



Бранислав Живановић

## ОНА И ОН(И) И ОНЕ И ЈА

(Соња Веселиновић: *Кросфејд*, Културни центар Новог Сада, Нови Сад, 2013)

*Прича о две душе и једном шелу може бићи само прича о лудилу или о љубави.*

*Уколико ти је њошребан савезник – измисли ја.  
Уколико ти је, њак, њошребна суйарница – одглуми је.*

*И ти се њвоја прича о рийму леио улива у моју о срцу.*

Следећи траг поетског романа *Нађа*, родоначелника надреалистичког покрета, Андреа Бретона, поједини коментатори друге књиге Соње Веселиновић, *Кросфејд*, и поред јасног референтног оквира и интертекстуалних веза, остају при утиску да ново остварење наше списатељице није више од „трагања за идентитетом“ и „унутрашњег отуђивања“. За разлику од Бретона који је своју поетику изградио на искуству рада са психичким поремећајима у неуропсихијатријском центру током Првог светског рата, где се упознао са Фројдовом методом слободних асоцијација која ће постати основа за његову теорију „аутоматског писања“, *Кросфејд* Соње Веселиновић је, услед лишности таквог искуства и експериментисања са психотропским дрогама, пре резултат рада имагинације него стенографија мултифреније или њено подражавање. Сличност можемо тражити на композицијском нивоу, премда би нам наратолошка (пред)знања указала тек на понека подударана са *Нађом*, јер *Кросфејд*, остаје у домену ониричког, неименоване али слутљиве „утопијска земље, имагинарног града“ („великог“ и „малог“), заснован на интроспективном огледању којим доминирају снови и поетске сањарије.<sup>1</sup> Сличности, пак, са Бретоновим начелима поетског романа су: одсуство описа, карактеризације ликова/јунака, грађења фикције, менипејске формално-жанровске одлике (својствене Бретоновој *Анаџомији меланхолије*) итд.

Остајући верна свом писању на граници жанрова, Веселиновићева у маниру укрштаја поетског и прозног казивања (*џрозаиџе*), исписује странице образујући полифонијски четвороделни текст којим управљају дисперзивност, подударност и аналогија, следећи ритам салсе и њених фигура/покрета као маркационих тачки текста романа, те блиских јој плесова (сон, фламенко, танго, румба) и музичких нумера као звучне позадине, што се да сматрати музикализацијом романескне форме коју је жанр песме

<sup>1</sup> „Сањарија је ониричка активност у којој остаје извјесно свјетлуцање свијести. Сањар сањарије је присутан у својој сањарији. Чак и онда кад сањарија оставља утисак бијега ван стварности, ван времена и мјеста, сањар сањарије зна да је он тај који одсуствује“ (Гастон Башлар: *Поеџика сањарије*, прев. Фахрудин Крехо, „Веслин Маслеша“, Сарајево, 1982, стр. 177).

у прози унео у модерну прозу. Увођење дволика Нађа/Снежна краљица као свог двојника, имагинарног пара, персонификације другог унутрашњег гласа приповедног Ја, само сведочи о двоглавости *Кросфејга* – његовог бајковито-сањарског карактера, метаговора и метаметаговора наспрам проблематичне стварности.<sup>2</sup> Снежна краљица и Нађа су „једна особа“ („Нађа је игло у којем ватра гори, чисти парадокс“), која представља спој двеју различитих фикција, бајковитог и надреалног, танатоса и ероса, фригидности и разузданости, промискуитета (у трећем делу: „Para ti, para mi“, вишеструки *Dame* представља промену партнера, односно, мушкарца). Нађа се храни стварношћу.<sup>3</sup> Нађин глас представља сурогат реалног туђег гласа чијим увођењем је постигнута тесна веза, такорећи, стапање гласова њиховог унутрашњег дијалога. Овај поступак омогућава да се глас друге/имагинарне особе замени стварносним гласом исте или различите тоналности („Јер ја сам Нађа, снежна краљица. То једино знам да кажем, као супермодерна лутка. То сам јој и рекла, пре и после ватре“). Амбивалентност Нађе, односно приповедног Ја, јесте генератор поетске сањарије *Кросфејга* који се опире логици живота, противречећи његовим конвенцијама, рутинама и навикама. Приповедно Ја се оглашава из стварног и ониричког, свесног и несвесног, у сва три лица јединице, обраћа се себи, дијалогизира, удвостручава се. То је Ја које преузима многострука Ја, Ја свих Ја које господари целим бићем чије тоналитете осветљава сањарија. Уколико сан доведемо у везу са близином смрти (*Tanatos*), као нечега што је у митском значењу брат сна (*Hypnos*), Нађа, тј. Снежна краљица и њене манифестације леда и хладноће стога могу да се схвате као метафоре смрти, сенчење које приповедању даје *ауџориџеи*, у бенјаминовском смислу<sup>4</sup> (у четвртном, последњем делу, „Adios con la hermana“, који тематизује свакодневицу, а са тим и кохерентније приповедање, из трећег лица, чини се да Нађа/Снежна краљица преузима улогу приповедача).

У роману је мноштво аутопоетичког сенчења и оних која тематизује двојништво.<sup>5</sup> Двојништво, дуалитет има функцију рефрена, да наглашава и осветљава разумевање примарног – дијалектику свет-представа и сложеност њиховог односа. Тежња *Крос-*

<sup>2</sup> Видећемо даље у тексту како је „Ја модерног човека добило свој облик у дијалектичком ћорсокаку лепе душе која не распознаје властити разлог постојања у неред у који открива у свету“ (Жак Лакан: *Сјиси*, Просвета, Београд, 1983, стр.64).

<sup>3</sup> „Опседала ми је снове и проценила да ту има материјала [...] Само ме она жели с причом [...] жели свест и несвест заједно, окупљене за добробит нарације“ (10); Донела сам јој причу о плавом и црном мушкарцу који ми заказују састанак у исто време [...] Доста. Та је прича из сна и не важи се, одсечно је одбила напад“ (13-14).

<sup>4</sup> „Нећеш написати ништа неосенчено ауторитетом. Рекла је, или помислила“ (20); [...] Она – таква – мој је ауторитет“ (21); „Нађа ми одузима вољу. Обликује ме у писца“ (45).

<sup>5</sup> „Глупа је и испразна прича о двојницама, али то је већ ствар маникира“ (19); „Она је хтела да пише роман о превођењу, шта год да то било, ја сам хтела да пише роман о плесу, мада јој то, наравно никада нисам саопштила [...] Роман о превођењу, претпостављам, била би нека њена верзија језичких пресека, кривуља, Бермудских троуглова и неминовних сусрета, напошетку. Опет бајка. И то надриучена“ (22); „Никуд нисам могла изнутра. Дрхтала сам у њој као врела игла. Била ме је до лудила несвесна. Свесна само приче коју је развљачила по себи и тог тела које као да је ишчезавало, које није успевала да поствари“ (27); „Али зато волим овај на-дасве демократски систем: писати чак и кад је писац одсутан. Или је у недоличној пози“ (31).

*фејга* је да се Нађа/Снежна краљица и приповедно Ја доведу/„преведу“ у исту раван, да се виде коегзистентно, да се прикажу једна уз другу истовремено, да се њихове слике „поклопе“ са свим својим противречностима које их чине двоструком личношћу, амбивалентним, не би ли образовало слику своје целовитости („До бола ме узбуђује то питање субјективности“).<sup>6</sup> Приповест је грађена на принципу контрапункта. Услед музичког прелаза из једне тоналности у другу, пратимо различите гласове који различито певају/плешу на исту тему (*Soul Salsa Soul* Лудовика Наваре алијас Сен Жермена), кроз дијалогско супротстављање. Та вишегласност или полифонија говори о разноликости живота и сложености људских жеља и доживљаја. У *Кросфејгу* посреди је монолошки јединствен свет ауторкине свести, приповедног, стварносног Ја. Целокупна стварност се конституише на основу једног дела или вида стварности (кроз женско-мушки однос), где се целина образује применом контрапунктског повезивања разних планова, плесних облика и фигура (стилских фигура) и двостраног осветљавања теме кроз мотив двојника чија функција надилази психолошку и препознаје се као композициона страна дела. Укратко, предмет виђења приповедног Ја и начин приказивања постаје *функција* њене самосвести (Бахтин). Ми не видимо и не сазнајемо „Ко је“ Нађа/Снежна краљица и приповедно, стварносно Ја, већ како оне постају свесне самих себе и својих жеља и како напоследку долази до њиховог испуњења у тренуцима буђења, на граници сна и јаве, стапајући се у једном телу у једној тачки – полусну-полубудности (*кросфејг*). Нема поделе на унутрашње и спољашње, уколико ју је било, она се брише. Постоји само подела између оног *за себе* и *ио себи*, када се *бивсџивујуће* и *бивсџиво* указују као једна целина одражавајући се једно у другом.

Жудња за додиром, тактилом чулношћу, оваплоћена је у плесу („Чуло додира нас превазилази све“). Ониризам *салсе* комплементаран је фланерији, луталаштву париским квартовима и пасажима Бретонове *Нађе*. Тактилно се у стварности испољава на типкама тастатуре и снежној, леденој белини површине *word* документа из које Нађа/Снежна краљица искри, односно у којој и против које се стварносно Ја огледа,<sup>7</sup> док увођење назива музичких нумера и извођача може да се тумачи као декор, амбијент за уткан садржај, одговор на расположење или као ауторкин коментар описаног садржаја, те настојање да читаоца доведе у одређено психолошко стање, чиме се

<sup>6</sup> „Имагинација не познаје не-биће [...] Свет више није наспрам њега. Ја више није супротстављено свијету. У сањарији више не постоји не-ја. У сањарији *не* више нема функције: све је прихватање“ (Башлар, исто, 195).

<sup>7</sup> „Нагнула се над текст и припремила да негодује“ (12); „Хтела сам чисто. Без ретуша, прав став и сужен речник. Транспозиција паткице у лајтмотив, у персонификацију. Хтела сам од свега што је ограничава да начиним један безопасан, разоткривен хипертекст. На клик од тебе, али ипак тек на клик“ (21); „Кад курсор чека на тебе, сазнаш како је иронија питка ствар. Она долази и одлази, не мучи је дан без слова. Све ми је дала, само да јој препустим мушкарца, одевну комбинацију, рачун у банци. Па и није ми нешто фантастично. Прелазна је сумња, иако друга нам је топлина, друга врућица. Волела бих у њеном трепету, накратко, да огрезнем. Кад се најезим пред екраном, да имам објашњење. Да се у телу поклопимо“ (25); „Пустила сам је да се надмоћно поставља насупрот, са прстима на тастатури“ (26); „Друга жена чучи у унутрашњем монитору“ (35).

интермедиијални аспект књиге испуњава. Удвајање се одиграва по принципу сужене перспективе: стварносно Ја се огледа у себи које се огледа у Нађи која се огледа у Снежној краљици која је одраз хладне рационалности и угашених емоција које заробљавају и емоције пријатеља Каја,<sup>8</sup> персонификацију идеалног мушкарца, кога приповедно Ја покушава да ослободи од свог емоционално недоступног двојника.<sup>9</sup> Онтолошки парадокс је у следећем: двојник је двојник двојног бића. У самоћи сањарије призивају нестала бића, прошлост се удваја, живот се удваја, бића се удвајају у својој идеализацији. Дакле, самотни сањар се суочава са квадриполарним сањаријама,<sup>10</sup> двоструки дуо, *кадријал*, који приповедно Ја остварује са својом „другом женом“, Алисом (*У земљи чуда, У земљи са грује сџране оїлегала*) – девојчици у пределима маште и снова са којом се приповедно Ја поистовећује (и најзад, „поклапа“) – односно, *бескрајни љави круї* и суматраизам Милоша Црњанског – као *оличења*<sup>11</sup> идеализованог мушкарца/пријатеља (Каја) ка коме се уздиже као над-Ја,<sup>12</sup> не би ли се ослободило емотивне уздржаности. На симболичком нивоу, „покер четири даме“ одговара четвороделној композицији књиге.

Снови, маштања и безумља<sup>13</sup> у човеку стварају могућност другог човека и живота. На тај начин човек губи претпоставку о својој завршености и једнозначности и престаје да се „поклапа“ са самим собом и ствара дијалогски однос према самом себи бременит раздвајањем личности и стварању двојника. Присутан „стадијум огледала“ схвата се у свом основном виду као *џоисџовећивање*, тј. као „преображај који се збива у субјекту кад усваја слику“ (Лакан: 1983, 6), док је хетерогеност стварносног, приповед-

<sup>8</sup> Кога је Снежна краљица заробила у свом леденом замку и претворила му срце у лед. Његова најбоља пријатељица Герда креће у авантуру не би ли га пронашла и вратила. Најзад, љубав и пријатељство отапају лед, а Кај и Герда схватају да само удружени могу да победе зло.

<sup>9</sup> „[п]ристала сам на замену теза. Моја ми је мала уступила место, а нисам знала шта бих с тим. Прихватила је моје кобне услове и нисам имала више где да интервенишем. Насмешила ми се крајичком усне, као самој себи у огледало [...] Седела крај тог мрешкавог пространства и нудила му своје црвене ципелице – не у замену за њега, одбеглог Каја – него да му их пошаље пуне зубних сугласника који су је гушили. Рекла је да. Рекла је: одмени ме [...] [п]огледала сам га у очи. И нисам се отопила. Било му је далеко теже него мени, јер ја сам већ била неко други. Пољубила сам га два пута, трећи би кобан био“ (28-29); „Друга ће жена завести тебе, а мушкарац то неће пропустити да примети [...] И поћи ћеш да га ослобађаш сопственог ропства, а она ће остати у твојој соби, разгоробађена у твоме тексту“ (35).

<sup>10</sup> Према Фројду постоје четири облика Ја: несвесно, предсвесно, Ја и над-Ја. Уз то, имагинарни поредак се заснива на *сџадијуму оїлегала* који има четири ступња: нарцизам, агресивност, идентификација и отуђење, што одговара квартету гласова, дублетима у *Кросфејгу*.

<sup>11</sup> „...напетост преклапања господина паткице са маљама на унутрашњој страни ручног зглоба и младог Црњанског, чија коса има тужан облик“ (24).

<sup>12</sup> „Испод тебе Бели зец. Изнад тебе Црњански“ (12).

<sup>13</sup> „Нађа каже да умам за невероватно кратко време да претрчим велики распон осећања и да то није добро“ (49); „Моја друга жена усрећила би успаване психоаналитичарке живим благом својих снова, којима преушва да ме – хм, па како бих рекла – обради“ (50); „Да, туга је постала опште добро, то што сањамо о приватним болестима и приватним болима само је варка уображеника. Растројство чула, кажем, више није уметнички програм, но дневна заповест, неминовно исклизнуће“ (63).

ног Ја одраз њене психичке реалности чија је „огледална слика“, према Лакану, „праг видљивог света, ако поверујемо распореду у огледалу, које представља халуцинантно и сновито *itago* нашеј *Шела*, било да су посреду његове индивидуалне црте, тј. његове слабости, или његове објективне пројекције“ (исто, 7). Тако субјект снује фантазме од распарчаних слика мушког тела (леђа, маљаве груди, бутина, стопало) који представљају жељу оваплоћену у слици махом еротизованих садржаја („Нема лица, само шаке памти, а и оне се растачу, коначно сагледане варавим памћењем. Никада неће бити тог мушкарца из сна. Можда само, с вечери, у одразу аутобуског прозора, ухваћен на секунд. И то није лоше“).

Мотив салсе и других плесова истиче проблем близине и осећајности.<sup>14</sup> Попут литературе у *Кросфејду*, плес се испољава као диспозитив, апарат у функцији језика.<sup>15</sup> Плес је (спољашњи) дијалог мушког и женско принципа који се артикулише као невербални говор, говор тела, *јисање шелом* (Ј. Кристева, Л. Ириграј) као *шкања шексиа* (Н. К. Милер) у простору, који у себи носи елементе флерта, завођења (*салса*), изазивања (*румба*), емоционалности (*фламенко*) у напору да се дође до жуђеног сједињења у емотивној нежности и физичкој блискости (*сон*), док *шанио* представља „чист шовинизам“, фалоцентричност, латентну доминацију мушког принципа и делатну способност да се жена „води“.<sup>16</sup> Треба подсетити да је функција огледала пресудна у плесу. Покрети партнера, једног наспрам другог, треба да се огледају, док се и само вежбање плесних фигура одвија пред огледалом. Само на тај начин се достиже савршенство које обећава испуњење, „поклапање“. Огледањем плесачи траже адекватан облик, облик који им пристаје и, најзад, партнера са којим ће остварити жељени склад, меру у инвестирани однос. Партнерови покрети се *чишају*, антиципирају и тако се гради однос и праћење тела/текста.<sup>17</sup> Дајући покрету предност наспрам речи, угледни француски кореограф,

<sup>14</sup> „Снежна краљица је љубавна прича, рекох. Уколико се раздвојиш од своје друге жене, малени ће мушкарац остати заробљен у њој, иако мислиш да си ти та која му је потребна“ (39).

<sup>15</sup> „Романом о плесу вербализовала би оно чему се толико радује – освешћивање телесности“ (22-23); „Благи потисак прстију прстима. И замало, само лудачки замало – вера да све може заиста да буде тако, човек и жена и такт и набој. Усредсређеност не на корак, но на потисак, на причу: желим да те гледам док се уврћеш, покажи ми своје тело као да је то све што имаш; желим да кренеш унатраг, да моја нога међу твојима сведочи о немогућности кобне погрешке; да пружаш ногу као у бескрај, док клаве печате наједном испражњени свет... Уме она то, но само у вакуум-кораку, само избрисана. А мени ипак треба траг“ (24).

<sup>16</sup> У плесу постоје *мушки* и *женски* кораци, с тим да партнери могу да буду два мушкарца, односно, две жене, где ће једно у оба пара преузети женске, односно мушке кораке. У овом смислу, *Кросфејд* може да буде предмет разматрања полних разлика и идентитета, феминистичке критике, женских студија, *gender* и *queer* студија: „Прихватање телесне перспективе више показује да тело може да добије моћ која објашњава полне разлике и која такође може да постане важан кључ за разумевање женске и мушке психе“ (видети: Ана Бужињска и Михал Павел Марковски, *Књижевне теорије ХХ века*, превела Ивана Ђокић-Саундерс, „Службени гласник“, Београд, 2009). Пример из романа: „Али сам крочила унатраг онда када ми је препустила мушку ролу“ (31); „У овој соби као да је све изузето својим другим полом, својом другом сфером; само ја бдим“ (57). Ми се у тексту задржавамо на ониричким моментима.

<sup>17</sup> „Мало шта поништава плес, макар га била несвесна у свим синхроним варијантама. Светски

Серж Лифар је у свом *Манифесту кореографа* написао: „У почетку беше покрет“, чиме је сугерисао на промењено веровање у стварања света, од стране човека. Тело се не тумачи само као креативни моменат, оно је израз који себе сања као такво. Оно је *синерија* (Е. Финк) које може да се мења, преображава, да преобликује један облик у други, или да себе претвори у (нешто) друго, уздићи се, сублимисати самог себе. Уметност се тако показује као савршен начин самопотврђивања и самооповргавања, пут слављења слободе, синтеза духа и тела и самоостварење бића.

Драма супротних полова остварује се кроз супротстављање сна и сањарије.<sup>18</sup> *Кросфејд* је заснован на дијалогу приповедног Ја са самим собом, заправо, са својим жељама, што резултира рефлексивним монолошким епизодама интроспективног пропитивања који субјекту књиге помаже да открије себе, а са тим да открије свет и чија стварност ће му обећати испуњење целине. Жеље, дакле, воде дијалог (са успоменама или реминисценцијама), а алтеритет женског и мушког јављају се у самоћи бића. Према схватању Јунгове школе психоанализе, људски психизам је двополан, а подсвест није потиснута свест него првотна природа која одражава два пола. Према томе, говор о женско-мушком поларитету је, према К. Г. Јунгу, говор о дубинама подсвесног. Дијалектика мушког и женског одвија се у ритму дубине, која се креће од мање дубоког и све мање дубоког (*masculinum*) ка дубоком и све дубљем (*femininum*). Другим речима, сањарија је у знаку *аниме*, односно, *ѿоеѿика сањарије* је поетика *аниме* (в. Гастон Башлар, *Поетика сањарије*). Усмерена на аниму, жена сања у анимусу, и обратно. Сањарија *аниме* је испуњена сликама које представљају документе природне, чисте сањарије, која је унутрашње начело спокоја и унутрашњих, дубоких сањарија, дубоких успаваних вода. Анима је, у извесном смислу, самодовољна природа, спокојни фемининум. Она плеше и сањари, и то је рад њене самоће. „Сањарија је – а не сан – слободна експанзија *аниме*“ (Башлар, 92). У *Кросфејду* сањају руке и *сања ѿело*.<sup>19</sup> Између руке и ствари, мушкараца, развија се психологија. Жена пројектује на жељеног човека вредности којима стреми њен властити анимус. Уравнотеженост пројекција образује чврсте везе које само услед судара са варљивом стварношћу доприносе утиску промашености. Тада наступа сањарија која искључује из драме свакодневице. У супротном, ове две спојне снаге у стању су да савладају препреке стварности. Пројектовањем властите *аниме* на биће своје жеље сањар жели да његова пројектована анима има исто

---

плес. Неки плешу успорено, неки као на покретној траци, а неки таман како треба. Парови се не додирују, подијум је преширок, али често као да о нешто крупно солидно ударе, невидљиво, али опипљиво. Како падне, тако се брже-боље подижу и враћају на почетну фигуру. Све се то одиграва уз једну те исту песму, иако ти је тешко да у то поверујеш“ (70–71).

<sup>18</sup> По Башлару сан припада мушком, а сањарија женском принципу – инсистирање је на *женскоѿи сањарије* као феномена и женском роду именице која тај феномен означава, док је сан мушког рода. На једном месту у роману, у фусноти, присутан је моменат вишеструког удвајања сна, односно, сањарије – сан анимуса у сну сањарије *аниме*. Наиме, анимус посезањем за митом о рађању Еве из Адамовог ребра објашњава свој сан о рађању жене („кћери мога сна“) из „необичног положаја“ његове бутине (64–65).

<sup>19</sup> Видети студије о игри: Мирјана Здравковић: *Тело сања*, КОВ, Вршац, 2010. и Роже Кајоа: *Игре и људи*, Нолит, Београд, 1965.

тако свој лични анимус који „неће бити одраз његовог властитог анимуса“. Анима коју пројектује анимус треба да буде праћена анимусом „достojним партнеровим анимусом“. Речју, пројектује се двојник. На тај начин сањар сања свог двојника, а двојник га подржава. Сањарија која идеализује односе аниме и анимуса је „интегрални део стварног живота; сањарија је активна снага у судбини бића која своје животе желе сјединити све већом љубављу“ (в. Башлар, 115).

Уколико тело сања, на основу примера који тематизује писање можемо видети како сања текст, односно, како се *сања о речима*: „Останем на звуку. Опет седам за празан лист, али све што имам је *несвесџан* осмех (курзив Б. Ж.) за који вечито остајем глупа, на јави [...] Јер ћирилица све размекша, леги ми се парчад за руке, у средишту остаје бесповратно брашно, и само ми направи додатни посао да скинем бескорисну масу са прстију, кад већ ништа нећу замесити. Латиница, пак, све сасече, и пре него што смислим реч, први слог одвоји од предвиђеног, учини га бесконачно произвољним, чак самосталним, та ме комбинаторика оставља инфантилно загрцнутом. Након неколико покушаја, с прстима раширеним на дециметар од тастатуре, чујем као неки соло на гитари, крај песме коју бих могла да препознам јуче, али не данас. И то је још само петелка за коју се придржавам. Нема гране, нити плода. Тек можда звук коштице испљунуте у даљину. У бордо цев спољног туша, са терасе викендице“ (стр. 11). Сањарење о немогућности писања већ је исписана страница. Празна страница призива сањарију. То сањарење је сањарење које се пише. Сlike се ређају и распоређују. Малопресе смо видели да се сањарија одвија у аними, а сан у анимусу. Према тумачењу Башлара, „[ж]енски род у ријечи наглашава радост говорења. Али потребна је ту и извјесна љубав према благим звуцима“ (Башлар: 1982, 54), док „вољети ствари због њихове употребе, то припада мушком роду“ (исто, 56). Одломак поставља два писма једно наспрам другог, тематизује андрогиност писма. Ћирилица се узима као сањарујућа смеша аниме, тесто,<sup>20</sup> док сањарија о латиничном писму нуди агресивније одлике, својствене мушком принципу, анимусу.<sup>21</sup> Одломак истиче незадовољство и немоћ да се текст графички артикулише, и једини покретач сањара речи, „петелка за коју се придржава“, је звук, звук предмета из стварности који подстиче сањарију речи и настајање слика у тој меланхолији тренутка. Пишући, послушајемо унутрашњу звучност речи, јер речи другачије звуче под оловком, а другачије под прстима на тастатури рачунара – поготово када пишемо ћирилично писмо латиничним словима тастатуре, на шта упућује горенаведени одломак – и тада долази до удвајања писма које нам аутопоетички изражава психолошке финесе приповедног Ја. Укратко: „Хермафродитизам и двосмисленост се преплићу“ (Башлар, 57). Сањарија је делатнија у писању оловком, пенкалом, наливпером. Тада водимо рачуна о вајању слова по хартији при исписивању речи у чију унутра-

<sup>20</sup> „У самоћи, довољно је да нам под прсте дође тијесто, па да почнемо сањарити“ (Башлар, исто, 195); „Тијесто које се гњечи уноси у прсте благу сањарију“ (исто, 239).

<sup>21</sup> Упоредити део одломка где се говори о карактеру латинице и наше свођење латинице под говор анимуса са следећим одломком из романа који описује говор/артикулацију мушкарца: „Дивно је ћутати с мушкарцем, још лепше не разумети га ни речи. Неконтролисано се искључујеш, он скупља обрве, показује своју интелектуалну бору и отвара уста, избацује куплете сугласника, самогласника, полугласова, несвесан да је за тебе утуљен и физички пренаглашен“ (33).

шњост се премештамо. Музикалност у *Кросфејгу* је, дакле, на једном плану, у амбијенту дела и његовог спољашњег света, а, с друге стране, доста интимније, у реченицама, исказима, сликама које су производ унутрашњег говора, сањарије при читању и мишљењу у самоћи која конституишу писање.

Читање транспонује психичке феномене претходно транспоноване писањем. Оно је нарочита психичка реалност. Процес читања који претходи писању одвија на два нивоа: у анимусу и аними. Анимус чита мало, а анима много, истиче Башлар (нав. дело, 90). Уколико литературу (К. Андерсен, А. Бретон, Л. Керол, М. Црњански) у *Кросфејгу* узмемо као „апсолутну вредност“ литерарни чин издвајамо из историјског контекста и контекста психологије. Лектира, књига има особину трајности. Она је истовремено стварност привида и привид стварности. Она има својство издизања, издвајања из свакодневице и увећавање живота. Увођење мушких аутора, Андерсена, Бретона, Керола и Црњанског, сведочи о литерарном стварању женских ликова од стране мушких аутора са којима се, такође, у овом случају, идентификује, поистовећује анима приповедног Ја *Кросфејга*. Питање за истраживање је колико ликови лектире говоре о стваралачком анимусу, односно аними. Положај литературе у *Кросфејгу* поставља питања о важности и месту књижевности у животу: може ли лектира да замени стварност; има ли књижевног стваралаштва без имагинације; стварности без снова; односно, није ли живот испразан и прозаичан без уметности; може ли сан да се преведе у стварност као што се у сан преводи стварност; о важности бајки; чини ли нас књижевност присутнијима у животу, итд?<sup>22</sup>

*Кросфејг* је сањарија о удвајању и сједињењу; живот у двоструком, живот кроз двоструко, роман у интимној дијалектици аниме и анимуса, ониризма и стварносног, удвостручавање а не распоључивање бића. Двополност се читава као дијалектика врхунца, егзалатција аниме и анимуса. Андрогиност сањара је андрогиност текста, андрогиност текста је андрогиност света. Разроност сањарења је разроност света. Превођење о којем је реч има аутопоетички карактер, уосталом као читав поетски роман који је манифестација андрогиности. Проблематизовање превођења тиче се превођења из сфере ониричког у стварносно, да се рационализује сан, да се преведе на други језик, поетски у прозни дискурс; тражење еквивалента; удвајање које ће довести до конституисања двоструке родовске фигуре, жанра песме у прози као самосталне и јединствене микроцелине; писање на граници жанрова, на граници ониричког и стварносног, њихово прожимање и поклапање. На крају, *Кросфејг* је поетски роман који истражује границе врста, родова у смеру изразите имагинације. Његова унутрашња

---

<sup>22</sup> „Опет седам за празан лист, али све што имам је несвестан осмех, за који вечито остајем глупа, на јави“ „Требало је тада да дође Нађа и да тражи своје. (11); [...] „Истина је да нема приче. А прича каже да нема истине. Донела сам јој причу о плавом и црном мушкарцу који ми заказују састанак у исто време [...] Доста. Та је прича из сна и не важи се, одсечно је одбила напад “ (13–14); [...] Закачиле смо се око те приче око љубави које нема. Мислим, нема једне кад има друге“ (17); „Не могу јој дати причу која ће бити целовита и не могу да разаберам фабулу“ (18); [...] „Нећеш написати ништа неосенчено ауторитетом. Рекла је, или помислила“ (20); [...] Она – таква – мој је ауторитет“ (21); „Али зато волим овај надам се демократски систем: писати чак и кад је писац одсутан. Или је у недоличној пози“ (31).



логика се читава у дисперзији утисака, мисли и рефлексивности, интермедиијалности, богатству слика и детаља, променљивости ритма и унутрашње риме; у симултанizmu прозног и поетског говора, бинарним опозицијама и контрапункту; хипертекстуалним релацијама, свега са свачим у вези, где свако од свачега зависи и у оном другом се огледа. У питању је дело које доприноси интересантном читању и рашчитавању, несвакидашњем и специфичном сусрету читалачке и текстуалне праксе, чиме текст губи своје прецизно жанровско одређење, прелива се и постаје флуидно поље различитих укрштаја списатељско-читалачких поступака.