

Снежана Милосављевић Милић (Ниш)

Феноменологија светлости у Андрићевој прози

*Сунце је целина од које свако у
сваком тренутку може да има све [...].*
(ТРЕНУТАК У ТОПЛОЈ)

У раду се са феноменолошког аспекта разматра мотив сунца и сунчеве светлости у Андрићевој прози. У фокусу истраживања је недовршени роман НА СУНЧАНОЈ СТРАНИ и приповетке ЛЕТОВАЊЕ НА ЛУГУ и ТРЕНУТАК У ТОПЛОЈ. Полазећи од става Мориса Мерло-Понтија о неисцрпности перцептивног хоризонта, мотив сунца и сунчеве светлости у овим Андрићевим делима читамо као знак укрштања различитих светова приче. Реч је о узајамном преплитању стварности и опсене, видљивог и невидљивог, историје и привида. С обзиром на историјско–поетички контекст настанка дела, приликом феноменолошког приступа овим мотивима морамо узети у обзир и симболистичко поетичко наслеђе.

Историја рецепције Андрићевог дела по свом обиму, трајању и континуитету, по противречностима и илуминацијама које је прате, по резултатима који се брзо заборављају или почесто парафразирају, по поводима које само то дело непрекидно призива, чини се већ данас да се с напором саме рава према уобичајеним књижевнонаучним параметрима и класификацијама нимало притом не охрабрујући намеру тумача да крене у правцу метаинтерпретације. Усуђујемо се, ипак, рећи да изузетак гледе несагледивости читања можда представља Андрићева рана проза. Чврста тачка критичког консензуса своје упориште има у фактографски најобјективнијој констатацији која се тиче аутобиографске заснованости¹ ових раних радова. Сазнајна податност обимне грађе, ослобођена сумње у погледу верификације, покатак и сасвим очигледно подупрта пишчевим исказима, омогућила је тумачима увид у генезу, у значењске, у првом реду идеолошке и психолошке аспекте дела, као и у његова стилска и композиционо-жанровска свој-

¹ Треба разликовати позитивистичко и феноменолошко схватање аутобиографског слоја текста. Док је прво засновано на вулгаризованој детерминисаности дела и аутора (наслеђе позитивизма), друго настаје из дилтајевске традиције и ауторски траг промишља као „активну индивидуалност виђења и обликовања, а не видљиву и обликовану индивидуалност“ (Бахтин 1991: 220).

ства. Контекстуализација дела животом аутора у случају Андрића као да пркоси индиферентном или резолутном ставу иманентистички оријентисаних критичара. Најсвежији пример представља откривалачко, књижевно-археолошко реконструисање „недовршеног“ или ненаписаног, могућег романа НА СУНЧАНОЈ СТРАНИ, поузданог познаваоца Андрићевог дела, Жанете Ђукић Перишић.²

У којој мери су први књижевни изданци, рањиви као код сваког писца, били у дослуху са Андрићевим раним (а ипак озбиљним) животним искуством, може се видети у констатацијама тумача о подударану биографског и књижевног наратива, нарочито израженом у циклусу „тамничке прозе“, о улози биографских елемената као кохезионих фактора или о покушају романескног писања као „прелазу лирске фазе у епску“ (Ђукић Перишић 2017: 185). Пажљивим проучавањем публикованих текстова и рукописне заоставштине Ђукић Перишићева је аргументовано и са високим степеном вероватноће указала на различите видове паралелизма фактографског (нарочито Андрићеве политичке биографије) и фикционалног, на генезу ликова и збивања у циклусу прича о Томи Галусу, откривајући притом криптофактографска места чије је порекло у пишчевом животном искуству.³

Прихватајући изазове таквог контекстуалног повезивања овом приликом бисмо желели скренути пажњу на још један могући аутобиографски слој у раној Андрићевој прози који се ни касније не губи у потпуности, односно, који је у доброј мери присутан у пишчевом стваралачком периоду од раних тридесетих до шездесетих година прошлог века. Али, уместо фактографског паралелизма сада посежемо за заједничким духовним језгром као, на Бењаминов начин схваћеном ауром, којом су биле обавијене уметничке и у ширем смислу, духовне творевине у назначеном периоду. Реч је о феноменологији, филозофском правцу чији се развој, успон и гранање, све до њене реактуелизације унутар савременог теоријског дискурса, умногоме поклапа са модернизмом у књижевности, али и са актуелним постмодернистичким и трансмодернистичким тенденцијама. Притом смо далеко од сваког покушаја ревизије досада установљених филозофских извора Андриће-

² Сама ауторка у књизи посвећеној овом „хипотетичком роману“ (КАВАЉЕР СВЕТОГ ДУХА, Нови Сад, 2017) истиче „књижевни, духовни, историјски и психолошки оквир истраживања“ као методолошке оријентире који су јој помогли приликом реконструкције једне „замишљене и напуштене романескне целине“ (Ђукић Перишић 2017: 7).

³ Осим што главног јунака тамничке прозе сматра пишчевим двојником, Ж. Ђукић Перишић утврђује и друге видове непосредног поклапања стварности и фикције: број ћелије, цртеж тамнице, антропонимска и топонимска симболика (име главног јунака, Вишеград као топоним).

ве прозе (који се најчешће доводе у везу са Кјеркегором). Уместо позивања на непосредне изворе и документе, што је често био случај у радовима који су се бавили односом филозофије и Андрићевог дела,⁴ наше ће читање ићи трагом категорије духа времена или оног Гадамеровог „животног осећаја целе епохе“ (Гадамер 2005: 18), ка препознавању оних феноменолошких парадигми које су се понављале и код аутора чија би се повезаност могла само посредно утврдити и под неминовним симплификацијама сложених животних укрштаја, какви они увек јесу. Притом и овакво једно могуће читање не може избећи историчност сопственог контекста унутар којег настаје, па ће у том погледу посебан изазов и инспирацију представљати и савремени новофеноменолошки теоријски увиди.

Заједнички историјски оквир настанка који деле феноменолошка мисао и књижевност модернизма, прво је полазиште ка промишљању њихове повезаности. Места сусретања налазимо на оси негативне херменевитике коју обележава напуштање хегемоније рационализма, реализма и објективности, као наслеђа претходног позитивистичког периода, што ће довести до кризе вредности и појединих научних утемељења, те до радикалног преиспитивања сопства.⁵ Са својим кључним тежиштима која се односе на еидетску редукцију, значај тела и утеловљеног искуства, интенционалност свести и концепт хоризонта, феноменологија се јавља, како истичу К. Бурн-Тејлор и А. Милденберг, као идеалан метод за приступ модернизму. Модернистичко дело се на тај начин промишља као сама форма феноменолошке редукције, као израз оног „мноштва самодатих феномена“ (Гадамер 2005: 29)⁶ или потраге за суштинама и основама људске перцепције.⁷ Ако је у основи концепта редукције захтев за променом перспективе, епистемолошког хоризонта, онда је прелазак на немиметичке поступп-

⁴ Литература која се бави овим аспектом Андрићевог стваралаштва је обимна. Највише је истраживан утицај Андрићевог омиљеног филозофа Серена Кјеркегора, као и природа естетичког у Андрићевом делу. Последња конференција на тему „Филозофија у делу Иве Андрића“ одржана је децембра 2017. у организацији Српског филозофског друштва.

⁵ Више о заједничким карактеристикама феноменологије и модернизма у: Бурн–Тејлор / Милденберг: 2010.

⁶ Гадамер подсећа да се прави смисао феноменолошке редукције „не састоји у томе да све сведе на један јединствени принцип, него управо супротно, да у себе без предрасуда укључи све мноштво самодатих феномена“ (Гадамер 2005: 29).

⁷ Већина феноменолога која разматрају естетска питања и природу књижевности, склона су да управо овај аспект филозофског правца издвоје као иманентно својство целокупне књижевности, или оног њеног најважнијег, метафизичког слоја. Овакав став кореспондира са Гадамеровим схватањем феноменологије, не као филозофског стајалишта, већ као филозофирања самог (Гадамер 2005: 154).

ке, те интерес за невидљиво и одсутно, као типичних модернистичких преокупација, у доброј мери усаглашен са тада актуелном филозофском мишљу. Ову испреплетеност можда најбоље илуструју они писци код чије је феноменолошке оријентације тешко разлучити поетску од дискурзивне речи, као што су Морис Бланшо и Гастон Башлар у француској књижевности, или, у српској књижевности Бранко Миљковић.

Могућност читања Андрићевог дела у феноменолошком кључу не импликује строги интерпретативни оквир егзегезе; на трагу смо методолошке путање која исходи из иманентно-поетичких поступака најраније пишчеве стваралачке фазе и чији се континуитет може пратити кроз поједине текстове и у каснијем периоду. Тематско-мотивску окосницу ове вертикале чини мотив сунца и сунчеве светлости. У прозном опусу он се почиње јављати већ у раним лирско-медитативним цртицама (НЕМИРИ, БРЕГОВИ), добија значајно место у причама које припадају појединим поглављима недовршеног романа НА СУНЧАНОЈ СТРАНИ (поред истоимене приповетке, ту су још СУНЦЕ, ЗАНОС И СТРАДАЊЕ ТОМЕ ГАЛУСА, ИСКУШЕЊЕ У ЋЕЛИЈИ БРОЈ 38, У ЋЕЛИЈИ БРОЈ 115), врхуни у триптихону ЈЕЛЕНА, ЖЕНА КОЈЕ НЕМА, продужујући свој рефлекс у озрачју приповедака ЛЕТОВАЊЕ НА ЈУГУ И ТРЕНУТАК У ТОПЛОЈ, као и у различитим прозним фрагментима, путописне или лирско-рефлексивне природе (ЛЕТЕЊИ НАД МОРЕМ, САН О ГРАДУ, КРАЈ СВЕТОГ ОХРИДСКОГ ЈЕЗЕРА).⁸

Правац фигуративног преозначавања овог тематског круга прати његову генезу – док се у раној поетској прози не иде даље од симболизације и психологије сунца, већ од тамничких прича његов се семантички ореол проширује етиком и идеологијом, и још изразитије, феноменологијом светлости, која ће у каснијој прози постати преовлађујући смисаони корелат, захватајући притом епистемолошки и у већој мери естетички аспект сунца. Као да је у овој „магистралној стваралачкој опсесији“ „луксативно-соларне симболике“ (Брајовић 2015: 317) Андрић прешао пут од младића до уметника, од живота до литературе, од конвенције до трансценденције, од личног до универзалног.

Радован Вучковић психолошку основу лирске прозе у ЕХ РОНТУ и НЕМИРИМА препознаје у пишчевом „оштријем наглашавању осетљиве стране свог интровертног бића“, те у меланхолији као изразу лирског расположења једног „идеалисте“ (Вучковић 2011: 121–122). Добрим делом, овакве аналогije приликом тумачења проистичу из патоса симболистичког исказа и непосредног, исповедно екскламативног тона лирско-медитативног субјекта.

⁸ Приликом избора текстова руководили смо се критеријумом континуитета у погледу феноменолошке заснованости мотива сунца у Андрићевој прози. Поједине текстове (нпр. ЖЕНА НА КАМЕНУ), нисмо узимали у разматрање с обзиром на то да у фокусу овог рада није и еротски аспект сунца.

Такву реторику налазимо већ у раносимболистичкој фази песама у прози и код других српских писаца, попут Кочића или Дучића. Довољно је упоредити Андрићеве БРЕГОВЕ са Кочићевим ЈЕЛИКАМА и ОМОРИКАМА; исто повишено апострофирање, наглашена антропоморфизација у флоралној симболици, засићеност дескриптивне слике чулним утисцима, синтаксички паралелизам и ритмизирани исказ.⁹ Мотив сунца притом истиче хетеротопијску природу насловног симбола који, чини нам се, није толико знак пантеистичког расположења субјекта¹⁰ (*Зашло је сунце и мисо о Боју, и оставили ме сама*, НЕМИР ОД ВИЈЕКА), колико напуклине у њему, рефлекс оне кризе идентитета која је започела са модерним субјективизмом. Иако се лирски субјекат клања бреговима у даљини што се *причешћују сунцем*, као *неразумљивој хармонији елемената*, његове су руке празне и испуњене проклетством немира. Исто конвенционално значење антитетичког симбола изгубљеног и недостижног идеала има сунце у још једном поетско-прозном фрагменту из БРЕГОВА у којем је патос апострофе замењен репетитивно варираним реторичким питањима.

Гдје је то сунце што је ујасло у ријеци Висли, јуна мјесеца оне луде године, гдје је то сунце за водом и пољем високе ражи која је дозријевала? [...] Гдје је то сунце од неког? (БРЕГОВИ 118).

Прикривање интимне и политичке аутобиографије конверзијом или симболизацијом песничких слика, као својеврсни аутоиронијски отклон, у поетскопрозном тексту НОЋ допуњује се етиком и идеологијом сунца, односно персонификацијом сунцокрета као ауторовим трагичним двојником.

Висок и жилав кавалир¹¹ на ољелој мишићавој стабљини, која се већ добро појнула, ваљда према оној страни, гдје је сунце последњи пут зашло. На труди му је пала негда лијепа глава, испијена од оћене страсти, а од његова дивног мундира остало је још веома мало, лапаче злаћног шљема данас су труле и лељиве. Њему је ноћ најтежа, али он је најсрчаније поноси. Он, ваљдени љубавник свих зора, свећеник сунца и поклоник оћа, небески авантурист, тине и пројада у мраку, али та нада никад не поуста, а њкос му није мањи него последњега дана, кад је сјало крејко јесење сунце и око главе му зујале ичеле (НОЋ, 160).

Артифицијелност соларног симбола, ограниченог семантичког простора и у поетичкој традицији одвећ конвенционално рабљеног значења очи-

⁹ О Кочићевим песмама у прози детаљније смо писали у раду Поетика лирске прозе ПЕТРА КОЧИЋА (Милосављевић Милић 2017: 137).

¹⁰ Р. Вучковић види порекло пантеизма код Андрића у „особеној духовној ситуацији“ у оквиру европске мисли двадесетих година (Вучковић 2011: 439).

¹¹ Употреба речи са пренесеним значењем ‘кавалир’ иде у прилог тумачењу генезе недовршеног романа и његовог јунака Ж. Ђукић Перишић као „кавалира светог духа“.

гледно није била довољна Андрићу код кога ће мотив сунца постати једно од опсесивних (ауто)поетичких места. Прве назнаке другачије функције овај мотив добија приликом трансжанровског преозначавања. Прелаз са лирско-ритмичног у наративни исповедни регистар отвориће нове хоризонте сунчаној прози. Тамо где се у аутобиографским фрагментима да реконструисати зачетак фикционалног наратива налазимо и прве јасније назнаке Андрићеве особене феноменологије светлости. У једном од записа из ЕХ РОНТА, под пригушеним, сада сасвим андрићевски, за читаву октаву сниженим тоном исповедне нарације, као препокривена прозирним психолошко-реалистичким велом аутодијегетичког приповедача, назире се дубина једног од највитаљнијих пишчевих филозофских мајдана.

Два дана ме већ не изводе ни на онај један сајт шетње, јер киша без њершанка сийи.

Мени се чини да ми њерсшано влада навире у ћелију и да ми њада њо лицу и рукама као лељив шалој. Мој њокривач је ошшар и сшуген, моје јело има укус лимене њосуде и моја ћелија онај њеоисиви загах уској њросшора у ком један човјек дише и живи, без њромјене и зрачења (ЕХ РОНТО 11).

Патос анафоричког ритма и антитетичку симболизацију са психолошко-етичком подлогом Андрић превазилази у другом делу записа, бергсоновским језиком речено, „обртом у искуству“ (Делез 2015: 77). Овде се први пут срећемо са доживљајем „ненадмашиве пунине“ (Мерло-Понти 1978: 337) која припада „непсихолошкој стварности бића по себи“ (Делез 2015: 56), са оним феноменом „мноштвености момената“ који ће надаље у Андрићевој прози бити неизоставно повезан са сунцем.

Али шу за мојим вјећама – склојим ли само очи – живи сва величина живошја и сва лејошја свијешја. Све шшо је икад само шшакло очи, усне и руке моје све је у мојој свијешши живо и свијешшло на шшамној њозадини ове њашње. Раскош и лејошја живошја живе њунишшиво у мени (ЕХ РОНТО, 12).

Очито је да већ у лирској прози код Андрића долази до поетичке префигурације; емоцију смењује мисао а исповедни тон отворене субјективности¹² замењује се наглашенијим рефлексивним исказом. Истовремено, јача улога наративног оквира као окоснице објективизације и мотивације новог филозофског слоја, али такође, и као отклона од дефабуларизације и знак снажног опредељења за нови, модернији образац реалистичког приповедања који ће обележити један рукавац европске прозе првих деценија 20. века.

Наклоност према чвршћим контурама приче симптом је пишчевог превазилажења симболистичке фазе (и симболизма као историјскопоетичког правца) и уласка у нову, феноменолошку фазу где се о симболу може гово-

¹² Уп: „Прво питање у ЕХ РОНТУ јесте, стога, питање властитог ја [...]“ (Вучковић 2011: 126).

рити само условно, речником Мориса Бланшоа, као о фигури која „хоће поново да захвати, не само овакав или такав измишљени догађај, већ саму могућност замишљеног, укупност замишљеног“ (Бланшо 1960: 279), будући да је само тако схваћеном симболичком приповедању својствено „да учини присутним онај укупни смисао“ живота (Бланшо 1960: 276). Ову „чисту линију субјективности“ (Делез 2015: 54) надаље ће паралелно са сунцем пратити мотив сећања, тај незаобилазан топос феноменолошке мисли. Феномен „узајамног прожимања свих сећања“, црвена нит Бергсонове теорије меморије, не само да ће и код Андрића означити спој филозофије и психологије већ ће навестити, како је то и Бергсон¹³ истакао, да је психологија само увертира за онтологију, одскачна даска за улазак у биће као у суштину (Делез 2015: 81). У последњем медитативном фрагменту другог дела ЕХ РОНТА Андрић бележи:

Звиждук влака који одлази носи у себи мноштво усјомена. У њему има нечеј мучној, увијек на нешто додјећа и увијек на нешто друго (2004: 32, подв. С.М.М.).

Улазак у феноменолошку херменеутику сусрет је са „симболом као својом сопственом празнином, бесконачном удаљености“ (Бланшо 1960: 279)¹⁴, са „празном репрезентацијом као напетом игром између могућег присуства и одсуства, извором сваке симболизације“ (Лошонц 2017: 535).

Нова поетско-филозофска оријентација у приповеткама – могућим поглављима недовршеног романа – донеће и нове светове, удаљене и онеобичене, који ће бити у потпуној опреци са на мимези заснованим светом приче централне сижејне линије. Већ уводни текст ЗАНОС И СТРАДАЊЕ ТОМЕ ГАЛУСА најављује да ће наративно-фрагментарна структура лирске прозе бити замењена чвршћим приповедним оквиром чије ће читање у правцу једне шифриране аутобиографије¹⁵ бити непосредно повезано са комплексним аспектима мотива сунца. Централни лик овог соларног круга, Галус, парадигматично најављује Андрићев заокрет ка феноменологији антиципирајући многе потоње јунаке, својеврсне трансфикционалне двојнике који сагоревају у пламену сунчаног заноса.

¹³ Иво Тартаља даје једну дискретну алузију о могућем посредном утицају Бергсонове филозофије на Андрића указујући на његово блиско пријатељство са Милошем Видаковићем, раним преводиоцем Бергсоновог дела (Тартаља 1979: 287).

¹⁴ О феноменологији симбола у Андрићевом делу међу првима је код нас писао Иво Тартаља (1962: 173). У наставку рада ћемо, када говоримо о симболичком значењу код Андрића, увек подразумевати овај тип феноменолошке симболизације.

¹⁵ Пажљивим тумачењем трансфикционалних верзија главног јунака Ж. Ђукић Перишић је показала да је лик Галуса Андрићев фикционални двојник.

Враћајући се из Адена, из Африке, Тома Галус улази у свет приче и на историјску сцену у *Њуном јеку своја „џиројској лудила“*, носећи у себи занос афричког *оїња* као осећање моћи и *величине свеїша* (Занос и Страдање Томе Галуса, 10). Али, упркос честој психонарацији или траговима поетско-прозне реторике који се препознају понајпре у синтаксичким репетицијама (нпр. често понављана реченица: *Осеїи боїаїсїво и ширину свеїша.*), ово Галусово осећање *раскоша и обиља* (Занос и Страдање Томе Галуса, 14) нема психолошку мотивацију, нити симболичку позадину. Феноменолошки профил јунака симптоматично је обележен оним хусерловским „антипсихологизмом“ као првим условом превазилажења граница субјективности, „стављањем у заграде (концептгероше) питања стварног света“ (Дамњановић 1967: 434). На овај начин постигнута миметичка дистанца спрема документарно-фактографске сижејно-хронотопске окоснице приче, као да је отворила врата оној „екстрамунданој субјективности“ (Дамњановић 1967: 436) која досеже до „надисторијске“ (Дамњановић 1967: 438) и универзалне стварности. Иако не без ироничног призвука, сновиђење ове „тропске главе“ (*Галус силази с воза као у сну*. Занос и Страдање Томе Галуса, 15), снажан је антитетички рефлекс трагичног суноврата у који јунак улази. Насупрот *мрачном џалоју заноса* (Занос и Страдање Томе Галуса, 15) стоји *сјај разливен њо свему* (Занос и Страдање Томе Галуса, 16), светли хоризонт сећања, као она трансцендирајућа перспектива која ће обележити Андрићеву поетичку и филозофску визију човека у вртлогу историје. Јер, Галусов занос није само један облик аутоестетизације искуства већ и естетизације (литераризације, реторизације) историје као корелата стваралачке свести. Зато ћемо наилазити на репетитивно враћање на фантазму сунца у тамничкој прози као на стално феноменолошко преозначавање слике стварности које притом није лишено оне „атописке и утописке фигуре“ (Брајовић 2015: 320) феноменологије не-места.

Сунце, које ће Галусу лећи на лице,¹⁶ наставиће да ствара опсене и када младић трићанске улице замени затворском хелијом. У приповеци *На сунчаној страни* поново ће *благодети* и *раскош* сунца добити хетеротопијску улогу духовног измештања које отвара могућности даљег имагинарања стварности. Варљивост сунчаног видика (*све је свеїло и џросїрано, а нишїа није ни јасно ни џрисїуїачно*, *На сунчаној страни* 49), сугестивно упућује на могућност превазилажења сувише прозирне етичке и психолошке димензије ауторског субјекта исказа,¹⁷ отварајући се ка егзистенцијално-феноменолошком пољу човекове слободе у коме се тескоба понавља као у огледалском мизенабимском умножавању, управо као што ће се удвостру-

¹⁶ Уп: *Сунце му леже на само лице* (Занос и Страдање Томе Галуса, 17).

¹⁷ Индикативно је да се само у овој приповеци из тамничке прозе јавља хомодијегетички приповедач.

чавати мотиви крлетке и позорнице. У овој се приповеци први пут јављају и особена екфрастична понављања¹⁸ (описи сцене са крлетком), као поступак естетизације стварности, која ће бити карактеристична и за каснију Андрићеву прозу у којој се имагинирају светли фантазијски светови. При том се као специфични (а)перцептивни квалитет ове екфразе издваја *нејасно и наслућено*, покаткад блиско језовитом, чиме се Андрић придружује модернистичкој (неоромантичарској) поетици неких слика са еротски сублимисаном мистичном визијом жене.¹⁹

У симболичком преозначавању театрализованог мотива крлетке проблем човекове слободе, лајтмотива Андрићевог стваралаштва, промишља се као сам „трансцендентални услов могућности искуства“ слободе (Лошонц 2017: 531) јер оно што се опажа више се наслућује него јасно види (*У тој крлетки била је нека њилица коју смо више наслућивали него што смо молили да је сагледамо, [...] њену крлетку са њилицом која се више наслућује него што се види*. НА СУНЧАНОЈ СТРАНИ, 50). Неисцрпивост ове поунутрене перцепције омогућава да се „опажајно приближи искуству слике и фантазије“ (Лошонц 2017: 537), чиме се концепт слободе задева феноменолошким велом „празне репрезентације“. Речима Марка Лошонца, ово супротстављање постваривању и позитивистичком поједностављењу искуства истиче размак између потенцијалне и конкретизоване представе, између ствари као бесконачних скупова могућих изгледа и света као хоризонта могућих искустава (Лошонц 2017: 537).

Маљени вео који се тањи *пог у њицајем сунчеве светлости* (НА СУНЧАНОЈ СТРАНИ, 31) пандан је оном „празном перцептивном хоризонту“ (Лошонц 2017: 530) чија потенцијалност свако одсуство чини присутним а све што је одсутно истовремено оприсутњује. У приповеци У њелији БРОЈ 115 Галус, коме ни *јусћа мрежа од жице* на затворским прозорима неће затворити видик пред *орџијом светлости*, моћи ће да *живи од резерве* те светлости, од

¹⁸ У раду полазимо од савременог теоријског концепта екфразе Тамар Јакоби, као „форме интермедијалног цитата“ који, уместо старије дефиниције која је наглашавала једносмерни однос слике и речи, у први план истиче потенцијал („енергију“) текста да код реципијента изазове искуство визуелне слике (Киландер Карибони / Лутас / Штрукељ 2014: 12).

¹⁹ Сличан поетички образац налазимо нпр. у кратком роману СЛЕПА СОВА иранског писца Садека Хедајата (објављеном у Паризу 1937. године) или, нешто касније, у роману Тома мрачни (писан у Паризу, у периоду од 1932. до 1941. године) Мориса Бланшоа код кога већ име главног јунака указује на могућности компаративних веза. Екфрастична понављања, метафора позоришта, отуђеност и усамљеност главног јунака, ритмизација исказа, мистика и ониризам, осећање језе и лик жене авети, а пре свега, опсесивна усмереност на феномене небића, одсутног и заборава, те хетерогена жанровска структура неки су видови поетичких аналогја између поменутих дела.

йосредној одсјаја изгубљеној сунца, који ће покренути слике сећања. Ретроспективни наратив о сунчаним фирентинским данима, који искрсава из Галусовог погледа на *сћаринско најушћено звоно* (У ЋЕЛИЈИ БРОЈ 115, 31), надилази и ону конкретну историјску и (над)психолошку стварност *историје свешта* која казује *заједнички ѿлас свих звона* (У ЋЕЛИЈИ БРОЈ 115, 41). Отуд се ово Галусово „премештање у прошлост“ пре може читати као делезовско-бергсоновски „скок у онтологију“, отварање ка „исконској или онтолошкој меморији“ (Делез 2015: 57–58) које омогућава „виртуелно понављање прошлости“ (Делез 2015: 62). Таква динамичка имагинација сећања упућује на Андрићев интерес за феномен „изворног заборав као димензије трансцендентних могућности“ (Лопшонц 2017: 539), који је један од темељних топоса постхусерловске феноменолошке традиције. То посведочује и овај у парентезу измештен коментар:

(Оћкако је у шћамници, за њећа ѿа Фиренца у сећању и није сћваран ѿрад, нећо чаробни ѿредео вечићоћоћ ѿролећа без ѿромена, као шћто ни њећови ѿријашељи шћамо нису обични људи, нећо изузетна, срећна бића која не болују, не сћаре, не умру, али не моћу до њећа као ни он до њих.) (У ЋЕЛИЈИ БРОЈ 115, 41).

„Дубоки парадокс памћења“, који Делез открива у „коегзистенција прошлости и садашњости“, јер „свака садашњост враћа се себи као прошлост“ логиком виртуелног а не актуелног понављања (Делез: 2015: 60–62), још у већој мери постаје тематско-идејно тежиште у приповеци СУНЦЕ (касније интегрисаној у ПОСТРУЖНИКОВО ЦАРСТВО)²⁰. Усредсређеност погледа *на руке које су ѿочивале на коленима* (СУНЦЕ, 91) уводи јунака у сновиђење „декомпоновања опаженог“ (Делез 2015: 70) где „слика-сећање упућује натраг на слику–перцепцију и обратно“ (Делез 2015: 69). У тој „неподељеној представи која више није чисто сећање, али право говорећи није ни слика“ (Делез 2015: 69) Галус је *најћре и ућледао сунце [...] њећов румени, далеки, йосредни одблесак* (СУНЦЕ, 92).

Ако се, како каже Делез, актуелизација сећања у слици – перцепцији јавља унутар оквира који омогућава да се „слика продужује у кретање“ (Делез 2015: 70), онда метафора тока и струјања призива изворни заборав као ону „почетну позицију“ која, како истиче Гадамер, у трансценденталном „струјећем егу“ обухвата целину могућих слика света (Гадамер 2005: 52–53, подв. С. М. М.).

²⁰ Ж. Ђукић Перишић у реконструкцији недовршеног романа *НА СУНЧАНОЈ СТРАНИ*, пратећи фикционалну хронологију приче, поглавље под овим насловом оправдано распоређује испред поглавља „У ћелији број 115“. Из перспективе читања коју заступамо у овом раду редослед би био обрнут, односно, усаглашен са хронологијом настанка и публикавања текстова, што може посредно указивати и на једну другачију генезу семантичких и филозофских чворишта која су у дужем временском периоду заокупљала Андрића.

[...] *што што је он сада знао као сунце и звао сунцем, што је било ово невидљиво а свадашње, немирно и дрхтаво стварање које је исцрпљивало и покрећало сваки делић не само његовој шела него свега око њега, и саме мртве ствари* (Сунце, 92).

Екстазични доживљај јунака, мишљења смо, није толико одраз Андрићевог пантеизма, колико је поетска резонанца концепта „света живота“ (Хусерл према: Гадамер 2005: 77) чија ће парадигматична мноштеност момената као корелата контракције сећања отворити пут ка неисцрпивости и негативитету одсутног, ка оној „онтологији непостојања“, како каже Сретен Петровић (1994: 81), што ће смисаоно сенчити и један део Андрићевог стваралаштва.

На континуитет и правац ове мисаоне линије указују још два текста која припадају тамничкој прози: ИСКУШЕЊЕ У ВЕЛИКИ БРОЈ 38 и ГАЛУСОВ ЗАПИС. У првом од њих налазимо варијацију Галусове слике сећања на жену; уместо девојке са севера, сада је реч о Јелени. Сусрет са њом, који је омогућен Галусовим уласком у сећање, потцртан је екфрастичним понављањем већ виђеног: *И одједном се сећи Јелене, онакве какву је последњи њућ видео* [...] (ИСКУШЕЊЕ У ВЕЛИКИ БРОЈ 38, 24). У овој приповеци, насталој 1924. године, Андрић први пут непосредније уводи паралелу између мотива светлости/сунца и семантике сећања/заборава као небића. Иако је писац за наративну мотивацију употребио неоромантичарски топос мртве драге, осећа се да је смисаони и идејни нагласак овде много више резонанца тада актуелних феноменолошких струјања. Светлост постаје корелат испражњеног перцептивног хоризонта које доноси искуство смрти:

[...] *њено шеме није више имало знане линије, него се неодређено љубило и сјајало са светлом дана. И њена рука, кад би је макнула, није имала јасно оцртаној облика, него су јој се контуре, прозрочне и светле, продужавале и љубиле у дањој светлости. А за сваким покретом је осћајао шанак, свешао и валовити трај* [...] (ИСКУШЕЊЕ У ВЕЛИКИ БРОЈ 38, 24).

На сличан начин М. Бланшо ће непуну деценију након Андрића у роману ТОМА МРАЧНИ у еквивалентни однос ставити „наго одсуство, чисти негатив и чисту светлост“ (2013: 42), као да у еху понавља Галусову реторички исказану слутњу:

Да ли нам се пред крај бришу овако границе у видљивом простору? Да ли се и ја ово шойим, чилим, љубим? Је ли ово већ предео где нас несрећа доводи, а смрт дочекује? (ИСКУШЕЊЕ У ВЕЛИКИ БРОЈ 38, 24).

За *шанким светлим и валовитим трајом* ићи ће јунаково сећање и у тексту који отвара триптихон о Јелени. Психолошки контекст *и пре машице и живаца, лица и ствари* (ИСКУШЕЊЕ У ВЕЛИКИ БРОЈ 38, 25–26) у ГАЛУСОВОМ ЗАПИСУ преозначава се и надилази разлистивањем оксиморона о *видљивој*

*невидљивости*²¹, што указује на примат рефлексивног, метафизичког подтекста ове приче.²² Успостављајући континуитет са симболиком светлости из ране прозе Андрић и овде лик жене позиционира унутар соларног симбола:

Пре свега, љривиђење је у вези са сунцем и његовим љушем. [...] Да, она се јавља љошово искључиво у времену од краја ајрила ља до љочешка новембра. [...] И љо, како сунце расте, љако њена јављања бивају чешћа и живља (ЈЕЛЕНА, ЖЕНА КОЈЕ НЕМА, 216).

Атрибути сунчеве светлости постају на овај начин метонимијска а не, као што би се очекивало, метафоричка ознака јунакиње; они је визуелно отеловљују (*савијен и љанак рефлекс светлости и лично је на влас љаве косе*, ЈЕЛЕНА, ЖЕНА КОЈЕ НЕМА, 220), док дуална, амблематична природа светлости²³ истовремено омогућава вишеструке метаморфозе лика жене (*њено љојављивање у најразличитијим облицима*, ЈЕЛЕНА, ЖЕНА КОЈЕ НЕМА, 216) које врхуне у итерабилним заменама присутног и одсутног, жене и авети. На ужем стилском плану мост са раном прозом успостављају и специфична лексичка понављања (нпр, фреквенција речи које су семантички у вези са денотацијом именице сунце: *сенка, љрисен*), симболика решетки (са варијацијом *вела, завесе, размакнутих ребара на ролетни*), као онога што истовремено и пропушта и задржава светлост, чинећи садржај гледања²⁴ истовремено и видљивим и невидљивим, читљивим и нечитљивим.

Химерична природа жене, *љривиђења у вези са сунцем*, захвата приповедни субјекат чији се *сви светлови* (ЈЕЛЕНА, ЖЕНА КОЈЕ НЕМА, 224) почињу брисати и празнити логиком негативитета. Поништавање референце актуелног као *стварности нижег реда* (ЈЕЛЕНА, ЖЕНА КОЈЕ НЕМА, 230) первертира доживљај те стварности²⁵ откривајући у субјекту простор празне свести која се пропушта „незаустављивој динамици и богатој потенцијалности као

²¹ У аутобиографском запису НОВЕМБАРСКА СЕЋАЊА читамо: [...] *не видим ниједној љрена који невидљиво а чврсто не би био везан за Босну, за Сарајево и Босну* (Андрић 2004^b: 84).

²² О поетици негативног и могућностима апофатичко-феноменолошког модела читања приповетке ЈЕЛЕНА, ЖЕНА КОЈЕ НЕМА писали смо у: Милосављевић Милић 2016: 51.

²³ Негде у исто време када Андрић пише своја прва дела научници долазе до открића о дуалној природи светлости чије се простирање истовремено може описати и као таласно и као скупа честица.

²⁴ Према Гадамеру, култивисање моћи опажајног карактеристично је својство раних феноменолога (Гадамер 2005: 22).

²⁵ Уп. приповедачеву парентезу: (*Ја љо зовем љривиђењем збој вас којима ово љричам, за мене лично било би и смешно и увредљиво да своју највећу стварност називам љим именом, које у ствари не значи нишља.*) (Андрић 2004^c: 216).

трансценденталном увјету могућности сваког искуства“ (Лошонц 2017: 531). *А ја сајшима живим у свесџи о њеном ѓрисусџиву, шџио је мноџо више од свеџа шџио моџу да гају очи и уши и сва сирџа чула* (ЈЕЛЕНА, ЖЕНА КОЈЕ НЕМА, 216). То *више од свеџа* налази свој еквивалент у својеврсној хиперсензибилисаности чула и њиховој замени као у специфичном, помереном стању свести (*Чинило ми се да сам се удвојио и да видим сам себе*, ЈЕЛЕНА, ЖЕНА КОЈЕ НЕМА, 230), указујући тиме на „виртуелни наратив као на преовлађујући модел света приче“ (Милосављевић Милић 2016: 51) у овој приповеци. Виртуелизацију актуелног прати „темпорална динамика пражњења“ (Лошонц 2017: 538) која тренутак без имена (*шакви ѓренуци немају имена*, рећи ће Андрићев наратор), претвара у истовременост, у „трајање као виртуелну коегзистенцију свих степена једног истог времена (Делез 2015: 91):

истџа иџра и замена ѓојачаних чула и њихово неоџраничено умноџостџручавање, све до истџвременоџ осећања ѓојава које иначе, изван шџих ѓразничних ѓренушак, уџознајемо и осећамо само издвојено и ѓонаособ (ЈЕЛЕНА, ЖЕНА КОЈЕ НЕМА, 225).

Ово бивствовање изван времена позиционира Андрићевог јунака у место (*не бих моџао казати ѓде сам*, ЈЕЛЕНА, ЖЕНА КОЈЕ НЕМА, 223) а његово растварање у небиће прати дематеријализацијом као симболичним растакањем телесног; у *ѓрисусџиву* Јелене он почиње да губи *ѓредсџаве о димензијама сојсџивеноџ шџела* (ЈЕЛЕНА, ЖЕНА КОЈЕ НЕМА, 220), доживљавајући га као *неџошребно и одбачено* (ЈЕЛЕНА, ЖЕНА КОЈЕ НЕМА, 221). Опсесивна Андрићева заокупљеност неприсутством,²⁶ као „нултим знаком“ чија је улога, према Б. Милијић, да „одсутно учини присутним“ (Милијић 1994: 87), највидљивија је на местима експлицитног (само)порицања Јелениног постојања: *Никад није ѓосџојала. Саг је нема.*“, 216, *не јавља се више ни у сну. Јелене нема.* (ЈЕЛЕНА, ЖЕНА КОЈЕ НЕМА, 232).

Читање Андрићеве приповетке у (нео)феноменолошком контексту, указује на пун динамички потенцијал негације која, „супротстављајући се постваривању позитивистички поједностављеног искуства [...] истиче размак између потенцијалне и конкретизираних предоџбе, између ствари као бесконачних скупова могућих изгледа и свијета као хоризонта могућих искустава“ (Лошонц 2017: 543). Овај изворно модернистички поетолошки *credo* Андрићев наратор ће сажети (и поново варирати у завршном поентирању) у синтезу једног могућег живота, *самџ ѓо себи*, као суштине: *Нишџа*

²⁶ Међу Андрићевим духовним сродницима и савременицима треба поменути и португалског књижевника Фернанда Песоу у чијим се лирско-рефлексивним и наративно-медитативним фрагментима, писаним истих година када и међуратна Андрићева проза, могу пронаћи бројне сличности када је реч о феномену одсутног и небића.

није ни како је било ни како ће бити, нећо онако како би мојо бити и како, неким чудом, и јесће (ЈЕЛЕНА, ЖЕНА КОЈЕ НЕМА, 227).

Значај који мотив светлости има у приповеци ЈЕЛЕНА, ЖЕНА КОЈЕ НЕМА усмерио је један правац критичке рецепције приповетке ка питањима Андрићеве естетике. Нема сумње да се ни овај естетички аспект светлости не може разлучити од феноменолошке заснованости као свог мисаоног исходишта. Критичаре склоне читању Андрића у филозофском контексту највише је интересовао управо феномен естетског. Истичући да је Андрићев однос према лепом био амбивалентан М. Шутић (1994: 31) препознаје у пишевом схватању лепоте један „негативни апсолут“ (Шутић 1994: 32). На „естетички nihilizam“ указује и М. Дамњановић (1994: 14–17) уз оцену да Андрић заступа „зачуђујућу“ тезу о лепоти као суочавању са ништавилем што је „на линији европске историје“ и деконструкције традиционалног метафизичког појма лепог.

Сусрет са Јеленом као тренутак епифанијског доживљаја светлости/лепоте приповедач више пута симболички преозначава као чист естетски доживљај; око ње се шири *сјај који око, навикло на дошадашње њојаве и видике, једва може да ухвати и приметити, а који као да не долази од сунца*.²⁷ (ЈЕЛЕНА, ЖЕНА КОЈЕ НЕМА, 226) Већ само поглед на тај сјајни ореол који носи истинска жена савршеног бића и лика (ЈЕЛЕНА, ЖЕНА КОЈЕ НЕМА, 227) сваког као *чаролијом мења* (ЈЕЛЕНА, ЖЕНА КОЈЕ НЕМА, 228). У овим прочитим реминисценцијама не природу естетске рецепције и немогућност њене рационализације видљив је „перцептивно-чулни платонизам“ (Шутић 1994: 147) који је код Андрића имао и негативно- онтолошки призив. У неомитолошким преливима Јелениног светлог ореола као у перцептивној фантазми прозрачног идеала лепоте Андрићев приповедач сублимише саму димензију односа између поетског језика и неизрециве димензије искуства коју феноменологија наглашава.

Није била наја, али одевена, као зануханом мрежом, само њределом кроз који се крећала: шаласима, шрејшавом свејлошћу сунца и воде, младим лишћем. У шом шренушћу угледао сам је, као никад, у свој њеној величини и лејошћу (ЈЕЛЕНА, ЖЕНА КОЈЕ НЕМА, 233).

Овај аспект естетике светлости изражен је и у есеју ЛЕТЕЋИ НАД МОРЕМ из 1932. године. Дискурзивни исказ овде понавља мисаона тежишта из наративне прозе: поетику језе, сублимисану (без)телесност, занос и путовање ка сунцу као приближавање лепоти и савршенству. Са неоплатонистичким подтекстом светлост овде добија и наглашену епистемолошку димензи-

²⁷ Сличан исказ налазимо код Хајдегера, у тумачењу Платонове „пећине“: „Ти прелази из пећине на дневну светлост и отуда натраг у пећину вазда изискују ненавикнутост очију од таме на светлост и од светлости на таму“ (Хајдегер 1985: 16).

ју, блиску оној коју ће једну деценију касније демонстрирати Мартин Хајдегер тумачећи Платонову алегорију пећине као пут спознаје истине, лепоте и доброг:

Сјај и блистање камена, што привидно долази само од милости сунца, тек износи на видело Светло дана, ширину неба и мрак ноћи. Сигурно издизање чини невидљиви простор зрака видљивим (Хајдегер 1985: 44).²⁸

Тумачећи сунце у Платонову алегорију (тексту којем приписује почетак западне метафизике), као слику за „идеју свих идеја“ Хајдегер (1985: 15) указује на недостатност и слабост људских чула у сусрету са њим. На сличан начин ће потом Гастон Башлар, пишући о поетској имагинацији летења као једне од „аксиоматских метафора“ које „управљају дијалектиком одушевљења и тескобе“ (Башлар 2001: 18) истаћи да „слике дубине у висини не може да произведе сам вид; оне су пројекција динамичне имагинације“ (Башлар 2001: 126). Управо метафором лета Андрић ће у овом раном есеју објединити етички, естетски и епистемолошки аспект сунчеве светлости отварајући тако простор за (ауто)поетичка питања као кључне теме свога стваралаштва. У *нашој самоћи, служећи се још чулима, али не више за чулни свет, тај шум има да нас њренесе у њределе где се не зна ни за звук ни за тишину* (ЛЕТЕЋИ НАД МОРЕМ, 62). Ово искуство трансцендентног, које најављује увод у метапоетику, објављује се притом и као искуство које долази из будућности као из *симбол[а] које смо њревазишли* (ЛЕТЕЋИ НАД МОРЕМ, 62). У два касније објављеним послератним приповеткама ЛЕТОВАЊЕ НА ЈУГУ (1959) и ТРЕНУТАК У ТОПЛОЈ (1963) Андрић ће поступцима наративизације развити тежишта поменутог есеја успостављајући притом и жанровски и идејни континуитет са раном рефлексивно-медитативним прозом.²⁹

Вишеструке су путање алегоријског читања приче о чудесном нестанку професора Норгеса; Андрић је оставио у тексту довољно знакова који могу бити путоказ, али је загонетка судбине главног јунака остала отворена. Већина истраживача који су се бавили приповетком ЛЕТОВАЊЕ НА ЈУГУ истакли су њен естетичко-рефлексивни подтекст, премда су га притом тумачили на различите начине, па чак и опозитно.³⁰ Несумњиво је, међутим, да и овде мотив сунца и сунчеве светлости има пресудну улогу у процесу симболизације значења. Као и у случају његовог духовног фикционалног двојника Томе Галуса, за професора Норгеса *сјај и бојаштво њредела* постаће извор *стјалној заноса и надахнућа* (ЛЕТОВАЊЕ НА ЈУГУ, 428), а осећај да *све може да буде* (варијација Галусовог доживљаја величине) учиниће јунака

²⁸ Хајдегер је текст Платонов наука о истини објавио 1942. године.

²⁹ На везу између поменутог есеја и каснијих приповедака указују Р. Вучковић (2011: 441) и Т. Брајовић (2015: 300).

³⁰ О историји рецепције ове приповетке в. Раичевић 2017: 411.

јосјодаром јокренућих свейова (ЛЕТОВАЊЕ НА ЈУГУ, 430). Норгесов сан о *лејшењу* постаје епифанијско искуство у који га попут *зрачних и свейлосних сшејеница* одводе праменови светлости. Пишући о „ваздушним сликама“ које прате имагинацију лета Башлар каже да су те

слике јокрећљиве у оној мери у којој [...] јосјајемо свесни извесној олакшања, извесне раздрајаности, извесне лакоће. Живој који се уздиже јосјаће тада инћимна сћварности (Башлар 2001: 17).

Норгесов *лејш изнућра*, као сами корелат поетске имагинације, евоцирајући неоплатонистички, дионизијевски топос имагинације као фантазме и уметника као лаког и крилатог бића,³¹ одводи јунака изван граница што омеђују рационални однос бића и света (једног *обичној, сћварној лејшовања*, ЛЕТОВАЊЕ НА ЈУГУ, 431). Ова промена перспективе уобичајене спознаје истовремено значи и њено укидање;

ојојно насиље које ја (Норгеса, прим. С.М.М.) *ослобађа свеја у њему и око њеја*“, [...] „*мења односе у свейу који ја окружује и снаје и размере њејовој рођеној шела. Шја је близу, шја далеко? Шја ваздушасто, шја шечно, шја шврдо? Шја је он, онај дојучерашњи, а шја су ове лејоше и радости које ја све више исћуњавају изнућра и ојкољавају сјоља? То се, у шренуцима кад је ијра на врхунцу, шешко разазнаје* (ЛЕТОВАЊЕ НА ЈУГУ, 429).

Тако се немир који јунак осећа (*На њему је сћално нешћо шрејерило или јоијравало*, ЛЕТОВАЊЕ НА ЈУГУ, 432) може читати и као модернистички симптом раскида са картезијанским уточиштем бића, са позитивистичком епистемом логичног и истинитог, која је тек илузија (маска) сигурности (*га ти јоказује где ћеш сћати*), а која ће у приповеци симболички бити назначена немогућношћу професора Норгеса да доврши своје дело, историјску монографију о Филипу II.³² Зато бисмо се могли сложити са тврдњом М. Шутића да је случај професора Норгеса пример једног „новог оригиналног облика естетског доживљаја“, али не и са његовим тумачењем нестанка јунака као још једног сведочанства „временске ограничености“ тог доживљаја (Шутић 1994: 168). Јер, упутимо ли се трагом оне Башларове „слике неба као изокренутог понора“ (Башлар 2001: 126), можемо се питати да ли је упутније говорити о преображају и премештању уместо о нестанку јунака. Сетимо се да већ негде на почетку приповетке приповедач каже да је у тренуцима када је професор Норгес пожелео да сјај и лепота коју гледа потрају што дуже почео и његов *неочекиван и најли преображај* (ЛЕТОВАЊЕ НА ЈУГУ, 428, подв. С.М.М.).

³¹ О платонистичком концепту уметника у Андрићевом делу в. Милосављевић Милић 2018: 429.

³² Занимљива је улога коју у симболичком преозначавању Андрић додељује овој историјској личности; наима, његовим травестирањем у лику чичице пиљара додатно се релативизује поменути позитивистичка епистема.

Отуд нам се становиште позитивне онтологије чини неадекватним у случају тумачења ове Андрићеве приповетке, као што се се не може прихватити ни закључак да је у питању „негирање, а не афирмација естетског доживљаја“ (Шутић 1994: 145). Јер, овде није реч о „пукој негацији, већ [о] двострукој афирмацији, истовремено и битка и небитка репрезентације“ (Лошонц 2017: 535). То је афирмација једне другачије, изокренуте, негативне онтологије естетског, која, будући таква, укида и проблем „окончања естетског доживљаја“ (Шутић 1994: 145), јер тамо где се он „завршава“, почиње његово онтолошко досезање као простора могућег.³³

Метафору *крилатој хода* као корелата унутрашње метаморфозе бића, које се сусреће са лепотом имагинарних светова, Андрић ће на другом месту заменити фигуром хроностазиса, тренутком који попут непоновљивог егзистенцијалног хапакса бива заустављен у времену. У једној од најкраћих приповедака у којима сунца пресеца естетско- епистемолошку и поетичку линију наративне симболизације ТРЕНУТАК У ТОПЛОЈ, из 1963. године, Андрић се у лику прерано сазрелог дечака, митрополитовог синовца са Цетиња, враћа протојунку из тамничке прозе, наговештавајући насловним топонимом³⁴ још неке могуће аутобиографске изворе за настанак текста. *Лебдећи над њонором* неизрецивог као заустављена (Мост на ЖЕПИ, 34), *мисао о величини и истовешности свећа* коју изазива *сунчано њијансиво* (ТРЕНУТАК У ТОПЛОЈ, 267), уводи дечака у драму спознаје „волуминозности света“ насталог из оног што ће Мерло-Понти назвати „прождрљивим виђењем преко визуелног“ (Мерло-Понти 2016: 162). *Све је њо сунчано њијансиво од кој се њосрће и њада, јер овај обасјани њређиодневни час садржи у себи цело сунце, са свим сунчаним данима и њодинама, менама и њушевима* (ТРЕНУТАК У ТОПЛОЈ, 267). Али, овај патос спознаје *живошта свећа (Шта је ова Тојла? [...] у њој се, овако маленој, крије сав живошт свећа, њрошли, садашњи и будући,* ТРЕНУТАК У ТОПЛОЈ, 266) нема позитивни предзнак јер реторичко питање отвара много сложенији проблем односа између поетског језика и неизрециве димензије искуства. Као *дужности и неодољиву њошребу* (ТРЕНУТАК У ТОПЛОЈ, 267) дечак осећа да би сазнање које је *већ њу, уловљено и осѡурано* (ТРЕНУТАК У ТОПЛОЈ, 268) *шребало и друѡима јасно казаѡи*, али се истовремено суочава са немогућношћу тог чина. Као и Хајдегера, Андрићевог јунака растрза драма језика, сазнање да „ниједна ствар не може да буде тамо где реч недостаје“ (Хајдегер 2007: 218). Промисљајући нововековну епистему заокрета у језику – „бивствовање свега што јесте станује у речи“

³³ Драган Стојановић је у праву када закључује да је „колебање“ саставни део интерпретације ове Андрићеве приповетке, а „не нешто што се њеним развијањем превазилази“ (Стојановић 2003: 338).

³⁴ Као што је познато, Иво Андрић је у делу Херцег-Новог Топла имао кућу у којој је за летњих дана са супругом Милицом проводио већи део времена.

(Хајдегер 2007: 162), Андрић наречену филозофску позицију премешта или, боље рећи, спушта у историчност традиције схваћене као неминовни оквир континуитета поетичког стварања. Зато антитетичко сучељавање *ријима родној стиха* који у дечаку куца са *ријимом крви*, и потпуно јасних и заокружених сазнања сазрелих у врелом дану, није тек још једна варијација на тему сукоба говора и писма, природе и културе, брда и медитеранског сунца; то је стална запитаност о дометима и могућностима поетског израза, о његовим менама, о непрестаном динамичком суодносу и узајамној замени форме и садржине: [...] *или ће се све ово ићи он у овом сунчаном тренућку зна и осећа сажети и ситеинути, иако да моће ситати у његов стих, или ће иај стих измении природу, дужину и ријам, иако да ће моћи да ирими све ово, овако како је, у себе* (ТРЕНУТАК У ТОПЛОЈ, 268).

Заоденута у препознатљив андрићевски наратив, приповетка ТРЕНУТАК У ТОПЛОЈ може се читати као парабола и похвала *неухваљљивом али сиварном и шрајном царсџву поезије*, унутар оне модернистичке парадигме која не престаје да верује у исход чекања као одлагања, у могућност читања нечитљивог.³⁵ Притом се чини да нам управо феномен сунца и сунчеве светлости као златна вертикала Андрићеве мисаоно-поетске инспирације указује на ону бескрајну а невидљиву путању којом се данашњи читалац Андрићевог дела, у потрази за његовим значењима, може запутити.

Извори

- Андрић 2004^a: Andrić, Ivo. *Ex Pontō, Nemiri, Lirika*. Beograd. Dereta.
 Андрић 2004^b: Andrić, Ivo. *Staze. Lica. Predeli*. Beograd. Dereta.
 Андрић 2003^c: Andrić, Ivo. *Jelena, žena koje nema*. Beograd. Dereta.
 Андрић 2004^d: Andrić, Ivo. *Most na Žepi*. Beograd. Dereta.

Литература

- Бахтин 1991: Bahtin, Mihail. *Autor i junak u estetskoj aktivnosti*. Preveo Aleksandar Badnjarević. Novi Sad: Bratstvo – jedinstvo.

³⁵ Као још један пример дуалне природе мотива сунца код Андрића можемо, насупрот нечитљивом рукопису из приповетке ЈЕЛЕНА, ЖЕНА КОЈЕ НЕМА, поменути путописну цртицу КРАЈ СВЕТОГ ОХРИДСКОГ ЈЕЗЕРА где ауторски субјекат захваљујући сунчевој светлости тумачи *фантастични алфабет* предела који посматра: *Тек сумрак ми је онемоћуио даље читање ше бескрајне ирече и ирисилио ме да се враћим* (СТАЗЕ. ЛИЦА. ПРЕДЕЛИ, 247–248).

- Башлар 2001: Башлар, Гастон. *Ваздух и снови. Оџег о имагинацији крећанња*. Сремски Карловци. Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Бланшо 1960: Бланшо, Морис. *Есеји*. Превели Велимир Н. Димић и Животин Ристић. Београд: Нолит.
- Бланшо 2013: Blaňo, Moris. *Toma tráčni*. Preveo Bojan Savić Ostojić. Loznica: Karpos.
- Брајовић 2015: Брајовић, Тихомир. *Groznica i podvig. Ogledi o erotskoj imaginaciji u književnom delu Ive Andrića*. Beograd: Geopoetika.
- Бурн-Тејлор/Милденберг 2010: Bourne-Taylor, Carole. Mildenberg, Ariane. (eds). *Phenomenology, Modernism and Beyond*. Oxford – Bern – Berlin – Bruxelles – Frankfurt am Main – New York and Wien: Peter Lang.
- Вучковић 2011: Вучковић, Радован. *Велика синџеза*. Београд – Ниш: Алтера – Филозофски факултет.
- Гадамер 2005: Gadamer, Hans-Georg. *Fenomenološki pokret*. Prevela Emina Peruničić. Beograd: Plato.
- Дамњановић 1967: Damњanović, Milan. Fenomenološki pristup umetničkom delu. In: *Savremenik*. Beograd. Br. 5. S. 428–439.
- Дамњановић 1994: Дамњановић, Милан. Лепота – знак – историчност (Андрић и естетика). In: Милослав Шутић (ур): *Андрић у светлу естетике*. Београд: Светови – Институт за књижевност и уметност – Задушбина Иве Андрића. С. 9–28.
- Делез 2015: Delez, Žil, *Bergsonizam*. Preveo Dušan Janić. Beograd: Factum izdavaštvo.
- Ђукић Перишић 2017: Ђукић Перишић, Жанета. *Кавалер светлост духа. О једном недовршеном роману Иве Андрића*. Нови Сад: Академска књига.
- Карибони Киландер / Лугас / Штрукељ 2014: Cariboni Killander, Lutas. С, Strukelj, L. A. A New Look on Ekphrasis. An Eye – tracking Experiment on a Cinematic Example. In: *Ekphrasis. Images. Cinema. Theatre. Media*. 12(2). P. 10–31.
- Лопшонц 2017: Losoncz, Mark. Fenomenologije prazne intencionalnosti. In: *Filozofska istraživanja*, Zagreb. God. 37, br. 147, sv. 3. S. 529–544.
- Мерло-Понти 1978: Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenologija percepcije*. Preveo dr Andjelko Habazin. Sarajevo: Veselin Masleša.
- Мерло-Понти 2016: Merlo-Ponti, Moris. *Sezanova sumnja. Oko i duh i drugi ogledi o umetnosti*. Prevela Milica Stojković. Beograd: Službeni glasnik.
- Милијић 1994: Милијић, Бранислава. Знак и естетски знак у делима Иве Андрића. In: Милослав Шутић (ур). *Андрић у светлу естетике* Бео-

- град: Светови. Институт за књижевност и уметност – Задужбина Иве Андрића. С. 83–99.
- Миросављевић Милић 2016: Milosavljević Milić, Snežana. *Virtuelni narativ. Ogledi iz kognitivne naratologije*. Sremski Karlovci – Niš: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića – Filozofski fakultet.
- Миросављевић Милић 2017: Миросављевић Милић, Снежана. Поетика лирске прозе Петра Кочића. In: Вранеш, Александра (ур). *О Петру Кочићу*. Зборник радова. Андрићград: Андрићев институт. С. 137–158.
- Миросављевић Милић 2018: Миросављевић Милић, Снежана. Слика уметника у роману ОМЕРПАША ЛАТАС. In: Branko Tošović (ur). *Andrićev Latas / Andrić's Latas*. Institut für Slavistik der Karl-Franzens-Universität Graz–Departman za rusku i slovensku filologiju Fakulteta za strane jezike i književnosti Univerziteta u Bukureštu – Udruženje Srba u Rumuniji – Narodna i univerzitetska biblioteka Republike Srpske u Banjaluci – Beograd: Svet knjige. S. 429–439.
- Песоа 2017: Pessoa, Fernando. *Књига неспокоја*. Prevela Vesna Stamenković. Beograd: Dereta.
- Петровић 1994: Петровић, Сретен. Рефлексије о естетичким идејама Иве Андрића. In: Милослав Шутић (ур). *Андрић у светлу естетике*. Београд: Светови – Институт за књижевност и уметност – Задужбина Иве Андрића. С. 73–82.
- Раичевић 2017: Раичевић, Горана. У потрази за професором Норгесом: Летовање на југу Иве Андрића. Нови Сад: *Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду*. Књига 42/1. С. 411–425.
- Стојановић 2003: Стојановић, Драган. *Лейа бића Иве Андрића*. Нови Сад – Подгорица: Платонеум – Цид.
- Тартаља 1962: Тартаља, Иво. Есеји и записи Ива Андрића. In: *Иво Андрић*. Београд: Институт за књижевност и уметност. С. 151–193.
- Тартаља 1979: Тартаља, Иво. *Приповедачева естетика. Прилози познавању Андрићеве естетике*. Београд: Нолит.
- Хедајат 2011: Hedajat, Sadek. *Slepa sova*. Prevela Nevena Stefanović Čičanović. Gradac: Čačak.
- Хајдегер 1985: Hajdeger, Martin. *Platonov nauk o istini*. Preveo Milorad. Lj. Milenković. Nikšić: Luča.
- Хајдегер 2007: Hajdeger, Martin. *Na putu k jeziku*. Preveo Božidar Zec. Beograd: Fedon.
- Шутић 1994: Шутић, Милослав. Покушај сагледавања основних елемената Андрићеве естетике. In: Милослав Шутић (ур). *Андрић у светлу естетике*. Београд: Светови – Институт за књижевност и уметност – Задужбина Иве Андрића. С. 29–72.

Шутић 2007: Шутић, Милослав. *Злаћно јаће*. Београд: Чигоја.

Snežana Milosavljević Milić (Niš)

The Phenomenology of luminosity in Andric's prose

In this article we consider from the phenomenological point of view the motif of the Sun and Sun's luminosity in the Andric's prose fiction. The main sources we discuss are the unfinished novel *ON THE SUN'S SIDE*, as well as the short stories *JELENA*, *THE WOMAN WHO IS NOT*, *A SUMMER IN THE SOUTH* and *A MOMENT IN TOPLA*. Starting from the Merleau-Ponty's notion on the perceptive horizon, motif of Sun is regarded as the important sign of intertwined of different storyworlds. As such, it is conceptualized as the mutual intertwining of reality and phantasm, visible and invisible, history and illusion. Bearing in mind the historical and poetic context, during phenomenological reading of this motif we should take into account the symbolist poetical heritage, as well.

Snežana Milosavljević Milić
Filozofski fakultet
Univerzitet u Nišu
Departman za srpsku i komparativnu književnost
18 000 Niš
snezana.milosavljevic.milic@filfak.ni.ac.rs

