

СНОВИ У РОМАНУ *ИШЧЕКУЈУЋИ*
ВАРВАРЕ Џ. М. КУЦИЈАФилолошки факултет,
Универзитет у Београду

Апстракт: Рад полази од специфичне позиције и сложености сна у оквиру фикције. Имајући у виду карактеристичне поступке у прози Џ. М. Куција, показује се да снови с једне стране учвршћују, док с друге подривају композициону структуру романа. Насупрот алегоријским и тематским читањима романа *Ишчекујући варваре* (чији је значај неоспоран), тумачење које следи наслања се на анализе које у први план стављају карактеристичне језичке поступке и, схватајући их као својеврсни облик метатекстуалности, анализира однос романа према темпоралности. Стога овај текст настоји да симулира читалачки акт, односно да снове смешта наизменично у читалачку хронологију, а затим у шематизоване приказе који омогућавају да се уоче одређена понављања и одступања у увођењу снова у роман. Тако долазимо до увида на који начин снови не само да резимирају и антиципирају све битне теме и мотиве дела, већ представљају и процепе у наративном и читалачком временском току који нам могу помоћи да разумемо саме поступке Куцијевог писања. Показује се да они откривају интегрисаност одређених теоријских поставки призиваних различитим алузијама и у дубље механизме романа.

Кључне речи: Џ. М. Куци, снови у фикцији, јужноафричка књижевност, постмодернистичка проза, тумачење снова, темпоралност, структура

Снови у књижевном тексту имају специфичну позицију – они су фикционални, представљају део композиције, структуриране целине, али с друге стране, уколико заиста прате „логику“ сна, преузимају и граничност, неухватљивост и парадоксалну неподобност (будном) језику/симболизацији. Представљају потенцијалне процепе у ономе што је дискурзивно, логично, па и темпорално. У Куцијевом тексту, овај капацитет, назовимо га тако, *фикционалној сна*, наглашен је интенционално. Реч је о прози која у себе периодично уграђује описе снова с низом лајтмотива, оправданих ако се има у виду често понављање о коме сведоче сневачи.

Стога нам се Куци указује као аутор значајан не због ауре нобеловца, која га у рецепцији мање или више прати, већ због оригиналног поступка којим се користи, како кад интегрише одређене филозофске и теоријске идеје у текст романа, тако и кад се поиграва с композиционим и семантичким последицама увођења фикционалних снова. Куци имплицитно уводи у игру све што је тради-

ционално везано за сан – историјат човековог односа према њему, неодвојив од историјата тумачења,¹ моделе уметничког третирања сна, научна истраживања сна, његово место у психоаналитичкој теорији и пракси, филозофска питања која се покрећу у вези са свим овим аспектима. Ипак, он у сновима не нуди кључ за читање романа у смислу одређеног запретеног значења које читалац дешифрира, већ више самим поступком увођења отвореног поља могућих интерпретација чини транспарентнијим свој специфични књижевни поступак. А он се, бар како нам се чини, првенствено састоји у (п)окушају (наглашавамо његов огледни аспект) интенционалне контингенције. Теоријско се, наиме, не појављује као баласт књижевног текста, већ као нестална визуелизација у непрестаном трансформисању, између осталог дата и кроз снове.

Како бисмо се што више приближили Куцијевом поступку, методологија овог текста заснива се на симулацији читалачког догађајно-интерпретативног процеса (која би се могла назвати *контекстуализацијом снова*). Ефекат органске повезаности онога што условно називамо *сновима* и *остатаком контекста* настаје и разара се захваљујући граничној позицији снова. Они су отворени и отварају се за све оно што није и не може бити у роману. Куци, наиме, својом прозом, чини нам се, указује на креативни процеп између структуралности и темпоралности текста. Градећи текст на овај начин, он сâм теоријске концепте најпресудније за роман (Дериде, Лакана, Делеза, Рикера, Фукоа итд.) на специфичан начин *приводи* тексту, тако да је њихов учинак највећи тамо где нису именоване, тамо где се на њих не алудира отворено и где се оне не цитирају, где су њихов контекст и њихова концептуалност изгубљени.²

1 У оквиру најранијих анимистичко-магијских представа сан се схватао као путовање и ослобођење душе кроз онострани свет, различит од овоземаљског (Јовановић 2012: 13). У антици преовлађује став да је сневач само медијум који прима одређену поруку (Валде 2007: 6). Ониричко је у антици било и питање игре моћи између богова и људи, која је уско повезана с поседовањем самоспознаје и идентитета. Већ у миту се наслуђује димензија „ониричке субверзивности“ (Јовановић 2012:15). Треба имати у виду и да култура, одређујући однос према сновима и сањању, утиче и на формалне одлике наратива којим сневач преноси искуство другима (Додс 2007: 25). У литерарном тексту могућност чулног дочаравања света сна другачија је од оне у визуелним уметностима, али се у оба случаја сликовност може читати као материјализација или илустрација неке идеје (алегоријски снови). Сâм књижевни сан најчешће функционисао као симбол несталности и варљивости. Ово га доводи у везу с метаморфозом – као свет лишен правила, који спаја рационално неспојиве елементе, он наглашава непредвидљивост психичких догађаја и контингентност егзистенције. Насупрот алегоријским сновима, маниристичка и барокна поезија која укључује мотив еротског сна инсистира на пластичности самог чулног утиска. „Сан је сусрет у коме други бива преиначен у складу с нашим жељама“ (Жуковски 2007: 194). Сан је и „брат Смрти“ (почивање, тишина, одсуство боја, заборав, као и привремено ослобађање од окова тела) – израз „жудње за утапањем у исконску ноћ“ (Жуковски 2007: 196).

2 Методологија је условљена и инспирисана самим романом, односно литературом коју подразумева или призива Куцијев текст. У темељу теоријске позиције од које се у овом

Систематизације које следе не служе да демонстрирају *ујављеност* снова у тексту. Није циљ показати да њихово место није могло бити другачије од онаквог какво је, игром случаја, у роману који је пред нама и који ћемо у овом одељку третирати као заокружену текстуалну чињеницу. Иако су релативно правилно распооређени, они су за самог лика, али и за читаоца у времену читања, непредвидљиви. Можемо нагађати, узимајући у обзир све околности, зашто начелник баш у одређеном тренутку сања одређени сан, али је појава сваког следећег сна ипак изненађујућа и дестабилизује претходне концептуализације. Иако је њихов садржај сличан, померања у распореду за која тешко можемо наћи објашњење уносе моменат изненађења и унутар самих снова.

тексту полази је покушај пребацивања у други план тематске анализе романа која је у досадашњој рецепцији доминантно нагињала фукоовско/постколонијалној терминологији. Не искључујући ове темељно елабориране увиде, фокус анализе усмерава се на питање колико сâм књижевни поступак увођења снова у композицију романа кореспондира с неким од појмова из корпуса постструктуралистичких теорија усмерених на проблем темпоралности знака и херменеутичког процеса. У том смислу, као нека од кључних имена указују се Ј. Лотман, Ј. Кристева, П. Рикер, Ж. Делез, Ж. Лакан, али у светлу онога што Ж. Женет назива (онто)логиком, односно имајући у виду специфичности онтолошког заснивања књижевног текста и његову димензију „трансцендентности“ (Женет 1996: 11). Због обима овог текста, који је део шире студије, само ћемо сажето предпочити значај поменутих концепата. Пре свега, формулација Ј. Лотмана из дела *Култура и експлозија* о сну као „семиотичком прозору“ (одн. огледалу) веома добро сажима и позицију овог текста. Наиме, Лотман указује на огромну неодређеност сна, као и на немогућност препричавања сна без његовог трансформисања. Он га још назива и „оцем семиотичких процеса“, за које је, по Лотману, кључно управо то да подразумевају стално превођење с једног језика на други, при чему се део значења губи (Лотман 1992: 219). Ово указивање на трансформативност знака сусрећемо и код Ј. Кристеве (Кристева 2000: 499), која подсећа и на Фројдов „пуцак снова“, односно остатак који је неподатан симболизацији (Кристева 2004: 12). Позната дистинкција код Кристеве којом се разликују генотекст и фенотекст заправо је такође покушај да се укаже на то да структура садржи процес трансформације, па је самим тим и семиологија превазилажење фиксираног смисла (Кристева 1969: 225). С овим проблемима у вези је и Рикерово схватање симбола. Он такође експлицитно проговара о сну, указујући и на његову неодојовитост од тумачења, а тек тумачењем може настати симбол, чије је обележје двосмисленост (Williams 2011: 21). На крају, сматрамо да су у критици о Куцију, а нарочито о роману *Ишчекујући варваре* незаобилазни Делезово *Понављање* и *ралика*, као и Лаканови *Семинари*. Делез термином „живе садашњости“ указује на садашњост као процес и истиче асиметрију у темпоралности (Williams 2011: 21). Будући да се о сну приповеда у садашњем времену, између Куцијевог прозе и Делезовог филозофског текста успоставља се мање тематска а више огледна веза. Она управо актуелизује претходно назначене теоријске концепте, а књижевни текст постаје оглед(ал)но поље за теорију. Лаканова интерпретација Фројдове психоанализе многоструко је значајна за роман *Ишчекујући варваре*, те се не може обрадити на малом простору, али ћемо истаћи као битну формулацију коју уводи Лакан кад каже да сан у већој мери доноси „свладаност виђењем“ (Лакан 1986: 84), које нас парадоксално доводи у позицију онога ко не види (куда оно води). Тема дисконтинуитета везаног за темпоралност и субјективност прожима Куцијеву прозу на различитим нивоима и такође би захтевала темељнију елаборацију него што нам то овде простор дозвољава.

Учесталост и позиција снова у роману

Прилог 1: Шема учесталости јављања снова

бр. стр. из-међу снова	ред. бр. стр. са сновима
	15
3	
	18-19.
24	
	43.
15	
	58-59.
36	
	95-96.
22	
	118-119.
27	
	146.
12	
	158.

Већ при првом погледу на овако, пагинирањем сведену позицију секвенци у којима се појављују снови очигледно је да су у сразмери с укупном дужином романа оне изненађујуће бројне. Ово грубо бројчано скретање пажње на материјалност текста потребно је да би се потврдила читалачка интуиција која настаје већ при летимичном читању, наиме, да се снови појављују периодично, у размацама које не бисмо могли назвати правилним, али да они свакако „иду у корак“ с током романа и да су, сходно томе, од некаквог значаја за његово сагледавање. Било би узалудно формалистички доказивати да је сама релативна равномерност, или одступање од ње негде при средини романа (где настаје највећа пауза без снова), од кључне важности за композицију. Из наведене табеле јасно је да у увођењу снова нема строге правилности и да њихова позиција свакако није нешто што се презентује као унапред одређено или плански спроведено.

Индикативно је дејство динамике смењивања нараторових директних извештаја (ако тако означимо наратив у првом лицу, у коме је коришћен *Present Continuous*) о дневним догађањима/размишљањима и о сновима. Између њих се ствара дијалектичко-интерпретативни однос. Тек заједно, у сталном упућивању једног на другог, они продукују „атмосферу“ граничног подручја. Будан свет формира одређени скуп симбола, претпостављени поредак, у коме начелник не успева да се снађе. Као што је већ примећено у критичким текстовима, он не успева, или само делимично успева, у интерпретацији (Gallagher 1988: 277, Olsen 1985: 47). Свет снова, са своје стране, формира други скуп симбола, за који се очекује да су у корелацији са симболима будног света. Међутим, откривање тих веза у потпуности је остављено читаоцу. Начелник не вербализује утисак који су слике виђене у сновима оставиле на њега после буђења, он их не анализира и не тумачи. Једино што добијамо од његове интерпретације је оно што је Фројд називао „секундарном обрадом“ – повезивање сна у текст, уношење неког поретка у њега. Међутим, и то се доводи у питање јер ми заправо не знамо да ли начелник препричава снове или су ти делови текста покушај још парадоксалнијег директног извештаја, нека врста „симултаног превода“ сна. И једна и друга могућност паралелно су присутне.

Одређени мотиви преносе се из будног света у сан, а затим из сна у будни свет (на пример, опружено тело), али се приликом тог понављања наглашава разлика која конституише њихову симболичку вредност – премешта се акценат у оквиру њихове вишезначности. Дечаково тело најпре упућује на слабост и рањивост тела, невиност жртве, свирепост мучитеља; опружено тело у сну, асоцијацијом на дечаково тело задржава сва ова значења, али постаје еротизовано, обележено жељом која му даје значење опасне сласти, која своју напетост кошнице пуне меда и пчела преноси на објекат; после сна дечаково тело постаје за начелника још и лични симбол сопственог неразумевања, као и умора и поспаности пред оним што истовремено изазива фасцинацију и сажалење. Међутим, испоставиће се да је читава ова симболичка игра око озлеђеног тела тек антиципација за сусрет с девојком. Сва нагомилана значења „склизнуће“ с дечаковог тела на њено, да би начелник касније увидео да грешка није у самом објекту за који се везује жеља, већ у субјекту, у ономе који претпоставља да ће ту наћи „праве“ одговоре.

Смењивање описа будног света и света сна, с једне стране, наглашава јаз с којим се сусреће начелник у покушају саморазумевања. Граница између света у коме влада Царство и света у коме влада неразумљива жеља делује непремостива (да би се у току романа показала пре као неухватљива). С друге стране, међутим, сличност ових светова сугерише се њиховом заједничком симболичком природом и могућношћу међусобног интерпретативног деловања. Сlike слободно циркулишу између њих. Они постају контекст један другом, парадоксално укидајући граничне просторе, показујући да су топографски гранични простори само поља у којима се интензивније осећа, али и опсесивно прикрива непрестано лакановско клизање означитеља. Зато се ни садржај снова не може разматрати независно од остатка текста, већ се мора водити рачуна о радњи која долази непосредно пре и после њих, као и о интервалима између.

У структури романа, кад су снови у питању, можемо приметити још један лажни наговештај правилности. Као што је поменуто, између четвртог и петог сна налази се најдужа пауза без снова (у српском преводу, она износи тридесет шест страна, док приповедање о сновима нигде не заузима више од једне до две стране). Ово нас може навести на помисао о симетричном раздвајању прва четири и последња четири сна. Томе би ишла у прилог и чињеница да је и у оквиру првог и у оквиру другог тако формираног „дела“ најдужа пауза између другог и трећег сна (у првом случају двадесет четири, у другом двадесет седам страна). Затим, на почетку, као и на крају романа појављују се два сна у релативно кратком размаку (с тим што је он на почетку знатно краћи и износи само три стране, док је на крају дванаест страна). На сужејном плану до извесне мере се потврђују ови увиди. Средишња пауза везана је за излагање из граница Царства, за пројекат враћања девојке. У интервалу после другог сна одвија

се први сусрет, довођење девојке у стан и емотивно удаљавање од ње. Период пре претпоследњег сна такође је један од кључних – у њему начелник коначно одбија да говори језиком Царства и, последично, бива подвргнут потпуној симболичкој кастрацији у ужасном психофизичком насиљу. У самој структури снова примећује се веће богатство детаља и наративна разрађеност у другом „делу“. Све ове чињенице доприносе утиску веома пажљивог и прецизног грађења композиције и наводи нас на помисао о (имплицитном) аутору који је чак био толико тактичан да се потрудио и да разбијањем потпуне правилности створи привид спонтаности.

С друге стране, промишљу ауторске инстанце или не, ова симетрија је озбиљно нарушена. Оно што ствара прву потешкоћу је – пребројавање снова! Наша табела само је једна од могућих. У њу нису укључени „будни“ снови и визије (један од њих понавља мотив глатког лица који се појављује и у другом сну о снегу), веома кратак сан са 87. стране, као ни низ снова о девојци, за које наратор само констатује да су се током одређеног периода појављивали сваке ноћи. Пети сан, с обзиром на прекид, могао би се рачунати и као два сна. Класификацију на дневни и ноћни наратив ремете и наговештаји кошмара у дијалозима током којих начелник сазнаје да је викао у сну. Најтеже је, међутим, сврстати сâм завршетак романа, који ћемо назвати не-сном. Тематско-мотивски он се недвосмислено надовезује на низ снова о детету-девојци (актуализујући опсесивне мотиве на нов начин, као не-остварење сна), али представља и њихову инверзију јер изражава оно што спада у нараторово будно искуство.

Што се тиче „симетричне“ поделе на снове пре и после „паузе“, она је пре свега дестабилизована садржајем четвртог сна, који је нека врста прекретнице будући да се у њему први пут појављују црте лица девојке, њен осмех и очи. Дакле, ближи контакт с девојком, карактеристичан за другу групу снова, појављује се већ у првој групи. Осим тога, сви снови с дететом-девојком заједно (појављују се током целог романа) чине неку врсту целине, низа варијација на исту тему, при чему је ту „тему“ тешко дефинисати – они се врте око покушаја симболичког уобличења нечега што бисмо могли назвати „латентним садржајем“ начелникових снова. Међутим, с оваквим формулацијама морамо бити опрезни, с обзиром на то да је реч о сновима у фикцији, о чему ће још бити речи. У сваком случају, правилност увођења наратива о сновима у „будни“ наратив једна је од присутно-одсутних карактеристика романа, чија је вредност управо у томе што покреће и изневерава скуп очекивања. Као и читав текст романа, и снови суптилним померањима и де-структурирањима која настају у апстрактном пољу њиховог међудејства наговештавају развој lika и неухватљиву динамику која одражава промене у његовом „погледу на свет“, али и релативност сваког развоја јер, како начелник често примећује, он остаје „неук“ попут „одојчета“. Освешћено (вербализовано) незнање јавља се као остатак сваког, па и књижевног, развоја, напретка у тумачењу.

Снови с дететом-девојком – унутрашња динамика

Покушаћемо поново да на шематски начин покажемо динамику преношења елемената од једног до другог „сна с дететом-девојком“. О истим сновима биће речи и засебно, као и о два сна, другом и осмом, који не спадају у ову групу, и о завршном не-сну. За овај приказ морали смо да жртвујемо редослед појављивања елемената, али ће он бити јасан из каснијих разматрања.

Прилог 2: Шема понављања и варирања елемената

Релативно стабилни елементи	дете/девојка	1.	3.	4.	5.	6.	7.
	окренута леђа	1.	3.	4.		6.	
	Трг	1.		4.	5.		7.
	снег	1.		4.			7.
	деца	1.	3.	4.			
	Дах	1.		4.			
	растакање	1.	3.				
	капија	1.			5.		
	ветар			4.			7.
	белина	1.		4.			
	вејање	1.		4.			
	Очи			4.		6.	
	зуби			4.		6.	
Елементи који варирају	лице	1. (неуспех виђења)	3. (празно) ¹	4. (смрзнуто лице) 6. 7. (насмешено дете)			
	покривена глава	1. 3. 4. (капуљача)				6. (капа извезена златом)	
	отежан додир		3. утрнула рука)	4. (рука у рукавици)		6. (прекинут загрљај)	7. (судар)
	не-комуникација	1. нера-зумевање)		4. 5. 7. (отежан говор)			
	пуст предео	1. (хори-зонт)	3. (бескрајна равница)	4. (пустош)	5. (двориште бескрајно као пустиња)		
	отежано кре-тање	1. (гло-мазност)		4. (батр-гање	5. (отежано ходање)		
	утврђење	1.(снежни замак)		4. (тврђава) ²	6. (снежни или пешчани замак, пећ од иловаче)		

Нећемо улазити у детаљнију анализу ове шеме јер је она ту пре свега да подсети на недовољност сваког структуралистичког оперативног захвата над текстом. Она сасвим добро врши своју функцију – да на сажет и прегледан начин покаже заступљеност и учесталост понављања појединих елемената који се провлаче и(ли) трансформишу кроз снове. Међутим, кад бисмо сваки од њих хтели да прикажемо у његовој несводивости, водећи рачуна о контексту: промени редоследа јављања елемената, новим значењима која је добио у међувремену, евентуалним везама с дневним утисцима, антиципацијском потенцијалу, значењској детерминисаности од стране елемената који се не понављају и сл., свака табела би убрзо изгубила своју геометријску форму и претворила би се у несагледиви изукрштани сплет линија и стрелица.

Оно што ипак можемо издвојити као најупечатљивије је да су пре свега четврти, али и први сан, најобухватнији и да вероватно захваљујући њима при читању настаје утисак да су снови међусобно много сличнији него што заправо јесу. Они својим детаљним декором усмеравају читање осталих снова (то чини већ први сан, а четврти затим долази као његово понављање) и стварају атмосферу испуњену ониричком белином простора, моторичком инхибираношћу и концентрацијом на одгонетање онога што је испод капуљаче.

Оно што шема није успела да обухвати, наиме, сукцесивност датих елемената у низу с онима који се појављују само једном (означени курзивом), покушаћемо да надокнадимо набрајањем у наставку текста. Дакле, издвојили смо елементе које сматрамо битним, у редоследу којим се они јављају у процесу читања:

Први сан: хоризонт, белина, снег, вејање, небо, светлост, капија (касарне), голи јарбол, трг, растакање (облика), деца, снежни замак, црвена заставица, дах, упола подигнут бедем, неразумевање, гломазност, девојчица/девојка с капуљачом, окренута леђима, врата замка, лице (покушај замишљања и неуспех).

Трећи сан: бескрајна равница, разилажење и растакање деце, прилика с капуљачом, окренута леђима, кружење око ње, празно лице, белина (лица, лице = снег), утрнула рука, новчић.

Четврти сан: деца, снег, окренута леђа, капуљача, батргање, вејавица (као завеса), отежано ходање, деца (гледају), дах, смрзнуто лице, рука у рукавици, тврђава од снега (детаљније, њихов град у малом, место на коме он стоји), трг, белина, пустош, замрзнут језик (не може да јој каже да стави људе), лице, насмешено дете, зуби, очи.

Пети сан: трг, велики капут, мучно изговарање речи, стопала („рибе на сувом“, „кромпири“), бол девојке, ветар, прашина (прекид и наставак сна:) капија, двориште бескрајно као пустиња, отежано кретање, носи девојку као „кључ“.

Шести сан: збрка, окренута леђа, снежни/ пешчани замак, тамноплава хаљина, прекопавање унутрашњости замка, пећ од иловаче, грудa, капа (извезена златом), смешак, зуби, очи, хлеб, захвалност, прекинут загрљај.

Седми сан: снег, трг, ветар, сама девојка, спутаност гласа, лице (лице детета), смешак, сударање, олакшање, освртање, белина.

Не-сан: ветар (стао), вејавица (лагана), трг, деца, снешко.

Спавање и сан

Иако се сами снови у роману појављују без увода (углавном су присутне кратке назнаке: „у сну“ и сл.), као засебни пасуси који се формално не разликују од остатка текста, на другим местима, независно од њих, тематизује се или описује стање спавања. Спавање је одвојено од сна јер је оно пре свега схваћено као супротност виђењу (које је карактеристика сна) и разумевању. Као и у *Животију и временима* Мајкла К оно је покушај одржања бића, немоћног да се избори са сопственом егзистенцијом, у стању нуле. Жеља за спавањем могла би се назвати и жељом за одсуством жеља. Начелник између другог и трећег сна користи спавање да не би морао да гледа грубу телесност и прљавштину рибара смештених у дворишту испод његовог стана.

Осећам се стар и уморан, хоћу да спавам. Ових дана спавам кад год могу, а кад се будим, будим се нерадо. Сан више није лековита купка, прикупљање животне снаге, него заборав, блиски ноћни додир с несћајем. (Куци 2004: 26)

Он слуги да је то стање одатле што превише зна, што нема повратка кад се човек једном „окружи“ знањем. Међутим, то је знање које још није артикулисано, које то можда и не може бити и с којег се стога скреће поглед. Још очигледнији пример је опсесивно прање ногу које почиње начелниковом жељом да види трагове мучења, наставља се бесциљним еротским ритуалом, а завршава – „раздобљима без снова“. Спавање долази уместо суочавања са сопственим насилничким поривима. Заборав се, дакле, поклапа с трајањем спавања. И сама девојка има склоност да „склизне у сан“ (Куци 2004: 36) у току њој нејасних радњи које се врше на њеном телу.

Међутим, одиграва се и супротан процес – у будном стању заборавља се оно што се догађало током спавања. Обе жене с којима проводи ноћи присуствују начелниковом немирном спавању (бацање, викање). Заборављени кошмари овде сугеришу проблем етичке одговорности. Проститутка Звезда покушава да утешити начелника активирајући традиционалне формуле о томе како човек није одговоран за оно што му се догађа у току ноћи („не можемо ништа против својих снова или онога што чинимо док спавамо“ [Куци 2004: 28]). Међутим, начелников проблем није неморалност у сну, већ осећај кривице због онога што му се догађа на јави и што на-

слуђује у себи, али одбија да разуме. Због тога он „лакше спава, чак открива нешто налик срећи“ (Куци 2004: 65) тек кад се обавезао да врати девојку њеним сународницима. Заборав сна у будном стању, дакле, има сличну функцију као удаљавање од дневних проблема спавањем – окренути поглед од онога што није пријатно видети.

Спавање је, осим заборава, органски процес, телесно обнављање.

И тако, лежим поред тог здравог младог тела док се оно у сну опоравља да буде још крепкије, и нечујно зашива чак и места незалечивих озледа, очи, стопала, да би поново било цело. (Куци 2004: 39)

У парадоксу спавања изражен је и парадокс сна – процес од нај-витаљнијег значаја за људско тело истовремено је и стање најближе смрти, одсуство свести. На два места у роману појављује се и пост-коитално спавање – после начелниковог јединог до краја оствареног сексуалног односа с девојком, и после боравка испод лежаја двоје љубавника, кад он излази и посматра њихова млада заспала тела. Приказивање спавања као телесног одмора и обнове, заједничког људима и животињама, карактеристично је за Куцијев однос према телу које заједно с читавим бићем пати јер никад не достиже идеалну „целовитост“, стално је губећи и стичући огромном снагом са-мообнављања.³

Сам однос сна и будности тематизује се непосредно пре него што двоје љубавника дођу у собу у којој начелник лежи испод кревета. У овом крајње понижавајућем положају, психофизички исцрпљен дугим боравком у затвору и глађу, он долази до сазнања да живи у сну и да се мора пробудити. Речи које изговара себи су непробојне, готово материјализоване, јер он не само што их чује, већ и „зури у њих“ неспособан да схвати њихово значење. Као да оне саме пружају отпор који начелник осећа у себи. Стара идеја читавог живота као сна и илузије указује му се и сама као илузија:

Можда је истина да свет овакав какав јесте није варка, није опаки ноћни сан. Можда се неизбежно будимо у њему, можда га не можемо ни заборавити нити га се ослободити. (Куци 2004: 153)

Какав је однос овог места с начелниковим сновима? Да ли су његови снови бољи или гори од стварности у којој живи? Колико год били мучни, да ли би се могли назвати „опаким“? Да ли су и они, као и само спавање, начин да се избегне право „буђење“ у свету онаквом какав је? Или им, ипак, чињеница да представљају неко виђење обезбеђује статус реалног искуства?

Прво помињање снова у роману везано је за тему стално присутне стрепње од варвара – оног-нечег-непознатог што се замишља

³ Тело је најприсутније тамо где се принудно напушта пројекат његовог текстуализовања и претварања у *значење*, најчешће кроз незадовољност физиолошких потреба и бол. У таквим тренуцима оно надилази опозиције маскулино-феминино и хумано-анимално.

као непријатељско. Оно што не треба да нам измакне је начин на који се наратор причом о женама које сањају „тамну варварску руку како се помаља испод постеље и граби [их] за глежањ“ (Куци 2004: 14) надовезује на започето представљање амбивалентности сопствене позиције и укључује страхове (жеље) других у аутопортрет, или пре аутоскицу. Реч је о самом почетку текста. Управо амбивалентност његовог положаја бива покретач наратива; ми не видимо хомеостазу, динамика приче изједначава се са стањем напетости. Нараторова егзистенција одвија се на „граници“ између прошлости (с којом као читаоци немамо додир, осим кроз начелникове носталгичне наговештаје) и садашњости, у чијем процесу „претварања“ у прошлост максимално учествујемо захваљујући *Present Continuous*-у (Phelan 1994: 222). Осим тога, и на „граници“ између природе и цивилизације (граница Царства), будности и сновиђења, ратног и мирнодопског стања. Ове опозиције су ту да би биле деконструисане у даљем тексту романа. Заправо, сама амбивалентност стрепње од варвара и начин на који је осветљава каснији ток радње започињу процес књижевног преиспитивања назначених опозиција. Амбиваленција односа становништва према непријатељима о којима се не зна ништа (чак ни да ли постоје) испољава се кроз кошмарно уобличење потајне мазохистичке жеље. Сан је ту и нешто што изнутра испуњава празнину монотоније, што изражава дубоко потиснуту колективну жељу за „варварима“. Жене су те које сањају, док мушкарци замишљају сцене деструкције, што је показатељ да је однос жена према мучитељима амбивалентнији од односа мушкараца. Самим тим, увођење теме сна већ бива вишеструка антиципација – пре свега антиципација самих снова које ће сањати начелник, затим немог пристајања на мучење које ће начелник видети код девојке, а затим и његовог личног покушаја да то пристајање понови и трансформише својим излагањем патњи. Сањајући, бивајући ухваћен у свој сан, као што су жене ухваћене у свој, начелник је „феминизован“; међутим, кулминација овог процеса феминизације у претрпљеном насиљу на дрвету показује позитивно кретање од насиља у сцени сна, ка проживљеном, телесном насиљу и „прочишћењу“ снова после тога. Овом инверзијом жеље премештене у стварност патње надилази се и опозиција феминино/маскулино.

Контекстуализација снова

На самом почетку затичемо наратора чији је мир већ нарушен – ствари почињу да губе чврстину, али он и даље верује да се проблем може избећи и да је грешка у томе што се умешао у случај са старцем и дечаком. Његова сопствена несигурност пројектује се на свет око њега виђен као нестабилан. Невољан да прихвати да се мучење невиних људи одвија у простору за који је надлежан, он с друге стране

није спреман ни да жртвује стари поредак у коме је живео. И даље верујући у свет у коме сви мирно пребивају једни поред других, он има највећи отпор пред идејом да уопште може постојати некакав агресор.

У тренутку кад се у њему интензивира одбојност према Цолу као несхватљивом другом у коме се огледа непознавање насилних порива у себи, начелник сања први сан. Контекст, дакле, упућује на тумачење безличне фигуре детета-девојке која чини нешто њему несхватљиво као почетка симболичког транспоновања саме начелникове неспремности за интерпретацију и излагање на крај са светом у коме се налази.⁴ Сlike сна могу изражавати амбиваленцију у њему између тежње да нешто изгради, живи у удобности као дотад (утопљена деца која граде замак) и немоћи због непознавања начина на који то може постићи у новој, угрожавајућој ситуацији (деца се разбеже чим га виде, остаје девојка чије лице он не може да види). Сан варира и начелникову оптерећеност немогућношћу контакта с другим, која је назначена већ у сусрету са Цолом (други који се сам брани од комуникације, запречује је покривањем очију) и у неуспелом покушају да утеша „варварског“ дечака. Девојка се у сну појављује и као антиципација будућег односа и као сећање на дневни догађај с дечаком. Немогућност да замисли њено лице говори о његовој будућој немоћи да схвати шта му треба, али и о неспособности да се заиста емпатијски постави у дечакову позицију, и да донесе одлуку у амбивалентној ситуацији. Девојка прави врата замка, могуће управо ту капију кроз коју је он прошао, излаз/улаз ограђеног простора који је изградио. Она функционише и као део њега који покушава да пробије зид, и као наговештај каснијих пробијања тог зида (то неће бити само напуштање граница Царства, већ и „пробијање“ тела, или пре одустајање од пробијања, од посматрања женског тела као загонетке), наговештај да се из детета прелази у нешто што „можда чак није дете“, као и представа жеље за другим, женским бићем. Деца такође истовремено функционишу као он и као други. У читавом сну, као и у каснијим сновима, доминира његова неспретност и немоћ.

Непосредно после првог сна, он посматра дечака док спава. Акценат је на телесним детаљима – он је наг, дише плитко и брзо, кожа му се љеска од зноја, виде му се отворена рана на руци, трагови мучења на трбуху и препонама. Ово је прво место у роману на коме начелник бива фасциниран оштећеним телом, телом које је претрпело бол. Због те фетишизације он постаје неспособан да се приближи другачијем, „варварском“ бићу. Посматрање дечака уједно чини контекст за јављање другог сна, коме непосредно претходи догађај са стражаром. У току теревенке, пијани стражар је вероватно некога

4 Подсећамо, Јунг посебно наглашава да посао аналитичара није да преводи снове „као знакове и симболе утврђеног карактера већ као праве симболе, то јест, као изразе садржаја још јасно неразабраних нити концептуално формулисаних“ (Алварез 1997:121). За психоанализу, сан је истовремено нормална и патолошка појава.

увео у просторију у којој су држали дечака, тако да је начелник само чуо „дахтави смех из помрчине“. Иако начелник не даје посебан коментар, на њега, како ће показати сан, очигледно снажно утиче ускраћеност знања о ономе што се ту одвија – чији је смех, да ли је стражар ту увео неку жену, да ли је с још неким злостављао дечака итд.

У други сан он пада уз звуке музике који долазе с трга (разудани плес је контраст дечјој игри на тргу из првог сна, а његово налицје су ужаси који се одвијају у мраку и које начелник не може да сагледа). Опружено тело које се појављује у сну везује се директно за дневне утиске (посматрање дечака док је спавао).⁵ Трбух и препоне који су у стварности били прекривени модрицама и ранама светлуцају, а само светлуцање подсећа на пресијавање дечаковог зноја. Међутим, пол тог тела није јасно одређен, иако описани пут стидних длачица упућује на женске гениталије. Као и у каснијим сновима с дететом-девојком, додир је онемогућен (у претходном сну постојала је аудитивна и визуелна блокираност), а само тело постаје труп-кошница. Слика медне сласти којој је немогуће прићи јер уједа односи се на оштећено тело, које управо фасцинира начелника због трагова насиља које не разуме, али и због односа према сопственој телесној целовитости нарушеној старењем. Иако не спада у бројнију групу о детету-девојци, овај сан даје веома прегнантну слику значајну за разумевање фетишизације тела девојке, нарочито њених стопала и очију.

По дану, начелник и даље предусретљивошћу прикрива узнемиреност која је настала због првих наговештаја сродности између његове и Цолове жеље. Он га прати до скретања пута који води ка неизвесном свету варвара, да би се после тога вратио кући умирен што је „поново сам у свету који познаје и разуме“, покушавајући да убеди себе да верује у мир, „можда чак мир по сваку цену“ (Куци 2004: 19). Јак одблесак сунца на граници познатог света амбивалентан је мотив који се појављује већ у првом сну. С једне стране, начелник је неко ко нема снаге да истражује, кога обузима умор пред „пустињском измаглицом“ и „тешким сунцем“ (Куци 2004: 19), али се с друге стране одустајање од истраживања не слаже с његовим пробуђеним фасцинацијама „белином“ непознатог и неразумљивог. Густина и неподношљивост претпостављеног смисла после овог момента налазе отелотворење у девојци.

Трећи сан наступа после начелниковог покушаја да изазове сећања одласком у собу у којој се одвијало мучење. Његово вршење насиља над самим собом почиње управо овим присиљавањем на попуњавање рупа у памћењу. Слика младих војника који чекају испред собе, на снегу, и чији дах се претвара у пару асоцира на први сан и

⁵ Фројд објашњава процес сна као окретање смера у коме се креће узбуђење (*Erregung*): предсвесни остаци дана ојачавају се помоћу несвесног, настаје жеља сна, затим се одвија *тојичка рејесија* – кретање уназад преко несвесног до опажаја који покушава да продре у свест. Истовремено се одвија и *хронолошка рејесија* – повратак на раније ступњеве испуњења жеље (Фројд 2007: 129).

покреће његову реактуализацију. Сада се дете-девојка из првог сна идентификује с варварском девојком преко симболичног новчића који јој сневач пружа.

После овог сна догађа се сусрет с водојарцем који ослобађа простор за помак у комуникацији између начелника и девојке. Доведена до апсурдности у одустајању од убиства животиње с којом се суочио очи у очи, њему постаје јаснија сопствена жеља за насиљем, а самим тим и жеља пуковника Џола. Пуковничково изнуђивање истине указује му се као друго лице властитог околишања и истраживања површине девојчиног тела онда када „би требало да је пуни истином“. И један и други праве грешку тражећи истину у телу другог, одбијајући тако увид у то да је „истина“ тела различита, да се манифестује једино кроз бол или уживање, те да не упућује ни на какво знање изван тога. „Како је природна грешка поверовати да се може прогорети, процепити или просећи пут у тајно тело другог“ (Куци 2004: 49). С друге стране, девојка се после разговора о лову који је садржао алузије на њихов однос, отвара и успева да му вербализује оно што је хтео да зна о мучењу. Међутим, она после тога за начелника губи ауру загонетне привлачности, настављајући да га подсећа на сопствену странпутицу. То код њега изазива супружнички осећај одговорности, од кога покушава да побегне у обману о јасној феминино-маскулиној дистинкцији (у којој успева да одигра мужевност) кроз театрализован сексуални однос са „женом-птицом“. Одлажење код ње показује наивну тежњу да се еротском маскулинизацијом ограда од Џола, да „не трпи због његових злочина“. Ипак, он не успева да побегне од мучне загонетке – зашто додиривањем девојке (чак ни кад је успео да додирне њене гениталије) не успева да изазове ни у себи ни у њој јасно усмерену жељу која би водила у коитус. Свестан да то има везе с тим што је Џол успео да је „дирне“, он се још више затвара у сигурно поље егоистичне сексуалности с проститутком, док девојка, паралелно с тим, постаје „тврдокорно обличје“, „ругоба“ на штакама (Куци 2004: 53). Он сада ни на јави не може да гледа у њено лице (поглед му остаје фиксиран на маргини, на тиквицама које она љушти). Унутрашњи отпор и свест о томе да у ствари покушава да „пребрише девојку“ интензивирају се и избијају кроз кошмарно викање у сну.

Ова згуснутост битних померања и осцилација у нараторовом мисаоном животу еквивалентна је већ поменутој згуснутости следећег, четвртог сна, и његовој многострукој симболичкој отворености ка претходном, као и ка потоњем тексту. Непосредни повод за сан бива разговор с младићем, у коме начелник схвата да је његова огорченост у односу на Царство, тек „мрзовоља једног старца који не жели да се поремети лагодност његових последњих година на граници“ (Куци 2004: 58). Дакле, бива разбијена још једна аура, аура око сопствене личности – виђење себе као заступника мира и праведног побуњеника против злочинаца који га угрожавају.

Четврти сан, ако је веровати нашој шеми, не садржи ниједан нови елемент, већ као да сабира готово све који се јављају и у осталим, претходним и следећим сновима. Међутим, постоји једна битна разлика, једно померање у њему које се чак не може назвати „елементом“. То је сневачева мисао: „То, дакле, значи видети!“ (Куци 2004: 53) Читав сан активира снажан контраст између његове спутаности и блиставости визије. Елемент светлости из првог сна и растанка са Џолом у пустињи, као и светлуцања стидних длацица-пчела из другог сна овде су потпуно трансформисани и губе своју амбивалентну вредност. Дечја лица су блистава, зуби девојке се такође цакле, остаје утисак да је читава слика осветљена њеним погледом који он најзад успева да ухвати. Међутим, амбиваленција није нестала, она се само премешта – сневач је тачка у коју се сада концентришу негативне вредности: пред њим је завеса снега, он се отежано креће, рука му је у рукавици, језик му је замрзнут као риба. Најупадљивија је напетост између његовог смрзнутог лица, немоћног да се осмехне, и сад први пут виђених лица деце, заједно с насмешеним лицем девојке као врхунцем. Ипак, утисак немоћи сневача релативизован је његовом способношћу да види – не само што види поглед других, он сада много детаљније види *сам* простор, запажајући појединости на тврђави коју прави девојка. Он је сада и у сну свестан њеног упућивања на град у коме се налази и способан је да препозна сопствено место у њему, тачку из које посматра. Ова дистанца у односу на себе самог коју омогућава слика у слици представља одраз поменутог скидања велова самообмане у будном стању. Он чак види пустош тамо где би требало да буде његова фигура. Лепота визије, пак, представља инверзију немоћи да се девојка погледа у будном стању. С друге стране, она бива подстицај да се у даљем току радње донесе одлука о враћању девојке њеном народу и да се тако дефинише њихов однос и учини крај даљем развоју његове перверзности.

Сан у различитим видовима наставља да се јавља сваке ноћи, све док начелник не дође на идеју о мисији враћања. Девојка постаје сувишан „талац“, јер је проблем, између осталог и захваљујући сну, разграничен и освешћен као лична парализованост. Девојка, међутим, на јави почиње да му се нуди, реагујући на његово удаљавање и хладноћу. Он је први пут схвата као „дете без оца“, размишљајући о њеним потребама и ограничениости сопственог разумевања (незнање о варварима и њиховом начину мишљења и васпитању). „Обичнија но што ми прија да мислим, можда и она мене, на неки свој начин, сматра обичним“ (Куци 2004: 63). Тиме се мења однос и према њеном телу – она можда себе не види као оштећену, можда је „постала то ново оштећено тело“ (Куци 2004: 63). Непотпуно померање ка њеној перспективи (која му је још страна и не разара довољно његову чауру) приближава га схватању да је најпре био магнетизиран њеним телом, а затим га доживљавао као ружно полазећи заправо од

себе, од свог несвесног гађења и отпора према телесности.⁶ Тако се кристалише једна од функција деце у сну – као покушај инвенције визуелне симболичке представе за оно што сневач не може ухватити у себи. У том смислу, четврти сан доноси слику девојке као блиске, али и даље одвојене од њега његовом сопственом немоћи.

Најзад, долазимо до „средишњег“ дела, који смо, бавећи се табелама и шемама, окарактерисали и као најдужи део без снова. Наравно, можемо лако наћи различита „објашњења“ за овакав поступак. Прво што нам пада у очи је повезивање с књижевном традицијом теме путовања као сна или сна као путовања. Ова паралела само је једна од могућих, али нама одговара пре свега јер кореспондира с идејом сна као граничног простора коју сматрамо присутном у Куцијевом роману. Наиме, насупрот утопијским пројекцијама које се везују за теме путовања и сна, одвојено или заједно, овде наилазимо на путовање у сурове и нимало гостољубиве пределе по којима крстаре потенцијално опасни номади.⁷ Ипак, функција измештања ликова, напуштања поретка у коме су се налазили, да би се потом поново вратили у њега, присутна је и овде (с тим што би „поредак“, наравно, имао иронијски призвук). Пејзаж, дакле, преузима функцију коју иначе у остатку романа имају снови. Сличност снова и путовања је и тематски ојачана јер се и у једном и у другом случају наратор налази у граничном простору у коме престају да важе уобичајени закони. Осим тога, неколико снова тематизује пролазак кроз капију, што упућује на излазак из граница Царства, тако да топографско измештање функционише и као материјализација психолошког.

У четвртном сну постало је могуће начелниково виђење девојке, на путовању постаје могућ – сексуални чин између њих. Пут ка њему је отворен пошто је он успео да је види очима младића, других који, насупрот његовим тмурним истраживањима, спонтано придобијају девојку ведрином и отвореношћу. Вођење љубави, међутим, не доноси очекивано просветљење; сопствене речи којима покушава да артикулише проблем оштећености и целовитости и даље му остају „непрозирне“. Али тело девојке престаје за њега да буде објект с којим се она метонимијски поистовећује, будући да истина није и не може бити задобијена продирањем у њега. Зато се начелник сада, кроз прихватање њене менструације као манифестације присутности њеног тела у виду организма, фамилијаризује с де-

6 Мотив одбојности према сопственом телу и отуђености од њега присутан је у многим Куцијевим романима, укључујући и аутофикционална дела. У *Сјором човеку* наилазимо на однос (Пол Рејмент и Маријана) сличан односу између начелника и девојке, у коме је старији мушкарац фасциниран телом жене млађе од себе. Дејство година на тело у овом роману наглашено је и инвалидитетом, тако да су оштећеност (карактеристика девојке у *Ишчекујући варваре*) и знаци старења (начелник) обједињени у једном лику (Куци 2005).

7 Можда би стога најближа интертекстуална веза била она с Дантеовим *Паклом*. О вези романа *Гвоздено доба* с Дантеом в. текст Дејвида Хегберга (Hoegberg 1998).

војком више него у читавом претходном периоду. Ова интимност која ће у будном животу брзо бити заборављена утицаће на наредне снове, заједно с још неким битним моментима путовања, као што су олуја, патње изможеног тела и растанак на падини. Опраштање од девојке обележено је нултим стањем емотивности и, у складу с тим, огољено реалним виђењем.

Сувише јасно видим то што видим: здепасту девојку великих уста и косе подрезане у шишке преко чела која преко мог рамена зури у небо; странкињу; посетитељку из туђих крајева која је сад на путу кући после посете која није била нимало весела. (Куци 2004: 80)

Још једном се открива немогућност насилног изазивања емоција, као што је већ био случај у покушајима изазивања сећања. У претераном ослушкивању себе, начелник наилази на јаз и немогућност контакта са собом самим. После симболичког путовања ка средишту непознатог (сопства), он коначно схвата да тог средишта нема.⁸ Самим тим, његов интерпретативни подухват пропада, али и долази до тачке кулминације јер, иако није дошао до истине о себи/девојци, он је открио нешто више о самом разумевању, наиме то да оно не долази симултано с догађајем.

После путовања отпочиње друга тематска целина романа у којој је *сам* начелник на месту девојке и на свом телу осећа исто оно насиље чији су га трагови фасцинирали. Он осећа олакшање што је званично постао непријатељ закона Царства, али и иронијски сагледава своју „побуну“, свестан да је за њега губитак слободе у оквиру поретка Царства нека врста избављења од сопствене немоћи да учини нешто са својом слободом. После боравка у соби у којој се обављало и раније саслушање девојке, он сања кратак сан у коме граби кроз пустињу „ка неком нејасном циљу“ (Куци 2004: 87). Овај сан актуализује сећања на протекло путовање и изражава осећање парадоксалности његове нове борбености. Мотив рушења и зидања из ранијих снова понавља се на јави – док он у ћелији размишља како би желео рушење тих зидова међу којима је заробљен, напољу се чују звуци зидања нових (војних) грађевина. Препуштен својим мислима, али истовремено у положају телесне понижености и примораности на анималну егзистенцију, начелник прекрива девојку „мрежама значења“. Поново о њој мисли као о детету без оца, развијајући у имагинацији сцену у којој је он (отац) за њу умро још за живота, кад је због понижења морала да га „искључи из себе“. Самог себе види као квазиоца који је понудио своје шкакљиво милосрђе кад је она већ престала да „верује у очеве“ (Куци 2004: 89).

8 На овом месту можда је добро подсетити да Фројд, иако је претендовао на то да има кључ за разумевање снова, у *Тумачењу снова* ипак признаје да „сваки сан има најмање једно место на којем је недокучив, као некакав пупак (*Nabel*) којим је повезан с оним што је остало несазнато“ (Фројд 1970: 116).

Непосредно пре петог сна, начелник је у психичкој пометњи у којој схвата да намерно заборавља девојку, да се из њених очију поново шири измаглица. Сâм сан у свом првом делу као да обнавља сећање, дајући кратак резиме догађаја од налажења девојке до за-сипања песком у олуји (испоставља се да је овај последњи моменат и физиолошки мотивисан крварењем десни, што изазива кратко буђење). У наставку сна појављује се девојка, али у наручју сневача, као „кључ за лавиринт“. Можемо закључити да загонетка више није у самој девојци, већ да он жели да преко сећања на њу дође до интерпретације нечег другог. То би, ако се ослонимо на контекст сневања, могло бити формулисано као загонетка тела, бола, повређености, патње. Међутим, овај сан је антиципација и у једном много баналнијем смислу – непосредно после њега начелник успева да украде кључ ћелије у којој је затворен (што ипак није и ослобођење јер он убрзо схвата да нема куда да оде). Овај кључ, дакле, није кључ за слободу кретања, већ за рефлексију која ће начелника довести до новог увида о узалудности полагања наде у правду. Ово је тренутак симболичког буђења или буђења у симболичком. Начелник говори себи: „Живиш у сну!“ и „Мораш се пробудити!“ (Куци 2004: 103), али гласно изговорене речи непрозирне су слично онима које је изговорио себи у шатору после коитуса с девојком. (На тај начин ствара се и веза са сексуалним односом који ће се кроз неколико тренутака одиграти у кревету изнад њега.) Начелник и даље осећа nelaгоду због сопственог неразумевања и стид због „збуњености“. Исход ових размишљања под креветом је долазак до неке врсте извесности у нехеројској огољености човека-пса: „Ја бежим од бола и смрти“ (Куци 2004: 105). Пониженост кулминира полним узбуђењем (лишеним жеље) у крајње неудобној позицији, док над собом чује звуке уживања жене с којом је некад спавао.

Шестом сну претходи начелниково побуњеничко иступање против насиља над варварским заробљеницима. Не кајући се због тог поступка без обзира на деградацију свог положаја, он истовремено види и да је „праведна ствар варвара“ (Куци 2004: 117) нешто што се не може бранити – самим тим жртва више није жртва за сопствену племенитост, већ жртва (из) апсурдности, у којој је сасвим транспарентан сопствени комичан положај. У сну после овог на неки начин катарзичног искуства, начелник тражи слику девојке. Промена у њему огледа се кроз способност да је види као некога ко му нешто даје. Оно што је на почетку било непознато обличје с којим је свака комуникација запречена, сада је свечано одевена девојка од које се, осим осмеха и погледа, прима хлеб. Снежна тврђава постаје врела пећ у којој се пече храна за њега (утицај физиолошке глади на сан није занемарљив, али је важније то што девојка постаје неко ко може задовољити његову глад). Моменат мистичне фасцинације је ишчезао и начелник је способан да осети захвалност.

Након овог сна следи још једна већа пауза без снова (изузев тога што на једном месту, после размишљања о цикличном времену, наратор помиње да је имао „збркане“ снове). Овај сегмент текста садржи тренутак који бисмо могли оксиморонски назвати потпуном депатетизацијом патње. Следећи сан јавља се тек после ове фазе крајњег понижења. Увод у насиље над начелником, као и у случају девојке, почиње испитивањем. Нећемо наводити често цитирано начелниково иронијско читање текста на плочицама. Значај овог метатекстуалног места свакако је пренаглашен због његове транспарентности. Ако се схвати као кључ за читање романа, па и за читање снова у њему, овај одломак носи опасност од западања у алегоријско тумачење (Probyn-Rapsey 2002, Dewar 2000). Упућујући на вишезначност текста уопште, он одвлачи пажњу с аспекта сопствене везаности за конкретну ситуацију у радњи романа, као и за домете лика који их изговара у датом тренутку. Не треба заборавити да начелник није фиксиран оним кроз шта је прошао, да је он чак веома склон „осипању“ после интензивних увида. У обрачуну са Џолом, његов главни циљ је да надмудри противника, да му „врати“ нанете повреде тако што би пробио његову хладну маску. Пошто је одбио да прихвати истину Царства, он бива предат мучитељима, чија је највећа морбидност у потпуној незаинтересованости за оно што он има да им каже и покаже – они су заправо заокупљени собом, а њега препуштају патњи која „не оплеменеује“, осуђујући га на живот „у телу као телу“ (Куци 2004: 124) у коме се губи сваки појам правде, а остаје само огољена жеља за животом. У таквом стању они га излажу мучењу. Парадоксално, док тело урличе (говорећи, како примећује неко из „публике“, варварским језиком), нараторов глас, не напуштајући презент, саопштава о сликама растанка с девојком које види у том тренутку. Он осветљава детаље, нове у односу на претходни опис истог догађаја, али оно што му измиче је његово сопствено питање. Старац се појављује као онај ко има одговор на њега, док се начелник упиње да чује сваки слог, да би накнадно размишљао о тим речима.

Наставак живота у новој врсти сведености на потребе тела (које сад има опсесивну потребу да предупреди глад) доноси размишљања о цикличном времену природе и историјском времену које је „створила“ Царевина, заокупљена мишљу како да избегне крај; ова визија назива се сулудом и отровном (Куци 2004: 143). Метафора затрованости преноси се и на размишљања о девојци у рибарском насељу: „морала је осетити како је обавија кужни задах обмане: завист, сажалење, окрутност, све то прерушено у жељу“. Ова два тока мисли спајају се у увиду да су он и Џол два аспекта Царевине, који, сваки на свој начин, покушавају да урежу свој траг. Међутим, погрешан пут ипак га је довео у „средиште лавиринта“ (алузија на сан у коме се девојка појављује као „кључ лавиринта“). Седми сан, који

среди, преузима из будног стања судар са женом у мраку, као и олују из пустиње, стварајући слику у којој се сневач ношен ветром судара с девојком. Осећај безболности удараца и олакшања после њега надозвезује се на будне мисли о размршености лавиринта. Међутим, кад у сну покуша да се осврне, сневач види само белину, док га буди лизање пса по лицу. Повратак у баналну стварност је повезан, дакле, са сликом непробојне белине, исте оне амбивалентне светлости с почетка. Овај сан можемо читати и у кључу повратка жеље за угодношћу и наставком мирног живота, као тежњу иминарног да ублажи сваки трауматски ударац.

Нова пометња због појаве мртвог „коњаника“, као знака од варвара, прекида процес обнављања живота, али, парадоксално, начелнику доноси повратак на стари положај. То се не може схватити као понављање стања с почетка романа. У новој ситуацији, начелников лик и даље се опире једнозначности – с једне стране он је битно измењен искуством кроз које је прошао, док га с друге стране и даље хвата дремеж при суочавању с помишљу о крају.

Негде дубоко у свима нама као да постоји нешто непоучљиво и као камен тврдо. Упркос хистерији на улицама, нико истински не верује да је свет непомућених извесности у ком смо се родили пред самим затирањем. (Куци 2004: 153)

Као што наговештава белина на крају претходног сна, незнање остаје ту и после свих патњи и увида. Управо је оно то које обезбеђује сталну обнову живота и опстанак у сталној неизвесности. Начелник схвата виталну важност човекове способности да створи илузију и сањари о спасиоцу у тренуцима близине смрти. Последњи сусрет с Џолом и даље је ривалски, а комуникација се одвија с велике дистанце, тако да се сви знакови које упућују један другом могу довести у питање. Пуковник је први пут без тамних наочара, али се због удаљености ипак не могу видети његове очи, тако да се не зна ни да ли је прочитао поуку с усана начелника, упућену заправо себи самом: „Злочин притајен у нама морамо извршити на себи.“ Поређење Џолове главе с кошницом сећања реактуализује слику тела-кошнице из другог сна, везаног за насиље које је он на почетку романа извршио над дечаком.

Последњи сан јавља се после проналажења костију приликом копања бунара. Он преузима мотив јаме и костију, али може представљати и везу с ранијим хобијем ископавања таблица, као и (насилним) „ископавањем“ истине (о насиљу). Оно што налази у јами (трула врећа, зарђала виљушка, угинули папагај) представља потпуно случајне, обезначене предмете, празне означитеље. Ипак, они активирају мисли о затрованости које подсећају на будна размишљања о затрованости Царства, односно жеља оних који су његови представници.

Затрована вода. Морам пазити да не пијем одавде. Не смем додирнути уста десном руком. (Куци 2004: 158)

Иако себе види као лаж коју Царство себи говори у периоду мира, начелник ипак покушава да се кроз сан огради од свог учешћа у његовим злочинима, стварајући слику која упућује на безначајност онога што се десило у прошлости.

Нежељени, бесмислени полни нагон који се после свега јавља код начелника лишен је сексуалне жеље и говори о слепилу елементарне силе одржања, исте оне која је проговарала из њега кад је молио мучитеље да га оставе у животу. Стара пријатељица Меј која му помаже да отклони сметњу због надражене „мочуге од крви“ (Куци 2004: 159) прича му о патњама девојке због тога што је он увек био негде „другде“. Утисак умора преовлађује у завршетку романа – чека се на долазак варвара као на врсту буђења, као да једино њихова близина може покренути мисаону активност. Роман се завршава не-сном, који се наставља на реченицу: „Нешто ми све време гледа право у лице, а ја га ипак не видим“ (Куци 2004: 165). На тај начин, повезивањем сна и јаве, обелодањивањем непостојања јасне границе између њих, композиционо се затвара динамичко смењивања будног стања и сненавања. С друге стране, остаје напетост значењске отворености те сцене која призива многе асоцијације, али не доноси њихово повезивање у неку нову целину, у некакав виши ступањ разумевања. Она само наглашава неразрешивост онога што је и раније било отворено.

Закључак

Ако сагледамо бројне промене у схватању сна кроз историју културе, постаје нам јасније и оно што је за сва раздобља заједничко. Како год био схваћен и протумачен, сан представља прекид линеарно-континуитетски доживљене темпоралности. Иако његово говорно уобличавање поприма одлике тока, сећање на њега је примарно чулно, пре свега сликовно, односно не-дискурзивно. Као такво, оно изазива потребу за тумачењем и има снажан потенцијал уношења промене у разумевање сопствене субјективности и „погледа на свет“. Као такав, он представља „добитну комбинацију“ за књижевни текст, који, будући да се и сâм темељи на линеарности у претходно изнетом смислу, уметнички ефекат дугује капацитету да изнађе средства којима ће истовремено указати на сопствену линеарност и унети у њу дисконтинуитет. Тако фикционални сан, као тачка дисконтинуитета, на извештан начин, понављајући мотиве, поступке и друге елементе претходног и потоњег текстуалног низа, пружа тачке ослонаца које су истовремено и тачке понирања, за јаснији увид у композициону структуру дела, односно оно што би била пре визуелно-геометријска него језичка форма дела.

Овај рад полази од потребе да ухвати значење и функцију снова у једном, конкретном роману: *Ишчекујући варваре* Џ. М. Куција, а самим тим и да схвати њихово место у било ком књижевном тексту. Међутим, та претензија од самог почетка мора препознати саму себе као парадоксалну. Говорити о сну, јурити сан, па макар он био и врло одређен, означен великим словом на почетку и тачком на крају не може бити више од теоријске игре. Дубоко привлачне, али ван-телеолошке. Јурећи за значењем сна, нисмо, разуме се, стигли ни до значења ни до сна. Сензибилитет савременог читаоца/теоретичара и видим као прихватање тог унапред познатог исхода.

Тематски, Куцијева проза је затворена у себе, аутистична, опседнута границама, опирањем тела текстуализацији и јазом између догађаја и интерпретације. Међутим, ова тематика је неодвојива од онога што ћемо условно назвати формалним аспектом текста, мада је његов(а) садржај-форма хетероген(а) у себи. Као да је присутна тежња да се садржајем објасни форма коју, међутим, у процесу читања конституише и утврђује садржај. Куцијево писање стога видимо као очајнички покушај да се буде у садашњости. Осећамо жељу текста да превазиђе своју накнадност, да буде истовремено самостална садржајно-формална структура и временско остварење у читаочевој свести. (То, наравно, није могуће. Виртуелна целина романа се чак ни по завршеном читању не може обухватити у једном тренутку као слика; па чак ни посматрање слике никад не подразумева тренутно сагледавање њене укупности.)

Све остало (мање или више транспарентна интертекстуалност) подређено је овој жељи. Њен ефекат је ширење вишезначности у њеној крајњој сапетости. Могућност значења важнија је за Куцијев текст од самих успутних значења која се појављују, мењају и нестају. Ту настаје и највећи његов квалитет – ослобођеност од грубе и набујале директне алузивности, од цитатности. Алузивност је код њега увек негде другде у односу на место транспарентне алузије. Цитат није цитат него свепрожимајући „превод” другог текста/текстова (уколико је он теоријски, његова „теоретичност“ је разграђена, али и преузета).

Место снова у роману није могуће једнозначно одредити: они функционишу као композиционе тачке ослонца које управо захваљујући томе доводе до пуцања композиције. Управо су они ти који у процесу читања обелодањују нестабилност и произвољност граница које дефинишу текст. Подразумевајући традицију сна као повлашћеног и граничног подручја, они интензивирају вишезначност и на тај начин указују на одсуство не-текстуалног, али и охрабрују читање као избор једне од могућности и пристајање на ишчекивање следећег сна. Тако, они нису само пука места упућивања текста на сопствену фикционалност (у овом случају то упућивање није манипулативна привилегија ауторске инстанце, већ је интегрисано у форми нарације), већ и позив на саучешће у тој фикцији која је и самој себи неизвесна.

ИЗВОРИ

Куци, Џ. М. *Ишчекујући варваре*. Превела с енглеског Јелена Стакић. Београд: Paideia, 2004.

Куци, Џ. М. *Сјор човек*. Превела с енглеског Аријана Божовић. Београд: Paideia, 2005.

ЛИТЕРАТУРА

Алварез, Алфред. *Ноћ: ноћни живој, ноћни језик, сјавање и снови*. Нови Сад: Светови, 1997.

Валде, Кристине. „Сан и тумачење снова у грчко-римској антици“. *Градац* 34, 162–163(2007): 6–24.

Додс, Е. Р. „Узорак сна и узорак културе“. *Градац* 34, 162–163(2007): 25–35.

Женет, Жерар. *Умјетничко дело – иманентност и трансцендентност*. Превоо Миодраг Радовић. Нови Сад: Светови, 1996.

Жуковски, Франсоаз. „Сан у литератури“. *Градац* 34, 162–163(2007): 187–198.

Кристева, Јулија. „Целанија, бол номадског тела“. *Поезија* 9. 27–28(2004): 12–20.

Лотман, Юрий. *Култура и взрив*. Москва: Гнозис–Прогресс, 1992.

Фројд, Сигмунд. „Метапсихолошки додатак учењу о сновима“. *Градац* 34, 162–163(2007): 129–136.

Dewar, Jonathan. „Turning the Screw: Sex, Torture and Fetishism as Experiential Allegory in J.M.Coetzee’s Waiting for the Barbarians.“ *The Journal of Student Writing* 22 (2000) <http://www.lib.unb.ca/Texts/JSW/number22/dewar.html> 5.9.2012.

Frojd, Sigmund. *Tumačenje snova I*. Novi Sad: Matica srpska, 1970.

Gallagher, Susan Van Zanten. „Torture and the Novel: J. M. Coetzee’s Waiting for the Barbarians.“ *Contemporary Literature* 29, 2 (1988): 277–285. <https://doi.org/10.2307/1208441>

Hoegberg, David E. „Where is hope?’: Coetzee’s Rewriting of Dante in *Age of Iron*“, *English in Africa* 25, 1 (1998): 27–42.

Jovanović, Bojan. *Antologija snova*. Beograd: Službeni glasnik, 2012.

Kristeva, Julia. *Séméiotiké: recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil, 1969.

Kristeva, Julija. „Semiotička aktivnost.“ *Nedogled Ikarije: antologija metodološke građe*. Ur. Marko Nedeljković, Kragujevac: „Nikola Nikolić“, 2000. 499–507.

Lakan, Žak. *Četiri temeljna pojma psihoanalize: XI seminar*. Prevela Mirjana Vujanić-Lednicki. Zagreb: Naprijed, 1986.

Olsen, Lance. „The presence of absence: Coetzee’s Waiting for the Barbarians.“ *Ariel* 16, 2 (1985) <https://journalhosting.ucalgary.ca/index.php/ariel/article/view/32846> 12.5.2023.

- Probyn-Rapsey, Fiona, „J. M. Coetzee: Writing with/out authority“, *Jouvert: a Journal of Postcolonial Studies* 7, 1(2002): 1–12. <https://ro.uow.edu.au/lhapapers/2560/>
- Phellan, James. „Present Tense Narration, Mimesis, the Narrative Norm, and the Positioning of the Reader in the *Waiting for the Barbarians*.“ *Understanding Narrative*, Ur. J. Phellan, Peter J.
- Rabinowitz, Peter J. *Understanding Narrative*. Columbus: Ohio State University Press, 1994. 222–246.
- Williams, James. *Gilles Deleuze's Philosophy of Time: a Critical Introduction and Guide*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011.

Jana Rastegorac Vukomanović

Dreams in the Novel Waiting for the Barbarians by J.M. Coetzee

Summary

The paper starts from the specific position and complexity of the dream within fiction. As part of the literary work, a dream retains its psychological meanings, since it is mainly related to the psychological profiling of a certain literary character, but at the same time it is incorporated into the composition and it has its function in the text. Firstly, in this paper is examined the position of dreams in the fabric of the novel, that is, what is analysed is their textuality. It is established that dreams appear periodically in the novel, with intervals that are not regular enough for one to be able to speak of an unquestionable authorial intention, but still, appearing according to a certain pattern that cannot be attributed to chance. The relatively large number of dreams and the gradual change in the amount of text that comes between them, as well as the noticeable break in the appearance of dreams in the middle of the novel, already speaks of their importance. This is finally confirmed when looking at the content thereof – the motives that appear in them. Namely, it turns out that dreams repeat and vary a certain range of motifs, thus making them the leitmotif of the entire novel. One could even speak of a dream that repeats itself, with significant shifts taking place within it. Further analysis, i.e. placing dreams in a narrative context, leads to an insight into the connection between these shifts and psychological changes in the protagonist of the novel, named as the magistrate, who is also a dreamer. However, the special and additional value of dreams in the novel *Waiting for the Barbarians* becomes clearer when the thematic and linguistic analysis of the text are added to these findings. Since the reception of Coetzee's work so far is mainly concerned with the examination of how certain theses of contemporary philosophy and theory are initiated in the text of the novel, we focused more on the underemphasized importance of linguistic analyses that indicate the specific use of the Present Continuous verb tense by Coetzee. Namely, these insights become a shortcut to the relation of this novel to its own temporality, and thus bring us back to the philosophical problems directly thematized in the novel, but embedded in the very technique of writing and building the composition. Thus, the problem of complicity in a crime or the problem of inflicting and suffering psychophysical pain, to name just a few of the topics, are shown in the light of tem-

porality, that is, the impossibility to participate in the event and its interpretation at the same time. This issue is directly related to the dream because the latter is a radical example of discontinuity. It is an interruption of the flow of time that the subject's consciousness perceives as continuous. A dream offers a lot of material for interpretation, but at the moment of dreaming, any interpretation is blocked. A retold dream in the present tense is an obvious paradox. Bearing all this in mind, it is shown that dreams on the one hand strengthen, while on the other hand they undermine the compositional structure of the novel. Dreams not only summarize and anticipate all the important themes and motifs of the work, but also represent gaps in the narrative and reader's time flow that can help us understand the very process of Coetzee's writing. It is shown that they reveal the integration of certain theoretical positions invoked by various allusions into the deeper mechanisms of the novel.

Keywords: J.M. Coetzee, dreams in fiction, South African literature, postmodernist fiction, dream interpretation, temporality, structure

Примљено: 23. 5. 2023.

Прихваћено: 10. 2. 2024.