



УЧЕЊЕ УМИРАЊУ

(Бојана Стојановић Пантовић: *Лекције о смрти*,
НБ „Стефан Првовенчани“, Краљево, 2013)

Онај ко би учио људе да умиру, научио би их како да живе.
Мишел де Монтењ

Оно што је у фокусу новог песничког рукописа Бојане Стојановић Пантовић, *Лекције о смрти*, јесте акценат на претпостављеној близини и даљини смрти, односно вероватноћи и невероватноћи њене близине. Указивањем на близину смрти успоставља се помиреност са властитим крајем, са умирањем. У обичним околностима таква мисао би нам била далека, међутим, уколико је та мисао близу, реч је о страху од догађаја који нам је приближио смрт и учинио је могућом више него уобичајено. Иако наслов на први поглед испољава дидактиван потенцијал или тенденцију, он је пре резултат искуства са ауром учења, учења које памти етапе или ступњеве у савлађивању можда највеће људске мистерије.

Лирски интонирана, збирка је сачињена од четрдесет две песме разврстане у четири циклуса („Крхка равнотежа“, „Раздвојено тело“, „Пресвлачење речи“, „Шта песници знају“). Стих збирке је слободан, и варира од изразито дугог – на граници прозне реченице – до сасвим кратког, сведеног (већи део песама у циклусу „Пресвлачење речи“). Збирка обилује лирским рефлексјама о пролазности, различитим видовима (одумирања и искуству смрти, борби и превазилажењу болести, књижевноуметнички обликованим у поетске текстове као сведочанства о феномену и његовој неумитности.

Мишел де Монтењ је у својим *Огледима* о смрти забележио да се за „то треба припремити благовремено“, и још, поводом страха од ње: „Зашто бисмо страховали да изгубимо нешто за чим се жалити не може“?¹ И док „[у]мирање значи ‘отрпети’ смрт“, вели савремени немачки филозоф, Таурек,² „живот враћен смрти“ дело је симболичког.³ По другом немачком филозофу, Хајдегеровом студенту, Ернсту Тугендхату, у питању је „вегетативни страх од смрти“⁴, што подразумева претећи случај који је у блиској вези са смрћу, односно веровању да се субјект налази пред смрћу. Страх од смрти своди се на њено одлагање и жељу да се живот продужи. На питање зашто страху-

¹ Мишел де Монтењ, *Огледи*, оглед: „Да филозофирати значи навикавати се на смрт“, „Гораграф“, Земун, 1990, стр. 20, 26.

² Бернхард Х. Ф. Таурек, *Филозофирајџи: учиџији умирајџи*, „Адреса“, Нови Сад, 2009, стр. 25.

³ Жан Бодријар, *Симболичка размена и смрт*, „Дечје новине“, Горњи Милановац, 1991, стр. 146.

⁴ Ернст Тугендхат, *О смрти*, „Карпос“, Лозница, 2010, стр. 12

јемо од смрти, чини се да се одговор крије у губитку прилике да животу дамо смисао или више смисла. Будући да се смрт, запажа Таурек, „тиче индивидуе, а не рода“,⁵ различити облици танатофобије имају заједнички именитељ, које Едгар Морен назива *Љубљење индивидуалности*.⁶ Смрт се јавља када је наше „ја“ посматра. Смрт других људи су, заправо, једини приступи властитој смрти. Кад год покушамо себи да представимо властиту смрт, уочавамо да се тада налазимо у позицији посматрача, што је психоаналитичку школу навело на закључак како нико не верује у властиту смрт, и како свако, у свом несвесном, носи идеју о својој бесмртности: „У психоаналитичкој школи (...) усудили смо се да тврдимо да дубоко у себи – нико од нас – не верује у сопствену смрт. Њу уопште не можемо да замислимо. У свим покушајима да одсликамо оно што ће бити после наше смрти, ко ће нас жалити, и тако редом, примећујемо да смо уистину још увек тамо, као посматрачи.“⁷

Упркос наслову, именица/реч *смрћ* унутар збирке ретко се експлоатише, а чешће се имплицитно и посредно уводи – преко мотива/појма/манифестације *смрћи*: умирања или умртвљености и мртвила; одсуства живота. Било да је реч о аутопоетичком умирању, смрти на метафизичкој или теоријској оси (аутора [као функције] [Барт], приче [Бенјамин, Лиотар]) или је у питању документовано искуство хоспитализовања („Играчи су ту“, „Јованка Орлеанка“, „П. М. 18. октобар, 2011.“, „Насмешена пратиља“, „Пробудити се мртав“), песникиња избегава нормативно разграничавање на добро и зло и успостављање објективистичке дистанце према смрти, премда је таква дистинкција резултат субјективног доживљаја и расуђивања. Песмама заснованим на непосредном искуству хоспитализовања, песникиња исказује Бодријарово запажање да ми „не располажемо више искуством о смрти других“,⁸ те да о нама, уместо породице, бригу преузимају медицина и болница, где се уосталом и умире – екстериторијалност смрти. Смрт је постало нешто срамно, о чему не треба да се говори и што се ставља изван видног поља. Рекли бисмо да је процес умирања оно чега се плашимо, као и непознатог и несазнатљивог искуства о гашењу нашег живота. Нема сведочанства о неживоту, животу иза живота. Начело ентропије говори о линеарности времена, да не можемо да се вратимо назад, као што не можемо да памтимо будућност. У песми „Одлазеће“, песникиња ће представити ритам живота кроз четири годишња доба: пролеће, лето, јесен, зима: „Прођоше сва четири годишња доба“, гласи први стих. Мисао о пролазности уткана у наслов песме испреплетена је са обнављањем природе, почињањем изнова. Репетиција одређених радњи или речи упућује на обнову живота, тј. смрти (примера ради прилог, „опет“ који се јавља у неколико песма: „*Ойеџ* дан за писање“, песма „Други пут спаљена песма“; „Као да се све то *већ десило*. / *Као га све, ойеџ, изнова ѿочиње*“, песма „Мртва песма“; „И оном последњом, / која се појављује *свакој* марта, веруј, и *никада ѿе, никад* не напушта“, песма „Facebook, постхумно“; „И не удахнеш *дубоко, дубоко*, да цео свет коначно оживи у теби“, песма „Играчи су ту“; „а можда сам се *ѿоново* родила“, песма „Булке“; „Да *ѿоново* послажемо / све коцкице,

⁵ Бернхард Х. Ф. Таурек, исто, стр. 37.

⁶ Едгар Морен, *Човек и смрћ*, „БИГЗ“, Београд, 1981, стр. 35.

⁷ Сигмунд Фројд, *Ми и смрћ*, „Народна књига – Алфа“, Београд, 2001, стр. 41.

⁸ Жан Бодријар, исто, стр. 207.

поцепамо цедуљице, / обиђемо све кутке у остави / и отерамо злодуха“, песма „Блага је ноћ“, „И само тај један сат разлике / чини да се све разлије и *враћи свом ђочешку*“, песма „Између два доласка ферибота“, „Раскрилио си потом воду као *џре*“, песма „Офелија са златне обале“) [курзиви у стиховима: Б. Ж.].

Повратка нема, а самим тим, нема ни сведочанства о потенцијалном животу иза живота. Али кад се сећање „загуби“ („Чињенице заборава“), „изневери“ („Пробудити се мртав“) или је „несигурно“ („Шта песници знају“), једино може да проговори искуство. У песми „Мртва песма“ описано рађање песме изједначено је са начином рађања човека. Према Бодријару, рођење, као иреверзибилни индивидуални догађај, „подједнако је трауматично као и смрт. Психоанализа је то изрекла на други начин: рођење је нека врста смрти.“⁹ На овај исказ одлично се наставља исказ Ламе Анагарика Говинде у *Тибетанској књижи мршвих*, који каже: „Оно што називамо рођењем само је обрнута страна смрти, као једна од две стране медаље, или вратница, које називамо ‘улаз’ извана и ‘излаз’ изнутра.“¹⁰ Човек је својим рођењем осуђен на умирање, дакле, рађање се изједначава са смрћу. Умирање почиње већ рођењем, и то је највећа људска коб: „Као да се све то већ десило. / Као да све, опет, изнова почиње“ („Мртва песма“). Речено потврђује и околност да се синтагмом *мршва ђесма* завршава последња песма у збирци. Потребно је, дакле, искусити/спознати пролазност природе, научити се одрицању, да би се умирање/смрт спознало/ла, или како то песникиња каже, „да би се проживела мртва песма“. Она најављује јесен живота, када се боје лета преображавају у једну – тамну, црну. Смрт омогућава животу да превазиђе своју властиту ограниченост и да створи вредности. Захваљујући томе што смрт раздваја садржину живота од њега самог, његове садржине могу да надживе његов престанак. Смрт је заиста антитеза захваљујући којој настаје виша синтеза живота; смрт „негира“ живот, а њу саму „негирају“ вредности.¹¹ У песми „Смрт приче“, на трагу Лиотара¹² и Лотмана, песникиња указује да као што је „појам уметности повезан са стварношћу, тако је и представа о тексту/граници текста нераздвајно спојена с проблемом живота/смрти“:¹³ „Место с којег се једном могла видети / прошлост у окрету садашњости, / никада неће препознати будућност.“ Књижевност као језичка уметност има за задатак однос референта и медија, односно референта и језика. Ова релација се налази у средишту песме, али можемо рећи и у средишту збирке, у коме се смрт као референт доводи у везу са смрћу писања, тј. „мртве песме“. „Чисто књижевни проблем краја има у стварности као адекват проблем смрти“, вели Лотман¹⁴. Према томе, (не)

⁹ Исто, стр. 148.

¹⁰ *Тибетанска књижа мршвих*, „Просвета“, Београд, 1988, стр. 13.

¹¹ Едгар Морен, исто, стр. 332.

¹² Кризу или смрт „великих прича“ објаснио је Жан-Франсоа Лиотар у свом делу *Посљемодерно сћање*, „Братство-Јединство“, Нови Сад, 1988. „У савременом друштву и култури, постиндустријском друштву, постмодерној култури, питање легитимизације знања поставља се у другим терминима. Велика прича је изгубила веродостојност“ (стр. 62).

¹³ Јуриј Михајлович Лотман, *Култура и ексцелозија*, „Народна књига – Алфа“, Београд, 2004, стр. 222.

¹⁴ Исто, стр. 221.

могућност писања је консеквенца свести да до стварности не може да се допре директно него само кроз посреднички знак уопште.

Поред све драматичне напетости на плану садржаја, песме збирке обилују експресивношћу и бојама, упркос светлости и сенкама, односно, мраку и тами. Тумачено из перспективе модерног ликовног стваралаштва и перспективе, светлост и сенка произилазе једно из другог. Нарочито је запажен регистар биља који дозива јарке боје: црвене цветове (ружа, булке, трешњев цвет) који испуњени руменилом симболизују живот и нагон за животом. Насупрот томе, бела боја, њене манифестације и варијације, у снегу, мразу, вејавици, леду, здружене са умирањем и одсуством живота, а скупа са сребром, често симболизују смрт: „Јер белина више није невиност већ бућ“ („Играчи су ту“).

Збирка *Лекције о смрти* представља малу енциклопедију смрти, која свој садржај подешава интервалима губитка и добитка светлости, односно губитка и добитка таме, попут симболике кинеског јинг-јанга. Снага овог песничког текста јесте у признавању немоћи, у трагедији недорицања, против претварања, против сталне диспропорције између стварности живота и његове суштине. Али каква је природа тог светла, односно мрака? Амбивалентна.

Увидели смо да светлост упућује на поезију, али и на смрт. Ако светлост упућује на поезију то онда значи да кад год се појави мотив светлости, да тај мотив има врсту аутопоетичког значења. Мотив светлости ће увек бити окружен аутопоетичким исказима који јасно указују на његово метафоричко значење. Стиче се утисак да светлост својом појавом сведочи или имплицира на одсуство светлости и непрекидно мењање смисла. Поезија збирке *Лекције о смрти* не говори о ономе што је у њој присутно, већ о ономе што је у њој одсутно. Светлост је повезана са поезијом и смрћу, али светлост, белина указује и на песму, живот. Светлост кроз ову метонимијску везу може заправо да буде поистовећивање са поезијом, а поезија са животом. Одсуство живота односно смрти и њихово смењивање представља игру светлости и сенке. Уколико је, рецимо, светлост са почетка она која је присутна, а светлост са краја она која је одсутна, онда је светлост са краја већа од оне светлости која је присутна баш зато што је одсутна. Иза присутне светлости види се оно што је одсутно а присутно унутар ње и ка чему иде, а то је мрак: „У реконструкцији светла смењују се разне варијанте белог: / бело као свеже окречена ограда, бело као крин, бело вео што / лелуја из невестиног дома, беле скраме на крајницима, беле / тачке на замућеном снимку ултразвука, бело док шапућеш / речи сладострашћа и покоре, бело окренуто ка мени, ка унутра, ка црном.“ („П. М. 18. октобар, 2011.“)

Док се црно, тама за непажљиво око представља као мрак, пажљиво око неће дозволити да буде заварано. Пажљиво око би овде могло да буде метафора за оно око, тј. оног читаоца који у својој читалачкој свести има ово наведено упутство, да ће се на крају појавити већа светлост која непажљивом оку може да се учини као мрак. Другим речима, мрак, тама, црно која пада *на* или у лирски субјект збирке може да буде читано/схваћено као већа светлост, одсутна светлост, јер присутан мрак упућује на оно што је одсутно, а то је светлост: „Све даље од светла, све ближе зазиданом прозору / у подземној железници, до ког се спуштам као у рударско окно. // Научила

сам да разазнајем нијансе мрака, споља и унутра / и не може ме преварити удаљени пламичак што се застрашујуће ближи“ („Бивши путници“). Да би се мрак, односно светло овако разумели потребно је да постоји врста аутопоетичког посредништва, врста аутопоетичког посредника или врста аутопоетичког исказа који ће објаснити на који начин треба да читамо појаву таме, односно светла. На тај начин ће се још једном потврдити поетичка идеја која влада у збирци: да оно о чему се говори мора да буде одсутно у песми. Зато мрак и није мрак, и тама није тама, него тај свеопшти мрак, а свеопшта тама упућује на оно што тај мрак чини одсутним – светлост. Ово у себи садржи и мото збирке, изказ Френсиса Бејкона: „Да би светлост тако јасно сијала, тама мора да буде присутна. // Све боје сложиће се у тами.“ Видећемо како се у специфичном ритму смењују, тј. надмећу ове две супротности и како, мењајући своја места, сходно присуству и одсуству, мењају своју јачину и семантички набој у збирци.

Смрт је оно јединствено, непоновљиво, што и самој збирци даје облоост јединствености и непоновљивости, и, парадоксално, одржава је у животу и омогућава поезију. Ослушкивање смрти кроз звукове и боје, који означавају и најављују слутњу смрти представља једно сенчење смрти, боље рећи, један статус смрти који се у данашњем модерном добу умногоме разликује од оног осећања или статуса смрти какво је било, рецимо, у средњем веку, када је смрт била очигледна и (само)разумљива. „Метафора и поређење почињу тамо да говоре, где се смрт измиче језику“, истиче Таурек.¹⁵ Наравно, то не значи да сваком метафором мислимо смрт. То значи само да се оно што није метафора, а што је ипак повезано са њом, показује као наш однос према смрти.

¹⁵ Бернхард Х. Ф. Таурек, исто, стр. 244.