



## SLUŠAJ TI, PESMO!

(Jelena Lengold: *Bunar teških reči*, Arhipelag, Beograd, 2011)

„Konačno, zavirivši u šestu deceniju života,/ shvatih da je poeziju praktično pisati/ jer ne zahteva prostor ni mnoge hartije/ tek ceduljicu i miran ugao.” Pесmom „Konačno” Jelena Lengold otvara ne samo najnoviju pesničku knjigu, *Bunar teških reči*, nego i novi poetski manevar za materijalističku filozofiju, za religiju tela, a namerno potencirajući dvo-smislenost priloga *praktično* i za zreli, pragmatičniji pogled na poeziju. Njene često opore i teške reči dopale su dubina taložeći se – uz implicitno podrazumevanje hrono-metaforike bunara – iz prethodnih pet pesničkih knjiga koje je, u gotovo pravilnim vremenskim razmacima (1982, 1984, 1986, 1989, 1991) objavljivala da bi se potom, uhvativši ritam u proznoj produkciji, od sopstvene poezije distancirala naredne dve decenije. Bilo da je reč o telu muškog subjekta koji je čitaocu najčešće okrenut s leđa, ili pak pesme, teksta, o gri-fu adresanta ili o epizodnim likovima okupljenim oko neke situacije u čestim, situacijskim pesmama, oseća se napetost koja struji u poruci, u poviku, oseća se eskalacija zgomilanih osećanja koja su, eto, čini se, predugo ali ne i beznadežno, čekala da se poetski ispolje.

O muškarcu govoreći: vreme, u čijoj je nemilosti i sam(a) subjekt(kinja), obrušilo se i na njega, pa je, shodno tome, promenio fizionomiju: dok je „u pradavna vremena/ pre mobilnih telefona/ kada su dogovori morali biti precizni/ a strpljenje beskrajno” („U pradavna vremena”) ljubav značila upravo nestrpljenje i neizvesnost, danas se promenila slika muškog protagoniste, ali i junakinjina perspektiva: razračunavanje sa strastima, nestrpljenjima, žudnjama i idealizacijama rezultira ironijom, gotovo sarkazmom, posebno u sferi neprekidnog balansiranja između potencijala, perfekta i prezenta. Ako bismo neke od fragmenata ljubavno-erotskog diskursa iz zbirke *Bunar teških reči* uporedili sa ranijim „podnošenjima neposlušnosti tela”, npr. sa pesmama iz ciklusa *Istinite reči* u zbirci *Vreteno* – gde se ljubav demonstrira strašću i postkoitalnim nestrpljenjem da se užitak produži, gde se ista *dakle, ljubav* ima ovekovečiti posezanjem za sitnicama i svakodnevnim ritualnim merenjima stepena strasti, gde je Drugo (partner u seksu, drugarica gimnazijalka) ono koje se posmatra, interpretira, učitava u sopstvenu matricu kroz prizmu adekvatnog odgovora na telesnu strast – ili sa pesmom „Dragi, svetlim li u mraku” gde još nema prozivanja protoka vremena i prizivanja imperativa neprestane sadašnjosti – mogli bismo da primetimo da se naratorkina (jer često je o naraciji reč) skepsa otelotvoruje kroz misao o postajanju muškarcem: tako pesma „Da sam muško” favorizuje, potencijalom, duboko poverenje u maskulinu dominaciju, a nizom jetko-humornih detalja (brkovi, pijenje piva, razdevičavanje, izdavanje zapovesti) otkriva različit tretman ljubavi u očuvanom patrijarhalnom poretku, gde su uloge davno podeljene i gde se društveno definisani obrasci ponašanja uzimaju kao polazište za parodijsko-ironijsko prekoračenje. S druge strane, ova

pesma čuva nešto i od poetike osporavanja muške intelektualne superiornosti svojstvene Radmili Lazić, koja u pesmi „Žal za nepoznatim“ u knjizi *Podela uloga*, piše: „O što nisam veliki srpski pisac/ Ili bar onaj što obećava/ Pa da mi žena za čas spremi okruglaste kolačiće...“ Uopšte uzev, čini se da je *Bunar teških reči* na izvestan način uključio Jelenu Lengold u red pesnikinja koje na katkad brutalan, rezak način, vehementno i odvažno, negujući žensko lice i potencirajući svoju društvenu ulogu kao i osudu privilegije muškarca, investiraju u novi pesnički poredak. Dok je u ranijim zbirkama, posebno u *Sličicama iz života Kapelmajstora*, bilo kontemplativno zahtevnih, ekstatičnih, počesto i patetičnih predumišljaja, *Bunar teških reči* forsira promptnost i jasnoću lica koje neuvijeno govori baš ono što je naumilo!

Snizavanje ljubavnog tona, nagovešteno samo sporadično (npr. „Panakeja“ iz *Podneblja maka*) ide u pravcu obezoružavanja liričnosti, te forsiranja navika, ustaljenosti, pa čak i monotonije („O, da!“, „Nesavladivo“, „Onaj drugi“, „Toliko dugo“, „Bunar teških reči“), nostalgičnog vraćanja u prošlost („Karta za autobus i kišobran“, „Plava zvezda“), melanholičnog spoznanja prostorne razdaljine („Zvezde“, „Duboko“) ili pukog udovoljavanja zakonima tela („Jebaća mašina“). Često se, međutim, pribegava paradoksu ili infantilizaciji diskursa: tako u pesmi „Duboko“, pošto primeni Arhimedov zakon na pismo u okeanu, pesnikinja će zapisati: „Svaka ljubav potopljena u pismo/ istisne onoliko reči/ koliko je ljubav duboko zaronjena.“ Prividna gradacija, ostvarena između ostalog anaforama i drugim lirskim paralelizmima, u kojoj se ljubav univerzalizuje svođenjem na egzaktnost, u poslednjoj strofi potpuno će biti potisnuta lirsko-ispovednim, suviše ličnim tonom u kojem se i poznavanje istorijske ličnosti i samog zakona na neki način posvaja, intimizuje: „Oprosti, Arhimede,/ taj glupi čovek, naravno, ne zna/ da ja pretrčim osam kilometara za tren/ kad sam ljuta/ kao sad.“

S druge strane, pesma „Najlepši dan u životu“ ukršta, pa i relativizuje vremenske kategorije: s jedne strane, subjekt, iz uspostavljenog *danas*, svesno poseže za idealizacijom ljubavi: „I uvek se vraćam na ono mesto/ Gde prolećni korov miriše kao šuma.“ Nakon povratka, sledi projekcija budućnosti uglavnom uz upotrebu Futura I. Zatim, specifičnom upotrebom slaganja vremena u budućnosti, koja podrazumeva i perfekat („I ovaj će dan ostati upamćen po tome/ što je svako zrno ostalo celo/ I što si ti nosio kecelju“), klizi se u prošlo vreme, čime se i produžava neprekidna sadašnjost kao kulminacija koju nikakav potonji događaj ne može doseći. Jednom rečju, i sećanje, i slutnja, i svi znaci u prirodi podređeni su ljubavi i smrti: „I kad je napokon ručak bio gotov, pomislih/ Šteta što sad nemam revolver/ Trebalo bi se upucati baš sad/ Kad je sve ovako super.“ Na taj se način iznova potencira sprega Eros–Tanatos, koja istovremeno ukida individualni diskontinuitet, a tačka vrenja ljubavi i strasti, to famozno *baš sad*, koje se suvereno uzdiže pesmom, nostalgično čuva sećanje na orgazam kao malu smrt.

Smrt se, dakle, kao izvesnost, prolongira u poeziji Jelene Lengold. Prolongira, jer ona je uvek bila tu, od prve pesme „Izvan duplji“ iz *Raspada botanike*, koja počinje stihom „Ja mogu otići ali će za mnom ostati/ sablast mojih prstiju nad rastvorenom knjigom“, preko razračunavanja u pesmama „Jedna dobra smrt“, „Sve to“, „Banket“, „Gost“ i dr. iz knjige *Vreteno*, te pesama iz simbolistički zapitane zbirke *Podneblje maka*, koja naročito u ciklusima *Tamne biblioteke* i *Podneblje maka* komparira smrt i mladost, smrt i sećanje, smrt i deti-

nji strah, pa i smrt i ljubav, beležeći da „ljubav je tek ništavni lek protiv smrti“. Istovremeno, sa učinkom transsimbolističkog, u ovoj knjizi raste i udeo samoposmatranja koji će dvadeset godina kasnije tako strogo bunariti po autorkinoj svesti, izvlačeći nataložene, od vode i ustajalosti otežale reči.

Već će *Prolazak anđela* i *Sličice iz života kapelmajstora*, knjige koje tešnje povezuju pesme, nizom antičkih, istorijskih ili antistorijskih figura situiranih u istorijski precizan ili varijabilan i nestalan kontekst, ukazati na efemernost, na imperativ sadašnjosti, dramatiizovati odgovore na pitanja o životu i smrti. Najpre, *dakle, smrti*. Kapelmajstor je ne čeka, već „usavršen u dekonstrukciji“, istu priziva kako bi što dublje zaronio u sebe, posegao za mrakom i lunarnom svetlošću koja ne osvetljava sve, već samo ono što je u ljudskom trajanju nevidljivo, neuhvatljivo, neprepoznatljivo. U noći, kao zabranu ženskog, kao i u čestim mesečevim (lunatičnim?) obasjavanjima sopstvene telesnosti, seksualnosti i umetničke spoznaje, taj višak emocija i radoznalosti kao nagoveštaj skorijeg kraja kapelmajstora biće dat u povezanim, filmičnim sličicama, ali će ostati zapretna jedna maglovita, sfumatično-neosvetljena ljudska nutrina, nutrina slabog, ranjivog subjekta. Ništa za to – pesnikinja vidi u mraku, kao mačka koju često pominje, kao, uostalom, i samosvesnu ružu, koja je u isti mah i rabljena, i prevaziđena, i reciklirana, koja bi se mogla odenuti imenom poezije, kada ne bi postojale reči koje se ne izgovaraju, tj. „reči sa sklonošću ostavljanja tragova/ reči koje odzvanjaju i reči koje zahtevaju nove reči“ u koje se, kao u privilegovano žensko, tj. magijsko/veštičje/mačije, ne sme dirati.

S druge strane, iz knjige u knjigu, jača i potreba da se opeva starenje, protok ili kontinuiranost vremena, da se nadolazećoj poseti poslednjeg gosta pruži otpor makar jetkošću i cinizmom. Nameću se paralele između pesme „Devojke“ u *Podneblju maka* i „Starice“ u najnovijoj zbirci; dok „lepe pospane devojke/ što liče na Preverov san“ „obilaze trgove otpozdravljajući mazno/ vođene samo busolom postavljenom visoko/ na električnim tačkama svojih šiljatih grudi“, dotle je prostor po kojem obitavaju starice – pijaca. Pored osnovne atmosfere (bezbriznost/zloslutnost, radost, vedrina, dinamika/bolest, nezadovoljstvo), oponira se i niz detalja (uspravne šiljate grudi/obešene grudi, lepota koja se ne dovodi u pitanje, naspram jutarnje kratkotrajne lepote starica, mazno otpozdravljanje naspram tugaljivih, zavereničkih pogleda i odbijanja pozdrava), ali čini se da potpuni učinak postiže tek *Ja Koje Govori*: dok su devojke one koje bivaju posmatrane, dotle se o staricama peva u prvom licu množine. Niz je pesama u kojima se suvošču jedne neuvijene leksike, koja poseže za metaforikom samo kada plasira estetiku ružnog, slika starost: „Starci iz naše ulice“, „Glasnik“, „Tu na parkingu kraj kontejnera“, koja kontrastira staricu i dečaka/mladića iznenada uvodeći naizgled nepristrasnu posmatračicu u akciju starenja i promišljanja sopstvene smrti: „Ja sedim u kolima, tu na parkingu, kraj kontejnera/ i znam, tačno znam, majku mu,/ u kom od ta dva pravca idem.“ Tuđa je smrt tek povod za razmišljanje u pesmi „Na pogrešnom mestu“, ali je i ogoljena i (pre)patetična u „Otužnoj promenadi“ i „Senkama i sankama“, gde se, opet nizom paralelizama, dočarava neumitnost ciklusa u prirodi, botaničkih repriza i uvodi porodično-lična vremenska ograničenost: „Jer opet je jesen po ko zna koji put/ i kažu da će noćas pasti sneg/ a na svetu uskoro neće postojati niko/ ko će se sećati/ mojih malih zelenih sanki/ što su ostale u podrumu.“

Da li je sve vreme svoje poetske stišanosti Jelena Lengold skupljala hrabrost za re-spektabilni, hvale dostojan obračun, licem u lice sa poezijom, majkom koja ju je napustila „sasvim nespremnu“ („U lice“), a koja ju je pre toga svađala „sa svojom zemaljskom ispostavom/ majkom sa malim slovom m“ (biološka majka ili proza?). To famozno drugo lice, kome se prigovara sa različite distance – od prigušene atmosfere spavaće sobe i popunjene polovine postelje, pa sve do imaginarnih razdaljina u neodređenom pravcu, u maniru popinskog zazivanja čuda – ostaće onaj jemac korespondencije koja ni slučajno nije jednosmerna. Koja se, ako ništa drugo, odvija u stidljivom upisivanju novih značenja u pret-hodne pesničke knjige Jelene Lengold, u dresiranju starih smislova, oštrenju, a možda bi bolje bilo reći *bodibildingu* reči, i treninzima zatečene mašte i strasti. „Poezija je otišla“ naslov je triptihona iz knjige *Prolazak anđela* dok u pesmi „U lice“, pljunuvši, poezija odlazi „da začne bilo s kim“. Nema sumnje, Rolan Bart je u pravu kada piše da se književnost ponaša kao javna žena, podatna svim tumačima, ali prema svima njima ravnodušna. Ta poezija, lično, porodila je u „Mrtvorodenoj pesmi“ (*Prolazak anđela*) koja, nizom negacija koje pružaju otpor nesmetanom porođaju, umesto pesme–ploda, zakonitog deteta, isto pobacuje: „Teška, neuobličena, nalik bremenitoj gospođi,/ pesma je u vazduhu.“ Tako se i pesnička samosvest neprekidno kreće između nategnute infantilnosti kao poslednjeg otpora surovoj svakidašnjici ispunjenoj slikom telesnih i duševnih promena, te prenaglašene atribucije polnosti kao mogućnosti osporavanja muške dominacije. U pesmi „Bavljenje samom sobom“, koja je eksplicitni udar ženskog talasa, introspekcije, mekoće i otvorenosti koja samo vrti početke, nabraja, bez namere da se zaustavi, opevan je čitav niz beznačajnih radnji koje se vrše nad zamenicom, koja čuva intimu sopstva. S druge strane, te male, naizgled frivolne radnje jesu suptilna parodizacija velikih, epskih, muških tema. Kada peva o kolektivnom, Lengoldova peva o svojim precima, ogleda se u likovima roditelja čime još jednom nedvosmisleno staje na poziciju ženskog.

Bez obzira na sve rečeno, Jelena Lengold nije pisac minornih preokupacija niti kratkog daha: njena poezija, pa i proza, motivski se nadovezuju na ljubavni diskurs liričara u izvornom smislu reči, kontekstualizovanog u vremenu sadašnjem koje se, bez obzira na sve njegove nesavršenosti, potencira. Tako se i strateška nesavršenost, nedorečenost ili neprestana, devastirajuća sadašnjost Jelene Lengold može – i, avaj! svakako hoće – tumačiti nametnutim epskim, istorijski obavezujućim, jednosmernim, muškim kritičarskim polazištima, ali ona, revitalizovana i osvežena, kadra je da u isti mah nametne nove aršine, pa možda i nove kritičar(k)e, koji će baš u polumraku i dubini svog sopstvenog bunara prepoznati onu mogućnost poetskog kursa koji, umesto duhovne vertikale nameće uzemljenje i poniranje kao, nadajmo se, teško osporivu vrednost.