

СРПСКИ ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ, УМЕТНОСТ
Зборник радова са XIV међународног научног скупа
одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу
(25–27. X 2019)

Књига II

ТАКО МАЛЕ СТВАРИ:
Интимно у књижевности и култури

Уредници

Проф. др Драган Бошковић

Проф. др Часлав Николић

Марија В. ЛОЈАНИЦА¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет²
Одсек за филологију
Катедра за англистику

СВЕЋА: УВОДНО ПОГЛАВЉЕ У ОНТОЛОГИЈУ НЕСТАЈАЊА

Више интимна медитација него контемплативни научни текст, рад о онтолошком статусу и семантичком потенцијалу свеће и њене светлости настојаће да с позиција поетике и психоанализе ватре Гастона Башлара испита овај, иако нестао из наше свакодневице предмет, као психички, односно психоаналитички феномен, потентни симбол, сачуван у сновима, имагинацији, уметности. Оваква перспектива, коју је омогућило башларовско затамњивање границе између објективног и субјективног искуства, отвориће питања попут: на којој онтолошкој/временској/просторној равни постоји свећа; да ли је вертикалност пламена место његовог трансформативног и регенеративног потенцијала; где је место вечитог у ефемерном; шта је кјароскуро психе; како хришћанство види свећу, а како Јунг; да ли је управо „хуманизовани пламен” свеће, као фузија маште и сећања, родно место поезије – вербалне, визуелне и кинематографске. И коначно: да ли свећа јесте баш зато што нестаје.

Кључне речи: свећа, Башлар, Јунг, хришћанство, онтологија, психоанализа, кретање

„Велике ствари нестају, мале ствари трају.”
Андреј Тарковски

Овај текст је сасвим спонтано и самостално, потпуно независно од аутора дакле, пронашао и своју тему и своју форму. Иако на први поглед мистификујућа, непримерена и изван конвенција пристојног научног дискурса, ова реченица, заправо, најсажетије и најпрецизније исказује не само идејно и теоријско усмерење овога текста већ и његову методолошку потку. Ослоњена, с једне стране, на Башларову феноменологију свакодневице, а, с друге, на Јунгову аналитичку психологију, ова интимна, интроспективна медитација пре него стриктно контемплативни и аналитички научни рад, тражила је да буде написана око серије слика, можда чак флешева. Невербалне, ониричке слике, неретко кошмарне, а неизбежно збуњујуће, продирале су кроз врата свеснијих делова психе (Јунг 1997: 116), а потом су се, путем синтезе имагинацијског и емпиријског, на платформи Башларове „психоанализе објективног знања”, интегрисале, повезивале и умножавале унутар интелектуалних структура. Слике, дакле, интимне и камерне, личне или позајмљене, сањане или сањарене, доживљене или измаштане, насликане, испеване или камером снимљене. Свака, међутим, дубоко лична, без обзира на то да ли је генерисана на психичком хоризонту аутора, било свесном, било несвесном, или је у исти имплементирана, те тако постала моја. Штавише, може се тврдити и да су оне моје баш зато што ми не припадају – јер свећа и њен пламен, као жива, хуманизована ватра, као вечито

1 myalojanica@gmail.com

2 Рад је део истраживања на пројекту 178018: *Друштвене кризе и савремена српска књижевност и култура: национални, регионални, европски и глобални оквир* Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.



Слика 1 – „Издаја Христа”, Микеланђело Каравађо

Каравађо драму вере и скепсе, ужасе злочина, казне, трулежи, психолошке напетости, живота и смрти приказује сценски, театарски, те их, нужно, акцентује невидљивим, моћним рефлекторима, постављеним негде горе, изван насликаног призора, а овако произведена игра светла и сенки има функцију дефинисања простора слике. Тако зрак светла постаје протагониста, истовремено фокализатор – централна свест, актант и одсутни приповедач, неодређен, неименован а пресудан за конституисање тенебрестичке онтолошке и естетске дијалектике. Суптилни sfumato Леонарда да Винчија – сливање светлог и тамног без јасног и оштрог контраста – Каравађо ће, дакле, заменити тенебрестичком драматичношћу, а могућа идеолошка (или чак прагматична) мотивација која стоји иза оваквог уметничког захвата почива у његовом настојању да одговори на диктум папске столице која је после Тридентског сабора позвала уметнике да допринесу борби против реформације и то тако што ће стремити ка буђењу снажних емотивних реакција на представе библијских слика како би у верницима пробудили осећај интензивне и интимне идентификације с призорима мучеништва и светости (Цимерман 2015: 35). Мистерија Каравађовог светла, као мистерија покушаја приказивања отелотворене Божанске светлости, остаје нерешена и данас будући да је он своју највреднију занатску тајну љубоморно чувао, никада је не помињући познаницима или пишући о њој. Спекулације историчара уметности, али и физичара, педантних поштовалаца прецизних закона кретања светлосних зрака, сежу од теорија да се Каравађо служио камером опскуром или комплексним оптичким направама сачињеним од многобројних огледала и сочива, па све до нагађања да је у неком тренутку чак прибегао пробијању плафона у свом атељеу како би омогућио неометано, готово вертикално продирање сунчеве светлости на своја платна. Ни брижљиви покушај реконструкције могућих

Каравађових „рефлектора” који осветљавају слику „Крунисање Исуса трновом круном”, обављен пре неколико година у Бечу, није могао да понуди недвосмислене закључке; сазнало се тек да не један, већ три светлосна извора осветљавају приказ, али и то да нити једна од новостворених сенки није апсолутно подударна с онима представљеним на платну (Цимерман 2015: 34). Физика, ипак, није исто што и поиезис.

Каравађо, поновимо, не слика свеће. Два могућа разлога стоје иза тога. Прво, логика културног и историјског тренутка, која је у извесном смислу била и финансијски покретач Каравађовог стваралаштва, диктирала је театралност уметничке експресије – а где је театралност у пламену свеће?! Где је драма сусрета с Богом који је Светло у скромном, треперавом пламичку?! Такође, ако пођемо од чињенице да се опус Микеланђела Каравађа у битном смислу ослања на Свето писмо, то јест да он средствима сликарске уметности реинтерпретира приказе у њему представљене, доћи ћемо до закључка да их он и не може сликати из простог разлога што је свећа као топос готово одсутна из Библије. Тек, на поменутој слици „Издаја Христа”, у другом, можда чак и трећем плану, приказан је случајни сведок библијске сцене, ликом сам Каравађо, који носи сопствени извор светлости. Светиљка, у којој гори свећа или уље, не знамо, тек делимично осветљава само његово лице и шаку... Наше могуће читање ове слике, али и трага свеће, овог пута као библијског знака, нужно отпочиње анализом „вансликарске грађе”: питајмо, дакле, јеванђелисте шта Каравађо држи у руци. Иако у већој мери наративно и семиотички подударни, описи сцене издаје и хапшења у Гетсиманском врту се у једном, наизглед минорном детаљу разликују – наиме, док синоптичка јеванђеља сведоче како је руља која прати војску дошла наоружана ножевима и кољем, Јован, као и Каравађо, уметник светлости³, једини није педантан у каталогизацији оружја већ акценат ставља на изворе светла које су они носили: „Онда Јуда узне четири и од главара свештеничких и фарисеја момке, и дође онамо с фењерима и са свијећама и с оружјем” (Јован 18:3). Јасно је, дакле, зашто ће се готово шеснаест векова касније Каравађо окренути баш Јовановом јеванђељу: умео је Каравађо вешто да барата ножевима, али, ипак, светлост и сенка су ми били много интригантнији. Вратимо се, међутим, на библијску сцену Јудине издаје и Христовог хапшења. Јован је, наизглед, био прецизан, али имајмо на уму да је реченица цитирана у тексту преузета из превода Вука Караџића. А превод Светог ахијерејског синода Српске православне цркве каже: „и дође онамо са буктињама и светиљкама и оружјем”. До разилажења преводних еквивалената најпре је дошло услед високог степена денотативног амбивитетности лексема употребљених у изворном тексту Јовановог јеванђеља: *phanōn* и *lampadōn*⁴; обе значе: и бакља, и фењер, и светло, и лампа, и свећа. У Библији, дакле, као што можемо видети на основу овог репрезентативног примера, свеће има баш зато што је одсутна, сакривена у сваком знаку извора светлости које је човек произвео. Башларовска хуманизована ватра у Светом писму трепери кроз своју одгуду, кроз перманентно разликовање од себе саме, кроз своје скривање, нестајање и вечито објављивање.

И на Каравађовом платну свећа се крије – њен претпостављени пламен да се наслутити тек као једва видљива цртица светлости која око посматрача вуче у дубину слике, и која га, као путоказ или можда компас, води прво шапи, а потом и

3 Према: Vincent, *The Word Studies in the New Testament*, <https://www.studydrive.net/commentaries/vnt/john.html>, 30. 11. 2019.

4 Према: <https://biblehub.com/>, 19. 11. 2019.

лицу онога ко је држи. А шака је груба, и прсти су јаки, и нокат на палцу је прљав, а рука је десна, једина на слици обасјана топлом, жутом светлошћу... Рука сликара. Рука самопрокламованог наследника јеванђелисте Јована. И доиста, уколико се пође од чињенице да фигуре апостола Јована и Микеланђела Каравађа симболички уоквирују композицију (једна из ње бежи, друга у њу улази), те узме ли се у обзир и јасно маркирана корелација између њихових подигнутих десница, доћи ће се до готово необоривог закључка да светиљка има аутореферентну симболичку функцију – она је ту да укаже на просветитељску мисију седамнаестовековног сликарства (Апесос 2010: 41–42), али и да у недвосмислену везу доведе две десне руке: једну која ће пишући и другу која ће сликајући славити Христа.

Интересантно је, међутим, приметити да поменута „хуманизована ватра“ која осветљава сликареву руку ипак није довољно јака да осветли и његово лице – оптичарима би ово било нелогично. Наиме, да је фењер тај који из таме извлачи Каравађово лице, и оно би читаво било обасјано топлим, жутиим светлом. Тек, посматрач може приметити да је само његов леви профил осветљен, и то светлошћу која се у битном смислу квалитативно разликује од оне коју он сам држи. Јарка, бљештава, готово натприродно бела светлост⁵ уперена у Каравађово лево око, леву слепоочницу и леви део чела долази изван платна, и из горњег левог угла осветљава и Јованов леви профил, Христово лице и његове испреплетане прсте, Јудино наборано чело и руку којом грли Христа, и, карактеристично за Каравађову поетику, готово негативни простор центра композиције – руку војника у тешком, црном оклопу. Тако тотални захват Божанског светла обједињује драму библијских димензија и једну малу, трепераву, али ништа мање интензивну, дубоко интимну психолошку драму грешника, који настоји да обасја Онога који је и Светлост и син Светлости, при томе обасјавајући само сопствену шаку. И како онда читати потребу једног човека да светло упери у лице Богочовека? Како читати Каравађова у чуду отворена уста, његове радознале и збуњене очи, како читати његов улазак у призор из којег апостоли беже? Како читати цртицу светлости која се, ипак, види у застрашујућем бљеску? Можда као драму одсуства вере, драму онога који не видећи Светлост подиже светиљку и тако производи само још једну сенку... Или, можда, као драму бића које у вери отвара очи, јер:

Свијећа⁶ је тијелу око. Ако дакле око твоје буде здраво, све ће тијело твоје бити свијетло; ако ли око твоје буде кварно, и тијело је твоје тамно. Гледај дакле да видјело које је у теби не буде тама. Јер ако је све тијело твоје свијетло да нема никаквога уда тамна, биће све свијетло као кад те свијећа обасја свјетлошћу. (Лука 11: 34–36)

Каравађо, онај који је на слици „Издаја Христа“, али и онај који ју је насликао, тако, можда, ипак, жели да осветли Христа да би Бог засијао. Да би око, из одређеног угла, видело Бога у њему и светлост Његове истине. Да би своја платна, која је увек пре сликања премазивао тешким, тамним пигментима, испресеццао цртицама малених пламичака кроз које ће продрети светло. „И видјело се свијетли у тами, и тама га не обузе.“ (Јован 1:5)

Слика 3 – „Исус им пак оиети рече: Ја сам видјело свијетљу: ко иде за мном неће ходити по тами, него ће имати видјело живога.“ (Јован 8:12)

5 „И кад се мољаше постаде лице његово друкчије, и одијело његово бијело и сјајно.“ (Лука 9:29)

6 Као што је био случај у претходно наведеном примеру из Јовановог јеванђела, у преводу Светог ахијерејског синода СПЦ уместо лексеме „свијећа“ употребљена је лексема „светиљка“.

На свом почетку рад се самоодредио као галерија личних и позајмљених, доживљених и сањаних, вербалних и невербалних слика. Тако дијалогичност, а нужно и динамичност овакве дискурзивно-медитативне ситуације постаје све очигледнија пројављивањем сваке следеће слике – оне се међусобно антиципирају, допуњују, преплићу, тако у бескрај одгађајући своју објаву. Евидентно, дакле, постаје и да је свећа готово материјализована диферанција – када се види, ствара сенку; када се крије, акцентује светлост већу од сопствене. А скривена свећа Микеланђела Каравађа јесте у извесном смислу и скривена свећа Новог завета. Предмет који је временом постао неизоставни, чак и централни део хришћанске обредне и иконографске праксе, симбол Божанске природе и присуства, Светлости света, ефемерности земаљског и вечности небеског живота, једва се помиње у Библији што се може чинити изненађујућим. Чак и када је „свећа” као означитељ наизглед недвосмислено присутна, то пре говори о културолошкој условљености одређеног превода Светог писма, будући да су, како смо показали у претходном делу рада, денотативно-конотативне парадигме изворних библијских лексема изразито широке. У том смислу, занимљиво је приметити како културни код диктира Вуку Караџићу да доследно употребљава баш овај преводни еквивалент, док је он потпуно одсутан из превода Синода Српске православне цркве који је пак остао веран неодређености извора. Оваква, условно речено, недоследност није карактеристика само српских превода Новог завета: чак и у ситуацијама када остали конституенти неке синтаксичке структуре јасно указују на то да би управо употреба именице „свећа” била најадекватнија, разноврсна преводилачка решења алтернирају без неког јасног правила⁷. И поново, дакле, и први пут, и опет, изнова, у „видјелу живота” свећа скривена сија и тек ће засијати.

Пробајмо да сагледамо, онако како је и Каравађо покушао, то „истинито видјело које обасјава свакога човјека који долази на свијет” (Јован 1:9) кроз негативну дефиницију – јер оно није тек људско „истинито”, антонимно „лажно”; оно је *alēthinos*, оно што није привидно, патворено, неправо, подметнуто, кривотворено. Оно се не да лако обухватити граматичким категоријама људских језика – јер се његово кретање, бивање, долазак и поновни долазак одвијају на плану тоталног времена, које јесте истовремено прошлост, презент и футур, истовремено несвршеност и коначност⁸. Вечно долазеће светло, које је ту, које претходи свему постојећем и које ће тек доћи, „истинито”, дакле, као једино могуће, једино које јесте, које је било и које ће тек бити. И када Исус себе самоидентификује синтагмом „видјело свијету”, он се одређује и одређеним чланом, *to phos* дакле, а све што настаје у њему носи знак живота као светлости, као једног, јединог бљештавог извора светлости, смисла и правца, самооткривајуће виталне векторске величине. А тај спори прогресивни незадрживи долазак јесте управо то – кретање, покрет, флуks, и: онај „који за мноm иде преда мноm постаде, јер прије мене бјеше” (Јован 1:15), и Исусов одлазак Оцу, који кроз њега говори, да нам припреми

7 Ако ће Вук превести део из „Беседе на Гори”: „Нити се ужиже свијећа и меће под суд него на свијећњак, те свијетли свима који су у кући” (Матеј 5:15), у преводу Синода СПЦ стајаће: „свјетилка” иако постоји јасна корелација с именицом „свијећњак”. Слична је ситуација у немачком језику: у зависности од превода/преводиоца, на свећњак ће бити спуштена уљана лампа (Hoffnung für Alle: Öllampe), лампа/свјетилка (Neue Genfer Übersetzung: Lampe), или свећа/светло (Luther Bibel 1545, Schlachter 1951, Schlachter 2000: Licht). Λύχνος (*lúkhnos*) је, ипак, свјетилка. Све(т)ло, дакле (лексиколошко-транслатолошке информације преузете са: <https://www.biblegateway.com/passages/?search=Matthew+5%3A15&version=NIV>, 30. 11. 2019).

8 Етимолошке информације о изворном облику овог навода из Јовановог јеванђеља преузете са: <https://biblehub.com/text/john/1-9.htm>, 1. 12. 2019.

место, и његов повратак да би нас одвео тамо где је он. То је и Исусов ход по води, пут у Емаус, улазак у Јерусалим, посланице, апостолске мисије, Црква као брод који плови Царству небеском... Јер Библија и јесте сва у покрету, разбијању античког идеала заокружености, статичности и симетричности. Јер воleti значи горети и изгорети у љубави Божијој. Јер Христ јесте истина и живот, али и пут, који нам се може отворити једино ако се ми отворимо њему (према: Јован 14:6). Јер бити, живети, воleti, дакле, значи бити тамо где нисмо.

Јавља се и **Слика 4** – *Млада жена држи свећу. Уз једва чујно пуцкетање, прамен њене косе полако се спушта изнад пламена*. Башлар каже: „медитација над пламеном свеће има вертикално усмерење” (Башлар 2012: 3), и: „пламен је насељен на вертикалност” (Башлар 2012: 40). Пламен јесте, дакле, динамички елемент усправног живота. Свећа је својом материјалношћу предодређена за вертикалност: сачињена од тела, фитиља, пламена, светлосне ауре око пламена, свећа своју сврху материјализује изнад себе. Она постаје оно што јесте тамо где није, а у том чину самоизмештања, и онога ко је пали, посматра, сањари над њоме, вуче на горе, изнад сопствене хоризонталности. У том смислу, ако је метафора фигура која је увек на другом месту, увек измештена, која обележава, дозива и „мисли” оно што није, онда је свећа онај елемент материјалне али и надматеријалне стварности, она имагинарно материјализована реалија која је суштински метафоричка – она сија изнад себе, она постоји док самосагорева, „деликатније и мање насилно него што то јака бића чине” (Башлар 2012: 27). Она постоји док нестаје, испуњавајући сврху свога бића тамо негде „увек изнад”, где „свако биће излива биће, делић својега бића, сенку својега бића у сопствено не-биће” (Башлар 2012: 27). Медитирати над свећом исто је онда као и медитирати над самим собом, и тако себе укинути, видети се тамо где нисмо, а где заправо треба да будемо. Сада још само једна напомена: на истој онтолошкој вертикали почива и молитва.

А „овај живот који сија такође и говори” (Башлар 2012: 28). Пре, можда, рекли бисмо: цвили, шапуће... Светлост свеће се рађа уз пуцкетање воска, парафина, лоја, у шуму пламеног самопрочишћења сопствене материјалности. Биће које гори јесте биће које пева своје нестајање. И ево нас код поезије. Али, оставимо њу само за тренутак по страни, као и мелодију тог певања, и задржимо се на вибрацијама фигуре, тропа, свеће, саме речи... И све трепери – светлост дрхти, капак подрхтава док око гледа пламен, трепавице лепршају... Сама реч „треперење” дрхти, рекли бисмо башларовски. Свеколико егзистенцијално искуство оличено у онтолошкој синестезији. Тако сонорност сагоревања свећи даје и хоризонталну димензију. Лимитирану можда, камерну и интимну свакако, што не умањује јачину одјека. Напротив, продубљује га, чини да јаче одзвања у тишини, а сањара пред свећом претвара у резонантну кутију бића. Звучност и музикалност пламена свеће, у интеракцији с његовом иманентном вертикалношћу тако творе тотални план онтолошког нестајања. Живот који јесте зато што се смањује. Живот који јесте зато што је једва чујан. Живот који јесте зато што га нема.

Слика 5 – *И опет: мушкарац корача и носи свећу. Дланом слободне руке, а поштом и скућом сивој капути, шипици пламен*. Када се пламен угаси, он се враћа на место с којега је кренуо. Поново пали свећу. Корача истом пушањом. Док се свећа не угаси. Онда се поново враћа на место с које је кренуо... Док не пређе пуш и свећу, која још увек гори, не пренесе на другу страну. Онда се сруши. Овај пут Андреј Тарковски сања и око својег искуства касније снима филм *Носталгија*, егзистенцијалистичку медитацију о непреводивости поезије, недељивости бића, о носталгији наравно, о крају света, спасењу, вери, сањаријама и сновима... Наративна

структура филма је сведена и линеарна, иако спорадично испресецана флешбековима: руски писац Горчаков долази у Италију с намером да прикупи материјал за биографију фиктивног осамнаестовековног композитора који је живот окончао самоубиством. Боравећи у једној тосканској бањи, упознаје Доменика, локалног „лудог“ пророка, који је убеђен да ће спасити свет уколико с једне на другу страну базена с термалном водом пренесе запаљену свећу. Како у свом настојању не успева, Доменико замоли Горчакова да он обави мисију уместо њега.

У филмовима Андреја Тарковског вода увек тече, цури, просипа се... И жене леже на креветима, и магла се, заједно са сећањима, котрља низ брдо... И сања се, пуно се сања... Међутим, ставимо ли ове симболичке слојеве по страни и изолујемо ли онај знак који је централан за овај текст, *Носталгију* можемо свести на слику нероткиње која пред иконом Богородице и буктињом запаљених свећа моли за пород. И на слику свеће која хода. Али и на слику човека који постаје свећа. Наиме, лудак који је желео да свећом спаси свет а у томе није успео, своју последњу проповед о нужности заједништва и повратка једноставном, малом животу завршава тако што се полије канистером бензина и запали. Само цртица трепераве светлости супротстављена тами света, само пукотина кроз коју продира Светло... Призор Доменика који гори у Риму Тарковски преплиће са сликом Горчевског који улази у сада испражњени базен и пали свећу. И путовање које треба да искупи човечанство почиње... И свећа се носи кроз време. И кроз простор. Кроз свест, кроз веру...

Интермецо – Слика 6:

„Мени у наручје”⁹

Не верујем у делујућег Бога,
али знам, драга, да ти верујеш,
али кад бих веровао, клекнуо бих и молио га
да ништа не ради кад си у питању ти,
да ти не такне длаку с главе,
остави те такву каква јеси,
а ако би осетио да мора да те упути,
онда нек те упути у моје наручје

У моје наручје, о Господе,
у моје наручје, о Господе,
у моје наручје, о Господе,
у моје наручје...

Не верујем ни да анђели постоје,
али гледајући те питам се да ли је тако,
а када бих веровао, све бих их сабрао
и замолио да те чувају,
да за тебе сваки запали свећу,
да осветљен и чист буде твој пут,
да те, као Христ, док ходаш у милости и љубави,
доведу у моје наручје.

У моје наручје, о Господе,
у моје наручје, о Господе,
у моје наручје, о Господе,
у моје наручје...

⁹ Ник Кејв, “Into My Arms”, с албума: *The Boatman’s Call* (1997), превод аутора.

А верујем у љубав,
и знам да верујеш и ти,
и верујем у некакав пут
којим можемо ходати, ја и ти,
и зато чувајте свеће упаљене,
да путовање њено буде светло и чисто,
да би наставила да се враћа
увек и заувек

У моје наручје, о Господе,
у моје наручје, о Господе,
у моје наручје, о Господе,
у моје наручје...

И још једном, свећа и пут, простирање и правац, одложени долазак и повратак и бивање... Као што Јунг хода у свом сну носећи „мало светло”, као што Каравађо улази у сопствену слику, као што је и Библија сва у покрету... Онтологија нестајања као, рећи ћемо, дирекциона онтологија – постојим зато што нисам тамо где јесам, јер сам у вечитом кретању ка месту другог.

*

„Феноменолошка дијалектика ватре и светлости” (Башлар 1968: 106) и трансформативни и регенеративни потенцијал пламена оличени у запаљеној свећи творе тотални захват самопрочишћења – јер тек када се ослободи материјалног, после агоније сагоревања, у тренутку окончања процеса настајања светла, ватра постаје и постоји (према: Башлар 2012: 43). У сусрету с оком, душом, свећа постаје основа духовног просветљења (Башлар 1968: 107), жива супстанција, баш зато што је десупстанцијализована. Трансцендентални аспект самопрочишћујућег пламена-светла који путује с једног на други крај базена, али и Кејвовом или Јунговом, заправо Христовом стазом реализује се, дакле, не само на вертикалној равни, како је Башлар тврдио, већ у себи обједињује вертикално и хоризонтално, светло и сенку, сећање и предосећање, умрло и рођено, прошло и будуће, вечито и ефемерно. Свећа, као знак бића, својим пуцкетавим шапатом као да понавља Христове речи: „Ја сам пут, истина и живот”, уверавајући нас да можемо да будемо зато што нестајемо. Да јесмо зато што нас на крају неће бити. Зато што нас никада и није било. Да сагоревајући материјалне нечистоће од којих смо сачињени произведемо чисту светлост. Дрхтаж. Титрај. Тек ТРЕПерење светла.

Литература

- Апесос 2010: А. Apesos, “The Painter as Evangelist in Caravaggio’s *Taking of Christ*”, in: *Aurora: The Journal of the History of Art*, Winter 2010, New York, Rome: Aurora, p. XI.
- Башлар 1968: G. Bachelard, *The Psychoanalysis of Fire*, tr. Alan C. M. Ross, Boston: Beacon Press.
- Башлар 2012: G. Bachelard, *The Flame of Candle*, tr. Joni Caldwell, Dallas: Dallas Institute Publications.
- Vincent, M. R. *The Word Studies in the New Testament*,
<https://www.studylight.org/commentaries/vnt/john.html> 30. 11. 2019.

- Јунг 1980: C. G. Jung, *The Archetypes and the Collective Unconscious*, tr. R. F. C. Hull, Princeton: Princeton University Press.
- Јунг 1997: C. G. Jung, *Visions. Notes of the Seminar Given 1930-1934*, ed. Claire Douglas, Princeton: Princeton University Press.
- Јунг 1989: C. G. Jung, *Memories, Dreams, Reflections*, tr. Richard and Clara Winston, New York: Random House.
- Нови завјет Господа нашега Исуса Христа*, превод Вук Караџић, интернет издање, https://www.rastko.rs/bogoslovlje/novi_zavjet/index_c.html
- Нови завјет Господа нашег Исуса Христа*, превод Комисије Светог ахијерејског синода Српске православне цркве, интернет издање, https://www.rastko.rs/bogoslovlje/novi_zavet/index.html
- Цимерман 2015: M. Zimmermann, "Between Spotlight and Shadow", in: *Max Plank Research*, vol. 2/2015, Berlin: the Max Planck Society for the Advancement of Science, p. 32–38.

A CANDLE: INTRODUCTORY CHAPTER TO THE ONTOLOGY OF DISAPPEARANCE

Summary

More an intimate meditation than a contemplative scientific paper, relying on Bachelard's poetics and psychoanalysis of fire, the text on the ontological status and semantic potential of a candle and its light will attempt to analyze this object as a psychic, or psychoanalytical phenomenon, a potent symbol preserved in dreams, imagination, art, although almost vanished from our everyday lives. Such perspective, legitimated by the Bachelardian obscuring of the borderline between objective and subjective experience, will raise the following questions: on which ontological/temporal/spatial plane does a candle exist; is the flame's verticality the locus of its transformative and regenerative potential; where is the place of the eternal in the ephemeral; what is the chiaroscuro of psyche; how does Christianity interpret candles; what about Jung; is "the humanized flame" of a candle, as the fusion of imagination and memory, the birthplace of poetry – verbal, visual, and cinematographic. And, finally: does a candle exist because it disappears.

Keywords: candle, Bachelard, Jung, Christianity, ontology, psychoanalysis, movement

Marija V. Lojanica