

Anica Bilić (Vinkovci)

## Andrićeva ŽENA NA KAMENU u kozmičkom solariju

U radu ćemo analizirati književnu reprezentaciju žene u noveli ŽENA NA KAMENU Ive Andrića, koja je prvi put objavljena 1954., a pripada korpusu njegovih ahistoričnih i poetiziranih proza. Korištenjem arhetipologije imaginarnih konstelacije francuskoga filozofa, povjesničara znanosti i književnoga kritičara Gastona Bachelarda (1884. – 1962.), poći ćemo od književne slike koja ima oniričke sposobnosti i vrijednost imaginacije. Promatrat ćemo imaginativni proces kroz kreativno zamišljanje materijalnoga u ovisnosti o arhetipskoj klasifikaciji materijalnih elemenata vode, zraka, zemlje i vatre, u kojima se imaginacija materijalizira. U književnoj slici žene, kamena, mora i sunca, koja je verbalno vizualizirana uz prisutnost materijalnih elemenata zemlje, vode, zraka i vatre, uočiti ćemo polisemičnu sliku koja preinačuje vizualno percipirano, aktivira potisnuto i odsutni san te otkriva dubinu intime. Preko psihologije slike žene na kamenu, dolazimo do materijalne imaginacije i emocionalnoga oblika znanja koji ujedinjuje subjekt i objekt u slici te omogućuje vrednovanje onoga što je supstancijalno i važno: mir i harmonija.

### Andrićeve ljepotice, uvodno

Likovi ljepotica zaokupljaju spisateljsku pažnju Ive Andrića u tolikoj mjeri da ih je nemoguće sve pobrojati i pritom ne izostaviti koju, počevši od najpoznatijih naslovno otkrivenih u ANIKINIM VREMENIMA, MARI MILOSNICI, MILI I PRELCU, JELENI, ŽENI KOJE NEMA preko velikih likova poput Latasove Saide i skrovitih, tek uzgred spomenutih kao što su Ana Marija von Miterer iz TRAVNIČKE HRONIKE, majka doktora Maksa Levenfelda u PISMU IZ 1920., Rifka iz LJUBAVI U KASABI, Anica iz ZLOSTAVLJANJA i brojnih drugih. Među njima zapaženo mjesto zauzima ŽENA NA KAMENU, koja pripada korpusu ahistorijskih, poratnih proza/novela, prvi put objavljena 1954. Glavna junakinja Marta L. (48 godina) ima lijepu vanjštinu, uspješnu karijeru operne pjevačice te dva razvrgnuta braka.

Budući da je stalno mjesto i provodni motiv pripisivanje likovima ljepotica usud u obliku prokletstva i nesreće, Andrić veže uz Martu dvostruko prokletstvo: prokletstvo ženske ljepote i prokletstvo starosti. Razgolitio ju je i tjelesno reprezentirao književnom slikom kupačice u ljetnom pejzažu kamenite morske obale u dva kadra: najprije je ležeći polugoli akt u statičnom kadru sunčanja na stjenovitoj plaži, potom u kadru kupačice koja skače u more i izranja iz njega.

Slika kupačice, inače je vrlo frekventna u umjetnosti (podsjetimo se vrhunskih ostvarenja u slikarstvu Ingresovih, Degasovih, Renoirovih, Milletovih, Cezanneovih, Bukovčevih kupačica, čak ciklusa kupačica kao što su ŠIDLJANKE Save Šumanovića, skulpture KUPAČICA Antuna Augustinčića i brojnih drugih skulptura postavljenih u priobalnim i kupališnim prostorima), a funkcija kupanja i vode bila je uglavnom izlika da se razodjene žensko tijelo i dočara golotinja u prostoru oblikovanom muškim pogledom. U očima promatrača tijelo žene postoji za druge, orijentira se prema tuđim pogledima, interpretira estetski i filozofski, propituje podvrgavanje kanonima fizičke ljepote, objektivizira u maskulinom pogledu, pismu i kistu. Kako se žensko tijelo vidi i doživljava izvana, ostaje u domeni vizualnih umjetnosti i promatrača, a kako se žena osjeća iznutra, o čemu razmišlja, čega se sjeća, o čemu sanja i tome slično, saznajemo zahvaljujući književnosti kao verbalnoj, opisnoj i vremenskoj umjetnosti. Uzmemo li opis kao razlikovni kriterij, možemo podijeliti umjetnosti na one koje opisuju i one koje ne opisuju. Književnost, slikarstvo i kiparstvo opisne su umjetnosti jer stvaraju slike oslanjajući se na unutarnje procese, slične sanjanju: čitajući ili gledajući sliku, stvaramo slike u glavi i pretvaramo ih u ideje, odnosno doživljavamo reprezentaciju volje u obliku slika i ideja. Književni nam diskurs omogućuje upoznati žensko tijelo s vanjskim značenjem koje gledamo i s unutarnjim značenjem koje izlazi van.

#### Književna slika žene na kamenu

ŽENA NA KAMENU kao zaokruženo, cjelovito, dovršeno književno djelo književna je slika uokvirena mediteranskim pejzažem i prepoznatljivom ikonografijom plaže s morem, suncem i kamenom u kojoj dominira žensko tijelo, ležeći ženski akt u kupaćem kostimu te je možemo estetski i žanrovski odrediti poetskom proznom slikom.<sup>1</sup> Sama je naslovna sintagma ŽENA NA KAMENU toliko snažna književna slika da pokreće imaginativni stvaralački postupak. Naime, prema Gastonu Bachelardu slika kupačice, premda je vrlo frekventna pjesnička i umjetnička slika, nije ispražnjena, potrošena, ogoljena, klišeizirana, nego posjeduje oniričku vrijednost i potiče sanjarije, odnosno imaginaciju (Bašlar 1998: 49–50), što ćemo interpretacijom Andrićeve novele i dokazati. Budući da je moderno doba racionaliziralo sliku oduzevši joj oniričke vrijednosti, fenomenologija imaginacije Gastona Bachelarda<sup>2</sup> proizlazi iz kritike imaginacije

<sup>1</sup> Književna slika može biti u žanrovskom smislu pjesnička i prozna, a u estetskom obje mogu biti poetske jer je poetsko kao estetska kategorija širi pojam, dakle razlikujemo poetsku pjesničku sliku i poetsku proznu sliku (Šutić 1978: 5).

<sup>2</sup> Gaston Bachelard razvio je fenomenologiju imaginacije (kako nastaje slika u svijesti) ili fenomenologiju elemenata (slika se oblikuje vezujući se uz materijalne elemente, koje Bachelard smatra „hormonima imaginacije“). Prema Bachelardu imaginacija

zapadne kulture koja je favorizirala slike forme. Književnu sliku, koja ima oniričku funkciju, Bachelard povezuje s vodom, zrakom, zemljom i vatrom kao materijalnim elementima (Bašlar 1998: 5–28). Zahvaljujući imaginaciji, književna slika svojom dubinom prodire u čovjekov život, otkriva potisnute snove i želje te prodire i dokučuje smisao (Bašlar 2001: 310–318).

Prostorno situiranje na morsku obalu i plažu kao nemjesto prema Marcu Augéu (Augé 2001) ili heterotopiju prema Foucaultu (Foucault 2008: 31–39) upućuje nas na Bachelardovsku fenomenološku interpretaciju književne slike lišene kulture, psiholoških, psihoanalitičkih i perceptivnih sadržaja. Marta L. uronjena je u masu nepoznatih kupača, otuđenih pojedinaca u modernom društvu na plaži kao temporalnoj heterotopiji s podrazumijevanom funkcijom sunčanja i kupanja samo u određeno vrijeme – ljeti za godišnjega odmora zbog potrošnje slobodnoga vremena u prostoru ljetovališta kao privremenoga zastavljanja i boravka radi odmora, relaksacije, opuštanja i rekreacije, kao prostora plaćene dokolice u kojem se pravila ponašanja s radnoga mjesta i vremena privremeno dokidaju i uspostavlja drukčiji dnevni red, odnosi i pravila ponašanja zbog čega se plaćeni odmor i dokolica doživljavaju kao svijet slobode i prirode, koji je zapravo privid (Foucault 2008: 31–39). Ljetovalište i plaža prema Marcu Augéu nemjesta su kojima je svrha potrošnja slobodnoga vremena te pružanje usluga smještaja korisnicima i organizacije života u dokolici, gdje nemaju mogućnost uspostavljanja prisnijega osobnoga odnosa prema mjestu, drugim korisnicima ili pružateljima usluga, nego produciraju otuđenost i usamljenost (Augé 2001). Takvo je nemjesto reprezentirano panoramskom slikom stjenovite plaže u ljetovalištu kojega godinama posjećuje neupadljiva Marta L. te se zumiranjem izdvaja iz bezlične mase anonimnih kupača i u krupnom planu donosi najprije slika *ž e n e n a k a m e n u* na ljetnoj žezi uz more, sli-

---

nije samo sposobnost oblikovanja slika u mašti nego i njihova preobličavanja. Bachelard razlikuje formalnu, materijalnu i dinamičku imaginaciju. Formalna imaginacija podrazumijeva sliku forme, prisutnu sliku (ono što se vidi) kao odraz površine, deskripciju, reprezentaciju i imitaciju.

Imaginacija teži da se materijalizira i stabilizira vezujući se uz elemente vatru, vodu, zrak i zemlju zbog čega ju naziva materijalnom imaginacijom, a podrazumijeva oblikovanje zamišljene, odsutne, potisnute slike u mašti, koje proizlaze iz četiriju osnovnih materijalnih elemenata stoga se nazivaju slikama materije. Budući da se materijalna imaginacija ravna prema zakonu četiriju elemenata, Bachelard klasificira slike materije ovisno o elementu za kojega se slika vezala te na temelju njezine snage, a ne forme.

Dinamička imaginacija konstituira čin sanjarenja jer se imaginacijom stvaraju uvijek nove slike na mjestu dodira subjekta i materije te podrazumijeva kreativno sudjelovanje u činu sanjarenja, čime se utječe na stvaranje koncepta aktivnoga čitatelja, koji sudjeluje u kreiranju smisla književnoga djela.

ka ležećega ženskoga akta te se potom književnim postupcima ulazi u njezin portret, profil i psihu. Premda okružena drugim kupačima, Marta L. je na suncu u osami koja joj godi jer je opušta, relaksira i omogućuje spontano uranjanje u struju svijesti, podsvijest, sanjarije i san, također predočeno slikama. Bachelard slavi samoću ističući njezinu oslobađajuću stranu te predlaže da čitanjem „pomoću poetikoanalize rekonstruiramo u sebi biće oslobodilačkih samoća“ jer književnost i „održava naše veze s kosmosom, a ne sa ljudima“ (prema Marić 2004: 4). Naime, Bachelardova je poetika poetika osamljene poetske slike (Marić 2004: 8), a interpretirana Andrićeva novela temelji se na poetskoj proznoj slici: slici ž e n e n a k a m e n u. U književnoj slici žene na kamenu dominira tijelo lijepe i privlačne žene u poluležećem položaju koja se sunča proživljavajući unutrašnju dramu izazvanu iskustvom starenja tijela, kodirana biološkim zakonitostima, kulturnim i društvenim praksama te iz njih izvedenim vrijednostima, stereotipima, predrasudama i normama.

Vizualno statična poetska prozna slika ležećega ženskoga akta  
na kamenu i suncu uz more

Kamen kao „materijalni oslonac za meditaciju“ (Durand 1991: 107) na povišenom mjestu asocira na kamenje drevnoga solarnoga kulta, kojemu se pridružuje moderni kult tijela:

*Na stenovitoj obali, uzdignutoj nad morem i izloženoj suncu bez senke, širio se užaren, bleštav mir... U tom žarkom, svetlom i modrom miru zemlje, neba i mora ležala su tela fakirski nepomičnih kupača kao pod uticajem svemoćne i nepoznate opojne droge, predana kultu sunca i tela, kome sve više služi sve veći broj ljudi našeg vremena (ŽENA NA KAMENU, 394).*

Slika stijene opterećena težinom i tvrdoćom kamena implicira osjećaj ravnodušnosti, pobuđuje misao o trajnosti i vječnosti, nepokretnosti i postojanosti kamena u opreci s čovjekovom krhkošću i vremenitošću: *Predati se sav prostim a velikim stvarima koje se ne menjaju, bar ne tako brzo, steni na kojoj si, suncu, modrini neba nad sestrinskom, tamnijom modrinom mora (ŽENA NA KAMENU, 407).*

Slike mora interpretiraju odnos čovjeka prema prirodi, kulturi, samom sebi, životu i okolišu. Imaginacijom je oblikovana slika mora kao opasne, duboke, velike, neprijateljske, bezgranične vode s kojom je povezan strah. Na morskoj vodi nisu primjenljive kulturne prakse kao na kopnu te more kao nadmoćna sila ignorira čovjekove napore zbog čega se nametnula opozicija moć mora – nemoć čovjeka te je u prijetećoj geografiji ucrtana oštra i tvrda granica između moći prirode i kulture koja definira čovjeka kao biće praktičnih nemoći u odnosu na nadmoćno more.

Kako svaka slika ima svoj negativ, tako se nasuprot veličanstvenoj monumentalnosti stijena i beskrajna mora nalazi ambivalentna slika čovjekove sićušnosti i prolaznosti. Slika veličanstvene stjenovite obale i morske pučine dovodi do maksimiziranja prirode i minimiziranja čovjeka što producira doživljaj sublimnoga.

Susret s praelementima, materijalnošću i prostornošću svijeta dovodi do nerazmjera jer predimenzioniranost materijalnoga svijeta i neizmjenost prostranstva povećava osjećaj čovjekove sićušnosti i neznatnosti u prostoru te se iz te neproporcionalnosti rađa strah od gubitka svojega Ja. Susret subjekta promatranja s nepreglednim morskim prostranstvom i ogromnim tvrdim, *džinovskim* stijenama rezultira osjećajem nestajanja, ništenja subjekta, ali i objekata u njegovoj blizini. Upravo to negiranje subjekta i objekta stavlja sublimno u relaciju sa zazornim<sup>3</sup> kao svojim negativom te onemogućuje uzdizanje uma nad prirodom, djeluje prijeteći onemogućavanjem subjektu da se konstituiraju, ugrožava sigurnost njegova identiteta i nadilazi njegove granice zbog čega možemo uočiti manifestiranje zazornoga, koje je „oivičeno uzvišenim“ prema Kristevoj (Kristeva 1989: 18). Morska pučina i kamena stijena vječni su entiteti ili kronotopski strukturiran prostor prema Gabrielu Zoranu (Zoran 1984: 309–335, Brković 2013: 131–132). *Žena na kamenu* svojom sićušnošću i krhkošću suočena je s doživljajem sublimnoga u veličanstvenoj prirodi, morskom pejzažu i kamenoj obali te svojom značajnošću i malenakošću u kontekstu zgražanja doživljajem starenja i starosti kao zazornoga (*Ne, starost nije dobra ni lepa* – ŽENA NA KAMENU, 405), što ju zastrašuje i užasava, uzrokuje kolaps značenja onemogućivši konstituiranje subjekta. Julija Kristeva u MOĆI UŽASA, OGLEDU O ZAZORNOSTI analizira proces konstituiranja subjekta u dodiru sa strahom (Kristeva 1989). Prostorni beskraj, veličina kamenih stijena i prirodna sila pri udaranju mora o stijene pobuđuje osjećaj ništavnosti u subjektu promatranja te se javlja zazornost kao „neka od onih žestokih i mračnih pobuna bića protiv svega što ga ugrožava i što mu se čini da dolazi iz nekog prekomjerno velikoga vanjskoga ili unutrašnjega svijeta, bačenog pored mogućega, podnošljivoga, zamislivoga“ (Kristeva 1989: 7). Prema Kristevoj uzvišeno i zazorno nemaju objekt te „zazorno ima samo jedno od svojstava objekta – svojstvo da se suprotstavlja mojem ja“ (Kristeva 1989: 7–8). Uzvišenost pak kao opčinjenost, „predstavlja nešto prekomjerno koje buja u nama, koje nas satire i zbog kojega smo istodobno *ovdje*, bačeni, i *tamo*, drugačiji i sjajni“ (Kristeva 1989: 18). *Žena na kamenu* nalazi se između ogromne tvrde stijene i bezgranične morske pučine u kozmičkom solariju, suočena s neizmjenom veličinom i

---

<sup>3</sup> Pod pojmom zazornoga (*abject*) podrazumijeva se sve ono što ugrožava identitet pojedinca te remeti propisani sustav i red. Zazorno je dvosmisleno, ne-objektno, Drugo, strano, granično, nepojmljivo, nepravilno, bolesno, sve ono čemu nešto nedostaje, što treba preraditi i prekriti jezikom kulture (Kristeva 1989: 7–25).

snagom prirode, koja fascinira i zastrašuje te granica kulture i biologije koje upućuju na fiziološka i vremenska ograničenja ljudskoga vijeka i tijela s posebnim osvrtom na žensko tijelo. Zazorno, dakle, remeti identitet (Kristeva 1989: 10) i onemogućava konstituiranje subjekta, također i sublimno u prirodnim elementima i silama prirode te se u Marti L. javlja želja za samouništenjem, auto-destrukcijom, nestajanjem, za smrću u obliku osjećaja hladnoće i vatre.

*Ostaje samo nestanak. Da iščezne, neprimetno, potpuno, zauvek, u ovo ledeno doba cele zemlje, zajedno s poslednjim tragom života na njoj i sa svim njenim okeanima i kontinentima. Ali od te silne, ogorčene želje za nestankom pali se u njoj, u samoj sredini tela, tamo gde se rebra razdvajaju, beskrajno sitna iskra, a od nje se razgara oganj, malen po obimu, pretvarajući je u vatru. Najposle, sav led u njoj pretvoren je u oganj. Sama sebi govori kroz maglu i vrelinu: „Otkud ovolika krv u meni? Otkud pritiče i kako je ovako vrela? Sagoreću!“ Da, i to je način de se nestane. Da, ne ostaje ništa drugo do nestati, sagoreti, spaliti ovo telo koje je tako podlo izneverilo, obrnulo ceo njen život u protivno od onoga što je uvek bio i što je jedino mogao biti. Sagoreti potpuno, apsolutno, do dna, svemoćnim, čistim, časnim, neopozivim ognjem. Sagoreti bez ostatka, izgubiti se u opštem požaru svetova kao vatra u vatri (ŽENA NA KAMENU, 409).*

Prirodna sila u valovima mora očituje moć, u valunzima klimakterija pak nemoć koja se manifestira bijegom od nepodnošljivosti života u podmakloj dobi te pobuđuje fantazije smrti u obliku odmora, polusna, sna i nestajanja. Na samom je početku novele ideja nestajanja opredmećena u slici zgarišta ratom devastiranoga hotela Marina, koja upućuje na prostor koji je izgubio svoju funkciju, iz kojega je iščeznuo život, ali i na sliku pohranjenu u memoriji, na odsutnu stvarnost, simulakrum. Slika zgarišta sugerira povratak kulture prirodi, iskonu, ali uništenjem, destrukcijom. Slika zgarišta i Martino evociranje *ledenoga doba cele zemlje, zajedno s poslednjim tragom života na njoj i sa svim njenim okeanima i kontinentima* (ŽENA NA KAMENU, 409) upućuje na antimodernistička stajališta (Kravar 2004: 107) sažeta u sintagmama *pustošenja zemlje i svjetske zime* s konotacijama hladnoće zbilje novoga vremena koje je u modernoj civilizaciji i kulturi dovelo do *zaborava bitka* te prevlasti i vladavine racionalističkoga i antropocentričnoga svjetonazora s favoriziranjem fizičkoga reda stvari i zaboravljanja svega metafizičkoga. Marta se nalazi u prostoru pada i provalije, u klinču između prirode i kulture, racionalnoga i iracionalnoga, između zreloga i trećega životnoga doba.

Ž e n a n a k a m e n u u sučelju s kozmosom i prirodnim elementima, morem, kamenom, suncem i nebom, lišena je na određeno vrijeme kulture i njezinih konotacija, barem se tako čini. Svjetla pozornice zamijenila je sunčevom svjetlošću na plaži kao javnoj pozornici i jednom od najtjelesnijih mjesta (Webb 2003: 81) te je opet pod povećalom doduše prirodne svjetlosti na kojoj se ništa ne da skriti. Osim izloženosti tijela prirodnim elementima suncu, vodi, kamenu i vjetru, tijelo je na plaži izloženo kritičnim pogledima drugih te se u njihovim očima konstituirao kao subjekt između prirode, kulture, društvenih

normi i očekivanja te podsvjesnih želja i poriva. Vrijeme relaksacije omogućuje isplivavanju slika iz podsvijesti kao u analepsi iz rane mladosti gdje unutarnji svijet Marte L. postaje manevarski prostor za ispoljavanje „nagona smrti“ i „nagona života“ s praktičnom ovjerom psihoanalitičkih Freudovih pojmova thanatosa i erosa. U podsvijesnoj se slici Marta L. prisjeća konstituiranja svoje ženskosti i ženstvenosti u muškom pogledu u kojemu se prvi put prepoznala kao seksualni objekt te osjetila percepciju svoje ljepote u muškim očima i fascinaciju, što je djelovalo zbudujuće jer je eros „nejasan i taman poput smrti“ te „povezan s najvećim zanosom i ushitom, ali i s najtežom patnjom i očajem“ (Skledar 2007: 205). Taj doživljaj, kao i kasniji doživljaji svojega tijela, ženstva i ženstvenosti u opreci su s doživljajem tjelesnoga starenja. U slici-sjećanju zid ima funkciju spacijalnoga ograđivanja, omeđivanja i razdvajanja hodološkoga prostora kao društvenoga prostora od prostora vrta kao drugoga prostora ili heterotopije i privatnoga prostora, a prekoračenje dopuštenoga omogućilo je ulazak u intimni i podsvjesni prostor. Povišoki zid osigurao je uzvišenu poziciju mladoj Marti te pogled visoka i odozgor kao i privlačenje pogleda postarijega muškarca odozdo, što upućuje na distribuciju moći koju tijelo starenjem gubi. Hiperbolično uvećan lik toga pedesetogodišnjega muškarca u Martinoj slici-snu kao i opsesija povećanja znakovito i slikovito ukazuju na pojačavanje njezine psihičke krize i tjeskobe uslijed starenja zbog čega se pita:

*Zar je prokletstvo starenja toliko moćno da ne zahvata samo našu sadašnjost, ne zamračuje samo budućnost, nego vlada i našim sećanjima-snovima? Otkud i čemu ta slika od pre tridesetak godina, smešna, ljigava, izvitoperena, a bolno privlačna slika (ŽENA NA KAMENU, 400)?*

Prema Raymondu W. Gibssu (Gibss 2005: 26–27) doživljaj tijela podrazumijeva određena iskustva praćena specifičnim osjetima (Marot Kiš/Bujan 2008: 116–120)

a) iskustvo uključenosti ili angažiranosti s osjetom vitalnosti i osjetom aktivnosti tijela

Iskustvo uključenosti ili angažiranosti stječe se kada je tijelo uključeno u aktivnosti vanjskoga svijeta što stvara osjet vitalnosti pri čemu se gubi fizički osjet tijela: dvadesetogodišnja operna karijera Marte L. pokazuje njezinu potpunu uključenost u vanjski, javni, umjetnički, kulturni, glazbeni svijet pri čemu nema osjećaj tjelesnih ograničenja ili pak prednosti:

*Njeno telo, ženstveno i osjetljivo, bez traga tupe težine i mekote, bez suviška sokova, bez suza i potrebe za osloncem; ukratko, bez svih onih znakova slabosti koje tako često opterećuju tela i najljepših žena. Godinama, ono je bilo i ostalo skladno snažno i mramorno čisto, a pokretljivo kao laka, fino građena jedrilica; ona ga nije osećala, a raspolagala je njime i vladala kao ogromnim i beskrajno raznovrsnom bogatstvom (ŽENA NA KAMENU, 401).*

b) iskustvo tjelesnosti i osjet tijela kao objekta

„Imati tijelo znači biti svjestan vlastita tijela kao sredstva postizanja određenih ciljeva, entiteta koji nam omogućuje prilagođavanje i istraživanje realnosti“ (Marot Kiš/Bujan 2008: 120). Marta ovjerava svoju tjelesnu ljepotu u očima promatrača i otkriva pozitivan dojam koji ostavlja na okolinu. Proces starenja izaziva u Marti L. iskustvo tjelesnosti uz osjet tijela kao objekta koje proizlazi iz tjelesnih ograničenja prouzročenih starenjem: nekadašnje oduševljenje i fascinaciju zamjenjuje indiferentnost, potom zgražanje i zaziranje. Marta počinje osjećati svoje tijelo kao neprijateljski objekt:

*Je li moguće da je sa ovim prokletim telom, koje se odmetnulo i postalo joj neprijatelj, zaista došlo dotle da ono nije više za plažu ni za pokazivanje, da ni sama ne može bez straha da ga gleda, a kamoli da ga iznosi na sunce, među veseo i svirepo bleštav svet? (ŽENA NA KAMENU, 404).*

Starenje i posljedice starenja u vidu postupnoga gubitka mentalne i tjelesne funkcionalnosti aktiviraju svijest o tijelu kao objektu koje nije više za pokazivanje i gledanje, što utječe na preoblikovanje identiteta dotadašnje ljepotice nakon što je izgubila ljepotu. A što je ljepotica bez ljepote? U tuđim očima i u očima bivše ljepotice mijenja se *utisak koji ostavlja njena pojava te ništa nije teže ni strašnije nego gledati svet oko sebe očima bivše ljepotice* (ŽENA NA KAMENU, 405).

c) iskustvo interpersonalnih značenja (društvenih i simboličkih) uz osjet tijela kao pojavnosti – izgleda (samoprocjena izgleda tijela i procjena okoline) i osjet tijela kao izraza za sebe, odnosno kao nositelja identiteta s obzirom na obrazac ponašanja, interakciju s okolinom

U oblikovanju identiteta, uz ostalo, sudjeluje i tijelo svojim fizičkom pojavnošću, ali i pozicioniranošću u društvenom i kulturnom okruženju koje utječe na tijelo i obrnuto jer je tjelesnost društveno određena, kulturno i ideološki kodirana (Marot Kiš/Bujan 2008: 109–123).

U vizualnoj reprezentaciji ženskoga tijela naglašena je erotizirana i estetizirana slika tijela. Marta L. zadovoljavala je kriterije kulturno idealiziranoga tijela: lijepo, zdravo, mlado, mršavo, privlačno tijelo poslovno uspješne, samostalne, emancipirane, moderne žene. Isticanje ženine ljepote i senzualnosti upućuje na pretjerano isticanje savršenstva poželjnoga ženskoga tijela. Idealizacija u reprezentaciji ljepotice rezultat je muške fantazije, odnosno reprezentacije ženstvenosti kao ideala<sup>4</sup> te upućuje na rodne stereotipe koji u predočavanju žena naglašavaju ljepotu. Isticanje ženske ljepote može poprimiti oblik dobronamjernoga seksizma, a isticanje ružnoće stare žene oblik diskriminacije.

---

<sup>4</sup> Žena je subjekt, jastvo, osobnost; ženstvo grupa; ženskost obilježje; ženstvenost ideal (Čale-Feldman/Tomljenović 2012: 33).

Marta L. pripada modernoj ženi u modernom društvu i kulturi: uspješna glazbena umjetnica, emancipirana žena, s dva rastavljena braka negira tradicionalnu instituciju braka kao i zapadnoj kulturi i društvu svojstvene binarne opozicije duh – tijelo, muško – žensko, kultura – priroda, razum – emocije te hijerarhiju i dominaciju jednoga člana suprotstavljenog para nad drugim prema kojem je tijelo podređeno duhu, žena muškarcu, priroda kulturi, emocije razumu. Na tijelo utječe društveno i kulturno okruženje, ideološke prakse sa sustavom vrijednosti, stereotipima, predrasudama i normama koje traže podređivanje i prilagođavanje kako bi tijelo moglo funkcionirati u svom okruženju, kako bi bilo umreženo u kulturnom i društvenom okolišu. Tijelo postaje poprište pregovora, usklađivanja i nadmetanja kako bi ga se prilagodilo zahtjevima dominantne ideologije, postavljenim kriterijima i promoviranim vrijednostima određene kulture. Tradicijsko društvo je patrijarhalno te je u obitelji odvajalo uloge, prava i dužnosti, modele ponašanja, čak razlikovalo vrline muškaraca i žena. Žena na kamenu pripada modernom društvu i kulturi te pokazuje da je pobjednica koja suvereno vlada prostorom kulture u javnom životu: u svijetu umjetnosti pod svjetlima reflektora i spektakla njoj je itekako važan i glas i stas, a opera kao izvedbena umjetnost restriktivno djeluje na pjevačku karijeru dobnim ograničavanjem nastupa. Ni u trenucima godišnjega odmora na ljetovanju njezino tijelo nije posve slobodno i prepušteno sebi. Plaža je javna pozornica za pokazivanje tijela kao tjelesnoga kapitala pod prirodnom svjetlošću. Tijelo je na plaži najizloženije pogledu promatrača te podložno vrednovanju i klasifikaciji prema oprekama: mlado – staro, lijepo – ružno, mišićavo – mlitavo, mršavo – debelo, privlačno – odbojno i dr. Tijelo nije stabilan, nepromijenjen entitet, nego se neprestano mijenja ovisno o usklađivanju s određenom ideologijom i promoviranjem određenih vrijednosti te sa zahtjevima okoline ili otklonom od njih. Marta se suočava s kulturom razlike starost – mladost te društvenim idealom kulta mladosti, opsjednutosti zdravim, lijepim i privlačnim tijelom u društvu koje estetizaciju tjelesnoga izjednačuje s društvenim uspjehom i afirmacijom. U stanju opuštenosti iz podsvijesti isplivava joj u svijesti slika nastala na razmeđu djetinjega i adolescentnoga doba kada je prvi put spoznala u očima pedesetogodišnjega Matije da je lijepe i privlačne vanjštine, ali i da je neprilična razlika između pogleda starijega muškarca na njezino mlado tijelo, što je pojačalo nelagodu i izazvalo moralnu dilemu. U zapadnoj kulturi starost se negativno percipira, a tabu ženske starosti sažet je u frazemu da se *damu ne pita za godine*. Staro tijelo je marginalizirano, stigmatizirano i diskriminirano i najposlije zazorno. Postavši zazornim tijelom, ženstveno i žensko je žrtvovano te postaje grotesknim. Gubitkom ljepote tijelo žene postaje deseksualizirani objekt, odbačeno od muškaraca i društva, isključeni Drugi, zazorni prema OGLEDU O ZAZORNOSTI Julije Kristeve:

„žrtva je paradigma isključenja drugoga. Drugi je dominantni subjekt obilježen kao abject“ (prema Iveković 1989: 258).

Marta L. podnosi objedinjeni teret ideala tjelesne ljepote i terora tjelesne ljepote. Da je vremenitost bolnija od prostora, pokazuje književna slika *ž e n e n a k a m e n u* koja postupno na svojoj koži spoznaje tragiku negacije tjelesne ljepote žene, tim više što je koncept lijepoga i zdravoga tijela dio njezina tjelesnoga i kulturnoga identiteta i afirmacije u društvu jer je operna pjevačica pa zvanjem i životnim pozivom pripada izvedbenoj umjetnosti u kojoj je kao izvođačica ovisna o starosnoj dobi, izgledu, zdravlju i reakciji publike. Bila u koncertnoj dvorani i kazalištu ili na plaži, Marta je ovisna o drugima te je njezino djelovanje i mišljenje determinirano okolinom i pozitivnim ili negativnim potkrepljenjima koja dolaze iz nje, ovisno o tuđem ponašanju i mišljenju, što je u skladu s biheviorističkim učenjem, te se užasava pri pomisli na tuđi pogled i sliku svojega ostarjela tijela o očima promatrača.

#### Dinamična poetska prozna slika kupačice

Erotizirana pojavnost i tjelesna atraktivnost Marte L., uspješne moderne žene i operne pjevačice, stvaraju sliku poželjnoga tijela s pridruženom joj funkcijom fantazme dočaravajući sliku ženske golotinje premda na sebi ima kupaći kostim. Književna je slika prema Bachelardu najbogatiji oblik imaginacije te slika kupačice, inače obljubljena umjetnička i književna slika, upućuje na žensku simboliku i energiju vode. Književna slika iznenadni je izron jezika na površinu, ona je uvijek iznad jezika nositelja značenja. Doživljavati književnu sliku znači osjetiti blagodat iskustva pri izranjanju nečega novoga (Bachelard 2000: 14) stoga dinamičnu poetsku proznu sliku kupačice, kratku kao skok u vodu, silovitu kao uzgon tijela u vodi i snažnu kao izron iz suncem obasjane morske vode možemo poistovjetiti sa slikom uspona te funkcijom mora kao lustralne vode, koja pročišćuje, i sunca koje oslobađa kupačicu negativne energije i strahova, navlastito straha od starosti te puni pozitivnom energijom dovodeći je do epifanijskoga trenutka i spoznaje smisla.

Književne slike Andrićeve kupačice suprotstavljene su: slika s horizontalnom pozicijom ženskoga akta na kamenu statična je, a druga slika s vertikalno uspravljenom kupačicom dinamična, a obje se uklapaju u sliku pada i uspona, odnosno imaginaciju noćnoga i dnevnoga sustava prema Gilbertu Durandu (Durand 1991). Pad je, prema Durandu, sveden na tjelesni doživljaj pojedinca koji proživljava traumu i bolno iskustvo. U prvoj slici *ž e n a n a k a m e n u*, suočena s temporalnošću, meditira o doživljenoj traumi i tjeskobi, predčecnim slikom pada. Mračno lice vremena istjeruje se slikama svjetlosti te se temporalnosti, padu i mraku suprotstavlja imaginacija dnevnoga sustava.

Prema Durandu za temporalnost su karakteristične tri skupine simbola: teriomorfni simboli, koji se odnose na kaotično gibanje, vrvljenje i gmizanje, niktomorfni simboli s izomorfima mraka (voda, zrcalo, kosa, sljepilo) te kata-

morfni simboli s izomorfima pada kao što su težina, ponor i utroba (Durand 1991: 65–102). U slučaju Marte L. očituju se niktomorfni simboli vode i zrcala: odraz u zrcalu, u kojemu se kao u heterotopiji i utopijskom prostoru (Foucault 2008: 34–35) susreće sa sobom i svojim pogledom te osjećajem tjelesnoga *srama pitajući se sa strepnjom hoće li bar još ovog leta moći da se pokaže na nekoj maloj plaži, skromno, bez bleska i velike radosti, ali bez bruke* (ŽENA NA KAMENU, 404), što pobuđuje tjeskobu u njezinoj psihi kao i ljetovanje na moru gdje se suočava s pogledom drugih, što preobražava topofiliju u topofobiju pojačavajući tjeskobu:

*Za svih dvadesetak godina toga svog života ona nikad nije propustila da leto provede na nekoj plaži. To je bilo njeno najbolje doba, sjajni vrhunac svake njene godine sa još lepšim obećanjima za iduću. A more koje je oduvek najveća radost njenog života, bilo je u tom njen pravi glavni protivnik i mučitelj* (ŽENA NA KAMENU, 403).

Shema pada sažimlje aspekte zastrašujućega vremena koje prijete spoznajom o neminovnosti starosti i smrti. Njezina se borba s temporalnošću, negativno određenom, očituje u simbolima i slikama proizašlim iz odnosa čovjeka i okolnoga materijalnoga svijeta. Temporalnošću izazvana tjeskoba *ž e n e n a k a m e n u* korespondira sa slikama pada te katamorfimnim simbolima težine (*džinovske stene*) i ponora (*strma litica*). S naglaskom na horizontalnoj razini slika ženskog akta ležećega na kamenu kao simbolu nepomičnosti, nepokretnosti, tvrdoće, predimenzioniranosti, nečiste zemlje i čvrste materije koja pruža otpor, temelji se na izomorfima pada, težini (kamena, položaja, starosti) i ponoru (*strma litica*) u koji Marta pada simbolično i doslovno jer *ta plaža, opkoljena zelenilom, bila je sva od bleđožutog ili crvenkastog kamena, i rušila se strmo u more. Na glatkim površinama džinovskih stena gosti su se sunčali kao na naročito udešenim kamenim posteljama. Sa njih su skakali u more, koje je tu duboko, a izlazili su iz mora preko betonskoga stepeništa ili se peli uz gvozdene lestve, ugrađene u strmu liticu* (ŽENA NA KAMENU, 393).

Gilbert Durand slike i simbole klasificira prema tijelu, njegovoj motorici i gestama koje sudjeluju u uspostavljanju slika: geste uspravljanja (posturalna dominantna, vezana uz svijetle, vizualne stvari, tehnike razdvajanja i pročišćenja), a pripadaju dnevnom sustavu slike te geste digestivnoga silaska (refleks gutanja, koje zahtijeva stvari dubine i oblik posude) i ritmičke geste (sezonski ritmovi, ciklusi) na kojima se temelji noćni sustav slike (Durand 1991: 45–53). Dinamična slika Martina kupanja u morskoj vodi pripada gestama uspravljanja s motorikom ustajanja, uspravnoga držanja, a skok, kojim se naglavce strmoglavljuje u morsku vodu pripada gesti digestivnoga silaska koji podrazumijeva dubinu, potom ponovno uspostavlja geste uspravljanja u izronu, izlasku iz vode, penjanju ljestvama i stepenicama te uspravnom hodanju.

Prema Bachelardu (Bašlar 1998: 207) skok u more skok je u nepoznato, što potvrđuje Marta osjetilnim doživljajem: *More je bilo hladnije, tvrđe, tamnije nego što je mogla očekivati* (ŽENA NA KAMENU, 411). Zov vode aktivira želju za

kupanjem, plivanjem i skokom u vodu, što udružuje ambivalentne osjećaje hrabrosti i straha od vode i hladnoće, sadizam i mazohizam. Kada se skoči u more, potrebna je hrabrost i volja da se opstane u vodenom mediju koji je kao medij ne-disanja opasnost za čovjeka. Plivač se suočava s hladnoćom, potom s valovima, a njegovo zadovoljstvo ubrzo prelazi u nelagodu i bol jer je more jača sila i hladnije te se plivač suočava sa svojim tjelesnim ograničenjima i ograničenim kapacitetima. Motorika plivanja metafora je života s borbom te ambivalentnom izmjenom zadovoljstva i bola (Bašlar 1998: 207). Marta nije dugo ostala u moru, nego je brzo nakon skoka izronila na površinu, a pri tom joj se na licu stvorila maska žitkog sjaja asociirajući na simboliku solarne krune ili aureole jer pri usponu lice biva preobraženo uz intenzivne svjetlosne efekte. Igra svjetlosnih efekata i morske vode čini pitoresknom sliku uspona i izrona kupalice te kombinacijom modroga i zlatnoga tonaliteta predočuje imaginarno uzdizanje s izomorfizmom nebeskoga i svjetlosnoga. Prema Durandu uzdizanje i vertikalizacija vežu se uz svjetlost i vizualne tvari koje razdvajaju mrak i svjetlo, pad i uspon. Morska voda pri tome ima funkciju lustralne vode koja pročišćuje, a svjetlost kao dijeretički element razdvaja i izdvaja iz mraka, hladnoće i tamnoće.

*Kad je izronila na licu je iznela svetlu masku žitkog sjaja. A dva otvora u toj maski bila su ispunjena modrim beskrajnom i večitim nebom kome je na sredini cvalo sunce, ognjen cvet u koji se ne može gledati* (ŽENA NA KAMENU, 411).

Apoteoza prirodnim elementima, azurnom nebu, suncu i solarnoj svjetlosti upućuje na solarni kult sa simbolima vizualnoga zlata, solarne krune i aureole, ovdje sjajne maske na licu junakinje, a prema Durandu solarni je junak hrabar ratnik, spreman na podvige i borbu (Durand 1991: 131), baš kao i Marta L. Sliku uspona dopunjuje njezino uspinjanje ljestvama i stepenicama uz strmu liticu koje kao doslovna i figurativna slika uzlaznom simbolizacijom predočuju vertikalnost, uzdizanje prema uzvišenom nasuprot niskosti tjelesnoga te prijelaz iz jednoga medija u drugi s ostvarenom težnjom za ponovnim uspostavljanjem moći izgubljene padom. Ljestve i stepenice posjeduju uz doslovno i figurativno značenje te funkcioniraju kao simbol uspona, uzdizanja i vertikalnosti: *Pela se uz okomite železna lestve, hvatajući se snažno i lako rukama za prečage iznad sebe, a sa svakom stepenicom uspona rasla je u njoj snaga mirnog zadovoljstva* (ŽENA NA KAMENU, 411).

Na posljetku Marta L. ponovno zauzima ležeći položaj na kamenu, a u toj slici dominira ritmička gesta disanja: *Nadimaju joj se mokre slabine u ritmu još ubrzanog daha, blesnu kad se izdignu i gasnu kad se spuste, blesnu i gasnu* (ŽENA NA KAMENU, 412).

Ritam disanja kao ritmička gesta konstatira da je Marta uhvatila ritam sa sobom i svijetom oko sebe jer „između sveta i bića koje diše postoji odnos zdravlja koje se uspostavlja i zdravlja koje je uspostavljeno“ (Bašlar 2001: 302). Izmjena oprečnih slika mora kao medija ne-disanja i zemlje kao medija disa-

nja, dnevnoga i noćnoga sustava, slika uspona i pada kao ritmičkih gesta upućuju na cikličko poimanje temporalnosti i izmjene svega uz svijest da je tomu tako, kao i prihvaćanje pobune bića i nalaženje sreće i mira u samom sebi i u svijetu *koji se većito menja i uvek je isti* (ŽENA NA KAMENU, 412).

Završna poetska slika slika je sigurnosti i sreće do koje se došlo pobjedom nad vremenom budući da je, općenito uzevši prostor poetske slike obezvremljeni prostor, prostor u kojemu se vrijeme preoblikuje u prostorne odnose imaginacijom kao izvanvremenskim mišljenjem promatrajući sve u kategorijama antagonizma i simultanosti, a snaga i dubina slike što nastaje u dodiru subjekta i materije smatra se važnijom od same materije i oblika njezine slike te se logikom identiteta veže uz euklidovsku teoriju prostora, čija homogenost jamči posvudašnjost sličnošću (Durand 1991: 369–370) ne remeteći identitet subjekta.

### Zaključak

Zaključak iščitavamo u završnici novele koja evocira višeslojnu arhetipsku sliku: akvatična slika mora upija solarnu sliku te spojene sugeriraju sliku uspona (Durand 1991: 104–120). Solarna slika mora poticajna je za subjekt koji traga za identitetnom potvrdom te ujedinjeni arhetipski simboli vode, kamena i sunca donose nagovještaj uspona, spoznaje vlastita bitka unatoč razmravljenom totalitetu svijeta i subjekta, koji se konstituiraju oblikujući narativ o sebi. Otvara se prostor nade u uspon u budućnosti, nade za ponovnim uspostavljanjem bitka nakon njegova zaborava. Nasuprot slici razdrtoga subjekta u trenutku osviještenosti svojega položaja na razmeđu privlačne mladosti i odbojne starosti, stoji solarnoakvatična slika. Preko slike žene koja se sunča na kamenu i kupa u moru dolazimo do materijalne imaginacije i emocionalnoga oblika znanja koji ujedinjuje subjekt i objekt u poetskoj proznoj slici te omogućuje vrednovanje onoga što je supstancijalno i važno, a to su mir i harmonija. Još jednom ideja povratka prirodi književno je uspješno zakamuflirana u Andrićevoj poetskoj proznoj slici ne posve razgolićene, ali obnažene žene na kamenu koja u klinču između nagona života (erosa) i nagona smrti (thanatosa) pokušava naći izlaz u bestjelesnosti (epifanija, san, sjećanje, mašta, odmor) i prirodi (morskoj vodi, suncu, kamenu), a nalazi u promjeni optike u prostoru kulture oblikovanom tuđim pogledima, što joj omogućuje prihvatiti svoje tijelo, potvrditi identitet, postati subjekt, gledati i poštovati sebe baš onakvom kakva jest s respektom.

Interpretacijom Andrićeve ŽENE NA KAMENU ovjerili smo Bachelardovu poetiku osamljene poetske slike i njome potvrdili da Bachelard s pravom slavi samoću naglašavajući njezinu oslobađajuću stranu za razliku od egzistencijalizma kao najutjecajnijega smjera zapadne filozofije i umjetnosti XX. stoljeća

koji povezuje osamljenost sa strahom, tjeskobom i mučninom. Analitičkim čitanjem Andrićeve *ŽENA NA KAMENU* potvrdili smo Bachelardovu metodu da „pomoću poetikoanalize rekonstruiramo u sebi biće oslobodilačkih samoća“ jer književnost „održava naše veze s kosmosom, a ne sa ljudima“ (prema Marić 2004: 4). Suprotstavljajući se egzistencijalizmu koji tvrdi da je čovjek biće bačeno u svijet, Bachelard tvrdi da je čovjek u svojoj kući u svijetu (prema Marić 2004: 7) te da književnost slavi svijet, a Marta, žena na kamenu, donosi pomirbenu, utješnu, smirujuću spacijalnu misao: *U tom svetu ima i mora biti negde i nekako mesta za sve* (*ŽENA NA KAMENU*, 410).

#### Izvor

*ŽENA NA KAMENU*. In: Andrić 2014: Andrić, Ivo. *Priča o vezirovom slonu i druge novele*. Zagreb. S. 393–412.

#### Literatura

- Augé 2001: Augé, Marc. *Nemjesta, uvod u moguću antropologiju supermoderniteta*. Karlovac.
- Bachelard 2011: Bachelard, Gaston. *Psihoanaliza vatre*. Zagreb.
- Bachelard 2000: Bachelard, Gaston. *Poetika prostora*. Zagreb.
- Bašlar 2001: Bašlar, Gaston. *Vazduh i snovi: Ogled o imaginaciji kretanja*. Sremski Karlovci – Novi Sad.
- Bašlar 1998: Bašlar, Gaston. *Voda i snovi: Ogled o imaginaciji materije*. Sremski Karlovci – Novi Sad.
- Bašlar 2004: Bašlar, Gaston. *Zemlja i sanjarije volje: Ogled o imaginaciji materije*. Sremski Karlovci – Novi Sad.
- Bašlar 2006: Bašlar, Gaston. *Zemlja i sanjarije o počinku: Ogled o slikama intimnosti*. Sremski Karlovci – Novi Sad.
- Brković 2013: Brković, Ivana. Književni prostori u svjetlu prostornoga obrata. In: *Umjetnost riječi*. Zagreb. God. 57, br. 1–2. S. 115–138.
- Čale-Feldman/Tomljenović 2012: Čale-Feldman, Lada; Tomljenović, Ana. *Uvod u feminističku književnu kritiku*. Zagreb.
- Foucault 2008: Foucault, Michel. O drugim prostorima. In: Domes, Tomislav (ur.). *Operacija: Grad. Priručnik za život u neoliberalnoj stvarnosti*. Zagreb. S. 31–39.
- Freud 2000: Freud, Sigmund. *Tumačenje snova*. Zagreb.

- Gibbs 2005: Gibbs, Raymond W. *Embodiment and Cognitive Science*. New York.
- Durand 1991: Durand, Gilbert. *Antropološke strukture imaginarnog*. Zagreb.
- Grgas, 2006: Grgas, Stipe. Bilješka uz prostor. In: *Tema*. Zagreb. God. 3., br. 9–10. S. 15–18.
- Grgas 2010. Grgas, Stipe. Bučno nadire prostor sa svih strana: geografija u pjesništvu Adriane Škunca. In: Vuković, Tvrtko (prir.). *Muzama iza leđa: Čitanja hrvatske lirike*. Zagreb. S. 51–72.
- Grgas 2008: Grgas, Stipe. More kao mjesto ili prostornost mora. In: *S ove strane beskonačnosti: Filozofiranje i more*. Šegedin, Petar; Žunec, Ozren (prir.). Zagreb. S. 93–116.
- Grgas 1996: Grgas, Stipe. Prostornost u društvenim znanostima. In: *Filozofska istraživanja u društvenim znanostima*. Zagreb. God. 60, br. 1. S. 267–273.
- Grgas 2005: Grgas, Stipe. Svenazočnost mora kao granice otoka. In: *Tema*. Zagreb. God. II, br. 7–9. S. 12–13.
- Grgas 1998: Grgas, Stipe. Teritorijalnost, književnost, najnoviji Pynchon. In: *Glasje, Zadar*. God. 5., br. 9. S. 118–126.
- Iveković 1989: Iveković, Rada. Julia Kristeva: Druga scena psihoanalize. In: Kristeva, Julia. *Moći užasa: Ogledi o zazornosti*. Zagreb. S. 245–259.
- Hubbard 2008: Hubbard, Phil. Prostor/mjesto. In: Atkinson, David; Jackson, Peter; Sibley, David; Washbourne Neil (ur.). *Kulturna geografija: Kritički rječnik ključnih pojmova*. Zagreb. S. 71–79.
- Koprek 1989: Koprek, Ivan. Filozofijski aspekti o strahu. In: *Obnovljeni život*. Zagreb. God. 44, br. 3–4. S. 233–239.
- Kravar 2004: Kravar, Zoran. *Antimodernizam*. Zagreb.
- Kristeva 1989: Kristeva, Julia. *Moći užasa: Ogledi o zazornosti*. Zagreb.
- Zoran 1984: Zoran, Gabriel. Towards a Theory of Space in Narrative. In: *Poetics Today*. Durham. Vol. 5, no. 2. S. 309–335.
- Larsen 2008: Larsen, Svend Erik. More – granice bezgraničnosti. In: Šegedin, Petar; Žunec, Ozren (prir.). *S ove strane beskonačnosti: Filozofiranje i more*. Zagreb. S. 117–137.
- Marić 2004: Marić, Sreten. Među javom i med snom: Poetika Gastona Bašlara. In: Bašlar, Gaston. *Zemlja i sanjarije volje: Ogled o imaginaciji materije*. Sremski Karlovci – Novi Sad.

- Marot Kiš / Bujan 2008: Marot Kiš, Danijela; Bujan, Ivan. Tijelo, identitet i diskurs ideologije. In: *Fluminensia*. Rijeka. God. 20, br. 2. S. 109–123.
- Perinić Lewis/Adžija 2015: Perinić Lewis, Ana; Adžija, Maja. Globalna i lokalna plaža na primjeru dubrovačkih gradskih plaža i plažnih kultura. In: *Studia ethnologica Croatica*. Zagreb. Vol. 27, no. 1. S. 415–447.
- Sartre 1964. Sartre, Jean-Paul. *Egzistencijalizam je humanizam*. Sarajevo.
- Sartre 2006–2007: Sartre, Jean-Paul. *Bitak i ništa: Ogled iz fenomenološke ontologije*. Zagreb.
- Skledar 2007: Skledar, Nikola. Freudovo shvaćanje kulture između erosa i thanatosa: Tumačenje Paula Ricoeura. In: *Sociologija i prostor*. Zagreb. God. 45, br. 2 (176). S. 203–211.
- Sutlić 1964: Sutlić, Vanja. Metafizika nemoćne slobode. In: Jean-Paul Sartre. *Egzistencijalizam je humanizam*. Sarajevo. S. 69–96.
- Šutić 1978: Miloslav Šutić (prir). *Pesnička slika*. Beograd.
- Ursić 2009: Ursić, Sara. Mjesta i nemjesta u suvremenim konceptualizacijama prostora. In: *Društvena istraživanja*. Zagreb. God. 18, br. 6. S. 1131–1151.
- Webb 2003: Webb, Jennifer. Beaches, Bodies and Being in the World. In: *Some Like It Hot: The Bich As A Cultural Dimension. Sports, Culture & Society*. Oxford. Vol. 3. S. 77–90.
- Zoran 1984: Zoran, Gabriel. Towards a Theory of Space in Narrative. In: *Poetics Today*. Durham. Vol. 5, no. 2. S. 309–335.
- Žižek 2002: Žižek, Slavoj. *Sublimni objekt ideologije*. Zagreb.

Anica Bilić (Vinkovci)

#### Andrić's WOMAN ON THE ROCK in a cosmic solarium

In the paper, we will analyse the literary representation of women in the novel *WOMAN ON THE ROCK* by Ivo Andrić, which was first published in 1954 and belongs to the corpus of his ahistorical and poetized prose. Using the archetypology of imaginary constellations of a French philosopher, historian of science and literary critic, Gaston Bachelard (1884–1962), we will start from a literary image that has oneiric abilities and the value of imagination. We will observe the imaginary process through the creative imagination of the material, depending on the archetypal classification of the material elements of water, air, earth and fire, in which the imagination materialises. In the literary image of woman, rock, sea and sun, which is verbally visualized in the presence of material elements of the earth, water, air and fire, we will notice a polysemic

image that transforms what is visually perceived, activates what is repressed and an absent dream and reveals the depth of intimacy. Through the psychology of the image of a woman sunbathing on a rock, we come to the material imagination and the emotional form of knowledge that unites the subject and object and enables the evaluation of what is substantive and important: peace and harmony.

Anica Bilić

Centar za znanstveni rad Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Vinkovcima

Jurja Dalmatinca 22

32 100 Vinkovci

+385 32 332 316

abilic@hazu.hr

