



УНИВЕРЗИТЕТ У НОВОМ САДУ

ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ

Студијски програм мастер академских студија

Компаративна књижевност са теоријом књижевности

ЗАВРШНИ РАД

Поетика кратке прозе Јелене Ленголд

Poetics of short stories of Jelena Lengold

Студенткиња

Милица Димитрић

Ментор

проф. др Жељко Милановић

Нови Сад, 2019.

УНИВЕРЗИТЕТ У НОВОМ САДУ

ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ

Студијски програм мастер академских студија  
Компаративна књижевност са теоријом књижевности

Милица Димитрић

ЗАВРШНИ РАД

Поетика кратке прозе Јелене Ленголд

Poetics of short stories of Jelena Lengold

*Овај рад не садржи облике присвајања или злоупотребе радова других аутора.  
Овај рад не сме да буде предмет незаконитог присвајања или злоупотребе од  
стране других аутора.*

*This thesis does not contain any form of illegal appropriation or abuse of other  
authors' works.  
This thesis must not be an object of illegal appropriation or abuse by other authors.*

Нови Сад, 2019.

Потпис студенткиње

## Садржај

1. Увод . . . . .	5
2. Развој кратке приче у прози српског постмодернизма . . . . .	7
3. Формалне одреднице кратке приче . . . . .	12
4. Феминистичка књижевна традиција . . . . .	15
5. Теме, мотиви, простор и идентитет у краткој прози Јелене Ленголд . . . . .	20
5.1 <i>Покуси лавови</i> . . . . .	22
5.2 <i>Лифт</i> . . . . .	29
5.3 <i>Вашарски мађионичар</i> . . . . .	35
5.4 <i>У три код Кандинског</i> . . . . .	43
5.5 <i>Рашчарани свет</i> . . . . .	49
6. Закључак . . . . .	54
7. Литература . . . . .	57

**Сажетак:** Предмет истраживања овог рада је поетика кратких прича Јелене Ленголд на основу изабраних прича из следећих збирки: *Покисли лавови*, *Лифт*, *Вашарски мађионичар*, *У три код Кандинског* и *Рашичарани свет*. У атмосфери која влада у њеним причама покушаћемо да покажемо да се испод љубавне тематике, која је претежно заступљена у овим причама, крије вишеслојни свет којег прожимају различите везе. Негде мање, негде више те везе спајају мотиве, просторе, ликове, емоције, језик. Јунаци њене прозе се налазе на својеврсним рубним позицијама биолошког, брачног и социјалног статуса. Наше истраживање прати вишеслојност наратива и различитост тематских веза, композициона решења и маргинални статус јунака како би нас довело до закључака у којима се оцртава поетика кратких прича Јелене Ленголд.

Кључне речи: Јелена Ленголд, кратка проза, маргиналност, женско писмо, модели женскости.

**Abstract:** Subject of this paper is poetics of short stories written by Jelena Lengold. The paper is based on stories which were selected from the following collections: *Lions in the Rain*, *The Elevator*, *The Fair Magician*, *At Three at Kandinsky* and *Disenchanted World*. Through the atmosphere present in her stories we will try to prove that beneath the romantic thematic, which is predominant in these stories, there is complex world which is interwoven with different connections group motives, places, characters, emotions and language. Heroes of her prose are on special brinks of their biological, marital and social statuses. Our research follows the complexity of the narrative and the variety of thematic connections, compositional solutions and the marginal status of characters for the purpose of leading the reader to conclusions in which he or she can acknowledge the poetics of short stories by Jelena Lengold.

Key words: Jelena Lengold, short story, marginality, female literature, models of feminism.

## 1. Увод

Јелена Ленголд (1959) је песникиња, приповедачица, романијерка. Рођена је у Крушевцу 15. јула 1959. године. Десетак година је радила као новинарка и уредница у редакцији културе Радио Београда. До септембра 2011. године је радила као пројект-координатор Нансенсколен хуманистичке академије из Лилехамера у Норвешкој на предмету конфликт-менаџер. Тренутно живи у Београду као професионална списатељица. Читалачкој јавности се најпре представила као песникиња. Објавила је неколико књига песама: *Распад ботанике* (1982), *Вретено* (1984), *Поднебље мака* (1986), *Пролазак анђела* (1989), *Сличице из живота капелмајстора* (1991), *Бунар тешких речи* (2011) и *Изабери једно место* (2016). Тек након вишегодишњег писања поезије, одлучује се да објави и збирке приповедака. Објавила је неколико збирки кратких прича: *Покуси лавови* (1994), *Лифт* (1999), *Вашиарски мађионичар* (2008, 2009, 2012), *Претестерииши ме* (2009), *У три код Кандинског* (2013, 2014) и *Рашичарани свет* (2016). У својој богатој библиографији поседује и два објављена романа: *Балтимор* (2003, 2011) и *Одустајање* (2018).

Као што је наведено, Јелена Ленголд је започела своју списатељску каријеру као песникиња, те је поезија, самим тим, у основи њеног целокупног стваралачког опуса. Песнички ритам и језичка сажетост може се препознати и у њеној прози. Сама Јелена Ленголд каже како је уобичајено мишљење људи да проза надилази песништво, међутим она сматра да је управо поезија круна књижевности; да је за поезију погоднији период младости, када човек делује под утицајем инстинктивног знања, а да је за прозно стваралаштво неопходно искуство, зрелост. Њена књига песама *Сличице из живота капелмајстора* обилује дужим песничким конструкцијама са утврђеним редоследом песама које су уобличене поглављима. Главна тема ове збирке песама је капелмајстор чија се судбина развија као у роману (Ленголд, према Арсић, 2010: 49). Све то говори у прилог логичног преласка Јелене Ленголд из младе поезије у зрелу прозу.

Списатељско доба богато искуством изродило је и зрела прозна дела јер се Јелена Ленголд од почетка представља као формирана приповедач (Бајчета, 2015: 160). Седамдесетих и осамдесетих година XX века се појављује *млада српска проза* која у

српско приповедање доводи до изражаја *урбоцентричну* наративну перспективу која је „уз испољавање *александријског синдрома, метанаративности, нове релативизације стварности*, као и *детронизације великих нарација*, какве су, на пример, историја и политика, допринела заснивању постмодернистичких поетика у српској књижевности“ (Пантић, 2015: 145). Управо, историја и политика су из прозе Јелене Ленголд суспендоване, јер унутрашњи живот њених јунака увлачи у себе друштвену стварност при покушају да анулира губитке које та стварност ствара (Јовановић, 2014: 171). Њене приче су тематски заокружене и представљају мале догађаје из свакодневнице који постају судбинска питања у животима модерних јунака. Њено централно, чак опсесивно, интересовање и преовлађујућа тематика јесу мушко-женски односи, тачније љубав и сви њени могући облици. Она тематизује ерос у широком стваралачком распону и у потпуно новом сензибилитету (Бајчета, 2015: 159). Насупрот љубави, она се предано бави и темом смрти, али и темом патње и усамљености. Њена проза је интимистичка, конфесионална, урбана, реалистична, просторно и временски ограничена и строго одређена. Осим тога, може се дефинисати и као родна, односно женска књижевност. Међутим, сама Јелена Ленголд не подржава поделу књижевности на женску и мушку, те тако ни себе не доживљава као представницу женског писма (Ленголд, према Арсић, 2010: 50). Њена књижевност, ипак, итекако може да се сагледа и из угла гинокритике као и да се истражи путем технике женског самоодређења и репрезентације (Јовановић, 2014: 169). Неизоставно је поменути да се у њеној прози могу препознати и „одјечи (про)феминистичке теорије и праксе [...] чак и онда када (то) показује ауторкину склоност да дотакне универзалне димензије разумевања и читања“ (Брајовић, према Бајчета, 2015: 175).

Овај рад настоји да прикаже основне карактеристике поетике кратке прозе Јелене Ленголд из различитих углова (скоро фокализаторски) како би увидели да најопштије теме могу и даље бити изузетно актуелне.

## 2. Развој кратке приче у прози српског постмодернизма

Развојни пут српске кратке приче сеже далеко у прошлост и тренутно је можда најактуелнија литерарна врста. Кратка прича у потпуности одговара духу времена, који се најчешће дефинише појмом брзине. Тако и књижевност мора да испрати ту брзину и реагује формом која најбрже одговара и реагује на одређени тренутак. Управо је и појам тренутка битна одредница саме форме кратке приче; прича се фокусира на својеврсни тренутак, те је читава платформа приче извучена из контекста времена и фокусирана на садашњост са одређеним ретроспекцијама у прошлост. Да би се дошло до овог, претходно наведеног, стања у који је дошла српска кратка прича, обавезно је направити осврт на њене почетке.

Развој постмодернизма у српској књижевности може се поделити на две струје. Сам појам постмодернизам је у нашу књижевност ушао осамдесетих година XX века захваљујући нашем теоретичару књижевности Предрагу Палавестри. Он је појам постмодернизам користио као синоним за свој ауторски термин *критичка књижевност* (Татаренко, 2013: 17). О појму постмодернизма Ихаб Хасан је написао да:

сама реч постмодернизам звучи грубо и непријатно: она евоцира појам који и сама жели да превазиђе или укине, тј. сам модернизам. Реч је о термину који у себи садржи властиту супротност, што није био случај ни с романтизмом и класицизмом, ни с бароком и с рококом. Штавише, он подсећа на темпоралну линеарност и конотира застарелост, па чак и декаденцију, што ниједан постмодерниста неће признати (Хасан, 1983: 456).

Линда Хачион о појму постмодернизма пише да се, ипак, не може тако лако користити као синоним за савремено. Исто тако, не може бити употребљаван за опис интернационалног културног феномена јер је најпре европски, али и северноамерички и јужноамерички (Хачион, 1996: 17).

Прву струју српских постмодерниста чине они писци који прате линију модернизма, тј. оне који настављају традицију (експресионизам и традиционални модернизам), а другу струју представљају писци који одбацују линију модернизма и заговарају традицију радикалних експеримената надреалиста и дадаиста (авангарда). Књижевност постмодернизма је, на нашим просторима, развила селективни однос према наслеђу претходне генерације путем изражавања литератуоцентризма, спојеног

са лудистичким концепцијама, и одбацивања *великих нарација* (Татаренко, 2013: 17-21).

У српској прози се развијају три доминантне фазе у развоју које се дефинишу пратећи динамику форме у књижевности српског постмодернизма и ослањајући се на доминантне тенденције формалних експеримената (Татаренко, 2013: 26). Прва фаза је карактеристична за шездесете и седамдесете године XX века и за њу се предлаже одредница *протопостмодернизам*. За најзначајније представнике ове фазе, односно прве генерације постмодерниста, сматрају се Данило Киш и Борислав Пекић. За њих је карактеристична поетска веза са модернизмом (међуратним и послератним), а за теоријску базу узимају принципе руске формалистичке школе и структуралистичке радове Ролана Барта (Татаренко, 2013: 26-29).

Друга фаза развоја обухвата осамдесете и почетак деведесетих година XX века. За ову фазу се предлаже одредница *високи постмодернизам* (Татаренко, 2013: 31). Најрепрезентивнији представник ове фазе јесте Милорад Павић, али и читава друга генерација постмодерниста која је у књижевности обједињена генерацијским именом *млада српска проза*. Представници друге фазе су Светислав Басара, Сава Дамјанов, Немања Митровић, Васа Павковић, Михајло Пантић, Радослав Петковић, Милета Продановић, Владимир Пишталo и други. За представнике *младе српске прозе* је карактеристично интересовање за авангарду, тачније за њене радикалне идеје. Разлог томе је највероватније одсуство доминантног модела (претходне чврсте генерацијске поетике) који би млади требало да превладају. Од претходника су наследили пажњу према форми и иновативне наративне стратегије (Татаренко, 2013: 31-32).

Трећа постмодернистичка фаза се одвија од краја деведесетих година XX века и прелази на почетак XXI века, дакле, на самом прелому између два столећа. Она се може одредити као *post-постмодернизам*<sup>1</sup> јер је почетак последње деценије XX века обележио постмодернизам; у другом делу деведесетих и почетком XXI века је доминантан постпостмодернистички књижевни правац и долази до поетичких промена. Код прозаиста који делују крајем деведесетих година XX века и почетком XXI века очигледно је опонашање стила класика постмодернизма, међу којима су

---

<sup>1</sup> Дефиницију *post-постмодернизам* предлаже Ала Татаренко за „обележавање постпостмодернистичке (према времену нестајања) модификације постмодернизма, која се карактерише очувањем његових поетских оријентира“ (Татаренко, 2013: 34).



најчешће дела Данила Киша, те на место референта, уместо стварности, долази књижевност (Татаренко, 2013: 34-35). У овој фази се примећује повратак концепту *критичке књижевности*<sup>2</sup> на новом уметничком нивоу, а представници линије *постмодернистичког критицизма* наслеђују, од *критичке књижевности*, преусмеравање на стварност и утицај на њу, што постаје један од главних циљева уметничког деловања (Татаренко, 2013: 35).

Српска постмодерна проза се опирала уобичајеним дефиницијама уметничке делатности што јој је омогућавало промену жанровског статуса у односу на наслеђен жанровски систем, али и истицање њеног аутопоетичког карактера. Мора се нагласити да српски постмодернисти нису вршили овај књижевни експеримент само ради било каквог експериментисања, већ су за циљ имали вишу намеру, а то је проширивање граница књижевности, и говора о њој, те „покушај да књижевност постане нешто Друго и Другачије – не напуштајући, ипак суштину свога Бића“ (Дамјанов, 2012: 175). Најважније иновације које уноси у књижевност постмодерна српска проза са краја XX века јесу: слободна креативно-комбинаторичко текстуална игра (која може бити све само да се она одигра на различит и другачији начин и да се од постојећих састојака направи непостојећа, непознатљива смеса) и инверзија која је кључна интенција (подразумева превазилажење и коначно напуштање логоцентризма који представља доминанту модерног духовног наслеђа Запада) (Дамјанов, 2012: 175-176). Динамизам форме се најбоље очитује кроз метатекстуалност, затим кроз писање о самом писању, али и о читању или тумачењу сопственог дела. Током последњих двадесет година, српска проза је детронизовала позицију *илузије веродостојности* заменивши је са веродостојношћу илузије. То значи да се у текстовима више не скрива компонента имагинарности и нестварности, већ се та фикцијска суштина чак истиче (Дамјанов, 2012: 177-178).

---

<sup>2</sup> Предраг Палавестра објашњава појам критичке књижевности: “Поетика постмодернизма подразумева, пре свега, критички однос према свим облицима стварности, критичку трансценденцију бесконачних и дубоких противречности савременог света, обузетог технолошком револуцијом и идеолошким антагонизмом, падом љуског морала, буђењем нових форми културе и општим распадом индивидуализма. Плурализам и богатство идеја, стилова и опредељења, равноправност свих стваралачких метода и њихов демократски дијалог у непрекидном дијалектичком прожимању и допуњавању, омогућили су да постмодернистичка књижевност развије иманентно утопијско визионарство слободне маште и нову поетику наде, да превлада отуђење језика, да користи традиционалне духовне вредности националних култура и да се, насупротив насиљу, конституише као једна алтернативна идеологија епохе“ (Палавестра, према Татаренко, 2013: 18).

Још осамдесетих година прошлог века завладала је мода постмодернистичке кратке приче, највише зато што је као жанр одговарао духу времена (Дамјанов, 2012: 181). Дух времена одликује фрагментарност и динамичан ритам цивилизације у којој живимо. Као најистакнутији представник и заговорник, главни промотер кратке приче (short story) коју је популаризовао преко превода прозе америчких и енглеских постмодерниста – издвојио се Давид Албахари, писац, преводилац, уредник, приређивач антологија савремене светске приче (*Савремена светска прича I, II*). Његово оригинално стваралаштво, које обилује наративним експериментима, развија се у оквирима *кратке приче*, *кратке кратке приче* и *кратке кратке кратке приче* (Татаренко, 2013: 32-33). Са овим минималистичким поетичким тенденцијама, друга генерација постмодерниста се упознала и приближила стваралаштву представника америчког постмодернизма чије су се наративне стратегије примиле и примениле на простору српског књижевног стваралаштва (Татаренко, 2013: 32-33).

Кратка прича у Србији након двехиљадите године, нажалост, не наставља, по неком задатом, континуираном плану, трагом Давида Албахарија и Светислава Басаре. Она је неправедно маргинализована форма и никада мање лиризована нарација модернистичког експеримента. Међутим, захваљујући *писања по задатку*, писања које је релативизовано и третира се као мање вредно, кратка прича добија нову шансу. На овај начин се превазилази схватање инспирације као мистичног делања епских муза и тренутног надахнућа. Схватање да литература проистиче из литературе и да се у истој стари мотиви пишу на нови начин, доводи до закључка да је дошло до суштинског превазилажења архаичних идеја и тенденција, као и заблуда о процесу уметничког поступка (Гордић-Петковић, 2007а: 353). Часопис *Реч* има посебно место у промовисању кратке приче након њене дугогодишње учмалости. Своје тематске пројекте, часопис је претворио у антологије крими и еротске приче које је приредио Васа Павковић. Писање по задатку је, у околностима српског стваралаштва, више од досетке. Захваљујући писању по задатку, на нашим просторима је дошло до реинституционализације кратке приче јер је, иако веома разнородна и плодна, већ дужи временски период неправедно таворила у сенци стране приповетке (Гордић-Петковић, 2007: 354). Ипак, антологија српске крими приче под називом *На трагу*<sup>3</sup>, коју је приредио Васа Павковић, први пут објављена 1998. године (пре тога су приче

---

<sup>3</sup> У овој антологији налази се и прича Јелене Ленголд „Последње речи“ која је касније уврштена у њену збирку приповедака „Лифт“.

објављене у часопису *Реч*, у априлском и мајском броју, 1997. године), добија своје реиздање 2014. године. Осим антологија нешто старијег датума као што су *Антологија српске прозе постмодерног доба* (1992), коју је приредио Александар Јерков и антологије *Нова (постмодерна) српска фантастика* (1994, 2004), коју је приредио Сава Дамјанов, ту су и антологије новијег датума као што су *У књигама све пише: антологија новије српске приче* (2008) коју је приредио Милован Лујо Данојлић, *21 за 21: антологија српске приче с почетка новог века* (2011) коју је приредио Васа Павковић, као и *Старост* (2012), тематска антологија која је настала принципом писања по задатку, а приредили су је Давид Албахари и Срђан В. Тешин. Дакле, заинтересованост за кратку причу на нашим просторима је у порасту и пројекти који су раније покренути су сигурно дали позитиван исход.

### 3.Формалне одреднице кратке приче

Занимљиво је нагласити да је форма кратке приче ушла у простор српске постмодернистичке прозе, а да није имала прецизно дефинисане одреднице. То је било крајем осамдесетих година прошлог века. Чак ни Давид Албахари, тадашњи најгласовитији заговорник и писац кратке приче, али и преводилац истакнутих примера са енглеског језика, није се опредељивао за квантитативни критеријум, али ни за својеврсне унутрашње ознаке тог жанра (Дамјанов, 2012: 181). По његовој сјајној *Антологији светске приче* (Београд, 1980) види се да за циљ има искључиво промоцију кратке приче, јер је, поред поетичке и вредносне изврсности, жанровски веома разноврсна (Дамјанов, 2012: 181-182). На тај начин, Албахари је путем идеје о афирмацији кратке приче, заправо афирмисао светски постмодернизам (Дамјанов, 2012: 182).

Основни поетички проблем кратке приче јесте амбивалентан однос форме и садржине, односно израза и догађаја. Према Хемингвеју, приповедање је израз догађаја, а не догађај израза (догађај говори о себи више него што то језик мртвих метафора може учинити); према Поу је „кратка прича јединствена хармонична целина у којој свеукупни утисак засењује ефекат њених појединачних делова“ (Гордић-Петковић, 2000: 17). Оно што суштина приче представља јесте својеврсни коментар на одређену људску ситуацију. Управо зато су у њеној основи елементи лика, догађаја, места и мотива чврсто повезани (Гордић-Петковић, 2000: 16-17).

О формалним одредницама кратке приче се углавном писало и мислило у односу на форму и суштину романа. Међутим, након дуготрајних истраживања постало је очигледно и сасвим јасно да се критеријуми разграничења, између ове две књижевне врсте, никако не налази у очигледној разлици у дужини дела, већ у његовој структури и композицији (Гордић-Петковић, 2000: 19). Кратка прича није кратка због већег јединства радње (јер се све кратке прозне форме баве сажимањем), већ зато што се она бави малим стварима. Те мале ствари чине својеврсне, изванредне догађаје који су везани за краткотрајан сегмент времена (Гордић-Петковић, 2000: 19). Оно што је још чини јединственом јесте то што у њој реченица игра пресудну улогу; у краткој

причи се читалац везује за реч више него у песми. Прича се фокусира на селективне, појединачне догађаје, на необично и изузетно те „формира посебну структуру почетка и краја из које се ништа не може избацити а да се њен систем не наруши“ (Гордић-Петковић, 2000: 19). Овакво одређење се више везује за песму, него за велике нарације попут романа<sup>4</sup>.

Сам термин *прича* би требало да буде одређење за кратку наративну целину у којој је главни акценат на заплету, док се појам *кратка проза* везује за дела у којима је заплет подређен психологији и расположењу. Поетске слике, умеће да се читаочева пажња строго усмери на детаље и тренутак, затим стварање симбола јесте оно што се у краткој причи цени као врхунски уметнички домет, а доводи у везу са лирском поезијом. Заједно, са претходно наведеним елементима, повезани су и окружење, заплет, јунаци, атмосфера и тон, али они не морају довести до кулминације или поенте на крају приче (Гордић-Петковић, 2000: 20).

Рут Килхенман наводи разлике између кратких прозних жанрова, али издваја напоредни однос новеле и приповетке наспрам кратке приче. Новела и приповетка читаоцу пружају осећај олакшања због затвореног краја, док кратка прича „за собом оставља, са својим отвореним крајем, неријешено питање у читаоцу, дисонанцу, свијест о неповезаности, фрагментарности опстанка<sup>5</sup>“ (Килхенман према Гордић-Петковић, 2000: 20).

Кратка прича ће понекад искористити елементе из тематског домена романа (прича се више служи елементима тајанства и маште, а њени корени су дубљи у натприродном и мистичном<sup>6</sup>), међутим, у њој ће грађа бити другачије структурисана и биће испричана другачијим темпом. Она ће чешће имати отворен крај него маестралну завршницу (Гордић-Петковић, 2000: 21).

---

<sup>4</sup> Јелена Ленголд је изјавила: „Мислим да имам добро осећање ритма. То ми је било важно и код поезије, а и у причама. Зато се нервирам кад неко жели да ми промени неку реч која онда, тако промењена, изневерава мој унутрашњи ритам. Има нечега у томе да људи који лепо певају, а ја мислим да лепо певам, успевају да музички искомпонују причу“ (Ленголд према Арсић, 2010: 53).

<sup>5</sup> Ова тврдња се може довести у везу са причом „Четврти разлог“ из збирке *У три код Кандинског* Јелене Ленголд, о чему ће више речи бити у сегменту под називом *У три код Кандинског*.

<sup>6</sup> Ова тврдња се доводи у везу са оним причама Јелене Ленголд које садрже мотиве Сунца, Месеца, звезда, снова. О томе ће више бити речи у одељку *Лифт*.

У причама често наилазимо на снове који служе као њена структура. У сновима мора бити употребљена неопходна симболика, а као литерарни поступак се користи инверзија или интевизирање стварности, као и поигравање манифестног и латентног. У причама илузија стварности готово да и не постоји јер нас прича константно подсећа да је фикционална и да је настала на измишљеном (Гордић-Петковић, 2000: 21-22).

Како је формативно скучена и сугестивно бесконачна, прича је погодна за парадоксалну ситуацију у којој има могућност да се бави граничним подручјима тематике,<sup>7</sup> као и за приказивање тренутака прелома, спознаје и кризних тренутака (више него срећним завршетком) (Гордић-Петковић, 2000: 22-23).

---

<sup>7</sup> Као што су, на пример, хомосексуалност и инцест.

#### 4. Феминистичка књижевна традиција

Тешко је говорити о континуираној женској књижевној традицији, али још теже о континуираној женској критици на нашим просторима. Ралог томе је, у највећој мери, скандалозно заташкавање историје феминизма код нас. Женска критика је своје полазиште проналазила у резултатима западне критике, не тражећи узоре у нашој прошлости. У нашој литерарној баштини ипак постоје текстови који су писани из феминистичке перспективе те су због своје реткости заслужили да се осврнемо на њих.

Најпре се издваја текст под називом „Жене и књижевност“ из 1913. године. Овај текст је објављен у публикацији *Српкиња*, штампаној у Сарајеву у издању *Добротворне женске задруге* из Ирига. Поменути текст садржи више од педесет биографија знаменитих жена, углавном књижевница. Нажалост, не зна се ко је аутор текста, али се може претпоставити да га је написала женска рука<sup>8</sup> (Дојчиновић-Нешић, 2000). За разлику од неких великих есеја и текстова који потичу из западних култура, као што је уважени есеј *Сопствена соба* Вирџиније Вулф, текст „Жене и књижевност“ није стилски избрушен, нити се ауторка удубљује у психолошке процесе који су битни за писање; ауторка не разматра естетске аспекте женске књижевности под којом, осим поезије и прозе, подразумева и критичке, научне и публицистичке радове (Дојчиновић-Нешић, 2000). Овај текст се бави питањем одсуства жена из књижевности, о томе да се о српској жени ретко пише, о непостојању женских часописа око којег би се књижевнице окупљале, о неравноправности књижевних веза, па и о томе да се женама интелектуални рад не плаћа. Ово смело ауторкино обраћање јавности наводи на закључак да је српска интелектуалка имала идентичне недаће као и било која друга светска књижевница, али и да је била спремна да се за женску културу, за женску

---

<sup>8</sup> Биљана Дојчиновић-Нешић наводи да постоји могућност да је ауторка текста Јелица Беловић-Бернацковска (1870-1946) која је била уредница овог издања публикације *Српкиња*, а текст је објављен као уводни део публикације. Јелица Беловић-Бернацковска је објавила и у босанским новинама *Bosnische Post*, штампане на немачком језику, једно поглавље о сефардској жени у Босни.

Вредно је поменути да се у истим новинама, поред текста Беловић-Бернацковске, појавио се и чланак *Die Sudslawische Frau in der Politik* (*Јужнословенска жена у политици*) ауторке Лауре Папо-Бохорети (рођене као Луна Леви) (1891-1942) која је важила за прву феминисткињу на Балкану. Њену рукописну грађу чине есеји, драмски текстови, слике о обичајима, поезија и значајан опус приповедака. Говорила је француски, немачки, латински и целог живота је сакупљала шпанске романсе које се почетком XX века више нису могле чути у Шпанији. Њена студија под насловом *La Mujer Sefardi de Bosna* (*Сефардске жене у Босни*), из 1917. године, је прва светска културографска и етнографска књига о сефардској жени (Томашевић, 2016).

дегетоизацију и демаргинализацију чврсто заузме. Поред одређених недостатака, овај текст је од велике важности за савремену феминистичку критику јер садржи материјалне и друштвене аспекте који су битни за настанак књижевног дела и очување књижевне традиције (Дојчиновић-Нешић, 2000).

Као што је већ поменуто, српска женска критика, у недостатку сопственог полазишта, теоријску и методолошку платформу проналази у западним моделима. Најпре, неопходно је поменути претечу, односно зачетницу феминистичке идеологије, књижевницу Вирџинију Вулф. Осим већ поменуте књиге-есеја *Сопствена соба*, неопходно је поменути и краће есеје „Жена и проза“ и „Професије за жене“. У њима Вирџинија Вулф разматра неколико кључних питања која ће касније, тачније од краја шездесетих година, знатног утицаја имати у феминистичком истраживању књижевности на англоамеричком подручју. Нарочитог утицаја ће имати при изучавању књижевности коју су писале жене (Дојчиновић-Нешић, 2000). Појмови, синтагме, проблеми, па чак и конкретни делови реченица из опсервација Вирџиније Вулф су у толикој мери уткани у феминистичке критике да их, чак и без наглашавања о припадности, можемо са лакоћом препознати (Дојчиновић-Нешић, 2000). Овај аналитички спис, *Сопствена соба*, је полазна тачка у англоамеричким феминистичким текстовима. Он је истовремено и студија и аутобиографија, есеј, али и исповест, анамнеза *женског случаја* у англофоној цивилизацији. Кроз фиктивни лик Шекспирове сестре Џудит, Вирџинија Вулф мапира тамна места женске културе и предочава потешкоће и препреке са којима се списатељице и уметнице суочавају (Гордић-Петковић, 2011: 398).

Жена је невидљива и маргинализована што је крајњи исход поједностављеног, патријархалног дефинисања женског идентитета који стоји насупрот мушком (Гордић-Петковић, 2011: 398). У односу мушкарца који пише и жене која пише нема симетрије, самим тим не постоји ни једнакост међу њима (Баховец, 2011: 107). Зато би најпре требало одговорити на питање о жени и њеном идентитету јер

мушкарац је прво човек, у медијуму универзалнога, жена је прво жена, различита од мушкарца. Мушкарац је норма, закон, модел, жена је отклон од норме, измена закона и копија модела. Посебан положај жене јесте већ у самој полазној тачки, у уводној постави и већ у самој претпоставци (Баховец, 2011: 107).

Симон де Бовоар пружа обесхрабрујућу дефиницију положаја жене где се она „детерминише с обзиром на мушкарца и разликује се у односу на њега, а не он у



односу на њу; она је небитно у супротности са битним. Он је Субјект, Апсолут, она је Други“ (Бовоар, према Баховец, 2011: 107).

Оно што се намеће као прва разлика између мушкарца и жене јесте биолошка, физиолошка и анатомска, односно полна разлика. То су све оне примарне и секундарне карактеристике са којима се рађа. Друга, родна разлика, се очитује у друштвеном контексту, у виду оних категорија које су уписане у културу којима се даје знак за припадање мушком и женском роду. Сами термини *пол* и *род*, када бивају употребљени у терминологији родних студија и феминистичке критике, означавају два различита скупа вредности (Гордић-Петковић, 2011: 397). Карактеристике рода неминовно улазе и у културне и књижевне творевине једног друштва, па тако и јунаци и јунакиње одређених књижевних дела попримају особине и облике какви се очекују од читалачке публике. Жене немају никакву моћ да прекроје та очекивања, јер је слика женскости унапред конструисана, без икаквог утицаја жена. Зато Симон де Бовоар „пледира за ослобођење жена које би резултирало из њиховог позитивног деловања у оквиру друштва, будући да однос жене према свету моделује свако други сем ње“ (Гордић-Петковић, 2011: 397). Подела на пол и род дала је могућност англоамеричкој феминистичкој књижевној критици да друштвено утиче на родну динамику у новонасталим књижевним делима, али и да утиче на начин на који се дела читају (Гордић-Петковић, 2011: 397).

Основне интелектуалне традиције у феминистичкој књижевној критици јесу француска феминистичка теорија и англоамеричка књижевна критика. Ово су, заправо, два вида проучавања књижевности где француска теорија покушава да детерминише полне разлике на поставкама Жака Лакана, Ролана Барта и Жака Дерида, док се амерички критикотеоријски модел бави појмом рода као друштвеној творевини полности (Гордић-Петковић, 2011: 398). Заснована на овој поставци, англоамеричка књижевна критика на овај начин започиње ново откривање традиције, ново ишчитавање текстова који су потекли од жена<sup>9</sup>, али се бави и

анализом стереотипа, мизогиније и сексизма у карактеризацији женских ликова у књижевности – да би се наставила испитивањем женског искуства, женског стварања и свеженског доприноса традицији уметничке и ангажоване књижевности (Гордић-Петковић, 2011: 398).

---

<sup>9</sup> Ова тврдња се може потврдити, између осталог, новијим читањем дела Вирџиније Вулф у зборнику радова који је објавио Њујоршки универзитет под насловом *Virginia Woolf: Lesbian readings* (1997).

У складу са ова два вида проучавања књижевности може се говорити и о два типа феминистичке критике које је установила америчка теоретичарка Илејн Шоуволтер крајем седамдесетих година прошлог века. Први тип је *феминистичка критика у ужем смислу* и представља „испитивање које проверава идеолошке претпоставке књижевне појаве и бави се женом као потрошачем књижевности коју прозиводе мушкарци“ (Дојчиновић-Нешић, 1996). Други тип феминистичке критике чине две подврсте, а то су *гинокритика* и *гинезис*. Гинокритика се дефинише као тежња за реконструкцијом и осмишљавањем теоријског и традиционалног оквира истраживања женског књижевног стваралаштва (Гордић-Петковић, 2011: 399) и карактеристична је за англоамеричку критику, док је гинезис теоријско читање женског као дискурзивног ефекта у тексту које одбацује временску димензију и карактеристично је за француску критику (Дојчиновић-Нешић, 1996). Ова два правца, гинокритика и гинезис, посматрају се искључиво у међусобном сагласју. Они никако не искључују једно друго нити делају као супротне категорије.

Гинокритика је научни приступ који је фокусиран на књижевност коју пишу или су писале жене и за циљ има сазнање о сродности женског писања, те заједничке одлике и елементе женске традиције у женском писању (Гордић-Петковић, 2011: 401); она има задатак да реконструише традицију литературе и омогући ново читање одређених значења која су у другим приступима одбачена као тривијална или нејасна због своје родне обојености (Дојчиновић-Нешић, 1996). Овај научни приступ је мултидисциплинаран јер је обогаћен различитим методологијама из области психологије, социологије, историје, антропологије; такође, у великој мери доприноси анализи жанрова, тема, мотива, ликова, симбола и на тај начин има велики значај и вредност при разумевању женске књижевности (Гордић-Петковић, 2011: 401-402).

Како се у многим књижевним делима могу пронаћи одређене сродности, долази до сумње да постоји универзална женска имагинација. Илејн Шоуволтер категорички одбацује постојање универзалне женске имагинације и указује

на то да се самосвест жене писца кроз књижевно дело исказује на начин примерен времену и месту – историјском тренутку и културној средини који формирају њене ставове и мишљења [...] Гинокритичарке одбацују идеју о свеженском сензибилитету који би дела женских аутора повезивао у целину (Гордић-Петковић, 2011: 402).

Оно што додатно обогаћује гинокритику као научни приступ јесте то што се бави и проучавањем женског тумачења мушког стварања, односно, бави се питањем како жена чита, разуме и реконструише мушки канон.

Током читаве историје проучавања књижевности развила се лажна универзалност родова, тачније, универзално је изједначено са мушким. Научним принципима теорије рода омогућава се и мушком и женском књижевном делу флексибилан приступ са свешћу о категоријама разлике (Гордић-Петковић, 2011:407).

## 5. Теме, мотиви, простор и идентитет у краткој прози Јелене Ленголд

У српској женској књижевној традицији постоји једна алтернативна, подземна струја (која се може означити и поткултуром), која приповеда приче о љубавима и тугама које су се могле десити, али су избегнуте неким судбинским или пуким случајем, о самоубиству које се одлаже, о заборау који осветљава садашњост и сећању које је мрачи. Поред тога, ове приче приповедају

о Њему и Њој, без патетике и сладуњавости, у окружењу без обележја, у простору где су политика и историја под суспензијом, у свету са мало личних података, са ретким описима, још ређим дијагнозама и тек покојим амблематским псеудонимом који се јунаку и јунакињи ове прозе додели реда ради и преко воље (Гордић-Петковић, 2009: 110).

Приче Јелене Ленголд нису написане са намером да почну, трају и да се заврше по вољи читаоца. Иако постоји жеља аутора да напише причу са *хепиендом* (Ленголд, према Арсић, 2010: 53), јунаци ових приповедака се мазохистички одупиру тој намери. Самосвојни и изгубљени у урбаном простору, они константно лутају у потрази за сопственим идентитетом. У том лутању, изгубљености, неизграђености, у личном, друштвеном, емоционалном процепу они се у свету издвајају као случајеви. Њихови животи се своде на монотони, линеарни ток, са по којим узбуђењем који се у читаву вечност уписује као животни догађај, а тај догађај траје тек толико да се о њему напише једна кратка прича.

Проза Јелене Ленголд је савремена и интимистичка, на изоштрени и префињени начин се бави женским углом гледања на свремену тему мушко-женских односа смештену у савремени тренутак. Она је првосвештеница ове књижевне струје која обухвата интимистичку прозу за зреле и осетљиве читаоце који бивају омађијани и ухваћени, те увучени у причу, што се очитује већ у њеној првој збирци приповедака *Покисли лавови* (1994) (Гордић-Петковић, 2009;110-111). Књиге које су уследиле, збирка прича *Лифт* (1999) и роман *Балтимор* (2003)

смештене су у идентичан предео, монотон и нимало гостољубив, у имагинарну земљу вечне садашњости и снажне носталгије. Ленголдленд је неприступачни терен љубави и сећања, недоумица, страхова; то је предео у ком се настањују демони смрти и успомена – као у Карверовим причама о

постоји после развода и равнодушној празнини која испуни свет након смрти љубави; слично Муракамију чије књиге стижу са планете на којој, како написа један критичар, станују сви наши страхови, у Ленголденду љубав није награда већ мука; највећа авантура је заједнички живот, а најгори ризик исповедање (Гордић-Петковић, 2009: 111).

Јелена Ленголд, за општу основу у својим причама, узима тему десакрализованог ероса чија је аура у потпуности демистификована при константном трагању за што потпунијим остварењем, као и због тога што се сексуалност практикује као каква свакодневна, репетативна обавеза (Бајчета, 2015: 160). Ерос се најчешће јавља у облику краткотрајне страсти којој се човек махом препусти, не знајући да ће платити високу цену рушевина које ишчезле страсти остављају за собом. Јунаци у причама Јелене Ленголда сведоче управо о неодвојивости љубави и патње (Бајчета, 2015: 160).

## 5.1 Покисли лавови

Оно што све приче Јелене Ленголд повезује у један тематски оквир јесу мотиви који се понављају, а обухватају демаскирање традиционалног схватања љубави, патње и усамљености. Већ у својој првој збирци *Покисли лавови*, Јелена Ленголд успоставља тематске доминанте које ће се проширити и на њене наредне књиге кратких прича.

Прва прича у првој збирци *Покисли лавови*, нимало случајно носи наслов „Узроци“. Ова прича нарочито привлачи пажњу као изузетно мотивски вишеслојна. Читаоцу се најпре чини као прича о идиличној љубавној атмосфери, али захваљујући митолошкој и астролошкој премрежености, она добија на значају вишег ступња. Прича „Узроци“ говори о поштовању ванвременских ритуала који су за јунака нужни уколико хоће да сачува емотивни спокој, љубав и блаженство. Од тих ритуала зависи срећа једног брачног пара.

Брачни пар из приче „Узроци“ приређују богату вечеру за своје пријатеље уз урбанизовани архетипски императив који подразумева приношење жртве у виду заклане метафоричке овце. Кроз ритуал који испуњавају, овај брачни пар исказује жељу да се „сачувају од деструктивног утицаја мартовских ида, дана пуног Месеца који су светковина бога Јупитера. Јупитер је муж Јуноне, иначе богиње Месеца, напомиње нараторка, а у дане ида, *Римљани би му приносили заклану овцу на жртву*“ (Гордић-Петковић, 2017: 387).

Како Месецу не могу да принесу аутентичну жртву, брачни пар се одлучује за алтернативну опцију<sup>10</sup> у виду једноставне вечере коју ће припремити својим пријатељима, а уз то ће се потрудити да се што више хране поједе. Њихову намеру доводи у питање рестрикција воде, али успевају да своје госте заварују испијањем вина. Све чине зарад очувања тренутне среће и хармоније, али то чине из страха да би иста лепота могла у једном једином тренутку нестати (Гордић-Петковић, 2017: 388).

---

<sup>10</sup> Могуће је да алтернативна жртва упућује и на алтернативну љубав и живот, то је оно што нам преостаје када је наша првобитна жеља немогућа, тј. нема могућности избора другачијег. Човеку је предодређен живот још у пренаталном добу, јер он сам није имао никаквог учешћа у избору. Тако тече читав његов живот, ван његових утицаја и жеља, онако како му је предодређено. Тако је и када је смрт у питању, осим суицида. Јунаци прича Јелене Ленголд живе управо такав, алтернативни, живот. Дакле, ова прва прича из њене прве збирке предодређује судбину свих будућих јунака у кратком прозном стваралаштву Јелене Ленголд.

Након завршене вечере брачном пару се чини да су успели у својој намери и да су умилостили недокучиви Месец, али након одласка гостију неспокој и слутње нису нестали из њихових срца:

Сада им се наједном учинило да Месец мање претећи осветљава реку и маглу. Окренули су се и пошли натраг, ка граду. Чинило се да се из правца шуме, са севера, стиже грмљавина. Птице су кричале све гласније и у густим јатима излетале из свог заклона. Бежале су негде низ реку. Био је то један од оних момената кад свет, и не знајући то, пулсира у ритму нечијих корака и када се, попут завета, изговарају, очигледне, непотребне реченице, које потом у себе заувек закључавају смисао неизговореног. И тамо негде, закључан, тај смисао нарасте до сразмера смо њему знаних (Ленголд, 1994: 10).

Кроз ову причу се константно осећа зедња, тескоба која изазива опсесивно-компулсивно понашање, неспокој и сетне слутње које онемогућују срећан крај. Брачни другови никада неће имати вере у постојаност и непропадљивост љубави и среће што потврђују узнемирене птице, магла која се појављује над реком и удаљена претећа грмљавина (Гордић-Петковић, 2017: 388). У овој причи је постојала могућност стварања истинске, присне, интимне везе између људи који су блиски, али узроци неуспеха се крију у животним искуствима насталим у прошлости (Павковић, 1997: 165) као и у моћи неизговореног. Наратор из приче каже:

Она се никада у животу није могла дуго концентрисати на мисли о садашњости. Постојећи тренутак увек јој је измицао, попут покушаја да се ухвати летећи прах. Живела је, зато, увек у тренутку који је био испред или иза ње. Према будућности се односила са дозом сумњичаве туге, желећи много и не очекујући заправо ништа. Али је прошлост била оно што је схватала најозбиљније. Прошлост је била једино право постојање. И што је прошлост бивала удаљенија, то јој се чинила стварнијом (Ленголд; 1994: 8).

Јелена Ленголд описује односе између брачних, али и случајних партнера; она осликава вечиту напетост и дисбаланс у мушко-женским односима тематизујући тиме неуспех комуникације и толеранције, неспоразума и блаженства који су ненамерни и неочекивани. Она се без патетике, горчине или цинизма упушта у теме брачног неверства, у детаљну анализу породичних руина или меланхоличну реминисценцију на детињство (Гордић-Петковић, 2007б: 82).

У тоналитету приче “Узроци“ развиле су се и приче „Детлићев поглед“ и „Метла, качкет, рибе, гипс и још којешта“ у којима се исцрпљује присуство светлог осликавања ероса у прози Јелене Ленголд. Ипак, чак се и у овим причама могу пронаћи

наговештаји победничке празнине заједничког постојања над првобитном страшћу и „занесеношћу двоје бића коју репрезентује флоберовски симбол куваног мяса у првој, или јукстапозиција младог и старог брачног пара у другој приповједи“ (Бајчета, 2015: 161). Јунаци приче „Метла, качкет, рибе, гипс и још којешта“ се налазе пред избором између љубави и илузије. Протагонисти бирају њихову љубавну везу, „а сликајући њене призоре, књижевница ће их прекидати комичким дијалозима са навалентим председником кућног савета, официром у пензији, градећи одличну сторију од духовитих и динамичних разговора, неке врсте документа о прохујалом добу“ (Павковић, 1997: 166).

Јелена Ленголд у својој прози литераризује разнолике теме које чак стоје једна насупрот другој. Она обухвата еротику и злостављање, пубертетски бес и озлојеђеност зрелог доба; љубав, патња и усамљеност не егзистирају као засебни ентитети, већ су сједињени и држе се заједно као нераздвојне пријатељице (Гордић-Петковић, 2009: 111).

Прича „Претестериши ме“ је на неколико нивоа интересантна за читање. Овом причом Ленголдова уводи читаоца у специфичан простор њених прича који ће бити препознат као њен лични потпис, али упућује и на литерарну дискусију са другим књижевним делима, односно писцима. Конкретно, прича „Претестериши ме“ се ослања на једног од представника бит генерације (beat generation), Чарлса Буковског, који осликава човека у његовом сировом стању и прљавом окружењу, најчешће огрезлог у пороке, без трунке улепшавања. Тако се и у претходно поменутој причи Јелене Ленголд препознаје атмосфера из поезике Буковског.

У причи „Претестериши ме“, након безазлене, али жестоке свађе између јунака Павла и његове супруге, Павле излази из стана и улази у лифт са намером да се након неког времена, када се страсти слегну, врати у заједнички стан. Сам силазак лифтом може се протумачити у митолошком светлу, тачније тај чин има дубинско-психолошку конотацију. Као какав модерни Одисеј, Павле одлази од куће у свет који се може дефинисати као *доњи* свет, у потрази за узвишеним знањем. Тамо доле, у том паклу, он среће жену која је одавно изашла из брака и обрела се у мрачном свету усамљених. Све карактеристике те жене (кратки изгрисани нокти, велики прстен, покварени зуби, алкохол) алудирају да је она у тај свет сишла да из њега никада не би изашла (Бајчета, 2015: 163). Цео свет је заправо један



инферно усамљених и остављених душа, а једино склониште из њега је љубав у коју човек може само привремено да се сакрије. Павлу је било допуштено да у њега на кратко сиђе како би то схватио и он је један од ријетких јунака у прози Јелене Ленголд који је добио ту привилегију. Остали јунаци углавном живе у таквом свијету, мање или више свјесни те чињенице (Бајчета, 2015: 163).

Прича под називом „У хладном простору мртвих планета“ се вишеструко надовезује на причу „Претестериши ме“, или даје својеврсни коментар на њу. Поново се на самом почетку налази увод у причу, који алудира на интертекстуалност, али сада у виду цитата Мартина Брубера који је и главна идеја приче: „Циљ односа је његово сопствено биће, то јест додиривање оног Ти. Јер, додиривањем сваког Ти, дотиче нас се дах вечног живота“ (Ленголд, 1994: 74).

Када је остварена у простору без граница, свепрожимајућа љубав отвара пут у онострано, али и постаје штит од хладне усамљеничке егзистенције (Бајчета, 2015: 163). Међутим, у овој причи љубав постаје обмана која је заправо и највећи извор човекове патње. Десет година живота протагониста приче проводи уверен да живи у идеалном браку. То доказује одржавањем редовне сексуалне праксе коју је овај брачни пар довео до перфекције. Након једног разговора са непознатим човеком, са којим је јунак комуницирао за шанком, питање постојаности досадашњих уверења бива уздрмано. Сазнање да узајамност сексуалног задовољства може да провери тако што ће у току оргазма своје партнерке пратити понашање њених очних зеница, доводи га до опседнутости. Истовремено је и даље уверен да ту нема никакве дилеме, она је искрена и његова, али и пре разговора са непознатим човеком он каже да би дуго могао да говори о стварима које мисли да зна о својој жени. То зрно сумње које се открива у несигурно изреченом да *мисли да зна* преточиће се у експеримент који ће га коштати разбијања заблуде у коју је био метафизички ушушкан (Бајчета, 2015: 164):

Њен поглед је био тако сигуран и смирен. Њене очи су биле тако близу. [...] Чуо сам затим како се њен уздах подиже, подиже, осетио како се њена колена стискају уз мене, знао сам да ће јој иза тога заиграти стомак и чекао тај плес зеница, урањао се у очи, мислио: сад ће, сад ће... Али се ништа није догодило. Њене зенице су остале све време чврсто стиснуте, као строга и неумољива врата вечности, затворене као капије дворца у коме живи мој мир, који ме наједном не препознаје и не жели; њене зенице биле су две мајушне црне тачке у космосу, који је те ноћи бесповратно почео да ме одвлачи, горе, у густе бесконачни мрак по коме зачарани лебде, до бескраја и натраг, несретници који су се усудили да спознају истину (Ленголд, 1994: 81).

Након што је пробијен и разбијен заштитни омотач љубави, поједини јунаци Јелене Ленголд беже од патње у хомосексуалне везе, као што је то пример у причама „Девет пива“ и „Нина: једанаест фрагмената“ које тематизују лезбејски однос. У причи „Девет пива“ јунакиња нас уводи речником мушкарца јер прва реченица гласи: „Та женска је, рецимо, била згодна“ (Ленголд, 1994: 30) што је речник који припада друштвено прихваћеној идеји маскулинитета. Јунакиња је најпре вешто скривена иза неутралног идентитета, али тек након што прва открије своју сексуалну припадност, добија потврдан повратни одговор од друге стране која све до тог тренутка излаже своју маскирану животну причу. Жена коју јунакиња среће, налази се заточена у лошем браку, где доживљава различита понижења од мужа који је бесомучно вара. Осим тога, она је и сама свој заточеник јер крије хомосексуалне наклоности. Њих две сексуалну слободу и емотивну отвореност доживљавају у затвореном простору, без могућности продора спољашњих предрасуда и негативних утицаја патријархалних мишљења. Та слобода има и меру, а то је временски период који је потребан да се попије девет пива, након тога све се враћа су старо, лажно, укочено стање:

Људи су наставили да буду туђи и смешни једни другима, у аутобусима, у кафанама, у креветима, људи су наставили да ћуте, да зазиру, да се плаше, да се осећају кривима, да плачу, да чекају, да леже ужаснути у мраку, склупчани попут оболелих пужева (Ленголд, 1994: 35).

Тема хомосексуалности, односно лезбејског одређења, у причи „Девет пива“, може се тумачити кроз квир теорију<sup>11</sup> у односу са феминизмом. Једна од јунакиња ове приче исказује несигурност у вези са својим сексуалним идентитетом што се може посматрати кроз феминистичку тенденцију деконструкције традиционалног поимања рода, пола и сексуалности. Јављају се одређене разлике код рода и сексуалности: родне разлике се очитују кроз опозицију мушко/женско, док се сексуалне разлике предочавају путем опозиције хетеросексуално/хомосексуално (Тодоровић, 2011б: 246). Иако постоје јасна разграничења, сексуалне и родне разлике често бивају схваћене на погрешан начин те долази до стварања стереотипа где су геј мушкарци феминизирани, а лезбејке мушкобањасте (Тодоровић, 2011б: 246). Овакве типичне стереотипе који се доводе у везу са лезбејкама, јунакиња приче „Девет пива“ разбија. Она има „солидне

---

<sup>11</sup> Термин квир (queer) је временом мењао своје значење: најпре је означавао нешто чудно, ексцентрично, затим нетрадиционално родно и сексуално понашање, да би постао вишезначан термин за све оне који се дефинишу изван еклузивитета хетеросексуалности. Данас се више односи на оне који не износе сопствено коначно одређење било којим родним и/или сексуалним идентитетом. Квир теорија се најпре везује за геј и лезбејске субјекте, али обухвата и трансродност, трансвеститизам, интерсексуалност, садомазохизам и бисексуалност (Тодоровић, 2011б: 241-242).

груди, добар струк испод њих и занимљива уста. Била су то уста Орнеле Мути у крупном кадру“ (Ленголд, 1994: 30). Даљи опис је још више удаљава од мушкобањасте лезбејке:

Наравно, црно је те вечери било њена боја. Најтешње панталоне које се могу замислити имале су са стране нешто налик на штрафту од чипке. Иста таква црна чипка налазила се и на месту предвиђеном за блузу и није скривала ништа. Преко свега, као извучен из неког позоришног декора, прави мушки фрак. Високе, високе штикле и оне исте, гломазне, звецкајуће наушнице (Ленголд, 1994: 31-32).

Лезбејство се у овом случају може посматрати и као подривач мушке моћи (коју муж има над јунакињом приче „Девет пива“), али и као начин на који жене остварују посебну, чврсту међусобну конекцију која их штити од утицаја мушке доминације.

Већ у првој збирци Јелене Ленголд назире се оригиналне карактеристике њеног прозног стваралаштва које ће касније, сваком следећом збирком, суптилно развијати. Њени јунаци живе другоразредне животе, свесни и незадовољни, али упорни у сопственом незадовољству и несрећи. У њеним причама ток радње углавном тече линерално, међутим, у неким долази и до својеврсног конструкцијског заокрета, као на пример у причи „Добар мушки нос“. У тој причи протагонисткиња, иначе уметница, након једне хомосексуалне везе, остварује нови однос са Јездимиром, кадровским радником. Они ту везу доживљавају на различите начине: она као искључиво сексуалну, док Јездимир жели брак. Дакле, долази до инверзије схватања мушко-женских односа где мушкарац поприма улогу жене, која се уобичајено прва препушта емоционалним нагонима, док се у овој причи жена води анималним, физичким, сексуалним нагонима, уобичајеним за мушко понашање. Заокрет се огледа у једном сну главне јунакиње где јој психијатар објашњава да је тигар којег сања њен анимус:

Плашиш се његовог ослобађања, мушкараца у себи. Прво помислиш да се он сам од себе ослободио, али онда она луда жена исече вене и пусти тигра поново, чиме ти у ствари признајеш себи да си сама ослободила тигра. Сви ликови у сну, каже он, све си то ти. Светом ће завладати љигави гмизавци, које нерадо, с гађењем, ипак пушташ на своју руку и преносиш им своја знања. Јер верујеш да се другачије не може (Ленголд, 1994: 89)<sup>12</sup>.

Ова прича се завршава у духовитом тону, са закључком да је брак између једне уметнице и обичног кадровског радника немогућ, тачније, толико невероватан да је

---

<sup>12</sup> Ова прича директно комуницира са причом „Верност“ из, за сада последње, збирке *Раширани свет*.

раван штосу. Али, то није зато што су у питању евентуалне класне или какве друге разлике, већ зато што се опште мишљење, да брак представља највећу срећу и достигнуће у животу једне жене, у овој причи категорички и безусловно одбија као могућа тврдња.

## 5.2 Лифт

Наслов збирке *Лифт* (1999) симболички директно комуницира са причом „Претестериши ме“ (*Покуси лавови*) стварајући тако потенцијални смисаони континуитет у прози Јелене Ленголд. Стиче се утисак да ауторка тиме намерава да ресемантизује један круг проблема, који је у њеној прози доминантан, те да на тај начин учврсти значењску поливалентност и семантичку слојевитост текста (Бајчета, 2015: 166). На овај начин она утемељује своју поетику те збирка *Лифт* добија универзалнију двојакост јунака који, под строгим утицајем жанра кратке приче, парадоксално, постају шаблонски (Гордић, 2000: 896-897).

Насловна прича „Лифт“, у односу на причу „Претестериши ме“, исписана је у супротном значењском кључу. Главни јунак и његова љубавница се лифтом превозе навише, у *горњи свет*, до деветог спрата. Тамо се налази стан Лилине пријатељице, Ксеније Цвајг, који им је дала стан на коришћење док је она на свом радном месту. Јавља се симболика силаска у подземни свет коју

смјењује травестирана апотеоза, *уздицања међу богове* двоје љубавника који се напокон склањају из мрачних паркова, провинцијских кафана и задњих редова биоскопа у пријатни амбијент обијезбеђене слободе (Бајчета, 2014: 166).

Јавни градски простор је непријатељска средина, пуна непријатних изненађења, где је конзумирање љубави увек неизвесно. Такав простор је управљао љубавницима, односно, диктирао им је брзину љубавних односа. Када се нађу у новом простору, који не условљава временом и околностима, већ им пружа заштићеност и потпуну слободу, љубавни однос тече натенане. Међутим, то ствара нове могућности за главног јунака. Он сада има довољно времена да обрати пажњу на ново окружење, а оно је препуно трагова власнице стана. Долази до заплета приче у виду рефлексивне опсесије главног јунака Ксенијом Цвајг. Једном приликом, игром случаја, јунак приче „Лифт“ је у стану оставио цвет који је био наводно намењен Лили, али је заправо био за Ксенију. Од тог тренутка почиње њихова неуобичајена романса. Наратор оставља одређене празнине у излагању како би наводиле читаоца на дуални став о томе да ли се романса између њега и Ксеније заиста развија, или то он само умишља. Он сам није сигуран у истинитост тих дешавања. Напетост која влада причом се до краја не разрешава: „његови поступци су покренути ирационалним факторима (сан у ком се појављује

Ксенија биће главни окидач његовог геста), али упорност *знакова* допушта могућност да он ипак није умислио постојање симболичке комуникације (Бајчета, 2014: 167). Први пут када се опет са Лилом деси ситуација која их измешта напоље, он не може да поднесе контакт са њом и хитро се упућује ка Ксенијином стану. Прича се завршава „у сцени његовог *узашића* лифтом, на пола пута између *земље и оног простора у коме живи Ксенија Цвајг*“ (Бајчета, 2014: 166). Прича је остављена без коначног епилога, али она упућује на блискост лудила и привлачности која се тек распламсава у љубавној игри (Бајчета, 2014: 167).

У причи „Страх“ се обликује уобичајена ситуација из прозе Јелене Ленголд: јунакиња се сусреће са поражавајућим процепом између сна о задовољењу љубавних жеља и неподношљиве навике постојања (Бајчета, 2014: 167). Прича „Страх“, такође, лајтмотивски обрађује простор лифта, који сада представља место личне спознаје, а не само симболички хронотоп изван разумевања главних јунака:

Осећала је како младић гледа за њима док су улазили у лифт. Окренула се још једном и погледала га док су се врата затварала. Руке су му биле стегнуте. У грчу. Поглед му је међутим и даље био благ. И онај осмех на лицу. Врата лифта су се бешумно затворила и она угледа своје лице у огледалу. „Старим“, помисли она. „Све више личим на своју мајку“ (Ленголд, 1999: 48).

Јелена Ленголд у читавој збирци *Лифт* осликава (или скицира) конкретне љубавне случајеве. Без могућности да изгуби контролу и пређе у документарно, она

говори о стварности вишег реда – о стварности емоција, о страху од самоће и смрти [...] Јунакиње Јелене Ленголд су одавно одболовале све илузије и самозаваравања, али страх од смрти нису успеле ни да затоме, ни да сублимирају. Страх од смрти постао је за њих бесконачна метафора, апсолутна замена за осећање одбачености и за избегавање емотивне одговорности, идеално оправдање опште несигурности у свету и сопственом бићу. То није страх да ћемо умрети, него страх што ћемо умрети – узнемирујуће осећање да је растанак од свега што волимо неминован“ (Гордић, 2000: 897).

Тај страх, који јунакиње доводи до стања неограничене меланхолије, Јелена Ленголд спорадично иронизује или лиризује. А стање меланхолије се дефинише као жалост без логичног иницијатора; меланхолија се нагло трансформише у болест или ћуд, те може да постане основа приповедне поетике „само у случају када се подноси стоички и не узима посве озбиљно, што Ленголдској успева“ (Гордић, 2000: 897). Побуна против устаљености и умарајуће репетиције, као према два највећа непријатеља љубави, огледа се у неисписаном, новом простору који иницира позитиван завршетак приче по главног јунака или јунакињу.

Уводна прича у збирци *Лифт*, „Трећи правац“, поставља болно питање о жени као предмету жудње, покреће одређена поетичка промишљања у вези са комплексним везама љубави, литературе и стварности (Гордић-Петковић, 2017: 388). Осим тога, ова прича представља, донекле, неспретан покушај да се једна идеја преточи у једног јунака и један жанр (Гордић, 2000: 898). „Трећи правац“ приповеда о друштвено неприхватљивој љубави између професора и ученице. Радња ове љубавне приче је смештена у безимени простор и неодређени временски период, одређујући је тако као универзалну и поновљиву причу о немогућој љубави.

Јелена Ленголд покушава да, заједно са алузијама на Набоковљево *Лолиту* и Манову *Смрт у Венецији*, двоструко литераризује еротски мотив што утиче на њену поетику (Гордић, 2000: 898). Професор бива идентификован са Густавом вон Ашенбахом, главним протагонистом романа *Смрт у Венецији*. Ашенбах води аскетски живот у Венецији и већ је дванаест година удовац када упознаје четрнаестогодишњег Тађа, који је благословен савршеном лепотом. Однос између професора и његове ученице развија се унакрсно ослањајући се на мотиве из ове две књиге. Јелена Ленголд има жељу да у ученицу Мају истовремено утка Тађа и Лолиту што се испоставља као превелико и претешко симболичко бреме (Гордић, 2000: 898). Тако настаје јунакиња Маја која

поседује онај непоћудни вишак знања и интроспекције који припада аутору, а не лику, док су њене час наивне а час дубоко проницљиве опаске више у функцији развијања ауторкине тезе него карактеризације. Проблем ове приче је и сама немогућност дискурса о привременој вечности физичке лепоте: лик грађен по моделу Тађа и Лолите никада не може да постоји по себи – по њему, напосто, мора да мањка све што није симптом жудње његовог обожавања (Гордић, 2000: 897).

Покушавајући да Мају интелектуализује више него што је то неопходно, Ленголдова јој одузима еротски набој, те Маја постаје испражњено сексуално биће испуњено мудрошћу, а упаковано у телесну младост и лепоту. Професор Маји даје *Смрт у Венецији* на читање, како би јој тим путем, кроз књигу, поручио у каквом је душевном стању. Маја закључује да Ашенбах подсећа на професора, њеног љубавника, како телесно, тако и по томе што „сваки ужитак у њему буди немир и одвратност“ (Ленголд, 1999: 18) док професор сматра да су „мудрост и право мушко достојанство“ недостижни „ако тај пут води до чула“ (Ленголд, 1999: 18-20).

У „Трећем правцу“ се јавља мотив сунца који делује непријатељски:

Сунце које сија на плажама није оно исто које сија на улицама, а још мање оно које улази у собу. Бог је свим плажама света наменио једно посебно округно, неувиђавно и дрско сунце. И тако се изгледа осветио људима за сав тај хедонизам. Уживање у води, лешкарење на топлоти, гњурање, сунчање, све се то плаћа тиме. Округно сунце са плаже је истовремено и једина природна појава са нескривеним одликама чистог расизма. А још тврде да је природа мудра и праведна! (Ленголд, 1999: 16).

Маја изражава жељу да оду на плажу, међутим професор то очигледно не доживљава као добру идеју. Није овде реч само о телесном или душевном разоткривању, већ и о страху од смрти:

сунчева светлост показује само тело, само оно што је пролазно и кратковечно, осветљава слабост и пораз. С друге стране, сунце је живот, виталност и активизам, све оно за шта меланхолични остарели професор више нема снаге, те од свих тих знамења бежи у собу, у књигу, у осаму (Гордић-Петковић, 2017: 389).

Савремено доба је такво да диктира универзалан, али интензиван начин живота, нарочито у урбаном простору где је човек окружен свакаквим конструкцијама. Осим градских зидина, човек је ограђен и Кавафијевим зидовима (Јанковић, 2013: 32). У поетици Кавафија, човек је заробљен цивилизацијом као огромним прождирућим организмом, потпуно завршеним, одакле нема бекства. Претходно је предочен мотив лифта који се, до сада, провлачи кроз две збирке приповедака Јелене Ленголд. Лифт је уобичајено средство превоза у високим зградама, солитерима, небодерима који вози од приземља до одређеног спрата. Међутим, у литерарном свету то је превозно средство које служи за далека путовања. Он јунаке прозе Јелене Ленголд превози од једног света до другог. Тај други свет је ограничен са четири зида. На једном зиду, оном који раздваја стан од спољашњег света, налази се прозор. Прозор представља граничну позицију између безбедног простора унутрашњости и непријатељске градске атмосфере (понекад ови простори заузимају инверзивне позиције, у смислу да је спољашњост позитивно одређена, а унутрашњост негативно) У великом броју прича Јелене Ленголд, прозори заузимају опште или повлашћено место, те „без обзира на то шта се налази са које стране, шта је унутра, шта споља, жељено је подједнако изван дохвата, болно изложено погледу и жудњи“ (Јанковић, 2013: 32).

Јелена Ленголд је највећу пажњу прозорима посветила у причи која и носи назив “Прозори“ где главна јунакиња сања како је окружена зградом са небројено много прозора. Сваки пут када сања тај узнемирујући сан она се нада да ће се на једном од тих прозора појавити лице које ће јој донети спас. Речено јој је да ће, када сретне



љубав свог живота, престати да сања тај необични сан. Али, она се удала за човека свог живота и тај сан ипак није ишчезао. Јунакиња на тежи (као да постоји лакши) начин сазнаје да љубав не спасава од страха од смрти те иронично казује: „Човечанство, уопште, претерује са делотворношћу правих особа“ (Ленголд, 1999: 25). Између смрти, као највећег људског страха, и љубави, највеће људске жеље, налази се самоћа, која се дефинише као стање изопштености и стање разлике (Гордић-Петковић, 2007: 82):

Бити сам. То није ствар одлуке. Још мање судбина. То је нешто као печат, неопозиво гадан ожиљак на лицу. Као велики длакави младеж. Или зечија усна. Просто, то се дешава од почетка. И онда се навикнеш“ (Ленголд, 1999: 26).

Мотив прозора се појављује и у причи „Одговор на једно новинарско питање“, која садржи и аутопоетичке и аутобиографске елементе:

Да није био љут, ја можда никада не бих ни пожелела да пишем приче. Неки су други људи можда мислили како је то, заправо, интересно: седети безбедно у својој соби, својој столици, испод своје лампе, и тако, из те безбедности, померати конце туђег страха, туђег бола и туђе невоље. И затим – ту су заплети! Заплети који ме се не дотичу, баш као ни ерупција вулкана на другом континенту. Али, ствар је у томе да таква безбедност не постоји. Као што не постоји ни прича у којој бар неки поглед кроз прозор није стварни поглед кроз прозор (Ленголд, 1999: 156).

Затим, снови имају важно и, понекад, одлучујуће место у прози Јелене Ленголд:

Они могу бити покретачи јунакових поступака („Лифт“); могу, као у случају приче „Прозори“, да уоквирују историју главног јунака визијом човјекове метафизичке усамљености; а повремено се могу наћи у уобичајеним психолошким функцијама разрешења траума везаних за однос са родитељима („Катарза“, „Оклевање“) (Бајчета, 2014: 168).

У причи „Катарза“, као што и сам наслов указује, сан има централно место као прочишћујуће средство. Јунакиња у возу среће једног мушкарца са којим доживљава кратку авантуру. Испоставиће се да мушкарац има некакве нерашчишћене односе са својом мајком, која је преминула пре него што су успели да их изгледе. Опште је познато да је лакше потпуном странцу испричати своје најдубље, па и мрачне, тајне, него својим најближима. Тако је мушкарац испричао неубичајене жеље своје мајке у вези са начином на који жели да буде сахрањена. Након што су заједно провели два дана, у простору заштићеном од протицања времена, јунакиња приче се враћа свом пређашњем животу. Шаље му писмо и добија одговор:

Пробудио сам се пре две ноћи, у мраку, и схватио да је мој јастук мокар од суза. С напором сам прибрао сва осећања, све оно што је желело да се распрши, побегне, да поново потоне у сан... Полако

сам прикупио делиће тог сна. Учинило ми се да сам у сну видео неке слике из свог детињства, нека места и неке догађаје, и све је то, на неки необичан начин, било обојено емотивним присуством моје мајке. Сећам се да сам у сну рекао себи: Ово је сада готово. Све сцене из тог сна приказивале су само лепе моменте с њом. Није било више никаквих других осећања осим најобичније и најчистије љубави. Био сам очишћен од љутње. С неком коначном тугом прихватио сам да моје мајке више нема. Али сам знао да ове слике имам заувек у себи. Оне су од тог тренутка постале моје власништво. Део мене. И то је било добро (Ленголд, 1999: 95-96).

У овој причи се кроз сан десио тај тренутак прочишћења, али је битно нагласити да је жена била та која је покренула процес катарзе. Осим ње, битну улогу је одиграла и здрава комуникација између двоје људи, која, нажалост, мора бити обављена између двоје странаца да би била продуктивна.

Засебна мрежа кодова која структурно организује збирку прича *Лифт* и целокупни литерарни опус Јелене Ленголд односи се на литерарну алузивност. Готово свака прича садржи цитате из одређених књижевних дела, а поједине упућују на разне писце. Већ су поменута дела *Лолита* и *Смрт у Венецији* која чине платформу приче „Трећи правац“, прича „Катарза“ упоришну тачку има у роману *Свет по Гарпу* америчког писца Џона Ирвинга, али најизразитију литерарну премреженост, у овој збирци, садржи прича „Waiting for a breeze“. Двоје младих песника, у наведеној причи, разговарају о многим књижевницима међу којима су Октавије Паз, Рафаело Алберти, Бертолд Брехт, Џон Ешбери, Бајрон, Апдајк, Бела Ахмадулина и Хименес. Овиме се исцртава пут који прати Јелена Ленголд кроз своје књижевно стваралаштво, али „у наредним дјелима та умјетничка пракса се усложњава, упућујући на ауторкино традицијско књижевно самоопредјелење“ (Бајчета, 2014: 169).

### 5.3 *Вашарски мађионичар*

У претходним збиркама могло се јасно видети да Јелена Ленголд покретачку енергију за стварање црпи из мушко-женских односа. У њеним причама доминира атмосфера која је поткрепљена различитим емоцијама попут љубави, страха, зевње, затим стањима као што су оклевање, прочишћење, надање, чежња, отуђеност, навика. Сви ови елементи припадају подједнако и мушким и женским ликовима, с тим да, најчешће, делање (или неделање) мушкарца одређује исход. Међутим, у збирци *Вашарски мађионичар* (2009) долази до својеврсне инверзије, те се у овој збирци може говорити о женско-мушким односима, јер је нагласак на женској перспективи. У овој збирци су најчешће жена и мушкарац једини протагонисти прича, а њихов однос је тешко једнозначно окарактерисати јер ту има љубави, меланхоличности, навика, заљубљености, дужности, посесивности (Ђулафић, 2009).

Ова збирка испитује релацију сексуалности и моћи, те имамо различите погледе на овај однос и само тематизовање сексуалности:

Јелену Ленголд ту не интересују рефлексивна претресања ни дискурзивна промишљања назначеног питања, нити настоји да у својој приповједи прокријумчари некакав феминистички подтекст, иако материјала за учитавање има на претек (Бајчета, 2014: 175).

С друге стране, постоји мишљење које тврди да се једна прича Јелене Ленголд може тумачити као својеврсни феминистички манифест (Врбавац, 2012: 251). То је претпоследња прича из збирке *Вашарски мађионичар* под називом „Сникерс“. Исприповедана је из женске визуре у приповедном тону са аутобиографским елементима. Нараторка пише како тече процес рађања приче. Прво се роди једна једина реченица, најчешће пред спавање када је писац најнемоћнији, која ишчезава ако се одмах не запише. Тако прича не може да настане уколико се нараторка не понаша одговорно према њој. Од те отворене, започете приче остају само крхотине које немају никаквог смисла јер чекају да нараторка нешто са њима учини. Онда следи низ фрагментираних, исецканих реченица, које чине грађу за неку будућу причу. А то није било каква, већ најбоља прича коју ће нараторка икада написати. Нараторка издваја мушкарца као јунака и даје му име у виду иницијала Р. Иницијал сугерише да се ради о јунаку чије је грађење идентитета тек у зачетку, он је зато несигуран те се нараторка не

може ослонити на јунака који јој не може пружити сигурност да ће то бити њена најбоља прича. Зато причу зачиње испочетка, јер је прва реченица од великог значаја за развој и утисак целе приче. На основу почетка некада се може вредновати читава прича. Нова прича је представљена типично женским гласом о сусрету момка и девојке који се на први поглед спајају:

Од тада није скидао поглед с ње. Пре неколико година правила би се блесава и просто би се сакрила иза споменика или дрвета, али сада је пришла и упитала га: „Колики ти је?“ Мало је размислио па смирено одговорио: „Као сникерс и по“. Мислим на дупли сникерс, не на оно мало паковање.

-Ниси морала да нас давиш шест страна да би се на крају опет све svelo на сникерс – каже Р. који, заправо, и није измишљени лик. Он је све време ту, постоји, само му ја дајем различите облике да би ми било занимљивије у животу. (Ленголд, 2009: 123-124)

Јелена Ленголд кроз ову причу заправо упућује на новонастално позиционирање женског гласа, женског писма, али и да жена постаје потпуно свесна свог одређења и репрезентације. У теоријама рода се поставља реторичко питање:

*Ако женски субјект не влада ничим, осим можда својом сопственом тишином, својим постојањем, својим ексцесима (Irigaray), поставља се питање: да ли жена говори? Такође, да ли жена писац пише? Од тренутка када почне да говори, жена је стављена у смртну опасност: ако не користи речи, онда не постоји, а ако их користи саму себе истим речима убија (Cavallaro). Којим стратегијама жена може избећи судбину оне која је увек већ изговорена сопственим говорним апаратом, а на основу илузије сопствене позиције субјекта у Симболичком? (Јовановић, 2014: 170).*

Чини се да Јелена Ленголд покушава да разреши ову ситуацију стварајући широку мрежу цитатности. Она кодове из цитираних и помињаних дела користи како би створила књижевну традицију на стандардним канонима који се не постављају пријатељски према женском. Јелена Ленголд прихвата да је корен свих недаћа, али и животних радости – ерос. Да би створила женско традиционално писмо, она ствара противречну ситуацију те представља мушкарца као сексуални предмет, предмет жудње једне жене. Јунакиње у прози Јелене Ленголд су пронашле начин да опстану,

са оне стране кастрације и дезинтеграције, тако што ће живети у инверзији, без коначног прекида привржености, умотана у седиментиране објекте који су били вољени, који су изгубљени и сада представљају археолошки остатак неразрешеног жаљења. Жаљења за оним што њу темељи (Јовановић, 2014: 173).

А шта то темељи жену? Питањем идентитета бавиле су се највише француске теоретичарке у оквиру феминистичких теорија: Лис Иригарај, Јулија Кристева, Елен Сиксу и друге. Лис Иригарај гради нове онтолошке категорије где полази од полне разлике између мушкарца и жена, како би на тој разлици засновала идентитет жене

(Духачек, 2011: 360-361). Јулија Кристева одбија постојање идентитета жене и женског писма, јер „жене још много тога треба да остваре, али на *дубљем нивоу жена не може бити*“ (Духачек, 2011: 361). Ипак, Џудит Батлер је, својом књигом *Невоље са родом. Феминизам и субверзија идентитета* извршила једно од најважнијих истраживања на пољу идентитета жене у феминистичкој теорији. Она првенствено претреса питање идентитета уопште, односно филозофске категорије субјективитета, јер би традиционално поимање субјективитета водило ка „идентитету чији је модел бела хетеросексуална жена средње класе што би искључивало [...] све оне жене које то нису“ (Духачек, 2011: 363). У претходно анализираној причи („Сникерс“), идентитет нараторке представља отклон традиционалне представе субјективитета; она разбија устаљене норме друштвеног, очекиваног женског понашања, наступајући самосвесно и самоуверено: она та која даје различите облике мушкарцу, тј. он бива грађен на темељима женског идентитета.

Затим, поставља се питање шта је у еросу сексуално, односно телесно, а шта је љубавно, односно духовно? У коликој мери се поклапају или искључују? (Бајчета, 2014: 177). У насловној причи „Вашарски мађионичар“ јунакиња свог љубавника разрешава свих устаљених канона и идеја маскулинитета. Како? Са једне стране се налази љубав и поштовање главне јунакиње према свом супругу, док са друге стране постоји дивља страст коју може да оствари само са љубавником<sup>13</sup>. Дакле, као главни мотив ове приче се јавља прељубничка страст. Непосредно пре сусрета са својом љубавницом, мушкарац пише писмо у коме детаљно описује нецензурисани ток својих мисли које се развијају од дивље еротичности до најпоетичније нежности (Ђулафић, 2009). Стиче се утисак како су ти догађаји из писма сасвим аутентични и да се у овом тренутку одвијају. За разлику од неких других, приповедач у овој причи не посеже за аутоцензуром у исказивању емоција, тј. не интелектуализује осећања већ се сасвим препушта тренутку. Ипак, мушкарац не може да се одупре чињеници да жена, са којом ће се ускоро сусрести, припада још једном мушкарцу што у њему изазива љубомору (Ђулафић, 2009). Љубомора је подстакнута изјавом жене да не верује у заљубљивање и да је то све ствар разума. Љубавника жена тиме хвата на удицу, те он по сваку цену хоће да докаже како страст може да превлада разум. Мушкарац је свестан своје

---

<sup>13</sup> Ово је уједно и мисао Милана Кундере, да је велика божија грешка учињена када су у човеку сједињени љубав и сексуалност, односно, агапе и ерос (Бајчета, 2014: 177).

доминације над љубавницом током сексуалног чина. Он не само да влада њеним узбуђењем, већ у својим рукама држи и њену смрт (Ћулафић, 2009).

Мушкарац је владар током сексуалног односа, међутим, духовним односом влада жена, која му је дала надимак *вашарски мађионичар*. У надимку се крије разрешење приче. Мађионичар, опсенар се служи разноразним триковима како би створио илузију чуда. Он, на неки начин, јесте уметник, али уметник који се служи обманама те је само његова карикатура:

Ако је његово умјеће у ситним спретностима помоћу којих барата супротним полом и има успјеха у сексуалним играма, њему остаје далека и недокучива љубав, која би у оваквом метафоричком распореду била резервисана за правога умјетника (Бајчета, 2014: 178).

Поред свега, он је одређен као вашарски мађионичар који припада најнижем реду мађионичара. Љубавник је овим надимком окарактерисан као пример сексуалности који је емоционално кастриран. Он тако постаје гротескни човек и обездушени опсенар који је истовремено жртва и сопствене опсене (Бајчета, 2014: 178).

У причи „То сам могла бити ја“ мушком принципу се супротставља женски. Мушки принцип чини нешто стабилно, рационално, предвидљиво, док је женски представљен као суптилан, нестабилан и емотиван (Ћулафић, 2009). Главна јунакиња ове приче је пословна жена која често путује авионом. Током једног путовања, она размишља о апотекару Виктору, који може бити и део њене маште. Он је човек са устаљеним распоредом живота што му доноси мир и спокој у животу. На томе му јунакиња завиди:

Док посматрам његов живот, уредно поређан по полицама, схватам без имало ужаса, да бих се у том систему сасвим угодно снашла. Препознајем тај мирис. Препознајем то бескрајно понављање истоветног, благонаклоно ишчекивање следећег који ће ући у моју апотеку и пружити папир са рецептом. Препознајем ту махниту наду да се свакој ствари на овом свету која вас боли мора наћи одговарајући лек (Ленголд, 2009: 8-9).

Она је незадовољна својим животом и животом уопште. Стално мора да лети авионом, а има страх од летења, у новинама наилази на чланак о убиству бебе коју су убили мајка и деда, људи се ограђују од других људи слушалицама за музику и то је носталгично враћа у прошлост када је музика служила за повезивање људи. Она би само хтела нека правила у свом животу, ред који доноси мир; пожељна би била и по једна таблета за сваку болест која постоји. Људи као Виктор су свесно „свели свет на

уска, једноставна правила која им дају осећај сигурности. Зато пословна жена слободно може завидети на Викторовом миру, али не и на духовности – која је суштина мира за којим она трага“ (Ћулафић, 2009). У причи се ствара конструктивна инверзија насловног смисла – то никако није могла бити она.

Скоро сви јунаци прозе Јелене Ленголд су у средњим годинама, а у збирци *Вашарски мађионичар* су баш сви у зрелом добу, на међи између младости и старости. Још увек млади за умирање, а стари за свеже почетке. Прича „Love me tender“ говори о жалужности једне средовечне жене која је заглављена у брачној колотечини. Током летовања са својим супругом одлази у један ресторан где наступа имитатор Елвиса Прислија. Била је довољна једна његова песма да своју жал претвори у жар за лажним Елвисом. Међутим, када остане насамо са њим, они то време користе за отварање душе (опет исповедање незналица) једно другоме где откривају обострани страх од смрти; обоје су заточеници животне рутине коју лажни Елвис не може да разбије ни честим сусретима са „обожаватељкама“. Јунаци или наратори прозе Јелене Ленголд „често се појављују као идеолози једног погледа на свијет. Они могу наглас или у себи да размишљају о невољама које су их притисле; или се њихови ставови износе у виду анегдота везаних за поједине илустративне детаље“ (Бајчета, 2014: 179). Јунакиња у том разговору са лажним Елвисом објашњава суштину брачне љубави:

Ухватим себе, рецимо, у оваквој једној ствари. Он седи у својој соби и ради своје неке послове. Ја седим у другој соби и покушавам, узалуд, на нешто да се концентришем. Онда помислим да бих могла да одем до њега и да га ухватим, барем на кратко, на некакав секс. Пристао би. Он увек пристане. И кренем, заиста, већ сам устала, пошла ка дневној соби... Али погледам ка сточићу, схватам да ми се ту у шољи пуши какао који сам направила, фин, врућ, слadak какао, баш онакав какав волим и – предомислим се. Једноставно не желим да ми се какао охлади. Кажем себи, добро, прво ћу да попијем какао па ћу после до његове собе. Али док то мислим, већ знам да од тога нема ништа. Знам да лажем себе. Разумеш, у том тренутку ја више волим тај какао од њега. И шта онда човек треба да уради? Шта? (Ленголд, 2009: 22).

На ову причу може се надовезати и „Суноврат“ где се рутина (или руина) брачног живота представља детаљније (Ћулафић, 2009). Исприповедана је из перспективе жене која ревидира однос блискости са својим супругом. Он има опсесивну навику да користи искључиво сопствени пешкир. Наизглед безазлена, ова навика у њихов брачни живот уноси велики немир, јер је тај пешкир симбол суштинске раздвојености међу њима. У једном тренутку супруг због болести бива на ивици смрти

што изазива сажаљење код жене и наду да ће се његова навика променити. Међутим, јунакиња долази до спознаје да смрт, односно њена близини, ништа не мења. Барем не код оног ко јој је био близу, али да можда мења за оне који окружују *самртника*. Нараторка износи брутално искрену мисао о томе да угрожену љубав не може поправити никакво сажаљење према вољеном, као ни страх за његов живот, „нити се демон бескрвног брачног постојања инкарниран у обичном хигијенском каприцу може било чиме одагнати“<sup>14</sup> (Бајчета, 2014: 180) :

Знала сам већ тада, у оној соби, посматрајући жутило његових руку. Он ће можда преживети. Али страст неће.

Нико вас ништа не учи о томе. Фрагилност жеље. Безосећајно, бескомпромисно биће у нама које може да жели само онога ко је јак, онога ко никада није дошао пред нас са својом слабашћу, онога ко никада није био истински јадан. Нико ми то није казао, заиста. А било би врло једноставно. Заједно са саветима за исхрану, са листом лекова, требало је да ми кажу и ово:

*Од сада, ти си његова мајка, а не његова љубавница. Волећеш га више, бринућеш о њему много више, али ћеш га желети много мање.* (Ленголд, 2009: 67-68)

У овој приповеци, јунаци су опет безимени, односно неименовани, а простор и време су неодређено позиционирани, што говори о ауторкином ставу да је све оно што исприповедано универзално и лако поновљиво. Смисаони центар приче „Суноврат“ налази се у баналном предмету, а на самом њеном почетку налази се веза са *осредњим љубавним романом* у виду једне сентенце (Бајчета, 2014: 180). Самим тим, прича се мора завршити у истом духу, чак истом сентенцом: „Ако си ти вулкан, онда сам ја сасвим сигурно Помпеја“ (Ленголд, 2009: 70). Овом сентенцом се жели истаћи „да је синтагма *брачна љубав* не само оксиморон у прозном свету Јелене Ленголд, већ и ознака за живот у кичу“ (Бајчета, 2014: 180-181).

„Опомињем те, читаоче: ово што следи много ће више бити памфлет него прича. И то један љутит феминистички памфлет. Па ако ти се тако нешто не чита, пређи на следећу. Мислим, пређи на следећу жену. Можда ће са њом ићи лакше“ (Ленголд, 2009: 105) – упозорава нараторка на самом почетку приче „Офелијо, иди у манастир“. Наслов очигледно упућује на Шекспирову драму *Хамлет*, где је лик Офелије у потпуности подређен захтевима заплета драме и представља једну од најтрагичнијих јунакиња светске литературе. Она је разапета између љубави према Хамлету и према

---

<sup>14</sup> Ова прича се може довести у везу са причом „Да, љубав нестаје из збирке“ *У три код Кандинског*.



оцу што је доводи до душевног растројства. У тренуцима лудила она одлази до реке да би убрала још цвећа за свој венац, али у покушају да венац окачи на врбу, Офелија пада у реку и препушта се смрти. Такође, Артур Рембо је написао песму *Офелија* под утицајем Шекспирове трагедије, где се задржава само на сцени Офелијине смрти. У његовој песми невина, чиста и лепа Офелија је и даље жива и у потрази за љубављу, лепотом и рајем.

Феминистички дискурс је у причи „Офелијо, иди у манастир“ у служби карактеризације јунака, те је и Офелија присутна ради указивања на то да су жене углавном страдалнице сопствене љубави. Јелена Ленголд мотив љубавног страдалништва усредсређује на сексуалност, односно женино одбијање сексуалног чина. Одбијање је заувек обележава и у очима одбијеног она бива негативно конотирана. Исто се дешава и када жена прихвати сексуални однос. Дакле, жена не може слободно да изабере и да то истовремено мушка популација одобри. Као повод за промишљање о овој неправедној расподели слободе избора, нараторка узима песму „Неда“ групе *Парни ваљак*.

Феминистичко пропитивање сексуалности, тачније она струја феминизма која се бавила психоанализом (критички испитујући радове Сигмунда Фројда и Жака Лакана) изнедриле су најсвеобухватнију теорију сексуалности, где се

акцент ставља на културне и лингвистичке структуре у којима смо позиционирани приликом постајања сексуалним субјектима, али се одбацују фалоцентричне и андроцентричне претпоставке које женској сексуалности одузимају активитет и посебност, и притом је увек одређују као недостатак (Тодоровић, 2011: 354).

Мушка и женска сексуалност се другачије третира. Током историје женска сексуалност је доживљавана као дивља, опасна и ирационална те је била сузбијана и усмеравана на моногамни однос који је подређен потребама одређеног мушкарца, породице и друштва (Тодоровић, 2011: 352-353). У односу

моћи мушкарци су уживали већу слободу и моралну супериорност, при чему су овакви дупли стандарди поделили жене на угледне даме и прождрљиве курве, при чему су за свако своје морално посрнуће биле саме криве, без обзира да ли су силоване, имале нежељену трудноћу, заражене неком полном болешћу итд (Тодоровић, 2011: 353).

Нараторка у причи, „Офелијо иди у манастир“, осим Неде, представља још два литерарна случаја, Клару и Тамару:

Испада, на крају крајева, да је Недин и Кларин грех био у томе што нису дале, док је Тамарин грех био у томе што је дала. Како год окренеш, не ваља. Манастир се, после свега, испоставља као једина пожељна варијанта. Ако не желите да вас они мрзе и да о вама пишу и певају док им мастило не пресуши, док им жице на гитари не попуцају, док им се тастатуре не расцветају од оног беса рођеног у свлационици поред фискултурне сале. Или на неком корзоу. Или због поветарца који вам је тада, пре тридесет и нешто година, подигао плисирану сукњу у оном правцу иза кога постоји само несвестива (Ленголд, 2009: 114).

Постоји доминантни дискурс моћи који управља сексуалним понашањем чиме се и женама умањује право уживања, а оргазам постаје небитан, чак непожељан (Тодоровић, 2011: 355). Нараторка приче „Офелија, иди у манастир“ је доживела свој први оргазам у поодмаклим годинама. Доживела га је са човеком који је постао најбољи љубавник из освете према свим женама које га нису хтеле и због којих је невиност изгубио тек са двадесет и три године. Ови литерарни примери указују на то „да је женска сексуалност самим женама неприпадајућа и увек већ објективизована у функцији задовољења мушке сексуалности, која по традиционалном систему сексуалности полаже право на женско тело, делове тела и задовољство (Тодоровић, 2011: 355).

## 5.4 У три код Кандинског

Суспензија историје и политике из прозе Јелене Ленголд потиче од тога да психички живот њених јунака усисава у себе друштвену стварност, како би покушали да анулирају губитке које та стварност изискује (Јовановић, 2014: 171). Оскудица личних описа и података је нуспојава сведености на сопство и утонулост у тело што спречава приступ било чему другом (Јовановић, 2014: 171) У центру пажње је „тесан капиларски мушко-женски однос – ликови преиспитују преосталу могућност за биће кроз способност размене искуства, капацитете за приврженост другоме, снагу да приврженост сачувају кроз време“ (Јовановић, 2014: 171).

Женственост која је прописана мушким правилима никако не може одговарати жељама жене. Те жеље се могу повратити само у тајности или бекству, али се тешким осећањем кривице и анксиозности (Јовановић, 2014: 170). Зато је важно да жена пише о жени, да испише своју традицију, да се жена приволи женском писму од кога је силом удаљена (Јовановић, 2014: 170).

О закону жеље Јелена Ленголд нарочито приповеда у својој збирци *У три код Кандинског* (а започето је још у првој збирци *Покисли лавови*). Издвајају се приче „Неприсутан“, а нарочито „Одбројавање“ у којој се релативизује јака мушка улога кроз илузионо ослањање жене на мушкарца (Белеслијин, 2013: 910). У причи „Неприсутан“, која је написана у трећем лицу, смењују се две перспективе односа између јунака, Леонарда и Габријеле, чиме се исказује суштинска немоћ стабилности појма истине и уметничке веродостојности (Белеслијин, 2013: 910). Условно би се могло рећи да је први угао перспектива жене, а други перспектива мушкарца који је напустио ту жену. Верзије се највише разликују у временском периоду који су провели у заједништву. Прва нам казује да су провели заједничких осам година, док су у другој имали само једно вече. Ако изузмемо опцију психичке нестабилности жене, може се рећи да је мушка верзија истинита на спољашњем плану, али да би добили слику унутрашњег света јунакиње прича мора бити испричана у њеној верзији. Време садржи повлашћене тренутке те једно вече може трајати као осам година (Живановић, 2014: 208). Једино се на тај начин испуњава жеља јунакиње да буде са својим драгим на дужи временски период.

Прича „Четврти разлог“ говори о девојци која је добила име по једном од врхова Хималаја који је њен отац освојио. Девојка је рођена са болешћу због које није у стању да се придружи оцу у поновном освајању истог врха, али има јаку жељу за тим. Закон жеље опет бива јачи, те она, упркос ризику, одлази са оцем у експедицију и, нажалост, умире. Приповедач, затим, покушава да пронађе објашњење за овакав девојчин поступак, те случајно упознаје њеног брата који му казује да постоје четири разлога за одлуку његове сестре. Прва три делују млако и неуверљиво, а четврти се не казује те прича остаје отворена за читаоца који може сам да је доврши по свом нахођењу. Овај поступак Јелене Ленголд је успешан постмодернистички метод који читаоца увлачи дубоко у причу, толико дубоко да читалац добија и сопствену улогу у грађењу приче. Остаје да смисао пронађемо у последњој реченици из приче: „Неке спознаје, једноставно, има смисла чекати“ (Ленголд, 2014: 76), али је највероватније реч о јакој жељи за суицидом, што је једина жеља која ће са сигурношћу бити испуњена оном ко је жели.

Узалудно чекање се, у прози Јелене Ленголд, јавља лајтмотивски као исцрпљено стање помоћу ког се бежи од неподношљиве стварности. Унесрећеним појединцима се спорадично пружи прилика да на порушеним темељима љубави саграде нову, међутим „та могућност се јавља само као варка, као злонамерност невидљиве силе која још једном жели да стави до знања да је игра завршена и да је преостало само болно мирење (Бајчета, 2015: 182). Највећи непријатељ јунака у прози Јелене Ленголд је жилаво и стамено сећање које се одупире свим покушајима јунака да забораве. Заборав је немогућ за заточенике љубави. Поово *никад више*, злослутни рефрен из поеме *Гавран*, у потпуности одговара атмосфери одређених прича, на пример причама „Аристотелов трг“ и „Мања јавна“ (Бајчета, 2015: 182).

Прича „Да, љубав нестаје“ се издваја по склоности ка карикатури са елементима гротеске и фантастичног натурализма. У њој се осликавају сломљена и поражена људска бића која маштају о физичкој аутодеструкцији (Бајчета, 2015: 183):

Дакле, он прилази, тај магични тренутак о коме дуго нисам смела ни могла да размишљам а да не пожелим да себи ишчупам зуб или прамен косе или да забодем себи прст дубоко у око и да онда тамо копам док неки неподношљиви свраб не престане. Док не извучем једну петљу свог мозга и цимнем је напоље и кренем да је мотам око прста баш као нека шипарица своју локну (Ленголд, 2014: 51).

Поред изгубљене жеље да настави свој живот, нараторка своје незадовољство пројектује на цео свет око себе. Разлог томе је сазнање да љубав нестаје и да било која љубав на свету једноставно не постоји јер ће се кад-тад завршити. Ако нешто не постоји, онда и не може бити изгубљено. Овај онтолошки парадокс изгубљене суштине вредности и доживотне емоције негира једино смрт, а „појављује се у резигнираној упорности апсолутног порицања (Бајчета, 2015: 183). Нараторка ове приче наводи два сна који су били о њеном бившем партнеру. Први сан је симбол немогућности остварења потпуног, свепрожимајућег споја између њих двоје, а други је сан о сопственој заточености, изгубљености, лутањима и потрагама за сопственим идентитетом који се налази у процепу између жеља и могућности. И у овој причи се јавља мотив лифта који је симбол клаустрофобичне стварности и флексибилне међе између *горњег* и *доњег* света. У овој причи, али и у читавом кратком прозном стваралаштву Јелене Ленголд, можемо говорити о јунацима који су

обездушене гротескне марионете, које се вуку на концима инерције постојања, ауторкина су сведена поетска визија љубавних губитака. Једном поражени, ти људи сакривени иза образине обичних, уредних типова представљају опасност по све оне који долазе у контакт са њима. Не постоји начин спасити се, људи ходају околу међусобно се сударајући и отимајући једни од других у тим кратким контактима душе, док се игра не заврши у познатом епилогу (Бајчета, 2015: 184).

Епилог се очитује у резигнираној јунакињиној опсервацији:

У то време, још нисам веровала у могућност одсуства душе. Мислила сам да је то што неко тумачи као одсуство душе, заправо, само рањена душа која се сакрила у неки угао и дрхти у страху да би је неко могао поново очепити чизмом по глави. Таква нека душа [...] Кад заволите неког обезглављеног, неког без душе, неког ко је умро већ одавно и сада само хода међу људима трудећи се да никог не омета, када заволите неког таквог и пожелите с њим да се спојите, једино што можете урадити то је да му допустите да узме вашу душу, па макар је одмах после тога и испљунуо (Ленголд, 2014: 56-57).

Прича „Хладноћа“ је најављена као сасвим аутобиографска и посвећена је специфичном (повлашћеном) тренутку живота који нараторка препушта таблетама и ленствовању као двома јаким силама. Главна јунакиња се у овој причи појављује као љубавни пацијент који нема изгледа да ће се икада потпуно излечити (Бајчета, 2014: 184). Не сазнајемо позадину приче, али узроци тих дешавања су описани кроз алегорију о рибару и риби, успостављајући саобразност између пецања и љубавне игре. Иако делује да је исписана у клишетираном облику, ова алегорија је превазиђена

упорним разрађивањем пренесеног значења и сталним пробијањем граница наглашавања сличности, што се са свим појединачним мотивима риблиг *копрцања*, враћања у воду са и даље закаченом удицом, жртвине везаности за целата и сл. на крају претвара у ефектну персифлажу шематизованог књижевног приказивања љубавног страдања (Бајчета, 2014: 185).

Након ове мучне алегорије, јунакиња се враћа у стварност коју не може да поднесе без медикамената. Под дејством лекова њој се јављају визије које су архетипска слика мучења незаборавом који је главни непријатељ љубавних страдалника (Бајчета, 2014: 185). Јунакиња, током неких путовања, често среће једно познато лице, али не може да се сети одакле јој је то лице знано. То лице је симбол и сведок немогућности да се на силу нешто заборави или избрише из сећања што проузрокује неискорењиву патњу. На самом крају приче она проналази смрзнуту бубу у свом фрижидеру. Ова сцена би могла проћи неопажено или као безначајан детаљ, силом шокантан, да Кафкин „Преображај“ не почиње управо истим мотивом којим се ова прича завршава. Самим тим „сјенчење приче Кафкином симболиком, уз раније алузије на Поа и Буковског, иде међу оне поетичке потезе који чине свјесно позиционирање на поље књижевне традиције, гдје списатељица осјећа и сопствену припадност“ (Бајчета, 2014: 186).

„Пукотина“ се налази на претпоследњем месту збирке. Ова прича је прича-есеј, каталог људи, ствари, успомена, боја, осећања које би требало заборавити. Прича је исписана безличним реченицама у домену савета за лакши живот што представља пародију дискурса.

Цела збирка је надахнута људским патњама и представља списак животних вишкова који су заправо сам живот (Бајчета, 2014: 186-187). На овом списку се једино не налазе оне појединости које су описане у осталим причама из збирке *У три код Кандинског*, а „једино што преостаје је чекање: да се зид сруши и са њим нестане пукотина, или да неко дође и прекречи га. Последња дестинација пронађена за јунаке у досадашњој прозној авантури Јелене Ленголд јесте обезбојени свијет бекетовског чекања“ (Бајчета, 2014: 187):

Скључати се у свету без боја. Никада више не поседовати најнеопходније ствари. Чекати да све то прође. Бити равнодушан спрема чекања. Као чивилук. Као пукотина у зиду (Ленголд, 2014: 139).

Проза Јелене Ленгод најчешће за простор узима урбано окружење и представља готово опште место њеног опуса. Тако, готово да нема приче у којој се не појављује

мотив прозора (који је углавном део неког градског солитера) у збирци *У три код Кандинског*. Прича „Искушавање стрпљења, читаочевог а и шире“ почиње баш поред прозора, затим у причи „Неприсутан“ јунакиња Габријела стоји крај прозора и чека Леонарда који, сваки дан када пође на посао, гледа у исти тај прозор. У „Каменолому“ мајке, две пријатељице, бдију крај прозора над децом која се играју напољу. Марлена стоји крај прозора и поглед јој сеже у непостојећу даљину у причи „Одбројавање“, а у „Пукотини“ кроз прозор лете папирни авиони и ствари од есенцијалне важности. У причама „So long, Marianne“ и „Затворени капци“, прозори се појављују као непропусни штит. Љубав и смрт су на опозитним странама окна, а прозорско стакло постаје гранична линија између њих, те их уједно повезује и раздваја (Јанковић, 2013: 32).

Међутим, и природа је присутна као симболично место преплитања љубави и смрти. Природа је окружење где се гаси разум, а укључују чула и инстинкти. У прози Јелене Ленголд инсекти имају велику важност. Њих предводе мрави, али бубашваба је духовни вођа што се закључује из суптилне интертекстуалности приче „Хладноћа“ са Кафкином, већ поменутом, новелом „Преображај“ (Јанковић, 2013: 33). На крају „Хладноће“, јунакиња проналази бубу у фрижидеру и убија је. Како буба симболише суштински преображај човека, претпоставља се да је јунакиња овим гнусним чином уништила сваку могућност промене. То је зато што је свесна да промена није неопходна њој, већ се потреба за преображајем налази изван њеног света за шта она не поседује утицајну моћ. Такође, може се схватити и као метаморфоза старости (Јанковић, 2013: 33).

Када су у питању мрави, они у причи „Хладноћа“ тихо доносе старост, а у причи „Мравињак“ представљају неуништиво мноштво у дворишту старачког дома цинично названим *Бели јоргован*, те симболишу смрт која је нагомилана у купама мравињака (Јанковић, 2013: 33). У причама „Затворени капци“ и „Одбројавање“, „Waiting for a breeze“ и „Клинац од два метра“ живост у замрле просторе уносе муве (Јанковић, 2013: 33). У причама се појављују и многи цветови, попут руже, маслачка, боквице, али и сунцокрета у чијем пољу се одиграва читаво прича „Умереност“. Најјачи утисак ипак остављају љубичасти и бели јоргован: љубичасти који је оличен у кошуљи девојке из приче „So long, Marianne“, и бели у имену болнице, које је претходно наведено, *Бели јоргован* из „Мравињака“:

Боја љубичастог јоргована, у којој се мешају жива и љубавна црвена и хладна и мртва плава, боја је жудње једне девојке, уједно и идентитет овог безименог лика. Бели су старост, немоћ, утеха воде, сузе и смрт у *Мравињаку* (Јанковић, 2013: 33).

Прича „Мања јава“ затвара збирку *У три код Кандинског*. У њој нараторка има жељу да затвори очи и да, када отвори очи, буде на сасвим другом месту, на једном тргу из сна. Тај трг представља средиште, својеврсну раскрсницу одакле се може ићи у било којем правцу; „ту се збирају сви путеви, чак и она два паралелна, и представљају опште место апсолутне слободе. *Дивна, добра, стара општа места*, ти делићи сна које препознајемо на јави, једина су јава у којој препознајемо себе“ (Јанковић, 2013: 33).



## 5.5 *Рашчарани свет*

Ако је и било некаквих опсена и бацања прашине у очи у претходним збиркама, у овој све бива раскринкано и огољено. У *Вашиарском мађионичару*, на пример, постоји константан и доминантан мотив страха од смрти, док у *Рашчараном свету* (2016) долази до оваплоћења смрти, физичке али и љубавне. Углавном страда дрвеће, неретко животиње, али је најчешће у питању људска смрт. Стална мантра коју јунаци из претходних збирки понављају, удовољавајући чак и натприродним силама приношењем жртве зарад удаљавања и одлагања смрти, као и њених варијација, учинила је потпуно супротно. Поставља се велико питање које тишти сваког човека: „Како живети? Шта чинити када се наше илузије разбију, и када нам њихова срца почне задирати у месо?“ (Пачариз, 2017: 231). Како испунити живот који је садржински испражњен те је самим тим изгубио аутентичност?

Рашчараност света се огледа у савременом начину живота и масовном коришћењу технологија које, наводно, олакшавају живот. Међутим, и поред свих изума који постоје ради лакшег и бржег пробијања кроз свакодневни живот, човек и даље има исте проблеме. Есенцијалне, духовне и емоционалне категорије налазе се у сржи човековог бића, али су оне рашчаране, разоткривене, размађијане под утицајем научног процеса. Све је објашњено и тајни човечанства више нема. Нараторка, Марина, се у причи „Рашчарани свет“ буди уз једну радио емисију, те глас из радија каже:

*Тешко је волети рашчарани свет, иако доживљај очараности не мора бити везан за веровање у интелегентни разум* (Ленголд, 2016: 82).

Али и додаје:

*...само су неки од теоретичара који говоре о реочаравању света и нуде утешан осећај да потпуна рашчараност и гвоздени кавез бесмислености не морају бити судбина нашег времена.*

Добро, помислила је, и то смо онда решили. Свет може да се реочара. Да се учини чаробним изнова. Једном кад све постане лишено било каквог значења. Изненада. То реочаравање. Хм (Ленголд, 2016: 83).

Марину је њен момак, Иван, након дванаестогодишње везе оставио због друге девојке, али и зато што су његове страсти утихнуле. Као симбол њихове некадашње љубави остале су бројне материјалне ствари од којих свака има посебну причу, а сада болну успомену, али остао је и мачак који је стар колико је трајала и њихова веза. Међутим, чим је Маринина и Иванова љубав нестала, и мачак је, симболично, почео да се гаси, да умире. Марина се нада да мачка може још барем неко време да одржи у животу, те га на силу храни и поји. Али, мачак, у тим Марининим скоро насилним покушајима, реагује нападом. Као да жели што пре да умре. Марина је скрхана јер немогућност да одржи мачка у животу симболише њен неуспех да одржи у животу везу са Иваном. Када мачка одведу на еутаназију, прекида се и последња нит између Ивана и Марине. На крају приче открива се да је у ствари усамљеност оно што је плаши, те да јој је мушкарац у животу потребан само ради навике која је испуњавала њихов заједнички простор. Јунакиња као разлог спајања са другим живим бићима наводи управо њихову пролазност. Смрт животиње је у овој причи очигледно само парадигма љубавног краха.

У *Раишчараном свету* све врви од мушко-женских релација, али, као и у претходним збиркама, то нису љубавне приче већ остаци љубавних односа који су се десили у прошлости (Пачариз, 2017: 231). Ауторка се овде много више служи иронизацијом романтичности из чега проистиче маргинализација и мушких и женских ликова, јер су нам предочени у рубним ситуацијама (Пачариз, 2017: 231).

У причи „Неухватљивост“, јунакиња Ирина ће и буквално бити на рубу између живота и смрти и њен љубавник, Димитрије, неће ништа учинити да је спаси, што је овој причи дало псеудокрими заплет. У овој причи се јавља и доминантан мотив прозора (Димитрије му не прилази, али кроз отворен прозор може да чује галебове и бродске сирене из чега закључује да прозор гледа на реку и мост), али и мотив лифта (који Димитрије одлучује да не употреби). Због Ирине погибје, њен деда позива Димитрија у свој дом, како би сазнао нешто више о том немилом догађају. Ирина потиче из имућне породице, али је одрасла без родитеља. Она је једна лепа девојка, виспреног ума и успешна у свом послу. У Африку је отишла због посла у амбасади и тамо је упознала Димитрија. Убрзо улазе у везу у којој Ирина самоувереност

доминира, а Димитрије почиње да се осећа угроженим. Љубомора га због „ћутљивих младића с коктелима у рукама“ (Ленголд, 2016: 11), који увек окружују Ирину, обузима и прераста у бес. У овој причи се другачије третира мушка и женска сексуалност, као и у причи „Офелијо, иди у манастир“ из збирке *Вашарски мађионичар*. С тим што овде јунак приче који је повређен женском сексуалном слободом иде корак даље. Он прећуткује оно што га тишти, пушта да га то изједа изнутра и у пресудном тренутку за Ирину, Димитрије доноси одлуку да она за казну мора да умре:

Видео је како се њене руке грчевито држе за корење, како ногама из све снаге покушава да нађе неки ослонац и изађе. Видео је како се у једном немерљиво кратком тренутку, пре него што је заиста нестала, подигла поглед к њему, док је он стајао, непомичан. Знао је тачно шта је у том часу мислио. И зашто се није померио (Ленголд, 2016: 16-17).

И Димитрије је покушао да сузбије у себи ту жељу која се јавила, да тај однос са Ирином реши убиством, али „није знао мантру која би му у томе помогла“ (Ленголд, 2016: 11).

У разматрању односа феминистичких теорија и насиља према женама, долази се до закључака да су друштвене норме те које одређују агресију као симбол мушкости. Према Стеви Џексон

од мушкарца се не очекује само да има водећу улогу већ и да влада женом, да је натера да га моли, а његова мушкост је угрожена ако није у стању да се тако понаша. Сексуално освајање постаје прихватљив начин вредновања мушкости, демонстрирања доминације и супериорности над женама (Џексон, према Николић-Ристановић, 2011: 342)<sup>15</sup>.

Прича у којој је неизговорено такође снажни елемент је прича „Верност“. Сам наслов је варка јер верност обавезно у својој основи носи и свој антипод – неверност. Прича је исприповедана из две перспективе, односно испричана је кроз мушки и женски глас. Јунаци, Дијана и њен супруг Карло, су у браку више од двадесет година и живе у потпуној заблуди. Та заблуда је настала због одсуства међусобне комуникације. На почетку приче налази се један новински чланак који је алегорични приказ унутрашњег живота јунакиње. У чланку је реч о једном догађају који се одвио у главном граду државе Охајо, где је власник пустио на слободу дивље животиње из свог резервата, а затим извршио самоубиство<sup>16</sup>. Ова алегорија представља анималност

---

<sup>15</sup> Ова теорија се може применити и на причу „Офелијо, иди у манастир“ где је мушкарац представљен као немоћан у односу на жељу жене.

<sup>16</sup> Овај догађај је истинит и чланак о њему је доступан на: Блиц. Охајо: Власник ослободио дивље звери, па се убио (*Blic*, 2011).

јунакиње и њену непоправљиву искиданост која се манифестује у виду вишегодишњег неверства према мужу (Пачариз, 2017: 231). Ликови се наизменично исповедају у виду монолога што, заједно са темом, прича даје један прикладан драмски оквир (Пачариз, 2017: 231). Највећи утисак, односно ефекат пружа оно што је прећутано: супруг зна за неверство своје жене, али то крије од ње, како је не би повредио или изазвао неку другу нежељену реакцију.

У причи „Време“, Јелена Ленголд се служи фантастичним елементима при обради теме која се бави променом динамике времена. Наравно, овде је реч о опсесивној теми пролазности у њеној прози. Оно што је најзанимљивије код ове приче је то што је једина у овој збирци у којој нема женских ликова.<sup>17</sup> Један од два јунака, Коља, тврди како се време скратило. За то узима пример снимка трке са Олимпијаде у Берлину 1936. године када је Џеси Овенс остварио легендарну победу претрчавши сто метара за десет секунди и три стотинке. Та иста трка, тврди Коља, данас траје шест секунди дуже.

„Лизи“ је прича која се бави интригантном темом специфичне манифестације сексуалности и социопатског понашања родитеља над својим дететом. У причи „Лизи“ се приповеда о наметнутом симболичним трансродним конструисањем главног лика (Пачариз, 2017: 232). Овде се напетост „гради на психолошком плану и реализује се на манипулативним пољима међуљудских односа“ (Пачариз, 2017: 232). Пред читаоцима је мушкарац који приповеда о томе како се мајка, која је била психички нестабилна, у детињству према њему опходила као према девојчици. Оног дана када су мајку одвели у санаторијум, он је престао да буде девојчица, али је много година касније, када је основао своју породицу, ћерки дао име Лизи. Након једне посете мајци, одлучује да својој жени исприча истину о свом животу. Она реагује бурно, називајући га свакаким погрдним именима, те га оставља не дозволивши му да икада више приђе њиховој Лизи. Због мајчине нестабилности која је оставила дубоке последице по његово психолошко стање (јер да није тако не би детету дао име Лизи), због тога што је у мајци видео корен своје несреће која се очитује у губитку породице, јунак ове приче одлучује да реши то:

онако како је најприродније. Газеле знају када је крај и кад се више не вреди освртати. Људи верују да поседују разум, и зато се опиру природним завршецима.

---

<sup>17</sup> Могуће је да изузимање женских ликова има везе са причом „Одбројавање“ из збирке *У три код Кандинског*, где се не може веровати женском поимању времена.

Тада, на крају, док сам стезао шаке око танког мајчиног врата она ми је упутила онај други поглед, поглед мирења са судбином, поглед за опроштај. Онај којим је газела погледала своје младунче последњи пут пре него што га је заувек оставила лаву, чељустима, зубима, и отрчала у шуму (Ленголд, 2016: 72).

Ликови у овој збирци углавном нису типски, а „плошност је избегнута комплексном карактеризацијом и завидном умешношћу у њиховом вођењу кроз сижејне токове. Неки од њих подсећају на ликове који већ дуго егзистирају у историји књижевности, на пример, Карло, по начину на који је реализована његова тачка гледишта у причи „Верност“ (Пачариз, 2017: 232).

Као што је већ речено на почетку овог сегмента, збирка *Рашчарани свет* умногоме тематско и мотивски (мотив прозора који се често појављује у причама) комуницира са збирком *Вашарски мађионичар*. Наслов *Вашарски мађионичар* сугерише магију, зачараност, опсену, уопште појам који стоји на супрот рашчараности која указује на разоткривеност и изгубљену магичност постојања. Ове две збирке су језичко-стилски битно другачије, али су у одређеном смислу компатибилне. То потврђује и чињеница да су обе збирке затворене причама које се читају у аутобиографском кључу (Пачариз, 2017: 233). *Рашчарани свет* комуницира и са збирком *Покисли лавови* мотивом неизговореног.

## 6. Закључак

Проза Јелене Ленголд поседује чврсту логичку повезаност, те саодношење њених одређених прозних радова ствара дубоку унутрашњу уметничку интеракцију где се поједини текстови међусобно значењски обасјавају (Бајчета, 2014: 167) што се могло видети управо на последњој збирци *Рашчарани свет*. На тај начин опус кратке прозе Јелене Ленголд досеже до естетске убедљивости захваљујући тоталитету стваралаштва, али и сталној потреби за поновним вредновањем уметничког дела (Бајчета, 2014: 167). Данашња женска прича и приповетка представљају

врло разуђено стваралачко подручје, унутар којег постоји низ изразитих индивидуалности, важних не само за укупан утисак о изобиљу савременог српског приповедања, него и за илустрацију коренских поетичких промена, односно, усвајања нових приповедних модела (Пантић, 2006: 115).

Нови приповедни модели се очитују и у одговарајућим реакцијама књижевне критике која укључује и критику инспирисану употребом методолошке позиције родног тумачења текста (Пантић, 2006: 115), а инспирацију за неореалистичко женско писмо лежи у интимном и приватном (Гордић-Петковић, 2007б: 82). Јелена Ленголд се, између осталог, бори против површног етикетирања жене, а свој ауторски рукопис развија у неколико праваца, чиме развија и теме и моделе женскости (Гордић-Петковић, 2007б: 309). Јелена Ленголд улази у дубоку анализу позиције жене, чешће у односу на мушкарца, али могу се видети примери где је ставља и у односу према жени самој, на оно што је некада била, а шта је сада. Она поставља разна питања о сексуалности, и мушкој, али више о женској, затим о опхођењу друштва према репрезентацији женске сексуалности, о томе у којој мери је дозвољено жени да буде слободна и да руши мушку супериорност – на шта се може одговорити кроз феминистички дискурс.

Кроз описе мушко-женских односа који обухватају и брачне и случајне партнере, Јелена Ленголд слика неразрешив дисбаланс међу њима. Тиме тематизује неуспех комуникације и толеранције, неспоразуме и неочекивана и без намере изазвана блаженства. Затим, ту су и теме брачног неверства, детаљна истрага породичних разорености или меланхолична сећања на детињство (Гордић-Петковић, 2007б: 310). Њени јунаци углавном немају личних описа, нити имена како би проговорили о универзалности својих судбина. Приповедачи и контексти у којима се одвијају приче Јелене Ленголд, служе као средства помоћу којих ће се опсесивне теме ауторке

анализирати са више страна: „као да је у питању једна иста прича која се дешава различитим људима и самим тим другачије и разрешава (Живановић, 2014: 206).

Њени јунаци су изгнаници сопственог живота, те се налазе на маргинама друштвено прихватљивих емоција. Зато у причама Јелене Ленголд нема табу теме. Она приповеда о свим могућим темама које интригирају човека, које га тиште а о којима не могу да проговоре. То за ауторку нису инцест, хомосексуалност или насилна смрт, већ оно што се одвија у души човека. О томе је рекла:

Стереотипи постоје у свему. Патња је највећи табу. Људима је забрањено, нарочито у овом модерном свету, да буду тужни, да пате, да кажу да не могу, да буду слаби. То је постало неприхватљиво и није више модерно, на рубу је непристојног. Није им допуштено да се због своје патње запусте. Због лепог понашања и цивилизацијског захтева наметнуто им је да одржавају себе. Људска патња је много већи табу од секса. У њу би сваки социолог, психолог или писац требало да уђе и разгради је до најситнијих детаља, да види које су њене размере и шта све са њом може да се уради. Патња је нешто од чега се људи склањају. Ако је табу нешто од чега људи беже, онда то сигурно није секс (Ленголд према Арсић, 2010:51-52).

У опусу Јелене Ленголд најчешће се кроз женски глас тематизује патња. Жене углавном говоре у првом лицу и припадају идентичном психолошком обрасцу. Јунакиње највише одређује колико страх од смрти, толико и страх од среће:

Болна свест о крхкости емотивних односа и немоћи љубави да обећа вечност рађа се углавном из њихове турбулентне породиче предисторије (распаднути бракови родитеља, очева прељуба и слично) (Гордић-Петковић, 2007б: 82).

Смрт је увек у близини, а паралелно са њом стоји љубав која може допринети да на неки тренутак заборавимо да смо у чекаоници за крајње одредиште. Где почиње љубав, а где се завршава смрт и обрнуто, немогуће је утврдити, те се „сви љубавници грле над зјапећим амбисом“ (Јанковић, 2013: 33).

Поетика Јелене Ленголд је премрежена разноликим тематским, мотивским и стилским кодовима. Она се ослања и на многа литерарна дела која скривају још много различитих значења. Њена проза је скројена у виду вишеслојног палимпсеста. Због вишеструких значајних могућности њена проза се може дефинисати као недовољно истражено острво ендемских врста, које само обликом подсећа на било које друго острво, а у ствари је оаза разнородности.

Било је важно нагласити у ком положају се налази жена у књижевности, нарочито српској. На овај начин је дат покушај раскринкавања, такозване, универзалне, андрогине књижевности у којој је жена, углавном, ван задатих норми, у сенци владавине маскулинитета. Жена стоји као засебан ентитет у служби мизансцена мушке

књижевности. Зато је проза Јелене Ленголд од велике важности – за стварање својеврсног литературног баланса. Предрасуде, како жена писац не може контролисано да балансира између разума и осећања, и данас постоје. Јелена Ленголд те предрасуде разбија. Доказано је и да родне теорије итекако могу бити примењене на прозно стваралаштво Јелене Ленголд, нагласивши да га то и не одређује дефинитивно као феминистичко.

Њени ликови су изгубљени у сопственим животима, непознати сопственом телу. Њих подједнако обузима страх од смрти као и од љубави и среће. Страх се у стваралаштву Јелене Ленголд развија постепено, од оног интимног страха од самоће, напуштености, неверности, или пак предане верности, преко страха од искрености, отворене комуникације до страха од најинтимнијег суочавања са сопственим идентитетом. Постоји још један страх који је стилски одевен у разноразне затворене просторе, толико је упадљив да га је тешко приметити. То је, наравно, агорафобија. Јунаци Јелене Ленголд се најпријатније осећају у затвореном простору, а једини додир са спољашњим светом је кроз прозор (са понеким изласком на терасу).

Дакле, читава поетика Јелене Ленголд се заснива на одређеним фобијама, ирационалним или стварним, међу којима је највећа она од смрти. Интересанто је то што јунакиња приче „То сам могла бити ја“ замишља како би било добро имати по једну таблету за сваку болест. Ако постоји тврдња да све болести носе женска имена, а сви лекови мушка, у том кључу може се рећи да Јелена Ленголд кроз своје стварање тражи по једног лековитог мушкарца за сваку жену. Међутим, како је такво нешто равно немогућем, чекање се наставља.

Јелена Ленголд истовремено добро гради и мушке и женске ликове стављајући их у идентичне позиције и просторе, дајући им подједнако расцепљене идентитете. Њена поетика не даје коначан одговор и разрешење за поједине животне ситуације. То јој и није циљ. Она промишља о љубави, патњи, страху, смрти, усамљености као о табуизираним емоцијама данашњице и извлачи их на површину људске душе.



## 7. Литература

Извори:

1. Ленголд, Јелена (1994). *Покисли лавови*. Београд: Српска књижевна задруга.
2. Ленголд, Јелена (1999). *Лифт*. Београд: Стубови културе.
3. Ленголд, Јелена (2009). *Ваиарски мађионичар*. Београд: Архипелаг.
4. Ленголд, Јелена (2014). *У три код Кандинског*. Београд: Архипелаг.
5. Ленголд, Јелена (2016). *Раишчарани свет*. Београд: Архипелаг.

Литература:

1. Арсић, Љубица (2010). „Патња је највећи табу: интервју са Јеленом Ленголд“. *Сарајевске свеске*, бр. 29/30, стр. 49-62. [www.sveske.ba/bs/broj/2930-1](http://www.sveske.ba/bs/broj/2930-1) <25.1.2019>.
2. Бајчета, Владан (2015). „Да, љубав пролази: О прози Јелене Ленголд“. *Савремена српска проза: зборник број 27*. Трстеник: Народна библиотека Јефимија. стр. 159-188.
3. Баховец, Ева (2011). „Егзистенцијалистички феминизам“. *Увод у родне теорије*. Нови Сад: Mediterran publishing, стр. 107-126.
4. Белеслијин, Драгана (2013). „Искушавање општости“. *Летопис Матице српске*, год. 189, књ. 492, св. 6, стр. 909-911.
5. Брбавац, Јасмина (2012). „СТИШАНИ ГЛАС“. *Идентитет у процепу*. Нови Сад: Агора. стр. 250-252.
6. Гордић, Владислава (2000). „Верност жанру“. *Летопис Матице српске*, год. 193, књ. 465, св. 6, стр. 896-900.
7. Гордић-Петковић, Владислава (2000). „Кратка прича: између израза и догађаја“. *Хемингвеј: поезика кратке приче*. Нови Сад: Матица српска. стр. 15-24.
8. Гордић-Петковић, Владислава (2007а). „Кратка прича у Србији након двехиљадите“. *Сарајевске свеске*, бр. 14, стр. 353-361. [www.sveske.ba/en/broj/14](http://www.sveske.ba/en/broj/14) <25.1.2019>.

9. Гордић-Петковић, Владислава (2007б). „Мотиви и модели женскости: српска женска проза деведесетих“. *На женском континенту*. Нови Сад: Дневник.
10. Гордић-Петковић, Владислава (2009). „Форматирање“. Београд: Службени гласник.
11. Гордић-Петковић, Владислава (2011). „Род и књижевност“. *Увод у родне теорије*. Нови Сад: Mediterran publishing. стр. 397-408.
12. Гордић-Петковић, Владислава (2017). „Месец у Шкорпији: сунце и месец као знамења љубави и смрти у прози Јелене Ленголд“. *Il Soleluna presso gli meridionali II*. Alessandria: Edizioni dell’Orso.
13. Дамјанов, Сава (2012). „Српска постмодерна проза на крају 20. века“. *Шта то беше српска постмодерна*. Београд: Службени гласник. стр. 174-180.
14. Дамјанов, Сава (2012). „Да ли постоји кратка прича?“. *Шта то беше српска постмодерна*. Београд: Службени гласник. стр. 181-185.
15. Дојчиновић-Нешић, Биљана (1996). „Гинокритика: истраживање женске књижевне традиције“. *Женске студије*, бр. 5/6. <https://www.zenskestudie.edu.rs/izdavastvo/elektronska-izdanja/casopis-zenske-studije/zenske-studije-br-5-6> <25.1.2018>.
16. Дојчиновић-Нешић, Биљана (2000). „О женама и књижевности на почетку века“. *Женске студије*, бр. 11/12. <https://www.zenskestudie.edu.rs/izdavastvo/elektronska-izdanja/casopis-zenske-studije/zenske-studije-br-11-12> <25.1.2019>.
17. Духачек, Даша (2011). „Род и идентитет“. *Увод у родне теорије*. Нови Сад: Mediterran publishing. стр. 359-367.
18. Живановић, Никола (2014). „Путовање, прељуба, дете, агресивност“. *Поља*, бр. 485, стр. 206-209. <http://polja.rs/category/2014/> <25.1.2019>.
19. Јанковић, Татјана (2013). „Љубав и смрт: паралеле“. *Књижевни магазин*, год. XIII, бр. 147-149. <http://www.skd.rs/magazin/#2013> <25.1.2019>. стр. 32-33.
20. Јовановић, Татјана (2014). „Женско самоодређење у светлу Лаканових и постлаканових теорија у причама Јелене Ленголд“. *Језици и културе у времену и простору III*. Нови Сад: Филозофски факултет.

21. Николић-Ристановић, Весна (2011). „Род и насиље“. *Увод у родне теорије*. Нови Сад: Mediterran publishing. стр. 337-343.
22. Павковић, Васа (1997). „Јелена Ленголд: Покисли лавови“. *Критички текстови: савремена српска проза*. Београд: Просвета. стр. 164-167.
23. Пантић, Михајло (2006). „Један поглед на савремену српску приповетку“. *Сарајевске свеске*, бр. 14, стр. 111-117. На [sveske.ba/en/broj/14](http://sveske.ba/en/broj/14) <25.1.2019>.
24. Пантић, Михајло (2015). „Што краће, то боље“. *Савремена српска проза: зборник број 27*. Трстеник: Народна библиотека Јефимија. стр. 143-150.
25. Пачариз, Илхан (2017). „Табла горких пилула: Јелена Ленголд Рашчарани свет“. *Поља*, год. LXII, бр. 503. На <http://polja.rs/category/2017/> <25.1.2019> .
26. Татаренко, Ала (2013). „Поетика форме у прози српског постмодернизма“. Београд: Службени гласник.
27. Годоровић, Драгана (2011а). „Род и сексуалност“. *Увод у родне теорије*. Нови Сад: Mediterran publishing. стр.347-357.
28. Годоровић, Драгана (2011б). „Квир теорија и феминизам“. *Увод у родне теорије*. Нови Сад: Mediterran publishing. стр. 241-253.
29. Томашевић, Драгана (2016): „Приче о босанским женама: Лаура Папо Бохорета“, *Став: седмични часопис за политику, друштво и културу*. На <http://stav.ba/price-o-bosanskim-zenama-laura-papo-bohoreta/> <19.1.2019.>.
30. Ђулафић, Биљана (2009). „Потези (не)моћи“. *Кораџи*, год. XLIII, св. 11-12. Крагујевац: Народна библиотека Вук Караџић.
31. Хасан, Ихаб (1983). „Приступ појму модернизма“. *Поља*, год. XXIX, бр. 297-298, стр. 455-458. На <https://polja.rs/category/1983/> <25.1.2019>.
32. Хачион, Линда (1996). „Поетика постмодернизма: историја, теорија, фикција“. Нови Сад: Светови.

Интернет извор:

1. *Blic* (2011). Охајо: Vlasnik oslobodio divlje zveri, pa se ubio. *Blic.rs*, 19. октобар 2011. <https://www.blic.rs/vesti/svet/ohajo-vlasnik-oslobodio-divlje-zveri-pa-se-ubio/t6bzdqf> .