

КАТАРИНА ПАНТОВИЋ\*

Институт за књижевност и уметност, Београд

## БАЛТИМОР ЈЕЛЕНЕ ЛЕНГОЛД – ГЕНОЛОШКИ, НАРАТОЛОШКИ И СТРУКТУРНИ АСПЕКТИ

**Сажетак:** Роман *Балтимор* (2003) Јелене Ленголд представља њен први искорак у романескну форму након више објављених песничких збирки и књига прича. У раду разматрамо структурне, односно композиционе аспекте овог романа у светлу одређених наративних поступака (два приповедна плана, особине приповедног гласа), али и његове генолошке, односно жанровске особености, будући да је реч о кратком, фрагментарном роману у којем форма кратке приче поседује извесну жанровску и поетичку супериорност.

**Кључне речи:** Јелена Ленголд, кратки роман, кратка прича, наративни поступци, теорија жанрова, лирски роман, фрагментарност

Кратки роман *Балтимор*, објављен први пут 2003. године у Стубовима културе, а 2011. године у поновљеном издању Архипелага, био је први и дуго времена једини роман истакнуте и награђиване списатељице Јелене Ленголд. У књижевној критици у више наврата описана као неореалистичка (Gordić Petković 2002, 2008), њена *интимистичка проза* (Pačić 2003) најчешће отвара питања егзистенцијалних превирања подстакнутих женским искуством и кризом сазревања који заокружују осећај промашености, неприпадања и сопствене недовршености. Ленголд је пре искорака у романескну форму објавила пет песничких књига<sup>1</sup> и две књиге прича (*Покисли лавови* 1994. и *Лифт* 1999. године<sup>2</sup>), те се њен пример може сврстати уз имена других аутора и ауторки који номинално

\* katarina.pantovic@ikum.org.rs,  
<https://orcid.org/0000-0002-6688-7383>

<sup>1</sup> *Расјаг бошанике* (1982), *Врећено* (1984), *Поднебље мака* (1986), *Пролазак анђела* (1989), *Сличице из живота кайелмајстора* (1991). Након романа *Балтимор*, објавила је следеће песничке књиге: *Бунар шешких речи* (2011), *Изабери једно место* (изабране песме, 2016), *Мушњи наповештај кише* (2020).

<sup>2</sup> Након ове две књиге прича, уследиле су и вишеструко награђена *Вашиарски мађионичар* (прво издање 2008), *Прешестериши ме* (2009), *У шри код Кандинској* (прво издање 2013), *Рашичарани свет* (2016), *Диракова једначина* (2025).

потичу из песничког проседеа и оглашавају се у жанру кратког романа из лирске имагинације и сензибилитета (Милена Марковић, Тања Ступар Трифуновић, Бојан Васић, Владимир Табашевић и други). Други, и за сад последњи, роман *Огусџајање* Ленголд је објавила 2018. године. За нашу анализу подстицајно је сагледати ауторкине праксе у погледу писања романа, односно њихове жанровске, композиционе, те наратолошке аспекте, јер делује да Ленголд чак и у роману преимућство уступа жанру приче, односно приповетке. У том смислу, док се *Огусџајање* због своје структуре триптиха може доживети и као роман који чине три приче о три кључне етапе у одрастању неименоване јунакиње (уп. Pantović 2019: 198), *Балтимор* се, слично, испоставља као роман у којем форма кратке приче поседује извесну жанровску и поетичку супериорност. Другим речима, он је доказ везаности Јелене Ленголд за жанр приче, и то особито кратке приче, што ауторка и сама у једном интервјуу потврђује, истичући да је овај роман састављен из делова који би сви могли да буду засебне приче.<sup>3</sup>

Теорија жанрова,<sup>4</sup> односно теорија књижевних форми и облика је, баш као и сам жанровски систем, прошла кроз разнолике модификације од првих уобличења у делима Платона и Аристотела, па до запитаности над њеним смислом у времену постмодерне „у којој се фрагмент наметнуо као владајући облик у књижевности“ (Веселиновић 2006: 168). Од осамдесетих година прошлог века интензивно је у употреби и синтагма *књижевна џенологија*, преузета од пољских проучавалаца књижевности, која обухвата проучавање свих књижевних форми, то јест родова и врста, о чему детаљно пише Павао Павличић у истоименој студији (Pavličić 1983). Роман, највиталнији и најраспрострањенији жанр у новијој историји књижевности, никад није имао тако стабилну форму попут епа или драме, чији је канон заснован и описан још у поетикама античког доба и потврђен у доба класицизма (уп. Вучковић 2013: 5). Бахтин у својој расправи *Еп и роман* (1941) роман означава као „једини жанр који настаје и још није завршен“ (Bahtin 1989: 435), са свешћу да појава модерности у књижевности можда најизразитије у поетичком смислу захвата управо овај жанр. Аутори теже да доживе модерни роман као резервоар неограничених могућности и његова се форма испоставља флексибилном под утицајем продора новог, урбаног сензибилитета и продубљеног егзистенцијалног доживљаја света (уп. Kahler 1970; Žmegač 1990). У том смислу, малочас споменути *фрајмент* постаје један од носећих елемената структуре модерне књижевности као

<sup>3</sup> Интервју, Јелена Ленголд: „Страх постоји да нас штити“, *Време*, 26. октобар 2022. Доступно на: <https://vreme.com/kultura/strah-postoji-da-nas-stiti/>

<sup>4</sup> С обзиром на ограниченост формата овог рада, за преглед развоја теорије жанрова од класицизма до постмодернистичке књижевности в. Duff 2000: 1–24.

одраз *фрагментаризованог духа* модерног појединца и његовог доживљаја стварности, а књижевни текстови постају све ређе дела са „заједничким суштинским обележјима“ (*Rečnik književnih termina* 1992: 368) у погледу рода и врсте.

Књижевна генологија и даље није пронашла консензус када је реч о дефиницији кратког романа. Англосаксонска традиција у теорији књижевности у недостатку стандардизованог термина напореда користи неколико магловитих израза да опише ову књижевну форму, не правећи нарочито јасну разлику међу жанровима кратког романа и новеле<sup>5</sup> или кратке приче и новеле (уп. Leibowitz 1974: 9), а у српској књижевној традицији чак и приповетке и новеле.<sup>6</sup> Посебно се неретко изједначавају појмови новеле и кратког романа, иако неки аутори инсистирају да постоје фундаменталне структурне и поетичке разлике међу овим жанровима – да је, наиме, кратки роман краћа, или кратка верзија жанра романа, док новела представља засебну прозну форму која са кратким романом заједничку има евентуално тек дужину текста. С обзиром на то да се *Балшмор* Јелене Ленголд не може окарактерисати ни као новела (у значењу које јој је дала немачка књижевна теорија), ни као приповетка, сагледавамо га као кратки роман (Теофил Панчић у свом приказу га назива „краћи роман“ – Рапчић 2003) у смислу краће варијанте романа са тенденцијом да поглавља функционишу самостално попут кратке приче. Урушавање строго утврђеног система жанрова, какав је изграђен у антици и ревитализован у класицизму, а који су затекли европски романтичари, започето је, начелно говорећи, у романтизму и настављено на различите начине и с различитим поетичким тенденцијама до савремене књижевности. Један од примера укрштања жанрова јесте и *лирски роман*.

Лирски роман, о ком је најпре и најпрецизније писао Ралф Фридман, јесте репрезент синтезе родова, односно хибридног жанра који се „користи романом да би се приближио функцији песме“ (Friedman 1966: 1). Тако, на пример, Фридман у Рилкеовом роману *Зайиси Малшеа Лауригса Бриџа*

<sup>5</sup> Под одредницом „новела“ у *Речнику књижевних родова и врста* наводи се да су разноврсни новелистички родови узроковали различита истраживања проблема узајамног генетичког деловања, то јест односа новеле или приче и романа, одакле је и настала теорија новеле као жаришта у процесу обликовања романескне врсте (*Rečnik književnih rodova i vrsta* 2015: 690–691).

<sup>6</sup> У немачкој књижевној традицији ствар је нешто другачија и израз новела (нем. *die Novelle*) још од романтизма јасно се користи за форму која подразумева неодређен број страница, али чији је наратив сведен на један догађај, ситуацију или конфликт који побуђују напетост и неизвесност и који воде неочекиваној „тачки прелома“ (нем. *Wendepunkt*), резултујући логичним, али изненађујућим исходом. Најчешће садрже конкретан симбол или су преносиоци значења које је централно за разумевање приче. Међу типичне представнике немачке модернистичке новеле најчешће се наводе Франц Кафка и Томас Ман (в. Schunicht 1960: 44–65; Aust 2016).

(1910) открива да „један одломак може да функционише и као прича и као песма“ (Friedman 1966: 6). На тај начин посматран, кратки роман и лирски роман представљају два специфична облика приповедне прозе који, иако се могу разликовати у дужини и наративној структури, деле неколико темељних особина које их чине сроднима у књижевној теорији: компресија наративног материјала при чему су усмерени на сажету презентацију једне доминантне теме или емоционалног искуства, затим интензивна интроспективност уз наглашавање субјективног доживљаја и унутрашњег света протагонисте, тематска селективност (обично се текст окупља око једне теме и једног јунака), економичност и/или поетизација језика, и најзад, врло честа фрагментарна наративна структура. Лирски роман је тако углавном истовремено и кратки роман јер тематика лирског романа није произвољна – теме којима се обично опире лирска песма нису прикладне ни за лирску прозу. „Међу најпостојанијима је љубавна тематика, с обзиром на то да омогућава, или чак налаже подробно испитивање емотивног стања јунака“ (Веселиновић 2006: 174–175), које често подразумева и књижевно моделовање трауматичног искуства. Траума, „прекомерно болан и непријатан догађај који изазива штетне психичке последице“ (Требјешанин 2018: 606), условљена је *сећањем* на њу и неизмерно је важан конституент идентитета субјекта, а осмо поглавље романа тематизује јунакињино четворомесечно континуирано ћутање, при чему до краја текста не остаје разјашњено да ли је у питању било психичко обољење или еуфемизовани покушај самоубиства. Траума, дакле, у себи садржи разумљиви, терапеутски део који може постати и литерарни, иако је један од аксиома теорије трауме топос њене неизрецивости: „текст открива парадокс – траума је непредстављива, а ипак се мора представити“ (Kaplan 2005: 56). „Непредстављивост“ трауме или бар дубоко крхког, или узнемирујућег емотивног стања јунака, резултира немогућношћу да се текст, или траума, исувише дуго и у континуитету артикулише, односно генерише у језичком смислу. Тако се позиција аутора при описивању удваја: он заузима приметно самосвесну, „техничку“ наративну дистанцу својеврсног документаристе, истовремено активирајући аутобиографску, односно аутореференцијалну и дубоко личну позицију која може искушавати границе рационалног, што у тексту за последицу има расплињавање језика и форме. Свет главног јунака постаје „сочиво кроз које се прелама романескни свет, а простор, време и везе међу догађајима и осећањима разложени су и преобликовани према субјективном доживљају, чулном искуству и асоцијацијама издвојене личности, која није у стању да одвоји представу о себи од представе света“ (Веселиновић 2006: 175).

Имајући наведене генолошке особености у виду, *Балтимор* се може доживети као карактеристичан у свом *пожанру* (в. Duff 2000: xvi). Реч је о причи жене, односно причи о жени средњих година, списатељици

и радници у туристичкој агенцији, која се суочава како са емотивном и идентитетском, тако и са креативном кризом и одлучује да крене на психотерапију. Кроз разговоре са терапеуткињом разлиставају се њене успомене, сећања, страхови, неразрешене и непревазиђене трауме које се тичу породичних, брачних односа и конфликта, старења, пролазности, пропадања, болести, промена које уочава на свом телу и смрти. Неименована јунакиња у снажној носталгији свој живот све више почиње да доживљава као „дугу болест без радости излечења“ (Gordiћ Petković 2015: 51), прибегавајући машти у којој једино још увек постоји могућност да се проживе нереализоване стварности и пропуштене шансе. Јунакиња, наиме, сваког дана у два и петнаест часова по подне на свом компјутеру одлази на сајт градских камера у Балтимору, где је осам и петнаест часова пре подне, и посматра како један мушкарац, ком даје име Едгар и осмишљава његову животну причу, одлази на посао. Бојазни, сагрешења, породични и брачни проблеми и тајне се из исповедања читаоцу преливају у исповедање психотерапеуткињи, које је онеобичено и интензивирано различитим психотестовима, терапеутским „допунским“ средствима и методама у циљу потпуног огољавања и откривања суштине која се налази испод слојева рационалног. У том смислу, како је већ у теорији поводом покушаја дефинисања кратког романа примећено, кратки роман, као и лирски, одликује најчешће јунакова немогућност да разуме самог себе (стога се у *Балтимору* изазов саморазумевања и одвија на вертикали јунакиња–терапеут), а околност да је јунак и сâм интелектуалац или уметник доприносе генерисању како интроспективности, тако и лирском доживљају и експликацији стварности. Наративне тачке и број ликова су редуковани на начин да је носећи јунак једини на чију се перцепцију ослања свет у књижевном тексту. Најзад, ту је и пренос трауматичног искуства које не дозвољава да се прича шири у већу форму упркос исповедној форми. Карактеризација се у овом роману реализује најпре путем стратегије исповести у којој јунакиња селективно и нерадо открива болне детаље о свом детињству и одрастању, о односима с мужем и мајком, који се преобликују у симболе и параболе, изазване реакције и нехотичне асоцијације (Gordiћ Petković 2022: 223):

- *Шта би рекао ваш дедо на вашу љубавну слабост?*
- *Вероватно би рекао да сам што наследила од свих њих Руса и да је што нешто чиме се треба поносити. То би сасвим личило на њеа...*
- *Па ипак...?*
- *Па ипак, кад год овако разговарамо, не могу а да не посправам себе и вас некако са стране, из једне групе персјекивеве, и све ми ово изгледа ужасно јадно и љубавничко. Као да шу, у овој другој фотели, увек седи неко ко се подсмева свему што кажем.*
- *И шта каже тај други који шу седи?*
- *Каже да сам љубавничка. И незрела.*

- Која би била порука за шој кришчичара?
- Порука би била: „Ограсџи већ једном, крајње је време!“
- Ако бих вас ишћала под каквом сџе звездом рођени, ишћа бисџе ми одговорили?
- Ја нисам рођена под звездом. Ја сам рођена под Месеџом.
- А какав је Месеџ?
- Меланхоличан (Lengold 2003: 78).

Када говоримо о генолошким особеностима *Балџимора*, важно је истаћи и следећу ствар: јунакиња је списатељица која, услед креативне блокаде, већ дуго безуспешно покушава да напише роман – то је, заправо, и иницијални повод да крене на психотерапију:

Није необично када вам тешко пада да радите нешто што никада нисте ни волели да радите. Али када одједном не можете да радите оно што сте волели, оно у чему сте уживали, е ту мора да постоји неки проблем. Зато сам дошла код вас. Највише због тога. Хоћу да знам зашто не могу да напишем роман (Lengold 2003: 13).

У овоме се може препознати и аутобиографски импулс, уобичајен у теорији трауме и жанру лирског и кратког романа, јер јунакиња признаје да већ годинама жели да напише роман али да страхује да је себе преценила у том погледу, јер је можда ипак „жанр приче био идеалан за њу“ (Lengold 2003: 12). Другим речима, *Балџимор* поседује и метажанровски оквир који подстиче различита поетичка и аутопоетичка читања. На једном месту протагонисткиња врло живописно и лирски описује процес писања приче, који се, по њеном искуству, фундаментално разликује од писања романа и активира различите интелектуалне и креативне механизме, бивајући суштински емотивно другачије кодиран и условљен:

Отклопиш тај поклопац сасвим мало, на пар 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 стално отворен. Месеџима и месеџима. 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 месеџима тај смрад који ће да покуља. И зато ништа не пишем већ две, три године. Причам људима како пишем роман, али, заправо, не радим ништа. Мувам се по кући, чистим стан до бесвести, играм игрице на компјутеру, дописујем се са непознатим људима са свих страна света, водим неке разговоре са сајбер манијацима, разговоре који би, да су забележени, могли истога часа да буду одиграни на Бродвеју, али ја ништа од тога не записујем. То је оно што је најчудније (Lengold 2003: 13).

Како Владислава Гордић Петковић запажа, „теме сексуалности, жеље, емотивне блискости, усамљености и страха од смрти реализују се кроз демистификацију чина приповедања и брисањем границе између доживљеног

и измаштаног, али у мизансцену савремене технологије“ (Gordić Petković 2015: 50). Блискост са читаоцем успоставља се кроз исповест, која је катализатор терапевтског процеса, али и својеврсна маска стваралачке потраге на начин да је настанак књижевног дела све време „сакриван“ од читаоца исповедањем аутентичног живота (Isto: 52). *Балтимор* се у том смислу намеће као постмодерно разобличен стваралачки процес – читаоци све време сведоче исписивању жељеног романа, односно романа у настајању, тако да се ово дело може означити и као роман о писању романа, односно о немогућности писања романа.

Наратолошки аспекти *Балтимора* значајни су за карактеризацију јунакиње, која се реализује управо кроз више наративних стратегија из којих се може створити представа о њој: кроз исповест читаоцима и директно обраћање њима, кроз терапију својој докторки, и кроз димензију креативне маште, то јест у монолошкој форми. *Балтимор* је роман исприповедан у првом лицу, али погледајмо које су функције таквог нараторског гласа и наратије. Немачка наратолошкиња Моника Флудерник, позивајући се на увиде како свог ментора, теоретичара наратологије Ф. Штанцла, тако и савременика А. Нунинга, наводи неколико типичних особина које се везују за такозваног отвореног приповедача, или приповедача који се отворено оглашава (*overt narrator*). Он је ту да коментарише и тумачи елементе унутар романеског света, објашњава због чега долази до одређених догађаја, приписује их политичким или друштвеним условима и околностима, имплицира шта је то што мотивише самог јунака или остале јунаке. Његова функција је да побуди читаочеву емпатију, као и симпатију или антипатију према појединим ликовима и развије нормативни оквир романескне приче и читаочеве рецепције и доживљаја тог света (уп. Fludernik 2009: 27, према Nünning 1989, 1997). Исто тако – а што је особито значајно за разумевање овог дела као романа о роману – овакав приповедач располаже дискурзивним функцијама које су у вези са комуникативном ситуацијом наратије: „директно обраћање адресату приповедања или исказивање метанаративних коментара о процесу причања, односно саопштавања приче“ (Fludernik 2009: 27, према Nünning 1989, 1997).

Премда романом преовладава приповедање у првом лицу једнине, већ од првог поглавља јавља се својеврсна дијалочка форма. Јунакиња се обраћа директно имплицитним читаоцима, односно заступљено је приповедање у другом лицу множине које је често осенчено хумором, иронијом или лаконским начином изражавања: „Да се одмах нешто договоримо: ако ће ово бити једна од оних прича у којој су сви фини и пристожни, онда боље и да не почињемо“ (Lengold 2003: 5); „И ви и ја знамо да се то не дешава у животу. Ни у вашем, зар не? Ни у мом, верујте“ (Isto: 21), „А шта тек кажете на ову изјаву?“ (Isto: 29); „Није увек баш тако, наравно. Не отписујте ме тако лако. Али не знам како се ви борите с тим мислима?“ (Isto: 30); „Боље

да вам ја то испричам, него да вам касније исприча неко од њих. Испашће после да сам крила, као да је то било нешто важно“ (Isto: 52). Поједини нараторологи упућују на скуп комуникативних релација везаних за однос приповедач–адресат приповедања, односно имплицитног аутора (*implied author*) и имплицитног читаоца (*implied reader*). Сличан се однос може успоставити између имплицитног читаоца и стварног читаоца: они нису исто, јер имплицитног читаоца, који се у тексту појављује, конструише сâм наратор, успут креирајући одређени читалачки одговор на дело и приписујући му разна својства (уп. Fludernik 2009: 26). Наведени примери из *Балџимора* показују да јунакињине мисли заокупљају управо претпостављени читаоци, којима она свој дискурс у извесној мери и прилагођава. Она са њима каткад и полемише или поставља многа питања која су најчешће реторске природе, али у контексту њене исповести често и сасвим стварна: „Кад престајемо да будемо млади? Да ли онда када нас први пут ухвати ишијас или онда када више ништа не може да нас изненади?“ (Lengold 2003: 5). Реч је о, дакле, једној врсти интимизације те стратегије приближавања и задобијања читаочевог поверења, чиме се ствара посебна веза између јунакиње, односно списатељице и читалаца, а наративна дистанца губи, или бар умањује.

Други вид дијаложке форме, сасвим конкретне и у дискурзивном смислу остварене јесте дијалог који води са психотерапеуткињом, графички издвојен од главног тока приче у полупоглављима штампаним курзивом, а чија је саговорничка функција катализаторска по питању јунакињиног идентитетског преиспитивања и суочавања са личним ломовима. Поред овог, заступљени су и дијалози са мушкарцима у њеном животу: мужем, као и младићем са којим четује на интернету, а који ће касније постати њен љубавник. Овај роман је значајан по томе (а ту долазимо до наслова дела) што међу првима у српској књижевности после двехиљадите године тематизује експанзију информатичких технологија: видео-камере, дигитално, интернет доба, односно људску свакодневицу која постаје обележена употребом интернета, у то време чет-румова, представљајући нове начине артикулације егзистенцијалних, емотивних и психолошких потреба. Измаштан однос са Едгаром функционише као покушај ескапизма, као огледало или симболички покретач самоће главне јунакиње; он је конструисани идентитет који помаже да се премости списатељска блокада, „виртуелна личност у којој се синтетишу ауторкине намере и пародијски потенцијали њеног подухвата“ (Gordić Petković 2015: 53).

Ако говоримо о композиционим и структурним аспектима *Балџимора*, вреди најпре истаћи да је реч о роману од око стотину и тридесет странаца, а чини га деветнаест нумерисаних поглавља која су интерполирана полупоглављима, односно пасажима без броја или назива, омеђена од остатка текста једино звездицом, и графички наглашена курзивом. Знаковита је сама графичка стилизација тих пасажа, јер је то јасан текстуални

сигнал да се ради о деловима који представљају јунакињине разговоре са психотерапеуткињом. У том тренутку ретко решење у домаћој књижевности, али често у англосаксонској прози (Рапчић 2003), графичка сигнализација другог типа нарације и наративног плана, али и емотивне атмосфере, чешће се среће у нашој књижевности последњих десетак година. На сличан начин је, на пример, организован и роман *Ухвати зеца* (2018) Лане Басташић: смењивање нумерисаних поглавља која прате савремени тренутак, односно тренутак писања, и поглавља чији је почетак и крај графички обележен заградама, у којима се јунакиња враћа у детињство. Распоред ових поглавља у *Балтимору* пак не одликује нека посебна правилност или симетрија, те тако, на пример, два узастопна нумерисана поглавља „главног тока“ приче прати једно обележено звездицама. Другим речима, већ сам графички изглед и композиција овог романа откривају његову фрагментарност, која је, као што је већ раније у тексту констатовано, типична за жанр кратког романа. Континуитет нарације може да се прати у поглављима у курзиву, односно у јунакињиним исповестима и реминисценцијама које саопштава терапеуткињи, док нумерисана поглавља најчешће у потпуности могу да стоје независно и мимо општег контекста романа, јер свако од њих карактерише одређена тема или опис неке ситуације која надроста свакодневно и поприма обресе универзалног искуства (жене које немају децу, посматрање путника у трамвају, ванбрачна афера, сећање на стару кућу из детињства и тако даље). Приповедач, односно наративни дискурс обликује приповедани свет на креативан и индивидуалистички начин, а ово се нарочито постиже путем (ре)организације временског континуитета, односно линеарности нарације, у којем су догађаји представљени (уп. Fludernik 2009: 6). Поговља, такође, не поседују никакав *cliffhanger* који би се с краја једног поглавља пренео на почетак другог, као што је најчешће карактеристичан поступак у уланчавању поглавља у „класичном“ роману – штавише, *Балтимор* би се могао третирати и као књига прича да није делова у курзиву који служе као својеврсно везивно ткиво текста.

Генолошко одређење кратког романа, посебно у контексту српске књижевности и теорије жанрова која указује на сложеност разликовања између кратког романа, новеле и приповетке, испоставља се као изазовно и за данашње истраживаче и теоретичаре. *Балтимор* Јелене Ленголд пример је могуће комплексности овог жанра. Његова фрагментарна структура, наноси других књижевних врста и подврста као што су кратка прича, лирски или метафикционални роман, те сугестивна нарација усмерена на задобијање читаочевог поверења и наклоности представљају пример променљивих граница жанрова у постмодерној и савременој књижевности. Његова разорна, али никако сентиментална или мелодраматична емотивност, испреплетена са контекстуализацијом виртуелног и дигиталног света, универзална је и високо стилизована повест о неприпадању уденута у савремено доба.

## ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- ВЕСЕЛИНОВИЋ, Соња. „Лирски роман у светлу књижевне генологије“. У: *Теоријско-историјски преглед књижевне терминологије код Срба*. Огледна свеска бр. 1. Београд: Књижевно друштво Свети Сава, 2006, 167–174.
- ВУЧКОВИЋ, Радован. *Модерни роман двадесетог века*. Београд: Службени гласник, 2013.
- ТРЕБЈЕШАНИН, Жарко. *Речник психологије – прво, знајно допуњено и проширено издање*. Београд: Агапе књига, 2018.
- AUST, Hugo. *Novelle* [fünfte, aktualisierte Auflage], J.B. Metzler/Springer, Stuttgart, 2016.
- BAHTIN, Mihail. *O romanu*. Prev. Aleksandar Badnjarević. Beograd: Nolit, 1989.
- FLUDERNIK, Monika. *An Introduction to Narratology*. London/New York: Routledge, 2009.
- FRIEDMAN, Ralph. *The Lyrical Novel (Studies in Herman Hesse, André Gide and Virginia Woolf)*. Princeton: Princeton University Press, 1966.
- GORDIĆ PETKOVIĆ, Vladislava. „Rodni identitet u matrici žanra: ženska proza u Srbiji pre i posle dvehiljadite“. U: *Teorije i politike roda*, zbornik radova. Ur. Tatjana Rosić. Beograd: Institut za književnost i umetnost, 2008, 41–46.
- GORDIĆ PETKOVIĆ, Vladislava. „Slike stvarnosti u savremenoj srpskoj ženskoj prozi“. U: *Moderna ženska proza i društveni kontekst*, zbornik radova. Prir. Dragana V. Todoreskov. Novi Sad: Zavod za kulturu Vojvodine, 2015, 47–54.
- GORDIĆ PETKOVIĆ, Vladislava. „Srpska ženska proza dvehiljaditih: zavera nečitivanja“. *Profemina*, 29/30, 2002, 201–204.
- DUFF, David. *Modern Genre Theory* (Introduction). London/New York: Routledge, 2000. 1–24.
- ŽMEGAČ, Viktor. *Der europäische Roman: Geschichte seiner Poetik*. Tübingen: Niemeyer, 1990.
- KAHLER, Erik von. *Untergang und Übergang*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1970.
- KAPLAN, Ann. *Trauma Culture: the Politics of Terror and Loss in Media and Literature*. New Brunswick/New Jersey/London: Rutgers University Press, 2005.
- LEIBOWITZ, Judith. *Narrative Purpose in the Novella*. The Hague/Paris: Mouton, 1974.
- NÜNNING, Ansgar. „Die Funktion von Erzählinstanzen: Analysekatgeorien und Modelle zur Beschreibung des Erzählverhaltens“, *Literatur in Wissenschaft und Unterricht*, 30, 1997. 323–49.
- NÜNNING, Ansgar. *Grundzüge eines kommunikationstheoretischen Modells der erzählerischen Vermittlung: Die Funktion der Erzählinstanz in den Romanen George Eliots*, Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1989.
- PANČIĆ, Teofil. „Fina vožnja kroz noć“. *Vreme*, 28.10.2003. <https://vreme.com/kultura/fina-voznja-kroz-noc/> 20.8.2025.
- PANTOVIĆ, Katarina. „Sećati se svega osim sebe“. *Polja*, 516, mart/april 2019. 197–200.
- PAVLIČIĆ, Pavao. *Književna genologija*. Zagreb: Liber, 1983.
- REČNIK KNJIŽEVNIH RODOVA I VRSTA. Redakcija: Gžegož Gazda, Slovinja Tinecka Makovska. Beograd: Službeni glasnik, 2015.
- REČNIK KNJIŽEVNIH TERMINA. Ur. Dragiša Živković. Beograd: Nolit, 1992.
- SCHUNICHT, Manfred. „Der 'Falke' am 'Wendepunkt'. Zu den Novellentheorien Tiecks und Heyses“, *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, N. F. 10, 1960, 44–65.

## ИЗВОР

LENGOLD, Jelena. *Baltimor*. Beograd: Arhipelag, 2003.

Katarina Pantović

**BALTIMORE BY JELENA LENGOLD – GENOLOGICAL, NARRATOLOGICAL  
AND STRUCTURAL ASPECTS**

*Summary*

Jelena Lengold's novel *Baltimor* (*Baltimore*, 2003) represents her first foray into the novelistic form, following several published poetry collections and books of short stories. This paper examines the structural and compositional aspects of the novel in light of certain narrative techniques (two narrative planes, characteristics of the narrative voice), as well as its genological, or genre-related features, given that it is a short, fragmentary novel in which the form of the short story holds a certain genological and poetic superiority. After presenting a brief preview of the poetical evolution of the novel and literary genre system in general, as well as addressing the ongoing debate in contemporary literary theory, more specifically in genre theory in regard to the definition of the short novel, we proceed to inspect Lengold's literary text not only as a short novel, but as a lyrical, fragmentary novel as well, pointing out even to its postmodernistic overlay (metafictional novel).