

ДРАГАН БАБИЋ

ТЕМАТИЗАЦИЈА СМРТИ У ПРИПОВЕДНОЈ ПРОЗИ ЦУЛИЈАНА БАРНСА

САЖЕТАК: Рад анализира три збирке кратких прича Џулијана Барнса, фокусирајући се на тематизацију смрти у њима. Ставови које овај аутор износи о феномену смрти често се понављају из дела у дело, а најприметнији су у наслову *Није то ништа страшно*, мешавини аутобиографских, мемоарских, есејистичких, филозофских и фикционалних записа, који се може читати као Барнсов аутопоетички манифест писања о смрти. У овом делу се представља његов однос према умирању, наводе детаљи смрти њему блиских особа, описују ситуације у којима се он сусретао са лешевима и појашњава његов став према тематизацији смрти у прози, што се и види у његовим кратким причама. Због тога неке од њих представљају „праксу” на основу „теоријског оквира” те књиге и доказују да је управо смрт *то* што није страшно.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Џулијан Барнс, тематизација смрти, приповедна проза, *Обале Ламанџа*, *Сво од лимуновој дрвџа*, *Пулс*.

Стваралаштво Џулијана Барнса може се условно поделити у неколико тематских, жанровских и формалних категорија, а међу начинима организације његовог опуса је и временска подела на дела настала пре и након 2008. године. Наиме, тада се у његов рад уплео један од кључних догађаја приватног живота, смрт његове супруге Пат Каване, који је променио његову перцепцију света и сопства. Стога су његова дела након тога махом посвећена успомени на њу – узгред, скоро све његове књиге су посвећене њој, али у онима након 2008. настаје промена из „to Pat” у „for Pat”, што нотира да нису посвећене *директно* њој, већ сећању на њу – али се у њима види и један нови третман теме смрти: отворенији, јаснији,

исповеднији и са више аутобиографских елемената. Међутим, ова тема је одувек била једна од окосница Барнсовог рада, а овај рад ће покушати да открије како он тематизује смрт у краткој прози, односно у збиркама *Обале Ламанца* (*Cross Channel*, 1996¹), *Сџо од лимуновој грвџи* (*The Lemon Table*, 2004) и *Пулс* (*Pulse*, 2011).

Сџрах од смрџи

Говорећи о страху од смрти, Мишел де Монтењ у огледу „Да филозофирати значи навикавати се на смрт” каже да је смрт мета нашег живота и наш неизбежни циљ, и пита се: „Ако се ње плашимо, како можемо направити иједан корак напред без дрхтавице?”² Овај страх од смрти се може видети већ у Барнсовом првом роману, *Мејроленд* (*Metroland*, 1980), у којем читалац прати глас наратора средњих година који приповеда догађаје из детињства, добијајући тако опис страха од смрти и из визуре детета и из визуре зрелог човека. Он о њој говори као о „Великој С.” („Big D.”), чији га ужас паралише и опседа, али покушава да такву спознају рационализује и објасни:

Страх од умирања је значио, наравно, не страх од умирања, већ страх од тога да будеш мртав. [...] Ништа ми није било јасније током мојих ноћних ужаса него то да смрт није нимало налик спавању. Немам ништа против Умирања, мислио сам, докле год не бих остао Мртав после тога.³

Ово објашњење се допуњује касније у књизи *Није ѿо ниџија сџраџно* (2008):

Ако се бојите смрти, не бојите се умирања; уколико се бојите умирања, не бојите се смрти. Али не постоји логичан разлог због којег би једно блокирало друго; нема разлога да ум, уз мало вежбе, не буде у стању да се мало растегне и обухвати обоје. Као неко ко нема ништа против умирања докле год се оно не окончава смрћу, ја бих свакако могао започети елаборацијом својих страхова у вези са умирањем.⁴

¹ Ова збирка није преведена на српски, те су наводи из ње, као и из романа *Мејроленд* (*Metroland*), дати у преводу Д. Б.

² Мишел де Монтењ, *Оледи*, прев. Мила Ђорђевић, Естетика, Ваљево–Београд 1990, 19.

³ Julian Barnes, *Metroland*, Robin Clark Limited, London 1986, 54.

⁴ Џулијан Барнс, *Није ѿо ниџија сџраџно*, прев. Иван Филиповић, Геопоетика, Београд 2008, 114.

Он их касније заиста и елаборира у романима и причама које манифестују ову дугу опсесију која траје из детињства: „Свест о смрти дошла је раније, када сам имао тринаест или четрнаест. [...] Бар једанпут сваког непреспаваног дана [помислим на смрт], [...] а онда ту су и местимични ноћни напади.”⁵ Ово подсећа на тврдњу Едгара Морена да се страх од смрти, стрепње и опседнутост њоме јављају у раним стадијумима живота, а касније јачају и развијају се у оно „што подразумевамо под речју ’ужасавање’ од смрти”.⁶ Уз то, Барнс не негира опседнутост смрћу и умирањем, као ни чињеницу да се та осећања временом појачавају⁷ и прате га целог живота, те је њихово појављивање у различитим фазама његовог опуса очекивано.

У књизи *Није то ништа сирашно* Барнс цитира поменути Монтењев оглед у којем он прави разлику између „смрти младости” и „смрти старости”:

За Монтења је смрт младости, која се често одиграва неприметно, много тежа смрт; оно што он има обичај да назива „смрт” није ништа више него смрт старости (у његово време било је то око четрдесете, а седамдесет и више у наше). Скок из лаганог одумирања у ништавило, много је лакши од потајног преласка из неопрезне младости у цангризаву и жалосну старост.⁸

Слично њему, и Барнс као да прави разлику између смрти младих и старих, а велики број његових прича се може посматрати као приказ потоњих.⁹ Његови остарели јунаци не прихватају крај живота мирно, већ желе да живе, трудећи се да њихови последњи дани буду посебни. Причајући о последњем проживљеном дану, тј. судњем дану, дану смрти, Монтењ у огледу „Да о нашој срећи треба судити тек после наше смрти” закључује да ништа не треба приписати човеку „све док није одиграо последњи чин своје комедије, а вероватно и најтежи. [...] Када судим о туђем животу, увек гледам какав се показао на крају, а једна од главних тежњи мога

⁵ Исто, 26–27.

⁶ Едгар Морен, *Човек и смрт*, прев. Бранко Јелић, БИГЗ, Београд 1981, 33–34.

⁷ За више детаља видети: Vanessa Guignery and Ryan Roberts, *Conversations with Julian Barnes*, University Press of Mississippi, Jackson 2009, посебно поглавља: Peter Wild, „Interviews: Julian Barnes”, 96–100; Nadine O’Regan, „Cool, Clean Man of Letters”, 115–117; Margaret Crick, „Julian Barnes: Are You an Oldie?”, 148–160, те Vanessa Guignery and Ryan Roberts, „Julian Barnes: The Final Interview”, 161–188.

⁸ Ц. Барнс, *Није то ништа сирашно*, 41.

⁹ Сам Барнс описује *Сво од лимуновој дрвци* као збирку „кратких прича које се баве мање споконим аспектима старости”, исто, 83.

сопственог живота јесте да се добро држим на крају, то јест спокојно и стишано”.¹⁰ Дакле, ако о човеку треба судити тек након смрти, онда се за неке Барнсове јунаке може рећи да дефинитивно поседују вољу за животом јер их страх од смрти није потпуно поразио и спречио да живе пуним плућима.

Тако, на пример, у причи „Препород” из збирке *Сјо од лимуновој дрвешта* читалац среће Ивана Тургењева који у старости одбија да се помири са смрћу и заљубљује се у много млађу глумицу, односно у лик из његове драме који она тумачи. Потпуно свестан опасности те евентуалне везе, он ипак наставља да о њој машта, планира заједничку будућност, љубављу и илузијом о тој љубави се бори против пролазности и неумитног краја, те је ово прича о „одрицању и последњој љубави”.¹¹ Приметно је да је „Тургењевљева страст за младом глумицом представљена врло суптилно и дирљиво, са довољно простора за приповедачку имагинацију”¹², а наратор оставља простор сумњи да се та љубав није ни догодила, и ту сумњу подстиче он сам. Тиме Тургењевљева љубав прелази у сферу фикције, иако у њему саме она остаје стварна, жива и јасна и много касније („И тако је он зашао дубље у старост, свестан да је она – да је већ била – његова последња љубав.”¹³).

Још једна прича из исте збирке која говори о свакодневици старости јесте „Знати француски”, у којој се читалац опет среће са сукобом фикције, реалности и смрти у форми писама које сам Џулијан Барнс добија од Силвије Винстенли, читатељке романа *Флоберов иајај*. Она се проучавањем књижевности и писањем писама бори против умирања и пролазности, али и, помало контрадикторно, размишља о предностима смрти, прави списак за њу и против ње, схвата да мора да умре („Открила сам да разлочи Заувек испадну јачи од разлога Против.”¹⁴) и мири се са тиме, наводећи прочитано из романа *Мејроленд* („Пишете да се не плашите умирања, уколико последица не буде то да завршите мртви. То ми звучи казуистично. У сваком случају, можда ни не приметите тај прелаз.”¹⁵). Наредна писма постају чуднија и, читајући их, Барнс – као и сами читаоци – примећује да је у јунакињи дошло

¹⁰ М. де Монтењ, нав. дело, 16–17.

¹¹ Peter Childs, „Matters of Life and Death: The Short Stories of Julian Barnes”, *Julian Barnes*, eds. Sebastian Groes & Peter Childs, Continuum, London 2011, 106.

¹² Vanessa Guignery, „In Search of Lost Time: *Cross Channel* (1996) and *The Lemon Table* (2004)”, *The Fiction of Julian Barnes*, Palgrave Macmillan, Houndmills 2006, 124.

¹³ Џулијан Барнс, *Сјо од лимуновој дрвешта*, прев. Зоран Пауновић, Ивана Ђурић Пауновић и Нина Ивановић, Геопоетика, Београд 2005, 103.

¹⁴ Исто, 153.

¹⁵ Исто, 155.

до сукоба између онога што је стварно (писма које шаље писцу) и фиктивно (позивање на његова дела). Њихова кореспонденција траје до смрти читатељке, након чега писма открива особље дома за старе у којем је она боравила, а епистоларна форма добија своје објашњење. Детаљи преписке откривају се тек смрћу јунакиње, те та смрт и чини ову причу могућом, а Силвија Винстенли постаје једна од Барнсових јунака који покушавају да поново пробуде ехо прошлости¹⁶ и не мире се са смрћу.

Животић пред смрти

На ове приче се настављају оне које описују животе јунака који се налазе непосредно пред смрт – у позним животним годинама или при крају борбе са болестима од којих умиру. Читаоци откривају њихово виђење краја, као и начине борбе и организацију живота непосредно пред смрт. Монтењ у огледу „Да о нашој срећи треба судити тек после наше смрти” наводи да се људи не могу осећати потпуно срећним „све док нису проживели последњи дан свог живота, због неизвесности и променљивости људских ствари, које сасвим ласно прелазе из једног стања у друго, потпуно опречно”¹⁷, а Барнс, можда пратећи његове идеје, очигледно схвата да тек крај живота доноси неку промену. Управо се због овога он не само посвећује мање спокојним аспектима старости већ и записује догађаје из живота јунака који су пред смрћу.

Један од примера се налази у причи „Сметње” („Interference”) из збирке *Обале Ламанша*, у којој читалац упознаје остарелог енглеског композитора Ленарда Веритија који живи у Француској и своје последње дане организује тако да себи удовољи помоћу своје уметности. Барнс већ у уводној реченици открива жељу која укључује оба аспекта његовог тренутног живота, смрт и музику: „Чезнуо је за смрћу, и чезнуо је да му стигну грамофонске плоче.”¹⁸ Управо овом уводном реченицом аутор објашњава читаоцу шта је најбитније у животу јунака и да је смрт оно око чега се врти свакодневица коју дели са сапутником Аделином. Он очекује смрт и схвата њену неизбежност, али не жели да умре док не чује своје последње дело на енглеској радио-станици коју може да чује само кад француско село у којем живе престане са својим уобичајеним активностима, зарад бољег пријема радио-сигнала. Он тражи њихову сарадњу да би испунио своје жеље, а и његова сапутница прати

¹⁶ P. Childs, нав. дело, 107.

¹⁷ М. де Монтењ, нав. дело, 15.

¹⁸ Julian Barnes, *Cross Channel*, Jonathan Cape, London 1996, 3.

дата упутства, како у вези са тиме шта ће бити са њим након смрти („Није се вратио [у Енглеску] три деценије – вероватно је било скоро четири – а ни његове кости то неће учинити у његово име. Дао је инструкције. Аделина ће се повинovati.”¹⁹), тако и око онога што ће се њој десити након те смрти, пошто је и сама болесна („Одговорила је [лекару] да ће чекати док се тренутна криза не оконча. Тиме је мислила, док Верити не умре, када ми неће бити битно да ли ћу се подвргнути хируршкој интервенцији или не. Његова смрт је имала првенство над њеном.”²⁰). Сам Верити је својевољно напустио Енглеску не желећи да, као уметник, буде у оквирима иједне државе, те живи сам, слободан, и у тишини. Он смрт очекује ускоро, али умире тек кад дође време да чује своју композицију (пре које говори „Време је” и „Скоро је куцнуо час”, што може да се односи на време преноса, али и на час смрти). Умире како је и живео, сам са својом музиком, док Аделина безуспешно покушава да побољша пријем радио сигнала у селу. Вративши се, затиче га мртвог и осећа да га је издала тиме што није била присутна у смртном часу:

Био је мртав, наравно, знала је то. Његове очи су биле склопљене, било природним путем или људским уплитањем. Његова коса је изгледала као да је управо очешљана, а усне су му се повиле надолу у последњој гримаси. Лагано је извукла жарач за ватру из његове руке, додирнула његово наборано чело и онда легла на кревет крај њега. Његово тело није било ништа мање напето у смрти но што је било у животу.²¹

Градећи лик протагонисте, Барнс је имао на уму композиторе Фредерика Делијуса²² и Јана Сибелијуса, којем је посветио причу „Тишина” из збирке *Сито од лимуновој дрвешта*, а догађаје везане за ток његовог умирања је много година касније описао у есеју „Тамо где је Сибелијус утонуо у тишину”:

Баш у тренутку кад је Сибелијус лежао на самртној постељи, 20. септембра 1957. године, Градски оркестар Хелсинкија изводио је његову Пету симфонију под диригентском палицом сер Малкома Сарцента. Разуме се, концерт је преносио фински радио и Аино се касније сећала да је дошла у искушење да укључи радио-грамофон,

¹⁹ Исто, 4.

²⁰ Исто, 7.

²¹ Исто, 19.

²² Frederick M. Holmes, „Conversations about Death: Julian Barnes’s *The Lemon Table*”, *American, British and Canadian Studies*, vol. 13 (2009), 109.

у нади да ће њен супруг захваљујући сопственој музици повратити свест; но напослетку је одлучила да то не уради.²³

Друга Барнсова збирка садржи и причу „Кора”, у којој се јунак, Жан-Етјен Делакур, налази у сличном животном добу као и Верити, али покушава да контролише смрт на другачији начин. Он, наиме, својим поступцима покушава да оживи младост, што му, наравно, не полази за руком, и стога умире када га напусти апетит за животом. Овде Барнс заправо поставља питање односа квалитета и дужине живота: да ли дуговечност представља вредност која аутоматски подразумева већи квалитет живота, тј. да ли је он „*ipso facto* бољи од незнатно краћег живота”?²⁴ У младости коцкар и гурман, протагониста „Коре” мења животне навике када се у његовом граду изгради јавно купатило и постаје део система улагача у ту нову градњу, при чему би се смрћу сваког од њих четрдесет свачија појединачна камата делила на остатак и тако „последњи преживели улагач уживао би, почев од тренутка тридесет девете смрти па до своје властите, у годишњој камати равнот пуном износу његове почетне уложене своте”.²⁵ Тиме Делакур мења један порок другим и враћа се старим коцкарским навикама, трудећи се да остане последњи преживели улагач и одагна смрт, због чега уводи драстичну исхрану која укључује конзумирање коре дрвета. Смрти других улагача – па чак и његовог блиског пријатеља Легранжа – веселе га и он постаје систематичан, методичан и организован: води евиденцију, интересује се за преживеле и радује се што дужем животу (чак и његов син коментарише да је смрт његов пријатељ, а једино би се „његова властита смрт могла сматрати његовим непријатељем”²⁶). Он се према систему улагача опходи као према коцкарској игри, а свака туђа смрт представља нови корак ка његовој победи, па јој се он радује и наздравља: „Са сваком смрћу, поправљало се његово расположење, и повећавала строгост његовог режима живота.”²⁷ Најзад се схвата да он не покушава да поживи што дуже ради самог живота, већ услед мотивације која долази из спољне средине, а, по Холмсу, најбитније му чак није ни да освоји новац и награду, већ да победи у ономе што он сматра такмичењем²⁸: ко ће најдуже одолети смрти. Његову

²³ Чулијан Барнс, „Тамо где је Сибелијус утонуо у тишину”, прев. Нина Ивановић Муждека, *Поља*, бр. 473, Нови Сад (2012), 141.

²⁴ F. M. Holmes, нав. дело, 111.

²⁵ Ц. Барнс, *Сво од лимуновој дрвџи*, 127–128.

²⁶ Исто, 129.

²⁷ Исто, 130.

²⁸ F. M. Holmes, нав. дело, 111.

спартанску организацију живота нарушава следећи порок, љубавна веза са девојком која ради у јавном купатилу, чиме он жели да се подмлади и продужи свој век. Схвативши да га она чини младим и верујући да је сексуална активност одлика здравог и виталног мушкарца, он ступа у везу да би унапредио физичко здравље и продужио живот.²⁹ Тиме он подсећа на Тургењева из приче „Препород”, а своју последњу љубав види и као бег од умирања. Крај приче ипак открива његову наговештену смрт која настаје након губитка апетита за животом³⁰, а аутор његову смрт прво наговештава описом последње Делакурове вечере, коју он проводи безвољно, да би потом дочарао леш који је изгубио вољу да се бори:

Жвакао је комад коре дрвета, али без апетита. Касније, шоља млека имала је укус као да је насута из бакарне посуде, барена салата заударала је на стајско ђубриво, печена јабука била је жилага као јастук од коњске длаке. Сутрадан ујутру, када су га пронашли мртвог, згрченом руком стезао је ланену ноћну капицу, али било је немогуће докучити да ли се у последњем тренутку спремао да је стави на главу, или је из ко зна којег разлога био одлучио да је скине.³¹

Прича „Пулс”, која затвара истоимену збирку, у вези је са причом „Ограђени воћњак” из збирке *Сјо од лимуновој дрвјеџа*, али и са деловима књиге *Није ѿо нишиџа сџираџно*³² у којој Барнс говори о старости, проблемима и смрти својих родитеља, те се оне могу читати паралелно и довести у компаративну везу. Обе приче приказују остареле брачне парове који пред крај живота долазе до прекретнице и обрађују тему љубави на два начина: једна је постојана у том добу, а друга се баш тада мења. Приметно је да се неколико прича из збирке *Сјо од лимуновој дрвјеџа* бави управо љубављу старијих особа³³, те су и неке од већ наведених примери тога како се јунаци помоћу љубави боре против старости и покушавају да оживе младалачка осећања. Јунак „Ограђеног воћњака” је син чији отац напушта своју супругу зарад друге жене, а ту одлуку правда чињеницом да му смрт следи врло брзо, те стога не жели

²⁹ Исто, 112.

³⁰ P. Childs, нав. дело, 106.

³¹ Ц. Барнс, *Сјо од лимуновој дрвјеџа*, 137.

³² Фредерик М. Холмс увиђа да се у неким Барнсовим причама, првенствено у збирци *Сјо од лимуновој дрвјеџа*, појављују ликови слични онима из неких других прича, како те збирке, тако и остатка опуса, F. M. Holmes, нав. дело, 103. Овде се такав случај јавља са родитељима двојице протагониста из две приче који наликују и једни на друге, али и на родитеље самог Барнса.

³³ V. Guignery, нав. дело, 125.

да чека: „Ако дам стварима мало времена, бићу већ мртав.”³⁴ Његов крај, ипак, долази брже но што он планира: одвезен је у болницу са озбиљним повредама главе, али је нејасно да ли их је узроковала његова супруга (што је и раније у причи наговештено очевим честим повредама које су можда биле резултат породичних свађа и напада) или је до њих дошло случајним падом (којим су супружници правдали раније повреде). Овакав сукоб два тумачења догађаја је типичан за Барнса, а нараторовог оца обе жене посећују у болници: једна му прича о њиховој брачној прошлости, а друга прави планове за заједничку будућност, док их он обе описује истим речима: „Моја жена, знате, многе сретне године.”³⁵ Детаљи о овој причи су присутни и у књизи *Није ѿо нициѿа сѿрацино*, док Барнс описује како је причу написао у време кад је његова мајка била удовица, те како ју је засновао на својим родитељима, иако је радња базирана на сасвим другом догађају; он је овом причом покушао да оцу пружи мало забаве у сфери фикције и да га на неки начин оживи и „украде” од смрти.³⁶

Прича „Пулс” доноси сличну поставку: наратор приповеда о својим родитељима и њиховим последњим годинама пред смрт, али у овој причи мајка умире од болести, но не пре но што покуша да организује своју смрт тако да најмање погоди њену породицу. Протагониста рационализује смрт своје мајке и уноси ред у тај поступак – „Стално сам мислио: мама умире, али тата је губи. Осећао сам да ће, ако довољно пута поновим ту реченицу, она имати смисла. Или ћу то зауставити. Или нешто”³⁷ – али му то не полази за руком. С друге стране, његова мајка покушава да понуди извесна решења везана за сопствену смрт: „Био је то још један знак да је – онолико колико је то могла – своје умирање држала под контролом. Она је била та која се постарала да пронађемо болницу за немоћне и рекла нам је да је боље да се пресели пре него касније јер се никад не зна кад ће бити слободних места.”³⁸ Она напоследку умире и, иако њена смрт није директно описана, детаљи који до ње доводе доказују висок ниво организације која је присутна и која претходи тој смрти. Нараторова мајка у овој причи личи на мајку самог Барнса и њено понашање пред сопствену смрт коју он описује у делу *Није ѿо нициѿа сѿрацино*: она је такође провела последње месеце у болници, дајући упутства медицинском особљу

³⁴ Ц. Барнс, *Сѿо од лимуновоѿ дрвеѿа*, 189.

³⁵ Исто, 199.

³⁶ Ц. Барнс, *Није ѿо нициѿа сѿрацино*, 132.

³⁷ Чулијан Барнс, *Пулс*, прев. Нина Ивановић Муждека, Геопоетика, Београд 2011, 228.

³⁸ Исто, 230.

како да раде свој посао, инсистирајући да јој ампутирају непокретну руку и трудећи се да буде укључена у процес смрти што је више могуће:

Речено ми је да су у тренутку смрти са њом биле две медицинске сестре, и да су управо покушавале да је окрену када се само „измигољила”. Волим да замишљам како је – због тога што би то било типично за њу и зато што би људи требало да умру онако како су живели – своје последње мисли упутила самој себи и да су биле нешто попут: ’Ајде више, завршавајте с тим.’³⁹

Ова организација се намеће као уобичајена јер аутор сматра да свако треба да умре онако како жели и да управља својом смрћу, уколико је реч о природној смрти, као што и Бодријар наводи да „[с]вако има право, али у исто време и *дужности* на природну смрт. Јер она је *обавезни* облик смрти, својствен систему политичке економије”.⁴⁰ Стога, уколико је природна смрт свачије право, онда га треба искористити тако што ће се умирање индивидуално организовати тако да свакоме највише годи, а такође ће се против ње самостално борити начинима које сматра погодним (уметност, писање, труд да се врати у младост, љубав и сл.).

Смрт у модерном добу

У огледу „Да филозофирати значи навикавати се на смрт”, Монтењ упоређује свој живот са комедијом у четири чина: „И, на концу, редослед и разноликост свих чинова моје комедије, све се одвија за годину дана. Ако сте уочили ритам моја четири годишња доба, она обухватају детињство, младићко доба, зрелост и старост света.”⁴¹ Слично њему, Барнс у причи „Тунел” („Tunnel”) из *Обала Ламанша* даје своје виђење тога како се живот мења у једној реченици: „Млад, средовечан, старији, стар, мртав: тако се живот мењао.”⁴² Управо ова реченица може бити полазна тачка за његове приче у којима се јавља својеврстан микропоглед на умирање и које сажимају смрт јунака у неколико речи.

Све три збирке садрже приче у којима се смрт резимира у једној реченици, што може да наведе на погрешан закључак да Барнс смрт не види као нешто битно и пресудно у животима јунака. Он

³⁹ Ц. Барнс, *Није то ништа стварно*, 16–17.

⁴⁰ Жан Бодријар, *Симболичка размена и смрт*, прев. Миодраг Марковић, Дечје новине, Горњи Милановац 1991, 183.

⁴¹ М. де Монтењ, нав. дело, 28.

⁴² J. Barnes, *Cross Channel*, 194.

пре сматра да писање о смрти не треба доводити у везу са њом, јер не мисли да се смрт може одагнати или да се на њу може утицати писањем – „писање о смрти не умањује, нити увећава [...] страх од ње”⁴³ – али признаје да је став да писање о смрти умањује њену „тежину” заправо „терапеутско-аутобиографска заблуда” коју он не подржава. Дакле, писање о смрти за њега, макар у том тренутку, не делује терапеутски, те је то можда разлог малог броја директних описа смрти у његовим причама. Он пише одређен број њих које садрже поменути рекапитулацију живота и сумирање смрти у једној реченици: такви примери се у збирци *Обале Ламанџа* налазе већ у првој, раније поменутој причи „Сметње” („Био је мртав, наравно, знала је то.”⁴⁴), причи „Заувек” („Evermore”; „1358 Војник Самјуел М. Мос Источна ланкаширска регимента 21. јануар 1917, и у средини Давидова звезда.”⁴⁵), као и у причи „Змајеви” („Dragons”; након што резимира живот тетке протагонисте ког индикативно описује само као „удовца”, Барнс га хитро закључује: „Она није проговарала након тога, и умрла је два дана касније, иако Пјер Шењ није био у стању да одреди да ли због њене грознице, њеног очаја или њеног отпадништва.”⁴⁶). Смрт се сумирајући представља у више од пола прича збирке *Сјмо од лимуновој дрвџи*, односно у „Причи о Метсу Ајзерлсону” (крај живота протагонисте сажет у шутири опис сахране: „На погребу Андерса Бодена, његов ковчег, начињен од беле јеле посечене на пушкетом од градског раскршћа, био је постављен испред изрезбареног олтара донетог из Немачке у време Тридесетогодишњег рата.”⁴⁷), „Шта ти све знаш” (причајући о смрти својих мужева, једна од две протагонисткиње напомиње наизглед небитну чињеницу: „Том је имао све зубе у глави када је умро.”⁴⁸), „Хигијени” (протагониста добија вест о смрти своје љубавнице од њених пријатељица – „Жао ми је. Преминула је пре отприлике девет месеци”⁴⁹ – што подстиче на размишљања о сопственој смртности), „Препороду” (Тургењевљева смрт се сумира као: „Тај крај дошао је шест месеци касније.”⁵⁰), „Кори” (смрт Делакуровог пријатеља је допуњена описом сахране, али је само

⁴³ Ц. Барнс, *Није ѿо ниџиѿа сјѿраџно*, 83.

⁴⁴ J. Barnes, *Cross Channel*, 19.

⁴⁵ Исто, 109. За више о овој причи и њеној вези са ставовима Жана Бодријара из дела *Симболичка размена и смрт*, видети: Драган Бабић, „Бол, заборав и гробља: Први светски рат у краткој причи Evermore Дулијана Барнса”, *Кораци*, бр. 4–6 (2015), 108–123.

⁴⁶ J. Barnes, *Cross Channel*, 141.

⁴⁷ Ц. Барнс, *Сјмо од лимуновој дрвџи*, 56.

⁴⁸ Исто, 65.

⁴⁹ Исто, 83.

⁵⁰ Исто, 104.

умирање прескочено: „Неколико месеци касније, Лагранж је постао тридесет шести претплатник који се преселио међу покојнике.”⁵¹) и „Тишини” (протагониста се сећа свог пријатеља овим речима: „Сећам се дана када су мог пријатеља Тоива Кулуа положили у хладну земљу. Пуцали су му у главу војници Јагера; неколико недеља касније је умро.”⁵²). И збирка *Пулс* такође садржи приче које сумирају смрт: „У кревету са Џоном Апдајком” (једна јунакиња проживљава брзу визију сопствене смрти: „Призор на телевизији замени приказ ње како скончава у готово празном возу док се однекуд враћа. [...] Зауостављају воз – у Свиндону, рецимо – и скидају са њега тело, или је само подбоче у седишту као да је заспала или да је пијана.”⁵³), „Хармонија” (након детаљног описа целог живота јунакиње, њена смрт је донета речима: „Марија Терезија је наставила да живи у мраку, корисно, слављено, све док није преминула.”⁵⁴), те „Линије брака”, о којој ће касније бити више речи. Сви ови примери, мање или више сажети, представљају исказивање смрти у врло мало речи; они су каткад суштина Барнсових прича јер успевају да сузе процес самртничких мука у извештај о смрти, информацију о томе шта за покојницима остаје, те реч-две о томе како је до умирања дошло. Током више од петнаест година које пролазе између објављивања „Сметњи” и „Пулса”, Барнс одржава то резимирајуће представљање смрти, уврштавајући га и у дело *Није ѿо нишѿа сѿрашно*.⁵⁵

Још један доминантан начин умирања јесте смрт у болничком кревету или самртничкој постељи, при чему то читаоца може да

⁵¹ Исто, 135.

⁵² Исто, 208.

⁵³ Ц. Барнс, *Пулс*, 57.

⁵⁴ Исто, 191.

⁵⁵ Мада о смрти и болестима родитеља приповеда опширно садржајно, Барнс укључује и сажет опис смрти оца („Умро је савременом смрћу, у болници, без присуства породице”, Ц. Барнс, *Није ѿо нишѿа сѿрашно*, 15), мајке („Када је моја мајка умрла, погребник из оближњег села питао је да ли породица жели да види покојницу”, исто, 16), деде („Мој брат прижељкује да умре као Дека: оборио га је мождани удар током рада у башти”, исто, 102), пријатеља („Алекс се убио – прогутавши пилуле, због једне жене – у својим касним двадесетим, пола мог живота раније”, исто, 19), професора („На половини свог животног пута овај професор је, као и Алекс Брилијант, у самоубилачкој завери са својом супругом извршио самоубиство, комбинујући алкохол и пилуле”, исто, 22), као и многи људи из света уметности, филозофије и науке, као што је, на пример, Морис Равел („Десет дана касније, главе још умотане у турбан болничких завоја, Равел је умро”, исто, 103). Он такође даје преглед смрти своје уже породице, у најкраћим могућим цртама скицирајући пропратне ефекте њихових умирања од којих његов брат – а не он, што је зачуђујуће, знајући Барнсов страх од смрти – стрепи: „Прибојава се пак других примера из породице: Бакине дуготрајне сенилности, Татиног дугог утамничења и понижења, Маминих полусвесних самообмана”, исто, 102.

подсети на запажања Валтера Бенјамина о умирању током „новог века”. Он пише о смрти у модерно време и о томе да је њена функција

створити људима могућност да буду склоњени од погледа оних који умиру. Умирање, које је некад у животу појединца било истовремено јавни и најпримеренији догађај (присетимо се слика из средњег века, на којим се самртни одар промеће у простор око којег се, кроз широм отворена врата куће смрти, гомила народ) – умирање се, током новог, модерног доба, све више истискује из опажајног света живих. Пре није било куће, чак ни собе, у којој неко једном већ није умро. [...] Данас грађани живе у просторима који су остали чисти од сваког трага умирања, кираџије вечности, и кад се буду примакли свом крају, наследници ће их потрпати у санаторијуме и болнице. Ствар је у томе да не само знање или мудрост човека него, пре свега, његов живљени живот – а то је грађа од које су сачињене повести – на самртнику попримају свој преносиви облик.⁵⁶

Данас се, дакле, умире у изолацији, и то је оно што, по Бенјамину, разликује модерно доба од прошлости, а могуће је пронаћи сличности између те констатације и неких Барнсових дела. Наиме, он пише о умирању у болници или сопственом кревету у књизи *Није ѿо нишѿа сѿрацно*, те у још неколико прича, и тако руши устаљен западњачки принцип о умирању у домовима за старе особе и болницама, ван погледа блиских особа и под надзором болничара.⁵⁷ Такође, ставови слични Бенјаминовим се, између осталих, појављују у причама „Сметње”, у којој Ленард Верити умире сам у својој постељи и „Змајеви”, где тетка протагонисте умире на поду крај постеле; збирка *Сѿо од лимуновој грвеѿа* садржи „Причу о Метсу Ајзрелсону”, која се завршава смрћу Андерса Бодена у болници, „Кору”, у којој Делакур умире у свом кревету, и „Ограђени воћњак”, чији отворен крај антиципира смрт оца у медицинској установи. У причи „Линије брака” из збирке *Пулс*, јунак се сећа смртних мука своје супруге у болницама и дому за немоћне, а поменута прича „Пулс” говори о смрти мајке у болници. Ови примери нису случајни узорци из Барнсовог опуса кратких прича, већ докази тога колико је принцип умирања у изолацији присутан у модерном друштву и чињенице да такав вид умирања преузима

⁵⁶ Валтер Бенјамин, „Приповедач”, *Искусѿво и сиромашѿво: изабрани оѿледи о искусѿву*, прев. Јовица Аћин, Службени гласник, Београд 2016, 77–78.

⁵⁷ F. M. Holmes, нав. дело, 102–103.

примат над умирањем у окружењу породице. Уз то, ови примери су доказ Бенјаминовог става да је управо „живљени живот” појединца оно што приповедачима пружа материјал за нарацију и причање прича о тим јунацима.

Помирење са сојсџивеном и ѿуђом смрћу

Завршни стадијум прихватања умирања и смртности код јунака Барнсових прича је помирење са сопственом и туђом смрћу, и спознаја да ова појава заиста није, како истиче наслов његовог хибридног дела, ништа страшно. Било да се ради о крају живота самих протагониста или људи их њихове околине, овај аутор уверљиво дочарава ту транзицију из живота у смрт и импликације тог догађаја.

Поменута прича „Сметње” и њен протагониста су у интертекстуалној вези са причом „Тишина” из збирке *Сџо од лимуновој дрвџа* и њеним неименованим наратором, иза чије се маске крије фински композитор Јан Сибелијус. Прича се отвара речима „Барем једно осећање у мени јача из године у годину – чежња да видим ждралове”⁵⁸, које рефлектују Веритијеву чежњу за смрћу и грамофонским плочама, а оба композитора, парадоксално с обзиром на њихово занимање, цене тишину⁵⁹: први самоиницијативно живи у њој, док је други схвата као признање тока свог живота, логике, музике, уметности и стварања. Иако очекује смрт, Сибелијус од ње не бежи, већ је прихвата ведро и неочекивано: „Разведри се! Смрт је ту, иза угла.”⁶⁰ Управо ово отворено прихватање смрти крије и наслов целе збирке, јер се открива да он одлази у ресторан у којем седи за столом од лимуновог дрвета и са својим пријатељицама разговара искључиво о смрти. Барнс ово објашњава чињеницом да лимун представља симбол смрти у кинеском веровању и стога разговор за таквим столом подразумева говор о смрти јер је генерација касног XIX века „размишљала и разговарала о смрти много више него што то ми радимо”.⁶¹ Роберт Макфарлан је овај разговор повезао са јунакињом *Хиљаду и једне ноћи* и приметио да су ликови који се окупљају око стола смрти налик Шехерезади – докле год причају, они живе, не умиру, те стога причањем, па макар и о смрти, могу да продуже свој живот и ту смрт одложе, барем на неко време, колико њихов разговор траје.⁶² Протагониста приче на

⁵⁸ Ц. Барнс, *Сџо од лимуновој дрвџа*, 203.

⁵⁹ V. Guignery, нав. дело, 120.

⁶⁰ Ц. Барнс, *Сџо од лимуновој дрвџа*, 205.

⁶¹ O'Regan, нав. део, 116.

⁶² Према: V. Guignery, нав. дело, 121.

крају свог живота има потребу да разговара о смрти и умирању, те да своје мисли подели са онима који се посвећују сличним стварима. То иде толико далеко да чак планира сопствену сахрану, а она се управо базира на двама стварима које га опседају – сопственој музици и смрти, кроз метафору лимуна:

Код Кинеза је лимун симбол смрти. Она песма Ане Марије Ленгрен – „Сахрањен са лимуном у руци”. Управо тако. А. би покушала то да забрани на основу тога што је морбидно. Али ко има право да буде морбидан, ако не леш? [...] Спор став Четврте симфоније ће се свирати на мојој сахрани. И желим да ме сахране са лимуном стегнутим у руци која је писала те ноте.⁶³

Он се на овај начин спрема за смрт, али и ступа у конфликт са својом изабраницом, опет понављајући однос из приче „Сметње”: док је Ленард Верити сигуран да ће се Аделина повиновати жељама да се његове кости не врате у Енглеску, Сибелијус је сигуран да се његова А. (супруга Аино) неће противити томе да се његова сопствена симфонија свира током сахране. Уз то, ако се чежње два композитора којима Барнс започиње приче ставе у исту равн и њихове жеље изједначе, стиже се до идеје да ждралови за Сибелијуса представљају смрт. Тако крај приче добија нову димензију и последња два пасуса се могу читати као отворено призивање смрти:

Данас сам пошао у своју уобичајену јутарњу шетњу. Стајао сам на брду и гледао ка северу. „Птице моје младости!”, викнуо сам у небо. „Птице моје младости!” Чекао сам. Дан је био тмуран од облака, али по први пут су ждралови летели испод њих. Док су се приближавали, један се издвојио из јата и полетео право ка мени. Подигао сам руке и запљескао док је полако кружио око мене, испустивши свој крик, а потом се запутио натраг, да се придружи свом јату на дугом путовању на југ. Гледао сам све док ми се вид није помутио, ослушкивао сам све док уши више ништа нису могле да чују, док се није поново успоставила тишина.

Полако сам се вратио до куће. Застао сам на прагу, дозивајући лимун.⁶⁴

Овако се открива помиреност пред умирање која се у јунаку гомила током приче и кулминира његовом предајом смрти. Он је дозива и види како му она одговара, након чега губи чуло слуха

⁶³ Ц. Барнс, *Сво од лимуновој дрвешта*, 206–210.

⁶⁴ Исто, 212.

и вида, да би на крају дозивао лимун, симбол смрти, по повратку свом дому и био срећан у тишини коју целог живота глорификује.

Прича „Линије брака” из збирке *Лулс* говори о неименованом протагонисти који први пут након смрти супруге одлази на одмор. Сетни тон јунака којем смрт односи блиску особу наговештен је на почетку приче опаском којом се он користи: „Они, њихов: био је свестан да уместо тога мора почети да се навикава на заменицу у једнини. Од сада па надаље, то ће бити граматика његовог живота.”⁶⁵ Јунак проводи време на острву надомак обале Шкотске на које је долазио годинама са супругом, још и пре брака, и примећује све ствари које се на њему мењају: изглед писте, крајолик, животиње, окружење и модернизацију. Схвативши да му се ниједна од тих промена не допада, он размишља да ли је то зато што су оне лоше или зато што нема прилике да их искуси у пару. Свом острвском домаћину Калуму препричава смрт супруге, опет барнсовски штуро и наизглед дистанцирано – „Изненадни умор, напади вртоглавице, лабораторијске анализе крви, скенери, болнице, још болница, дом за немоћне. Брзина којом је све то ишло, процес, немилосрдни след догађаја. Испричао је то без суза, неутралним гласом, као да се могло догодити некоме другом. Био је то за сада једини начин који је знао” – на шта овај реагује са, наизглед, још веће дистанце: „Испред мрачне камене кућице Калум је повукао ручну кочницу. ’Покој јој души’, тихо је рекао и постарао се за пртљаг.”⁶⁶ Јунак се нада да ће на острву наћи мир, утеху и спас од туге коју смрт доноси, али схвата да је то немогуће. Сећа се сцена ранијих брачних одмора, али она која је најупечатљивија, и по којој је прича насловљена, говори о техници плетења џемпера на том острву и сажима њихово знање о животу и браку у нешто тако обично као што је одевни предмет:

[Домаћица] Флора је из фиоке извадила стари џемпер који је припадао њеном деди. Положила га је на кухињски сто и поравнала га длановима. У старо време, објаснила је, жене са ових острва својим би плетивом причале приче. Мустра овог џемпера говорила је да је њен деда дошао са Ерискеја, док су детаљи на њему, украси, говорили о рибарењу и вери, о мору и песку. А овај низ цик-цак линија преко рамена – *ово овге, вигитије* – представљао је успоне и падове у браку. Биле су то, дословно, линије брака.⁶⁷

Овај детаљ буди сећање протагонисте на дане проведене са супругом пре њене смрти и омогућава му да се мислима врати у

⁶⁵ Ц. Барнс, *Лулс*, 131.

⁶⁶ Исто, 132.

⁶⁷ Исто, 134.

срећније време и изнова га проживи. Уз то, цик-цак шаре на цемперу га подсећају на успоне и падове и у браку, као и трагичну ситуацију у којој се сада налази. Он се такође присећа реакција својих и супругиних на причу њихових домаћина и њихово веровање да ће они бити другачији и бољи од свих других брачних парова. Овакво размишљање је типично младалачко, али и иронично јер се њихов брак завршава раније него што су они то могли да претпоставе и тако се, уместо планиране будућности, протагониста приче налази у самачкој садашњости док тражи утеху и спас од смрти. Он напослетку одлучује да се више не враћа на то место које у њему производи реакцију супротну од очекиване – уместо да ублажи тугу, он се све време сећа супруге и налази се под притиском њене смрти. Калум и пре њега схвата да се он неће вратити, те му даје разгледнице које би му служиле као успомене на острво, срећније време проведено на њему и на брачне године. Прича се окончава у авиону, где протагониста напослетку прихвата да је живео у илузији о браку који се никада неће окончати, због чега плаче и кори самог себе:

Биле су то сузе због његове сопствене глупости. И због његове ображености. Мислио је да може да врати прошлост и да почне да се опрашта. Мислио је да се туга може ублажити, бар убрзати, мало пожурити, тиме што ће се вратити на место на којем су били срећни. Али није он управљао тугом. Туга је управљала њиме. И у месецима и годинама пред њим, очекивао је да ће га туга научити и много чему другом. Ово је било тек прво.⁶⁸

* * *

Управо у причи „Линије брака” аутор први пут проговара о сопственом губитку супруге који из корена мења његов свет и наводи га на нова размишљања о сопственој смртности и смрти блиских особа. Ове теме се стога намећу као доминантне у наредним насловима, међу којима су роман роману *Ово личи на крај* (*The Sense of an Ending*, 2011) и мемоарско-прозно дело *Нивои живота* (*Levels of Life*, 2013). Оба наслова евоцирају Моренов став да смрт блиских особа изазива већу реакцију јер су оне за нас биле јединственије и посебније⁶⁹, али је евидентно да је фокусирање на тему смрти био важан део рада Џулијана Барнса и пре промена

⁶⁸ Исто, 138.

⁶⁹ Морен, нав. дело, 35.

које су потресле његов приватни живот. Овај тематски оквир у његовој приповедној прози предочава различите облике умирања у савременом добу и жељу јунака да искористе сваки дан свог живота, у већини случајева не препуштајући се смрти до последњег тренутка.

Др Драган Б. Бабић
Независни истраживач
draganb.com@gmail.com