

ДА, ЉУБАВ ПРОЛАЗИ*

(О прози Јелене Ленголд)

Приповједачки опус Јелене Ленголд се на два начина дубоко укорјењује у традицију умјетничке прозе писане на српском језику. Прво, у погледу форме, она припада постојаној линији писаца којима је приповјетка ако не једини, онда најважнији вид умјетничког испољавања. Тако се њена проза надовезује на континуитет који су у српској књижевности утемељили реалистички приповједачи попут Глишића и Лазаревића, обогатили модернистички писци Вељко Петровић и Драгиша Васић, до новијих времена пренијели Антоније Исаковић и Филип Давид, гдје су га упорно одржавали писци као што су Михајло Пантић и Јовица Аћин. Немали број значајних српских романијера се такође са великим успјехом бавио приповјетком, али ријетки су они који су са једнаком посвећеношћу и неколебљивим квалитетом његовали овај прозни облик као свој магистрални књижевни израз.

Друго, на плодно поље српске прозе која тематизује *ерос* и која у широком стваралачком распону обликује различите видове његовог испољавања, Јелена Ленголд је донијела потпуно нов сензибилитет. Преко опрезног ослобађања јунака ка неспутаној тјелесној љубави у Ђипиковим *Пауцима* и Софкиних аутоеротских бунила, затим Аникине демонске сексуалности, лирске еротике Радичевићеве *Беле жене*, Мухамедове „религије самих чула“ у Куленовићевој *Понорници*, све до зачудне Павићеве еротике и Матијевићевих пародијских захвата на „љубавима“ Маце

* Рад је настао у оквиру пројекта „Културолошке књижевне теорије и српска књижевна критика“ (178013), који финансира Министарство просвете и науке Републике Србије.

Аксентијевић у *Часовима радосћи*, долазимо до прозе која нуди нову и аутентичну умјетничку визију вјечите теме свеколике умјетности. Јелена Ленголд приповједа о „десакрализованом“ еросу, човјековом најснажнијем пориву који је изгубио ауру мистичности у непрестаном трагању за својим што потпунијим оваплоћењем, или и у досадном репетитивном практиковању сексуалности као најобичније дневне облигације. Такође, ерос се најчешће јавља као краткотајно задовољство којем човјек по диктату своје природе стреми, али то што од њега добија плаћа високом цијеном рушевина које за утихлом страшћу остају. Вољети значи патити и готово да нема јунака у прози Јелене Ленголд који не свједочи неодвојивост тих емоција.

Ленголдова се од самог почетка представља као формиран приповједач. Њене прве збирке лишене су почетничких трагања, сазријевања од једне до друге књиге, скретања и падова. У *Покислим лавовима* (1994) успостављају се тематске доминанте које ће бити главни предмет умјетничке обраде и у наредним књигама. Ипак, преовлађујућа тематика везана за све оно што у свијету те прозе означава љубав, трасира централно интересовање ове списатељице. На самом почетку збирке стоји приповјетка „Узроци“, која са једне стране својом помало идиличном љубавном атмосфером контрастно антиципира уобичајени тон осталих прича књиге (али и долазеће прозе Јелене Ленголд), док са друге представља врло видљив прелаз пјесникиње на нов књижевни израз.¹ Цијела прича у својој наративној статичности и митолошкој премрежености има прије карактер једне поеме, а такав лирски идентитет текста, који недвосмислено у сје-

¹ Јелена Ленголд је у стваралачкој деценији прије него ће интензивно почети да се бави прозом објавила пет збирки пјесама: *Распад бошанике* (1982), *Врећено* (1984), *Поднебље мака* (1986), *Пролазак анђела* (1989) и *Сличице из живоша кайе-мајстора* (1991), којима се придружује збирка *Бунар шешких речи* из 2011. године.

ћање призива Селимовићеву прозну синтаксу, зацртан је од првих страница да би до данас остао једним од основних списатељичиних квалитета:

Сада им се наједном учинило да Месец мање претећи осветљава реку и маглу. Окренули су се и пошли натраг, ка граду. Чинило се да 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 нараста до сразмера само њему знаних (10).²

У сличном тоналитету исписане су и приповјетке „Детлићев поглед“ и „Метла, качкет, рибе, гипс и још којешта“, у којима се отприлике исцрпљује присуство свијетлог валера везаног уз ерос у умјетничком свијету Јелене Ленголд. Чак се и у њима могу пронаћи сигнали у каснијим прозама тријумфујуће празнине заједничког постојања над првобитном занесеношћу двоје бића коју репрезентује флоберовски симбол куваног мяса у првој, или јукстапозиција младог и старог брачног пара у другој приповједи.

Једна од маркантнијих приповједака збирке, „Претестериши ме“, скројена је у маниру Чарлса Буковског, писца коме је и посвећена. Старо правило да кратка прича мора имати упечатљиву прву реченицу, онеобичавајући интро који одмах увлачи читаоца у свој имагинарни свијет, ту налази парадигматичан примјер. Знатно више од тога: „Већ у лифту, Павле је знао да га љутња пролази. Осећао је само како из оног процепа између пода лифта и врата, допире

² Покисли лавови, СКЗ, Београд 1994. Сви даљи наводи су према овом издању.

хладноћа нагомилана у бездану, негде дубоко испод“ (66). У једном потезу имплицирана је предисторија приче коју чини сукоб брачних партнера, да би се другим обликовао амбијент карактеристичан за слику стварности какву Јелена Ленголд конструише у својој прози: нестала, или љубав макар на кратко доведена у опасност, отвара најдубље поноре бића у које се појединац може неповратно сурвати. Таква сугестијом и значењски садржајна увертира главно упориште проналази у дискретности наговјештаја онога што се у претпричи догодило, али и онога што би она могла дубински да значи. Нема у прози Јелене Ленголд псеудолитерарног претурања по површним слојевима подсвијести нити заморне експлоатације Јунгове дајцест психологије, већ она представља особену умјетничку визију човјека на ивици двају свјетова: „стварног“ и оног закључаног у њему, између којих га на једну или другу страну гура крхка несталност његове љубави.

У пригушеној атмосфери кинаскијевског амбијента у бифеу „Плава светлост“ Павле упознаје жену која ће га довести у искушење да материјализује разлог претходне свађе са супругом. Гледајући на телевизији извјештај о човјеку који је убио и претестерисао своју супругу да би је на крају бацио у ријеку, коментаришући ту вијест Павле је оставио могућност да злочин можда није учињен без разлога, због чега ће бити оптужен за притајеног монструма и некога способног да уради исто. Жена из бифеа стаје потпуно на његову страну, цинички оптужујући женску половину свијета за све несреће, и води га у свој стан гдје ће га ставити на испит човјека из црне хронике. Не попуштајући њеним изазовима, иако дошавши у једном тренутку на ивицу неодређеног мрачног искушења, Павле полаже у кревет жену већ успавану алкохолом и враћа се кући. Прича се завршава у брачној постељи, гдје Павле признаје својој супрузи да никада не би могао да учини оно што је она за њега

помислила. Уоквирена контрастним призорима пољу-
љаног поретка и повратка главног јунака у брачну
сигурност, приповјетка би након овакве парафразе
могла зазвучати као сентименталистичко-дидактичка
причица, али њену слојевитост, поред осталих квали-
тета, осигурава и убједљива просторно-симболичка
разграниченост два приказана свијета. Реченица са
почетка којом се приказује Павлов *силазак* лифтом,
управо начином на који то чини жели да сугерише
митолошку, односно, дубинско-психолошку конота-
цију његовог одласка од куће. Свијет у који се он
спушта је *доњи* свијет, а жена коју среће, иако се то
нигдје експлицитно не каже али је више него јасно на
основу великог броја сигнала (кратки изгризени нокти,
велики прстен, покварени зуби, алкохол) је неко
одавно сишао из једног брака у тај пакао да из њега
више не изађе. Цио спољашњи свијет представља
инферно усамљених и остављених душа, а једино
склониште из њега је љубав у коју човјек 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
добрио ту привилегију. Остали јунаци углавном живе у
таквом свијету, мање или више свјесни те чињенице.

Приповјетка „У хладном простору мртвих пла-
нета“ се, осим што долази одмах за причом „Прете-
стериши ме“, вишеструко изнутра надовезује на њу.
Могло би се рећи да је њен својеврсни коментар.
Отпочиње цитатом Мартина Бубера којим се назна-
чава главна идеја: „Циљ односа је његово сопствено
биће, то јест додиривање оног Ти. Јер, додиривањем
сваког Ти, дотиче нас се дах вечног живота“ (74). Љу-
бав се сада открива не само као штит од хладне
усамљеничке егзистенције већ и као продор у оно-
страно. Главни јунак је у свом срећном десетого-
дишњем браку налазио животну радост и испуњење,
али и „осећање које је заустављало време“ (78). Њи-
хова до перфекције доведена сексуална пракса, као

стуб заједничког благостања, уздрмана је од тренутка када је срео непознатог човјека за шанком. Након кобног разговора са том особом, самопредстављеном као љекар, усадио се у њега црв сумње пробуђен теоријом коју је чуо: узајамност еротског задовољства у сексуалном чину може се провјерити на основу понашања партнерових очних зеница у тренутку оргазмичког грча. Прогоњен том идејом, он одлучује да направи експеримент који ће га коштати разбијања блажене заблуде у којој је био метафизички ушушкан. Ретардација радње унесена у развој догађаја есејистичким пасажима јунакове мисли води ка кулминааторној тачки приповјетке смјештеној у фаталној спознаји:

Њен поглед је био тако сигуран и смирен. Њене очи су биле тако близу. Слушајући је како ми шапуће, на тренутак сам осетио грижу савести, говорећи себи да ћу свакако утврдити само то да сам подлац, онога часа када будем видео како се њене зенице шире. Онај други из мене одговорио ми је да је то тачно, да ћу бити подлац, али миран, спокојан и бесмртан подлац. Што је већ много боље. 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, ураћао се у очи, мислио: сад ће, сад ће... Али се ништа није догодило. Њене зенице остале су 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 густу бесконачни мрак по коме зачарани лебде, до бескраја и натраг, несретници који су се усудили да спознају истину (81).

Слика љубави као обмане и тиме највећег извора човјекове патње има свој чврсто посађен коријен у овој приповјечи. Одатле ће се разгранати

кроз ауторкину прозу и у готово свим појединим случајевима показати најбогијим извором њених успјешних књижевних реинтерпретација. Наратолошки посматрано, те приповјетке се реализују у два доминантна усмјерења: или као традиционално испиране приче са прилично шкрто оцртаним карактерима, гдје се сав наративни потенцијал полаже на занимљивост сторије или појединих детаља; или се, пак, прича препушта главном актеру догађаја, који својим минуциозним рефлексијама понире у дубине феномена пред којим се нашао. У оба случаја Јелена Ленголд непрестано испитује границе постављених оквира, што њеној прози одузима погубну једносмјерност маниристичког писања. Тим више што се та проза одлива у неколико мањих рукаваца њених приповједачких интересовања, какво је, на пример, бављење психопатолошким карактерима.

Бијег од изложености патњи након пробијања лажног заштитног омотача у лезбијску љубав обрађен је у приповјеткама „Девет пива“ и „Нина: једанаест фрагмената“, док се предиспозицијама за ту патњу створеним у породичном окружењу баве „Клинац од два метра“ и „Какав је ручак“. И у њима, слично као у претходно анализираним приповјеткама, људско биће сагледано је као трагично преосјетљива и на најшири спектар подстицаја наштимована јединка. Евоцирајући суптилно Кишову „Еолску харфу“ у последњим реченицама приповјетке „Слух паучине“ (обје су завршне приче у збиркама), Јелена Ленголд даје есенцијални облик својој контемплацији о рано развијеној хиперсензибилности:

Нека се нечујна олуја подизала из дубине земље, неки су је невидљиви облаци најављивали и моје су паучинасте нити залепршале увис, увис, увис, слутећи да тамо, под силом тих ветрова, чекају све чуднија и све жешћа изненађења ваздушних струја. И ја сам полетела нагоре желећи да их што пре сусретнем (122).

Наредна збирка, *Лифт* (1999), повезује насловним симболом истоимену причу са приповјетком „Претестериши ме“ из претходне књиге, откривајући постојање тенденције ка стварању својеврсног смиса-оног континуитета у прози Јелене Ленголд. Поред доминантног занимања за један круг проблема постоји и настојање да се одређени метафорички комплекси наново упосле интензивном ресемантизацијом, чиме се обезбјеђује значењска поливалентност и семантичка слојевитост текста. Наиме, насловна приповјетка „Лифт“ почиње у супротном значењском кључу од приче „Претестериши ме“. Главни јунак излази на деветом спрату са својом љубавницом Лилом, гдје су дошли да бораве у стану њене пријатељице Ксеније Цвајг. Симболику силаска у подземни свијет смјеђује травестирана апотеоза, „уздизање међу богове“ двоје љубавника који се напoкон склањају из мрачних паркова, провинцијских кафана и задњих редова биоскопа у пријатни амбијент обезбјеђене слободе. Напустивши непријатељску средину јавних градских простора која је диктирала брзину љубавних односа, наратор (јунак) у стеченој доколици почиње да обраћа пажњу на ново окружење. Оно је препуно трагова власнице стана и ти трагови почињу полако да га опсједају. У њему се буди интересовање за њену личност. Оставивши једном приликом у вази ружу коју је Лила добила од њега, зачиње се несвакидашња романса. Ксенија Цвајг почиње (или то наратор умишља – остаје отворено) да му одговара на тај нехотични „знак“, али и на остале сигнале којима он од тада покушава да комуницира са њом. Први пут када се поново нађе напољу са Лилом, схвата да више не може да поднесе њену близину и бјежи из биоскопа ка Ксенијином стану. Приповјетка се прекида у сцени његовог „узашћа“ лифтом, на пола пута између „земље и оног простора у коме живи Ксенија Цвајг“.

Остављен пред неодређеношћу Ксенијиних трагова, главни јунак је разапет између могућности да су они његова психотична конструкција, или су, пак, суптилна љубавна игра. Приповјетка је у цјелости

базирана на тој напетости која 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. Смишљено остављена без коначног епилога, прича сугерише блискост лудила и привлачности која се остварује у тек отпочетој љубавној игри. Снага тог магнетизма лежи у недефинисаности обећања које наговјештај нуди пред сигурним, али монотоним љубавним током. Ту је дат један облик мотиву који ће Јелена Ленголд широко развити у роману *Балтимор*, као и, рецимо, у приповјечи „Суноврат“ из збирке *Вашарски мађионичар*. Њени јунаци непрестано размишљају о *смртности љубави* и њене су жртве – непрекидно их притиска свакодневна циркуларност у којој њихов занос не може да опстане и од чега очајнички покушавају да побјегну. Уколико желимо да интерпретацији приповјетке „Лифт“ дамо крајње одређен закључак, можемо само остати доследни инверзној симболици *лифта* у односу на приповјетку „Претестериши ме“ и извести претпоставку да се прича у свом неисписаном простору завршава позитивно по главног јунака. Из тога би произашло да је побуна против устаљености као највећег непријатеља љубави једини начин да се такав удес мимоиђе, чему ће се смисао неких од прича из наредних збирки снажно супротставити („Каменолом“, *У шри код Кандинској*). Проза Јелене Ленголд посједује чврсту кохезију и саодношење појединих њених прозних радова твори унутрашњу умјетничку интеракцију у којој се одређени текстови међусобно значењски илуминирају. То свједочи да је ријеч о ауторки значајног књижевног потенцијала која досеже естетску убједљивост захваљујући свијести о тоталитету сопственог стваралаштва, али и непрекидној потреби да се једном написано умјетнички превреднује. Тако се и у приповјечи „Страх“ јунаци доводе у лајтмотивски простор лифта, који је сада мјесто личне спознаје, а не тек симболички хронотоп изван њиховог поимања:

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“ (48).³

У причи се даље обликује препознатљива ситуација прозе Јелене Ленголд: главна јунакиња се среће са поражавајућим раскоракм између сна о љубавној срећи и неподношљиве навике постојања. Вративши се са излета проведеног у другом граду, у кући свог љубавника, она постаје свјесна да долази назад у јаву која јој одузима моћ да напoкон прекине свој омражени брачни живот и крене из почетка. У повратку, замишљајући себе на свим тим мјестима која би чинила њен нови живот и описујући у себи те прозаичне слике, она као да у њих намјерно прелива баналност живота који је код куће очекује како би осујетила своју одлуку пред тешком дилемом. Међутим, затечена опет у свом „првом“ животу, као спасоносан и једино могућ простор постојања привиђа јој се свијет који није имала храбрости да изабере. Ова, као и многе јунакиње приповједака Јелене Ленголд, на упечатљив умјетнички начин оваплоћују савршено прецизну Кундерину формулу проклетства људске чежње, изречену у наслову његовог романа „Живот је другдје“.

Снови играју важну улогу у приповјеткама 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“). Ту се испољава битан аспект

³ Јелена Ленголд, *Лифт*, Стубови културе, Београд 1999. Сви даљи наводи су према овом издању.

прозе Јелене Ленголд, уобичајено одређен појмом психологизма. Призори подсвијести, сновиђења, кано-
низовани психоаналитички симболи, психолози и пси-
хотерапија, све то снажно прожима свијет њених при-
ча. Ти елементи се појављују на начин препознатљив
из свеколике књижевне праксе, која је одавно у себе
инкорпорирала достигнућа психолошке науке, али се
могу и пропустити кроз искривљујући филтер паро-
дије. Том слоју припада и поменута списатељчина
склоност ка различитим психолошким девијацијама,
које у њеној обради најчешће попримају трагикомич-
ки и црнотуморни епilog („Последње речи“, „Окле-
вање“, као и прича „Драма *Пећине* у четири чина“ из
Покислих лавова).

Друга мрежа кодова која организује структуру
збирке *Лифт* и цјелокупне прозе Јелене Ленголд од-
носи се на литерарну алузивност. Готово свака при-
повјетка, поједине изразито, садрже цитате из разли-
читих књижевних дјела, или упућују на разне писце.
Од прве приповјетке у збирци: „Трећи правац“, у којој
се наизмјенично наводе *Лолиџа* и *Смрт у Венецији* као
упоришне тачке на којима израста прича о љубави
између професора и његове ученице, преко *Свети*а *и*
Гарџи, који служи као полазиште приповјетке „Катар-
за“, до приче „Waiting For a Breeze“ у којој двоје
младих пјесника разговара о Октавију Пазу, Рафаелу
Албертију, Брехту, Апдајку, Џону Ешберију, исцртава
се мапа књижевних поља која значајно обиљежавају
приче Јелене Ленголд. У наредним дјелима та умјет-
ничка пракса се усложњава, упућујући на ауторкино
традицијско књижевно самоопредјељење.

Збирка се завршава аутобиографском прозом
„Одговор на једно новинарско питање“, која на неки
начин антиципира приповјетку „Хладноћа“ из збирке
У шри код Кандинској. Обје цјелине репрезентују зна-
тан удио аутобиографског елемента у прози Јелене
Ленголд, али и чињеницу да се сировој материји
живота ту не допушта пролаз у умјетнички свијет без

неопходне естетске обраде. Показаће се нешто касније, управо на примјеру „Хладноће“, на који начин Јелена Ленголд животној грађи суверено прибавља естетску релевантност.

Након двије збирке приповједака долази први и до сада једини роман Јелене Ленголд: *Балтимор* (2003). У излету ка широј наративној композицији Ленголдова је сачувала нешто од своје основне списатељске вокације писца кратких прича, пошто је роман конципиран у виду фрагмената распоређених на два паралелна нивоа. Двопланску структуру романа представљају деветнаест нумерисаних и девет необиљежених поглавља, која су и графички разграничена курзивом. Први ниво најчешће чине приче из брачног и породичног живота, обично помјешане са сјећањима на дјетињство, сусрете са пријатељима, покојне рођаке и сл., док је у другом, одвојеном слоју текста, приказан низ епизода нараторкиних психотерапеутских сеанси. Те двије равни романа су преплетене – смјењују се у релативно правилним интервалима, а задатак такве организације јесте да постепено, и из двије перспективе, мозаички склопи портрет главне јунакиње.

Од два слоја текста у првом су приказани Лусин живот и њена размишљања у непосредном контакту са стварношћу, док је у другом скоро дословно драматизован (пошто је најчешће у дијалозима) њен унутрашњи свијет посредством разговора са психотерапеутом. Један број поглавља прве равни уобличен у виду рефлексива на теме смрти, искрености и вјерности, случајности, рађања дјеце и сл., даје роману *Балтимор* битан елемент есејистичког карактера. Други ниво посвећен у потпуности психологији главне јунакиње, типолошки одређују густо присутни топови психоаналитичке теорије и праксе, одакле се важан жанровски аспект везује за психолошки роман. Најзад, јасно је и по површном читању на основу малог броја споредних јунака и монополу хомодијегетичке визууре да је *Балтимор* у основи роман лика.

Како то зна да буде чест случај код Ленголдове, протагонисти остају анонимни. Њихов идентитет садржан је само у ономе што мисле, изговарају или чине. Међутим, у роману *Балтимор* прекида се доследно прећуткивање нараторкиног имена у десетом поглављу, гдје се она појављује као „Лусу“ у једној *online* преписци. То је њен *nick* – лажно име на *chatu* уобичајено за ту врсту комуникације. Такво одступање од правила којег се ауторка веома често и врло чврсто држи, упупућује да је ријеч о посебној врсти сигнала. Наиме, избор надимка могуће је прочитати као алузију на најстарији пронађени фосил женског скелета који је добио име према познатој пјесми Битлса „Lucy In the Sky With Diamonds“. Овако схваћен, избор имена се показује умјетнички врло ефикасан, јер чини да један прикривени детаљ упуту на прећутани став имплицитног аутора о приповједаним садржајима. Како је роман *Балтимор* прије свега преиспитивање средовјечне жене о (не)успјесима на важним животним пољима (љубави, брака, материнства, вјерности, породице...), а њени закључци врло смјеле и категорички изнесене пресуде о својим изборима, изгледа да је у тој „безименој Лусу“ чврсто похрањен, баш као скелет, читав низ проблема који заправо чине искушења великог броја људских јединки женског пола на тренутном филогенетском ступњу.

У роману *Балтимор*, као и у појединим приповјеткама Јелене Ленголд, нараторка се појављује као ауторкин алтер-его: то је списатељица загледана у своју унутрашњост и сопствену прошлости. Значајно је да Луси (зовимо је даље тако) износи увјерења која се неким својим особинама издвајају као аутопоетички искази битни за разумјевање цјелокупног ауторкиног опуса. Упознајући читаоца са ситуацијом у којој се и Јелена Ленголд затекла, Луси говори о преласку са писања приче на писање романа, износећи уједно и свој начелни поглед на књижевно умјетничко стварање:

Можда је проблем у томе – рекох – што сам сада одлучила да напишем роман. Можда су моја очекивања од саме себе превелика, ко ће знати. Можда је прича била идеалан жанр за мене. Отклопиш тај поклопац сасвим мало, на неколико дана, прочепркаш по себи, напишеш причу и брзо поново затвориш, пре него што сви демони успеју да изађу одатле. Отвориш, напишеш, затвориш. И тако много пута. А сада, одједном, роман. То значи да тај поклопац, тај шахт, мора да буде дуго отворен. Месецима и месецима. И ја морам да живим поред њега, да седим на рубу те провалије, да гледам надоле и осећам како ми се ноге клате над тим безданом. Да осећам месецима тај смрад како ће да покуља (14).⁴

Представа умјетничког стварања, писања, као ослобађања подземних сила, али и као пуштања на слободу прљавог, непрерађеног отпада животног искуства, илуструје ауторкино схватање креативног чина у традиционалној хтонској метафорици. Међутим, конвенционална слика трансформише се спонтано према предметности повезаној са физиолошким аспектом човјековог бића. Демонско, које и даље остаје у сфери духовног јер подразумева какав-такав ма и мрачан садржај неопипљивог, смјењује физиолошки садржај који своди човјеков духовни поредак на потпуну биолошку детерминисаност. Поједини одломци, или цијела поглавља илустрације су таквог Лусиног погледа на живот и свијет, и крећу се у распону од емфатичке ојађености над откривеном истином, до циничних поигравања са романтичним клишеима који би ту истину да прикрију. Таква поигравања проналазимо најчистије у поглављу 8, гдје се Луси повлачи у тромјесечну тишину, и 11, гдје се описује прељуба са младићем ког је упознала у поменутој преписци. Ре-

⁴ *Балтимор*, Архипелаг, Београд 2011. Сви даљи наводи су према овом издању.

зигнацију пред спознајом физиолошке условљености и саме љубави репрезентује пасус из петог поглавља – малог есеја о заљубљивању, гдје ће се нараторка у препознатљивом стилском маниру нагомиланих реторичких питања обрушити на „феромоне“ као невидљиве, хемијски беживотне властодршце човјекових најснажнијих емоција:

Где могу да се набаве феромони у четири ујутру? Да ли у Америци, рецимо, могу да купе феромоне у првом драгстору на углу? Да ли постоји неко ко је вољан да вам их убризга у то доба, да не бисте кризирали? Зашто не продају властите коктеле феромона, серотонина, допамина и осталих хормона који нас чине срећнима? Да ли је заиста све тако банално, само хемијско поигравање с мојим умом који онда шаље сигнале телу да безвољно лежи или да поскакује или да спава или да се згрчи од немоћи? Питам ли се ја ишта у свему томе? (33).

Лусин однос са мајком очигледно је највећи генератор њених проблема – наслеђен патолошки мазохизам, страх од остављености услед развода родитеља и опсесивна мајчинска забринутост неки су од узрока њене перманентне анксиозности. Са друге стране, једна промашена љубав са очигледно драстичним последицама по Лусин емоционални систем, остала је тек као материјал за (само)изругивање. Листајући телевизијске канале, Луси слуша површну хуманистичку тираду о заборављеним „истинским“ вриједностима коју плете њен бивши љубавник, док упоредно прати порнографски филм. Сваки могући остатак узвишених осјећања преживјелих из љубавног бродолома тако се покушава свести на сексуално, а у крајњу руку и на порнографско, не би ли се некако ублажила патња коју проузрокују романтизована сјећања. Прича је прожета алегоријским опсервацијама о вјечитој теми изгубљене љубави, са очигледном алузијом:

Рођена само да би њега забавила и запричала као Аска свог вука, што ми је неко време и полазило за руком. Али само неко време. Вукови су ту да би вас појели, то је барем јасна ствар, а не да би с вама пекли крофне до краја живота и држали вам вуницу док мотате клупче (18).

Основно ткиво романа уобручено је призорима из Балтимора које Луси свакодневно посматра на монитору са свог радног мјеста, гдје је запослена као службеница у туристичкој агенцији. Посредством камере инсталиране на једној аутобуској станици у америчком граду, она из дана у дан прати непознату мушку особу како одатле креће на посао, покушавајући да реконструише његов живот на основу неколико тако добијених података. Пошто не зна његово име, зарад лакше имагинарне комуникације одлучује да га ословљава са Едгар. Луси се спонтано идентификује са њим, из разлога сличности са једним далеким и непознатим, а њој блиским самотничким животом. Истовремено, он је чиста и недохватна илузија о могућности бијега из своје промашене и празне егзистенције. Такође, ни Едгар, као ни Луси, није случајно именован тако. Најпознатији становник Балтимора је један од највећих америчких писаца деветнаестог вијека – Едгар Алан По (1809–1849). И он је, слично Луси која се представља као превасходно писац прича, поред својих чувених поема „Гавран“ и „Анабел Ли“ остао упамћен као творац приповједака у крими и хорор жанру. Ако смо претпоставили да Ленголдова бар у одређеној мјери бира Луси за свог резонера, гласоговорника, макар у аутопоетичком смислу, можемо закључити да је и овај ономастички „трик“ дио намјере суптилног провлачења једне алузивне аутореклексije о властитом писању, која би требало да сугерише предачко-потомачки књижевни однос између ауторке романа *Балтимор* и Е. А. Поа. Тако се „страва и ужас“ Поовог свијета сели са улице Морг, односно

било које друге стварне или измишљене улице Београда и Балтимора у Лусине унутрашње празнине и пустоши, као и у безнађа многих других јунака прозе Јелене Ленголд.

Након романескног излета, Ленголдова се враћа свом најсигурнијем литерарном тлу кратке приче. *Вашарски мађионичар* (2008) је наслов наредне збирке и наслов једне од њених изразитијих проза, која испитује релацију сексуалности и моћи. Јелену Ленголд ту не интересују рефлексивна претресања ни дискурзивна промишљања назначеног питања, нити настоји да у својој приповјечи прокријумчари некакав феминистички подтекст, иако материјала за читавање има на претек. (И када постоји, феминистички дискурс је у служби карактеризације јунака – најизразитији примјер је приповјетка „Офелијо, иди у манастир“).⁵ Ленголдова себи узима у задатак да представи унутрашње колебање и преплитање два човјеку прирођена импулса посредством језика окренутог његовом естетичком потенцијалу. Прича тече као лавина и у једној реченици обликује мисао безименог јунака док се присјећа сусрета са својом љубавницом, такође

⁵ Критика је, можда одвећ уопштено, примјетила да „одједи (про)феминистичке теорије и праксе“ сјенче прозу Јелене Ленголд „чак и онда када [то] показује ауторкину склоност да дотакне универзалне димензије разумевања и читања“ – Тихомир Брајовић, *Крашка историја преобиља*, Агора, Зрењанин 2009, 128; или, још радикалније, да се поједине приповјетке могу „читати као феминистички манифест“ – Јасмина Врбовац, *Идентичитет у процјепу*, Агора, Зрењанин 2012, 251. Говор појединих јунакиња у прози Јелене Ленголд који се бави питањима односа међу половима креће се између нечега само налик феминистичкој употреби језика и друге крајности најобичнијих мизантропских вербалних тирада, које су ту, опет, ради вјеродостојности сликања појединих карактера – илустративан примјер је прича „Цепови пуни камења“. Уколико бисмо прозу Јелене Ленголд означили као феминистичку, без устезања би је могли окарактерисати и као *ејџисџику*, имајући у виду бриљантни „трактат против стараца“ који изговара јунак приповјетке „Мравињак“. Неодрживост таквог читања не треба посебно доказивати.

безименом јунакињом. Таква форма је одговарајућа ономе што се жели предочити – непрекидна мисао стоји као спољашњи еквивалент узбурканом току свијести пред један љубавни састанак. Он покушава да разумије векоменцију која између ње и њега постоји, али свако постављено питање само му распирује машту и изазива слике њихових сексуалних односа које остављају празнину умјесто одговора:

Да ли је могуће, пита се он, да сви то имамо у себи, то отрцано узми ме, узми ме јако, подај ми се, све ми дај, не задржавај ништа, мораш се пустити, сад, сад, сад, да ли је могуће да у свима нама живи та кич животиња која умире, издише, свршава, управо од ових речи, како је то чудно, мисли он, никад ми неће бити доста њених оргазма, никад ми неће бити доста њеног цвиљења у мраку, у полумраку, на јутарњем сунцу, било где, онај моменат кад почне да подрхтава, онај моменат кад имам над њом апсолутну моћ, када јасно знам да држим у рукама њен живот, понекад то морам да проверим, зауставим руку, одвојим свој језик од ње, смирим тело, и она тог тренутка почиње да стење, тражи још, јер само што није свршила, и то сада зависи искључиво од мене, да ли је могуће да је све то само игра моћи (27).⁶

Питања само заокружују, заправо уоквирују визије које се појављују у јунаковој свијести, а те визије не нуде одговоре, већ, након што се исцрпе, побуђују иста или нова питања. Пошто правог одговора и нема, постоји само мучно осјећање о непојмљивости онога за шта се човјек грчевито хвата као једини ослонац у непостојаној стварности. Такође, постоји и слутња да је таква човјекова страст повезана са нечим недостојним, нечим што се умјешало тамо гдје му није мјесто. Како то у успјелој прози бива, што се

⁶ *Вашарски мађионичар*, Архипелаг, Београд 2012. Сви даљи наводи су према овом издању.

жели рећи не каже се директно, већ се из другог плана појављује у читаочевој свијести, иако све што му је овде дато јесу постављена питања.

У приповјечи се смјењује наратија у трећем лицу са пасусима непосредно преломљеним кроз фокус главног јунака, дакле у првом лицу, а одређени дијелови су исписани као обраћања другом лицу јединине која ће се потом спонтано трансформисати у обраћање неодређеном *ви*. Таква, само на први поглед наративна анархија заправо има за циљ да се постављена питања и одговори у виду сјећања (увијек онако како смо видјели у наведеном пасусу) прикажу као универзалне дилеме. Оне су незаобилазне тачке на минском пољу живота које ерос свима распоређује, било да је обучен у костим љубави или чисте сексуалности – два облика његовог испољавања у комплексној дијалектици. Тиме се долази пред друго важно релацијско питање ове прозе: шта је у *еросу* сексуално – тјелесно, а шта љубавно – духовно, у којој се мјери поклапају, а колико се искључују? Тим питањима списатељица се бави у још неким приповјеткама збирке и све оне воде у ћорсокак могућности да се изнађе решење којим ће се „два краја истог“ довести у равнотежу. Те приповјетке, као и приповјетка „Вашарски мађионичар“, у којој са једне стране стоји љубав и поштовање главне јунакиње према свом супругу, а са друге необуздана страст коју може да осјети једино са својим љубавником, још једном чврстом нити повезују прозу Јелене Ленголд са мишљу Милана Кундере о великој божјој грешци која је учињена када су у човјеку сједињени љубав и сексуалност, *аīаіе* и *ерос*.⁷

⁷ Јунаци Јелене Ленголд су константно наднесени над тим проблемом. Ево шта, на пример, каже јунак приче „Не волим те“ из збирке „Лифт“: „Кад сам био сасвим млад, мислио сам да су љубав и секс потпуно нераздвојни. Онда сам, следећих двадесет година, веровао да су то две ствари које се готово никада не сретну на истом месту. Данас не знам ништа више о томе.“ (67)

Ономастичка симболика истакнуту функцију има у приповјечи „Вашарски мађионичар“. Пет пута ће се безимени наратор присјетити ипак некаквог имена којим га је писац почастео, али ниједном неће покушати да одгонетне шта се иза њега крије. То је надимак којим га ословљава његова љубавница: *вашарски мађионичар*. Мађионичар, опсенар, то је он у њиховом односу. Мађионичар је неко ко се служи триковима да би створио илузију чуда. Он је умјетник без умјетности и његова је 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 правог умјетника. На све то, он је вашарски мађионичар, мађионичар најнижег реда. У наслову приповјетке, дакле, лежи решење свих дилема пред којим стоји главни јунак. Сексуалност лишена емоционалности претвара човјека у гротеску – испразни опсенар је уједно и жртва властите опсјене. Како смо видјели да се у прози Јелене Ленголд често срећу карактери склони бијегу од своје љубави у њено свођење на сексуалну основу, „Вашарски мађионичар“ се открива као дестилисани симбол такве умјетничке представе о човјеку.

Слика пада са висина илузије о љубавној и брачној срећи у баналност свакодневице, што проузрокује тихи пакао постојања, репрезентативна је у приповјечи „Love me tender“. Прича се отвара плесом са Елвисом Прислијем, по чијој је познатој нумери приповјетка насловљена, а читалац је под утиском да је нараторка једна од његових обожаваатељки која је имала срећу да се нађе у наручју краља рока док јој овај на уво шапуће свој најњежнији шлагер. Међутим, врло брзо се сазнаје да је ријеч о једној хотелској приредби у којој Елвисов имитатор забавља туристе, нарочито женски дио гостију. Том малом преваром Ленголдова сликовито уводи у основни проблем приче

дијалогски претрешен у наставку кроз разговор између нараторке и „Елвиса“. Јунаци/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. Тако „Елвисова“ плесна партнерка објашњава свом новом пријатељу 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 таман кренем, заиста, већ сам уморна, пошла ка дневној соби... Али онда погледам ка сточићу, схватим 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? (22).

Слично је и са приповјетком „Суноврат“, коју такође посредује неименована приповједачка инстанца. Толико пута виђен обичај да своје јунаке оставља без имена, као и просторно и временски неодређено позиционирани, имплицира ауторкин став према ис-приповједаном као у највећој мјери универзалном. Све што се дешава ликовима приповједака Јелене Ленголд стоји између човјекових основних животних тежњи и његових неуспјеха, а реализује се у прозаичном бив-

ствовању у бити идентичном било гдје на свијету.⁸ Такав манир коресподентан је са смјеном приповједне перспективе у причи „Вашарски мађионичар“, садржавајући у себи исти семантички потенцијал.

Главна јунакиња „Суноврата“ свједочи распад своје љубави који је отпочео мужевљевим неуротичним чистунством оличеним у инсистирању на томе да њих двоје стално посједују различите пешкире, а завршио се болешћу која га је у једном тренутку приближила смрти. Као и у причи „Love me tender“, у ситним детаљима откривају се индикације зачетка, или симптоми поодмакле заптивене болести, која је већ увелико изнутра нагризла љубав. Брутално искрена нараторкина мисао открива да угрожену љубав не може поправити чак ни сажаљење према вољеном, ни страх за његов живот, нити се демон бескрвног брачног постојања инкарниран у обичном хигијенском каприцу може било чиме одагнати. Он остаје, ма колико ситан био (или баш због тога), као симбол неслагања, дубоког међусобног неразумијевања које је давно пресудило некадашњем заједништву. Нараторка на једном мјесту каже да би се могла заљубити у првог човјека који би био спреман да подијели пешкир са њом. Ту је смисаони центар приповјетке: ако се у тако баналном предмету, или поступку, може открити суштина односа између двоје људи који су се некада вољели, онда је сасвим логично да се приповјетка (у ствари „љубав“) завршава, као што је и почела, сентенцом „осредњег љубавног романа“. Њом се хоће рећи да је синтагма „брачна љубав“ не само оксиморон

⁸ Одсуство конкретних координата у прози Јелене Ленголд већ је истакнуто поводом збирке *Вашарски мађионичар*: „То су приче 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 преко воље“. Владислава Гордић-Петковић, *Формаширање*, Службени гласник, Београд 2009, 110.

у прозном свијету Јелене Ленголд, већ и ознака за живот у кичу: „Ако си ти вулкан, онда сам ја сасвим сигурно Помпеја“.

Читав низ приповједака из збирке *Вашарски мађионичар* на разноврстан начин третира проблеме брачних односа. У приповједи „Лутања“ брачни пар води разговор о начину живота њиховог кућног љубимца, мачка, спорећи се око времена које му треба дозволити да проведе ван куће, и око тога да ли га треба кастрирати. „Мачорски“ начин живота који заступа његов газда заправо је одбрана сопствене животне „поетике“, чега је његова супруга врло свјесна. Прича се трагикомично затвара њеном одлуком да мачка одведе на кастрацију након што јој супруг оде у још једно од својих „лутања“.

Брачне расправе које могу да доведу до трагичних последица, тема су приповјетке „*Auroga borealis*“. Немогућност супружника да се организују и наставе свој живот после синовљеве смрти открива се постепено у мудрој композиционом плану – након дугих мучних дијалога двоје изгубљених и поражених људи, у финале се поставља некадашња бесмислена свађа око ручка, која је и довела до трагедије. Приповјетка умјетнички сугестивно третира питања одговорности и кривице, којима случајност бескомпромисно манипулише.

За сада најновија збирка приповједака *У шри код Кандинској* (2013) представља највиши умјетнички домет прозе Јелене Ленголд. У жанру кратке приче коме је ауторка остала највјернија дати су до сада најбољи резултати и разрађене познате теме и мотиви, а такође усавршени стилски и композициони поступци назначени и развијани у претходним књигама. Јунаци тих прича најчешће су ветерани љубавних епопеја, преостали из својих опустошених живота да левитирају у сивилу егзистенције. Претрпљени душевни бол тих индивидуа паралисао је њихова тијела, па им постојање одређује статичност као идеално стање за

његу властите пропасти. Уколико и покушају да напусте своје уточиште ван којег више нису способни да живе, чека их сусрет са животом који се одмах потруди да им ефикасно стави до знања да они њему више не припадају и да треба што прије да се врате у колико-толико сигурно гнијездо својих осамљености („Каменолом“). Некима од њих љубав се десила прерано вежући се на необичан начин са смрћу, ухвативши их тако неспремне да се носе са силом која може двоје: да животу убризга смисао или да га обесмисли („Затворени капци“). Отуда се лајтмотивски појављује узалудно чекање као стање обамрлости, помоћу ког се бјежи од несношљиве стварности. Ако се тим унесрећеним појединцима и пружи прилика да дођу до некаквог искупљења, да на темељу двије порушене љубави израсте нова, та могућност се појављује само као варка, као злонамјерност невидљиве силе која још једном жели да стави до знања да је игра завршена и да је преостало само болно мирење („So long, Marianne“). Упорност јунака да забораве, тако лако савладива жилавошћу њиховог сјећања, највећи је непријатељ тих љубавних патника. У назначеном маниру, познати припјев Поовог „Гаврана“: „never more“ у потпуности би одговарао романтичарској сентименталности појединих прича („Аристотелов трг“ или „Мања јава“).

Све наведене приповјетке повезује и наративна сродност оличена у сажетости приповједних цјелина којима су приказане дјелатне личности. Оне посједују „радњу“, за разлику од друге групе приповједака конципираних као својеврсне исповјести пословично безимених ликова, који своја искуства љубавних пораза преносе у виду лирско-рефлексивних монолога прожетих сликовитим језичким илустрацијама. Такве су: „Да, љубав нестаје“, „Хладноћа“ и „Пукотина“. Те приповјетке чине посебну врсту прозног израза Јелене Ленголд и, рекло би се, простор у којем се ауторка најкомотније осјећа. Израсле из оквира зацртаног у

причама претходних збирки, какве су „Суноврат“ или „Вашарски мађионичар“, то су приче-есеји, размишљања јунака о смислу љубави, значењу бола који им је нанијела и о (не)могућности његовог савладавања. Прва међу њима – „Да, љубав нестаје“, показује неке од особина карактеристичних за цијелу скупину и један је од њених највиших домета. Њу издваја склоност ка карикатури са елементима гротеске и фантастичног натурализма, чиме се исцртавају поражена људска бића препуштена машти о физичкој аутодеструкцији:

Дакле, он прилази, то је тај магичан 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 (51).⁹

Изнутра потпуно деструирана, нараторка не само да је изгубила жељу да настави властити живот, већ своју сопствену несрећу пројектује на читав свијет. Сазнање да такво нешто као што је љубав пролази, да је потрошна вриједност, чини да и било која друга љубав било гдје на свијету у њеном поимању уопште не постоји, пошто ће кад-тад ионако престати. Онтолошки парадокс да ли је нешто такво уопште егзистирало ако га сада нема, да ли је могло да буде то што јесте ако је изгубило своју најдубљу суштину неприкосновене вриједности и доживотне емоције коју негира једино смрт, појављује се у резигнираној упорности апсолутног порицања.

Како је већ уочено, ониричка стања, као и рубна подручја између јаве и сновиђења, учестала су појава у свијету јунакиња ових прича. Она се појављују као

⁹ У *шири код Кандинској* (2013), Архипелаг, Београд 2013. Сви даљи наводи су према овом издању.

облици пригушених сјећања, али и као строге судије подсвијести који су благовремено покушавали да упозоре на опасност. Са једне стране, у својој сновној прозирности стоје као контраст мучној стварности, док се психоаналитичка топка тих снова чини налик лицима што ругајући се вребају испод лепршавих и блажених хипнотичких илузија.

Обездушене гротескне марионете, које се вуку на концима инерције постојања, ауторкина су сведена поетска визија љубавних губитника. 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:

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 (55–56).

[...]

Кад заволите неког обезглављеног, неког без душе, неког ко је умро већ давно 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 (57).

Приповјетка „Хладноћа“, најављена као „посве аутобиографска“, посвећена је, како се каже, тренутку живота који је нараторка препустила двијема силама: таблетама и ленствовању. И у њој се главна јунакиња појављује као залијечени љубавни реконвалесцент без изгледа за потпуно оздрављење. „Неки догађаји који су претходили“, дакле узроци садашњег стања, описани

су у средњем дијелу приповјетке кроз алегорију о рибару и риби, гдје се успостављају аналогije између пецања и љубавне игре. Клишетирана алегорика превазилази се упорним разрађивањем пренесеног значења и сталним пробијањем граница наглашавања сличности, што се са свим појединачним мотивима рибљег „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. Тај и такви поступци у прози Јелене Ленголд, било да своје аналогije проналазе у литератури или животу, имају за циљ да описане патње представе као природну законитост, нарочито када се везују, како је виђено и у роману *Балтимор*, за мотив лова и уловљеног. Борба која након тога почиње за овог другог јесте повратак из алегорије у стварност препуну бола, подношљивог једино потпуним умртвљивањем тијела и духа помоћу медикамената као спасоносног средства. Визије из стања наркозе о којима нараторка извјештава, далеко од тога да су банална стенографија душевног самозаборава једне таблетоманке. У њима се јавља архетипска слика мучења незаборавом као главним непријатељем љубавних страдалника:

Када се деси да уђем у неки воз, не знам баш тачно да вам кажем да ли се то дешава у сну или на јави, и док воз полази, ја угледам на перону неко познато лице. Упитам се за тренутак одакле знам тог човека, осетим сенку, трачак тек оног бола негде у дну стомака, али воз креће, лице се губи, појављују се непрегледне ливаде, поново, и све нестаје. Опет мир (65).

То познато лице, које нараторка не може да протјера из своје свијести ни непрекидно одржаваном обамрлошћу, истрајава као сјенка, као само траг онога што је имало црте препознатљивости. Ипак, сасвим довољно да и у замагљеном сјећању произведе емоцију која свједочи немоћ вјештачког заборава. Уклапање

лица некад вољеног у аморфни еротски принцип похрањен у пољу несвјесног и накнадна немогућност да се безобличној сјенци *анимуса* поврати првобитна плошност, да се из његове силуете избрише познати лик, узрок је неискорјењивости патње. Урођеност такве представе у схватања дубинске психологије говори о аутентичности доживљаја, чијој снази није подлегло прекривање једног личног искуства спасоносном глазуrom меланхолије и сублимне љепоте у његовој сажетости, без чега прича не би постигла неопходни карактер општости.

Приповјетка се завршава пасусом у којем нараторка обавјештава читаоца да је то јутро, када је сјела да напише причу, пронашла у свом фрижидеру смрзнуту бубу. То биљежи, по сопственом признању, као безначајан детаљ, али са осјећањем писца да један такав треба да постоји у аутобиографској причи. Последња реченица могла би изгледати тако – као изненадно, књижевно немотивисано и можда помало неспретно финале. Али, само уколико се читалац не досјети да и једна од најпознатијих приповједака у светској књижевности почиње мотивом којим се ова окончава. Наравно, ријеч је о Кафкином „Преображају“. 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 сопствену припадност.

Трећа у низу прича-есеја „Пукотина“, исписана од почетка до краја у безличним реченицама, представља пародију дискурса „савјета за лакши живот“. То је каталог људи, ствари, успомена, боја, осјећања које треба заборавити – један надахнути поетски израз дубоке резигнације и преживјелости, умора који чини приповједачево коначно искуство. Њено мјесто завршне приповјетке посједује композициону логику: цијела збирка као књига о људским патњама сабрана је у том свеобухватном попису животних вишкова који су,

у ствари, живот сам. Све појединости описане у књизи до тада, прецртане су са начињеног списка. Сви напори да се бол побједи узалудни су и унапријед осуђени на пораз. 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: „Скрупчати се у свету без боја. Никада више не поседовати најнеопходније ствари. Чекати да све то прође. Бити равнодушан спрам тог чекања. Као чивилук. Као пукотина у зиду“ (139).

Након овог панорамског погледа на досадашње прозно стваралаштво Јелене Ленголд, указују се, макар и у грубим цртама, контуре једног значајног опуса у контексту савремене српске прозе. Крећући се у не тако широком тематском распону, а дајући непрестано вриједне резултате, Јелена Ленголд се потврдила као релевантна стваралачка фигура на књижевној сцени последње двије деценије. Поред све комплексности и аутентичности њеног умјетничког свијета, које смо у овом огледу настојали освијетлити, важно је додати да је Јелена Ленголд остала имуна на синдром распрострањен у српској прози већ дуже вријеме. Како се данас бављење књижевношћу редуковало на писање романа, простор приповјетке је остао као мјесто одмора од трке за НИН-овом наградом или поље стилских вјежби, скупљање дневничких биљежака или пабирчење испразних медитација. Све оно што знатан број савремених српских писаца не може да угради у свој „монументални“ роман, слаже се у фасциклу, која на крају изроди збирчицу прича сумњиве жанровске и уопште литерарне одредивости. Биљежење сензација и биографских ефемерности које посједују минорну количину интересантности свело је књижевно стварање на сачекивање приче „иза ћошка“, гдје се писац појављује као ловац или пресретац, а његова прича управо личи на лешину уловљене дивљачи. Јелена

Ленголд стоји на другој страни, изван ловног допуста, бранећи достојанство књижевног облика којем је српска проза некада давала допринос у светским размјерама. Такву њену позицију обезбјеђује продубљена умјетничка освјешћеност стваралачког парадокса који је прецизно формулисао амерички романијер Пол Остер, да се приче дешавају само онима који умију да их испричају.