

ИВАН НЕГРИШОРАЦ

СЕКУЛАРНИ МИСТИЦИЗАМ ПЕТЕРА ХАНДКЕА
И ФИГУРА ЦИВИЛИЗАЦИЈСКОГ УСПОНА
КАО ВЕЛИКОГ ПАДА

(II део)

Писац и његова поезијска

Исказаном вештином исцртавања посебних координатних линија којима се додатно оснажује не само карактеролошка слика јунака него и везе међу ликовима, па и тематска структура романа као целине, Петер Хандке је додатно указао на своју романескну вештину, на изграђеност сопствене поетике и сензибилитет са којим гради естетске вредности књижевноуметничког дела. Посебну вредност Хандкеовог романа представљају они његови сегменти који се односе на свет природе и на префињена опажања детаља тога света. Описи разноврсних биљних и животињских врста, као и сагледавања специфичног човековог односа према њима, а посебно негативног утицаја цивилизованог, урбаног друштва, представљају велику занимљивост овог романа, и то не само у контексту еколошки оријентисане књижевне критике. Истина, има фрагмената (опис гљивара, сакупљача бобица и сл.) који сведоче како људи умеју складно да живе са природом, али углавном доминира слика негативних аспеката који сведоче о угрожавању света природе. Такве слике природног амбијента преовлађују у првом делу романа у којем је описана кућа и животни амбијент Жене код које се главни јунак сместио.

Глумац борави у непосредној близини великог града. Тај град, тј. метропола је, с великим и јаким разлозима, претендовала на то да буде „град над градовима”, али за разлику од многих других градова са сличним претензијама, ова метропола то одиста и јесте била.

Могло би се с позивањем на различите фрагменте нагађати око тога коју метрополу света је аутор највише имао на уму док је писао свој роман, па би овај ток тумачења с доста разлога могао да води према Паризу као граду над градовима. Ипак, овакав приступ не би донео никакву посебну поетичку и читалачку добит. Хандке, наиме, није био усмерен ни према каквој конкретној географској топологији јер, сасвим у складу са својом поетиком, није желео да конкретизацијом описа исувише веже значење свога романа за сасвим одређену ванкњижевну реалност. У том смислу тачније би било рећи да је метропола у роману *Велики њаг* дефинисана као апстрактан и универзалан феномен, а не као географски и политички конкретна реалност. У том смислу намеће се закључак да та метропола може бити, све у исти мах, и Париз, и Беч, и Берлин, и Рим, и Њујорк, и Лос Анђелес, али и Будимпешта, и Праг, и Москва, и Београд, па и многи други градови света. Хандкеов поетички универзализам чини да се значење романа никако не сме исцрпети описом конкретног топоса, него настоји да се при читању и тумачењу романа може мислити на све ове и многе друге, непоменуте градове и метрополе света. Другим речима, писац погађа у само срце ствари када говори о целокупној модерној и постмодерној цивилизацији, тј. о савременом свету у фази његове глобализације, па у том смислу везивати се за неке конкретне, уже заједнице не би имало никаквог посебног смисла. Тај смисао у поступку конкретизације приказаног света могао би се јавити само онда када је реч о огрешењу великог, глобалног света о неке мање заједнице, као што је, примера ради, реч о односу Западног света према Србима, што је аутор тематизовао у више својих књига. Ипак, основна жанровска природа тих других књига јесте нефикционалност и документарност, па такви мешовити жанрови сасвим добро трпе овакве поступке конкретизације. У роману је пак неопходан другачији третман приказане стварности, а то аутор *Великог њага* добро зна и доследно спроводи.

Да не би било каквих поетичких неспоразума, па и да се читалац не би превише бавио питањем на шта је циљао и на кога је то мислио Петер Хандке када је описивао свет свога романа *Велики њаг*, аутор је исписао читаве партије свог романескног дискурса против поетике подражавања. Притом то није било изношење поетичких уверења самога наратора романа, нити његовог аутора, тј. писца, него главног романескног јунака, Глумца, којег је наратор тек ту и тамо парафразирао и у сажетој форми изразио. Стога наратор вели да „Глумац није никада, ни у својој струци ни изван ње, био човек подражавања”, да „презирао је подражавање и подражаваоце”, јер „подражавање за њега није била уметност, а он је у

уметност веровао, чак и ако није могао, у сваком случају не тек тако, да каже шта је она била”.¹ Подражавање је за њега било исто што и мајмунисање, а кад би тако нешто покушао, тада је „из њега излазило нелепо, мајмунски”.² Ипак, бавећи се глумом, он је морао да са бави и таквим типом глуме, тј. уметности, али се тешио да му тако шта помаже да се ослободи сличних порива. Ипак, наратор упозорава да та очекивања нису баш била сасвим испуњена: „Његово конвулзивно подражавање Нелепог, које га је спадало, требало је да га од њега спасе, али на све зло, уместо тога, он је сам постао Зло.”³ Из тих разлога, Глумац се, у старости, изнутра бунио против могућности да снима филм са Режиером који му је наменио улогу „обневиделог убице”, а њега би свакако морао играти подражавајући га, па је отпор растао заједно са декларирањем уверења да уметност подражавања нема никаквога смисла. Већ само пристајање на овакав филмски и уметнички свет значи заступање уметности подражавања, па се стога Глумац (али исто тако и писац, аутор романа) налази у непрестано обнављаном стању побуне против света и против његовог подражавања.

Да би до краја били јасни разлози побуне против света, било је неопходно што детаљније и еписки потпуније описати тај свет. Основна прича о Глумчевом ходању од периферије до строгог центра метрополе омогућила је сагледавање тоталитета модерног и постмодерног друштва, од доњих до горњих социјалних слојева, од маргине до самога центра, од шуме и чисте природе до средишњих урбаних целина, од градских агломерација до непрегледности функција метрополе. Та отворена тежња ка свеобухватности и тоталитету приказане стварности ово Хандкеово дело сасвим приближава форми романа у класичном смислу те речи. Мноштво узгредних, споредних и епизодних ликова јесу у функцији тог романеског тоталитета, а захваљујући таквој карактеристици овај не нарочито обиман роман на својих двестотинак страница излаже знатно обухватнију слику света него што би сам обим то наизглед допуштао.

У том погледу је у роману веома велику важност преузео дескриптивни дискурс, а поступци вербалног описивања захватају у оба тематска слоја, како онај који се односи на шумски живот маргиналних људи и заједница, тако и онај који је строго везан за чисто урбани простор и живот у метрополи. Дескриптивни дискурс показује своје предности у оба структурна аспекта самога

¹ П. Хандке, нав. дело, 56.

² Исто.

³ Исто.

поступка, и то на два основна начина: с једне стране, специфичним избором сегмената стварности и семантички носивих констелација реалитета које се излажу поступку описивања; с друге стране, обиљем детаља и перцептивним богатством унутар слике коју романисијер својим вербалним умећем гради. Но, тиме се романисијерски дискурс никако не исцрпљује, него томе увек нешто додатно још треба да уследи: или истицање неког посебног детаља који смисаоно преобликује целу слику; или изградња снажне метафоричко-симболичке или асоцијативно-интертекстуалне мреже која утврђује значење целине слике; или богаћење описа поступцима додатне фикционализације стварности, те указивања на хипотетичност реалитета и сл.

Много је примера на којима можемо показати сложеност начина на који функционише приповедна слика у Хандкеовом роману, али у начину на који он обавља тематизацију истог или сличног феномена може доста тога да се сагледа. Такав пример налазимо у ономе што бисмо могли назвати дечјим или адолесцентским насиљем, а што је, као феномен, и те како карактеристично за доба у којем живимо. Све то је на веома занимљив и разноврстан начин приказано у роману *Велики њаг*. На једном месту, описујући Глумчев ход кроз свет природе, наратор својим описом и додатним поступком фокализације, тј. приближавањем тачке гледишта свом главном јунаку, записује:

Када се осврнуо преко рамена видео је децу у високој трави, образовала су круг, и помислио је: „Цвеће доброте.” Али и међу њима је већ било насилника. Хитлер је као мало дете бацао камење на козе.⁴

Овде је, дакле, опису додата једна лака асоцијација, тј. поми-сао на то да међу децом већ има будућих насилника, а онда и један жесток историјски пример којим се појачава основно значење реченице.

Све је, међутим, стало на тренутном блеску значења које ће се у пуној мери развити тек читавих педесетак страница касније. То друго место је већ знатно разрађеније, а састоји се од две мање тематске партије. У првој Глумац затиче веће групе деце у школским двориштима, али Хандке као добар романисијер држи у глави да се његов роман одвија једног летњег дана, па не пропушта прилику да нагласи како „наставе није било, а и још дуго је неће бити”.⁵

⁴ Исто, 69.

⁵ Исто, 115.

Одмах потом следи стилски врло ефектан детаљ у којем се Глумац сам са собом три пута клади у неколико ствари које се тичу те деце у школском дворишту. Прву опкладу је добио кад је констатовао да у том дворишту сигурно бар једно тамнопуто дете мора бити издвојено из друштва и усамљено се кретати изван круга главних догађања: другу опкладу већ није био сигуран да ће добити, а тврдио је да би такво једно црнопуто дете „сваки пут гурнуло шаку кроз жицу ограде и потражило поглед некога ко је тамо пролазио”⁶; трећу опкладу је сигурно изгубио јер није очекивао да ће га то дете, које тако жељно чека неки гест пажње, кроз жичану ограду плунути. А да би довршетак овог дескриптивно-симболичког фрагмента досегао пуну, хандкеовску снагу уследио је овакав закључак: „Само што је плувачка накупљена претходно у устима била тако густа да је остала да виси на жици, или је плувач (била је ту и једна мала плувачица) плунуо самога себе.”⁷ Такав иронијски обрт, а истовремено и реализација оптимистичког моралистичког концепта (који је народна, фолклорна имагинација исказала изреком: „Ко другоме јаму копа, сам у њу упада!”), сасвим је обрнуо догађаје у смеру какав се, после првог обрта, није очекивао. Такви обрти и изненађења јесу једна од важних поетичких одлика Хандкеовог романескног дискурса.

Сличан маневар, у истом, позитивном смеру начинио је Хандке и у наставку овог дискурсног низа о дечјем, адолесцентском насиљу. Глумац је, наиме, у једној пустој улици налетео на „хорду адолесцената”, дошло је до размене речи која је њему била врло непријатна, чак са јасним елементима претњи, а његов први поглед је у рукама те деце одмах уочио бејзбол палице, из чега је закључио да је то банда младих насилника. Његов други, пажљивији поглед је уочио да та деца носе и рукавице за хватање лопте, па је одмах постао мање узнемирен и забринут. Овај кратки фрагмент Хандке завршава једном, у основи, поучном поставком:

Тако често се мом Глумцу дешавало да му је први поглед био предрасуда и да је прикривао могуће друге погледе. Да је био професор у школи за глуму – „боже ме сачувај од тога!” – приближио би он своје ученике том другом погледу.⁸

Упркос свеколиким критичким проверама, увек је могуће доћи до увида који се могу сматрати сасвим поучним и недвосмислено тачним: такав је и овај увид о важности другог погледа, уз

⁶ Исто.

⁷ Исто, 116.

⁸ Исто, 118.

пуну свест да и после другог погледа може да уследи други у односу на тог другог, па све тако редом.

Дескриптивни дискурс се у том смислу често прожима с рефлексивним, медитативним дискурсом, а на тим партијама романског излагања Хандке преузима модел романа-есеја. Истина, његови есејистички фрагменти су веома кратки и углавном се свODE на коментаре онога што његов јунак опажа у свету, што доживљава и промишља. Тако су настале читаве сложене семантичке констелације попут оне која говори о распрострањеној појави пуштања некаквих звукова у природи, након чега би се почели јављати гласови који захтевају да тај нарушилац мира умукне и заћути. Глумац је то први пут приметио као неку врсту присилне реакције оног већ помињаног елегантног вагабунда који је на сваки јачи звук на ивици шуме, на лајање пса или тешке ударе чекића, узвраћао криком: „завежи” или „ћут”!⁹ На ту констатацију Хандке је додао неколико занимљивих квалификатива његовог урликања: његов глас је био „као из веома дебелог грла”, обраћао се „као некоме у близини, у суседној просторији”, али „тај или та на кога се или коју се викало није био од сада, него као из неке далеке прошлости”.¹⁰ Овај низ „као да” исказа елегантно, а веома једноставно указује на фантомску природу ове необичне, викачке комуникације. Но, на томе се ово чудо никако није завршило, него се само почео ширити круг разноврсних изворишта звукова који су изазивали овакву реакцију елегантног вагабунда: певање коса, глас детета, пиштање воза, шуштање пластичне кесе, зрикање зрикаваца, потом звук косачице, пнеуматског чекића, усисивача за прашину, кришке хлеба која искаче из тостера, укључивање котла за грејање, зујање динама на неком бициклу, звецкање кључева, шкргутање, кашљање јежа и шта све не, све је то – без обзира на интензитет или мелодичност звука – изазивало исту реакцију овог фантомског бића, којем је почело да смета све што постоји и што оставља некаквог звучног трага свога постојања. „Сваки шум из света људи гонио га је да псује на њега, некога или нешто. Било је то викање од муке, или још више, из беспомоћности.”¹¹

Осећајући какви су експресивни потенцијали оваквога описа и наратива, романсијер није желео да лако и брзо од њих одустане, па је наставио у непрекинутом низу сведочење о тој фантомској необичности звукова и њиховог наредбодавног ућуткивања. Зато је наратор увео коњичку полицију која је позвана да интервенише,

⁹ Исто, 80.

¹⁰ Исто, 81.

¹¹ Исто, 84.

па су они некада елегантног вагабунда, а сада и визуелно јасно пропалог човека оставили негде на ивици шуме, а он је ту замукао и смирио се: „Не би се више из његовог грла чуло урлање, нити 'завежи' са његових усана.”¹² Но, ни ту се неће зауставити ова прича о махнитом ућуткивачу, јер је он – сасвим по интертекстуалном обрасцу Дон Кихота и његовог напада на ветрењаче – почео да насрће на дебло на трим-стази, али је попут Витеза тужнога лика доживео пораз. Он је сада нападао без истинске снаге, није смео ни да виче, па је постало јасно да „био је и остао мамина маза”, тако да је исход природно по њега био поразан: „Жестина којом је, истурених рамена, насртао на дебло била је тако велика да га је противудар оборио натраг на тле.”¹³ Интервенцијом Глумаца појавио се пак сасвим нови квалитет у овој констелацији: Глумац је, наиме, почео да опонаша насртање на дебло, а реакција вагабунда била је сведена на појаву детињег израза његовог лица и на потпуно повлачење из свих ових, наизглед агресивних чинова. О целокупној тој промени наратор закључује:

Он, тај шумски билмез, био је неспособан за било какво насиље, и никоме није ни длаку скинуо с главе, и можда је баш зато био одбачен. Његова ужаснутост оним који је глумио насиље у свету људи ишла је руку подруку са изразом неке воље за ућуткивањем. Из те ужаснутости, беспомоћно, и жеље за ућуткивањем, исто тако беспомоћно, из оба заједно настало је то детиње лице. Ту је стајао он, и могао си да га видиш како је у свом покушају ућуткивања допола подигао шаке.¹⁴

Но, ни на томе се није стало, јер већ при следећем Глумчевом покушају опонашања вагабундовога махнитања он је са лица сасвим изгубио онај детињи израз („Ни трага више од детињег лица, уопште некаквог лица”), а онда, док је Глумац одлазио, „већ је из грмља одјекнуло поново, и то из петних жила, оно 'завежи!'”¹⁵

И тако, како бисмо то стихом Васка Попе (песма „Јурке”) могли рећи: „Игра се наставља живо”, али се неће завршити само на овом проширеном наративном сегменту који се односи на судбину елегантног вагабунда. До краја романа ће се на још неколико места јавити овај исти мотив викача који захтева да се звуци живота утишају и ућуткају, али се живост овог мотива сада везује како за будност тако и за небудност Глумчеве пажње. Отуда се на једном

¹² Исто.

¹³ Исто, 85.

¹⁴ Исто, 86–87.

¹⁵ Оба цитата, исто, 87.

месту констатује да „из шуме се није више чуо викач, или за њега Глумац није више имао слуша”¹⁶, па је на тај начин, рекло би се, овај мотив сасвим пригушен и доведен до нестанка. Ипак, на самом крају романа овај мотив ће поново бити активираан, али на један измењен, но врло деликатан и ефикасан начин. Тај фрагмент романа гласи:

Изнад црквених двери, штампаним словима, тема, или шта ли већ, придика за недељу, или већ било када: ШТА ТРАЖИТЕ, ЖИВОГ МЕЂУ МРТВИМА? Издалека кроз ноћ чуо се глас који је у размацама урлао: „Завежи! Shut up! Ta gueule!” Или је то био одјек? Не, ехо, јека, беху већ одавно укинута, као и удари ваздуха после пролажења возова, аутобуса и теретњака.¹⁷

Овде је важно уочити да се и усред метрополе и мегалополиса, усред буке и беса савременог друштва јавља исти глас и иста наредба какве смо сретали на ивици шуме и код припадника декласираног и пропалог социјалног слоја. Таквих који не могу пристати на буку овога света има, дакле, и на местима где се чини да су бука и хаос незаустављиви. Но, занимљиво је место на којем је писац активирао овај мотив; односно, врло је индикативно и то кад се зачуо онај глас који је Глумац на ивици шуме веома често умео да чује. Тај глас се сада, у центру града, јавио када се, у вавилонској тмуши нашег доба, зачула, између осталог, и порука о правој природи Богочовека, Исуса Христа, најмирнијег човека који је икада ходао земљом. Исказ и чуђење који су се у тој тмуши огласили изворно припадају двама анђелима („два човјека сташе пред њима у сјајнијем хаљинама”) који су на Исусовом гробу, „у први дан недјељни”, сачекали оне који дођоше на гроб Исусов, па им прекорно рекоше: „Што тражите живог међу мртвима?”¹⁸ Том реченицом је објављен чин Исусовог васкрсења, па се та реченица, сасвим природно, још може чути у цркви. Но, њено оглашавање у хаосу мегалополиса бива такође дочекивано ућуткивањем, а то значи да се и пуна истина о Божјем присуству на овом свету, поготово у модерној цивилизацији, непрестано потискује и поништава. Тај гест ускраћивања права гласа Богу и његовим анђелима, а тиме и животу саме јесте, дакле, универзална и непрестано присутна чињеница која у сваком тренутку, на сваком месту, а највише у метрополама модерног и постмодерног доба бива активирана.

¹⁶ Исто, 94.

¹⁷ Исто, 200.

¹⁸ *Јеванђеље по Луци* 24, 1–5.

Такво је време у којем живимо, а у том времену нема никаквог разумевања за најдубље, најузвишеније истине и тајне људскога рода.

Много, одиста много је оваквих стилских детаља, функционално веома добро постављених у осетљивој и наизглед крхкој семантичкој структури романа *Велики њаг* Петера Хандкеа. Тај стилски слој могли бисмо именовати као израз лирске, песничке отворености Хандкеовог сензибилитета која и те како долази до изражаја у његовим романима. Као што је то уобичајено у Хандкеовом романескном дискурсу, стилску убедљивост је и овога пута писац постигао читавим низом блиставих финеса поетског језика које освајају читаоца већ на нивоу самих фрагмената и микростилских гестова, мада истинску убедљивост стичу тек удевањем тих фрагмената унутар целине дела. Исувише је велик број таквих фрагмената које би свако ново читање могло изнова и на другачији начин да препозна, а поготово да их међусобно комбинује, тако да је излишно очекивати да би се неким скрупулосним интерпретативним чином могао исцрпети такав преглед релевантних стилских чинилаца. У том смислу је и на плану функционисања поетског језика очигледно коликих је размера стилско-семантичка неисцрпност Хандкеовог романескног дискурса.

Но, ипак би се, не тежећи било каквом исцрпљивању грађе, могло овлашно указати на неколико блиставих примера тога типа. Уколико потражимо фрагменте у којима се исказује ауторова вештина сачињавања јаким мисаоних склопова, онда се као веома упечатљив издваја онај фрагмент који се односи на значај временског теснаца у животу човека: то превасходно важи за човека који се опредељује за праксу ходања и упознавања света споријим корацима, али није ништа мање важан значај временског теснаца за живот читавих друштава и политичких заједница. Глумац је највише волео доколичарење и доколицу, али је имао невољу са временским теснацем „која га је спадала сваког дана”¹⁹, и то у редовним, недоколичарским одсецима времена. Временски теснац редовно изненађује, а тако је било и тог дана Великог пада. О томе наратор казује на следећи начин: „До сада је имао времена, и надаље га је имао напретек, пошто је одлучено да изостави званично вече, чак се и поиграо мишљу да Жену пусти да буде жена, а ненадано је упао у временски теснац.”²⁰ Занимљив је и овај стилски детаљ који се односи на безличну формулацију одлуке о избегавању званичног пријема код Председника државе: ту писац вели да „је

¹⁹ П. Хандке, нав. дело, 154.

²⁰ Исто.

одлучено да изостави званично вече”, као да то уопште није Глумчева лична одлука него је плод неког објективног, надређеног стицаја околности, некакве више силе која му је наложила да тај део вечерњег програма не обави. Занимљива је и полиптотонска игра речима о томе да је Глумац хтео „да Жену пусти да буде жена”, а то само додатно сведочи о Хандкеовој добро познатој склоности ка различитим стилским ефектима који произлазе из поигравања материјалитетом језика.

Но, како писац одређује овај феномен и каквим облицима стилизације то чини? Он пре свега вели да „наћи се у временском теснацу значило је пометњу”, и то „у сваком погледу, и у времену и у простору, на телу и у души, на себи и са другима”.²¹ У наредним реченицама и пасусима аутор указује на временске и просторне поремећаје који у то „време невоље” настају:

Ако ниси у журби, у журби си. Оно што је горе, постало је доле, десно је постало лево, напред је постало натраг, испред као да је позади, и обратно, и опет обратно, и тако даље у пометњу.²²

Све што је навео показује како тело и душа реагују на ово поремећено стање, а то ће наставити и у следећем фрагменту који се односи на доживљај времена („да ли је било јутро или је било вече?”), а још више на општи поремећај уредног протока мисли:

Уопште, никаква ухватљива мисао, нити о Где, нити о Када, да и не говоримо о Које, о неком другом. Ако је постојало мишљење, онда само о бројевима, и адекватно временском теснацу сасвим бесмислено, а да ли се то могло називати мишљењем? А још и у себи певање без тона, без воље да се оно оконча, увек поново започињано, производило је комплетну пометњу. Певање о нечему одређеном, са одређеним текстом? Да, Химна радости. „Радост краси све лепоте, кћери из Елизија...”²³

И, коначно, на самом крају овог фрагмента посвећеног феномену временског теснаца аутор указује на то:

...да је мој Глумац на врхунцу пометње прекидао своје кретање и да је рекао сам себи: „Готово је. Остављам све, нек лежи, нек стоји. Ни прстом више не мрдам. Ни реч више нећу да кажем. Црни облак на хоризонту је нада мном, ја сам он сам. Зли месец је

²¹ Исто.

²² Исто, 155–156.

²³ Исто, 156.

изашао, ја сам он сам. Бежите сви од мене, сада, у часу моје смрти, ево, куднуо је.”²⁴

И мисаоно и стилски игриво Хандке пролази кроз овакве тематске изазове на одиста запамтљив, упечатљив начин.

Веома су значајни и мисаони фрагменти, тј. читави микроесеји о природи ратова и о начинима њиховог вођења, поготово у савременом добу. Цео проблем Хандке је осмотрио са становишта једног Западнака, свестан чињенице да су Западне земље најактивније и највештије у произвођењу кризних жаришта широм света и изазивања ратова на тим просторима. Што се тиче самих ратова, он посебно разматра четири основне врсте. Пре свега наратор разликује Велике и Мале ратове, па вели да „Велики се воде, а да им се и не види крај, у, за нас овдашње, нас западнаке, трећим земљама, а мали се пак воде ту код нас, даноноћно, другачије убилачки, а ни њима се не види крај”.²⁵ Грађански ратови – истиче Хандке – „у сваком случају код нас, бивају изазивани, и биће опет оживљени”, а могли би „да буду не мали него пре далеко већи, и најјезивији”.²⁶ Највише пажње он посвећује суседским ратовима у којима су увек „две стране кретале једна на другу, а своје породице, ако су их уопште имале, по правилу су држале по страни од ратних збивања”.²⁷ Исходи оваквих ратова су усмерени ка искључењу другог:

Суседски рат могао је да се заврши смрћу, убиством једног од обојице или обојице зараћених, на овај или онај начин. Речи нису долазиле у обзир, а, као што се није више викало, то је значило: исход смрћу, једноструком или двоструком, био је близу.²⁸

Разлози за овакве ратове нису се могли видети,

...није их било, није то била ни бука, ни други језик, боја пута, вера, чак ни, евентуално, оно праизворно не-могу-да-га-смислим.²⁹

Позивајући се на неименоване социологе (а један од њих би могао бити Ерих Фром са својом студијом *Анаџомија љугске геосируктивности*, на пример), Хандке указује на то

²⁴ Исто, 156–157.

²⁵ Исто, 120.

²⁶ Исто.

²⁷ Исто, 120–121.

²⁸ Исто, 121.

²⁹ Исто.

...да је дуго време мира на нашим просторима створило унутрини појединца неку врсту физикалне снаге, простор за неизмерну мржњу свега и сваког, која је нагонила да буде иживљена, и то над првим суседом: онај иза следеће капије, или из још удаљеније куће, већ више није долазио у обзир као објекат; са њиме си био, или си то глумио, чак посебно добар пријатељ.³⁰

У сваком случају, за аутора романа *Велики њаг* суседски ратови су необјашњив феномен, а подразумевао је напад на најближе људе до себе, док је митолошко-архетипску матрицу имао у причи о томе како је с дрвеном палицом у рукама Каин „дивљачки звигнуо њоме свога брата Авеља”.³¹ О целокупном овом коментаторском фрагменту у Хандкеовом роману читалац може да размисли на бар два основна начина: с једне стране, то је облик начелне расправе о рату, односно својеврсни есеј о рату, а с друге стране то је и својеврсни коментар оне објаве коју ће поносно учинити Председник државе у наративном финалу дела. Оба начина излагања се дубоко прожимају, али и међусобно јачају семантичка дејства.

Посебну пажњу треба посветити начину на који Хандке уме да обави поступке специфичне монтаже вербалних фрагмената или јукстапонирање извесних стилотворних чинилаца. Овај поступак је нарочито успело дошао до изражаја у сучељавању описа цркве, тачније – сакристије, и описа јавног клозета: само довођење у везу та два феномена, толико удаљена и супротстављена, довољно говори о природи цивилизације у којој се са подједнаком бригом посвећује пажња чистоћи и једног и другог објекта. У таквим околностима однос између клирика и верника, свештеника и пастве је сасвим специфичан и чудан. Због тога, а наизглед сасвим природно, у цркви свештеник о свом позиву говори с подједнаким уважавањем и претходног, аутомеханичарског посла којим се бавио; на миси Глумац је био једини учесник, те није примио причешће ни хостију, а после су се – подразумевајући да се феномени причешћа и обичног ручка могу изједначити – заједнички почастили у сакристији, уз свештеникове речи да храна „кад једеш сам, ипак губи укус”, а заједнички „обед као овај сад, свеједно шта једеш: како он, ипак, прија”; коначно, свештеник се идентификује са улогом глумца, па додатно образлаже њихову сличност: „Зато што сам, као свештеник, и сам тако неки глумац, треба то да будем.”³² Чисто материјалистички аспекти описа цркве и доминантног амбијента у њој, те одсуство праве духовности делују изразито гротескно,

³⁰ Исто.

³¹ Исто, 122.

³² Видети: исто, 127–135.

па у том смислу између ње и јавног клозета се, одиста, више и не види права разлика. Стога кад уследи опис јавног клозета, читалац не може уочити да је дошло до праве смене смисаоних и стилских регистара, јер тога на нивоу свести главнога јунака / наратора нема. Споља посматрано наратор, чак уочава изразиту сличност два тако удаљена феномена:

Деловао је споља [клозет] пре као мали и ширио се, не различито од црквеног брода у предграђу претходно. Можда је постао још шири чим си за собом затворио и закључао врата. Са куполасте таванице ширила се пригушена светлост преко азурноплавих плочица којима је била обложена сва просторија, и нежно се од њих рефлектовала. Свечана музика оргуља, која је одјекивала свуда, била је ту стално шумљење воде.³³

Ови и овакви детаљи говоре како све време, врло дискретно, али нескривено, романсијер приказује цивилизацију која је склона да та два места, цркву и клозет, по много чему подједнако третира. То пре свега довољно говори о самој тој цивилизацији и о природи људске душе у њој, а притом се указује простор гротескног и хуморног ефекта, прилично горког и мучног. Све то јасно потврђује колико је Хандкеов романсијерски дискурс укључивао суштинске ефекте поетског језика и његових експресивних функција.

Употреба хумора код Хандкеа није нарочито честа, тако да њега никако не можемо назвати хуморним, поготово не хумористичким писцем, али је хумор и те како значајна поетичка чињеница која, врло дискретно, на видело избија тек на појединим местима романа. Његов хумор је деликатан и ненаметљив, али врло функционално указује на природу света, карактеристичних ликова или људских чинова који су достојно описивани и промишљани. Веома често Хандке користи хумор како би депатетизовао ситуацију која је већ испуњена јаким емоцијама, па тако у контексту Глумчевог говора о својим потребама за спасавањем других бића он пушта јунака да исприча догађај из свог детињства, у којем је из запаљене штале спасавао овна све водећи га за рокове ка излазу, а кад га је пустио, одмах је видео да је ован сам отрчао тамо где више није био угрожен.³⁴ Сцену са младићем који је застао пред

³³ Исто, 160. Хандкеова стилска луцидност је овде, дакле, повезала „свечану музику оргуља” („die feierliche Orgelmusik”) и „стално шумљење воде” („das stetige Wassergauschen”) из клозетске шоље, а оваквим нежним стилским ефектима је веома моћно сугерисана сва страхота обесвећивања људскога света која се збивају у секуларним и атеистичким друштвима (видети: P. Handke, *Der Grosse Fall*, 220–221).

³⁴ Видети: исто, 111.

својом кућом и мучио се да нађе кључ Хандке приказује наглашено хуморно, а поређењем са филмовима Чарлија Чаплина и Жака Татија аутор поступцима интертекстуалности и интермедијалности обезбеђује додатне стилске ефекте. Хипотетично тумачење да је можда реч о пијанцу који не може да угура кључ у браву, јесте перспектива која је одмах и порекнута, али овакво нуђење идеје за тумачење, па њено отклањање додатно ситуацију чини смешном; томе је завршне хуморне акорде обезбедио нараторов коментар: „Да се бар скљока доле, па да се то откључавање коначно заврши.”³⁵ И главни јунак је у више наврата изложен хуморним коментарима, и то нарочито у вези са облачењем, при чему је његов смешни шешир са птичјим перцетом послужио аутору у више наврата као средство за хуморно очуђавање главног јунака и за депатетизацију неких његових животних ставова. Када је, примера ради, ушао у временски теснац, тада, између осталог, „погрешно је назуо ципеле; уједно је натакао на главу преврнути шешир”, „искривио је наочаре за сунце”, а „са укриво постављеним стаклима, једним допола горе на челу, другим допола доле на образу”³⁶ деловао је више него комично. Истовремено, кад је требало да се бар мало приреди за улазак у центар града, он је обављао само незнатне радње, па „задњи обод шешира окренуо је напред”³⁷, при чему овакви ситни гестови попримају хуморна и гротескна стилска обележја. Стилизација хуморним средствима је код Хандкеа увек делотворна и служи да се бар мало промени емоционални и смисаони регистар са којим се о предмету говори.

С највише пажње пак требало би осмотрити начин на који Хандке користи нежне, чисто песничке слике које удева у целину романа на неким тематски веома осетљивим структурним местима. Много је таквих нежних поетских слика које асоцијативно богате приказане ситуације и значењски их проширују, али бисмо у овој прилици истакли бар три таква очигледна примера. Те три слике се у композиционој структури романа чине да су сасвим слободне, постављене без строгих функција, те као флуидни значењски чиниоци могу чак бити сасвим занемарени унутар тематске структуре као целине. Прва таква слика везана је за либелу, грађевинску алатку која уравнотежује елементе градње, а та се слика јавила да пропрати мотив слабости која се у рукама и целом телу Глумца јавила оног јутра кад је радња романа почела. Да би што пластичније, визуелно јасније и значењски богатије приказао то стање немира и стање потраге за миром и равнотежом, Хандке је

³⁵ Исто, 119.

³⁶ Исто, 155.

³⁷ Исто, 161.

изванредно сугестивно сачинио слику либеле, а појаву те слике је мотивисао пословима намештања керамичких плочица и нужношћу коришћења либеле у том послу:

Дрхтао је. Он, који је, иначе, отеловљавао душевни мир и чврстину, беше уздрхтао. У годинама као полагач плочица, радећи за свог нестрпљивог, раздражљивог и нетолерантног оца, либела му је била прва ствар, и као алатка и као нека врста узора: ваздушни мехур у оку либеле, када је, тачно и тихо, показивао савршену равнотежу, звао је „мехур мира“; а такав мехур мира открио је онда и у себи; или је он сам био вага мира – могао је да буде то, или да га глуми; а тако је онда и било. Он је свој мехур мира деценијама носио са собом, и радећи; и сваки пут је, као и та алатка са почетка живота, потврђивао своју вредност.³⁸

Треба одмах приметити да читав овај фрагмент функционише као нека врста песме у прози, и да се мотиви веома лепо и складно развијају у целовиту поетску структуру. Сама синтагма „мехур мира“ одлично је нађена, а потрага за уравнотеженошћу положаја либеле савршено, као метафоричко-алегоријска структура, одговара оном душевном стању обележеном унутарњом равнотежом и одсуством немира и поремећаја. На овом и оваквим местима очигледно у Хандкеу проговара песник чије изражајне моћи, без обзира што и сам даје предност романсијери, никако не треба занемарити. Слика и мотив либеле неће се више јавити у роману *Велики њаг*, али слободно можемо рећи да је то штета и да је аутор свакако могао и нешто шире искористити сугестивност поетске целине коју је изванредно у једном фрагменту изградио.

Један други мотив, међутим, није остао без своје поновљене употребе, а то је мотив соколовог пера. Овај мотив и одговарајућа слика употребљени су на неколико места у роману, а притом су мењали своју функцију и семантичку ауру. Прво важно јављање овог мотива везано је за комично и гротескно Глумчево облачење за тај велики дан кад се много тога требало десити, а наместо тога десио се велики пад: тада је романескни јунак грешком обоо различите чарапе, покидао је пертле на ципелама, није успевао да веже машину, а кад је као круну на главу ставио „сељачки шешир измољчаног обода са заденутим соколовим пером, био је коначно спреман за полазак“.³⁹ То тривијално соколово перо је на гротескан начин обележило завршни тренутак облачења, па се – фразеолошки речено „као шлаг на торти“ – појавило у завршном моменту

³⁸ Исто, 21–22.

³⁹ Исто, 33–34.

припрема, а његова неприкладност је дискретно најавила да, и на плану романескне фабуле, неће уследити никакав велики чин него ће наступити нешто управо супротно – нешто смешно и гротескно. После оваквог почетног појављивања, уследила је наглашена поетизација мотива и песнички упечатљива слика пада птичјег пера са висина, јер су своје перје соколови, „током те две-три седмице, ко зна зашто, одбацивали: увек само једно једино, тиграсто у смеђе-зелено-белој боји”.⁴⁰ На самом крају овог пасуса, врхунски квалитет песничке слике је аутор досегао истицањем специфичног начина на који је перо летело и на који га је Глумац перципирао:

Оно, то соколово перо, пошто је управо било испуштено, једрило је пред његовим очима, њихало се и махало у ваздушном простору, тамо-амо, уздуж и попреко, и пало је усправно, и са бадрљицом надоле, у том положају тек непосредно пред тлом.⁴¹

Соколово перо се више не јавља као комични модни детаљ уведен у човеков свет и наглашено функционализован као наводни украс, него се јавља као феномен природног света. Чудесна лакоћа пиктуралности са којом га је Хандке предочио читаоцу и необичност самог догађаја дали су овој слици нешто готово метафизички узвишено: соколово перо се овде јавља као нешто налик на дар са самога неба.

У једном од следећих јављања мотив је већ укључен у хипотетички оквир догађања, па се ту исказује како би се Глумац понашао да му се поновио такав чудесни догађај пада соколовог пера са неба. Хандке записује:

Не би се Глумац зачудио да му је са неба пуног сијавица управо пало још једно соколово перо, треће, или чак перо летњег орла. Нехотице је погледао горе, тамо су светлукали, тик један за другим, дакако, само вечерњи и ноћни авиони. Прекасно за пискање сокола, исувише касно за крештање орла. У најбољем случају чуо се зов сове.⁴²

⁴⁰ Исто, 44.

⁴¹ Исто.

⁴² Исто, 182–183. У вези са стилском сугестивношћу Хандкеовог текста на немачком, вредело би истаћи извесне потешкоће у превођењу сложеница. Хандкеову сложену лексему „Wetterleuchthimmel” (која обједињује речи као што су: „време” у метеоролошком смислу, „светиљка” и „небо”) Жарко Радаковић преводи конструкцијом „небо пуно сијавица”. Читајући само превод, неки неопрезни читалац би могао помислити да је реч о погрешци у исписивању речи, те да је уместо правилне речи „сијалице” погрешно исписано „сијавице”. Но већ у првом наредном пасусу ова реч ће се поновити („При следећем блеску сија-

На самом крају романа поново је уведен мотив соколовог пера, али сада тако што је романескни јунак, Глумац, оно смешно и гротескно перце из шешира пустио да се са земље пење ка висинама, са којих се, ко зна када, и спустио у људски свет: „Одложио је шешир, а једно од соколових пера пустио је да једри изнад трга.”⁴³ Тако се у овом чудесном, песнички изузетно вештом кружењу мотива, соколово перо почело враћати тамо одакле је и дошло – свету птица, тј. свету чисте природе. Ово је, свакако, једно од оних најуспелијих песничких места доследно вођених као дискретно, симболистички обликован мотив у роману: тим мотивом је Хандке остварио неколико блиставих песничких ефеката који моћно обогаћују романескну целину.

Изузетно успело, а чисто песничким ефектима, Петер Хандке је и завршио свој роман, тако што је као повлашћени мотив истакао однос мајке и сина. Тај је однос у роману *Велики њаг* приказан као особен и проблематичан на више начина. Глумац, примера ради, своју мајку готово и не помиње, а на једном месту – савим узгредно, и помало гротескно – чак каже да је није ни имао: „А још у детињству – а било га је и поред тога што није имао мајку – нису паркови били за њега.”⁴⁴ Своју бившу жену као мајку помиње у доста лошем светлу јер ова авантуристкиња са собом, у недођију, вуче и свога сина, тако да Глумац нема са сином никакав стварни однос: тај однос се гради тек у његовој имагинацији и у етерским просторима њиховог дијалога који Глумац води у себи. Жена код које тренутно борави не помиње се са својим мајчинским потребама, страстима и заносима, па се цео овај комплекс родитељства у роману *Велики њаг* може сагледати као пре свега однос ускраћености, одсуства и празнине у погледу једне од суштинских манифестација људскости уопште.

Стога је наглашено дирљив сам крај романа, на којем се појављује једна од персонално неидентификованих мајки из мегаполиса, као анонимна чланица те многољудне заједнице:

вице...”), па постаје коначно јасно да није реч о коректурној погрешци него о превиоочевјој стилској игривости којом је покушао некако да изрази непреводиву обухватност сложенице „Wetterleuchthimmel”. Утисак је, међутим, да је тај спој: „време” – „светиљка” – „небо” остао без пунога адекватна на српском језику, а то је иначе познато као једно од кључних потешкоћа у превођењу са немачког језика. Слична потешкоћа се појавила и при преводу сложеница „Falkengellen” („писање сокола”) и „Adlerblöken” („крштање орла”), при чему је, због Хандкеовог избора речи („gellen” и „blöken”), преводилац морао да избегне уобичајене српске конструкције: код Срба, наиме, „соко и орао клићу”. Ови случајеви само сведоче колико је посао преводилаца тежак и пун разноврсних искушења.

⁴³ Исто, 199.

⁴⁴ Исто, 94.

У једној од тих кућа или кућица јасно чујни кораци, спори, тешки: мајка се пела уз дрвене степенице горе на мансарду, у напуштену собу изгубљеног сина. Гласови неутешности. „Учини да...” Учини, шта?⁴⁵

Ситуација ове мајке је, упркос пишчевим кроки потезима, доста јасна: она је, попут више других ликова овог романа, остала сама, а син ју је напустио. Њен глас је неутешан, као и гомила других гласова који вапију у својој неснађености и очају. Она се обраћа некоме, али је нејасно коме: свом одсутном сину? Или можда оцу, некоме од рођака или пријатеља, који би могли имати каквога утицаја на развој ових догађаја? Или се, можда, обраћа Господу Богу саме очекујући милост са неба, или бар награду на ономе свету, ако задовољење не може доживети на овом? Уз то, мајка би да за нешто замоли, али ни сама не зна за шта то да замоли: какву стварност да замисли, па да она одговара њеним жељама а да истовремено буде и остварива. Зато њене муцаве речи писац само понавља и додаје јој упитну заменицу као израз стварне, заједничке запитаности над њеним исказима, али и свеопште запитаности над смислом описаног света и романа као сведочанства о свему томе.

Ова сјајна песничка слика, тако, заокружује све оно о чему се говорило од почетка па до краја романа *Велики њаг*, али је та слика довољно отворена да указује и на могуће наставке овог романа, а ти наставци воде ка другим неким ликовима, ка другим догађајима и наративима, па и ка другим могућим значењима и смисловима какви могу да се појаве у савременом свету, посебно у свету метропола и мегалополиса. Завршетак романа је изведен као и његов основни композициони ток: као што су у романескном дискурсу промене фрагмената хитре и брзе, тако је и завршетак романа нагао, без посебних припрема, по свему налик на завршетак какве лирске песме у којој поента на себе преузима много тога недореченога. С обзиром на природу Хандкеовог романа и његовог особеног романсијерског дискурса, једино је овакав, отворени завршетак, наглашено песнички, симболички и драмски напет, могао да буде ефектан и да погоди у срце ствари приказане догађаје, ликове и наративни облик излагања.

*Романескни дискурс: Велики усјон,
Велики њаг и секуларна мистика*

Уочивши све ове детаље Хандкеове поетике и његовог романескног дискурса, поново долазимо до питања које смо, природно,

⁴⁵ Исто, 201.

морали поставити на самом почетку читања овог романа, али је још природније да дочитавањем дела добијемо основне чињенице на којима можемо да заснујемо некакав потпунији и садржајнији одговор. Шта је, дакле, Велики пад? Уколико се задржимо на темељној наративној структури, на самој основној причи и на функцији главног књижевног јунака романа, наметнуће нам се, готово сам по себи, одговор који каже да је Велики пад садржан у трима великим обртима које је Глумац, у једном кулминативном тренутку који је дуго припреман, коначно начинио када је негде у предвечерњим сатима дошао у сами центар града. Глумац је, дакле, тога дана, у којем се збива основно време романа, требало: 1. да дође на пријем код Председника државе да би добио највише признање за свој културни и друштвени рад; 2. да се нађе са Режисером и да се коначно договоре о детаљима снимања филма о обневиделом убици којег он, Глумац треба да игра; 3. да се нађе са Женом која тврди да га воли, па чак и да се они међусобно воле, мада он зна да он њу не воли него да му је она тек, напосто, добра. Избегавши сва ова три сусрета, он је избегао велике, кулминативне тренутке друштвених, културно-уметничких и интерсубјективних признања за себе, али је исто тако избегао и чинове велике манипулације и тешких злоупотреба његовог имена и дела које би показале да је он, прихватањем тих признања, јавно постао саучесник прљавих дела у којима он, Глумац, никако не жели да учествује.

У том смислу су Председник, Режисер и Жена, сами по себи, чисто отелотворење Великог пада: они представљају наводно велике смисаоне и цивилизацијске догађаје, отелотворење државне моћи, сфере културно-уметничког рада и сфере личне љубави, па у том смислу се и највеће човекове наде полажу управо у тај простор који управо они обележавају. Тако бар бива на први поглед, али на онај други поглед (а већ смо указали на детаље из романа у којима Хандке истиче важност тог, другог погледа) лако се може уочити да управо ти људи, ставови које они заступају, немају никакве чврстине, ни озбиљности, ни утемељености, па самим тим никоме озбиљном не могу ни импоновати. Другим речима, Велики пад увек постоји тамо где постоји и често неименовани, тек наговештени, али уочљиви и обећавајући Велики успон. Сва ова три лика, дакле, манифестују и три облика Великих успона: Председник као носилац велике државне моћи и најјачег центра друштвеног одлучивања, Режисер као носилац медијске моћи и најутајанијег центра одлучивања у сфери културе и уметности, Жена као носилац елементарне еротске моћи и центра одлучивања који се успоставља у микрозаједницама двоје људи које спаја љубав и одлука да се посвете једно другом. Сви ови облици успона људскога бића

се истовремено показују и као друштвене чињенице којима се може озбиљно и на опасан начин манипулисати, па су сви Велики успони истовремено и потенцијално Велики падови. Другим речима, тамо где постоји ситуација Великог успона, ту истовремено постоји и ситуација Великог пада, а важи и обрнуто. У односу на ова три повлашћена лика, за главног романескног јунака, за Глумца, то јесте Велики пад са становишта друштвеног успеха јер је он пропустио неке шансе за друштвена признања, али је истовремено и Велики успон са становишта аутентичног морала који на индивидуалном плану романескни јунак настоји да изгради. Другим речима, за Хандкеа је Велики пад увек помало двосмислен, па и вишесмислен: ако је на једној страни сасвим јасно да он доноси некакве несумњиве губитке и представља некакве поразе, на другој страни он пружа прилике да се постигну некакви добици или победе који се не би могли постићи да није било тих, несумњивих губитака и пораза. Велики успони и Велики падови су лица и наричја истих ствари, људи и догађаја.

Но вратимо се начину на који, у својим појавним облицима, можемо разумети феномен Великог пада. Уколико се задржимо не само на основној наративној структури него сагледамо роман у његовим ширим садржинским аспектима, тада можемо открити још читав низ чинилаца које ваља сматрати различитим манифестативним облицима овог феномена Великог пада. У тој перспективи могли бисмо кренути од Глумчеве теорије о трима гладима: глад за храном, глад за женом и глад за духом. Ни у једној од те три битне области човекове стварности приказане у роману *Велики њаг* ништа не функционише како треба и како би било пожељно. Храна у овом роману и није добила неко претерано видљиво и значајно место, мада се о њој говори не тако мало, али више некако успутно. Ипак, могли бисмо закључити да се, у области глади за храном, у роману и не дешава богзна шта значајно, те да сама та безначајност представља својеврсни пад вредности, и то Велики пад, у односу на некакву стварност коју, примера ради, краси гастрономски хедонизам.

Ни глад за женом ништа нарочито садржајно није донела Глумцу, па је у односу на еротску, љубавну димензију стварности, свет романа *Велики њаг* такође манифестовао очигледни, Велики пад: ниједан, наиме, однос у овом романескном свету не наликује на прави љубавни однос, а све што се јавља само нас подсећа на то колико је очигледан пад у односу не велике љубавне догађаје преношене моћном меморијом света, сачуване у митовима, религији, усменој и писаној поезији, историографији, философији и другим културним дисциплинама. Но, у овом романескном свету не само што ни трага нема од великих љубави него нема ни породице

у пуном облику, па је и то Велики пад у односу на оно што је некада било и оно што би требало да буде. Сви родитељски односи у роману су такође Велики пад у односу на оно што су породице некада биле, а поготово оно што би требало да буду. Пођимо, примера ради, од односа које је главни јунак романа, Глумац, успостављао са блиским љубавним, па и породичним фигурама *Великој њага*. Глумчев однос са оцем је био веома лош, док са мајком није ни постојао; његов однос са супругом, која живи негде на Аљасци, претворио се у чисто ништавило, у истинско присуство у одсуству; и однос са њиховим заједничким сином потпуно је испражњен од сваког реалитета, па он сину шаље некакво имагинарно писмо, а не зна уопште како да то писмо адресира; чак и однос са Женом, који би могао највише наликовати на љубавну релацију, сасвим је испражњен од елементарне љубави, а Глумац једино зна да то није љубав, мада јесте нешто за њега добро, а и нешто за њу, за Жену, такође добро.

Хандкеов романескни свет, дакако, нема снаге ни за неке јаке и страдалничке љубавне релације које су некада успостављали Тристан и Изолда, Ромео и Јулија, мадам Бовари, Ана Карењина и др., а поготово нема разумевања за сентименталистичке интриге Лаклоових *Опасних веза* и сличних творевина. Сама љубав, па и феномен породице која би на љубави требало да почива такође су у знаку Великог пада. Велики пад је, тако, именовао феномен непостојања љубави у свету, јер се она, љубав, појављује тек као илузија. Жена сматра да она воли, али не прихвата чињеницу да није вољена: она чак сматра да је победила љубав двоје људи у односу на цео свет, а то је за њу победа љубави у односу на време које љубав поништава! Време је пало, а љубав победила, чак и ако то и није љубав у правом смислу речи него, можда, тек некаква једноставна, прагматична и тривијално свакодневна љубав. Жена, дакле, објављује победу љубави, а љубави заправо нема: о томе да љубави нема говори Глумац, онај који је проглашен да воли, али који је изричито ту љубав порицао, а чинио је то све док је имало смисла о том паду говорити! Нису ли, дакле, и љубав, и породица, и блискост два бића у знаку јаке фигуре Великог пада?

Ни трећа врста глади на којој Глумац заснива свој поглед на човека и његову природу ништа велико није донео у погледу функционисања међуљудских односа у Хандкеовом роману *Велики њаг*: глад за духом у неком аутентичном облику једва да је исказана, а манифестује се највише у некој врсти недовољно артикулисане потребе за аутентичношћу духовних вредности које човек у себи носи. Та потреба, по свему судећи, постоји, али се она не материјализује до сасвим јасних форми и до граница које нужно захте-

вају удовољење како би то требало да буде, па се и ова релација не може другачије оценити него само као израз фигуре Великог пада. Али ако и није Глумац јасно декларисао путеве могућег одуховљавања света, он бар јесте наговестио такву несумњиву потребу коју би требало да осећа свако људско биће.

Покушали смо, дакле, из два понешто различита угла да промислимо фигуру Великог пада: с једне стране, помоћу основне нарративне структуре, а с друге стране помоћу опсесивних идеја главног јунака. Тако смо дошли до понешто различитих увида, али нам ти увиди сведоче о истоветној ствари, само што је она, та ствар, сагледана из различитих углова. Овим увидима могли бисмо додати још читав низ детаља који сведоче о фигури Великог пада онако како се он манифестује у структури Хандкеовог романа: то мноштво ће на сличан начин да проговори о феномену који је одлучно утицао на обликовање наслова овог дела. Тих детаља може бити веома много, а њихов број и облик зависиће у највећој мери од спремности читаоца да из понуђеног нарративног и симболичког обиља овог романескног света уочи и издвоји баш неке, посебне аспекте стварности које могу осветлити феномен Великог пада.

Ни пријатељство, ни неки други, сродни људски односи нимало не наликују на оно што одговара појавама идеалитета у овој области, па се приказани свет у Хандкеовом роману и у том погледу може оценити само као Велики пад. Нигде нема ни трагова озбиљнијих пријатељских релација, какве је, примера ради, парадигматично приказао *Еј о Гилгамешу* у односу Гилгамеша и Енкидуа, или Сервантесов *Дон Кихот* у комично-гротескном пријатељству Дон Кихота и Санча Пансе. Присуство насиља је свугде очигледно, а читаве насилничке групе (свеједно да ли дечје, адолесцентске или групе одраслих насилника, па чак и потенцијалних убица) слободно се крећу и неспутано манифестују своје наклоности ка делинквентном понашању. Истина, понекад су и очекивања некаквог облика насиља умела бити претерана, чак и сасвим погрешна, али то не значи да није више него очигледно да је људска деструктивност узела великог маха у савременом друштву и да се манифестује на много неконтролисаних начина. Генерално посматрано, романсијер нас упозорава како не постоји ни елементарна брига о човеку, а то се најбоље исказује онда кад се човек нађе на маргини друштвених дешавања, када постане анонимни члан некаквих заједница које као целине, као скупине људи, бивају сасвим заборављене и потиснуте. Тако су, дакле, заборављени и општи хуманистички принципи људског друштва, а самим тим и генерална концепција хуманизма као политичког и антрополошког идеала: наместо тога се појављује концепт смрти човека и

феномен трансхуманнога друштва, феномен постчовека који савршено прати појмове постистине, постметафизике и сличних објава смрти неких кључних категорија човековог опстанка.⁴⁶

Све је, дакле, Велики пад или би то тек могло да постане! Велики пад је и снимање филма о обневиделом убици у амбијенту где нас на сваком кораку може очекивати такав некакав поремећени људски телесни склоп спреман на деструктивно дејство. Велики пад је како то што је Глумац прихватио ту улогу, тако и то што је ту улогу одбио: јер одмах се за такву улогу, бар на симболичком плану, пријавио сам Председник државе, који је, објављујући рат тамо некој малој држави, а све то у име самога бога, постао један још већи обневидели убица него што би био Глумац да је ту своју улогу само одиграо на филму. Велики пад је и када се са савршеном мисаоном лакоћом и нехајним моралним расуђивањем некој држави објави рат, па кад она почне да се сурово уништава, као што је с лакоћом била донесена одлука и потом сурово уништавана СР Југославија 1999. године. Велики пад је и пад читаве Западне културе која се све активније и отвореније, без теоцентричке опрезности и хуманистичке критичке самосвести, почиње појављивати у облику Сумрака Запада, како на то са метафизичким и историофилским заносом указује Освалд Шпенглер. Овај немачки историчар не сматра да историја треба да се сведе само на прилежно и прегледно пописивање политичких и војних догађаја, па зато у својој студији *Сумрак Зайага* истиче питање:

Постоји ли нека такорећи метафизичка структура историјског човечанства, с оне стране свега случајног и несрачунљивог појединачних догађаја, једна структура која је битно независна од надалеко видљивих, популарних, духовно-политичких творевина површине?⁴⁷

Одмах потом о свом основном методолошком приступу он ће записати:

⁴⁶ Потврђујући став да постхуманизам подразумева основну идеју да човечност једино може постојати по свом односу према нечовечности, Брус Кларк закључује да „нонхуманизам је алтер его постхуманизма” (видети: Bruce Clarke, „The Nonhuman”, у: Bruce Clarke и Manuela Rossini (прир.), *Literature and the Posthuman*, Cambridge University Press, Cambridge 2017, 151). Ваља, међутим, приметити да идеја постхуманизма, тако драматично формулисана у нашој епоси, тј. у време огромног развоја науке, технике и технологије, ипак није нешто сачим човек у дубинама повести и сопствене имажинације већ није имао озбиљних искустава, па и базичних сазнања.

⁴⁷ Освалд Шпенглер, *Сумрак Зайага*, прев. Владимир Вујић, Књижевне новине, Београд 1989, 35.

И најтрезвеније чињенице политике, посматране из такве перспективе, добијају симболички и управо метафизички карактер; и можда се овде први пут као такви тумаче: египћански систем управе, античко новчарство, аналитичка геометрија, чек, Суецки канал, кинеска штампарија, пруска војска и римска техника грађења путева.⁴⁸

Насупрот доминантним облицима егоцентризма Западне мисли, Петер Хандке је превасходно резервисан и сумњичав у односу на Западну империјалну политичку и војну праксу. Притом он своје мисаоно упориште налази управо у оним токовима који се одупиру свим облицима некритичког мишљења, па се одупиру и нимало ослабелој традицији евроцентричке заслепљености и западњачке самољубивости. Као што је већ речено, Хандке веома јасно декларише своју позицију као тачку гледишта човека који усред Западног света говори о природи и манифестативним облицима тог истог Западног света, али он то чини са свешћу да ту фигуру Великог пада од Запада веома лако могу преузети и многи други кандидати за улогу Највећег моћника на кугли земаљској и за улогу Обневиделог убице надлежног над свим људима света. У таквом општем стању губитка духовних параметара стварности и губитка самокритичког претресања, све може представљати пад у људским животима и у животима друштвених и политичких заједница, а нарочито је пад све што наликује на успех, успон и постигнуће: такви успони доносе страшна деструктивна искушења, па истовремено носе и јасна обележја метафизичких неуспеха, пораза и неподношљивог стапања са дном. Велики пад је, у том смислу, и победа личне својеглавости која је учинила да Глумац не изађе на место где је Председник државе требало да објави почетак рата, јер је на том истом месту објављена моћ државе да удара по туђим државама и народима. Истовремено је Велики пад и превласт такве логике историјских дешавања по којој се показало да ако Глумац неће на филму да игра улогу обневиделог убице, Председник хоће ту улогу, али не на филму него у стварности. Кад се створе услови за Велики пад, све постаје део приче о Великом паду и ништа тој причи не може да измакне и да се из ње изузме, а такво сазнање је добрим делом потврђивала и историографија, чији испрени представник јесте и Освалд Шпенглер.

Читава стварност се претворила у велико магијско кретање, кружење логиком Великог успона и Великог пада, а насупрот томе може да се постави само побуњени човек. Побуњеник је спреман да искочи из тог кружења по познатом обрасцу и да учини некакав

⁴⁸ Исто, 40.

гест непристајања и нарушавања предвидљивих потеза. У једном тренутку, у магновењу, Глумцу се читав савремени културни систем учинио упоредив са некаквим „новим светским театром” који тражи своје саучеснике и извођаче радова: режисер је свакако типични представник тог система, а Глумац је његов атипични, проблематични учесник. Хандке о таквој ситуацији свог јунака записује:

Ту су, дакле, кривудали и укрштали се типови тог новог светског театра? Кога ли ће међу њима он пожелети да глуми? Да глуми? Да представља? Да буде неко од њих? Ах, свете! Ах, епохо драга! И за тренутак је он угледао себе како налеће на најмоћнијег међу њима и како му забада нож у стомак.⁴⁹

Нож је, дакле, овде симбол побуне и потребе да се радикалним чином, одлучним отпором, па можда и злочиним који би некако учинио да злочини, ипак, некако престану. Тај нож протеста и отпора појавиће се на још једном, важном месту у роману *Велики њаг*, а збиће се то при самом крају романа, на оном месту где се Глумац гневно окренуо против жене којој, захваћеној очајем, није могао да помогне. Тада је он пожелео „да се баци на њу и сјури јој нож у стомак, као и, 'нажалост, само у мислима', председнику, тог преподнева. И за длаку то није учинио”.⁵⁰ Свог јунака Хандке нимало не идеализује: Глумац није савршен, светли лик који би сасвим одступио од облика понашања осталих припадника овог света спремних на Велике успоне и Велике падове. Глумац је само део овога света, његов побуњени део, онај који је спреман да пружи нимало идеализоване отпоре: можда је то и погрешно, можда доводи до још већег Великог пада, али је тај отпор ипак настао као облик побуне против Великог пада.

Још бисмо много детаља у прилог потпунијем разумевању фигуре Великог пада могли наводити, али исцрпност није основна интенција овога текста. Важно је да схватимо да је неопходно да сагледамо ово драгоцено мноштво јер нам оно даје материјал од којег је сачињена јединствена и целовита слика која успева да прозре и деконструише то мноштво као израз једног те истога стања ствари у друштву и у људима. Није, дакле, неопходно даље исцрпљивати ову сферу значења, тим пре јер свако ново читање може открити неке нове, до сада неуочене детаље који основну слику могу употпунити. И мада има оних који ће лакомислено рећи да је Хандкеов роман само прича о ходању, посматрању и размишљању, ипак се намеће јасан закључак да *Велики њаг* јесте једна сјајна

⁴⁹ Исто, 60.

⁵⁰ Исто, 196.

символичка конструкција која садржи мноштво могућих значења и не дозвољава да иједно од њих до краја семантички исцрпи сам феномен. Та фигура стога указује на то да цивилизацијски напредак и Велики успон по правилу доводе до некаквог слабљења које нужно води и до Великог пада. Не, не заступа Хандке, притом, никакав русоовски модел мишљења по којем је цивилизација имала крајње негативног ефекта на морални човеков хабитус и дегенерисала га у мери у којој је он губио изворну честитост и врлине природно му урођене.

Однос дивљег и углађеног, односно природног и цивилизованог човека је у Русоовој расправи *О пореклу и основама неједнакости међу људима* изузетно заострен, па је овај аутор записао да се они

толико... разликују суштином свог срца и наклоностима, да би оно што је за једног највећа срећа другог бацило у очајање. Првome је могуће да дише само у слободи и излежавању; жели само да живи и да се одмара, и у поређењу са његовом потпуном равнодушношћу ништа не би била хладноћа једног стоика. Напротив, грађанин, вазда запослен, у зноју, у покрету, лупа главу како да се још више запосли. Ради до смрти, и да би живео трчи јој чак у сусрет, или се одриче живота ради бесмртности.⁵¹

Надаље Русо вели да „дивљак живи у себи, а друштвени човек ван себе и слуша једино мишљење других и може се рећи да своје биће осећа једино посредством њиховог суда”, при чему се у животу цивилизованог човека

све... своди на лицемерство, све је лаж и глума: част, пријатељство, врлина, па чак и пороци чију су тајну најзад открили да се и њима човек може да похвали. Тражећи увек да други кажу свој суд о нама и немајући храбрости да то сами учинимо, и поред свег мудровања, човекољубља, васпитања и узвишених ставова, остаје нам лицемерна и безначајна спољашњост, част без поштења, разум без мудрости и задовољство лишено среће.⁵²

Читајући Русоа могли бисмо, пре свега, зажалити што су култура и цивилизација ушле у живот људскога рода и почеле одлучно обликовати његов развој.

Такву врсту русоовске оштрине, па и наивности свеукупне визије у погледу развојних датости човека као бића Хандке, оди-

⁵¹ Жан Жак Русо, *Друшћивни уговор. О пореклу и основама неједнакости међу људима*, прев. Тихомир Марковић, Просвета, Београд 1949, 160.

⁵² Исто, 161.

ста, нигде не излаже. Он само жели да изрекне једну упечатљиву интуитивну, песничко-романескну визију савременог света, а с том визијом и да упозори на опасности од потпуне дехуманизације, од успостављања система лажи и мистификација као нормалног начина мишљења и опхођења: то је проблем који на деловање покреће романсијера и песника у њему јер он би да учини све што може да се неке аутентичне вредности људског живота и света ипак не изгубе и нестану као да их никада није ни било. У том смислу је оваква дијалектика догађања у животу човека и друштва начињена као својеврсна, секуларна верзија Апокалипсе: и у библијским догађањима које је описао Свети апостол Јован Богослов у „Откривењу” губитак на једној страни, тј. уништење овога света, доноси добитак на другој страни, тј. повратак човека самоме Богу и успостављања коначног Божјег царства.⁵³ Овај роман, као и Хандкеова књижевност уопште, припада, у основи, апокалиптичким визијама света, али тако да је приказана апокалипса појединих људи и мањих друштвених заједница, а не света као целине. Тако Хандке чини да у једном у основи обезбоженом друштву какво је Западно прича о губитку неких аутентичних вредности ипак може да се исприча, чак и да буде прихваћена, а да притом не буде изложена јавном омаловажавању и презиру као израз превасходно религијске слике света, што секуларним умовима нашег доба значи израз чистих измишљотина и будалаштина.

Природа Глумца је у једном тренутку, на самом почетку романа, објашњена у перспективи самог аутора и његових поетичких, романескних намера:

Повест глумца, у једном једином дану, од јутра па до дубоко у ноћ? И то глумца не при његовом делању, него у доколици? Такав један: као јунак, било како, једне повести, на све то и озбиљне? – Не неко угроженији од глумца, или још чвршћег корака; него неко баш као он. Нико други до тај који у животу и не глуми. Он, глумац, као „ја!”; толико тога за тако мајушно „ја”. Изван свог глумачког посла – дакле, не у некој улози – и данима нигде. Дакле, такав треба да буде јунак ове повести, да делује епски и као неко ко је чврсто на земљи. О њему ваља приповедати, ни о коме другоме.⁵⁴

⁵³ Отуда у *Откривењу Јовановом* сведочење о пропасти прошлога и доласку новог света: „И видјех небо ново и земљу нову; јер прво небо и прва земља прођоше, и мора више нема”; а нешто касније јавља се Божји глас који вели: „Ја сам алфа и омега, почетак и свршетак. Ја ћу жедноме дати из извора воде живе забадава” (*Откривење Јованово*, 21, 1 и 6).

⁵⁴ П. Хандке, нав. дело, 13–14.

Ауторова поставка је очувана до краја романа и на адекватан начин је реализована: романескни јунак је довољно епски, довољно на земљи, а истовремено је и такав да омогућује својеврсну, макар и делимичну, идентификацију аутора и јунака („Он, глумац, као 'ја!'; толико тога за тако мајушно 'ја'.”⁵⁵), сасвим довољну да се поставе нека важна питања која је постављао и сам писац, Хандке, својим књижевним делима пре свега, али и непосредним присуством и сведочењем у друштву, у политичко-културном амбијенту Запада, целе Европе и целог света.

Лик Глумца је, дакле, у извесној мери начињен као нека врста аутобиографске Хандкеове креације. Реакције тог лика су у великој мери онакве какве су и реакције писца: оне нису строго интелектуалистичке него више песничке и естетске; оне су последица више целокупне доживљајности, а не свођења догађаја на интелектуалну, рационалну димензију догађања. Зато је за Глумца, али и за Хандкеа, потреба да неке учини неко добро неопходна као нека врста очувања оне енергије светости сачуване у традиционалним друштвима, енергије какву су људи препознавали код разних политеистичких богова, или код једног јединог монотеистичког Бога, или код пророка и уопште светих људи. У секуларном свету у којем живи и у којем пише и дела, Хандке је потпуно свестан да мора бити темељно уздржан у погледу исказивања суштинског разумевања трансцендентног света у којем обитавају бића моћнија од човека. Ипак, упркос томе што о томе свету неће ништа јасније и изричитеје рећи, он има потребу да понегде нешто о томе натукне, али још и више да чиновима и делањем такав свет у самоме себи очува и пренесе га другим људима који постојано обитавају у мисаоним оквирима секуларног света. Чињење добра, дакле, јесте код Хандкеа нека врста тихог, притајеног сећања на чуда Исуса Христа и других богова: ако не може да поврати умрлога из гроба, ако не може да слепоме врати вид или да кљастог подигне на ноге, бар може да учини понешто добро неке кога је огромна већина људи прогласила природном жртвом и нужним патником. Људи кажу да то тако треба да буде, али Глумац, па и Хандке, кажу да није баш све онако како се чини и како су људи себе убедили да мисле. Хандкеово чудо је, у том смислу, нека врста интуитивно, секуларно-мистички схваћеног чуда у друштву у којем за чуда, рекло би се, нема више никаквога места.

Суштински посматрано, Хандке и јесте писац секуларног мистицизма. Овај сјајни, прозорљиви немачки писац као секуларни мистик живи пуним доживљајним капацитетима у свету у којем се задесио и који је он признао за свој, а који није баш у потпуности

⁵⁵ Исто, 14.

једнак са овим светом неолибералног капиталистичког раја, који се данас – добрим делом по Лајбницовом моделу мишљења – сматра јединим могућим и најбољим од свих светова. Своју тезу о „крају историје” Френсис Фукујама је засновао на својеврсном, парадоксалном споју више чинилаца: од хришћанско-есхатолошке визије поновног доласка Спаситеља Исуса Христа; преко Лајбницевог идеје о најзад реализованој престабилизованој хармонији и досегнутог најбољег од свих светова; преко Хегелове поставке о успостављању општег светског духа; преко марксистичког утопијског ентузијазма везаног за напуштања историје класног друштва и досезање истинског комунизма; па до постструктуралистичке, фукуовске идеје о смрти човека и уласка у бескрај дискурсни игра као открића коначне човекове слободе са којом овај најзад неће знати зашто би је уопште очувао као неопходну вредност сопственог живота. Када Лајбниц вели да „бескрајна мудрост Све-Могућег, придодата његовој бескрајној доброту, учинила је да, све у свему, ништа није могло бити боље створено од онога што је Бог створио”, онда то делује као моћна и свеобухватна мисао из које се одиста могу изводити различите консеквенце.⁵⁶ Када пак Фукујама каже да „либерална демократија и слободно тржиште представљају најбољи режим или, прецизније, најбољи од могућих алтернативних начина организације људског друштва”⁵⁷, онда се то указује као веома крхка и хипотетична мисао чији основни предуслови могу веома лако да се промене тако да основни закључак нестане као прамичак дима.

У односу на поменуте амбициозне мислиоце, Хандке савремени свет доживљава уз помоћ сасвим другачије менталне шифре. Он светом настоји да овлада интуитивним и уметничким, књижевним и песничким сензибилитетом који по много чему наликује

⁵⁶ Видети: Готфрид Вилхелм Лајбниц, *Теодикеја*, прев. Бранка Милошевић, Плато, Београд 1993, 394. Не треба, дакле, сметнути с ума да Лајбницова идеја најбољег од свих светова у основи почива на идеји живог Бога, те на постојању Њему примерене антецедентне воље, из које се могу изводити све остале консеквентне воље, укључујући и ону финалну, такође Божју вољу. На таквим основама сасвим убедљиво делује идеја о могућем постојању Божјег света као најбољег од свих светова, тим пре јер је такав свет створио сами Бог, а уз то тај свет ипак није лишен постојања зла, него је зло тек стављено у равнотежу са добром тако да добро у коначном исходу победи. Без такве антецедентне воље, ма како је замишљали и објашњавали, свака идеја о томе да би неки свет био не само најбољи од свих светова него да би уопште имао услова да елементарно опстане, све то, дакле, делује као потпуно утварна, неутемељена, безнадежна мисао. Отуда ни Маркс, ни Фуко, ни Фукујама, ма колико се побринули да своје увиде опскрбе одговарајућим емпиријским истраживањима, нису у стању да изграде мисаони систем способан да издржи темељније претресање самих духовних темеља на којима почивају.

⁵⁷ Френсис Фукујама, *Крај историје и последњи човек*, прев. Бранимир Глигорић и Слободан Дивјак, ЦИД, Подгорица 1997, 351.

на доживљај мистичке пунине и теургијских заноса. Но, његов мистички чин ипак нема неку одређенију духовну подлогу на којој би се успешно могао одржати, него се у потпуности заснива на уметничкој, естетизантској интуицији. Зато је његов мистицизам секуларног типа, зато је он без чврстог, одређенијег темеља, изузетно чудан, необичан, чак делатан, иако по свему одудара од овог света рационално и утилитаристички организованог, као што је то свет савременог капитализма. У том свету Хандке делује као да је пао с Марса или с неба, али и тај Марс и то небо немају никакву темељнију симболичко-митолошку изграђеност унутар неке од конкретних религија света. Хандкеова визија у основи јесте највише хришћанскога порекла, али је грађена у отпору званичном, строго клерикалном хришћанству, те се развија као облик чежње за непосредним разговором са Богом, не настојећи притом да се такав разговор теолошки и клерикално сасвим прецизно именује.

Петер Хандке је велико чудо немачке, европске и светске књижевности, а то чудо је више него драгоценост за све оне који би да мисле, доживљавају и граде свет на аутентичан начин. Стога у овом писцу свог сабрата могу да нађу сви они који сматрају да овај свет не заслужује да се претвори у просту хрпу конвенција и бедастих норми који се морају поштовати, а да нико не види дубинских разлога за такве чинове. Људи истинског креативног потенцијала могу код Хандкеа да нађу многе драгоцености, док људи ограничени на сопствене друштвене функције, строго функционални умови и пословни фах-идиоти морају се пред Хандкеом наћи у највећем чуду и потпуном несналажењу: из тог чуда и несналажења они лако могу да склизну у отворени презир и чак мржњу према јединственом, необичном и аутентичном писцу. Својим уметничким слутњама и визијама, посматрањима и размишљањима Хандке је, данас и овде, изузетно успешно преузео улогу великог запиткивача и узбуњивача, те храброг сањара који сматра да снови о неком бољем и смисленијем свету још нису изгубили сваки смисао. Зато он јесте један од оних драгоцених писаца који су се, хтели – не хтели, нашли усред културалних ратова у Европи и у глобалном свету: у тим ратовима он је својом невиношћу и уметношћу посматрања постао један од кључних протагониста епохе у којој живимо.

*Дисеминација романескној дискурса као
чин сјасења и обнове жанра*

Суочавајући се са друштвеним, политичким, комуникацијским, еколошким, мисаоним и доживљајним проблемима савременог света, Петер Хандке је знатно учинио да се обнове креативни ресурси

у тим доменима књижевнога значења и дубинскога смисла. Не желећи да уђе у релативно уске жанровске просторе политичког и друштвеног романа, немачки писац је не само сопствена дела него и саме поменуте жанрове спасао од семантичке крутости и од већ одавно компромитованих, естетски прилично испражњених феномена идејности, тенденциозности и ангажмана. У том чину спасења он је истовремено обновио многе семантичке капацитете романа и целокупне књижевности као установе, а то је постигао тако што је очувао суштински, интимни однос са изворима живота самога и са свеколиком сложеностју света. Очувати тај осетљиви, крчки, а преважни однос, то значи сачувати чисти хуманитет од опсесивних, насилних структура стварности, посебно од тврде животне прагматике, а поготово од политике и идеологије. То истовремено значи и сачувати своје дело аутономним и слободним; то значи и сачувати себе као аутора, сачувати своје романескне јунаке у њиховој животној пунини, па и сачувати истинске читаоце са свим њиховим дијалогским слободама, са слагањима и неслагањима, са љутњама и пркосима, али и са радошћу и заносима. То све значи сачувати управо ону књижевност која још увек високо вреднује људски свет, а потом би тај очувани људски свет требало да пружи основу за развој књижевности која храбри и ревитализује живот људски и брине за његово очување унутар целовитог, смисленог света. Хандке је настојао да без икакве заслепљености политиком и идеологијом одбрани право на чисти, непатворени живот људи и читавих народа.

Наравно, уза сва оваква, начелна решења, многа питања не могу а да не буду отворена, чак и на крајње драматичан начин. Те драматургије се Хандке није никада плашио, а најчешће јој је хрлио у сусрет и отворено је провоцирао. Није се оваквог опредељења одрицао чак ни онда када је био изложен многим отвореним притисцима, сасвим несхватљивим у амбијенту истински либералног, слободарског друштва. Чињеница да је он, због својих ставова, морао много тога да истрпи довољно јасно говори како стварност слободе не почива на декларативним ставовима него на друштвеној пракси која или подстиче или сузбија не само човекове чинове него и његово стваралаштво: тамо где има слободе, тамо ће креативност бити подстицана; тамо где слободе нема, тамо ће доминирати ауторитарни модели понашања, а креативност ће бити нешто непожељно и чак друштвено проблематично. У погледу ових и оваквих дилема, Хандкеов начелни став је врло јасан и не подлеже било каквим додатним недоумицама и проблематизацијама.

Да би успешно обликовао романескну структуру и ускладио је са својим начелним ставовима, аутор је морао да прибегне разноврсним поступцима дисеминације, којима се опирао семантичкој

окошталости и тврдим жанровским обрасцима. Хандке настоји да изгради књижевну структуру која би истовремено рачунала како са класичним облицима логоцентричне заснованости романескног писма, тако и са његовом заснованошћу на слободној игри значења. Деридијански речено, код Хандкеа морамо рачунати како са појмом „центриране структуре”, тако и са појмом „ацентричне структуре”⁵⁸, а то за собом повлачи и два различита, чак супротстављена интерпретативна поступка:

Има дакле двије интерпретације интерпретације, структуре, знака, слободне игре. Једна жели одгонетати, она сањари о одгонетавању неке истине или неког поријекла које је ослобођено од слободне игре и од реда знака, те живи попут изгнаника нужности интерпретације. Друга, која више није окренута према поријеклу, потврђује слободну игру и покушава пријећи преко човјека и хуманизма, гдје је назив човјек назив онога бића које је, кроз повијест метафизике или онтологије – другим ријечима, кроз повијест цијеле своје повијести – сањарило у пуној присутности, самопоузданој утемељености, о поријеклу и крају игре.⁵⁹

Хандке је природом свога дела ближи овом другом становишту, али ни прво не би баш тако лако одбацио као сасвим превазиђено и непотребно. Другим речима, истина је и даље корисна и потребна категорија, упркос чињеници што је у постничеанској мисаоној парадигми веома привлачна, чак спознајно озбиљно утемељена постала категорија слободне игре.

Због свега тога Хандке је покушао тешку, готово немогућу мисију: да говори истину, али да то чини на начин наизглед сасвим слободне игре! Исто тако, он би да очува пуну, аутономну уметничку природу дела, али и да постави права питања конкретног света у којем живимо. То што је у томе успео на изузетно убедљив начин, последица је не само његовог истинског уметничког, естетског сензибилитета него и чињенице да је он врло мудро и вешто балансирао између два теоријска начела: начела одмерености и прикладности у односу на приказани свет, али и начела слободног одступања од задатости тог истог приказаног света. Такве семантичке поступке је Жерар Женет именовao појмовима паралепсе и паралипсе, подразумевајући под тим терминима два облика наративних алтерација, при чему излагање у пољу информација

⁵⁸ Жак Дерида, „Структура, знак и игра у обради људских знаности”, у: Мирослав Бекер (прир.), *Сувремене књижевне теорије*, СНЛ, Загреб 1986, 196 и 202.

⁵⁹ Исто, 208.

може предочити било вишак било мањак података и чињеница, перспектива и аспеката, мотива и тема.⁶⁰

Но, ваља се још једном питати како је све то Хандке конкретно извео у тексту свога романа и какав је укупни естетско-сазнајни учинак остварио? То је важно напоменути јер би се, с једне стране, могло десити да неки читалац крене трагом тврдых жанровских искушења политичког или друштвеног романа, па би свакако могао Хандкеу озбиљно замерити да непотребно троши време на описивање мноштва егзотичних типова са друштвене маргине, а поготово би се сувишним могло указати оно испољавање знатижеље у односу на свет природе и шумског амбијента, са свим биљкама, животињама и људима који ту припадају. Оваква врста екстензивности би свакако припадала појави доследно изведене паралепсе. С друге стране, исти такав читалац би озбиљно замерио на томе што нема довољно информација о центрима моћи са којима се главни јунак суочава, а посебно са централном али недовољно експонираном фигуром председника државе. Овакав мањак информативности би свакако припадао појави доследно изведене паралипсе. Уколико би неки читалац тако приступао роману да изрекне поменуте приговоре, њему би се с разлогом могло узвратити да своју читалачку оптику није усагласио са ауторском поетичком перспективом, те да због недовољног препознавања природе ауторове поетике може доћи до озбиљних неспоразума.

Но, без обзира на могуће приговоре и неспоразуме, неспорна је и видљива чињеница да је Петер Хандке својим романом *Велики њаг*, али и целим романескним опусом, исписао истинску одбрану човека и аутентичног субјекта у овом времену у којем се све више, страсније и са уверењем говори како је дошло до смрти човека, те како нам се ваља привикнути на кодове постхуманог друштвеног и културног стања. У том амбијенту романописац је смогао снаге да, разним нивоима естетске перцепције, од политике, економије, историје, друштва, па до уметности и медија, изложи сложене видове хуманитета, који су евидентно тако позиционирани да штите човека, његову особеност и несагледиву креативност као генеричко својство од највећег значаја за човечанство, за целокупну стварност и њен опстанак. Хандке је у томе успео јер је на паметан начин водио процес дисеминирања књижевног текста и његовог бескрајног раслојавања, а да је ипак очувао логички сведене, премда антилого-

⁶⁰ Коментаришући однос ових двају типова алтерација, Женет виспрено закључује да „нарација увек каже мање него што зна, али она често чини познатим више него што каже” (о томе видети: Gérard Genette, *Narrative Discourse*, translated by Jane E. Lewin, Cornell University Press, Ithaca, New York 1980, 198; цитирани фрагмент превео И. Н.).

центрички искушаване облике романескне структуре. У својим теоријским елаборацијама појма дисеминације, Жак Дерида је, између осталог, упозорио на то да „док остајемо пажљиви, очарани, слепљени за *што што* је представљено, ми ћемо бити неспособни да видимо *иредсјављање* као такво, с обзиром на то да представљање не представља себе, ништа више него што то чини видљивост видљивог, чујност чујнога, медијум или 'ваздух', који нестаје и чину допуштања да се нешто појави”.⁶¹ Хандке припада тим пробраним писцима који настоје да читаоцу представе не само предмет о којем говори него и сам чин говорења, сазнања, проверавања, па и заборављања.

Истина, овакви поступци не морају нужно да воде ка врхунским креативним резултатима: они могу да породе и озбиљне промашаје, а посебно је опасно конформистичко повлађивање актуелним центрима друштвене моћи. Није лако одговорити на питање: где престаје битка за очување човека и света, а где почиње срамни конформизам и одсуство истинског сагледања стварности? Где почиње стваралачка моћ која куља из вечно отвореног изворишта живота, а где почиње нескривени ескапизам као знак кукавичлука и одсуства истинске стваралачке храбрости? Хандке је на овој првој страни, а то се доста лако може детектовати читањем његових дела. Бранећи човека Хандке је изградио специфичан вид романа који јесте и политички, и социјални, и идејни, и медијски, али никада није само једно од свега тога. Бивајући све помало од онога што је поменуто, Хандкеово дело је изнад свега манифестовано као дубоко људски и хуманистички, егзистенцијални и психолошки, мисаони и активистички роман. И не само то, тај роман је типично и препознатљиво Хандкеов и хандкеовски, а то је оно највише што један писац може да учини: да створи нешто аутентично и своје, а боголико усмерено ка поштовању других и ка универзалним људским вредностима.

(Узгредна напомена: главнина текста написана 9–19. IX 2019, а уводно и закључно поглавље дописано 20. IX – 17. X 2020)

(крај)

Иван Негришорац / Др Драган М. Станић
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Одсек за српску књижевност
stanicnegrisorac@gmail.com

⁶¹ Видети: Jacques Derrida, *Dissemination*, translated by Barbara Johnson, The University of Chicago Press, Chicago 1981, 314; цитирани фрагмент превео И. Н.