavijutka, a u njemu su bili jedan čovek koji je držao vesla i, kod krme, jedna dama sa ružičastim suncobranom. Najednom mu se učinilo kao da su ove figure, ili nešto slično njima, nedostajale celoj slici, nedostajale joj, više-manje, celoga dana a sada su se eto pojavile, nošene laganom strujom, pojavile namerno da bi dovršile utisak. Približavale su se polako, klizeći nizvodno i uputivši se očevidno ka splavu za pristajanje u blizini njihovog posmatrača [...] Odmah ih je osetio kao dva vrlo srećna stvorenja – tog mladića podvrnutih rukava i tu mladu plavu i spokojnu ženu, koji su u dobrom raspoloženju došli sa drugog mesta, jer su poznavali okolinu i znali šta mogu naći u ovom utočištu.<sup>904</sup>

U trenutku kada se slika sasvim približi posmatraču, za razliku od uobičajene perspektive u kojoj se posmatrač približava slici da bi sagledao sve predstavljene detalje, situacija na slici se menja. Predstavljene prilike shvataju da su posmatrane i idilična slika bezbrižne vožnje čamcem postaje slika iznenađenih ljubavnika uhvaćenih u laži – dok čamac prilazi obali mimo volje onih koji se u njemu nalaze, Streter primećuje da

da poznaje tu damu čiji je suncobran, nagnut kao da je htela da sakrije svoje lice, stavljao tako finu ružičastu tačku na ovaj sjajni pejzaž. To je bilo suviše veliko čudo, jedna od milion mogućnosti, ali ako je poznavao tu damu, onda taj gospodin koji je još bio okrenut leđima i izbegavao da se pokaže, taj gospodin, taj junak ove idile koji je bio sa zavrnutim rukavima koji je shvatio njeno iznenađenje nije bio, da bi čudo bilo potpuno, niko drugi do Čad.<sup>905</sup>

Već u narednom trenutku, kada čamac nije imao kud dalje da ode do da pristane uz obalu, sliku iznenađenih ljubavnika zamenjuje slika poznanika na izgled radosnih što se sreću van grada. Iako je „Vožnja čamcem“ jedina slika na kojoj su Čad Njusam i Marija de Vijone prikazani a da ne znaju da će je Streter videti, te da spontanost tog platna čini da oni na njemu budu predstavljeni ne onakvim kakvim bi želeli da budu viđeni već onakvim kakvi uistinu jesu, nije nemoguće zamisliti ishod Streterovog susreta s tom slikom u kojem prihvata tumačenje koje mu nude Čad Njusam i Marija de Vijone. Međutim, Streterovo oko a još više njegov um više nisu sposobni da viđeno zaodenu u ruho neodređenosti samo zato što ono ne prija oku i ne godi umu. Dok se značenjem vizuelnih elementa na slikama koje su prethodile onoj u kojoj se Streter stopio sa francuskim pejzažem moglo manipulirati, vizuelni elementi onih slika koje slede imaju posve jasno značenje. Kostimi Marije de Vijone i Čada Njusama na slici „Vožnja čamcem“ – njena haljina, cipele i suncobran i njegova košulja podvrnutih rukava – uistinu odgovaraju prizoru koji dočarava popodnevenu vožnju čamcem na poznatom izletištu van Pariza. Ono što njihove kostime čini problematičnim jeste objašnjenje koje nude Stretru – ukoliko su uistinu odlučili da jutarnjim vozom krenu iz Pariza i večernjim da se vrate u njega, onda njihovim kostimima nedostaju barem jedan šal i jedan kaput koji bi ih zaštitili od jutarnje i večernje svežine. Takođe, neformalni položaji njihovih tela na skućenom prostoru čamca u kojem se mogu naći samo oni koje sjedinjuje neka vrsta romantičnog odnosa nisu u skladu s tumačenjem da je reč samo o prijateljima ponesenim uživanjem u prirodi. Ma kako spontani bili, prijatelji nikada ne bi dozvolili da romantična vožnja čamcem naruši sliku o

---

<sup>904</sup> Henri Džejms, *Ambasadori*, prev. Slobodan Jovanović, Nolit, Beograd, 1955, str. 409.

<sup>905</sup> *Ibid*, str. 409–410.

prijateljstvu. U svom „zaludnom bdenju“<sup>906</sup>, po napuštanju francuskog pejzaža i povratku u Pariz, Streter će posebno razmotriti svaki od vizuelnih elemenata slike „Vožnja čamcem“ i umesto tumačenja koje su mu akteri slike ponudili, ma koliko ono bilo jednostavnije i povoljnije za sve, uvažiće sopstveno. Ujedno, sebi će priznati da je sve vreme boravka u evropskim galerijama nastojao da ne zamišlja ništa, ali da su ti napori izgubljeni jer sada zamišlja brojne i divne stvari.<sup>907</sup>

Da je Streterov način posmatranja zauvek izmenjen potvrdiće njegovo razumevanje vizuelne retorike poslednjih portreta Marije de Vijone i Čada Njusama. Vizuelna retorika „Portreta Marije de Vijone u belom“ dosledna je svim njenim prethodnim portretima i namerena je da Stretera ubedi da je ona, uprkos svemu, vredna spasavanja, da on, iako mu je skinuta koprena sa očiju, treba da ostane njen zaštitnik. Da bi taj cilj bio ostvaren Marija de Vijone je predstavljena u svedenoj kompoziciji sačinjenoj od samo četiri elementa izuzetno jake simbolike. Pozadinu na kojoj se ukazuje čini samo prigušeno osvetljenje „dva višekraka svećnjaka slična visokim svećama pred oltarom“<sup>908</sup> i otvoreni prozori ispred kojih se „široke zavese“<sup>909</sup> njišu ne toliko zbog strujanja vazduha tople pariske noći koliko zbog potmulog glasa Pariza koji se, u Streterovoj mašti, preobražava u „miris revolucije, miris javnog gneva – ili možda prosto miris krvi“<sup>910</sup>. Kostim Marije de Vijone posve odgovara mističnom dekoru

obučena baš kao što se ljudi u burnim vremenima oblače, i potpuno se slagalo sa maštanjem koje smo pripisali našem prijatelju što je ona bila u vanredno jednostavnoj, hladnoj belini, tako starovremenskoj, sem ako se on nije varao, da je gospođa Rolan<sup>911</sup> na gubilištu morala nositi nešto slično. Ovaj je utisak pojačavala i jedna mala crna marama, ili šal, od krepa ili muslina, koja je na starinski način bila obavijena oko njenih grudi i tako upotpunjavala, kao kakvim mističnim dodikom tu patetičnu i otmenu sličnost.<sup>912</sup>

Četvrti element ove svedene kompozicije čine uglačane površine „ogledala, pozlate, parketa“<sup>913</sup> na kojima se odražava lik Marije de Vijone. Portret suočava dinamične i statične principe – nemiru koji unosi njihanje zavesa prkosi izvesnost ognjišta preobraćenog u žrtvenik, a figuri u pokretu uglačane površine uzvraćaju jedan te isti odraz. Mariju de Vijone više ne okružuju predmeti koji će joj podariti obilje značenja već samo oni na kojima može da se vidi samo njen lik zaodnut u ritualno belo ne bi li poenta scene – ona, odnosno njena ljubav prema Čadu biće prineta žrtvenom oltaru<sup>914</sup> – u

<sup>906</sup> Ibid, str. 415.

<sup>907</sup> U originalu: “He recognised at last that he had really been trying all along to suppose nothing. Verily, verily, his labour had been lost. He found himself supposing innumerable and wonderful things.” (Henry James, *The Ambassadors*, ed. S. P. Rosenbaum, W. W. Norton & Company, New York – London, 1994, p. 315.) U prevodu: „On je na kraju uvideo da je sve ovo vreme pokušavao da ne zamišlja ništa. Zaista, zaista, taj njegov napor bio je izgubljen. I sada je počeo da zamišlja sve.“ Henri Džejms, *Ambasadori*, prev. Slobodan Jovanović, Nolit, Beograd, 1955, str. 416.

<sup>908</sup> Ibid, str. 420.

<sup>909</sup> Ibid.

<sup>910</sup> Ibid, str. 421.

<sup>911</sup> Videti ilustraciju br. 143.

<sup>912</sup> Henri Džejms, *Ambasadori*, prev. Slobodan Jovanović, Nolit, Beograd, 1955, str. 421.

<sup>913</sup> Ibid.

<sup>914</sup> Joan Bennett, “The Art of Henry James: *The Ambassadors*”, *Chicago Review*, Vol. 9, No. 4, 1956, p. 23.

potpunosti došla do izražaja. Takođe, prisustvo uglačanih površina na kojima se odražava lik Marije de Vijone upućuje i na njenu trenutnu ogoljenost – bez raskošnog kostima i dekora, ona se više ne ukazuje kao naslednica starog Pariza ili kao polumitsko biće, već kao „ražalošćena [...] služavka koja plače zbog svog momka“<sup>915</sup>. Premda je i poslednji portret madam De Vijone obavijen koprenom idealizacije, jer je ona i dalje „najfinije i najtananije stvorenje“ koju je imao prilike da upozna<sup>916</sup>, Streter konačno uviđa da je njen portret predstava koju mu je namenila. Sposoban da je vidi kao „malu glumicu“<sup>917</sup> sposobnu da obmanom i prevarom spreči da njena i Čadova velika „laž“<sup>918</sup> bude otkrivena, Streter sada može u potpunosti da razume dejstvo vizuelne retorike portreta Marije de Vijone. Uprkos tome što sada razume da mu je ta „različita i mnogostruka [...] genijalna žena“ svoje vidove pokazivala „po nekom svom tajanstvenom zakonu“<sup>919</sup> jer je to služilo izvesnom, njenom cilju, on joj ostaje veran. Veran joj je jer je ona dosledna svojoj ulozi „Kleopatre u pozorišnom komadu“<sup>920</sup> – poput Šekspirove<sup>921</sup> Kleopatre i ona je spremna da sve, pa i sebe samu, žrtvuje u ime ljubavi.

Čad Njusam, međutim, nije Šekspirov Antonije koji će sebe i svoje carstvo žrtvovati zarad ljubavi. On je ipak samo „sin svog oca“<sup>922</sup>. Uprkos razočaranju koje mu donosi spoznaja da je Čad bio i ostao odani vulitski sin koji na koncu neće izneveriti porodična očekivanja, Streter mu, nakon poslednjeg susreta s njegovom slikom, odaje priznanje za sve ono što mu je omogućio. Žanr-scena na kojoj je Čad Njusam prikazan na balkonu svoje zgrade svedoči, između ostalog, da je Streter izašao s druge strane svog pariskog iskustva. Na njoj konačno vidi ono što je želeo prvih dana po dolasku u Pariz kada se zaputio u Bulevar Malzerb:

Prozori Čadovog stana bili su otvoreni na balkon – od njih su dva bila osvetljena; jedna prilika je bila izašla i stala u stavu malog Bilhema, – mogao je da vidi sjaj njene zapaljene cigarete – nagla se preko ograde i gledala dole prema njemu. Međutim ova prilika nije ukazivala na to da se ponovo pojavio njegov mlađi prijatelj; u ovoj ublaženoj pomrčini ona je ubrzo ispoljila solidniji oblik koji je obeležavao Čada; i tako je on Čadovu pažnju lako privukao na sebe pošto je izašao nekoliko koraka napred i da mu znak; Čadov je bio glas koji je hitro i naizgled radosno odjeknuo kroz noć, pozdravljajući ga i pozivajući ga gore.<sup>923</sup>

Dok se penje stepenicama do Čadovog stana na trećem spratu, Streter priznaje da je život tog mladića, u koji ga je on dozivao i uvlačio sve to vreme, „preobražavao [...] onu prostu,

---

<sup>915</sup> Henri Džejms, *Ambasadori*, prev. Slobodan Jovanović, Nolit, Beograd, 1955, str. 428–429.

<sup>916</sup> Ibid.

<sup>917</sup> Robert Merrill, “What Strether ‘Sees’: The Ending of *The Ambassadors*”, *The Bulletin of the Rocky Mountain Modern Language Association*, Vol. 27, No. 2, 1973, p. 47.

<sup>918</sup> Henri Džejms, *Ambasadori*, prev. Slobodan Jovanović, Nolit, Beograd, 1955, str. 423.

<sup>919</sup> Ibid, str. 216.

<sup>920</sup> Ibid.

<sup>921</sup> O pojedinim strukturalnim i tematskim sličnostima *Ambasadora* i tragedije *Antonije i Kleopatra* videti: Herbert R. Coursen, “The Mirror of Allusion: *The Ambassadors*”, *The New England Quarterly*, Vol. 34, No. 3, 1961, pp. 382–384.

<sup>922</sup> Henri Džejms, *Ambasadori*, prev. Slobodan Jovanović, Nolit, Beograd, 1955, str. 453.

<sup>923</sup> Ibid, str. 441.

finu i sasvim pogodno jednoličnu stvar koju je nekada smatrao svojim životom tako da se ona više nije mogla prepoznati<sup>924</sup>.

---

<sup>924</sup> Ibid, str. 442.

## VI. „SLIKA I DALJE [...] U SRŽI SVAKOG CILJA“<sup>925</sup>: VIZUELNA RETORIKA HENRIJA DŽEJMSA

„Velike odaje Luvra“, pisao je Džejms u prvom delu autobiografije povodom prve dečaćke posete muzeju kojem se često vraćao, „kovale“ su njegovu „percepciju“.<sup>926</sup> Odaje Luvra su bile „obrazovne, formativne, plodne, u meri u kojoj nijedno drugo ‘intelektualno iskustvo’ [Vilijamove i njegove] mladosti nije moglo ni da pokuša da joj, kao sveobuhvatna, korisna stvar, parira“<sup>927</sup>. Vođen veštom rukom Žana Nadalija, italijanskog potrčka, koga su Džejmsovi uposlili kao ispomoć tokom evropskog putovanja, Džejms se prvi put susreo s Žerikoovim *Splavom meduze*<sup>928</sup> (1818–1819) i drugim znamenitostima Luvra. Osećanje blaženstva koje je tada osetio nikada ga nije napustilo:

[S]amo osećanje slobode susreta i zahvalnosti bili su pregolemi [...] slike, sami ramovi, figure u njima, pojedini delovi i odlike svake, izgled bogatog svetla, teški miris ustajalog vazduha [...], nikada nakon toga nisam obnovio staro izlaganje a da nisam nanovo oživeo staru emociju [...] Ukratko, sve je počelo sa Žerikoom i Davidom, ali se nastavljalo i lagano širilo; kao da su se nečija opažanja, nategnuta i napregnuta, nečija otkrića o značajnim postavkama i njihovo nastavljanje, deo po deo, vraćali, u tim velikim prostorima, gotovo kao mnoga istraživanja kuće života, kao tolika kruženja i bdenja nad slikom sveta. Sećanja su mi mutna na te dopuštene, samostalne posete [...] tokom kojih su se kuća života i palata umetnosti prepleli i sjedinili – Luvr je bio najnaseljeniji i najtiši hram [...] Gledao sam slike, gledao i gledao, prostranog Veronezea, Muriljovu od meseca rođenu Bogorodicu, Leonardovu gotovo neosveštanu damu sa skrštenim rukama, blaga salona Kare onako kako je postavka sklopljena, ali sam gledao i Francusku, gledao sam i Evropu.<sup>929</sup>

Neposredno pre tog dirljivog opisa Luvra<sup>930</sup> u kojem ga naziva kućom života i slikom sveta, mestom na kojem je sabrano sve što čini život i što predstavlja svet, mestom u kojem je naučio više nego u ijednoj drugoj obrazovnoj instituciji, Džejms u prvom delu autobiografije opisuje san o Apolonovoj galeriji, koji je usnio pedeset i pet godina nakon prve posete Luvru:

Apolonova galerija godinama je ostala [...] sjajan prizor [...] i do ovog časa se sećam, sasvim jasno, kakav je dragocen uticaj imala na mene [...] do buđenja, jedne letnje zore mnogo godina kasnije, iz [...] najužasnije a opet najprivlačnije noćne more mog života. Vrhunac tog neobičnog iskustva – koje po sebi stoji kao avantura u snu utemeljena u najdubljem, najbržem, najjasnijem činu spoznaje i poređenja, uistinu činu životvorne energije ali i neizrecivog straha – bila je to iznenadna jurnjava, kroz otvorena vrata, duž veoma visokog salona, za figurom nejasnih obrisa koja je u užasu uzmakla pred mojim žešćim naletom [...], a samo trenutak pre toga, van sobe, očajnički sam se, i više nego sramno, guranjem vrata svojim ramenom branio od jakog pritiskanja brave i ručke s druge

<sup>925</sup> Henry James, *A Small Boy and Others*, Charles Scribner's Sons, New York, 1913, pp. 263–264.

<sup>926</sup> *Ibid.*, p. 349.

<sup>927</sup> *Ibid.*

<sup>928</sup> Videti ilustraciju br. 144.

<sup>929</sup> Henry James, *A Small Boy and Others*, Charles Scribner's Sons, New York, 1913, pp. 351–352.

<sup>930</sup> O statusu Luvra u Džejmsovoj prozi videti: Tamara L. Follini, “Museums and Exhibitions”, *Henry James in Context*, ed. David McWhirter, Cambridge University Press, 2010, pp. 242–243.

strane. Lucidnost, da ne kažem uzvišenost, krize sastojala se u velikoj zamisli da sam, u mom užasnutom stanju, bio ipak strašniji od groznog aktera, kreature ili prikaze, šta god to bilo, za koje sam pretpostavljao, u naglom i divljem početku sna, snu unutar mog sna, da je bilo mesto stvoreno za moj odmor. Trijumf moje pobude, shvaćene u magnovenju dok sam je pod prisilom sprovodio, da na silu otvorim vrata, bila je velika stvar, ali veličanstvena poenta celokupne stvari bilo je čudo konačne spoznaje. Nakon što sam je zaprepašćujućim preokretom nadmašio u izravnom napadu i zlobnoj nameri, moja avet je već bila samo mrlja, daleko, u dnu ogromnog veličanstvenog hola, i kao što rekoh, po blistavo uglačanom podu, za tu priliku raščišćenom, bez dugačkog niza neprocenjivih vitrina poređanih po sredini, spasavala je ona *svoj* život, dok se na otvorima visokih prozora s desne strane odigravala velika oluja s gromovima i munjama. Munja koja je obelodanila veliko bekstvo osvetlila je i to čudesno mesto i, istim zadivljujućim preokretom, moj nekadašnji mladalački imaginativni život u njemu, moje osećanje koje sam duboko u sebi u celosti zadržao i sačuvao za ovu uzbudljivu priliku; šta su, za ime sveta, bili duboki otvori u zidu i uglačan pod do oni u Apolonovoj galeriji mog detinjstva?<sup>931</sup>

U tom snu, prepunom simbolike, ništa nije slučajno – ni to što se odigrava u odeljku Luvra koji nosi ime grčkog boga umetnosti, ni to što se na uglačanom podu galerije oslikava bitka slična onoj koju je na tavanici naslikao Ežen Delakroa<sup>932</sup>, ni to što ga progoni avet nejasnih obrisa, ni to što njegova imaginacija tu avet nadvladava, a posebno ne to što ga, u jednoj od odaja njegove kuće života, njene sablasti progone već više od pola veka i što on poput aveti druge vrste zauzvrat progoni te iste sablasti.

Premda je sasvim moguće da je Džejmsov san o Apolonovoj galeriji Luvra još jedna u nizu živopisnih ilustracija njegovih poetičkih načela, nesporno je da su umetnička dela Luvra, nepunih devet godina nakon prve posete, i ona u brojnim drugim muzejima koje je kasnije u životu pohodio, počela da opsedaju stranice njegove proze. Obrisi tih dela povremeno su sasvim jasno ocrtani, a mnogo češće su evocirani nejasnim obrisima sačinjenim od Džejmsovog sećanja na njih i onoga što je njegova imaginacija od njih stvorila.

---

<sup>931</sup> Henry James, *A Small Boy and Others*, Charles Scribner's Sons, New York, 1913, pp. 347–349.

<sup>932</sup> Videti ilustraciju br. 145. Ežen Delakroa je u oktobru 1851. završio oslikavanje centralnog dela tavanice Apolonove galerije, na kojem je prikazao mit o Apolonu koji ubija zmajolikog Pitona, onako kako ga je ispričao Ovidije u *Metamorfozama*. Publije Ovidije Nason, *Metamorfoze*, prev. T. Maretić, Matica Hrvatska, Zagreb, 1907, str. 16. U ranoj pripovesti "The Sweetheart of M. Briseux", fizički izgled Džejmsovog slikara Stejnisa nalik je Apolonu s tavanice koju je oslikao Delakroa. Videti: Henry James, "The Sweetheart of M. Briseux", *Travelling Companions*, Boni and Liveright, New York, 1919, p. 60; i: Adeline R. Tintner, "Inside the Museum", *The Museum World of Henry James*, UMI Research Press, 1986, p. 9. U romanu *Princeza Kasamasima*, Milisent Hening u viziji Hajasinta Robinsona, neodoljivo podeseća na Marijan koja vodi francuski narod u revoluciju, onako kako ju je prikazivao Delakroa. Videti: Henry James, *Princess Casamassima, Vol. I, The Novels and Tales of Henry James New York Edition*, Vol. 5, Charles Scribner's Sons, New York, 1908, p. 164; i: Viola Hopkins Winner, "Visual Art Devices and Parallels in the Fiction", *Henry James and the Visual Arts*, The University Press of Virginia, 1970, p. 86.



## Slika i tekst: istorijsko-poetički ekskurs

Nepunih pola veka nakon njegovih dečačkih nastojanja da u malim „dramskim knjigama“ ujedini tekst i sliku, novi zakoni književnog tržišta zahtevali su od Džejsa da svoju prozu učestalije objavljuje zajedno s ilustracijama. Premda je gajio posebnu naklonost prema ilustrovanim izdanjima, naročito prema romanima Čarlsa Dikensa s ilustracijama Džordža Krukšenka koji su obeležili njegovo detinjstvo,<sup>933</sup> kada je došao red na njega da svoje pripovesti upotpuni likovnim priložima istaknutih britanskih i američkih ilustratora, Džejs je bio više nego nezadovoljan. Iako nevoljno ipak se upustio u „ aferu“ s ilustrovanim magazinima, koja mu je uprkos svom negodovanju donela više koristi nego štete. Naime, zahvaljujući ilustrovanim magazinima u kojima je u poslednjoj deceniji 19. veka objavljivao svoje pripovesti, ostvario je san o sebi kao visoko tiražnom i široko čitanom piscu. Međutim, to što je, na primer, njegovu novelu „Okretaj zavrtnja“<sup>934</sup> 1898. moglo da čita četvrt miliona čitalaca širom Sjedinjenih Američkih Država nije ga sprečilo da podozrivo posmatra novonastale promene na književnom tržištu i da o njima piše žaleći za prošlim vremenima.

U svojoj pedeset i dve godine dugoj književničkoj karijeri, Džejs je bio svedok značajnih promena svoje profesije. Između ostalog, prisustvovao je

smrti trotomnih izdanja romana<sup>935</sup> (oko 1895), nastanku modernih broširanih izdanja, usvajanju međunarodnih zakona o autorskim pravima (*US International Copyright Act*, 1891), usponu i sunovratu književnih časopisa, nastanku oglasno orijentisanih dnevnih novina, udruživanju dnevnih novina u razmeni sadržaja<sup>936</sup>, osnivanju Britanskog udruženja pisaca (1884), pojavi književnih agenata koji će stati između pisaca i izdavača – do kraja [19.] veka, u Republici Književnost posao je postao potpuno industrijalizovan i profesionalizovan, podstičući i stvarajući do tada neviđeno potrošačko tržište za književnost.<sup>937</sup>

Dok je sasvim izvesno da su promene poput usvajanja zakona o autorskim pravima i stupanja na scenu književnih agenata donele brojne pogodnosti piscima – nakon 1891, na primer, nije se mogao ponoviti finansijski fijasko kakav mu se desio s novelom „Dejzi

---

<sup>933</sup> U prvom delu autobiografije Džejs je pisao o svojim dečačkim iskustvima čitanja Dikensovih ilustrovanih izdanja. O iskustvu čitanja *Olivera Twista* piše: „Možda mi se čak više činio Krukšankovim nego Dikensovim; bilo je toliko živopisnih, strašnih slika i sve su bile obeležene onom Krukšankovom posebnosću – ponuđeno cveće ili dobrotu, scene i figure namerene da teše i bodre, pod njegovom rukom ukazivale su se suptilno zlokobnijim, sugestivno čudnijim nego otvoreno zlo i užas.“ Henry James, *Notes of a Son and Brother*, Charles Scribner's Sons, New York, 1914, p. 120. Videti ilustraciju br. 146.

<sup>934</sup> „Okretaj zavrtnja“ objavljivan je u nastavcima u ilustrovanom i visoko tiražnom magazinu *Collier's Weekly*, od 27. januara do 16. aprila 1898. godine.

<sup>935</sup> Trotomna izdanja romana (*The three-volume novel*) bila su standardni format u britanskom izdavaštvu tokom 19. veka.

<sup>936</sup> U originalu: *syndicated daily newspaper*.

<sup>937</sup> Jakob Stougaard-Nielsen, „Print Culture“, *Henry James in Context*, ed. David McWhirter, Cambridge University Press, 2010, p. 258.

Miler<sup>938</sup>, a ulazak književnog agenta u njegov život 1888. omogućio mu je da, ako ništa drugo, više vremena posveti stvaranju književnih dela umesto pisanju pisama izdavačima – o dobrobiti promena koje su pretrpeli književni časopisi i magazini moguće je raspravljati.

Ako se kao merilo stvari uzme unekoliko idealistična ideja o demokratizaciji književnosti – ideja da su industrijalizacija i profesionalizacija izdavačke delatnosti omogućile da književnost postane dostupna najširoj čitalačkoj publici – onda se čak i preobražaj periodičnih publikacija može tumačiti kao blagotvoran. Do 1880. u Sjedinjenim Američkim Državama periodične publikacije su bile slabo razvijena grana izdavačke delatnosti.<sup>939</sup> Nakon 1880. „američko tržište postojano su preplavljivale periodične publikacije čiji je broj, prema jednoj proceni, porastao s dvanaest periodičnih publikacija, izuzev novina, u 1800. na šest stotina u 1850. godini. Već 1870. njihov broj se udvostručio, dok ih je 1885. ukupno bilo 3.300“<sup>940</sup>.

U kontekstu Džejmsove književne karijere, to je značilo daleko više mogućnosti. I pre 1884. godine, koja se može uzeti kao početak osvajanja šire čitalačke publike, koristio je sve raspoložive mogućnosti za plasiranje svog stvaralaštva. Pre nego što ih je objavljivao u knjiškom formatu, kad god je mogao s obe strane Atlantika,<sup>941</sup> Džejmsovi romani su izlazili u nastavcima u američkim i britanskim književnim časopisima. Iako je privatno izražavao nezadovoljstvo idejom da se njegove duže prozne forme čitaju „na parče“ iz meseca u mesec,<sup>942</sup> od dvadeset romana koje je za života objavio samo pet prethodno nisu objavljeni u periodičnim publikacijama.<sup>943</sup> Serijalizacija romana u časopisima omogućavala je da njegovo delo bar dva puta stigne do čitalaca – kao prilog u časopisu i kao knjiga. Ujedno, ta izdavačka praksa 19. veka, posebno u časopisima kao što su *The Atlantic Monthly*, *The Century Magazine*, *Macmillan's Magazine* i *The Cornhill Magazine*, bila je glavni izvor njegovih prihoda do 1900. godine.<sup>944</sup>

Rasprostranjena razonoda čitanja književnosti objavljene u magazinima pospešena je tehnološkim otkrićima sredinom osamdesetih godina 19. veka, koja su omogućila bržu i jeftiniju štampu. Uvođenje rotacione štampe, izmišljene 1843, i foto-postupka, koji je ušao u širu upotrebu u poslednjoj deceniji 19. veka, pomoglo je da pojedini američki ilustrovani

---

<sup>938</sup> U pismu Vilijamu Dinu Hauelsu od 17. juna 1879. Džejms će napisati: „Od cele američke karijere D[ejzi] M[iler] zaradio sam samo 200 dolara.“ Michael Anesko, „James to Howells, 17 June 1879, Paris“, *Letters, Fictions, Lives: Henry James and William Dean Howells*, Oxford University Press, 1997, p. 134.

<sup>939</sup> Jakob Stougaard-Nielsen, „Print Culture“, *Henry James in Context*, ed. David McWhirter, Cambridge University Press, 2010, p. 260.

<sup>940</sup> Ibid, pp. 260–261.

<sup>941</sup> Roman *Portret jedne ledi* je, na primer, za Džejmsovog života imao šest izdanja: u magazinu *Macmillan*, u magazinu *Atlantic Monthly*, prvo britansko izdanje u tri toma (Macmillan, 1881), prvo američko izdanje (Houghton, Mifflin and Company, 1881), prvo jednotomno britansko izdanje (Macmillan, 1883) i Njujorško izdanje (Scribner's, 1908).

<sup>942</sup> Na primer, u pismu Hauelsu povodom romana *The Awkward Age* Džejms je napisao: „[...] veoma mi je drago što stvar niste čitali kao serijal, jer osećam da ona kompaktno postoji samo kao knjiga – ako nije čitana tako, uopšte nije pročitana.“ Michael Anesko, „James to Howells, 25 September 1899, Rye“, *Letters, Fictions, Lives: Henry James and William Dean Howells*, Oxford University Press, 1997, p. 351.

<sup>943</sup> Reč je o romanima: *The Other House*, *The Sacred Fount*, *Krila golubice*, *Zlatni pehar* i *The Outcry*.

<sup>944</sup> Videti: Jakob Stougaard-Nielsen, „Print Culture“, *Henry James in Context*, ed. David McWhirter, Cambridge University Press, 2010, p. 261.

magazini devedesetih godina 19. veka dosegnu broj od dvesta hiljada pretplatnika.<sup>945</sup> Nije prošlo mnogo vremena pre nego su ugledne ilustrovane magazine, kao što su *Harper's Monthly*, *Harper's Weekly*, *Scribner's Monthly* i *Scribner's Magazine*, čiji su se sadržaji u velikoj meri zasnivali na objavljivanju priloga vodećih savremenih pisaca, zasenile publikacije poput ženskog magazina *Ladies' Home Journal*, koji je 1903. imao milion pretplatnika<sup>946</sup>. Ipak, devedesete godine 19. veka, zlatne godine ozbiljnih i kvalitetnih anglosaksonskih magazina, presudno su uticale na to da književnost postane dostupna svima.

Glavna zamerka koju je Džejsms upućivao ovim magazinima, uprkos tome što je u njima objavljivao svoja ostvarenja, bilo je prisustvo ilustracija. Svoje nezadovoljstvo sve većem primatu slikovnog sadržaja u periodičnim publikacijama, Džejsms je neretko izražavao. Vilijamu Dinu Hauelsu, na primer, u januaru 1895. je napisao: „Oduvek sam mrzeo magazinsku formu, magazinske uslove i način ophođenja i veći deo magazinske družine. Mrzim užasno malu i podređenu ulogu koju čovek igra u toj tričavoj slikovnici i poricanje celokupne književnosti koju drskost te slikovnice nameće.“<sup>947</sup> U pismu Klementu Kingu Šorteru, uredniku nedeljnika *The Illustrated London News*, 6. maja 1896, uz rukopis koji mu šalje, između ostalog, opisuje zebnju da je njegove pripovesti nemoguće ilustrovati:

Priznajem da se bojim da vaš umetnik – premda svoju priču<sup>948</sup> smatram suštinski i apsolutno dramatičnom – u mojim situacijama neće naći mnogo nagoveštaja za šarenolike i panoramske slike. Tako malo *volim* da me ilustruju (što me, u ime dobre proze i *pravog* pisanja, prijateljski govoreći, to me vredi) da se neću licemerno pretvarati da ga previše žalim.<sup>949</sup>

Uprkos Džejsmsovom protivljenju da bude ilustrovan, roman *The Other House* s ilustracijama Voltera Padžeta objavljen je u nastavcima u nedeljniku *The Illustrated London News*, od juna do septembra 1896. godine.<sup>950</sup> U pismu Edmundu Gosu, 28. avgusta 1896, pišući o nedaćama koje mu je doneo preuranjeni početak serijalizacije romana *The Other House*, ilustratora opisuje kao još jednog među onima koji ga sputavaju, osuđuju i osujećuju u njegovim književnim naporima.<sup>951</sup> Leon Edel u trećem tomu Džejsmsove biografije navodi da je uredniku magazina *Century* jednom prilikom poručio: „Ah, vaše ilustracije – vaše ilustracije! Kako ih neko kao pisac mrzi i kako to što su dobre koliko jesu,

---

<sup>945</sup> Prema: Amy Tucker, „James and the Rise of Illustrated Magazines“, *The Illustration of the Master: Henry James and the Magazine Revolution*, Stanford University Press, 2010, pp. 3–4.

<sup>946</sup> Prema: Ibid, p. 4.

<sup>947</sup> Michael Anesko, „James to Howells, 22 January 1895, London“, *Letters, Fictions, Lives: Henry James and William Dean Howells*, Oxford University Press, 1997, p. 298.

<sup>948</sup> Priča koju Džejsms šalje Klementu Šorteru prvobitno je bila zamišljena kao drama *The Other House* koju je, naprečac, za potrebe nedeljnika preradio u roman.

<sup>949</sup> Henry James, „To Clement Shorter“, *The Selected Letters of Henry James*, ed. Leon Edel, Farrar, Straus and Cudahy, New York, 1955, p. 98.

<sup>950</sup> Videti ilustracije br. 147 i 148.

<sup>951</sup> Videti: Henry James, „To Edmund Gosse“, *The Letters of Henry James*, Vol. I, ed. Percy Lubbock, Macmillan and Co., London, 1920, p. 254.

čini da ih neko još više mrzi! Ono što neko napiše, kao književno, suštinski strada zato što izlazi s njima i te dve stvari bi trebalo da stoje svaka za sebe."<sup>952</sup>

Pre nego što je u drugom delu autobiografije *Notes of a Son and Brother*, izrazio svoj žal za vremenom „u kojem [je] dati štampani proizvod [mogao] imati priliku i izgled, mogućnost, da tako kažem, da bude opisan i da ima *auru*; da ima prostora da diše"<sup>953</sup>, u jednom od svojih američkih pisama za časopis *Literature* naslovljenom "American Magazines" iz juna 1898, ilustraciju je odredio kao glavnog krivca za jalov položaj književnosti njegovog vremena:

To što su magazini, pre svega, obilno 'ilustrovani', proročki izražava, i u dobru i u zlu, njihovu narav i položaj; činjenica, sama po sebi, dovoljno govori o celoj stvari – o njihovom uspehu, ograničenjima, normama, ustupcima, čudi javnosti i stanju književnosti. Istorija ilustracije u Sjedinjenim Državama je povrh toga veoma dugačka priča, zbog koje bi zreli posmatrač lako mogao da zapadne u prekomerna prisećanja. Takav se kritičar neodoljivo i rado vraća dražesnom vremenu – dražesnom, mislim, budalastim autorima – pre potvrđene vladavine slike. To zlatno doba poznate književnosti, u njegovoj mašti, nesumnjivo stvara srećnu izmaglicu priče. [...] U mojim sećanjima ne postoji vreme kada članak, sada i onda, nije bio, u nekoj meri, slika; ali je zasigurno postojalo vreme kada je, u najgorem slučaju, bio manje slika nego danas. Slike su, u tom blagom vremenu, osim toga što su bile šture, srećom, bile i odveć loše da bi naudile – naudile, mislim, naravno, opštem ili posebnom duhu književnog autoriteta.<sup>954</sup>

Žal poznog Džejmisa, međutim, nije značio da zreli Džejms, uz svu muku, nije bio pragmatičan<sup>955</sup> – ako svoje delo nije mogao da objavi u publikaciji koja, poput časopisa *The Atlantic Monthly*, nije bila ilustrovana, objavio bi ga u ilustrovanom magazinu novog doba. Mnogo mana, a poneka prednost, bile su razlog što je Džejms od svoje sto trideset i dve prozne tvorevine u ilustrovanim magazinima objavio samo dvadeset i devet.<sup>956</sup>

Kao što nije ćutke prihvatao da njegova proza bude ilustrovana, tako se nije libio ni da ilustratore savetuje kako da rade svoj posao. Kao ilustracija načina na koji se odvijala Džejmsova saradnja s grafičkim umetnicima može se uzeti uputstvo koje je 1888. dao Džozefu Panelu povodom eseja o Londonu za magazin *Century*<sup>957</sup>:

---

<sup>952</sup> Leon Edel, *Henry James: The Middle Years, 1882–1895*, Avon Books, New York, 1978, pp. 156–157.

<sup>953</sup> Henry James, *Notes of a Son and Brother*, Scribner, New York, 1914, p. 23.

<sup>954</sup> Henry James, "American Magazines; John Jay Chapman", *The American Essays*, ed. Leon Edel, Princeton University Press, 1989, pp. 234–235.

<sup>955</sup> Kao pisac koji je živeo od svog pisanja, Džejms nije mogao da priušti da izgubi zamašan prihod koji su ilustrovani magazini donosili. „Američke slikovnice“, pisao je krajem marta 1888, „plaćaju daleko bolje – ali su tako gnusno neknjiževni medij.“ Henry James, "To Theodore E. Child", *Letters: Volume III, 1883–1895*, ed. Leon Edel, Macmillan, London, 1980, p. 227.

<sup>956</sup> Džejmsovu ilustrovanu prozu čine roman *Vašington skver* i pripovetke: "The Story of a Masterpiece", "A Problem", "Osborne's Revenge", "The Siege of London", "Cousin Maria", "Louisa Pallant", "Two Countries", "Brooksmith", "Sir Edmund Orme", „Nona Vinsent“, „Prava stvar“, "The Visit", "Jersey Villas", „Gevil Fejn“, „Oven Vingrejv“, "The Wheel of Time", "The Other House", „Okretaj zavrtnja“, "The Given Case", "Paste", „Pobuna mrtvog pisca“, "The Special Type", "Broken Wings", "The Faces", "The Beldonald Holbein", "Julia Bride" i "The Married Son". Prema: Edgar F. Harden, *A Henry James Chronology*, Palgrave Macmillan, Hampshire, 2005. Videti ilustracije br. 149 i 150.

<sup>957</sup> Videti ilustraciju br. 151.

U pogledu ilustracija zaista nemam šta da vam predložim osim da sledite svoju maštu. Ukoliko je i vama drag London pustite da vam ta naklonost bude vodič i dovoljno ćete ući u moj tekst. Članak je uopšten i stoga težak za ilustriranje – i zato bi stvar, moram reći, valjalo izvesti slobodno i maštovito; *ne* urednim, konačnim, fotografskim „pogledom“. Tako, ipak, niste u opasnosti od neuspeha. Ulične vizure, karakteristični ćoškovi (recimo oni Hajd parka), nešto u Sitiju, ili na putu ka njemu (recimo ona crkva na kraju Stranda gde se put račva) i slično. Trebalo bi da uputim molbu za neki pogled na (ili u) Grin park – s mračnim i ružnim šiljcima Bakingemske palate. Devet godina sam živio nedaleko i stalno sam tuda prolazio. No, sačinite vaš London i dovoljno će biti i moj.<sup>958</sup>

Da je Panel ispunio Džejmsovu zamisao, posredno svedoči uvodna napomena u knjizi putopisnih eseja *English Hours* (1905). Napominjući da prikuplja eseje koje je prethodno objavljivao u periodičnim publikacijama kao i u drugim putopisnim zbirkama, Džejms između ostalog ističe da oni sada „dobili veliku prednost za koju se oseća da proističe iz društva i podrške ilustracija gospodina Panela“<sup>959</sup>. Premda se s Džejmsom retko može biti posve siguran, ne čini se nerazumnim zaključak da su Panelove uopštene ali sugestivne ilustracije odgovarale zamisli da tekst ne prate slike usredsređene na detalje, prethodno predočene rečima. Ipak, ne treba smetnuti s uma ni da je jedno ilustracija putopisa a sasvim drugo ilustracija proze, kao i da je Panel za esej o Londonu objavljen u zbirci *English Hours* sačinio nove, još opštije, ilustracije.<sup>960</sup> Saradnja s Panelom na ilustriranju Londona, između ostalog, posredno ukazuje na Džejmsov osobeni otpor prema ilustracijama koje prikazuju ljudske figure, odnosno njegove junake. Dokle god je junak njegovog teksta grad i shodno tome junak ilustracija koje ga prate gradski prizor gde ljudske figure jesu ili nisu deo dekora u funkciji stvaranja osobene atmosfere, i dokle god je ilustracija sugestija osećanja koje tekst nastoji da predoči, zajednica slike i teksta je uspešna. U trenutku kada slika previše zadre u pojedinost teksta i još više kada pokuša da slikovito i detaljno dočara napisano, tekst i slika koja ga preslikava, prema Džejmsovom mišljenju, uzajamno se potiru.

Pre nego što je u predgovoru za Njujorško izdanje romana *Zlatni pehar* jezgrovito sumirao svoje stavove o ilustriranom tekstu svojih kraćih i dužih pripovesti, Džejms se od 1886. do 1890, u tekstovima za magazine *Harper's New Monthly* i *Harper's Weekly*, pozabavio ilustrativnim veštinama vodećih ilustratora izdavačke kuće Harper. Eseji o američkim ilustratorima u Evropi, Edvinu Ostinu Ebiju, Čarlsu Stenliju Rajnhardu i Alfredu Parsonsu, u revidiranom obliku, zajedno s esejima o Onoreu Domijeu i Džonu Singeru Sardžentu, kao i dramski dijalog o sprezi scenografije, dramskog teksta i glume, objavljeni su kao knjiga 1893. pod naslovom *Picture and Text*. Prvobitne verzije eseja naručene su od Džejmsa kao neka vrsta promotivnih tekstova. Ironija situacije u kojoj pisac koji se, kad god je mogao, opirao da njegovu prozu prate ilustracije sada piše pohvalne eseje o ilustriranoj prozi, prožima tekstove sabrane u knjizi *Picture and Text*. „Knjiga je“, prema mišljenju Leona Edela, između ostalih, „suptilno i delikatno delo

---

<sup>958</sup> Henry James, „To Joseph Pannell“, *The Selected Letters of Henry James*, ed. Leon Edel, Farrar, Straus and Cudahy, New York, 1955, p. 92.

<sup>959</sup> Henry James, „Note“, *English Hours*, William Heinemann, London, 1905, p. v.

<sup>960</sup> Videti ilustraciju br. 152.

uvažavanja i kritike“.<sup>961</sup> Premda je u njoj isticao stilske osobenosti ilustratora o kojima piše, hvaleći manje ili više njihove veštine, nije potrošio previše uopštenih reči na ilustraciju, kao ni na njen odnos prema tekstu. Odeljak o Edvinu Ostinu Ebiju u uvodnom eseju „Black and White“, međutim, sadrži jedan pojedinačan ali i opšti zaključak o odnosu proze i ilustracije koja ga prati:

Zaista bi šarmantan pripovedač bio onaj koji bi mogao da piše onako kako gospodin Ebi crta. Ali samo ako je stil za jednu umetnost jednako stil za drugu umetnost, te to bude blagosloveno bratstvo koje ih vezuje onda bi radnik s rečima mogao učiti od tvorca slike „Ona se priklanja da bi osvojila“. Tačno je da bi verbalni umetnik želeo da otkrije tajnu slikovitog, da se napoji na istom izvoru. Gospodin Ebi je, u biti jedan od onih koji bi nam, da može, to otkrio i odveo nas do magičnog izvora; ali ovde je on, po prirodi slučaja, bespomoćan, jer srećan *ambiente*, kako ga nazivaju Italijani, u kome se kreću njegove kreacije upravo je stvar, pretpostavljam, koju on najmanje može da nam objasni. To je stvar genija i mašte – jedne od onih stvari koju čovek sam sebi određuje onoliko koliko određuje boju svojih očiju. Kako, na primer, gospodin Ebi može objasniti način na koji direktno *posmatra* figure, scene, mesta koja postoje samo u vilinskoj zemlji njegove mašte?<sup>962</sup>

Džejmsovo zapažanje o ilustrativnim veštinama Edvina Ebija, prema mišljenju Ralfa Begardusa, otkriva njegov dvojak odnos prema ilustraciji: „Postaje jasno da se Džejms nije protivio ilustraciji *per se* već, prema rečima Viole Varner Hopkins, 'činjenici da ilustracija upada u piščev domen'<sup>963</sup>“<sup>964</sup>

Početakom 20. veka postalo je jasno da su Džejmsove zebnje u pogledu preusmeravanja pažnje sa teksta na sliku bile više nego razložne. Dok je pisao i objavljivao svoju zrelu prozu koja je od čitalaca zahtevala punu pažnju i posvećenost, slikovni sadržaji u magazinima i časopisima napadno su odvrćali pogled sa teksta. Svoj gnev zabeležio je u pismu Vilijamu Dinu Hauelsu:

*Sposobnost pažnje* potpuno je iščezla iz ukupnog anglosaksonskog uma, koju je na izvoru ugasila *slika*, velika i besramna *Bajadera* novinarstva, novina i (pre svih) magazina; ona neprestano vrišti: „Pogledajte me, ja sam ta i samo ja vas mogu, sve vreme, zadržati na sebi a da mi ne morate posvetiti ni *jedan minut* svoga vremena.“ [...] Ali živimo u samotnom vremenu za književnost ili svaku drugu umetnost do one puko vizuelne. Ilustracije [...], proza koja pazi da bude s odlikama novina i da liči i na novine [...], one i samo one, čini mi se, „imaju šansu“.<sup>965</sup>

Magazini-slike čitaocima su nudili neopterećujuće kratke priče sažete u pratećim slikama, a Džejms im je nudio *Krila golubice*. Ukoliko je, na primer, Vilijamu Džejmsu, pomnom, veštom i odanom čitaocu svih dela svoga brata, bilo potrebno da „mnoge stranice i

<sup>961</sup> Leon Edel, *Henry James: The Middle Years, 1882–1895*, Avon Books, New York, 1978, p. 157.

<sup>962</sup> Henry James, „Black and White“, *Picture and Text*, Harper and Brothers, New York, 1893, pp. 15–16.

<sup>963</sup> Viola Hopkins Winner, „Pictorialism in the Theory of the Novel“, *Henry James and the Visual Arts*, The University Press of Virginia, 1970, p. 62.

<sup>964</sup> Ralph F. Bogardus, „Henry James and the Art of Illustration“, *The Centennial Review*, Vol. 22, No. 1, 1978, pp. 89–90.

<sup>965</sup> Henry James, „James to Howells, 11 December 1902, Rye“, *Letters, Fictions, Lives: Henry James and William Dean Howells*, Oxford University Press, 1997, p. 380.

bezbrojne rečenice“ *Krila golubice* pročitao više puta ne bi li shvatio „kog đavola“ je pisac hteo da kaže,<sup>966</sup> šta je onda ostajalo „običnom“ čitaocu iz vremena Džejmsove zrele faze?

Na sreću, kada je došlo vreme da Džejms izabere svoja dela i objavi ih u reprezentativnom izdanju, ilustraciju je mogao da zameni fotografijom. Osobito je bio zadovoljan odlukom da Njujorško izdanje njegovih izabranih dela umesto ilustracijama bude ukrašeno fotografijama Alvina Langdona Koborna. Uspešna saradnja s američkim fotografom zaslužnim za proboj fotografskog piktorijalizma u Sjedinjenim Državama, omogućila mu je da u predgovoru romana *Zlatni pehar* zaokruži svoje stavove o odnosu ilustracije i proze. Pošavši od toga da se pitanje „prihvatljivosti ilustracije“ u njegovo vreme pre ili kasnije nameće svakom autoru „koji iznosi ilustrativne tvrdnje (tj. stvara efekat ilustracije)“<sup>967</sup>, Džejms iznosi jedan od svojih važnijih autopoetičkih stavova:

*Suština ma kog predstavjačkog dela jeste, naravno, da vrvi od neposrednih slika; i, na primer, trebalo je da gledam popreko na predloge mojih saradnika u celom poslu da se, u bilo kom trenutku, na moju sliku nakalemi<sup>968</sup> ili „uzgoji“ slika iz nečije druge ruke – to je uvek, prema mome mišljenju, bio protivprirodni događaj.<sup>969</sup>*

Pošto je predstavjačko delo odredio kao ono koje treba da vrvi od neposrednih slika, naglasivši da priroda takvog dela odriče, ukoliko zakona ima, pravo da mu bude pridodato nečije drugo slikovno delo, Džejms napominje da nepoštovanje tog prirodnog zakona zapravo ugrožava budućnost proze:

Sve što odgovornu prozu razrešava dužnosti da, stavljena pred nas, bude dovoljno dobra, dovoljno zanimljiva i, ako je slika posredi, dovoljno slikovita, prevashodno *sama po sebi*, čini njoj najgoru uslugu, a ljubitelja književnosti može nadahnuti na izvesna živahna pitanja o budućnosti te institucije.<sup>970</sup>

Način na koji ilustracija zapravo otima prozi jedno od njenih, prema njegovom mišljenju, najznačajnijih svojstava, Džejms objašnjava u nastavku predgovora. Kao i Stefan Malarme, kako ističe Hillis Miler,<sup>971</sup> koji se takođe protivio ilustrovanoj prozi zato što „sve što knjiga evocira treba da se dogodi u umu čitaoca“<sup>972</sup>, i Džejms je duboko verovao u književnu „čaroliju“ – ideju da reči stvaraju slike na stranicama proze a potom i slike u umu čitalaca:

---

<sup>966</sup> Prema: F. O. Matthiessen, „WJ and HJ: On Each Other's Work“, *The James Family: A Group Biography*, The Overlook Press, Woodstock – New York, 2008, p. 338.

<sup>967</sup> Henry James, „Preface“, *The Golden Bowl, Vol. I, The Novels and Tales of Henry James New York Edition*, Vol. 23, Charles Scribner's Sons, New York, 1908, p. ix.

<sup>968</sup> U originalu *graft*. Džejmsov izbor reči *graft* Hillis Miler objašnjava: „'Kalemiti' i 'grafičko', naravno, imaju isti koren, grčko 'graphein', pisati. Kalemljenje se odnosi na grčki koncept izdanka naoštrenog poput olovke koji se umetao ispod kore stabla domaćina. Nakalemljeno drvo što rađa i žute i crvene jabuke je 'nezakonito', čudovište ili *lusus naturae*.“ J. Hillis Miller, „The 'Grafted' Image: James on Illustration“, *Henry James's New York Edition: the Construction of Authorship*, ed. David McWhirter, Stanford University Press, 1995, p. 140.

<sup>969</sup> Henry James, „Preface“, *The Golden Bowl, Vol. I, The Novels and Tales of Henry James New York Edition*, Vol. 23, Charles Scribner's Sons, New York, 1908, p. ix. Isticanje N. M.

<sup>970</sup> Ibid, pp. ix–x.

<sup>971</sup> Videti: J. Hillis Miller, „The 'Grafted' Image: James on Illustration“, *Henry James's New York Edition: the Construction of Authorship*, ed. David McWhirter, Stanford University Press, 1995, pp. 138–139.

<sup>972</sup> Prema: J. Hillis Miller, „Word and Image“, *Illustration*, Reaktion Books, London, 1992, p. 67.

[Autor bi] trebalo da čitaoca, „sklonog umetnosti“, dovede u stanje halucinacije, slikama koje je evocirao kao što one samom autoru ne daju mira dok ih ne zabeleži ili snimi, dok od njih svojom umetnošću ne stvori određeni privid u sebi svojstvenom medijumu – ništa bolje nema do toga [...] da se bace književne čini.<sup>973</sup>

Niko ne bi trebalo da se meša u čaroliju zahvaljujući kojoj su se piščeve mentalne slike pretočile u slike sačinjene od reči na stranicama hartije, a koje potom čitalac, dok ih pogledom prati i preobražava u značenje, stvara sopstvene mentalne slike. Džejmsova čarolija je intimni čin u kome on i njegov čitalac razmenjuju slike. Umetnik koji svojim ilustracijama nastoji da posreduje između Džejmsa i njegovog čitaoca, zapravo je onaj koji raščinjava, onaj koji čini da čarolija nestane. Ili, kako Hillis Miler objašnjava krilaticu Stefana Malarmea, u kontekstu performativnog svojstva književnosti:

Reči na stranici imaju performativnu moć evokacije. One u umu čine prisutnim ono što je inače odsutno. Ukoliko je ta moć rastrojena, skrenuta s puta, preusmerena na ilustraciju (pošto je, pretpostavljamo, prvo prošla kroz um ilustratora), ona nikada neće delovati tamo gde bi trebalo, u umu čitaoca. One će preći u sliku i biće tamo prisutne. Tekst će biti nemoćan da ostvari svoje čarobno dejstvo na um čitaoca, da dozove duhove koje nosi u sebi. Knjiga, čini se, ima ograničenu magičnu energiju. Ilustracija će je iscrpiti i ostaviti knjigu da bude mrtvo slovo.<sup>974</sup>

Kao ni Malarme, ni Džejms ni u kom slučaju nije želeo da njegov tekst bude mrtvo slovo na papiru, već je tokom čitave svoje karijere nastojao da njegovi tekstovi vrve od živopisnih i neposrednih slika.

---

<sup>973</sup> Henry James, "Preface", *The Golden Bowl, Vol. I, The Novels and Tales of Henry James New York Edition*, Vol. 23, Charles Scribner's Sons, New York, 1908, p. x.

<sup>974</sup> J. Hillis Miller, "Word and Image", *Illustration*, Reaktion Books, London, 1992, p. 67.



## Slika u tekstu: srž Džejmsovog cilja

Pet godina nakon što je u predgovoru Njujorškog izdanja romana *Zlatni pehar* zapisao da je „[s]uštinu ma kog predstavjačkog dela [...] da vrvi od neposrednih slika“<sup>975</sup>, u prvom delu autobiografije Džejms je zabeležio sećanja na muke koje mu je zadavala četvrta stranica njegovih „dramskih knjiga“, ona na kojoj je slikom trebalo da predstavi ono što je prethodno predočio rečima:

Bio sam sposoban da naučim, premda presporo, da ideje izrazim u scenama, a nisam bio kadar, uz ma kakvo strpljenje, da sačinim podesnu sliku; pa ipak sam težio tom obliku zamisli pre nego ijednom drugom i dugo sam, nakon tih prvobitnih časova, trošio vreme pokušavajući. Ni do čega drugog mi nije bilo tako stalo, što je donekle nadomestilo opšti neuspeh moje pažnje. Negovao sam uverenje, ili sam bar pokušavao da ga gajim, da će moj stisak olovke ili četke za akvarel jednom postati dovoljno žestok da nadoknadi ostale slabosti zahvata [...] To je bilo veoma obmanjujuće očekivanje koje je, ipak, bilo podstaknuto primerom mog brata, [...] od koga su očekivanja, očigledno, bila odveć opravdana; [...] moje skromno „zanimanje za umetnost“, tačnije naklonost zevanju u ilustracije i izložbe, bilo je sveprožimajuće i iskreno. Bilo je elemenata koji su taj slučaj učinili prirodnim: slika, predstavjačka zamisao, direktno i snažno me je privlačila, privlaćće me svih mojih dana, jedino sam bio spor da prepoznam onu koja me je, u tom smislu, najviše mamila. Od početka sam bio licem okrenut ideji predstavljanja – predstavljena stvar dobija na draži, interesovanju, tajnovitosti, dostojanstvu, izvrsnosti, na koncu, dobija na značaju od predstavljene stvari (u odnosu na slučajno, na puku stvarnost bez svrhe); ali u predstavjačkoj kući<sup>976</sup> postoji mnogo odaja, svaka sa svojom bravom, i dugo je trajao posao razvrstavanja i isprobavanja ključeva. Kada sam konačno u dubini svog džepa pronašao onaj s kojim sam manje-više mogao da radim, osetio sam, s olakšanjem, da je *slika i dalje, sve u svemu, u srži svakog [mog] cilja*.<sup>977</sup>

Svoj cilj Džejms je počeo da sprovodi 1864. s prvom objavljenom pripovetkom “A Tragedy of Error” i okončao ga je 1911. s poslednjim, za života, objavljenim romanom *The Outcry*.

---

<sup>975</sup> Henry James, “Preface”, *The Golden Bowl, Vol. I, The Novels and Tales of Henry James New York Edition*, Vol. 23, Charles Scribner’s Sons, New York, 1908, p. ix.

<sup>976</sup> „Predstavjačka kuća“ neodoljivo podseća na „kuću proze“ iz predgovora *Portretu jedne leđi*, a mnoštvo brava i odgovarajućih ključeva eho je dnevničke beleške posvećene „božanskom principu Scenarija“: „Da li je *deo* svih ovih proćerdanih strasti i straćenog vremena (proteklih pet godina) jednostavno bila dragocena pouka koja me je, okolišenjem i zaobilazno, na okrutno skup način, naučila da je *jedinstvena vrednost pripovednog plana takođe* (ne znam kako bih prikladnije to nazvao) božanski princip Scenarija? Ako je to bila jedna strana pouke celokupnog neizrecivog, ukupnog tragičnog iskustva, gotovo da blagosiljam muke i bolove i jade koje je ono donelo. Ako se nešto pomalja iz jezgra te izuzetne istine – [...] mnogo toga, *toliko* toga, sjajnog zavisi – te izuzetne istine koju ovde nazivam božanskim principom jeste da ključ, na isti *opšti* način, odgovara komplikovanim komorama i dramske i pripovedne brave.“ Henry James, “34 D. V. G., W., February 14th, 1895”, *The Complete Notebooks of Henry James: the Authoritative and Definitive Edition*, ed. Leon Edel and Lyall H. Powers, Oxford University Press, 1987, p. 115.

<sup>977</sup> Henry James, *A Small Boy and Others*, Charles Scribner’s Sons, New York, 1913, pp. 262–264. Isticanje N. M.

No, izlaganju načina na koji je Džejms sprovodio svoj cilj, trebalo bi da prethodi ponovni pogled, uz sve revizije koje on sobom nosi,<sup>978</sup> na periodizaciju njegovog opusa.

Uvreženo je mišljenje da se stvaralaštvo Henrija Džejmsa može podeliti u tri faze: ranu fazu koja obuhvata dela objavljena od 1864. do 1881; prozu srednjih godina gde se ubrajaju ona nastala između 1882. i 1895; i glavnu, zrelu, fazu koju čine dela napisana i objavljena u periodu od 1896. do 1916. godine. Na tragu Rosa Posnoka koji navodi da se glavna faza njegovog stvaralaštva završava 1904. s objavljivanjem romana *Zlatni pehar* i da, nakon nje, ipak sledi još jedna, prevashodno usredsređena na poetiku, kritiku i autobiografiju,<sup>979</sup> moguće je predložiti i drugačiju periodizaciju stvaralaštva Henrija Džejmsa. Ta periodizacija obuhvatala bi: ranu fazu učenja, od 1864. do 1880; srednju fazu usavršavanja, od 1880. do 1900; zrelu fazu velikih romana, od 1901. do 1904; i poznu autopoeitičku fazu od 1905. do smrti 1916. godine. Drugačija vremenska i smisaona sistematizacija Džejmsovog stvaralaštva čini se opravdanom iz nekoliko razloga. Roman *Portret jedne leđi*, na primer, uobičajeno se smatra krunom njegove rane faze. On, međutim, po svim svojim odlikama suštinski odudara od romana objavljenih tokom sedamdesetih godina 19. veka – Džejmsovim rečima rečeno *Portret jedne leđi* spram *Amerikanca* jeste ono što je vino spram vode.<sup>980</sup> Takođe, roman o Izabeli Arčer bio je, kako je Majkl Gora ubedljivo pokazao,<sup>981</sup> Džejmsov prvi veliki uspeh, kojim je zavređeo posebnu pažnju i čitalaca i kritike, svrstavši ga u red pisaca američkih remek-dela. U tom smislu, razložnim se čini da objavljivanje *Portreta jedne leđi* treba uzeti kao početak faze u kojoj je Džejms okončao svoje godine učenja i započeo godine usavršavanja svog osobenog književnog izraza. Da se decenije od 1880. do 1900. mogu okarakterisati kao periodom svojevrsnog usavršavanja pokazuje, između ostalog, žanrovska, stilska i svaka druga raznovrsnost njegovih dela nastalih u poslednjim decenijama 19. veka. Od 1880. do 1900. Džejms je, naime, svoju voljenu, elastičnu,<sup>982</sup> formu romana rastezao svom snagom, eksperimentišući sa svim dostupnim pripovednim tehnikama usput stvarajući nove, one koje će ga u potonjim decenijama proslaviti kao jednog od začetnika moderne proze; pisao je najrazličitije pripovetke, i one koje su svrstane u klasike kratke priče i one namenjenom najširoj čitalačkoj publici; okušao se i u pisanju drama i osvajanju pozorišnog sveta, u čemu nije postigao uspeh kojem se nadao; odredio se kao referentan književni i likovni

---

<sup>978</sup> U predgovoru *Zlatnom peharu* o sprezi ponovnog pogleda i izmena koje on donosi Džejms piše: „Revidirati znači videti, ponovo pogledati – što u slučaju pisane stvari znači, ni manje ni više, ponovo pročitati. Uz to sam, zlovoljnog raspoloženja, priključio i ideju ponovnog pisanja.“ Henry James, „Preface“, *The Golden Bowl, Vol. I, The Novels and Tales of Henry James New York Edition, Vol. 23*, Charles Scribner's Sons, New York, 1908, p. xvi.

<sup>979</sup> Ross Posnock, „Breaking the Aura of Henry James“, *Henry James's New York Edition: the Construction of Authorship*, ed. David McWhirter, Stanford University Press, 1995, pp. 23–24.

<sup>980</sup> Videti: Henry James, „Mary Walsh James, 4 May [1877]“, *The Complete Letters of Henry James 1876–1878, Volume 1*, eds. Pierre A. Walker and Greg W. Zacharias, University of Nebraska Press, 2012, p. 106; i: Henry James, „Mary Walsh James, 15 March [1878]“, *The Complete Letters of Henry James 1876–1878, Volume 2*, eds. Pierre A. Walker and Greg W. Zacharias, University of Nebraska Press, 2013, p. 63.

<sup>981</sup> Michael Gorra, *The Portrait of a Novel: Henry James and the Making of an American Masterpiece*, Liveriht Publishing, New York, 2012.

<sup>982</sup> Predgovor *Ambasadorima* Džejms završava rečima: „Roman ostaje još uvek, pod pravim uticajem, najnezavisniji, najelastičniji i najčudesniji književni oblik.“ Henri Džejms, „Predgovor *Ambasadorima*“, prev. Sergej Macura, *Budućnost romana*, prir. Biljana Dojčinović, Službeni glasnik, Beograd, 2012, str. 149.

kritičar, i kao rado čitan i pronicljiv putopisac. Do 1900. Džejs se oprobao u svemu u čemu je želeo, gotovo u svakom žanru, svakom stilu i postupku vrednim njegove pažnje i u osvit novog veka bio je spreman da književnoj sceni predstavi svoj „destilovani proizvod“ onaj koji „poseduje intenzitet, lucidnost, sažetost, lepotu, sve odlike nužne za [...] utisak“<sup>983</sup> koji je želeo da stvori. Pošto je u prvih pet godina 20. veka objavio svoja tri velika romana i niz drugih dela, ostvarenja koja su usledila nakon 1904, kako Ros Poznok predlaže, zaista mogu činiti poznu, autopoetičku fazu. Od 1905. do 1916. objavio je jedan roman i sedam pripovedaka, priredio je Njujorško izdanje svojih izabranih dela i napisao tri toma autobiografije. Iako zamišljeno kao izdanje izabranih dela, Džejsmovo Njujorško izdanje neretko je posmatrano i kao izdanje poslednje volje u kojem je predgovorima i obilnim ispravkama proze koja ga čini nastojao da odredi način na koji je želeo biti viđen, čitan i razumevan.<sup>984</sup> Osamnaest predgovora napisanih za Njujorško izdanje predstavljaju poglavlja Džejsmове neobjavljene autopoetičke knjige,<sup>985</sup> a revidirana izdanja romana i pripovedaka konačne verzije njegove reprezentativne proze. U tri toma autobiografije, pak, odredio je način na koji bi trebalo posmatrati njegov život i životne nazore.

Smislenost predložene revizije periodizacije Džejsmovog stvaralaštva dodatno pomaže sistematizacija njegovih nastojanja da ostvari svoj cilj – odnosno nastojanja da slika bude i ostane srž svakog njegovog književnog pregnuća. U ranim proznim tvorevinama, nastalim tokom faze učenja od 1864. do 1880, slike koje je strasno nastojao da svojim perom oživotvori poglavito su pripadale znamenitim slikarima. Tako je, na primer, u pripoveci “A Landscape Painter” prizvao umetnost Đorđonea, Bordonea i Veronezea; majstorstvo Dijega Velaskeza u pripoveci “The Story of a Masterpiece”; pejzaže Tomasa Gejnsboroa u pripoveci “A Light Man”; ilustracije „Uspavane lepotice“ Gistava Dorea u pripoveci “Gabrielle de Bergerac”; odveć stvarnog Đota, jednog od božanstvenih Belinija, neuhvatljivo prefinjenog Leonarda, moćnog Mikelandđela, nežnog Rafaela, zagonetnog Ticijana, putenog Koređa, genijalnog Tintoreta i voljenog Veronezea u pripoveci “Travelling Companions”<sup>986</sup>; portretistu Džošu Rejnoldsa i njegovog suparnika Tomasa Gejnsboroa, idilične pejzaže Kloda Lorena, akademistu Žana Batista Greza, barokne velikane Antonisa van Dajka, Rembranta van Rajta, Petera Paula Rubensa i Bartolomea

---

<sup>983</sup> Henry James, “Preface”, *Roderick Hudson, The Novels and Tales of Henry James New York Edition*, Vol. 1, Charles Scribner’s Sons, New York, 1907, p. xv.

<sup>984</sup> U uvodnom poglavlju zbornika posvećenog ponovnom promišljanju Njujorškog izdanja kao svojevrsnog čina konstruisanja autorstva, Dejvid Mekvirter ne osporava činjenicu da je Džejs njime začeo stvaranje mita o sebi kao „gospodaru“ koji su, potom, utemeljili Persi Labok, Ričard Palmer Blekmur i Leon Edel. Mekvirter takođe ističe da je Njujorško izdanje ipak oličenje „dvosmislenog čina samo-representacije“. Videti: David McWhirter, “‘The Whole Chain of Relation and Responsibility’: Henry James and the New York Edition”, *Henry James’s New York Edition: the Construction of Authorship*, ed. David McWhirter, Stanford University Press, 1995, pp. 1–2.

<sup>985</sup> Da je predgovore smatrao poglavljima svoje neobjavljene autopoetičke knjige svedoči pismo Vilijamu Dinu Hauelsu u kojem izražava žaljenje što nije uspeo da ih okupi u jednu knjigu u kojoj bi oni „činili neku vrstu iscrpnog priručnika ili vademekuma za nastojanja [njegove] revnosne profesije“. Michael Anesko, “James to Howells, 17 August 1908, Rye”, *Letters, Fictions, Lives: Henry James and William Dean Howells*, Oxford University Press, 1997, p. 426.

<sup>986</sup> U opusu viktorijanskog slikara Ogastusa Ega (1816–1863) nalazi se platno naslovljeno *The Travelling Companions* (1862). Premda se njegova čuvenija slika *Past and Present* (1858) češće dovodila u vezu s Džejsmom, odnosno s pripovetkom „Mesto rođenja“, Egov prikaz saputnica u vozu i zanosnog pejzaža uokvirenog prozorskim oknom voza neodoljivo podseća na saputnike iz Džejsmове pripovetke.

Estebana Murilja u pripoveci "A Passionate Pilgrim" (1871); Hansa Holbajna Mlađeg u pripoveci "At Isella"; Ćota, Fra Anđelika, Mantenju, Peruđina, Leonarda, Mikelandđela, Rafaela, Sartoa, Ticijana i Salvija u pripoveci "The Madonna of the Future"; Leonarda, Rafaela, Ticijana, Koređa, Karavađa, Renija, Rembranta i Rubensa u pripoveci "The Sweetheart of M. Briseux"; u „Gospođi de Mov“ prizvao je Jana van Ajka, Hansa Memling, Van Dajka, Rembranta i Rubensa; u „Eugenu Peikeringu“ dozvao je Memlinga; na galantno slikarstvo Žana Antoana Vatoa uputio je u pripoveci "Benvolio"; slikarstvo Rafaela Santija u „Četiri susreta“; Dijega Velaskeza u noveli „Dejzi Miler“; Rubensa u pripoveci "The Pension Beaurepas"; u „Dnevniku pedesetogodišnjaka“ Mikelandđela i Sartoa; a u „Svežnju pisama“ još jednom Tomasa Gejnsobora. Dok je u šegrtskom romanu *Evropejci* samo Rafaelo zavređeo da bude dozvan, romani o Roderiku Hadsonu i Kristoferu Njumeni vrve od slika slavnih slikara. Katalog slavnih slikara u romanu *Roderick Hudson* čine: Fra Anđeliko, Sandro Botičeli, Pijetro Peruđino, Domeniko Girlandajo, Mikelandđelo Buonaroti, Rafaelo Santi, Andrea del Sarto, Ticijan Večeli, Paolo Veroneze, Đovani Frančesko Barbijeri (Gverčino), Đovani Batista Salvi (Sasoferado) i Johan Fridrih Overbek. U *Amerikancu*, pak, pored slika Murilja, Veronezea, Koređa i Rubensa, čije je kopije Njumen želeo da poseduje, Džejms je uneo i imena Rafaela, Ticijana, Luinija i Van Dajka.

Katalog slikara<sup>987</sup> koji opsedaju stranice Džejmsove proze poglavito je dvojako tumačen. Sa svojevrsnog formalističkog stanovišta, koje je utemeljio Fransis Oto Matisen,<sup>988</sup> katalog Džejmsovih slikara ukazuje se kao nastojanje pisca da svoja književna pregnuća osnaži postupcima sestrinske umetnosti. Slikari i njihova dela u Džejmsovoj prozi predstavljaju svojevrsno kompoziciono sredstvo, ono koje mu je, pre svega, pomagalo da ostvari organsku formu i ekonomiju pripovedanja, ali i ono koje mu je, ujedno, olakšavalo karakterizaciju junaka, stvaranje upečatljive pozadine i atmosfere za odvijanje radnje. Sa svojevrsnog kulturološkog stanovišta, koje je nagovestio Ostin Voren<sup>989</sup> i ubedljivo izgradila Adelina Tintner<sup>990</sup>, slikari i slike u Džejmsovim delima zadobijaju „mitsko“ odnosno „mistično značenje“. Likovna dela koja je Džejms prikupljao čitavog života, pisao je Voren četrdesetih godina 20. veka kada je njegova generacija džejmsologa stvarala pokreta tzv. „Džejmsovog uskrsnuća“,<sup>991</sup> postala su „slike kojih se

<sup>987</sup> Robert Gejl je među prvima sačinio popis slikara i njihovih dela u Džejmsovim romanima i pripovetkama. Gejlov katalog sadrži trideset i četiri slikara i oko sedamdeset slika. U svojom bogatom opusu istraživanja uticaja koji su likovni umetnici imali na Džejmsa, Adelina Tintner značajno je upotpunila katalog umetnika koji žive na stranicama njegove proze. Udruženi, katalogi Roberta Gejla i Adeline Tintner, uz skromni doprinos autorke, stvaraju zadivljujuću sliku zamašnjog i raznovrsnog kataloga likovnih umetnika u Džejmsovoj prozi. Videti: Robert L. Gale, "The Aesthetic Lyre", *The Caught Image: Figurative Language in the Fiction of Henry James*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1954, pp. 120–128; i: Robert L. Gale, "Art Imagery in Henry James's Fiction", *American Literature*, Vol. 29, No. 1, 1957, pp. 47–63; Adeline R. Tintner, *The Museum World of Henry James*, UMI Research Press, 1986; Adeline R. Tintner, *Henry James and the Lust of the Eyes: Thirteen Artists in His Work*, Louisiana State University Press, Baton Rouge and London, 1993.

<sup>988</sup> F. O. Matthiessen, "James and the Plastic Arts", *The Kenyon Review, The Henry James Number*, Vol. 5, No. 4, 1943, pp. 533–550.

<sup>989</sup> Austin Warren, "Myth and Dialectic in the Later Novels", *The Kenyon Review, The Henry James Number*, Vol. 5, No. 4, 1943, pp. 551–568.

<sup>990</sup> Adeline R. Tintner, "The Spoils of Henry James", *PMLA*, Vol. 61, No. 1, 1946, pp. 239–251.

<sup>991</sup> Videti: Michael Anesko, "Critical Response, 1916–1947", *Henry James in Context*, ed. David McWhirter, Cambridge University Press, 2010, pp. 416–420.

sećao“ koje su se u njegovoj prozi preobrazile u metafore čineći ih, na koncu, svojevrsnim mitskim entitetima.<sup>992</sup> Premda je prema sopstvenom priznanju Džejmsove slike nastale na osnovu slika znamenitih slikara, „grandioznosti“<sup>993</sup> radi, proizveo u mitske entitete, Voren je otvorio vrata proučavanjima koja su, u potonjim generacijama džejmsologa, slikare u Džejmsovim ostvarenjima tumačila kao metafore prisvojenog kulturnog i umetničkog nasleđa. Samo tri godine kasnije, kao odgovor na Matisenov i Vorenov tekst, Adelina Tintner, kritikujući prvog a hvaleći drugog, likovnim delima u Džejmsovoj prozi pripisuje „mistično značenje sebi svojstveno“ ali „raspoloživo za ljudsku upotrebu“.<sup>994</sup> Njegovo celokupno stvaralaštvo, smatrala je Adelina Tintner, jeste „svedočanstvo nastojanja da se uspostavi ravnoteža između materijalnog aspekta civilizacije – umetnosti – i njenog duhovnog aspekta – života“<sup>995</sup>.

S obzirom na to da su zastupnici i jednog i drugog stanovišta saglasni da je Džejmsova proza ekfrastična – odnosno da je reč o prozi koja, bilo iz formalističkih, bilo iz kulturoloških pobuda svog autora, istražuje likovnu umetnost – valjalo bi poći od tog zajedničkog elementa, uz napomenu da su džejmsolozi i formalističkih i kulturoloških naklonosti ekfrastičnost primenjivali na njegovo celokupno stvaralaštvo. Ekfrastičnost je, međutim, odlika Džejmsove rane faze. I to ne uobičajenog značenja, već onog Džejmsu svojstvenog. Naime, u Džejmsovoj ranoj prozi ekfrazu (ἐκφρασις) postoji i u značenju koje joj pripisuje njena savremena definicija – opisivanje umetničkih predmeta, prevashodno dela likovne umetnosti, u književnosti – i u značenju i svrsi koje je imala u antičkoj retorici, u udžbenicima i priručnicima (προγυμνάσματα) grčkih sofista pisanim kao zbirke retorskih vežbi koje je učenike trebalo da pripreme za javne govore. Teon (1. vek), u najstarijem od četiri sačuvana udžbenika tog tipa – preostala tri priručnika pripisuju se Hermogenu iz Tarsa (2. vek), Aftoniju iz Antiohije (4. vek) i sofist Nikolasu (5. vek) – ekfrazu definiše kao „govor koji opisuje tako živo, da deluje kao da se opisano dešava pred našim očima“<sup>996</sup>. Teonova definicija ekfrazu, ostaje manje-više ista u potonjim priručnicima za buduće retore i otvara mogućnost da se pod njeno okrilje smesti svaki opis koji ono što opisuje oživljava pred očima slušalaca. Formulacija živopisan opis koji čini da se opisano gotovo može videti, kako ističe Sajmon Goldhil,<sup>997</sup> priziva jednu od najvažnijih retorskih ideja još iz vremena Aristotela: „[P]ojam *enargeia*<sup>998</sup> – sposobnost da se [nešto] učini vidljivim. To je jedno od oratorovih najvažnijih oružja za ubeđivanje, a

---

<sup>992</sup> Austin Warren, „Myth and Dialectic in the Later Novels“, *The Kenyon Review*, *The Henry James Number*, Vol. 5, No. 4, 1943, pp. 557–558.

<sup>993</sup> Ibid, p. 554.

<sup>994</sup> Adelina Tintner se, zapravo, poziva na Džejmsovo zapažanje o stvarima iz putopisa *The American Scene*. Videti: Henry James, *The American Scene*, Harper & Brothers, New York, 1907, p. 263.

<sup>995</sup> Adeline R. Tintner, „The Spoils of Henry James“, *PMLA*, Vol. 61, No. 1, 1946, pp. 239–240.

<sup>996</sup> Aelius Theon, „On Ekphrasis“, *Progymnasmata Greek Textbooks of Prose Composition and Rhetoric*, Translated with Introductions and Notes by George A. Kennedy, Society of Biblical Literature, Atlanta, 2003, p. 45. Prevod je dat prema izdanju na engleskom ali uz konsultovanje originalnog teksta.

<sup>997</sup> Simon Goldhill, „What Is Ekphrasis For?“, *Classical Philology*, *Special Issues on Ekphrasis*, eds. Shadi Bartsch and Jaś Elsner, Vol. 102, No. 1, 2007, p. 3.

<sup>998</sup> Goldhil napominje da Aristotel nije koristio pojam *enargeia*, koji dobija poseban značaja u helenističkom periodu. Simon Goldhill, „What Is Ekphrasis For?“, *Classical Philology*, *Special Issues on Ekphrasis*, eds. Shadi Bartsch and Jaś Elsner, Vol. 102, No. 1, 2007, p. 3.

*ekphrasis* je, takoreći, praksa *enargeia*-e, jer je *enargeia* jedna od 'vrlina [*aretai*] ekfrazе'<sup>999</sup>. Cilj je da slušaoci 'gotovo postanu gledaoci'<sup>1000</sup>, kako kaže Nikolas.<sup>1001</sup> Ne samo da je sofistička definicija ekfrazе daleko šira od one na koju je ona kasnije svedena već je i određenje njenih odlika koje su ponudili sofisti za Džeјmsa imalo dalekosežne posledice – sposobnost govora da postane slika, Džeјms je preinačio u sposobnost pisane reči da postane slika oživljena pred očima čitalaca.

Osim što je u svojim ranim delima upućivao na likovna, poglavito, slikarska dela, i povremeno ih opisivao, Džeјms je zahvaljujući njima i njihovim tvorcima učio da živopisno pred očima stvara ono o čemu piše. S tog stanovišta, slikari i njihova dela ostaju svojevrsno sredstvo a da pritom nisu lišeni sebi svojstvenog „mističnog značenja“. U tom smislu, Džeјmsova zapažanja u putopisnim zapisima o slikarima i njihovim delima koji su mu omogućili čulno vaspitanje, kako je izloženo u prvom poglavlju ovog rada, predstavljaju ilustraciju načina na koji je umetničko nasleđe Evrope omogućilo mladom američkom piscu ne samo da ga prisvoji već i da savlada veštinu slikovitog i živopisnog opisivanja koje čini da proza pred očima oživi. Roman *Amerikanac*, kao što je predloženo u drugom poglavlju ovog rada, upečatljivo je svedočanstvo ekfrastičnosti Džeјmsove rane proze. *Bezgrešno začće Device* Bartolomea Estebana Murilja, *Venčanje u Kani* i *Portret Venecijanke Paola Veronezea*, *Mistično venčanje Svete Katarine* Antonija Alegrija da Koređa i *Venčanje Marije Mediči* Petera Paula Rubensa – remek-dela Luvra i predmeti želje Kristofera Njumena – istovremeno su pogodno sredstvo pomoću kojeg Džeјms ostvaruje organsku formu, ekonomiju pripovedanja, osnažuje karakterizaciju junaka romana, stvara upečatljivu pozadinu na kojoj se odvija radnja romana i celokupnoj pripovesti daje osobenu atmosferu, ali i osobeni „mitski entiteti“ u koje je utkano „mistično značenje“. Mistično značenje kolekcije kopija slika u *Amerikancu* sačinjeno je od onoga što im podarili tvorci originalnih slika, onoga što im je namenio Džeјms pišući svoj rani roman, onoga što u njima prepoznaje Kristofer Njumen, kao i onoga što u njima vide čitaoci, iz vizure glavnog junaka, dok ona oživljavaju pred njihovim očima. Utoliko je *Amerikanac* potvrda da je mladi Džeјms savladao svoje retorske vežbe i da je bio spreman da se u naredim proznim ostvarenjima dokaže kao pisac sposoban da sačini sopstvene slike.

U prozi srednjih godina, pisanoj od 1880. do 1900, tokom kojih je svoj talenat okušavao u najrazličitijim književnim oblicima i stilovima, slikari i njihove slike izloženi su u njegovim proznim galerijama zajedno s verbalnim slikama koje je sam stvorio. Samo tri od deset romana njegove srednje faze vrve od slika znamenitih slikara. U *Portretu jedne leđi* galeriju slavnih umetnika čine Čimabue, Perudino, Girlandajo, Mikelandelo, Tician, Koređo, Karavađo, Lonđi, Konstabl, Lankre, Velaskez i Goja; u galeriju romana *The Tragic Muse* ušli su Tician, Tintoreto, Broncino, Moroni, Rejnolds, Geјnsboro, Romni, Van Dajk i Rubens; a galeriju romana *The Awkward Age* Rafaelo, Geјnsboro, Lorens, Kotman i Holbajn. U *Vašington skveru* izložen je samo Rafaelo, u *Princezi Kasamasimi* Veroneze, a romanu *The Reverberator* portreti Karola Durana. Od pedeset pripovedaka nastalih u njegovoj srednjoj

<sup>999</sup> Hermogenes, "On Ekphrasis", *Progymnasmata Greek Textbooks of Prose Composition and Rhetoric*, Translated with Introductions and Notes by George A. Kennedy, Society of Biblical Literature, Atlanta, 2003, p. 86.

<sup>1000</sup> Nicolaus, "On Ekphrasis", *Progymnasmata Greek Textbooks of Prose Composition and Rhetoric*, Translated with Introductions and Notes by George A. Kennedy, Society of Biblical Literature, Atlanta, 2003, p. 167.

<sup>1001</sup> Simon Goldhill, "What Is Ekphrasis For?", *Classical Philology, Special Issues on Ekphrasis*, eds. Shadi Bartsch and Jaś Elsner, Vol. 102, No. 1, 2007, p. 3.

fazi, u njih petnaest je uneo slavne slikare i njihove slike: u pripovetku "The Point of View" Ticijana; Direra, Mikelandela, Rejnolds, Gejnsboroa, Romnija, Lorensa i Rozetija u pripovetku "The Author of 'Beltraffio'"; u pripovetku "Georgina's Reasons" Mikelandela, Ticijana i Van Dajka; Vatoa i Brauna u pripovetku "A New England Winter"; u „Aspernovi papiri“ Moronija; Ticijana, Hogarta i Rubensa u „Jedan londonski život“; u pripovetku "The Lesson of The Master" Gejnsboroa; Mikelandela, Rafaela i Karavađa u pripovetku "The Patagonia"; u pripovetku „Prava stvar“ Rafaela; Bušea u pripovetku "The Visits"; u pripovetku "Collaboration" Lorena; Van Dajka u „Smrt lava“; u „Slici na tepihu“ Van Dajka i Velaskeza; Rafeala u „Okretaj zavrtnja“; i u pripovetku "Covering End" Rembranta.

Proza Džejmsovih srednjih godina podstakla je džejmsologe da, na tragu znamenite studije Džina Hagstruma o sestrinskim umetnostima,<sup>1002</sup> pojam piktorijalizma primene na njegovo stvaralaštvo. Imajući u vidu značaj i dalekosežnost Hagstrumove definicije piktorijalizma, sačinjene 1958. u odnosu na poeziju, vredni je preneti u celosti:

(1) Da bi mogao biti nazvan „piktorijalnim“ opis ili slika mora biti, u suštini, podoban da bude preveden u sliku ili neki drugi vid vizuelne umetnosti. Ne mora nužno ličiti na određenu sliku ili školu slikanja. Ali njegovi vodeći detalji ili njegov manir ili način predstavljanja mora biti zamisliv kao slika ili skulptura. (2) Vizuelni detalji konstituišu piktorijalno ali, sami po sebi, nisu piktorijalno. Ti detalji moraju biti poređani na slikovit način. Stoga nije opravdano ono što je samo vizuelno u pesmi nazivati piktorijalnim. (3) Piktorijalno, naravno, nije ograničeno na jednu određenu školu ili način slikanja. U zavisnosti od toga šta je pesnik znao ili voleo u vizuelnoj umetnosti, ono se može odnositi na umetnost koja je podražavajuća ili apstraktna, predstavljачka ili simbolička. (4) Piktorijalno u verbalnom medijumu nužno uključuje smanjenje kretanja do zastoja ili nečega što nagoveštava takvo usporavanje. Nije nužno da se u potpunosti ukloni pokret, ali onaj pokret koji ostaje mora biti posmatran spram osnovnog statičnog razmeštaja. (5) Piktorijalno implicira izvesno ograničenje značenja. Ono, naravno, ne uključuje eliminaciju koncepta. Da je tako, ne bi bilo piktorijalizma do skorašnjeg imažističkog pokreta. Ali ono podrazumeva da značenje mora proizaći iz predočenih *visibilia*. Mogu se javiti opšte didaktičke izjave, ali u piktorijalnom kontekstu one moraju biti, poput natpisa na statuama, podređene vizuelnoj prezentaciji.<sup>1003</sup>

Hagstrumovo iscrpno obrazloženje piktorijalizma, Viola Varner Hopkins, za potrebe tumačenja Džejmsove proze svela je na „postupak opisivanja ljudi, mesta, scena ili delova scena kao da su slike ili predmet slike, i upotrebu umetničkih objekata kao tematskih projekcija i prizvuka“<sup>1004</sup>. Nezadovoljna načinom na koji se Hagstrumova definicija piktorijalizma primenjivala, Marijana Torgovnik predložila je razlaganje piktorijalizma prema načinu na koji je korišćen.<sup>1005</sup> Džejms je tako, na primer, u romanima *Roderick*

---

<sup>1002</sup> Jean H. Hagstrum, *The Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*, The University of Chicago Press, 1958.

<sup>1003</sup> Ibid, pp. xxi–xxii.

<sup>1004</sup> Viola Hopkins Winner, "Visual Art Devices and Parallels in the Fiction", *Henry James and the Visual Arts*, The University Press of Virginia, 1970, p. 70.

<sup>1005</sup> Marianna Torgovnick, *The Visual Arts, Pictorialism and the Novel: James, Lawrence, and Woolf*, Princeton University Press, 1985.

Hudson i *The Tragic Muse* piktorijalizam koristio u dekorativnom režimu,<sup>1006</sup> a u *Portretu jedne leđi*, *Ambasadorima* i *Zlatnom peharu* u hermeneutičkom režimu.<sup>1007</sup>

Sedamdesetih i osamdesetih godina 20. veka, u razmatranju odnosa likovnih dela i Džejmsove proze, ekfrazu je zamenio piktorijalizam koji je – opširne ili sažete definicije ovako ili onako primenjivane – proizveden u obeležje njegovog celokupnog proznog stvaralaštva. Premda mu se piktorijalizam ne može osporiti, on ipak ne vlada u potpunosti celokupnom njegovom prozom. Piktorijalizam postaje istaknuto svojstvo proze Džejmsovih srednjih godina, onda kada su slike znamenitih slikara sve više počele da ustupaju mesto slikama koje je sam sačinio po ugledu, premda ne nužno, na dela bliskih mu i voljenih umetnika. U tom smislu *Portret jedne leđi* stoji kao najupečatljiviji primer proze srednje faze u kojoj galeriju slika u romanu prevashodno čine one koje je sačinio Džejms. U trećem poglavlju ovog rada, izloženi su portreti Izabele Arčer, lorda Vorbertona, Kaspara Gudvuda, Gilberta Osmonda, Serene Merl i Pensi Osmond od kojih je Džejms sačinio postavku izložbe naslovljene *Portret jedne leđi*. Kao i ekfrazu, i piktorijalizam u Džejmsovoj prozi poseduje, njemu svojstveno, značenje. Jednom kada bude majstorski savladao veštinu da stvori verbalnu sliku koju je sasvim lako prevesti u likovnu sliku i kada bude usavršio slikoviti način pripovedanja, Džejms je svoje napore usredsredio na način na koji značenje proističe iz predočenih *visibilia*. U *Portretu jedne leđi* prevashodno slikom „Porodični portret Osmondovih“, onom čije se odgonetanje odigrava tokom čuvenog ponoćnog bdenja Izabele Arčer, Džejms je nagovestio da mu značenje i razumevanje slikom predstavljenog postaje od suštinskog značaja. Stoga se postojeći okviri pojma piktorijalizam ukazuju kao odveć tesni za pisca, koji je na početku 20. veka, napisao roman *Ambasadori*.

Tokom svoje zrele faze Džejms je završio i objavio pet romana. Tri velika romana – *Krila golubice*, *Ambasadori* i *Zlatni pehar* – doneli su mu epitet gospodara (*the master*). Premda nezavršeni, romani *The Ivory Tower* i *A Sense of the Past*, naknadno su uvršteni u Njujorško izdanje, čineći svojevrsni *post scriptum* njegovog proznog stvaralaštva. Romani njegove zrele faze sadrže mali broj znamenitih slikara i njihovih dela. U romanu *The Sacred Fount* to su Velaskez i Grez; u *Krilima golubice* Mikelandelo, Ticijan, Broncino, Veroneze i Vato; u *Ambasadorima*, posve posredno, Ticijan i, sasvim jasno, Lambine; u *Zlatnom peharu* Mikelandelo i Luini. Poslednji za života objavljeni roman *The Outcry* predstavlja izuzetak u fazi velikih romana, pre svega zato što je napisan kao književna podrška sprečavanju odliva umetničkog blaga iz Velike Britanije. Kao roman koji „odražava uzbuđenje u kojem su se nalazili ljubitelji umetnosti i kolekcionari u Engleskoj 1909. godine kada Holbajnova *Danska Kristina, vojvotkinja od Milana* umalo nije pripala američkom milijarderu“<sup>1008</sup>, *The*

---

<sup>1006</sup> Marianna Torgovnick, “Paintbrushes, Chisels, and Red Herrings: Decorative Use of the Visual Arts and Pictorialism in Selected Novels by Henry James and Earlier Novelists”, *The Visual Arts, Pictorialism and the Novel: James, Lawrence, and Woolf*, Princeton University Press, 1985, pp. 70–80.

<sup>1007</sup> Marianna Torgovnick, “Perception, Impression, and Knowledge in *The Portrait of a Lady*, *The Ambassadors*, and *The Golden Bowl*”, *The Visual Arts, Pictorialism and the Novel: James, Lawrence, and Woolf*, Princeton University Press, 1985, pp. 157–190.

<sup>1008</sup> Adeline R. Tintner, “James Discovers Jan Vermeer of Delft”, *Henry James and the Lust of the Eyes: Thirteen Artists in His Work*, Louisiana State University Press, 1993, p. 155; Adelajn R. Tintner, „Džejms otkriva Jana Vermera iz Delfta“, prev. Nataša Marković, *A. A. A. Internet časopis posvećen umetnosti*, objavljeno 4. aprila 2018. Dostupno na: <https://anaarpartblog.wordpress.com/2018/04/14/adelajn-r-tintner-dzejms-otkriva-jana->



*Outcry* je istovremeno Džejmsova oda istinskim poznavacima i zaljubljenicima u umetnost i katalog britanske umetničke riznice. Tu Džejmsovu fiktivnu riznicu čine dela Mikelandela, Moreta, Mantovana, Londija, Rejnoldsa, Gejnsboroa, Romnija, Lorensa, Tarnera, Konstabla, Brejbazona, Kroma, Lorena, Rubensa, Kepa, Vermera i Sardženta. U nezavršenim a samim tim i nerevidiranim romanima, umetničku postavku čine Koređo i Veroneze u romanu *The Ivory Tower*, a u romanu *The Sense of the Past* Van Ajk, Memling i Veroneze. Od dvadeset i pet pripovedaka zrele faze, šest sadrže slavne slikare. U pripoveci "The Great Good Place" to je Karpačo; Ticijan i Holbajn u pripoveci "The Beldonald Holbein"; u pripoveci "The Velvet Glove" Ticijan i Loren; Filding i Mecu u pripoveci "Mora Montravers"; u pripoveci "Crapy Cornelia" Gejnsboro; i Buše u pripoveci "A Round of Visits".

Ustanovivši hermeneutičko svojstvo piktorijalizma u romanima *Portret jedne leđi*, *Ambasadori* i *Zlatni pehar*, Marijana Torgovnik je otvorila mogućnost da osobenost Džejmsove zrele proze bude drugačije definisana. Hermeneutička upotreba piktorijalizma, smatra Marijana Torgovnik, odnosi se na načine na koje „upućivanje na vizuelnu umetnost ili objekte ili scene doživljene piktorijalno podstiču interpretativni proces čitaočevog uma i uzrokuju da on dođe do razumevanja postupaka i značenja romana“.<sup>1009</sup> Takođe, svoju hermeneutičku upotrebu piktorijalizma ona osnažuje upotrebom dva pojma kojima opisuje „interpretativne funkcije ponavljanja vizuelnih elemenata“<sup>1010</sup>:

[N]agoveštaj (u kojem su prikrivene ili subverzivne ideje u fikciju uvedene tako što su ukodirane u umetničko delo ili piktorijalne momente) i vizuelni ritam (u kojem umetnički objekti ili piktorijalni momenti gomilaju značenje na način koji nalikuje ikonografskim elementima na slici). Oba postupka proizvode dinamično i relativno nestabilno značenje, utoliko što posmatračev um neprekidno reinterpreтира vizuelne stimulanse a oni se neprestano preslažu da bi ponudili dodatne interpretativne podatke, od kojih se neki opiru da budu prevedeni u reči obično podrazumevane kao književno značenje.<sup>1011</sup>

Prepoznavanjem, između ostalog, da u proznim slikama postoje nagoveštaji prikriivenih i/ili subverzivnih ideja koje treba dekodirati, Marijana Torgovnik je ukazala na jedno od važnijih svojstava Džejmsovih zrelih romana. Dva su razloga zbog kojih njen pojam piktorijalizam u hermeneutičkom režimu treba zameniti pojmom vizuelna retorika.

Imajući u vidu da se slikovitost kao osobenost Džejmsove proze do zrele faze poglavito smeštala pod okrilje pojmova proisteklih iz antičke retorike, doslednijim se čini završnu fazu njegovog pripovednog razvoja krunisati još jednim pojmom poniklom iz antičke baštine. Sedamdesetih godina 20. veka retoričari su sve češće kao svoj predmet proučavanja uvodili i vizuelne tvorevine, a novija generacija retoričara, od devedesetih godina 20. veka nadalje, pozabavila se definisanjem svoje nove discipline i njenog predmeta. Pojmu vizuelne retorike pridali su dvostruko značenje, ono koje se odnosi na

---

vermera-iz-delfta/ Videti i: Adeline R. Tintner, "Henry James's *The Outcry* and the Art Drain of 1908–1909", *Apollo*, No. 113, 1981, pp. 110–112.

<sup>1009</sup> Marianna Torgovnick, "Introduction", *The Visual Arts, Pictorialism and the Novel: James, Lawrence, and Woolf*, Princeton University Press, 1985, p. 23.

<sup>1010</sup> Ibid.

<sup>1011</sup> Ibid, pp. 24–25.

„vizuelni objekat ili artefakt“ i ono koje podrazumeva „perspektivu proučavanje vizuelnih podataka“<sup>1012</sup>.

U prvom značenju, vizuelna retorika je proizvod koji pojedinci stvaraju koristeći vizuelne simbole kao sredstvo komunikacije. U drugom, ona je perspektiva koju naučnici primenjuju a koja se usredsređuje na simboličke procese pomoću kojih vizuelni artefakti sprovode komunikaciju.<sup>1013</sup>

Kao predmet svojih istraživanja, vizuelni retoričari određuju način na koji slike, u najširem značenju vizuelne tvorevine, poseduju sposobnost i moć ubeđivanja, odnosno način na koji slike retorički deluju na posmatrača.<sup>1014</sup> Piktorijalizam, kako smatra Hagstrum, podrazumeva izvesno ograničenje značenja, ali u Džejmsovoj prozi, kako je prepoznala Marijana Torgovnik, ograničavanje značenje je ukinuto. Značenja koje slika proizvodi umnožavaju se više nego dinamičnom razmenom između pisca, dela i čitalaca. Ta dinamična razmena, odnosno komunikacija, otvara prostor se u proučavanje Džejmsa uvode pojam vizuelna retorika u kojoj je slika sredstvo komunikacije ali ne jednosmerne i jednoznačne već one koja se odvija u svim pravcima i koja se neprestano menja.

Drugi razlog zbog kojeg se čini opravdanim pojam piktorijalizam zameniti pojmom vizuelne retorike jeste svrha koju su slika i slikovno zadobili u Džejmsovoj zreloj prozi. U svojim mladalačkim danima on je, uz pomoć znamenitih slikarskih dela, nastojao da između ostalog, dosegne veštinu da slikovito pred očima stvori ono o čemu piše, u svojim srednjim godinama bio je više nego kadar da sačini sopstvene prozne slike koje nalikuju na neko postojeće ili nepostojeće slikarsko delo, u svojim zrelim godinama Džejms se usredsredio na stvaranje proznih slika koje retorički deluju na onoga za koga su stvorene i ko ih vidi. Retoričko svojstvo i dejstvo Džejmsovih proznih slika, kako je prikazano u četvrtom odeljku ovog rada posvećenog romanu *Ambasadori*, dvojake je prirode – ono je stvoreno i namenjeno i Džejmsovom junaku, u ovom slučaju Lambertu Streteru, i Džejmsovom čitaocu koji Streterovim očima, koliko i svojim, posmatra slike i na osnovu njih konstruiše značenje. Prikrivenih i subverzivnih ideja u slikama predloženim u *Ambasadorima* ima napretek i njihova svrha bila je da Stretera ubede u jednu ili drugu zamisao drugih junaka koji su za njega, zahvaljujući Džejmsu, stvorili slike koje mu prikazuju. Naglašavajući tu retoričku svrhu i dejstvo slika u svom zreлом romanu, onom na koji je u najvećoj meri bio ponosan, Džejms je uistinu ostvario svoj cilj – onaj u kome je slika, u svakoj fazi njegovog stvaralaštva, bila srž svakog njegovog nastojanja i uloženi napora da je prisvoji, stvori, oživi i prenese, uzdižući je, na koncu, do statusa svojevrsnog spoznajnog entiteta zahvaljujući kojem njegovi junaci i njegovi čitaoci u gledanom vide i razumeju na prvi pogled nevidljivo.

---

<sup>1012</sup> Sonja K. Foss, "Framing the Study of Visual Rhetoric: Toward a Transformation of Rhetorical Theory", *Defining Visual Rhetorics*, eds. Charles A. Hill and Marguerite Helmers, Taylor & Francis, 2008, p. 304.

<sup>1013</sup> Ibid.

<sup>1014</sup> Marguerite Helmers and Charles A. Hill, "Introduction", *Defining Visual Rhetorics*, eds. Charles A. Hill and Marguerite Helmers, Taylor & Francis, 2008, p. 1.

## VII. ZAKLJUČAK O VIZUELNOJ RETORICI DŽEJMSOVE SLIKE

Deseto i šesnaesto poglavlje romana *Amerikanac* sadrže slikovite primere načina na koji se pojedine Džejmsove slike mogu opisati kao ekfrastične, pojedine kao piktorijalne, a one od dalekosežnijeg značaja za razumevanje romana kao slike čija vizuelna svojstva poseduju retoričku svrhu.

Kada u šesnaestom poglavlju Njuman u kasne večernje sate pristigne u staru kuću Belgardovih smeštenu u Ulicu Univerziteta u sedmom pariskom arondismanu, onu koja prati tok Sene, preseca i povezuje neka od najznačajnijih znamenitosti Pariza, baš kao što loza Belgardovih prožima bogatu istoriju francuskog aristokratskog društva, na ulazu na prijem priređen njemu u čast, kao znak dobre volje francuske aristokratske porodice da razmotri mogućnost da američkog skorojevića primi u svoje redove, dočekuju ga „svetlosni krug“ i „grimizni tepih“.<sup>1015</sup> Po ulasku u kuću Belgardovih, na vrhu starog stepeništa sačekće ga stara markiza i njene dve kćeri:

Madam de Belgard, u purpuru i finoj čipki, ličila je na staru damu koju je naslikao Van Dajk. Madam de Sentre bila je odevena u belo. [...] Mlađa madam De Belgard bila je obučena u smelu toaletu koju je činio grimizni ogrtač zasut velikim srebrnim mesecima – tanušnim polumesecima i punim krugovima.<sup>1016</sup>

Pošto bude predočio živopisnu sliku kojom je opisao i odećom okarakterisao tri posve različite predstavnice kuće Belgardovih, Džejms će sliku smeniti komično intoniranim dijalogom mlađe madam De Belgrad, supruge markiza Urbana de Belgarda, i Njumena o njenoj smeloj toaleti:

„Ništa ne kažete o mojoj haljini“, rekla je Njumenu.

„Osećam se“, odgovorio je, „kao da u vas gledam kroz teleskop. Veoma je čudno.“

„Ukoliko je čudno, onda odgovara prilici. Ali ja nisam nebesko telo.“

„Nikada nisam video ponoćno nebo baš takve grimizne nijanse“, reče Njumen.

„To je moja originalnost; svako može odabrati plavu boju. Moja zaova bi odabrala krasnu plavu nijansu s tucetom nežnih meseca. Ali ja mislim da je grimizno mnogo zabavnije. Izražava moju zamisao, što je mesečina.“

„Mesečina i krvoproliće“, reče Njumen.<sup>1017</sup>

Džejmsov uvod u sliku, slika tri predstavnice Belgardovih i scena, odnosno dijaloška razmena koja nakon nje sledi, predstavlja upečatljiv primer Džejmsovog pripovednog postupka onako kako ga je tri decenije pošto je napisao *Amerikanca*, obrazložio u pregovoru *Ambasadorima*. Birajući da u uvodu u sliku, pažnju čitalaca usmeri na svetlosni krug usred noći koji osvetljava ulaz na prijem kod Belgardovih i na grimiznu boju staze koja vodi u njihovu kuću, Džejms je uputio na lajtmotiv meseca koji će prožimati ne samo sliku i scenu koje slede već i ostale delove romana, a grimiznom bojom dao je njemu omiljeni nagoveštaj da sve što sledi ne sluti na dobro.

<sup>1015</sup> Henry James, *The American*, ed. James W. Tulleton, W. W. Norton & Company, 1978, pp. 185–186.

<sup>1016</sup> Ibid, p. 186.

<sup>1017</sup> Ibid.

Pošto je pripremio svoje platno, Džejms je na njemu stvorio grupni portret žena Belgardovih na kojem je toaletama predstavljenih leđi jasno predočio njihove uloge i svojstva. Stara markiza odevena u purpur i čipku ni po čemu se ne razlikuje od brojnih matrona koje su na svojim platnima prikazivali slikari poput Van Dajka – ona je naprosto slika i prilika stare aristokratije. Kraj nje stoji Kler de Sentre odevena u belo, čedna i prozirna, spremna da prinese sebe kao žrtvu. Potom sledi mlada markiza u svom kitnjastom kostimu, željna da svojim zamislima izazove oveštale konvencije aristokratskog društva.

Nakon slike sledi scena u kojoj će Džejms dijalogom objasniti ono što je prethodno, slikom, prikazao. U duhovitoj razmeni reči razjasniće se da je Njumena miljama daleko od Belgardovih, da mu je potreban teleskop da bi se barem naoko približio drugoj planeti koju oni naseljavaju, da bi mlada markiza volela da bude sebi svojstvena poput kakvog nebeskog tela, ali da to nije uprkos svim nastojanjima, da se Kler nikada ne bi drznula da naruši običaje, pa makar i izazovnom balskom haljinom, da prijem u Njumenu čast u kući Belgardovih predstavlja redak i neobičan događaj poput potpunog pomračenja meseca, kao i da to pomračenje meseca čak i Njumenu miriše na krvoproliće.

Iako nagoveštajan, glavne odlike Džejmsovog grupnog portreta žena Belgardovih jesu ekfrastičnost i piktorijalnost. Ekfrastičan je zato što priziva portrete Van Dajka, a piktorijalan zato što junakinje romana prikazuje kao da poziraju za platno koje će krasiti stepenište kuće u Ulici Univerziteta. Premda poseduje naglašenu vizuelnost, ta slika nema retoričko dejstvo na Njumenu – ona ga ni u šta nije ubedila i stoga je samo jedna u podužem nizu Džejmsovih slika na kojima je slikovito i živopisno opisao određeni prizor kakav bi se uz malo truda mogao naći na nekom slikarskom delu.

Naspram grupnog portreta predstavnica kuće Belgardovih stoji portret Kler de Sentre izložen u desetom poglavlju romana. Na tom portretu, kako je već predočeno u odeljku „'Od meseca rođena Bogorodica': Muriljovo *Bezgrešno začete Device*“, ona je posve suptilno prikazana naizgled sasvim običnim vizuelnim elementima – poput bele haljine, plavog plašta, srebrne kopče i dvanaest dijamantskih ukrasa u kosi – vizuelnim elementima pomoću kojih je ostvareno jedinstvo slike, ili Džejmsovim rečima, „fuzija i sinteza slike“ koja ne samo da priziva Muriljovo platno *Bezgrešno začete Device* i njenim vizuelnim jezikom pred očima oživljava predočeno, već i ostvaruje svoju retoričku svrhu. Retorička svrha portreta Kler de Sentre kao Muriljove bezgrešno začete Device bila je, pre svega, da Njumenu ubedi da je ona žena koja stoji iznad svih ostalih i koja, kao takva, zaslužuje da bude izabranica njegovog srca. U tom portretu Njumenu je našao potvrdu razloga zbog kojih će zatražiti ruku Kler de Sentre.

Slike na kojima su prikazane žene Belgardovih, i Kler de Sentre kao Muriljove bezgrešno začete Device predstavljaju podesne primere razlike između slika koje ne poseduju i onih koje poseduju svojstvo vizuelne retorike. Međutim, u Džejmsovom ranom romanu nema slika čija vizuelna retorika, osim svoje retoričke svrhe da vizuelnim elementima izraženim rečima nekoga ubedi u nešto, ima za cilj i to da omogući da se u gledanom uvidi ono što je nevidljivo. Kristofer Njumenu neće moći sam da uvidi da su atributi njegove nesuđene neveste, bela haljina, plavi ogrtač, kopča srebrne boje meseca i dvanaest dijamantskih ukrasa u kosi umesto oreola, vidljiva potvrda da ona jeste ta koju je on tražio, ali istovremeno i nevidljivo potiranje mogućnosti da njena sudbina bude ona

koju bi Njumen želeo da joj nameni. U njegovom razvojnom putu Džejms je, naime, izostavio onu etapu u kojoj se moglo desiti da Njumen shvati da u gledanom nije video na prvi pogled nevidljivo i da je zbog toga viđeno pogrešno razumeo. Njumenovu nameru, podstaknutu i potvrđenu portretom Kler de Sentre u desetom poglavlju romana, osujetiće Belgardovi odlukom kojom ne samo da će mu uskratiti mogućnost da se oženi ženom koju je želeo već će ga i sprečiti da pomisli da je pogrešno razumeo ono što je video.

Za razliku od Kristofera Njumena koji je lišen bilo kakve krivice, osim možda one što je verovao u datu reč Belgardovih, Izabela Arčer je junakinja kojoj je Džejms dao priliku da slike s kojima se susreće ispune svoju retoričku svrhu, da je ubede u to za koga ne treba odnosno za koga treba da se uda, kako je izloženo neposredno u odeljku „Portreti gospode: vizuelna retorika naspramnih portreta“ i, posredno, u odeljku „Portreti Serene Merl i Pensi Osmond: vermerovska i velaskezovska vizuelna retorika“, ali i da zahvaljujući vizuelnoj retorici slike „Porodični portret Osmondovih“, kako je objašnjeno u istoimenom odeljku, uvidi ne samo da u gledanom nije videla ono što se namah ne može videti, već i da je to namah viđeno pogrešno razumela. U tom smislu, u romanu *Portret jedne ledi* Džejms je uspostavio sliku kao spoznajni entitet, onaj koji je njegovim junacima posreduje u sticanju saznanja i dosezanju spoznaje.

Sliku kao spoznajni entitet, odnosno kao suštinu svog pripovednog postupka Džejms je doveo do vrhunca u svom zreлом romanu *Ambasadori*. Svaka od slika u koju je Lambert Streter bio zagledan tokom svog obilaska velikog pariskog muzeja, imala je za cilj da nešto sazna, uopšte ali ponajviše o sebi, a poliptih „Lambineovski pejzaž“, kako je predočeno u odeljku „Galerija slika neposrednih utisaka“, omogućila mu je da dođe do spoznaje zbog čega je sve vreme svog boravka u Evropi zanemarivao da odgonetne značenje mrlje koju je krajičkom oka zapazio u podnožju pojedinih slika koje je posmatrao, kao i da spozna šta mu je odgonetanje značenja te mrlje, posve nalik mrlji u dnu platna *Ambasadori* Hansa Holbajna, donelo. Džejmsovi *Ambasadori* u tom smislu predstavljaju vrhunac njegovih nastojanja, započetih u *Amerikancu* i nadograđenih u *Portretu jedne ledi*, da sliku učini srži svog pripovednog postupka.

Imajući u vidu i složeno svojstvo i složeno dejstvo slike u Džejmsovom pripovednom postupku i pojam vizuelne retorike treba razumeti i kao odliku njegove slike i kao ključ za odgonetanje načina na koji nam se Džejms obraća svojim slikama, jer ekfrastičnih, piktorijalnih i vizuelno retoričnih slika u Džejmsovom opusu ima na pretek. Ujedno, vizuelna retorika kao svojstvo verbalnih slika i postupak za njihovo tumačenje može pomoći u daljim istraživanjima da se odgonetnu i objasne slike koje su Džejmsovi književni potomci od modernizma naovamo stvarali na stranicama sopstvene proze.

## VIII. LITERATURA

1. Allott, Miriam: "The Bronzino Portrait in Henry James's *The Wings of the Dove*", *Modern Language Notes*, Vol. 68, No. 1, 1953, pp. 23–25.
2. Anderson, Charles Roberts: *Person, Place, and Thing in Henry James's Novels*, Duke University Press, 1977.
3. Anesko, Michael: *Letters, Fictions, Lives: Henry James and William Dean Howells*, Oxford University Press, 1997.
4. Apostolos-Cappadona, Diane: *Dictionary of Women in Religious Art*, Oxford University Press, 1998.
5. Armstrong, Paul B.: "Reading James's Prefaces and Reading James", *Henry James's New York Edition: the Construction of Authorship*, ed. David McWhirter, Stanford University Press, 1995, pp. 125–137.
6. —————: "Knowing in James: A Phenomenological View", *Novel: A Forum on Fiction*, Vol. 12, No. 1, 1978, pp. 5–20.
7. Banta, Martha: "Introduction", *New essays on 'The American'*, ed. Martha Banta, Cambridge University Press, 1987, pp. 1–28.
8. Bättschmann, Oscar and Pascal Griener: *Hans Holbein: Revised and Expanded Second Edition*, Reaktion Books, London, 2014.
9. Bazin, Germain: *The Louvre*, trans. M. I. Martin, Harry N. Abrams, Inc. Publishers, 1958.
10. Bell, Millicent: "Introduction: The Passage to Europe", *The Complete Letters of Henry James, 1872–1876, Volume 1*, ed. Pierre A. Walker and Greg W. Zacharias, University of Nebraska Press, 2008, pp. xv–lvii.
11. —————: "Jamesian Being", *The Virginia Quarterly Review*, Vol. 52, No. 1, 1976, pp. 115–132.
12. Bečanović-Nikolić, Zorica: „Henri Džejms i počeci engleske teorije proze“, *Treći program*, br. 88–89, 1991, str. 247–254.
13. Bennett, Joan: "The Art of Henry James: *The Ambassadors*", *Chicago Review*, Vol. 9, No. 4, 1956, pp. 12–26.
14. Bogardus, Ralph F.: "Henry James and the Art of Illustration", *The Centennial Review*, Vol. 22, No. 1, 1978, pp. 77–94.
15. Bonaventure, St.: *The Life of St. Francis of Assisi*, trans. E. Gurney Salter, E. P. Dutton, New York, 1904.
16. Brinkmann, Ulrich: "Catalyst of Experience: Place, Narrative and Biography in *The Ambassadors*", *The Background of Tourism: Configuration of Place in Henry James*, Dissertation im Fach Amerikanistik Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaften Freie Universität Berlin, 2006, pp. 130–134.
17. Brooks, Piter: *Henry James Goes to Paris*, Princeton University Press, 2007.
18. Brown, David Alan Sylvia and Ferino Pagden and al.: *Bellini, Giorgione, Titian, and the Renaissance of Venetian Painting*, National Gallery of Art Washington, Kunsthistorisches Museum Vienna and Yale University Press, 2006.
19. Browning, Robert: *Men and Women*, Ticknor and Fields, Boston, 1864.
20. Cargill, Oscar: *The Novels of Henry James*, Macmillan, New York, 1961.

21. Cocke, Richard: *Paolo Veronese: Piety and Display in an Age of Religious Reform*, Ashgate, 2001.
22. Cole, Bruce: *Titian and Venetian Painting, 1450–1490*, Westview Press, Colorado, 1999.
23. Cooper, Tracy: "Un modo per 'la Riforma Cattolica'? La scelta di Paolo Veronese per il refettorio di San Giorgio Maggiore", *Crisi e rinnovamenti nell'autunno del Rinascimento a Venezia*, eds. Vittore Branca and Carlo Ossola, Florence, 1991, pp. 271–292.
24. Coursen, Herbert R.: "The Mirror of Allusion: *The Ambassadors*", *The New England Quarterly*, Vol. 34, No. 3, 1961, pp. 382–384.
25. Creeth, Edmund: "Moonshine and Bloodshed: A Note on *The American*", *Notes and Queries*, Vol. 9, No. 3, 1962, pp. 105–106.
26. Delacroix, Eugene: *The Journal of Eugene Delacroix*, ed. Hubert Wellington, trans. Lucy Norton, Phaidon Press, London, 1995.
27. Djwa, Sandra: "Ut Pictura Poesis: The Making of a Lady", *The Henry James Review*, Vol. 7, No. 2–3, 1986, pp. 72–85.
28. Dodds, Lauren: *Portraiture as Metamorphosis: Reconsidering the Doni Portraits and Their Verso Paintings*, Southern Methodist University, 2011.
29. Dojčinović, Biljana: „Predgovori modernizmu: o poetici Henrija Džejmsa“, *Budućnost romana*, prir. Biljana Dojčinović, Službeni glasnik, Beograd, 2012, str. 7–45.
30. Dojčinović-Nešić, Biljana: „Upisivanje grada: *Ambasadori*“, *Gradovi, sobe, portreti*, Književno društvo „Sveti Sava“, Beograd, 2006, str. 29–43.
31. Donoghue, Denis: "Every Wrinkle the Touch of a Master", *The Sewanee Review*, Vol. 110, No. 2, 2002, pp. 215–230.
32. Džejms, Henri: *Krila golubice*, prev. Danko Ješić, Kosmos, Beograd, 2019.
33. —————: „Umetnost romana“, prev. Marta Frajnd, *Budućnost romana*, prir. Biljana Dojčinović, Službeni glasnik, Beograd, 2012, str. 49–76.
34. —————: „Budućnost romana“, prev. Zoran Skrobanović, *Budućnost romana*, prir. Biljana Dojčinović, Službeni glasnik, Beograd, 2012, str. 77–91.
35. —————: „Predgovor *Amerikancu*“, prev. Lazar Macura, *Budućnost romana*, prir. Biljana Dojčinović, Službeni glasnik, Beograd, 2012, str. 92–115.
36. —————: „Predgovor *Ambasadorima*“, prev. Sergej Macura, *Budućnost romana*, prir. Biljana Dojčinović, Službeni glasnik, Beograd, 2012, str. 126–149.
37. —————: „Predgovor za *Portret jedne leđi*“, prev. Krinka Vidaković, *Rađanje moderne književnosti: roman*, Nolit, Beograd, 1975, str. 56.
38. —————: *Portret jedne leđi*, prev. Predrag Milojević, Narodna knjiga, Beograd, 1983.
39. —————: *Ambasadori*, prev. Slobodan Jovanović, Nolit, Beograd, 1955.
40. Ebert-Schifferer, Sybille: *Still Life: A History*, Harry N. Abrams, New York, 1998.
41. Edel, Leon: *Henry James: The Middle Years, 1882–1895*, Avon Books, New York, 1978.
42. —————: *Psihološki roman 1900–1950*, prev. Emilija Kuzmanović, Kultura, Beograd, 1962.

43. —————: *Henry James: The Untried Years 1843–1870*, J. B. Lippincott Company, Philadelphia – New York, 1953.
44. Ekserdjian, David: *Correggio*, Yale University Press, 1997.
45. Follini, Tamara L.: “Museums and Exhibitions”, *Henry James in Context*, ed. David McWhirter, Cambridge University Press, 2010, pp. 234–245.
46. Foss, Sonja K.: “Framing the Study of Visual Rhetoric: Toward a Transformation of Rhetorical Theory”, *Defining Visual Rhetorics*, eds. Charles A. Hill and Marguerite Helmers, Taylor & Francis, 2008, pp. 303–313.
47. Fuko, Mišel: *Riječi i stvari: arheologija humanističkih nauka*, prev. Nikola Kovač, Nolit, Beograd, 1971.
48. Gale, Robert L.: *A Henry James Encyclopedia*, Greenwood Press, New York, 1989.
49. —————: “Art Imagery in Henry James’s Fiction”, *American Literature*, Vol. 29, No. 1, 1957, pp. 47–63.
50. —————: *The Caught Image: Figurative Language in the Fiction of Henry James*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1954.
51. Galletti, Sara: “Rubens’s *Life of Maria de’ Medici*: Dissimulation and the Politics of Art in Early Seventeenth Century France”, *Renaissance Quarterly*, Vol. 67, No. 3, 2014, pp. 878–916.
52. Gettmann, Royal A.: “Henry James’s Revisions of *The American*”, *American Literature*, Vol. 16, No. 4, 1945, pp. 279–295.
53. Gilman, Benjamin Ives: “Museum Fatigue”, *The Scientific Monthly*, Vol. 2, No. 1, 1916, pp. 62–74.
54. Goffen, Rona: “Signatures: Inscribing Identity in Italian Renaissance Art”, *Viator: Medieval and Renaissance Studies*, Vol. 32, 2001, pp. 303–370.
55. Goldhill, Simon: “What Is Ekphrasis For?”, *Classical Philology, Special Issues on Ekphrasis*, eds. Shadi Bartsch and Jaś Elsner, Vol. 102, No. 1, 2007, pp. 1–19.
56. Gorra, Michael: *The Portrait of a Novel: Henry James and the Making of an American Masterpiece*, Liveriht Publishing, New York, 2012.
57. Griffin, Susan M.: *The Historical Eye: The Texture of the Visual in Late James*, Northeastern University Press, 1991.
58. —————: “The Selfish Eye: Strether’s Principles of Psychology”, *American Literature*, Vol. 56, No. 3, 1984, pp. 396–409.
59. Hagstrum, Jean H.: *The Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*, The University of Chicago Press, 1958.
60. *Handbook for Travellers in Central Italy: Including the Papal States, Rome, and the Cities of Etruria, with a Traveling Map*, John Murray and Son, London, 1843.
61. Hanson, Kate H.: “The Language of the Banquet: Reconsidering Paolo Veronese’s *Wedding at Cana*”, *InVisible Culture: An Electronic Journal for Visual Culture*, No. 14, 2010, pp. 32–50.
62. Haralson, Eric L. and Kendall Johnson: *Critical Companion to Henry James: A Literary Reference to His Life and Work*, Infobase Publishing, New York, 2009.
63. Harden, Edgar F.: *A Henry James Chronology*, Palgrave Macmillan, Hampshire, 2005.
64. Helmers, Marguerite and Charles A. Hill: “Introduction”, *Defining Visual Rhetorics*, eds. Charles A. Hill and Marguerite Helmers, Taylor & Francis, 2008, pp. 1–23.



65. *Henry James: The Contemporary Reviews*, ed. Kevin J. Hayes, Cambridge University Press, 1996.
66. Hermogenes, "The Preliminary Exercises Attributed to Hermogenes", *Progymnasmata Greek Textbooks of Prose Composition and Rhetoric*, Translated with Introductions and Notes by George A. Kennedy, Society of Biblical Literature, Atlanta, 2003, pp. 74–88.
67. Herrick, Robert: "A Visit to Henry James", *Yale Review*, Vol. 12, 1923, pp. 724–741.
68. Holland, Laurence Bedwell: *The Expense of Vision: Essays on the Craft of Henry James*, Princeton University Press, 1964.
69. Hopkins, Viola: "Visual Art Devices and Parallels in the Fiction of Henry James", *PMLA*, Vol. 76, No. 5, 1961, pp. 561–574.
70. James, Henry: *The Complete Writings of Henry James on Art and Drama. Volume 1: Art*, ed. Peter Collister, Cambridge University Press, 2016.
71. —————: *The Complete Letters of Henry James 1876–1878, Volume 2*, eds. Pierre A. Walker and Greg W. Zacharias, University of Nebraska Press, 2013.
72. —————: *The Complete Letters of Henry James 1876–1878, Volume 1*, eds. Pierre A. Walker and Greg W. Zacharias, University of Nebraska Press, 2012.
73. —————: *The Complete Letters of Henry James, 1872–1876, Volume 3*, eds. Pierre A. Walker and Greg W. Zacharias, University of Nebraska Press, 2011.
74. —————: *The Complete Letters of Henry James, 1872–1876, Volume 1*, eds. Pierre A. Walker and Greg W. Zacharias, University of Nebraska Press, 2008.
75. —————: *The Complete Letters of Henry James, 1855–1872, Volume 2*, eds. Pierre A. Walker and Greg W. Zacharias, University of Nebraska Press, 2006.
76. —————: *The Complete Letters of Henry James, 1855–1872, Volume 1*, eds. Pierre A. Walker and Greg W. Zacharias, University of Nebraska Press, 2006.
77. —————: "Preface to the New York Edition (1909)", *The Wings of the Dove*, ed. J. Donald Crowley and Richard A. Hocks, W. W. Norton & Company, New York – London, 2003, pp. 3–16.
78. —————: "Preface to the New York Edition (1908)", *The Portrait of a Lady*, ed. Robert D. Bamberg, W. W. Norton & Company, New York – London, 1995, pp. 3–15.
79. —————: *The Portrait of a Lady*, ed. Robert D. Bamberg, W. W. Norton & Company, New York – London, 1995.
80. —————: "Preface", *The Ambassadors*, ed. S. P. Rosenbaum, W. W. Norton & Company, New York – London, 1994, pp. 1–15.
81. —————: *The Ambassadors*, ed. S. P. Rosenbaum, W. W. Norton & Company, New York – London, 1994.
82. —————: *The American Essays*, ed. Leon Edel, Princeton University Press, 1989.
83. —————: *Henry James: Selected Letters*, ed. Leon Edel, Harvard University Press, 1987.
84. —————: "Project of Novel [*The Ambassadors*] (1 September 1900)", *The Complete Notebooks of Henry James: the Authoritative and Definitive Edition*, ed. Leon Edel and Lyall H. Powers, Oxford University Press, 1987, pp. 541–576.

85. —————: *The Complete Notebooks of Henry James: the Authoritative and Definitive Edition*, ed. Leon Edel and Lyall H. Powers, Oxford University Press, 1987.
86. —————: *Literary Criticism: French Writers, Other European Writers, The Prefaces to the New York Edition*, The Library of America, New York, 1984.
87. —————: *Letters: Volume III, 1883–1895*, ed. Leon Edel, Macmillan, London, 1980.
88. —————: *The American*, ed. James W. Tulleton, W. W. Norton & Company, 1978.
89. —————: *The Painter's Eye: Notes and Essays on the Pictorial Arts*, ed. John L. Sweeney, Harvard University Press, 1956.
90. —————: *The Selected Letters of Henry James*, ed. Leon Edel, Farrar, Straus and Cudahy, New York, 1955.
91. —————: *Daisy Miller, Pandora, The Patagonia and Other Tales*, Charles Scribner's Sons, New York, 1922.
92. —————: *The Letters of Henry James*, Vol. I, ed. Percy Lubbock, Macmillan, London, 1920.
93. —————: *Travelling Companions*, Boni and Liveright, New York, 1919.
94. —————: *The Middle Years*, Charles Scribner's Sons, New York, 1917.
95. —————: *The Ivory Tower*, Charles Scribner's Sons, New York, 1917.
96. —————: *The Sense of the Past*, Charles Scribner's Sons, New York, 1917.
97. —————: *Notes of a Son and Brother*, Charles Scribner's Sons, New York, 1914.
98. —————: *A Small Boy and Others*, Charles Scribner's Sons, New York, 1913.
99. —————: *The Finer Grain*, Charles Scribner's Sons, New York, 1910.
100. —————: *Italian hours*, Houghton Mifflin, Boston – New York, 1909.
101. —————: "Preface", *The Golden Bowl, Vol. I, The Novels and Tales of Henry James New York Edition*, Vol. 23, Charles Scribner's Sons, New York, 1908.
102. —————: "Preface", *The Tragic Muse, Vol. I, The Novels and Tales of Henry James New York Edition*, Vol. 7, Charles Scribner's Sons, New York, 1908, pp. v–xxii.
103. —————: *The Tragic Muse, Vol. I, The Novels and Tales of Henry James New York Edition*, Vol. 7, Charles Scribner's Sons, New York, 1908.
104. —————: "Preface", *Princess Casamassima, Vol. I, The Novels and Tales of Henry James New York Edition*, Vol. 5, Charles Scribner's Sons, New York, 1908, pp. v–xxiii.
105. —————: *Princess Casamassima, Vol. I, The Novels and Tales of Henry James New York Edition*, Vol. 5, Charles Scribner's Sons, New York, 1908.
106. —————: *The American, The Novels and Tales of Henry James New York Edition*, Vol. 2, Charles Scribner's Sons, New York, 1907.
107. —————: "Preface", *Roderick Hudson, The Novels and Tales of Henry James New York Edition*, Vol. 1, Charles Scribner's Sons, New York, 1907, pp. v–xx.
108. —————: *Roderick Hudson, The Novels and Tales of Henry James New York Edition*, Vol. 1, Charles Scribner's Sons, New York, 1907.
109. —————: *The American, The Novels and Tales of Henry James New York Edition*, Vol. 2, Charles Scribner's Sons, New York, 1907.
110. —————: *The American Scene*, Harper & Brothers, New York, 1907.

111. —————: "New England: An Autumn Impression. In Three Parts: Part Second", *The North American Review*, No. 582, May 1905, pp. 641–660.
112. —————: *English Hours*, William Heinemann, London, 1905.
113. —————: *Picture and Text*, Harper and Brothers, New York, 1893.
114. —————: *Stories Revived*, Vol. II, Macmillan and Co., London, 1885.
115. —————: *The Madonna of the Future and Other Tales*, Vol. 2, Macmillan and Co., London, 1879.
116. —————: *The Madonna of the Future and Other Tales*, Vol. 1, Macmillan and Co., London, 1879.
117. —————: *The American*, Houghton Mifflin, Boston, 1877.
118. —————: "A Study of Rubens and Rembrandt", *The Nation*, No. 576, July 13th, 1876, pp. 29–30.
119. —————: *Transatlantic Sketches*, James R. Osgood and Company, Boston, 1875.
120. —————: *A Passionate Pilgrim and Other Tales*, James E. Osgood and Company, Boston, 1875.
121. —————: "Art: The Dutch and Flemish Pictures in New York", *Atlantic Monthly*, No. 29, June 1872, pp. 757–763.
122. —————: "French Pictures in Boston", *Atlantic Monthly*, No. 29, January 1872, pp. 115–118.
123. Johnson, Kendall: *Henry James and the Visual*, Cambridge University Press, 2007.
124. Johnson, Lee McKay: *Finding the Figure in the Carpet: Vision and Silence in the Works of Henry James*, iUnivers, Inc., New York – Lincoln – Shanghai, 2006.
125. Kirschke, James J.: *Henry James and Impressionism*, The Whitston Publishing Company, Troy, 1981.
126. Kun, N. A.: *Legende i mitovi stare Grčke*, prev. Miodrag Šijaković, Veselin Masleša, Sarajevo, 1971.
127. Lubin, David M: "Act of Portrayal", *Modern Critical Interpretations: Henry James's 'The Portrait of a Lady'*, ed. Harold Bloom, Chelsea House Publishers, New York, 1987, pp. 99–115.
128. Lukehart, Peter M.: *Making Copies in European Art 1400–1600: Shifting Tastes, Modes of Transmission, and Changing Contexts*, ed. Maddalena Bellavitis, Brill, 2018.
129. Mancini, Giulio: *Considerazioni sulla pittura, 1619–1621*, eds. Adriana Marucchi and Luigi Salerno, Accademia Nazionale dei Lincei, 1964.
130. Marković, Nataša: „Portret infantkinje: velaskezovska retorika u *Portretu jedne ledi*“, *A. A. A – Internet časopis posvećen umetnosti*, objavljeno 14. aprila 2018. Dostupno na: <https://anaarpartblog.wordpress.com/2018/04/14/natasa-markovic-portret-infatkinje-velaskezovska-retorika-u-portretu-jedne-ledi/>
131. —————: „Holbajnovski portreti madam De Vijone: vizuelna retorika u *Ambasadorima*“, *Komparativna književnost: teorija, tumačenja, perspektive*, prir. Adrijana Marčetić, Zorica Bečanović Nikolić, Vesna Elez, Filološki fakultet Univerziteta u Beogradu, 2016, str. 227–236.

132. —————: „Identiteti Izabele Arčer“, *txt: studentski časopis za književnost i teoriju književnosti*, br. 7–8, Beograd, 2005.
133. Matthiessen, Francis Otto: *The James Family: A Group Biography*, The Overlook Press, Woodstock – New York, 2008.
134. —————: *Henry James: The Major Phase*, Oxford University Press, 1944.
135. —————: “James and the Plastic Arts”, *The Kenyon Review*, *The Henry James Number*, Vol. 5, No. 4, 1943, pp. 533–550.
136. Mejzner, Kolin: „Lambert Streter i negativitet iskustva“, prev. Aleksandar Stević, *Časopis za književnost i teoriju književnosti txt*, br. 15–16, Beograd, 2008, str. 53–88.
137. Merrill, Robert: “What Strether ‘Sees’: The Ending of *The Ambassadors*”, *The Bulletin of the Rocky Mountain Modern Language Association*, Vol. 27, No. 2, 1973, pp. 45–52.
138. Meyers, Jeffrey: *Painting and the Novel*, Manchester University Press, 1975.
139. Miler, Dž. Hilis: *O književnosti*, prev. Nataša Marković, Službeni glasnik, Beograd, 2017.
140. —————: „Priča o poljupcu: Izabeline odluke u *Portretu jedne leđi*“, prev. Nebojša Marić, *txt: studentski časopis za književnost i teoriju književnosti*, br. 15–16, Beograd, 2008, str. 3–36.
141. Miller, J. Hillis: “The ‘Grafted’ Image: James on Illustration”, *Henry James’s New York Edition: the Construction of Authorship*, ed. David McWhirter, Stanford University Press, 1995, pp. 138–141.
142. —————: *Illustration*, Reaktion Books, London, 1992.
143. Montégut, Emile: *Les Pays-Bas; impressions de voyage et d’art*, Germer Baillière, Paris, 1869.
144. Moon, Michael: “Beyond Sense: Portraits and Objects in Henry James’s Late Writings”, *American Impersonal: Essays with Sharon Cameron*, ed. Branka Arsic, Bloomsbury Publishing, 2014, pp. 281–306.
145. *Museum van der Hoop: Description des tableaux*, Imprimerie de la ville, Amsterdam, 1879.
146. Nason, Publije Ovidije: *Metamorfoze*, prev. T. Maretić, Matica Hrvatska, Zagreb, 1907.
147. Nichols, Tom and Tessa Hadley: “James, Ruskin, and Tintoretto”, *The Henry James Review*, Vol. 23, No. 3, 2002, pp. 294–303.
148. Nicolaus, “The Preliminary Exercises of Nicolaus the Sophist”, *Progymnasmata Greek Textbooks of Prose Composition and Rhetoric*, Translated with Introductions and Notes by George A. Kennedy, Society of Biblical Literature, Atlanta, 2003, pp. 131–172.
149. Pacheco, Francisco: *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*, Librería de D. Leon Pablo Villaverde, Madrid, 1871.
150. Periti, Giancarla: “Art and Reform: Correggio’s *Mystic Marriage of St. Catherine with St. Sebastian*”, *Sixteenth Century Journal*, Vol. 38, No. 3, 2007, pp. 683–703.

151. Posnock, Ross: "Breaking the Aura of Henry James", *Henry James's New York Edition: the Construction of Authorship*, ed. David McWhirter, Stanford University Press, 1995, pp. 23–38.
152. Rearick, W. R.: *The Art of Paolo Veronese 1528–1588*, National Gallery of Art, Washington – Cambridge University Press, 1988.
153. Reed, Kimberly C: "'The Abysses of Silence' in *The Turn of the Screw*", *A Companion to Henry James*, ed. Greg W. Zacharias, Blackwell Publishing Ltd, 2008, pp. 100–120.
154. Rubens, Peter Paul: *The Letters of Peter Paul Rubens*, Edited and Translated by Ruth Saunders Magurn, Harvard University Press, 2014.
155. Ruskin, John: *The Works of John Ruskin*, Vol. 7, eds. Edward Tyas Cook and Alexander Wedderburn Cambridge University Press, 2010.
156. Sartore, Alberto Maria: "Perugino's Contract for the Collegio del Cambio Frescos", *The Burlington Magazine*, Vol. 155, 2013, pp. 528–533.
157. —————: "La cultura umanistica al tempo di Perugino: il programma di Amico Graziani e Francesco Maturanzio", *Perugino: Il divin pittore*, eds. V. Garibaldi F. F. Mancini, Galleria Nazionale dell'Umbria, 2004, pp. 589–601.
158. Shackelford, Lynne P.: "Forsaking the Bridal Veil: Henry James's Allusion to Correggio's *The Marriage of St. Catherine* in *The American*", *The Henry James Review*, Vol. 13, No. 1, 1992, pp. 78–81.
159. Sigler, Amanda: "Unsuspecting Narrative Doubles in Serial Publication: The Illustrated 'Turn of the Screw' and *Collier's* U.S.S. Maine Coverage", *The Henry James Review*, Vol. 29, No. 1, 2008, pp. 80–97.
160. Simons, Patricia: "A Profile Portrait of a Renaissance Woman in The National Gallery of Victoria", *National Gallery of Victoria: Art Journal*, No. 28. Dostupno na: <http://www.ngv.vic.gov.au/essay/a-profile-portrait-of-a-renaissance-woman-in-the-national-gallery-of-victoria/>, 1. jul 2016.
161. Slyck, Phyllis Van: "Tintoretto and James: Exposing the Shattered Subject", *Tracing Henry James*, eds. Melanie H. Ross and Greg W. Zacharias, Cambridge Scholars Publishing, 2008, pp. 424–442.
162. Stojanović, Dragan: *O idili i sreći: heliotropno lutanje kroz slikarstvo Kloda Lorena*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci 1991.
163. Stougaard-Nielsen, Jakob: "Print Culture", *Henry James in Context*, ed. David McWhirter, Cambridge University Press, 2010, pp. 258–269.
164. Sypher, Wylie: *Four Stages of Renaissance Style; Transformations in Art and Literature, 1400–1700*, Doubleday, New York, 1955.
165. *The Oxford History of Popular Print Culture. Volume Six: US Popular Print Culture 1860–1920*, ed. Christine Bold, Oxford University Press, 2011.
166. Theon, Aelius: "The Exercises of Aelius Theon", *Progymnasmata Greek Textbooks of Prose Composition and Rhetoric*, Translated with Introductions and Notes by George A. Kennedy, Society of Biblical Literature, Atlanta, 2003, pp. 3–72.
167. Tick, Stanley: "Henry James's *The American*: Voyons", *Studies in the Novel*, Vol. 2, No. 3, 1970, pp. 276–291.

168. Tinagli, Paola: *Women in Italian Renaissance Art: Gender, Representation and Identity*, Manchester University Press, 1997.
169. Tintner, Adelajn R.: „Džejms otkriva Jana Vermera iz Delfta“, prev. Nataša Marković, A. A. A. *Internet časopis posvećen umetnosti*, objavljeno 4. aprila 2018. Dostupno na: <https://anaarpartblog.wordpress.com/2018/04/14/adelajn-r-tintner-dzejms-otkriva-jana-vermera-iz-delfta/>
170. Tintner, Adeline R.: *Henry James and the Lust of the Eyes: Thirteen Artists in His Work*, Louisiana State University Press, 1993.
171. —————: *The Museum World of Henry James*, UMI Research Press, Ann Arbor, 1986.
172. —————: “James Discovers Jan Vermeer of Delft”, *The Henry James Review*, Vol. 8, No. 1, 1986, pp. 57–70.
173. —————: “‘In the Dusky, Crowded, Heterogeneous Back-Shop of the Mind’: The Iconography of *The Portrait of a Lady*”, *The Henry James Review*, Vol. 7, No. 2–3, 1986, pp. 140–157.
174. —————: “Henry James’s *The Outcry* and the Art Drain of 1908–1909”, *Apollo*, No. 113, 1981, pp. 110–112.
175. —————: “The Spoils of Henry James”, *PMLA*, Vol. 61, No. 1, 1946.
176. Torgovnick, Marianna: *The Visual Arts, Pictorialism and the Novel: James, Lawrence, and Woolf*, Princeton University Press, 1985.
177. Tucker, Amy: *The Illustration of the Master: Henry James and the Magazine Revolution*, Stanford University Press, 2010.
178. Vasari, Giorgio: *Opere di Giorgio Vasari: Delle vite de’ piu’ eccellenti pittori, scultori ed architettor*, Vol. 4, Presso S. Audin, Firenze, 1823.
179. Ward, Susan P.: “Painting and Europe in *The American*”, *American Literature*, Vol. 46, No. 4, 1975, pp. 566–573.
180. Warren, Austin: “Myth and Dialectic in the Later Novels”, *The Kenyon Review, The Henry James Number*, Vol. 5, No. 4, 1943, pp. 551–568.
181. West, Shearer: *Portraiture: Oxford History of Art*, Oxford University Press, 2004.
182. Williams, Jay: *The World of Titian*, Time-Life Books, New York, 1968.
183. Williamson, Beth: *Christian Art: A Very Short Introduction*, Oxford University Press, 2004.
184. Winner, Viola Hopkins: *Henry James and the Visual Arts*, The University Press of Virginia, 1970.
185. Woodall, Dena Marie: *Sharing Space: Double Portraiture in Renaissance Italy*, Case Western Reserve University, 2008.
186. Yeazell, Ruth Bernard: “Henry James’s Portrait-Envy”, *New Literary History*, Vol. 48, No. 2, 2017, pp. 309–335.
187. —————: *Art of the Everyday: Dutch Painting and the Realist Novel*, Princeton University Press, 2007.
188. Zenari, Vivian: “Henry James’s Civil War Stories: The Homefront Experience and War Romance”, *War, Literature & the Arts: An International Journal of the Humanities*, Vol. 27, 2015, pp. 1–40.



## IX. PRILOG 1: SPISAK ILUSTRACIJA

1. Henri Džejmsa, *Engleski pejzaži* (1869)
2. Henri Džejms, *Susret* (1860)
3. Henri Džejms, *Duhovni susret Kongregacije novih božanskih zakona* (1863)
4. Henri Džejms, *Prazan papir* (1864)
5. Henri Džejms, *Alis u Česteru* (1872)
6. Antonis van Dajk, *Čarls I u pratnji lorda Sent Antoana* (1633)
7. Antonis van Dajk, *Đenooljanska plemkinja sa sinom* (oko 1626)
8. Leonardo da Vinči, *Poslednja večera* (oko 1490)
9. Rafaelo Santi, *Venčanje device* (1504)
10. Kold Loren, *Pejzaž s Apolonom koji čuva Admetova stada* (1645)
11. Klod Loren, *Pejzaž s plesačima (Vodenica)* (1648)
12. Klod Loren, *'Kopija' Pejzaža s plesačima*
13. Đoto, *Alegorije Sv. Franje Asiškog* (1320)
14. Đoto, *Alegorije Sv. Franje Asiškog, Siromaštvo* (oko 1320)
15. Đoto, *Alegorije Sv. Franje Asiškog, Siromaštvo – detalj 1* (oko 1320)
16. Đoto, *Alegorije Sv. Franje Asiškog, Siromaštvo – detalj 2* (oko 1320)
17. Sodoma, *Spuštanje s krsta* (oko 1510–1513)
18. Frančesko da Piza, Čimabue i Vincenco da Pistoja, *Hrist* (oko 1321)
19. Buonamiko Bufalmako, *Trijumf smrti* (1335–1340)
20. Buonamiko Bufalmako, *Strašni sud i pakao* (oko 1335–1340)
21. Benoco Gozoli, *Nojeva berba i pijanstvo* (1469–1484)
22. Girlandajo, *Poklonjenje kraljeva* (oko 1485–1488)
23. Filipo Lipi, *Poklonjenje detetu* (oko 1455)
24. Sandro Botičeli, *Madona od nara* (oko 1487)
25. Sandro Botičeli, *Devica s detetom i šest anđela* (oko 1485)
26. Sandro Botičeli, *Madona u lođi* (1467)
27. Andrea del Sarto, *Devica i dete u slavi sa šest svetaca* (oko 1528)
28. Rafaelo Santi, *Madona na stolici* (1514)
29. Fra Anđeliko, *Raspeće sa svecima* (1441–1442)
30. Domeniko Girlandajo, *Tajna večera* (oko 1486)
31. Hubert i Jan van Ajk, *Gentski oltar* (oko 1432)
32. Jan van Ajk, *Poklonjenje jagnjetu* (oko 1425–1429)
33. Solomon van Rojsdal, *Rečna obala sa starim drvećem* (1633)
34. Rembrant van Rajn, *Čas anatomije doktora Nikolasa Tulpa* (1632)
35. Adrijan van Ostede, *Seljaci u gostionici* (1662)
36. Bartolomeus van der Helst, *Proslava Minsterskog mira, 1648* (1648)
37. Žerar ter Borh, *Žena piše pismo* (oko 1655)
38. Paulus Poter, *Mladi bik* (1647)
39. Habrijel Mecu, *Devojka koja komponuje* (oko 1664)
40. Hans Holbajn Mlađi, *Autoportret* (1542–1543)
41. Hans Holbajn Mlađi, *Portret Erazma Roterdamskog kako piše* (1523)
42. Hans Holbajn Mlađi, *Portret Bonifacija Amerbaha* (1519)

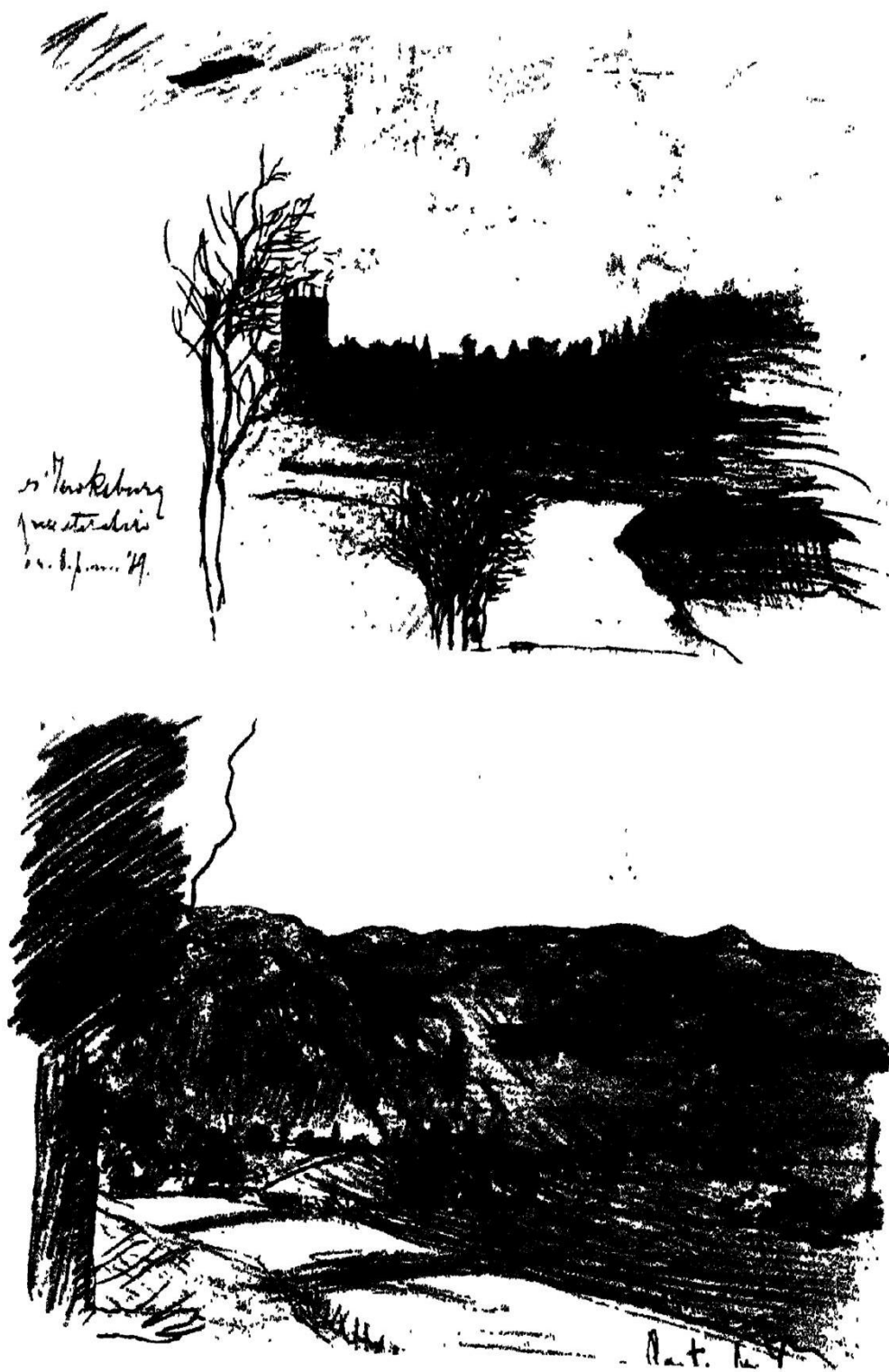


43. Hans Holbajn Mlađi, *Darmštatska Bogorodica* (1526. i posle 1528.)
44. Franc van Mires, *Zadirkivanje kućnog ljubimca* (1660)
45. Peter Paul Rubens, *Spuštanje s krsta* (1612–1614)
46. Peter Paul Rubens, *Poklonjenje mudraca* (1624)
47. Peter Paul Rubens, *Slamnati šešir* (oko 1622–1625)
48. Tician Večeli, *Dužd Adrea Griti* (oko 1545)
49. Tician Večeli, *Bahus i Arijadna* (1522–1523)
50. Tician Večeli, *Portret muškarca* (oko 1510)
51. Tician Večeli, *Hrist i preljubnica* (oko 1508–1510)
52. Tician Večeli, *Oltar u crkvi Svetog Nazarija i Celza* (oko 1520–1522)
53. Tician Večeli, *Uspenje Device* (1516–1518)
54. Tician Večeli, *Vavedenje Device u hramu* (1534–1538)
55. Tician Večeli, *Portret mladića sivih očiju* (1540–1545)
56. Tintoreto, *Raspeće* (1565)
57. Tintoreto, *Raj* (nakon 1588)
58. Tintoreto, *Venčanje u Kani* (1561)
59. Tintoreto, *Čudo Svetog Marka* (1548)
60. Tintoreto, *Adam i Eva* (1551–1552)
61. Paolo Veroneze, *Silovanje Evrope* (oko 1570)
62. Paolo Veroneze, *San Sv. Helene* (oko 1570)
63. Paolo Veroneze, *San Sv. Helene* (oko 1580)
64. Paolo Veroneze, *Hristovo krštenje* (oko 1580)
65. Paolo Veroneze, *Gozba u kući Levijevih* (1573)
66. Paolo Veroneze, *Kraljica od Sabe* (oko 1582–1584)
67. Paolo Veroneze, *Darijeva porodica ispred Aleksandra* (1565–1657)
68. Paolo Veroneze, *Venčanje u Kani* (1563)
69. Anjolo Broncino, *Portret Lukrecije Pančatiki* (oko 1545)
70. Bartolomeo Esteban Muriljo, *Bezgrešno začće Device* (između 1660. i 1665)
71. Dijego Velaskez, *Devica od bezgrešnog začća* (1618)
72. Bartolomeo Esteban Muriljo, *Marija s detetom i anđelima koji sviraju* (oko 1660)
73. Antonio Alegri da Koređo, *Mistično venčanje Svete Katarine i Sveti Sebastijan* (oko 1527)
74. Paolo Veroneze, *Portret Venecijanke (Bela Nani)* (oko 1555)
75. Peter Paul Rubens, *Venčanje Marije Mediči i kralja Anrija IV preko zastupnika* (1622–1625)
76. Jan de Hejm, *Sto sa poslasticama* (1640)
77. Anri Matis, *Sto sa poslasticama po uzoru na De Hejma* (1893)
78. Anri Matis, *Sto sa poslasticama po uzoru na De Hejma* (1915)
79. Džon Singer Sardžent, *Ledi s ružom (Šarlot Luiz Berkhart)* (1882)
80. Džon Singer Sardžent, *Kćerke Edvarda D. Bojta* (1882)
81. Džon Singer Sardžent, *Gospođa Henrija Vajta* (1883)
82. Džon Singer Sardžent, *Madam X* (1884)
83. *Portret Laure de Noves* (Laurentijska biblioteka u Firenci)
84. Paolo Učelo, *Portret jedne ledi* (oko 1450)

85. Paolo Učelo, *Mlada pomodna dama* (oko 1460)
86. Leonardo da Vinči, *Dama s hermelinom* (oko 1490)
87. Leonardo da Vinči, *Mona Liza* (1503–1506)
88. Piter Klaz, *Taština, mrtva priroda s autoportretom* (oko 1628–1630)
89. Piter Klaz, *Taština, mrtva priroda s autoportretom – detalj* (oko 1628–1630)
90. Pjero dela Frančeska, *Vojvoda i vojvotkinja od Urbina* (1465–1472)
91. Rafaelo Santi, *Portreti Anjola i Madalene Doni* (1506–1507)
92. Leonardo da Vinči, *Skica za spomenik Ludoviku Sforci* (oko 1490)
93. Tintoreto, *Portret mladog čoveka s bradom u oklopu* (oko 1550)
94. Anjolo Broncino, *Portret Kosime I Medičija* (1545)
95. Ticijan Večeli, *Portret malteškog viteza* (1510)
96. Parmidanino, *Portret muškarca* (oko 1528–1530)
97. Parmidanino, *Portret muškarca* (oko 1530)
98. Johanes Vermer, *Čas sviranja ili dama za virginalom s gospodinom* (oko 1662–1665)
99. Johanes Vermer, *Gospodarica i sluškinja* (oko 1666–1667)
100. Johanes Vermer, *Ljubavno pismo* (oko 1667–1670)
101. Dijego Velaskez, *Infantkinja Margareta Teresa u ružičastoj haljini* (1653/1654)
102. Dijego Velaskez, *Infanta Margareta Teresa* (1655)
103. Dijego Velaskez, *Infanta Margareta Teresa u srebrnoj haljini* (1656)
104. Dijego Velaskez, *Male dvorkinje* (1656)
105. Ogastas Eg, *Prošlost i sadašnjost, br. I* (1858)
106. Filip Kalderon, *Prekršeni zaveti* (1856)
107. Vilijam Holman Hant, *Probuđena svest* (1853)
108. Ticijan Večeli, *Mladić s rukavicom neobičnog oblika* (oko 1520)
109. Hans Holbajn Mlađi, *Ambasadori* (1533)
110. Džon Singer Sardžent, *Sto za večeru noću* (1884)
111. Edgar Dega, *Balerina s buketom* (oko 1877–1880)
112. Edgar Dega, *Balet iz operske lože* (oko 1884)
113. Kamil Pisaro, *Bašta Tiljerije u prolećno jutro* (1899)
114. Anri Otman, *Šetnja Luksemburškim parkom*
115. Gistav Kajbot, *Mladić na prozoru* (1875)
116. Gistav Kajbot, *Čovek na balkonu* (1880)
117. Gistav Kajbot, *Čovek na balkonu, Bulevar Osman* (1880)
118. Henri Džejms po ugledu na Ticijanovog 'Mladića s rukavicom' (oko 1860)
119. Frenk Duvenek, *Elizabet But Duvenek* (1888)
120. Frenk Duvenek, *Elizabet But Duvenek* (1885)
121. Hans Holbajn Mlađi, *Portret danske Kristine, vojvotkinje od Milana* (1538)
122. Žak Tiso, *Portret Eugena Kopensa de Fonteneja* (1867)
123. Žak Tiso, *Gospođica L. L.* (1864)
124. Džon Singer Sardžent, *Portret ledi Agnju od Loknova* (1892)
125. Hans Holbajn Mlađi, *Portret Nikolausa Kracera* (1528)
126. Hans Holbajn Mlađi, *Portret Georga Giza* (1532)
127. Hans Holbajn Mlađi, *Džejn Sejmur* (oko 1537)
128. Hans Holbajn Mlađi, *Ana Klevska* (oko 1539)

129. Sandro Botičeli, *Radanje Venere* (1484)
130. Hans Memling, *Ktitorka* (oko 1490)
131. Hans Memling, *Portret Barbare fon Flanderberh* (oko 1482)
132. Hans Memling, *Mater Dolorosa* (oko 1480)
133. Pjer Ogist Renoar, *Ručak čamdžija* (1881)
134. Tician Večeli, *Aketonova smrt* (1562)
135. Kamil Pisaro, *Bulevar Monmartr noću* (1897)
136. Emil Lambine, *Skeledžija na Seni, u blizini Bugivala*
137. Pjer Ogist Renoar, *Sena kod Bugivala* (1879)
138. Klod Mone, *Topole na Epti* (1900/1901)
139. Klod Mone, *Sena kod Veteja* (1879)
140. Eduar Mane, *Vožnja čamcem* (1874)
141. Pjer Ogist Renoar, *Veslači u Šatuu* (1879)
142. Pjer Ogist Renoar, *La Grenouillère* (1869)
143. *Madam Rolan na gubilištu*
144. Teodor Žeriko, *Splav Meduze* (1818–1819)
145. Ežen Delakroa, *Apolon ubija Pitona* (1850–1851)
146. Džordž Krukšenk, *Oliver traži još* (1838)
147. Volter Padžet, *Ilustracija za magazinsko izdanje romana 'The Other House'* (1896)
148. Volter Padžet, *Ilustracija za magazinsko izdanje romana 'The Other House'* (1896)
149. Irving R. Vajls, *Kao moderna Madona* (1892)
150. Čarls Stenli Rajnhard, *Draga moja, da li misliš da sam grozan grubijan?* (1888)
151. Džozef Panel, *Zalazak sunca u Ulici Oksford* (1888)
152. Džozef Panel, *U parku* (1905)

## X. PRILOG 2: ILUSTRACIJE

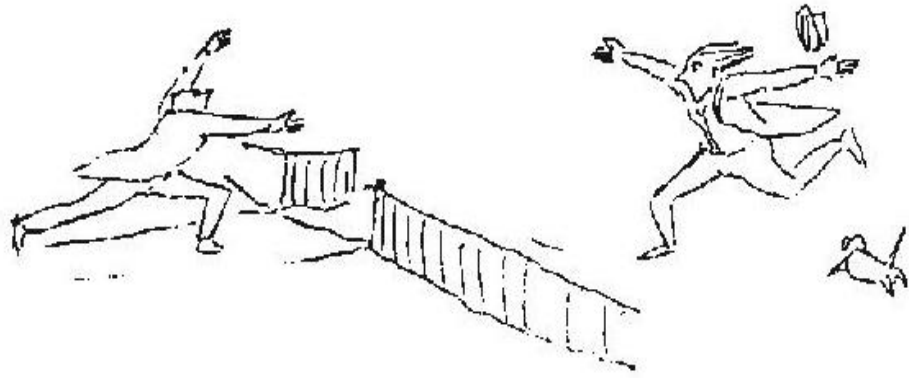


FROM HENRY JAMES'S SKETCH-BOOK

Ilustracija 1

Henri Džejms, *Engleski pejzaži* (1869)

(Izvor: Leon Edel, *Henry James: The Untried Years 1843–1870*, J. B. Lippincott Company, Philadelphia – New York, 1953, p. 296.)



Ilustracija 2

**Henri Džejms, *Susret* (1860)**

(Izvor: Henry James, "Thomas Sergeant Perry [26 September 1860]", *The Complete Letters of Henry James, 1855–1872, Volume 1*, eds. Pierre A. Walker and Greg W. Zacharias, University of Nebraska Press, 2006, p. 73.)



Ilustracija 3

**Henri Džejms, *Duhovni susret Kongregacije novih božanskih zakona* (1863)**

(Izvor: Henry James, "Thomas Sergeant Perry [8, 9 or 15, 16 or 22, 23 November or 6, 7 December 1863]", *The Complete Letters of Henry James, 1855–1872, Volume 1*, eds. Pierre A. Walker and Greg W. Zacharias, University of Nebraska Press, 2006, p. 84.)



Ilustracija 4

**Henri Džejms, *Prazan papir* (1864)**

(Izvor: Henry James, "Thomas Sergeant Perry, 18 April 1864", *The Complete Letters of Henry James, 1855–1872, Volume 1*, eds. Pierre A. Walker and Greg W. Zacharias, University of Nebraska Press, 2006, p. 100.)



Ilustracija 5

**Henri Džejms, *Alis u Česteru* (1872)**

(Izvor: Henry James, "Mary Walsh James, 23 May 1872", *The Complete Letters of Henry James, 1872–1876, Volume 1*, eds. Pierre A. Walker and Greg W. Zacharias, University of Nebraska Press, 2008, p. 4.)



Ilustracija 6

*Antonis van Dajk, Čarls I u pratnji lorda Sent Antoana (1633)*

(Izvor: Google Art Project)

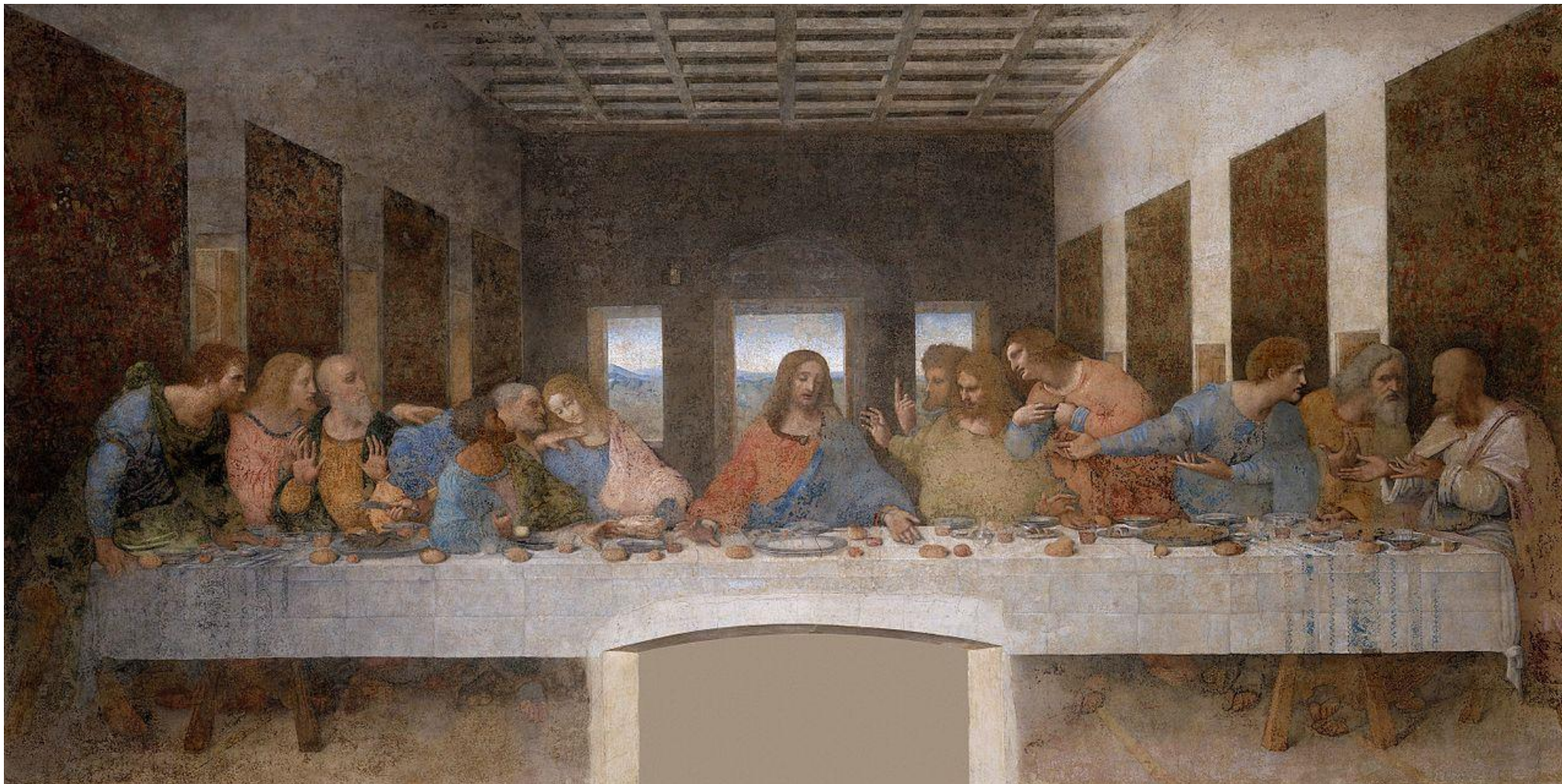




Ilustracija 7

**Antonis van Dajk, *Đenovljanska plemkinja sa sinom* (oko 1626)**

(Izvor: Widener Collection, National Gallery of Art, Washington DC)



Ilustracija 8

**Leonardo da Vinči, *Poslednja večera* (oko 1490)**

(Izvor: Google Art Project)



Ilustracija 9

**Rafaelo Santi, *Venčanje device* (1504)**

(Izvor: Pinacoteca di Brera)



Ilustracija 10

**Klod Loren, *Pejzaž s Apolonom koji čuva Admetova stada* (1645)**

(Izvor: Wiki Art: Visual Art Encyclopedia)



Ilustracija 11

**Klod Loren, *Pejzaž s plesačima (Vodenica)* (1648)**

(Izvor: Wiki Art: Visual Art Encyclopedia)



Ilustracija 12

*Klod Loren, 'Kopija' Pejzaža s plesačima*

(Izvor: The British Museum)



Ilustracija 13

***Đoto, Alegorije Sv. Franje Asiškog (oko 1320)***

(Izvor: Web Gallery of Art)



Ilustracija 14

*Đoto, Alegorije Sv. Franje Asiškog, Siromaštvo (oko 1320)*

(Izvor: Web Gallery of Art)





Ilustracija 15

***Giotto, Alegorije Sv. Franje Asiškog, Siromaštvo – detalj 1 (oko 1320)***

(Izvor: Web Gallery of Art)



Ilustracija 16

***Giotto, Alegorije Sv. Franje Asiškog, Siromaštvo – detalj 2 (oko 1320)***

(Izvor: Web Gallery of Art)



Ilustracija 17

*Sodoma, Spuštanje s krsta (oko 1510–1513)*

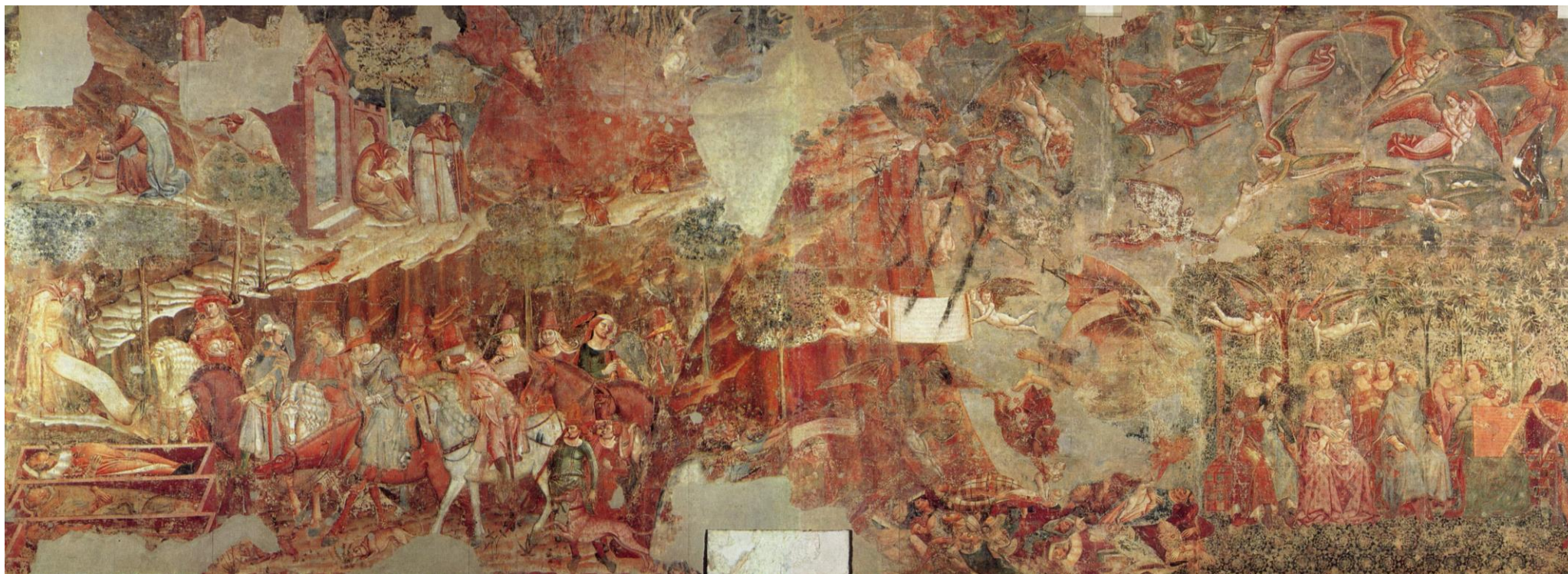
(Izvor: Web Gallery of Art)



Ilustracija 18

Francesko da Piza, Čimabue i Vincenco da Pistoja, *Hrist* (oko 1321)

(Izvor: Web Gallery of Art)



Ilustracija 19

**Buonamico Bufalmako, *Trijumf smrti* (1335–1340)**

(Izvor: Web Gallery of Art)



Ilustracija 20

**Buonamico Buffalmacco, *Strašni sud i pakao* (oko 1335–1340)**

(Izvor: Web Gallery of Art)



Ilustracija 21

**Benoco Gocoli, *Nojeva berba i pijanstvo* (1469–1484)**

(Izvor: Web Gallery of Art)



Ilustracija 22

Ghirlandajo, *Poklonjenje kraljeva* (oko 1485–1488)

(Izvor: Web Gallery of Art)



Ilustracija 23

**Filipo Lippi, *Poklonjenje detetu* (oko 1455)**

(Izvor: Web Gallery of Art)





Ilustracija 24

**Sandro Botičeli, *Madona od nara* (oko 1487)**

(Izvor: Web Gallery of Art)



Ilustracija 25

Sandro Botičeli, *Devica s detetom i šest anđela* (oko 1485)

(Izvor: Web Gallery of Art)



Ilustracija 26

**Sandro Botičeli, *Madona u lođi* (1467)**

(Izvor: Web Gallery of Art)



Ilustracija 27

**Andrea del Sarto, *Devica i dete u slavi sa šest svetaca* (oko 1528)**

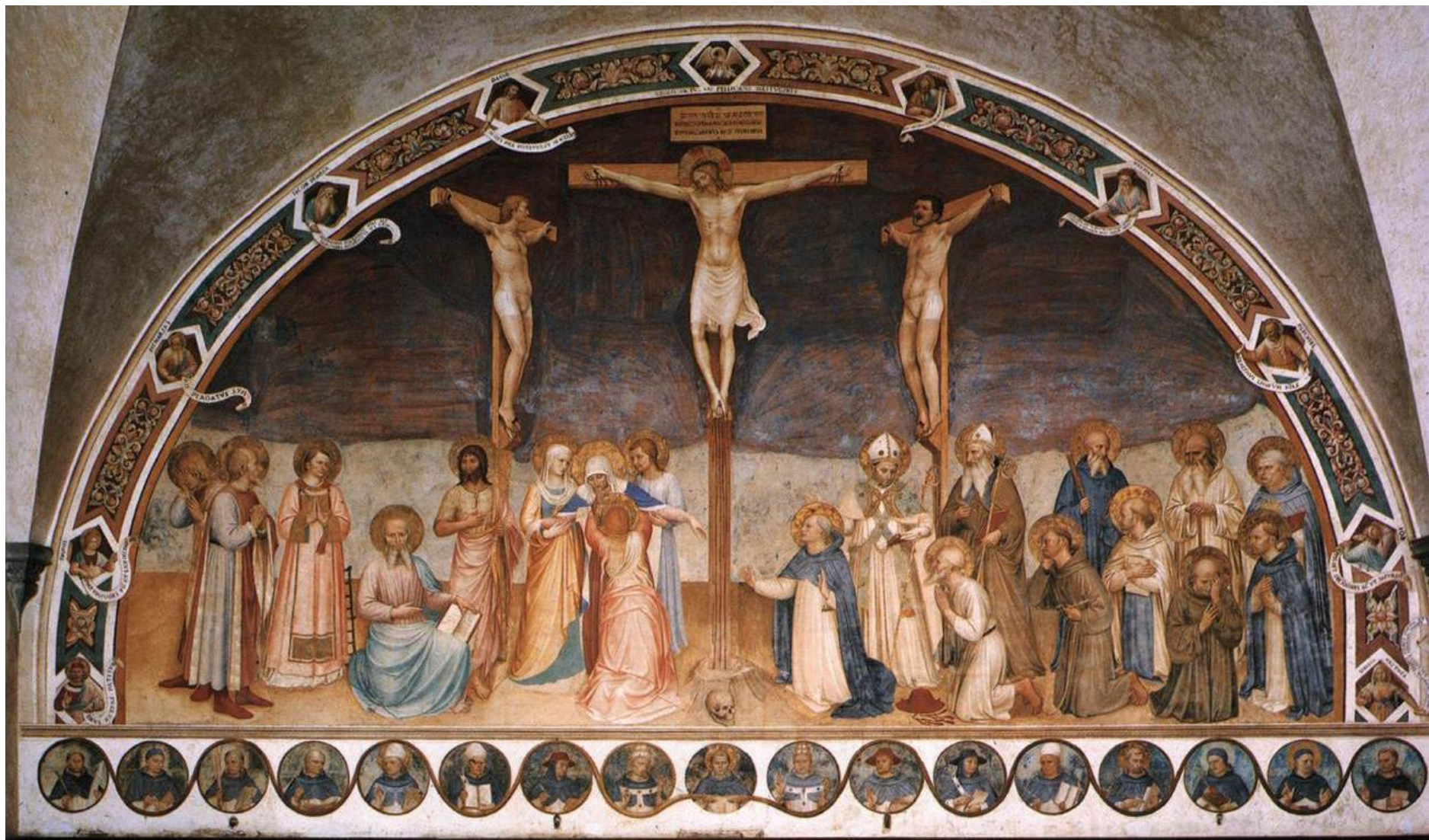
(Izvor: Web Gallery of Art)



Ilustracija 28

**Rafaelo Santi, *Madona na stolici* (1514)**

(Izvor: Web Gallery of Art)



Ilustracija 29

Fra Anđeliko, *Raspeće sa svecima* (1441–1442)

(Izvor: Web Gallery of Art)



Ilustracija 30

**Domeniko Girlandajo, *Tajna večera* (oko 1486)**

(Izvor: Web Gallery of Art)



Ilustracija 31

Hubert i Jan van Ajk, *Gentski oltar* (oko 1432)

(Izvor: Web Gallery of Art)





Ilustracija 32

**Jan van Ajk, *Poklonjenje jagnjetu* (oko 1425–1429)**

(Izvor: Web Gallery of Art)



Ilustracija 33

**Solomon von Rojsdal, *Rečna obala sa starim drvećem* (1633)**

(Izvor: Mauritshuis, The Hague)



Ilustracija 34

**Rembrandt van Rajn, Čas anatomije doktora Nikolasa Tulpa (1632)**

(Izvor: Mauritshuis, The Hague)



Ilustracija 35

**Adrijan von Ostede, *Seljaci u gostionici* (1662)**

(Izvor: Rijksmuseum, Amsterdam)



Ilustracija 36

**Bartolomeus van der Helst, *Proslava Minsterskog mira, 1648 (1648)***

(Izvor: Rijksmuseum, Amsterdam)



Ilustracija 37

**Žerar ter Borh, *Žena piše pismo* (oko 1655)**

(Izvor: Mauritshuis, The Hague)



Ilustracija 38

**Paulus Potter, *Mladi bik* (1647)**

(Izvor: Mauritshuis, The Hague)



Ilustracija 39

**Habrijel Mecu, *Devojka koja komponuje* (oko 1664)**

(Izvor: Mauritshuis, The Hague)





Ilustracija 40

**Hans Holbajn Mladi, *Autoportret* (1542–1543)**

(Izvor: Web Gallery of Art)



Ilustracija 41

**Hans Holbajn Mlađi, *Portret Erazma Roterdamskog kako piše* (1523)**

(Izvor: Web Gallery of Art)



Ilustracija 42

**Hans Holbajn Mlađi, *Portret Bonifacija Amerbaha* (1519)**

(Izvor: Web Gallery of Art)



Ilustracija 43

Hans Holbajn Mlađi, *Darmštatska Bogorodica* (1526. i posle 1528.)

(Izvor: Web Gallery of Art)



Ilustracija 44

**Franc van Mires, *Zadirkivanje kućnog ljubimca* (1660)**

(Izvor: Mauritshuis, The Hague)



Ilustracija 45

**Peter Paul Rubens, *Spuštanje s krsta* (1612–1614)**

(Izvor: Web Gallery of Art)



Ilustracija 46

**Peter Paul Rubens, *Poklonjenje mudraca* (1624)**

(Izvor: Web Gallery of Art)



Ilustracija 47

**Peter Paul Rubens, *Slamnati šešir* (oko 1622–1625)**

(Izvor: The National Gallery, London)





Ilustracija 48

**Ticijan Večeli, *Dužd Adrea Gritti* (oko 1545)**

(Izvor: Web Gallery of Art)



Ilustracija 49

**Ticijan Večeli, *Bachus i Arijadna* (1522–1523)**

(Izvor: The National Gallery, London)



Ilustracija 50

**Ticijan Večeli, *Portret muškarca* (oko 1510)**

(Izvor: The National Gallery, London)



Ilustracija 51

**Ticijan Večeli, *Hrist i preljubnica* (oko 1508–1510)**

(Izvor: Web Gallery of Art)



Ilustracija 52

**Ticijan Večeli, *Oltar u crkvi Svetog Nazarija i Celza* (oko 1520–1522)**

(Izvor: Web Gallery of Art)



Ilustracija 53

**Ticijan Večeli, *Uspenje Device* (1515–1518)**

(Izvor: Web Gallery of Art)



Ilustracija 54

**Ticijan Večeli, *Vavedenje Device u hramu* (1534–1538)**

(Izvor: Web Gallery of Art)

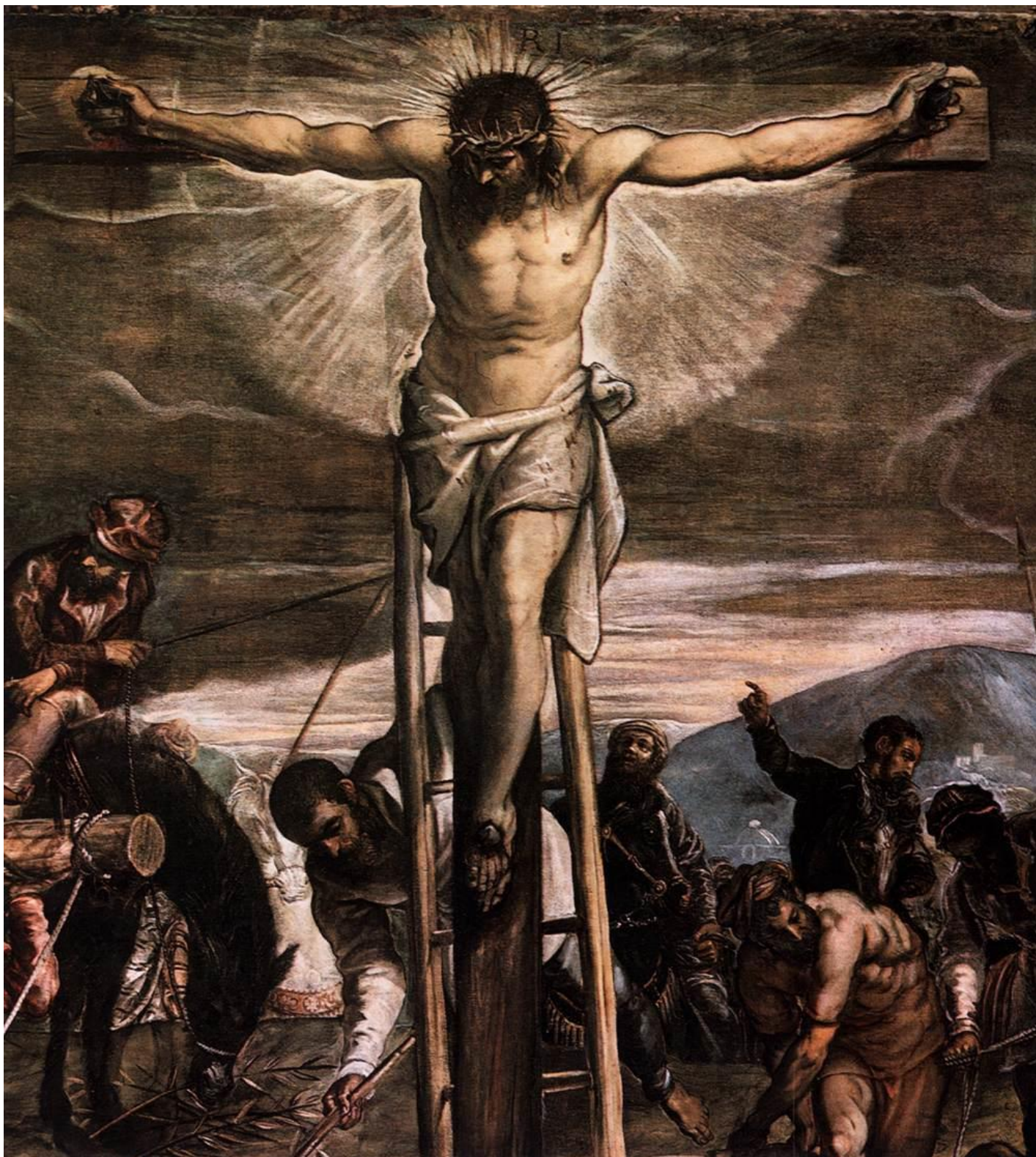


Ilustracija 55

**Tician Večeli, *Portret mladića sivih očiju* (1540–1545)**

(Izvor: Web Gallery of Art)





Ilustracija 56

**Tintoretto, *Raspeće* (oko 1565)**

(Izvor: Web Gallery of Art)



Ilustracija 57

**Tintoretto, *Raj* (nakon 1588)**

(Izvor: Web Gallery of Art)



Ilustracija 58

**Tintoretto, *Venčanje u Kani* (1561)**

(Izvor: Web Gallery of Art)



Ilustracija 59

**Tintoreto, *Čudo Svetog Marka* (1548)**

(Izvor: Web Gallery of Art)



Ilustracija 60

**Tintoretto, *Adam i Eva* (1551–1552)**

(Izvor: Web Gallery of Art)



Ilustracija 61

**Paolo Veroneze, *Silovanje Evrope* (oko 1570)**

(Izvor: The National Gallery, London)



Ilustracija 62

**Paolo Veroneze, *San Sv. Helene* (oko 1570)**

(Izvor: The National Gallery, London)



Ilustracija 63

**Paolo Veroneze, *San Sv. Helene* (oko 1580)**

(Izvor: Web Gallery of Art)





Ilustracija 64

**Paolo Veroneze, *Hristovo krštenje* (oko 1580)**

(Izvor: Gallerie degli Uffizi)



Ilustracija 65

**Paolo Veroneze, *Gozba u kući Levijevih* (1573)**

(Izvor: Web Gallery of Art)



Ilustracija 66

**Paolo Veronese, *Kraljica od Sabe* (oko 1582–1584)**

(Izvor: Musei Reali di Torino)



Ilustracija 67

**Paolo Veroneze, *Darijeva porodica ispred Aleksandra* (1565–1567)**

(Izvor: The National Gallery, London)



Ilustracija 68

**Paolo Veroneze, *Venčanje u Kani* (1563)**

(Izvor: Web Gallery of Art)



Ilustracija 69

**Anjolo Broncino, *Portret Lukrecije Pančatiki* (oko 1545)**

(Izvor: Web Gallery of Art)



Ilustracija 70

**Bartolome Esteban Muriljo, *Bezgrešno začeće Device* (između 1660. i 1665)**

(Izvor: Museo del Prado)



Ilustracija 71

**Dijego Velaskez, *Devica od bezgrešnog začeca* (1618)**

(Izvor: The National Gallery, London)





Ilustracija 72

**Bartolomeo Esteban Muriljo, *Marija s detetom i anđelima koji sviraju* (oko 1660)**

(Izvor: Web Gallery of Art)



Ilustracija 73

**Antonio Algeri da Koređo, *Mistično venčanje Svete Katarine i Sveti Sebastijan* (oko 1527)**

(Izvor: Web Gallery of Art)



Ilustracija 74

**Paolo Veroneze, *Portret Venecijanke (Bela Nani)*  
(oko 1555)**

(Izvor: WikiArt: Visual Art Encyclopedia)



Ilustracija 75

**Peter Paul Rubens, *Venčanje Marije Mediči i kralja Anrija IV preko zastupnika* (1622–1625)**

(Izvor: WikiArt: Visual Art Encyclopedia)



Ilustracija 76

**Jan de Hejm, *Sto sa poslasticama* (1640)**

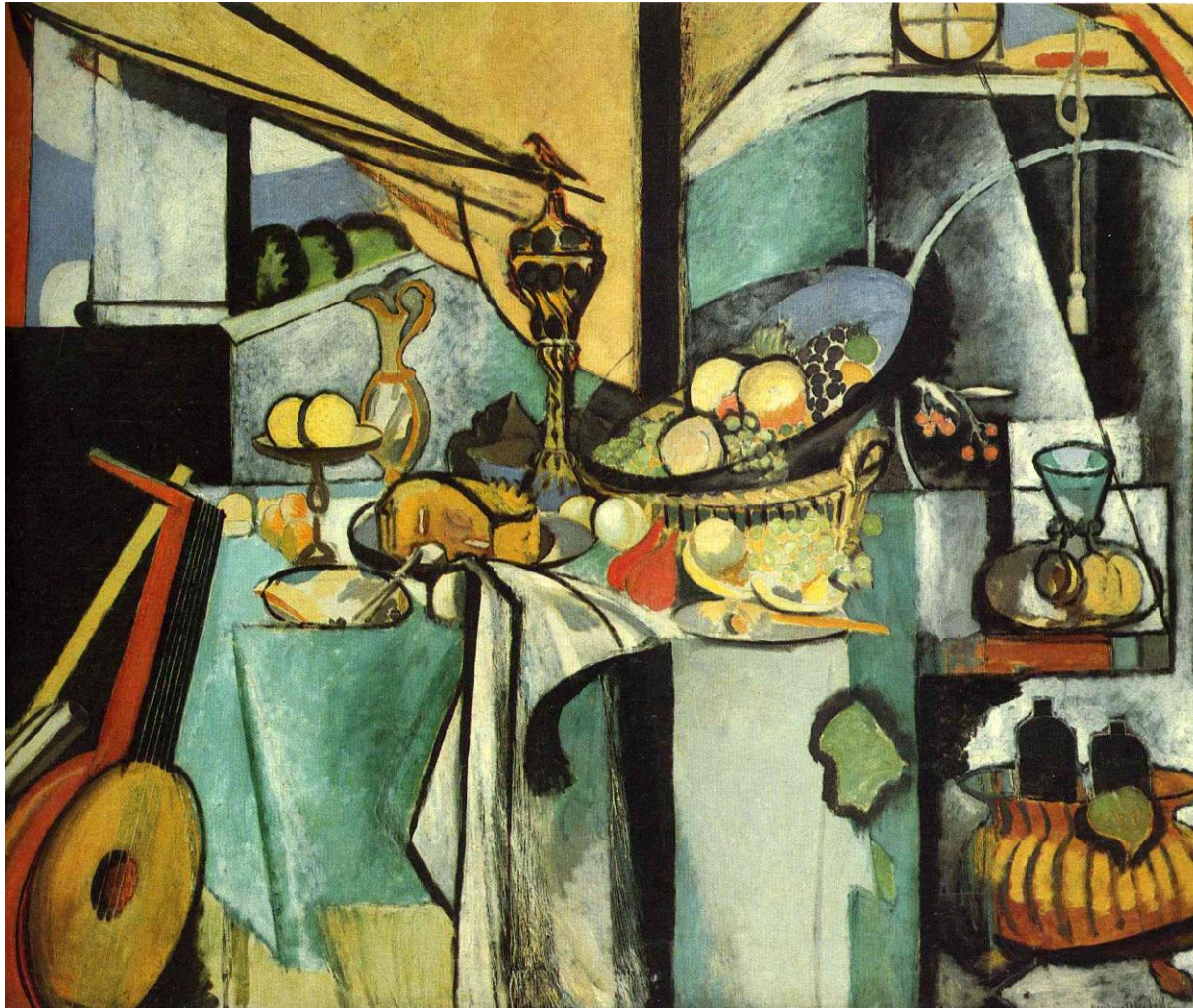
(Izvor: WikiArt: Visual Art Encyclopedia)



Ilustracija 77

**Anri Matis, *Sto sa poslasticama po uzoru na De Hejma* (1893)**

(Izvor: WikiArt: Visual Art Encyclopedia)



Ilustracija 78

*Anri Matis, Sto sa poslasticama po uzoru na De Hejma (1915)*

(Izvor: art.Matisse.com)



Ilustracija 79

Džon Singer Sardžent, *Ledi s ružom* (Šarlot Luiz Berkhart) (1882)

(Izvor: Wikimedia Commons)





Ilustracija 80

**Džon Singer Sardžent, *Kćerke Edvarda D. Bojta* (1882)**

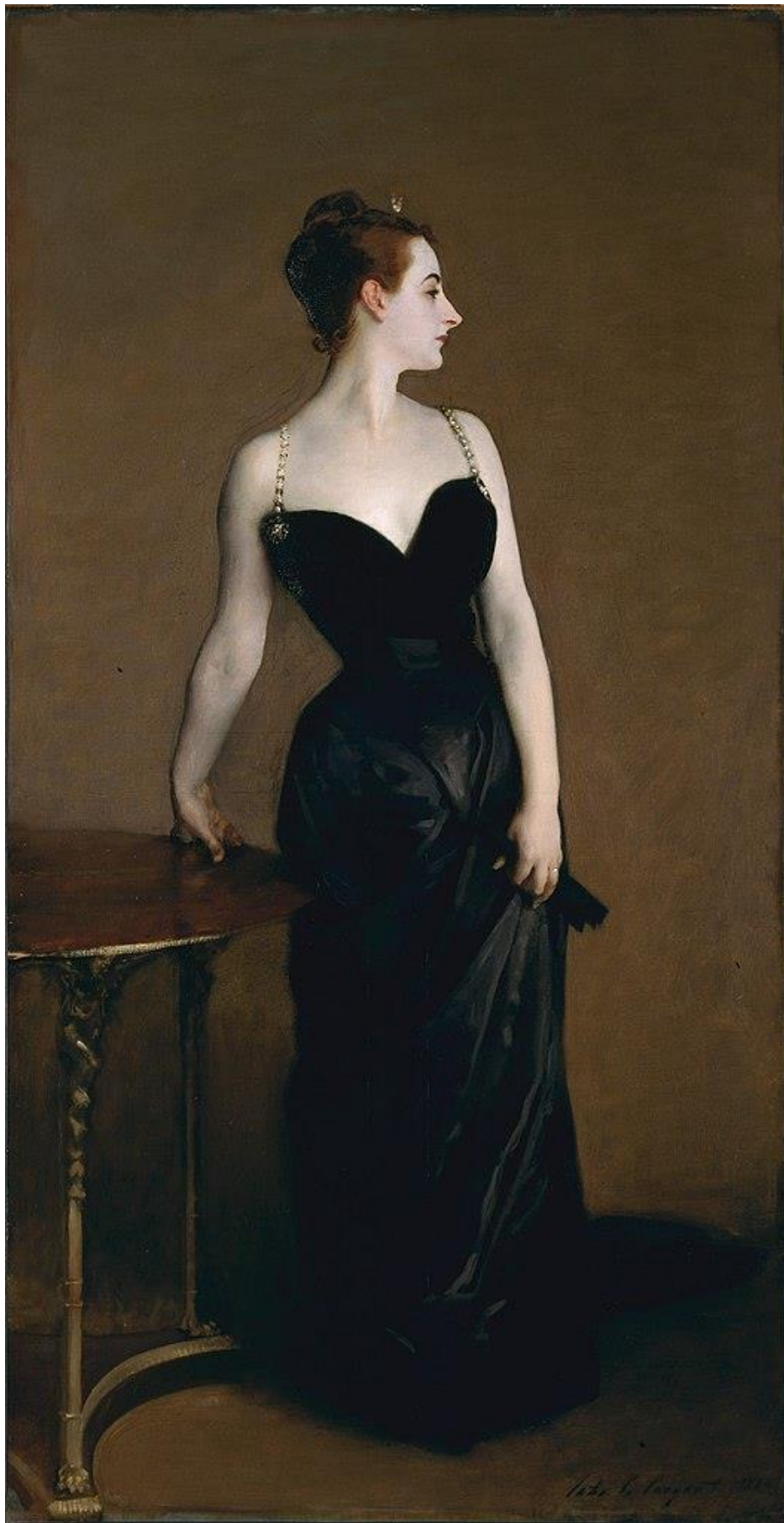
(Izvor: WikiArt: Visual Art Encyclopedia)



Ilustracija 81

**Džon Singer Sardžent, *Gospođa Henrija Vajta* (1883)**

(Izvor: WikiArt: Visual Art Encyclopedia)



Ilustracija 82

**Džon Singer Sardžent, *Madam X* (1884)**

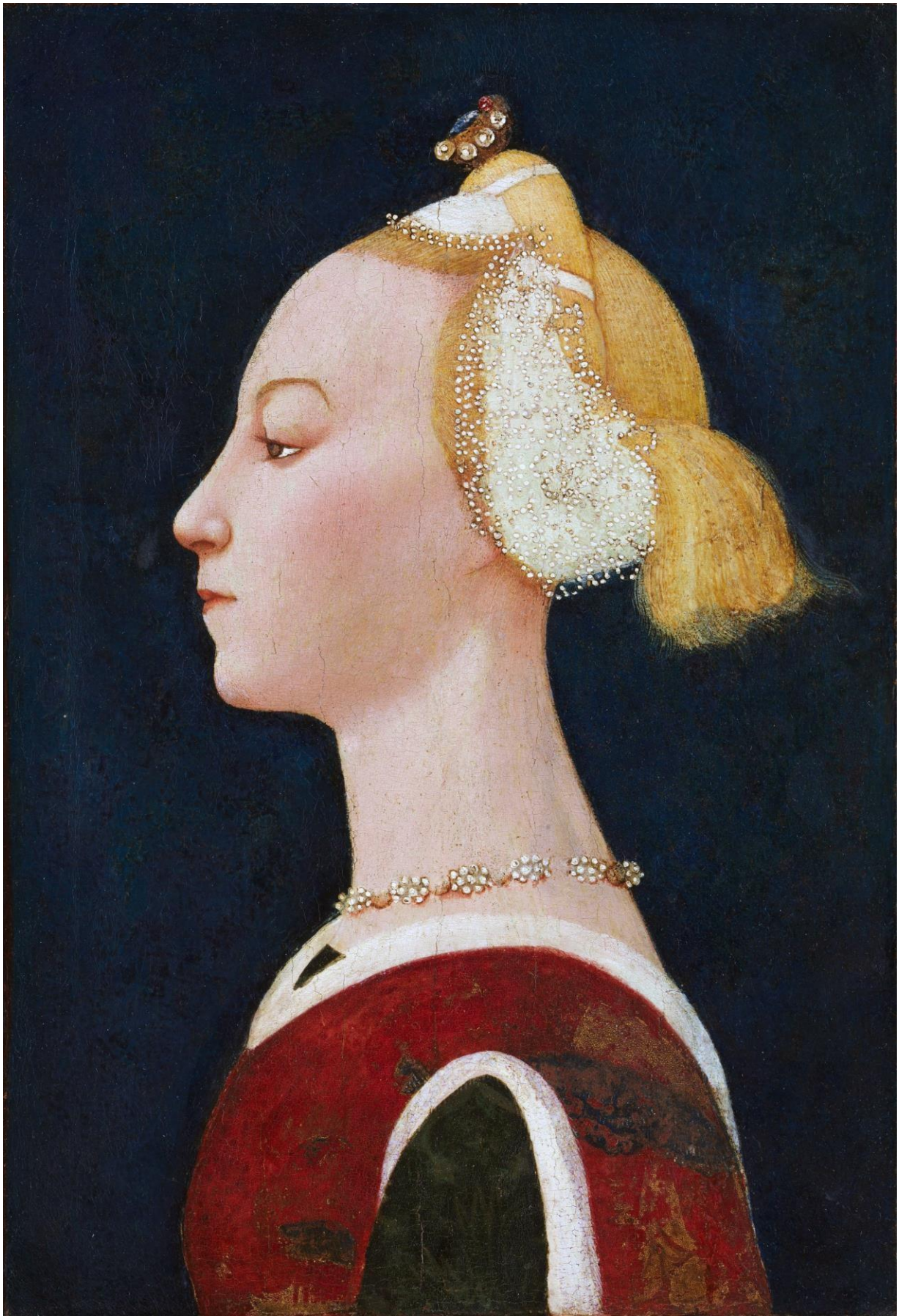
(Izvor: WikiArt: Visual Art Encyclopedia)



Ilustracija 83

*Portret Laure de Noves*  
(Laurentijska biblioteka u Firenci)

(Izvor: Wikipedia)



Ilustracija 84

**Paolo Učelo, *Portret jedne leđi* (oko 1450)**

(Izvor: Wikimedia Commons)



Ilustracija 85

**Paolo Učelo, *Mlada pomodna dama* (oko 1460)**

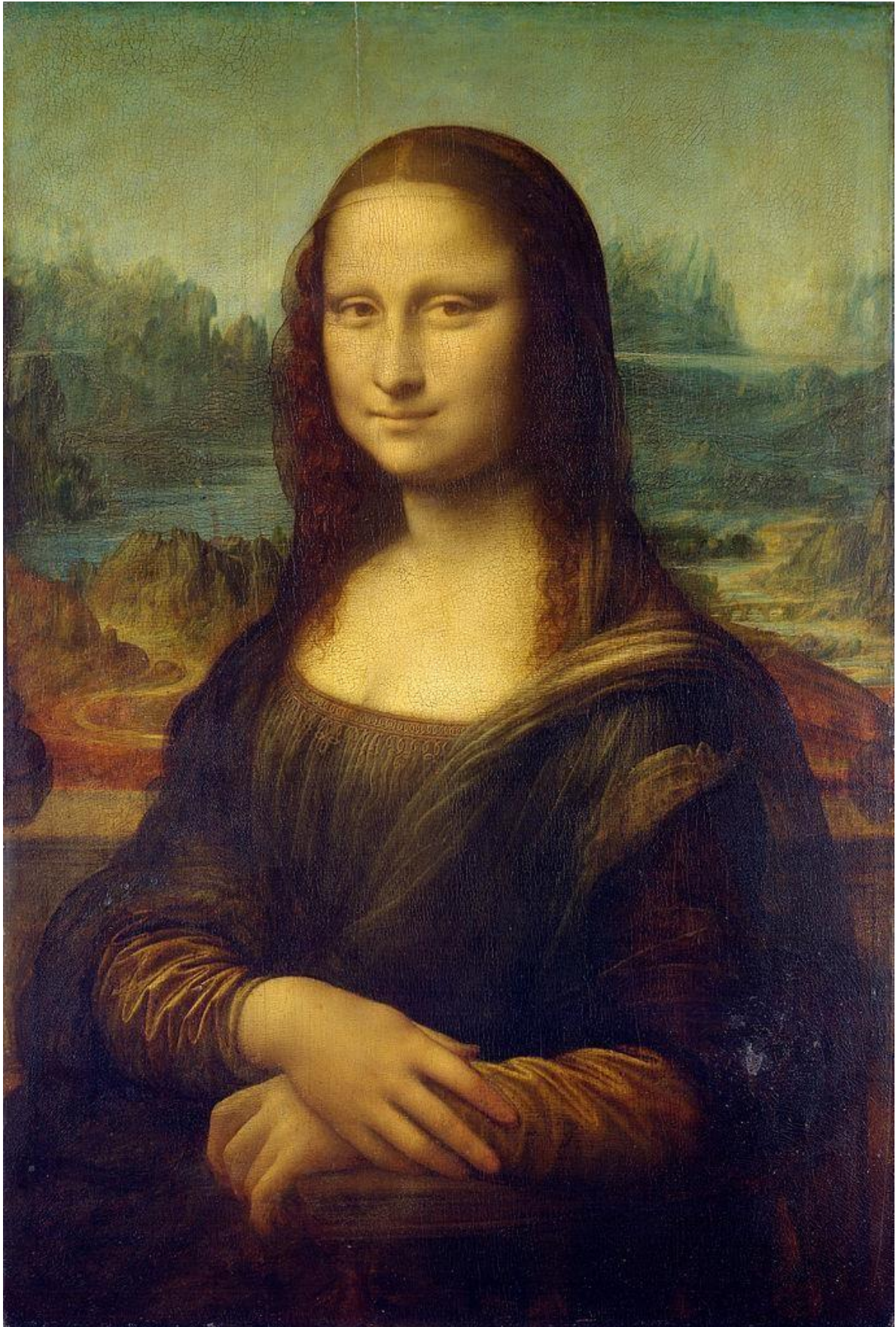
(Izvor: Wikimedia Commons)



Ilustracija 86

Leonardo da Vinči, *Dama s hermelinom* (oko 1490)

(Izvor: Wikimedia Commons)



Ilustracija 87

**Leonardo da Vinči, *Mona Liza* (1503–1506)**

(Izvor: Wikimedia Commons)





Ilustracija 88

**Piter Klaz, *Taština, mrtva priroda s autoportretom* (oko 1628–1630)**

(Izvor: Wikimedia Commons)



Ilustracija 89

**Piter Klaz, *Taština mrtva priroda s autoportretom* – detalj (oko 1628–1630)**

(Izvor: Wikimedia Commons)



Ilustracija 90

**Pjero dela Frančeska, *Vojvoda i vojvotkinja od Urbina* (1465–1472)**

(Izvor: Gallerie degli Uffizi)



Copyright MIBACT 2017

Ilustracija 91

**Rafaelo Santi, *Portreti Anjola i Madalene Doni* (1506–1507)**

(Izvor: Gallerie degli Uffizi)



Ilustracija 92

**Leonardo da Vinči, *Skica za spomenik Ludoviku Sforci* (oko 1490)**

(Izvor: The Royal Collection Trust)



Ilustracija 93

***Tintoretto, Portret mladog čoveka s bradom u oklopu (oko 1550)***

(Izvor: Wikimedia Commons)



Ilustracija 94

**Anjolo Broncino, *Portret Kosime I Medičija* (1545)**

(Izvor: Wikimedia Commons)



Ilustracija 95

**Ticijan Večeli, *Portret malteškog viteza* (1510)**

(Izvor: Musei Capitolini)





Ilustracija 96

**Parmigianino, *Portret muškarca* (oko 1528–1530)**

(Izvor: WikiArt: Visual Art Encyclopedia)



Ilustracija 97

**Parmigianino, *Portret muškarca* (oko 1530)**

(Izvor: WikiArt: Visual Art Encyclopedia)



Ilustracija 98

**Johanes Vermer, *Čas sviranja ili dama za virginalom s gospodinom* (oko 1662–1665)**

(Izvor: WikiArt: Visual Art Encyclopedia)



Ilustracija 99

**Johanes Vermer, *Gospodarica i sluškinja* (oko 1666–1667)**

(Izvor: WikiArt: Visual Art Encyclopedia)



Ilustracija 100

**Johanes Vermer, *Ljubavno pismo* (oko 1667–1670)**

(Izvor: WikiArt: Visual Art Encyclopedia)



Ilustracija 101

**Diego Velaskez, *Infantkinja Margareta Teresa u ružičastoj haljini* (1653/1654)**

(Izvor: WikiArt: Visual Art Encyclopedia)



Ilustracija 102

**Dijego Velaskez, *Infanta Margareta Teresa* (1655)**

(Izvor: WikiArt: Visual Art Encyclopedia)



Ilustracija 103

**Dijego Velaskez, *Infanta Margareta Teresa u srebrnoj haljini* (1656)**

(Izvor: WikiArt: Visual Art Encyclopedia)





Ilustracija 104

**Dijego Velaskez, *Male dvorinje* (1656)**

(Izvor: WikiArt: Visual Art Encyclopedia)



Ilustracija 105

Ogastas Eg, *Prošlost i sadašnjost, br. I* (1858)

(Izvor: Wikimedia Commons)



Ilustracija 106

**Filip Kalderon, *Prekršeni zaveti* (1856)**

(Izvor: Wikimedia Commons)



Ilustracija 107

Vilijam Holman Hant, *Probuđena svest* (1853)

(Izvor: Wikimedia Commons)



Ilustracija 108

**Ticijan Večeli, *Mladić s rukavicom neobičnog oblika* (oko 1520)**

(Izvor: WikiArt: Visual Art Encyclopedia)



Ilustracija 109

**Hans Holbajn Mlađi, *Ambasadori* (1533)**

(Izvor: WikiArt: Visual Art Encyclopedia)



Ilustracija 110

**Džon Singer Sardžent, *Sto za večeru noću* (1884)**

(Izvor: WikiArt: Visual Art Encyclopedia)



Ilustracija 111

**Edgar Dega, *Balerina s buketom* (oko 1877–1880)**

(Izvor: WikiArt: Visual Art Encyclopedia)





Ilustracija 112

Edgar Dega, *Balet iz operske lože* (oko 1884)

(Izvor: Wikimedia Commons)



Ilustracija 113

**Kamij Pissaro, *Vrt Tiljeri u prolećno jutro* (1899)**

(Izvor: Wikimedia Commons)



Ilustracija 114

*Anri Otman, Šetnja Luksemburškim parkom*

(Izvor: Christie's)



Ilustracija 115

**Gustav Kajbot, *Mladić na prozoru* (1875)**

(Izvor: WikiArt: Visual Art Encyclopedia)



Ilustracija 116

**Gistav Kajbot, *Čovek na balkonu* (oko 1880)**

(Izvor: WikiArt: Visual Art Encyclopedia)



Ilustracija 117

**Gustav Kajbot, Čovek na balkonu, Bulevar Osman (1880)**

(Izvor: WikiArt: Visual Art Encyclopedia)



Ilustracija 118

*Henri Džejms po ugledu na Ticianovog 'Mladića s rukavicom'*  
(oko 1860)

(Izvor: Houghton Library, Harvard University)



Ilustracija 119

**Frank Duvenek, *Elizabeth But Duvenek* (1888)**

(Izvor: Wikimedia Commons)





Ilustracija 120

**Frenk Duvenek, *Elizabet But Duvenek* (1885)**

(Izvor: Wikimedia Commons)



Ilustracija 121

**Hans Holbajn Mlađi, *Portret danske Kristine, vojvotkinje od Milana* (1538)**

(Izvor: Wikimedia Commons)



Ilustracija 122

**Žak Tiso, *Portret Eugena Kopsa de Fonteneja* (1867)**

(Izvor: Wikimedia Commons)



Ilustracija 123

Žak Tiso, *Gospođica L. L.* (1864)

(Izvor: Wikimedia Commons)



Ilustracija 124

**Džon Singer Sardžent, *Portret ledi Agnju od Loknova* (1892)**

(Izvor: Wikimedia Commons)



Ilustracija 125

**Hans Holbajn Mladi, *Portret Nikolausa Kracera* (1528)**

(Izvor: Web Gallery of Art)



Ilustracija 126

**Hans Holbajn Mlađi, *Portret Georga Giza* (1532)**

(Izvor: Web Gallery of Art)



Ilustracija 127

Hans Holbajn Mlađi, *Džejn Sejmur* (oko 1537)

(Izvor: Web Gallery of Art)

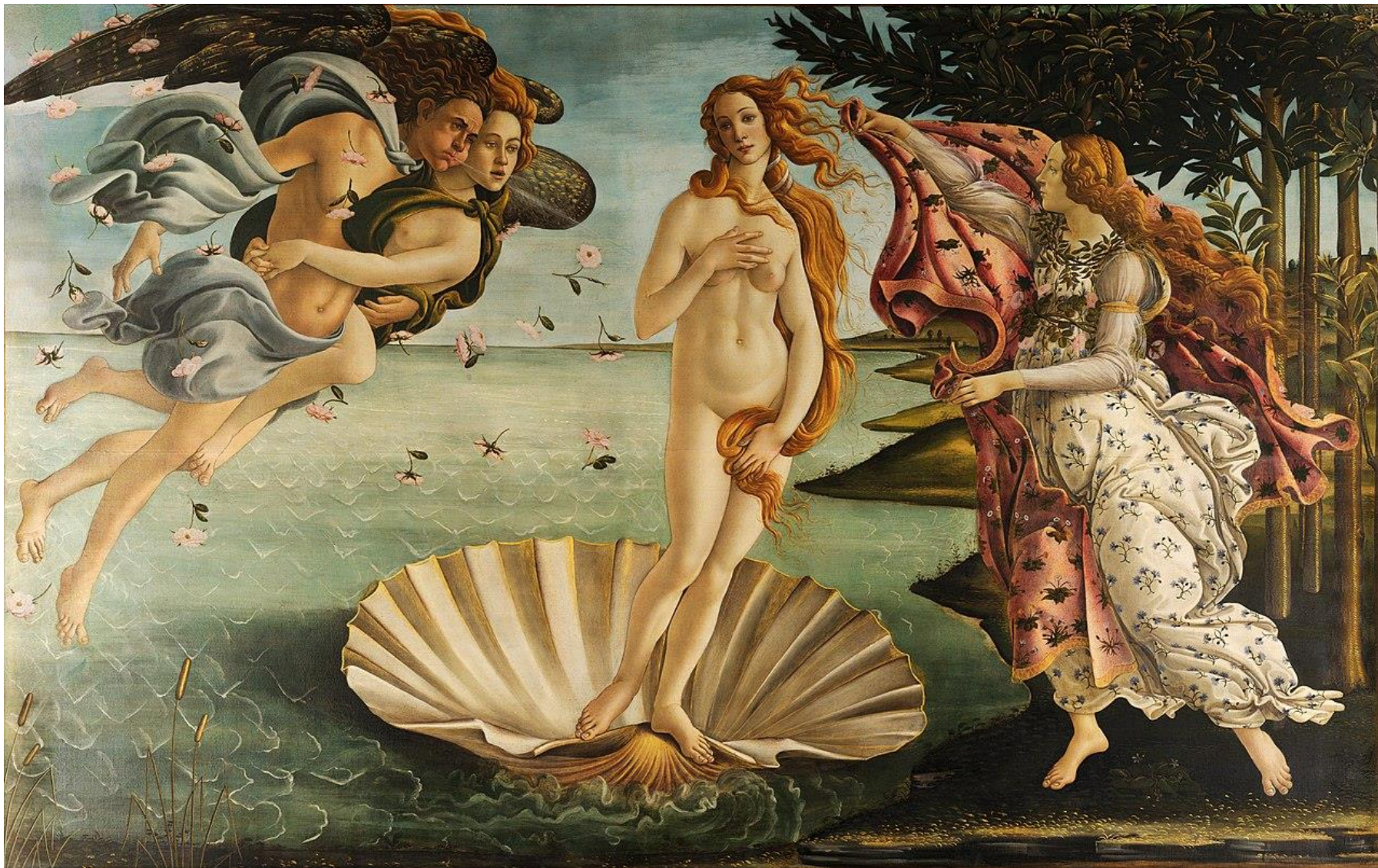




Ilustracija 128

**Hans Holbajn Mlađi, *Ana Klevska* (oko 1539)**

(Izvor: Web Gallery of Art)



Ilustracija 129

**Sandro Botičeli, *Radanje Venere* (1484)**

(Izvor: Web Gallery of Art)



Ilustracija 130

**Hans Memling, *Ktitorka* (oko 1490)**

(Izvor: Web Gallery of Art)



Ilustracija 131

**Hans Memling, *Portret Barbare fon Flanderberh* (oko 1482)**

(Izvor: Web Gallery of Art)



Ilustracija 132

**Hans Memling, *Mater Dolorosa* (oko 1480)**

(Izvor: Web Gallery of Art)



Ilustracija 133

**Pjer Ogist Renoar, *Ručak čamdžija* (1881)**

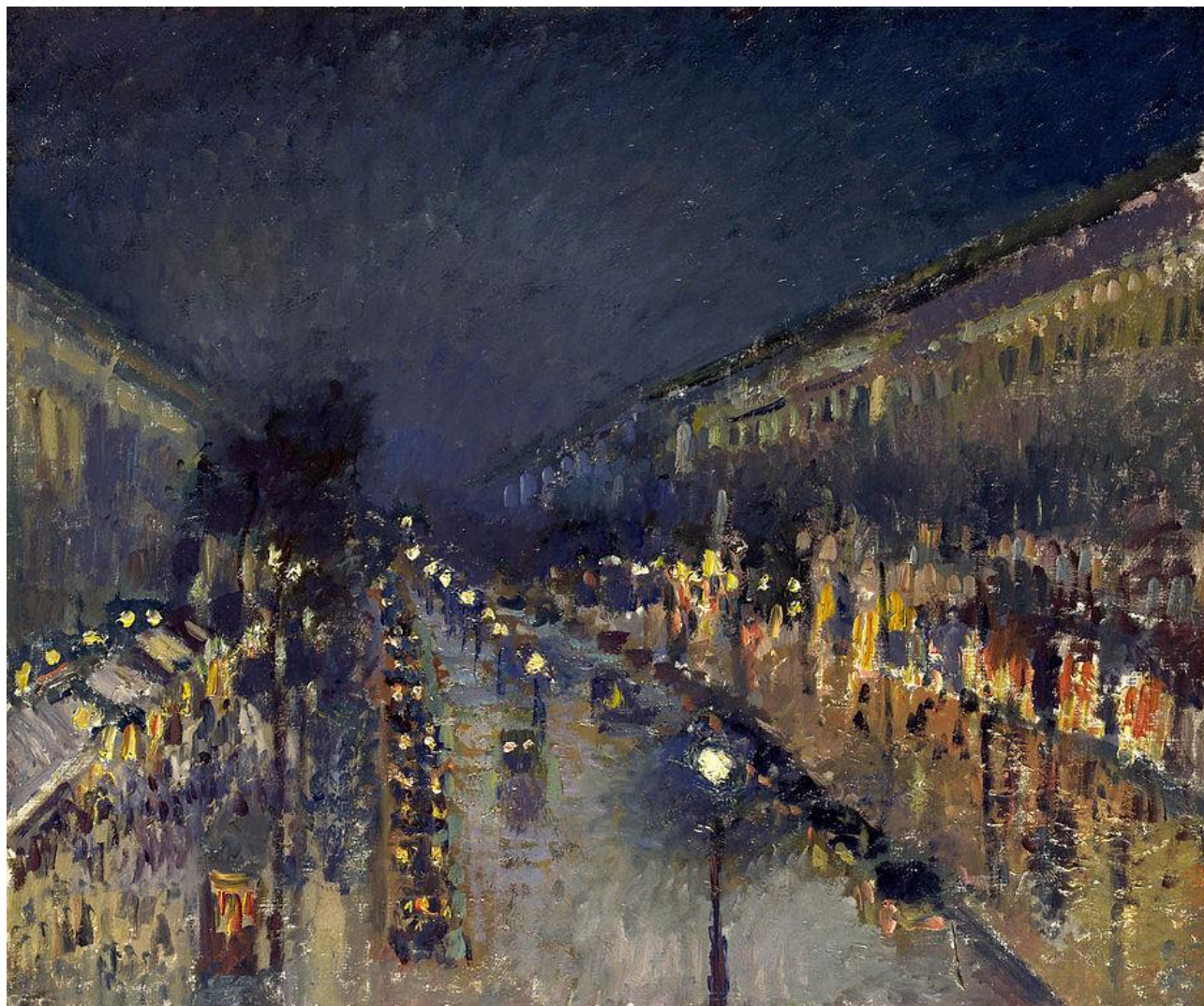
(Izvor: Web Gallery of Art)



Ilustracija 134

**Ticijan Večeli, *Aketonova smrt* (1562)**

(Izvor: The National Gallery, London)



Ilustracija 135

**Kamil Pisaro, *Bulevar Monmartr noću* (1897)**

(Izvor: Web Gallery of Art)





Ilustracija 136

**Emil Lambine, *Skeledžija na Seni, u blizini Bugivala***

(Izvor: Artnet)



Ilustracija 137

**Pjer Ogist Renoar, *Sena kod Bugivala* (1879)**

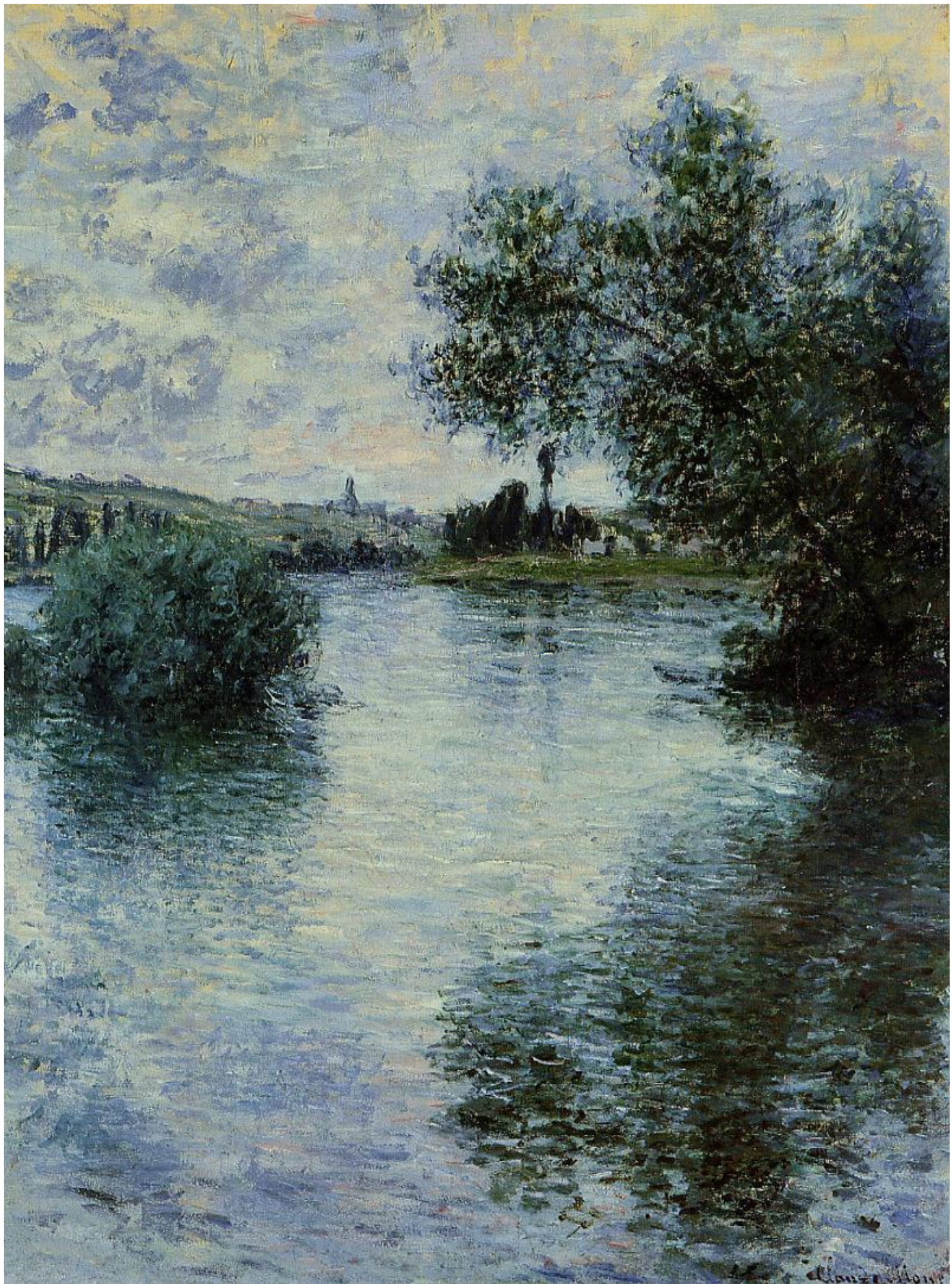
(Izvor: WikiArt: Visual Art Encyclopedia)



Ilustracija 138

**Klod Mone, *Topole na Epti* (1900/1901)**

(Izvor: Wikimedia Commons)



Ilustracija 139

**Klod Mone, *Sena kod Veteja* (1879)**

(Izvor: Wikimedia Commons)



Ilustracija 140

**Eduar Mané, *Vožnja čamcem* (1874)**

(Izvor: Wikimedia Commons)



Ilustracija 141

**Pjer Ogist Renoar, *Veslači u Šatuu* (1879)**

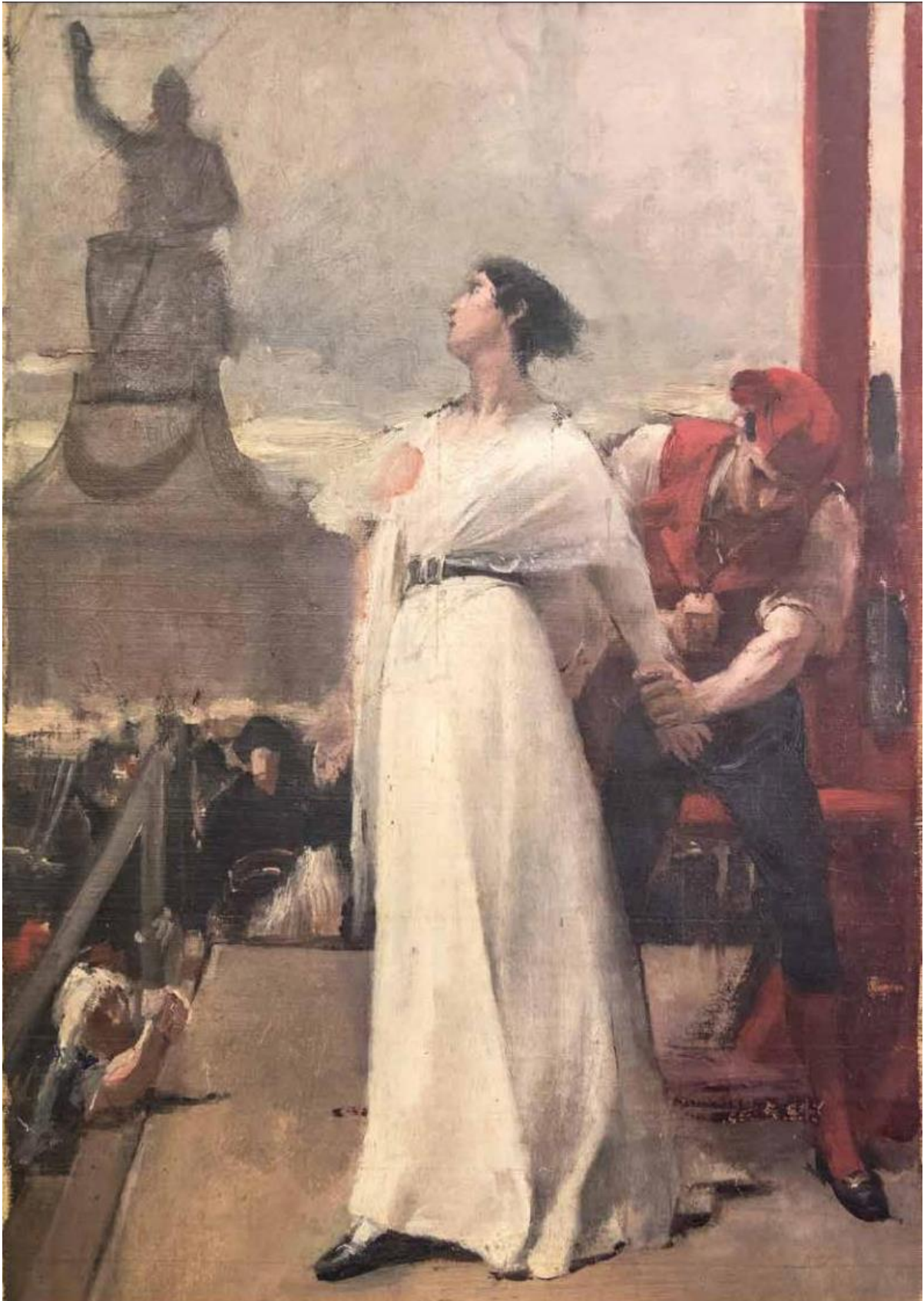
(Izvor: Web Gallery of Art)



Ilustracija 142

**Pjer Ogist Renoar, *La Grenouillère* (1869)**

(Izvor: Web Gallery of Art)



Ilustracija 143

*Madam Rolan na gubilištu*

(Izvor: Wikimedia Commons)





Ilustracija 144

**Teodor Žeriko, *Splav Meduze* (1818–1819)**

(Izvor: Wikipedia)



Ilustracija 145

Ežen Delakroa, *Apolon ubija Pitona* (1850–1851)

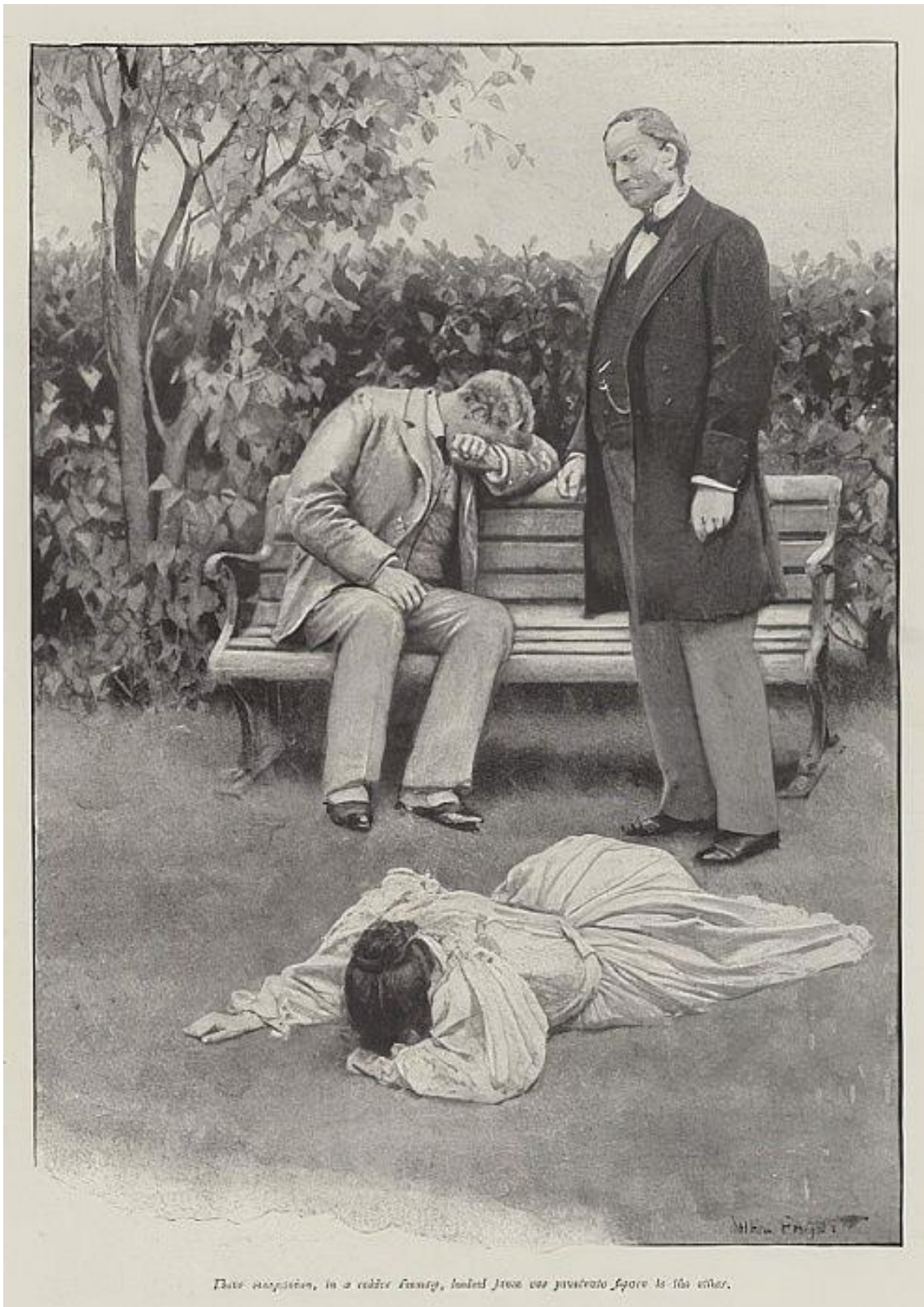
(Izvor: Web Gallery of Art)



Ilustracija 146

Džordž Krukšenk, *Oliver traži još* (1838)

(Izvor: The British Library)

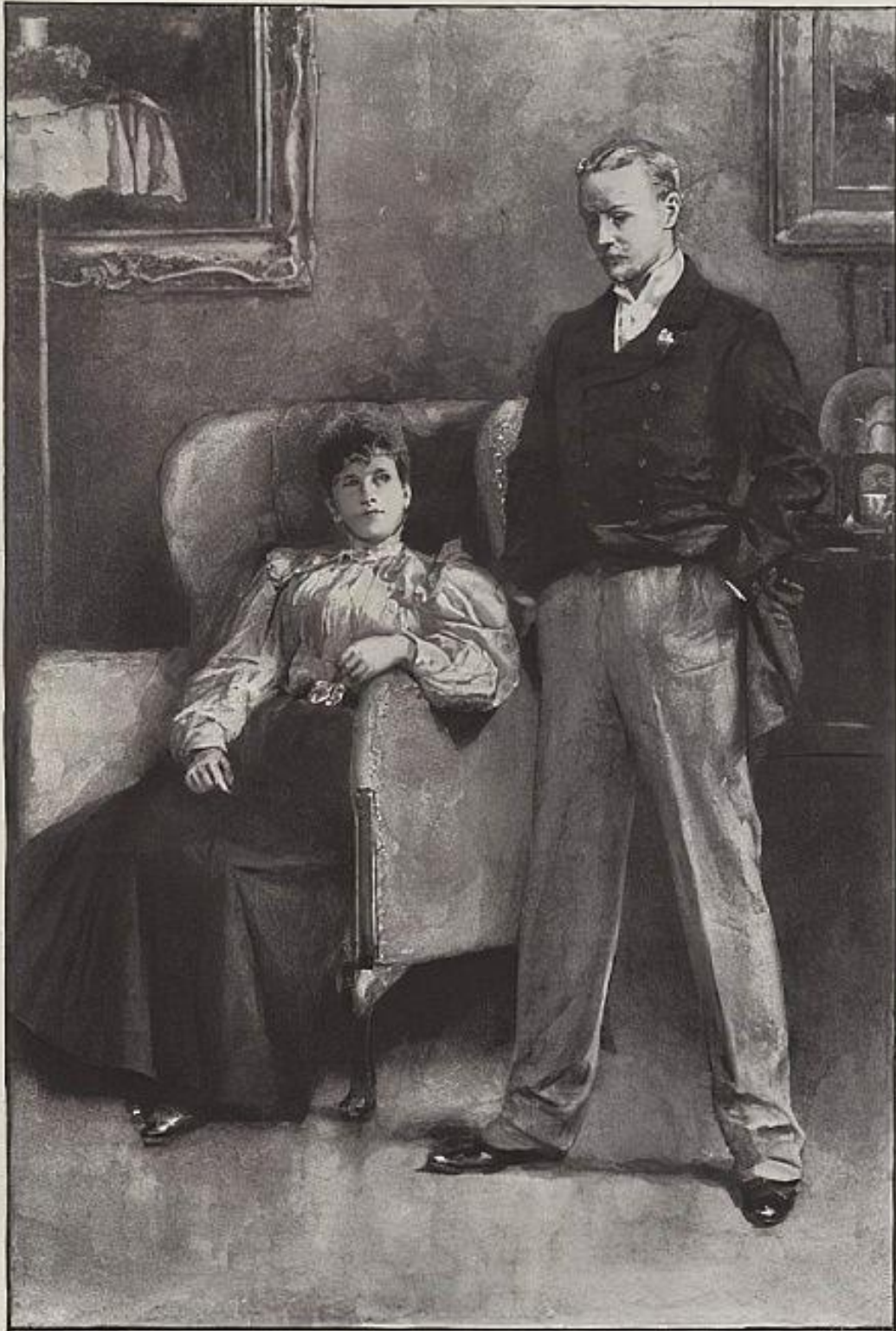


Ilustracija 147

**Volter Padžet**

*Ilustracija za magazinsko izdanje romana 'The Other House' (1896)*

(Izvor: Meisterdrucke)



*"We shouldn't start our relations before the doctor," said the girl, smilingly.*

Ilustracija 148

**Volter Padžet**

*Ilustracija za magazinsko izdanje romana 'The Other House' (1896)*

(Izvor: Meisterdrucke)



**LOOKED DIMLY LIKE A MODERN MADONNA.**

Ilustracija 149

**Irving R. Vajls, *Kao moderna Madona* (1892)**

(Izvor: Henry James, "Jersey Villas", *Cosmopolitan Magazine*, Vol. 13, July 1892, p. 317.)



"MY DEAR GIRL, DO YOU THINK ME AN AWFUL BRUTE?"

Ilustracija 150

Čarls Stenli Rajnhard, *Draga moja, da li misliš da sam grozan grubijan?* (1888)

(Izvor: Henry James, "Two Countries", *Harper's New Monthly Magazine*, Vol. 77, June 1888, p. 109.)



SUNSET IN OXFORD STREET.

Ilustracija 151

**Džozef Panel, *Zalazak sunca u Ulici Oksford* (1888)**

(Izvor: Henry James, "London", *Century Magazine*, Vol. 37, December 1888, p. 235.)





In the Park

Ilustracija 152

**Džozef Panel, *U parku* (1905)**

(Izvor: Henry James, *English Hours*, William Heinemann, London, 1905, p. 19.)

## BIOGRAFIJA

Nataša Marković završila je osnovne studije 2006. na Katedri za opštu književnost i teoriju književnosti na Filološkom fakultetu Univerziteta u Beogradu, a master rad pod naslovom „Pogled Lamberta Stretera“ odbranila je 2009. na Filološkom fakultetu Univerziteta u Beogradu. Jedan je od osnivača *Studentskog časopisa za književnost i teoriju književnosti txt*, čija je glavna urednica bila od 2003. do 2008. godine. Od 2008. do 2009. bila je izvršna urednica u JP *Službeni glasnik*, a potom od 2009. do 2014. pomoćnica direktora izdavaštva i od 2011. do 2018. urednica edicija „Interpretacije“, „Poetike“ i „Soptsvena soba“.

Dobitnica je Nagrade „Danilo Kiš“ Filološkog fakulteta Univerziteta u Beogradu za 2009. za master rad „Pogled Lamberta Stretera“, Nagrade „Branko Radičević“ Matice srpske za 2006. za seminarski rad „Identiteti Izabele Arčer“ i Nagrade grada Beograda za stvaralaštvo mladih u oblasti nauke Skupština grada Beograda za 2005. godinu kao deo uredništva *Studentskog časopisa za književnost i teoriju književnosti: txt*.

O Henriju Džejmsu objavila je: naučne radove „Holbajnovski portreti madam De Vijone: vizuelna retorika u *Ambasadorima*“ (*Komparativna književnost: teorija, tumačenje, perspektive*, Filološki fakultet Univerziteta u Beogradu, 2016) i „Identiteti Izabele Arčer“ (*Studentski časopis za književnost i teoriju književnosti: txt*, br. 7–8, 2005); kao i prevode O književnosti Dž. Hilisa Milera (*Službeni glasnik*, 2017) i „Kрила golubice“ Elizabet Alen (*Studentski časopis za književnost i teoriju književnosti: txt*, br. 15–16, 2008).

Od 2014. članica je međunarodnog udruženja *Henry James Society*, na čijim naučnim skupovima je izlagala radove: „Her Mistress’s Voice: Serena Merle’s Seductive Rhetoric in *The Portrait of a Lady*“ (Henry James Society 8th International Conference, Trieste, 2019), „The Portrait of Infanta: Velasquezian Rhetoric in *The Portrait of a Lady*“ (2016 International Henry James Conference, Brandeis University, 2016), „Victorian vs. Aesthetic Portrait: *The Portrait of a Lady* and Nineteenth Century Poetic Mode of Portraiture“ (British Library, 2016), „Holbeinic Portraits of Madame de Vionnet: Visual Rhetoric in *The Ambassadors*“ (6<sup>th</sup> International Conference of the Henry James Society, University of Aberdeen, 2014).

## Изјава о ауторству

Име и презиме аутора НАТАША МАРКОВИЋ

Број досијеа 10005/2

### Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

'СЛИКА Б. Ј. У СРЦИ СВАКОГ ЦИПА': ВИЗУЕЛНА РЕТОРИКА У РОМАНИМА 'АМЕРИКАНЦИ', 'ПОРТРЕТ ЈЕДНЕ ЛЕДИ' И 'АМБАСАДОРИ' ХЕНРИЈА ЏЕјМСА'

- резултат сопственог истраживачког рада;
- да дисертација ни у целини ни у деловима није била предложена за стицање дипломе студијских програма других високошколских установа;
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио/ла интелектуалну својину других лица.

Потпис аутора

У Београду, 30.3.2021.

Наташа Марковић

**Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада**

Име и презиме аутора НАТАША МАРКОВИЋ

Број досијеа 10005/С

Студијски програм Језик, књижевност, култура

Наслов рада 'ЛИКА Е. Ј. У СРЖИ СВАКОГ ЦИЛА: ВИЗИЈА РЕДРИКА У РОМАНИМА 'АМЕРИКАНАЦ', 'ПОРТРЕТ ЈЕДНЕ ЛЕДИ' И 'АМБАСАДОРИ' ХЕНРИЈА УБИСА'

Ментор РЕД. ПРОФ. ДР БИЛЈАНА ДОЈЧИЋИЋ

Изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла ради похрањивања у **Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци за добијање академског назива доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

**Потпис аутора**

У Београду, 30. 3. 2021.

Наташа Марковић

## Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

'СЛИКА Е...Ј У СВЈИ СВАКОГ ЦИМА': ВИЗУЕЛНА РЕТОРИКА У РОМАНИМА 'АМЕРИКАНАЦ', 'ПОРТРЕТ ЈЕДНЕ ЛЕДИ' И 'АМБАСАДОРИ' ХЕЈЛИА УЕЈМСА'  
која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Београду, и доступну у отвореном приступу, могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла:

1. Ауторство (CC BY)
2. Ауторство – некомерцијално (CC BY-NC)
3. Ауторство – некомерцијално – без прерада (CC BY-NC-ND)
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима (CC BY-NC-SA)
5. Ауторство – без прерада (CC BY-ND)
6. Ауторство – делити под истим условима (CC BY-SA)

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци.  
Кратак опис лиценци је саставни део ове изјаве).

**Потпис аутора**

У Београду, 30.3.2021.

Наталија Марковић