



РАСАП И КРАЈ ЈЕДНЕ ЉУБАВНЕ ПРИЧЕ

(Саша Јеленковић: *Гола молишва*, Културни центар Новог Сада, 2013)

Већ после првих неколико строфа постаје јасно да је једна од кључних иновација коју *Гола молишва* уноси у Јеленковићев опус – она ритмичка. На једном месту у поговору поеме то примећује и Мирјана Петровић, али она не иде у даље и дубље анализирање овог слоја, чији је значај, чини се, пресудан за разумевање целине текста. О ритму савремене поезије је у неку руку и најтеже писати, јер се пре свега састоји од синкопа, ломова, одступања и исклизнућа, међутим, утисак који се у случају *Голе молишве* намеће (унутрашњем) уху и духу толико је упадљив да може не само да „прогута“ све претходне Јеленковићеве књиге, и то баш у смислу да се оне учине мање значајне него што уистину јесу, већ и да у значајној мери потисне све друге димензије овог сложеног текста. Лавина из последњег стиха креће већ од првог и носи све пред собом: субјекта, субјекте, њихове доживљаје, искуства, односе, поезију, културу, цивилизацију, веру, тајна херметичка знања, све пописано, подразумевано и непописано у тексту. Али поставља се питање: лавина чега? Судећи по крају поеме, могла би бити реч о лавини љубави, али то је ипак само део одговора. Вероватно је најелегантнији, а у исти мах и најмање прецизан одговор – цео наведени списак. У том кључу *Гола молишва* се може читати и као поема метаморфозе целокупног обухватљивог уметничког и егзистенцијалног искуства, али је још тачније рећи да је ово поема рециклирања. Јер метаморфоза подразумева прелажење из једног чулима и(ли) умом спознатљивог облика у други такав облик, док су оно што се рециклира махом крхотине и отпаци, нешто што је изгубило сваки облик и вредност. Линија раздвајања метаморфозе и рециклаже је она по којој иде субјект *Голе молишве*, или је прецизније рећи глас који је изговара, који производи текст. Ова разлика је веома важна за разумевање. Метаморфоза може бити одлика постмодернизма (наравно, и других епоха): значења из једног прелазе у други контекст, у који потом уграђују макар део семантичког пртљага првог; у другом случају, од пртљага су остали само празни кофери и кесе, у њима сада нема ничега, односно, постоји, у најбољем случају, сећање да је ту некад било нешто. Језичка и семантичка маса која се ваља поемом *Гола молишва* носи са собом управо такве празне кофере: речи које се појављују, како Марко Стојкић у свом тексту на *Ајону* каже, у „асоцијативним низовима“ – некада су припадале неким реченицама и неким контекстима, али сада тих контекста више нема, нема више инстанце која их је изговарала, то је сада бивша субјекатска инстанца, бивша егзистенција. Када се у читању наиђе, рецимо, на синтагму „ноћ и магла“ – то може призвати у сећање, онима који знају за то, Кишову драму под тим именом, па даље Ренеов чувени документарцац, као и песничку књигу Жана Керола по којој је докумен-

тарац настао, и на крају шифру-лозинку из Другог светског рата која заправо сажима саму суштину нацизма и његових злочина. Али ова се синтагма губи у маси текста, сам ритам поеме намеће не-задржавање, односно само успутно пролажење поред тих речи и евентуалног асоцијативног низа који оне могу призвати, као да бивши поетски субјект нема снаге да задржи у свести, или да даље у говору призове и развије било коју од ових асоцијација, јер оне више немају никакву емоционално-психолошку снагу. Слично је нпр. и са симболима и ритуалима слободног зидарства (бусола, шестар, висак, мистрија итд.) расутиим унутар поеме, или са стихом-репликом на Целана „смрт је била мајстор сада је шегрт“, или са хрпицом других симбола и знакова који накратко блесну у свести читаоца, и угасе се већ у следећем стиху. Нешто је другачији случај са синтагмама „моћ говора“ и „расути терет“, које стоје једна до друге у тексту и призивају Брану Петровића и Драгојевића описујући тако занимљив поетички круг и правећи избор по сродности на који се можда не би у први мах помислило.

Стојкић у поменутом тексту следећим речима објашњава структуру поеме: „Гола молитва је сликовни и ритмички ланац, поема чији највећи део можете читати као да седите испред великог платна, док вам се пред очима нижу покретне и непокретне секвенце, не дуже од секунд-два трајања“ и додаје: „Ритам се одржава стиховима приближно исте говорне и визуелне дужине, са око четири до пет иктуса, просечно по осам-девет стихова је груписано у строфе, а ове се пресецају засебним стиховима у којима се често спомиње Исус.“ Кратке и крње језичке секвенце организоване су тако да се опиру сваком смисленијем повезивању и сваки такав евентуални покушај бива већ следећом речју осујећен, као да се иза свега крије велики страх, велика траума од представљеног, од свега онога што би изречено, када би се некако уобличио, могло да значи. И ритам, и слике, и силаина са којом се нижу намећу заборав као императив, односно самозаборав као егзистенцијално-психолошку технику којом ће се проживљено превладати.

За разлику од трпитиха *Елџенори*, у којем су преовладавале поетичке и метафизичке теме, па је тако говор био дистанциранији и аналитичнији, оно што се догађа у *Голој молишви* дубље је уроњено у живот, у искуство. Отуда та драматичност и напетост језика овде, отуда расипање, растакање језика и бекство од значења, отуда и страх од реченице, који је страх од целине и пристајање на свет, на себе у свету. Ако је Бошковић субјекатске инстанце *Елџенора* одредио бриљантно прецизним термином „мистични нарцизам“, сада се говорна инстанца *Голе молишве* може подвести под мистично прометејство, односно мистично мучеништво. Овде несумњиво постоји тај покрет отварања, иако прикривен и под великим баластом поезије, пузајуће барокности, жеље да се буде песник, да се понуди ритам, што су све трагови мистичног нарцизма; али испод тога онај који говори се *ојољује*, пуца у једва уочљивим детаљима: „провидна мајка“, „бездушни отац“, „не плаши се тела/ да те не потчини“, „у празном стану колач од мака шоља/ топлот чаја писак локомотиве хорска песма“. Ови делићи текста могу се можда и другачије разумети, тим пре што се над сваким од њих надноси сенка Исуса која нужно наводи на религиозно-метафизичку линију читања, али реч је о игри прикривања и егзистенцијалном лавиринту, и тај пут је лакши; захтевнији је, сложенији и узбудљивији онај земаљско-психоаналитички. Јер Исус је Бог, али Исус

је и син, дакле, човек кога отац жртвује зарад спасења других. У *Голој молићви* фигура Исуса иде самом ивицом канонског схватања и доживљаја, али у великој игри удвајања и паралела, она постаје и фигура песника самог. Дакле, и песник је тај који „жртвује“ себе, он је несумњиво Нарцис, али је и мученик, он се огољује пред свима, износи своју утробу на гозбу орловима, алама и вранама. Исус дакле овде, поред себе самог, подразумева и Нарциса, и Прометеја. Тако се кључно метафизичко померање унутар опуса догађа на релацији Елпенор – Исус. Али померање унутар ове релације догађа се на равни симбола, а поред њега постоји једно важније, које подразумева превазилажење симбола и симболизма и које се догађа на егзистенцијалној равни, или равни субјекта. Тај покрет се наговештава у малобројним али не и сасвим неупадљивим секвенцама у првом делу поеме, да би се потпуно артикулисао у неколико строфа у другој половини и на самом крају: „Поломљен зупчаник рески звуци торба/ на задњем седишту клатно одраз/ у конвексном огледалу далеко си/ отпливала остављајући време иза себе/ и мене хипнотисаног твојим дневником/ утвару с поткровља доба је за обрачун/ нешто тутњи у даљини све мање је жудње/ одабрала си равнотежу мени је остала расплутост (...) А могла је бити љубав ход у бесконачно/ у свим правцима осим једног и то је било/ необично остао сам да седим испод стола/ зурим у руке нисам имао шта да понудим/ чекао сам без мисли без страхова/ био чврст помало театралан донекле посрамљен/ поклонио сам се публици тако лакше заборављам/ дрскост непријатељства напор да останем у равнотежи“, и потом на самом крају: „А ти си застала неспремна поспана гладна/ на последњој раскрсници прашина на ципелама/ заборављено огледало могла је бити љубав/ хладно је поред водопада покриј лице/ очешљај косу поједи последњи комад застани неко је пао некоме глава/ руке ноге нестаје тон мутна слика рез// Ти си лавина ја сам колиба“. И Стојкић се у свом тексту задржава управо на овим одломцима и то чини са добрим разлозима. Песма која је „уграђена“ и „жртвована“ зарад поеме несумњиво јесте епицентар текста, јер удар који у тексту производе ове стихови јесте снажан а његови одједи, као смиривање тла, могу се пратити и кроз неколицину следећих строфа у којима се говор артикулише у реченице и постаје исповест. То траје кратко, али дуго одзвања у нама. А свакако, сам крај као семантички најповлашћеније место у тексту, где се мотив љубавног раскида понавља, као последњи одјек и завршни акорд поеме, сведочи о великом потресу и болу, који, и то је сада кључно место – припада искључиво субјекатској инстанци текста. Другим речима, Исус сада нема ништа са тим, овај бол не спада у Исусове „надлежности“. За разлику од Елпенора, који се могао користити као маска и као симбол, и под чији се плашт могло стрпати све што је субјекту пало напамет, овај бол је лични и издвајајући, он не може бити усимболисан. И заправо ово је једно од ретких места у тексту, па утолико вредније, где се текст „отвара“ и нуди могућност емоционалног саживљавања са говорном, у овом случају субјекатском инстанцом. Брзина са којом промичу језичке секвенце напосто оставља премало простора (или времена) за емпатију и препознавање, због чега се текст углавном прати на равни интелекта, упркос упечатљивим сликама и емоционалној густини доживљаја. Тако заводљиви и захуктали језички ритам, упркос томе што је кључни квалитет текста, постаје на другој страни препрека за дубље, присније, личније саживљавање са тим

истим текстом, односно, од шуме није увек лако видети појединачно дрвеће. Цивилизацијски и егзистенцијални расап на прелазу векова о коме су сведочили *Елџенори* се догодио (све димензије тога описао је Бошковић у поговору трилогији и једном од најбољих текстова о Јеленковићевој поезији), и сада је у поезији очито потребно поново пронаћи субјекатске инстанце којима ће се веровати. Личном болу и трауми се увек верује.