
UDK 821.163.6.09-1Strniša G.:75(450):929De Chirico G.

Monika Gawlak

Šlezijaska univerza v Katovicah (Poljska)

EKFRAZA V POEZIJI GREGORJA STRNIŠE

Strniševa poezija je dokaz za soobstoj in medsebojno povezanost različnih razsežnosti individualnega in univerzalnega sveta. Zato se zdi, da je kategorija medbesedilnosti v pomenu odkrivanja razvidnih in skritih povezav, ki združujejo različna umetniška in kulturna dela v primeru obravnavanega opusa, utemeljena in pričakovana. Namen prispevka je analizirati medbesedilne povezave s slikarstvom Giorgia de Chirica, pomembnega italijanskega slikarja in ustvarjalca t. i. metafizičnega slikarstva. Pesmi dveh ciklov (*Sence* in *Stolpi*) iz zbirke *Škarje* lahko obravnavamo kot ekfrazе, ker se v njih pojavljajo očitna znamenja, ki nas usmerjajo neposredno na konkretna dela slikarske umetnosti de Chirica.

Ključne besede: medbesedilnost, Giorgio de Chirico, nadrealizem, zbirka *Škarje*

The poetry of Gregor Strniša undoubtedly constitutes an expression of belief in the co-existence and mutual correspondence of multiple dimensions of the world. Thus the concept of intertextuality seems to be particularly important in the exposition of both the visible and the hidden relations that connect various works of art. The purpose of the following paper is to analyse the intertextual relations arising between the poetry of Strniša and the works of Giorgio de Chirico, a prominent Italian painter, the father of the so-called metaphysical school of painting. Poems from two of Strniša's cycles (*Sence* and *Stolpi*), found in the collection entitled *Škarje*, can be treated as instances of ekphrasis, because they contain direct references pertaining to particular works of de Chirico.

Key words: intertextuality, Giorgio de Chirico, surrealism, a collection of poetry *Škarje*

Strniševa poezija je dokaz za soobstoj in medsebojno povezanost različnih razsežnosti individualnega in univerzalnega sveta. Zato se zdi, da je med drugim bistvenega pomena odnos, ki ga vzpostavlja do drugih besedil v širšem pomenu besede. Kategorija medbesedilnosti v pomenu odkrivanja razvidnih in skritih povezav, ki združujejo različne »biti« – v tem primeru različna umetniška in kulturna dela – se zdi v primeru obravnavanega opusa utemeljena in pričakovana. Poleg tega je pesnik v zbirki *Jajce* izpovedal svoja umetniška načela, ko je opozoril na dejstvo, da uporablja različne *slike* in njihovo preobražanje v tvarino pesmi.

Sam vam liste preobračam,
zgodbe v slikah, v slikah slike,
zraven jih glasno razlagam
in prenašam v lastne stihe. (STRNIŠA 1975: 12)

Lirski subjekt – umetnik (»krošnjar«) – pri ustvarjanju predstavljenega sveta črpa navdih iz različnih virov. Uporabljene slike dodatno sam razlaga, torej iz njih po lastni zamisli ustvarja novo delo, pri čemer se obenem ne odpoveduje njihovemu vplivu. Zaveda se dialoga, vzpostavljenega med *slikami*. V celotni Strniševi ustvarjalno-

sti je opazen neposredni in prikriti dialog z domačo in tujo literaturo; npr. Jonathan Swift, *Gulliverjeva potovanja* v ciklu *Brobdingnag*; Edgar Alan Poe, pesnitev *Otok čarodejke* v zbirki *Oko*; novela Williama Wilsona v ciklu *Ptičje strašilo* in *Borilnica*; poezija Daneta Zajca ali Srečka Kosovela. Namen prispevka pa je analizirati posebne vrste medbesedilnih povezav, in sicer s slikarstvom Giorgia de Chirica (1888–1978), pomembnega italijanskega slikarja, ustvarjalca t. i. metafizičnega slikarstva (*pittura metafisica*), ki velja za predhodnika nadrealizma.

Medbesedilnost v poeziji Gregorja Strniše torej ni le vključevanje »tuje besede«, temveč tudi vzpostavljanje dialoških razmerij s slikarskimi podobami. Razmerja med sliko in zapisano besedo kažejo različno stopnjo medsebojne odvisnosti. Raziskovalci govorijo o »interferenci« (npr. Caws 1990), »oscilaciji« (NANCY (2003: 144), hiazmu, »korespondenci« med umetnostmi oz. medbesedilnosti (DZIADEK 2011: 14). Vprašanje ekfrazе kot vrste medbesedilnosti je kompleksno in problematično. Izraz *ekfraz* (gr. *ékphrasis* – natančen opis) je v leksikonu *Literatura* definiran kot »v antični retoriki, literaturi in zgodovinopisju natančen opis oseb ali predmetov, posebno umetniških del, kipov, stavb« (1987: 57). Mnogi raziskovalci ekfrazo razumejo bolj široko in ta za njih predstavlja »verbalno reprezentacijo grafične ali vizualne reprezentacije« (HEFFERNAN 1991: 297–316). V prispevku bo ekfrazo obravnavana z literarnega vidika in zato upoštevam definicijo iz *Stownik terminów literackich (Slovarja literarne terminologije)*, kjer je pojem ekfrazе opredeljen kot »pesniško delo, ki opisuje slikarsko, kiparsko ali arhitekturno umetnino.« (GŁOWIŃSKI 1998: 122). Da bi določeno besedilo lahko razumeli kot ekfrazo, mora vsebovati eksplicitne povezave/navezave s konkretnim umetniškim delom (slikarskim, kiparskim ali arhitekturnim). Naslov slike, kipa, zgradbe ali priimek avtorja se lahko pojavi v naslovu, podnaslovu ali v samem literarnem besedilu. Druga značilnost ekfrazе je opis umetniškega dela v besedilu, ki omogoča nedvomno povezavo z določeno umetnino. V sodobni poeziji ekfrazа ni vezana le na prikazovanje določenega predmeta z besedo, ampak tudi z nastankom avtonomne pesniške stvaritve, zaznamovane s posebnostmi avtorjevega pesniškega jezika. Ta se obenem trudi, da bi pokazal predmet (npr. slikarsko delo) in v ospredje postavlja način njegove prezentacije.

Pesmi dveh ciklov iz zbirke *Škarje* lahko obravnavamo kot ekfrazе, ker se v njih pojavljajo očitna znamenja, ki nas usmerjajo neposredno na konkretna dela slikarske umetnosti Giorgia de Chirica. Prvi cikel z naslovom *Senca* že s svojim podnaslovom »po načinu mojstra Giorgia de Chirica« usmerja k neliterarnemu viru navdiha. Tudi drugi cikel *Stolpi* s podnaslovom »iz albuma Giorgia de Chirica« kaže na zvezo z ustvarjalnostjo nadrealističnega slikarja; naslovi posameznih pesmi so obenem (včasih nekoliko spremenjeni) naslovi slik: *Melanholija nekega popoldneva*, *Skrivnost prihoda*, *Strah pred odhodom*, *Nostalgija za neskončnostjo*, *Veliki stolp*. Druga značilnost, ki utemeljuje rabo oznake *ekfraz* za omenjena dela, pa je ta, da vsebujejo elemente opisa navedenih umetniških del, in sicer konkretnih motivov ali barv. Oba cikla se torej navezujeta na metafizično slikarstvo Giorgia de Chirica in predstavljata poskus jezikovne konceptualizacije vizualne zaznave.

Vendarle pa se pri tem zdi pomembno, da Strniševe pesmi niso natančen opis slikarskih del. Torej bi lahko rekli, da niso »popolne« ali »klasične« ekfrazе. Nemara

bi bilo v zvezi z njimi bolje govoriti o njihovih ekfrastičnih lastnostih oz. ekfrastičnih sestavinah. Toda če upoštevamo, da ekfrazza v sodobni poeziji opisuje tudi samega avtorja pesmi in izpričuje njegovo interpretacijo danega slikarskega dela ter zraven vsebuje najpomembnejše lastnosti njegove poetike, je mogoče Strniševa dela opredeliti kot »literarne ekfrazze«.

Ekfrazze še zlasti v sodobni poeziji ni mogoče izvesti na čisti mimetizem ali na samo dejstvo opisa. Slika se namreč v danem literarnem besedilu navadno pojavlja v vlogi preteksta, kot izhodišče za nastanek avtonomnega literarnega dela; v literarnih delih so umetnine obravnavane kot besedila za branje in kot predmeti izrazito avtorske interpretacije, ki je rezultat subjektivne recepcije in značilnega, neponovljivega individualnega pesniškega jezika. [...] Literarna ekfrazza praviloma sega čez okvire same umetnine, ne gre za imitacijo barv, črt ali oblik danega dela z jezikovnimi sredstvi, ampak prej reprezentira določeno delo, prav na to kaže tudi njeno ime. (DZIADEK 2011: 67)

V prvem od omenjenih ciklov z naslovom *Sence* Strniša vodi dialog predvsem z načinom slikarjevega upodabljanja. V pesmih se pojavljajo za de Chirica značilni motivi, kot so: sence, prazne ulice, stene ali vogali zgradb, pokrajine opustelih mest, ki se ne nanašajo na konkretna slikarska dela. V tem primeru za intertekstualno razmerje med besedili ni bistvena stopnja podobnosti prototipu, temveč poskus pesnikove rekonstrukcije neponovljivega razpoloženja, kakršnega ustvarja de Chiricovo metafizično slikarstvo, torej razpoloženja skrivnosti, nostalgije in pričakovanja. Zato je te pesmi mogoče uvrstiti med t. i. *Bildgedichte*.¹ V njih se jasno vidi, da se je avtor navdihoval pri slikarskih delih, čeprav ne gre za njihov natančen opis, ampak samo za »svobodno besedno variacijo« (DZIADEK 2011: 11) slikarskih tem. Strniša navadno konceptualizira vizualno izkušnjo in s tem ustvari novo pesnišisko sliko s pomočjo motiva, ki se pojavi v slikarskem delu de Chirica. Uporabljena sredstva (npr. epite ti, primerjave, poosebitve) vplivajo tako na nazornost opisa kot tudi na ustvarjanje posebnega ozračja slikarskih del. Številne ponovitve istih motivov v celotnem ciklu ustvarjajo vtis, da gre za tematizacije različnih fragmentov de Chiricovih slik. Odlo mek iz prve pesmi cikla *Cigara*

Dolge sinje hišne sence
padajo na čiste ceste [...] (STRNIŠA 1975: 41).

se lahko z uporabo zelo značilnega motiva senc, ki padajo na ulice, nanaša na več slikarjevih del: *Rdeči stolp* (*The Red Tower*) ali *Italijanski trg* (*Piazza d'Italia*) ali *Zagonetka ur* (*The Enigma of the Hour*). Vendar pesem ne vsebuje nobenega opisa teh slik. Slikarski motivi so pravzaprav vpleteni v pesniške podobe, ustvarjene v pesmih tega cikla. V teh besedilih gre torej predvsem za ustvarjanje skrivnostnega

¹ *Bildgedicht* je pojem, s katerim poimenujemo pesmi, ki so navdahnjene s sliko ali z opusom slikarja. V nasprotju z ekfrazzo *Bildgedicht* ne pomeni natančnega opisa umetniškega dela; npr. zapisa notranjih občutij lirskega subjekta, ki so nastala pod vplivom ogleda slike. Lahko je tudi zapis celotne situacije; prostora, vtisa, celo vremena ali sezone, ki se navezuje na moment ogleda slike. Adam DZIADEK (2011: 14) navaja, da se je z omenjenim pojavom bolj natančno ukvarjal Gisbert Kranz v knjigah *Das Bildgedicht in Europa*, Paderborn, 1973; *Das Bildgedicht. Theorie, Lexikon, Bibliographie*, Köln, 1981–1987 (tri knjige). Poleg teoretskega pristopa knjige vsebujejo sezname poetičnih besedil, ki jih avtor opredeli kot pojav *Bildgedichta*.

in odtujenega ozračja. Strniša sam pojasnjuje, da motiv, ki izvira iz slike, postane sestavina nove celote in je lahko »v novih sanjah prepoznan«.

Sonce sije skozi šipe
na orjaške kvadre: stopnišče,
nad stopnicami so vrata,
vzrok in namen sebi sama.

Vrata kot nekdanja sanja
v novih sanjah prepoznana,
so podobna v slepi jezi
za udar stisnjeni pesti. (STRNIŠA 1975: 42)

V drugi pesmi z naslovom *Punčka* se pojavljajo motivi šesterokotnikov in visoko postavljenih vrat, ki spominjajo na de Chiricovo sliko *Skrivnost prihoda in popoldneva* (*The Enigma of the Arrival and the Afternoon*). Vrata v pesmi dobivajo nov pomen. Iz primerjave s sanjami ustvarjajo ozračje skrivnosti, povezano tako z neoprijemljivimi prostranstvi sanj kot tudi z uganko, kaj je za vrati. V dodatku primerjava s stisnjeno pestjo zbuja grozo in omogoča zelo svobodno interpretacijo slikarskega motiva.

Izjema v tem ciklu je pesem *Avto*, saj je razen občutja praznine in skrivnosti (razkrajajoče se mrko nebo, črna senca avtomobila, prazna cesta) v veliki meri tudi opis konkretne de Chiricove slike z naslovom *Skrivnost in melanholija ulice* (*Mystery and Melancholy of a Street*). Čeprav neposredno ni poimenovana, pa lahko imamo to pesem za edini primer literarne ekfrazе v tem ciklu. Motivika arhitekture ter upodobitev svetlobe in sence se navezujeta na kompozicijo slikarskega dela. Na njem je upodobljenih dvoje črt, ki mečeta senco arkad na eni in na drugi strani ulice, izza obrisa arkad je vidna le senca osebe, čez cesto pa teče dekle, ki pred seboj kotali obroč. Avtor uporablja motiv otroka, ki v teku kotali obroč.

Pot, živalsko rjava, prazna,
izza belega vogala
hiše samo senca pada,
dečka, ki obroč potaka. (STRNIŠA 1975: 43)

Čeprav Strniša uvaja nov element, tj. senco avtomobila, pa dokaj podroben opis kaže na notranjo povezanost z de Chiricovo sliko. S tem nakazuje, da slikarsko delo uporablja za oblikovanje svoje zgodbe, ki se bo nadaljevala v naslednjem ciklu *Intermezzo*. Na tak način vključena slika postane element večje celote, pesniške podobe, ki je vodilni motiv celotne zbirke *Škarje*. Poudarjena je tudi subjektivnost opisa. Brez dvoma smo tu v položaju, ko brez poznavanja prototeksta (de Chiricova slika) ne moremo zaznati dialoškega razmerja med sliko in literarnim besedilom. Čeprav zavest o tem odnosu ni nujna, pa vendarle dopolnjuje razumevanje pomenskega polja besedila.

V drugem ciklu, ki nosi naslov *Stolpi*, se srečamo z literarno ekfrazo, saj je vsaka pesem neke vrste opis in delna interpretacija slikarskega dela. V njih se pojavljajo za posamezne slike značilni motivi: dimniki, zidovi, stolpi, vlaki, skrivnostne osebe ali

njihove sence. Pesnik stremi k celostnemu opisu posameznih slikarskih del; ne osredotoči se zgolj na en fragment, ampak poskuša pokazati vse sestavine predstavljene slike in jih interpretirati. Dialoški odnos se kaže tudi v sklopu slikarskih del, ki jih pesnik izbira in jih z motivi (npr. stolpa) povezuje med seboj. Tako razkriva navezave med slikami, ki so predstavljene v ciklu, in izgrajuje višjo celoto.

Motiv artičok (»zobata ploda«), ki se pojavlja v pesmi *Melanholija nekega popoldneva*, navezuje na sliko *Podjarmljenje filozofa (Philosopher's Conquest)*. Interpretira jih kot sadeže: eden izvira iz notranjosti Meseca, drugi iz neder Zemlje. Tako pesnik povezuje konkretne elemente slikarske podobe z zanj značilnim združevanjem resničnosti; zemljske in vesoljske, resnične in možne. V tem primeru motiv artičok povezuje dva pola: Zemlje in Meseca; tega, kar je vsakdanje in metafizično.

V pesmi *Skrivnost prihoda* retorična vprašanja pripomorejo k skrivnostnosti:

Za zidom vrh jadra. Je res na obali? (STRNIŠA 1975: 48)

Motiv jadra simbolizira nekje v daljavi obstoječi drugi svet. Subjekt s svojim vprašanjem dejansko izraža dvome, ali ga je mogoče doseči. Razlog pa je bržkone strah pred izpolnjenimi sanjami. V pesmi gre za svojevrstno razbiranje slikarske umetnine oz. njene metaforizacije. Poleg ustvarjenega ozračja skrivnosti in občutja praznine odpira tudi možnost zaznavanja drugačne razsežnosti obstoja; resničnosti izpolnjenih sanj. Strniša iz slik izbira tisto, kar želi interpretirati in posredovati naslovniku. Opis slike spodbuja k poglobljeni refleksiji o človekovi naravi.

Statičnost de Chiricove slike *Nemir pred odhodom (The anguish of departure)* je porušena v pesmi s podobnim naslovom *Strah pred odhodom*. Dinamiko ustvarjajo retorična vprašanja, ki se nanašajo na sence opisanih oseb: ali še »visijo« na steni bližnjega zidu ali že »ležijo na tleh«, kar bi se zgodilo, če bi se osebe oddaljile od zida. V kontrastu s statično podobo slike element gibanja krepi vtis minevajočega časa, zaradi česar je poudarjen nemir, povezan z neopaznim minevanjem. Pridevek »neskončen«, ki določa tako zid kot tudi senco za njim stoječega stolpa, dodatno zbuja občutek, da se prostor razteza v navpični in vodoravni smeri.

Rdeči stolp med svetom in nebom,
z neskončno senco za neskončno steno. (STRNIŠA 1975: 49)

Pesnik s ponavljanjem pogloblja vtis, ki ga ustvarja slikarsko delo. V pesmi *Nostalgijska za neskončnostjo* je stolp dodatno označen kot »večen«. Pesnik stopnjuje vtis neobčutljivosti, neomejenosti in neminljivosti, s čimer hkrati uzavešča metafizično razsežnost. Poleg tega pa za Strnišo značilna posebitev stolpa, ki ima sposobnost gledanja, odpravlja mejo med svetom predmetov in ljudi, snovnosti in čutov.

Vidita stolp? Stolp vidi senci.
Je spomenik predrojtstnim sanjam?
Nad vso oblo Zemljo vlada. (STRNIŠA 1975: 50)

Stolp, ki vidi, je v pesmi predstavljen kot spomenik »neporojenih sanj«, ki vlada nad vso Zemljo. Obenem je izraz vere v uresničitev zveze med svetom snovi, človeka in duha. Zdi se, da so »neporojene sanje« pri Strniši nezavedna potreba po občutku te enotnosti. Stolp v zadnji pesmi cikla *Veliki stolp* se dviguje vse više:

[...] stolp visok, in zmeraj višji. [...] iz vrha raste nad tem stolpom duh stolpa dalje v zvezdni prostor. (STRNIŠA 1975: 51)

Na ta način se krepi tako občutek o neskončnosti prostora kot občutje o prepletu različnih elementov sveta. V tem procesu je bistveno, da se v območju izkustvene resničnosti razkrije njena nevidna, metafizična razsežnost. K njej spadajo »nerojene sanje«, ki jih simbolizira stolp, ali »neizpolnjene sanje«, ki jih simbolizira jadro. Zdi se, da se zapovrstne podobe dopolnjujejo, njihov združevalni motiv stolpa pa osvetljuje njihovo nepretrganost.

Tako uzaveščene slikarske podobe kot tudi poskusi njihove jezikovne konceptualizacije težijo k prikazovanju nečesa, kar se predstavitvi izmika. Osvetliti želijo skrivnostno razsežnost obstoja, sintezo tujega in nedostopnega, ki je hkrati izraz notranje izkušnje. Na eni strani stremijo k dosledni ponazoritvi slikarskega fenomena, na drugi strani pa govorijo o neizrazljivosti, značilni za opis slikarskega dela. Poleg tega približujejo naslovnika taki resničnosti, kakršno vidi Strniša, torej večdimenzionalni in nedoumljivi, v kateri posamezne razsežnosti sobivajo (elementi, uporabljeni tako v pesmih kot na slikah de Chirica, se ponavljajo v zaporednih delih; npr. sence, stolp). Slike, na katere se navezuje Strniša, ne izražajo brez razloga skrivnosti in vere v možnost transgresije in dvoma v obstoj edine nam dostopne razsežnosti sveta. To je neposredno povezano tudi s pesnikovim svetovnim nazorom, po katerem je poezija svojevrsten notranji svet, ki v sebi združuje nasprotja (realnega in domišljjskega, zunanjega in notranjega, zemeljskega in vesoljskega), obenem pa se z medbesedilnimi navezavami ta svet širi in bogati.

Iz poljščine v slovenščino prevedel Niko Jež.

VIRI IN LITERATURA

- Mary Ann CAWS, 1990: *The Art of Interference*. Princeton: University Press.
- Janko KOS, Ksenija DOLINAR (ur.), 1987: *Literatura*. Ljubljana: CZ.
- Adam DZIADEK, 2011: *Obrazy i wiersze*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Michał GŁOWIŃSKI (ur.), 1998: *Słownik terminów literackich*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- James A.W. HEFFERNAN, 1991: Ekphrasis and Representation. *New Literary History* 22/2. 297–316.
- Krystyna JANICKA, 1975: *Surrealizm*. Varšava: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe.
- Jean-Luc NANCY, 2003: *Au found des images*. Pariz: Galilée.
- Jasna MELVINGER, 1964: V začaranem krogu fatalnosti. *Nova obzorja* 8–9. 430.
- W. J. T. MITCHELL, 1994: *Picture Theory: Essays on verbal and visual representation*. Čikago: University of Chicago Press.
- Gregor STRNIŠA, 1975: *Jajce*. Maribor: Obzorja.

SUMMARY

The poetry of Gregor Strniša undoubtedly constitutes an expression of belief in the coexistence and the mutual correspondence of multiple dimensions of the world. Thus the concept of intertextuality seems to be particularly important in the exposition of both the visible and the hidden relations that connect various works of art. The purpose of the following paper is to analyse the intertextual relations arising between the poetry of Strniša and the works of Giorgio de Chirico, a prominent Italian painter, the father of the so-called metaphysical school of painting. Poems from two of Strniša's cycles (*Sence* and *Stolpi*), found in the collection entitled *Škarje*, can be treated as instances of ekphrasis or the phenomenon of *Bildgedich*. They contain direct references pertaining to particular works of de Chirico.

The relations between painting and the written word are characterized by various levels of dependence. Scholars speak of »interference« (e.g., Mary Ann Caws), »oscillation« (Jean-Luc Nancy), chiasm (Adam Dziadek), correspondence of arts or intertextuality in particular (Adam Dziadek). The term ekphrasis (from Greek *ékphrasis*—'an exact description') designates »a poetical composition that is a description of a painting, a sculpture or an architectural structure,« and constitutes a »verbal representation of a graphic or visual representation«. In contemporary poetry, the term does not merely convey a verbal description of some object—it also indicates a creation of an autonomous work of poetry that is characterized by the individual style of its author, who simultaneously portrays the object (a painting) and foregrounds the means of its presentation.

In Gregor Strniša's cycles, there appear direct intertextual references towards the work of the metarealist painter—subtitles of cycles or titles of individual poems. The use of the term ekphrasis towards the aforementioned works is also justified by the fact that they contain elements of description of the indicated works of art: particular motifs, hues.

In the first of the aforementioned cycles, entitled *Sence*, Strniša engages into a dialogue primarily with the painter's way of depiction. The poems are filled with images typical of de Chirico, such as shadows, empty streets, corners or walls of buildings, deserted towns, even though they do not pertain to any particular paintings. In this case, the essence of the intertextual relation resides not so much in the similarity to the original but in the attempt to recreate the unique atmosphere evoked by the metaphysical paintings of de Chirico, one of mystery, nostalgia, expectation. These poems should therefore be categorized as belonging to the sphere of *Bildgedicht*. They clearly reflect an inspiration with the artwork, while not being its exact description. The poems could be seen as referring to many of the painter's works—*The Red Tower*, *Piazza d'Italia*, or *The Enigma of the Hour*. The poem *Avto* is an exception within this cycle, as to a large extent it constitutes a description of a particular painting of de Chirico, entitled *Melancholy of a Street*.

The second cycle, *Stolpi*, is an example of ekphrastic poetry proper, as every poem provides a certain kind of a description as well as a partial interpretation of a painting by de Chirico. They contain motifs typical to individual paintings: chimneys, walls, towers, trains, mysterious figures, or their shadows. The poet strives towards a holis-

tic description of a given work; he does not concentrate on any particular fragment, but attempts to present all components of the composition, at the same time providing its interpretation. He addresses such paintings as *Philosopher's Conquest*, *The Red Tower*, *The Enigma of the Hour*, *The anguish of departure*.

Both the actual paintings and the attempts at their conceptualization through the language of poetry endeavour to relate what escapes representation, a certain mysterious dimension of being, a synthesis of what is alien and inaccessible, yet at the same time constitutes an internal experience. On the one hand, the poems aspire to a relatively faithful rendering of the artwork, yet on the other, they indicate the immanent indeterminacy caused by the resistance that the work of art poses towards a description. Moreover, they expose the reader to the reality as it exists in Strniša's vision: multidimensional, unfathomed, filled with numerous planes of correspondence. The literary ekphrasis serves not only as a description of a visual work of art, but also becomes a way of exploring reality. It is not without reason that the paintings referred to by Strniša express mystery, the belief in transgressive experience and the hesitation to acknowledge merely one accessible dimension of the world. It is directly related to the Strniša's worldview.