

ИВАН НЕГРИШОРАЦ

СЕКУЛАРНИ МИСТИЦИЗАМ ПЕТЕРА ХАНДКЕА И ФИГУРА ЦИВИЛИЗАЦИЈСКОГ УСПОНА КАО ВЕЛИКОГ ПАДА

(I део)

САЖЕТАК: Аутор изучава сложености тематско-мотивске, стилске и жанровске структуре романа *Велики њаг* Петера Хандкеа. После описа основне природе главних ликова (Глумац, Жена, Председник), анализирана је фабулативна/наративна структура у којој се испостављају додатне особине поменутих и неких других ликова, а стечени увиди су готово редовно сведочили о потреби тих ликова да непрестано изневеравају себе, своје ближње и цели свет. Аутор сматра да је по својим основним доживљајним, мисаоним и стилским особинама Хандке изразити стваралац секуларног мистицизма, а то значи да он интуитивне, мистичке доживљаје заодева у рационалне конструкције прихватљиве онима који такву врсту искустава немају. Саму фигуру Великог пада аутор тумачи као Хандкеову визију која приказује западну цивилизацију опседнуту идејом Великог успона, али се у тој опседнутости најчешће превиђа да је пад саставни и логични наставак свакога успона. Хандкеов роман се не остварује у строгим оквирима жанра политичког, друштвеног или ангажованог романа, него се слободном игром и дисеминацијом задати оквири жанра непрестано искушавају, разбијају и шире. На тај начин је Хандке обавио својеврсну одбрану хуманистичке слике света и њој примерених вредности, али је то учинио са свешћу да ствара и делује у једном свету либерално-капиталистичког егоцентризма који се о поменутих, хуманистичким вредностима не изјашњава другачије него као о анахроним, превазиђеним феноменима. Бранећи човека и његове трајне вредности, Хандке

дискретно и умно подрива један свет који о себи обично мисли у категоријама најбољих од свих светова.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: роман, поезика, жанр, ликови, свет, друштво, хоудање, изневеравање, насиље, хумор, глад, успон, пад, секуларност, мистицизам, дисеминација, хуманизам.

Унутар списатељске самосвести модерних романијера, као и у изузетно развијеној књижевнотеоријској, наратолошкој мисли одавно је уочен, па и доста прецизно описан проблем односа романа и романескних јунака са спољашњим светом и друштвеном стварношћу у најширем смислу речи. Пuteви својеврсне интериоризације целокупне стварности у оквирима свести романескних јунака и многобројних ликова описани су веома детаљно у оквиру одређених жанровских структура и одговарајућих поступака попут психолошког романа, романа тока свести, романа апсурда, егзистенцијалистичког романа, субјективног приповедања, слободног неуправног говора, унутрашњег монолога и сл. Многобројни романијери и приповедачи у распону од Ф. Достојевског и Г. Флобера, преко М. Пруста, Ж. Уисманса, А. Жида, Л. Ф. Селина, А. Бретона, П. Мабија, Ж. П. Сартра, А. Малроа, А. Камија, К. Симона, М. Уелбека, Ц. Џојса, В. Вулф, О. Хакслија, В. Фокнера, Т. Мана, Х. Броха, Р. Музила, Ф. Кафке, К. Хамсуна, Х. Л. Борхеса, Г. Г. Маркеса, К. Фуентеса, Х. Кортасара, А. Бјелог, Б. Пиљњака, М. Булгакова, па до М. Црњанског, Р. Петровића, М. Настасијевића, В. Деснице, Б. Петровића и др. знатно су допринели да се строга граница између унутрашњег и спољашњег света готово сасвим избрише, те да се укаже некаква чежња за интегралном стварношћу као сасвим легитимна, наративно-утопијска визија.

Теоријски и књижевноисторијски описи једног Ериха Ауербаха су, примера ради, јасно истицали настојање модерних писаца „да се утисак објективне стварности којом књижевник прецизно влада расплине или чак изгуби”¹, али су насупротив томе указивали и на напоре да се у новим околностима изразите субјективизације слике света овај однос стварности и људске свести изнова конституише на сасвим другачијим, новим начелима. Тако поминути Ауербах, поводом романа *Излећ на светионик* Вирџиније Вулф, каже да „намера приближавања правој објективној стварности путем многих субјективних утисака до којих су дошле различите личности (и у различитим временима) битна је за модерни поступак који овде имамо у виду: тиме се он разликује начелно

¹ Ерих Ауербах, *Mimesis: Приказивање стварности у западноевропској књижевности*, прев. Милан Табаковић, Нолит, Београд 1978, 534.

од субјективизма једне личности, који допушта да дође до речи само један, најчешће веома особен човек, и признаје само његов поглед на стварност”.² Овај низ поетичких питања отворених на почецима модернитета и дан-данас се решава готово несмањеним интензитетом, па тако бива и са писцима живо присутним и активним почетком ХХИ века.

Судар романескне ѿоеѿике и друшѿивене сѿварносѿи

Поменути наративни и општепоетички проблеми посебно су интензивирани у случајевима романа који су намерени да тематизују нека више или мање отворена питања из сфере политичке и друштвене, епистемолошке и семиолошке, комуниколошке и медијске стварности. Међу најважнијим писцима овакве оријентације активним у постмодерном добу свакако је Петер Хандке, који је ове аспекте књижевне установе истакао као једну од упоришних тачака сопствене поетике: овај писац је, свакако, препознатљив по томе што се, унутар назначеног проблемског оквира, у његовим делима непрестано обнавља поменута чежња за интегралном стварношћу. О томе пак како се представе и категорије унутрашње и спољашње стварности могу укрштати и прожимати веома убедљиво сведочи већ и наслов његове песничке књиге *Унутрашњи свети сѿољашњеѿ светиа унутрашњеѿ светиа* (1969). Уз то, свест о томе колико ваља бити опрезан у сагледавању свеколике, интегралне сложености света допунски ће посведочити још један Хандкеов наслов – *Ја сам сѿановник куле од слонове косѿи* (1972). У овом наслову препознајемо, с једне стране, пишчеву повученост од социјалне, поготово политичке стварности, те жељу да се обезбеди некаква аутономна позиција која неће прогутати креативне слободе писца; с друге стране, у свеколикој његовој књижевности и његовим јавним наступима манифестује се изразита пишчева потреба да својим делима, па и својим личним чиновима, учествује у друштвеној стварности као активни чинилац. У томе, дакако, препознајемо несумњиве противуречности, али Хандке се противуречности никада није плашио. Чак напротив, он је настојао да их, колико год је то могуће, укључи у свој поетички систем и конкретна своја дела.

Кључни проблем пак јесте садржан управо у тој јакој антитетичкој релацији: како остати потпуно свој, аутономан и слободан, а истовремено учествовати у друштвеним играма, разматрати сасвим конкретна питања спољашње стварности и изражавати

² Исто, 535.

сопствене доживљаје као ставове који у комуникативној заједници треба да буду размотрени. У том трагању једно је бар јасно: Хандке не жели да напише политички, друштвени, ангажовани роман у строго жанровском смислу речи. Разматрајући саму идеју политичког романа, Ирвинг Хоу је на самом почетку своје познате студије истакао врло поучну Стендалову мисао која каже да „политика у књижевном делу јесте нешто попут пучња из пиштоља усред концерта, то је нешто прегласно и вулгарно, а исто тако је и ствар која не може да одбије од себе нечију пажњу”.³ Одбацивши, дакле, идеју неког строго одељеног, посебног жанра, Хоу је ипак нагласио да „жанровска разликовања могу бити веома употребљива у књижевним анализама: она нас тренирају да избегнемо погрешна или неважна ишчекивања и припремају нас да се, унутар флуидних граница, позабавимо правим ишчекивањима”.⁴ Тако су настале анализе сложених књижевних дела несводивих на строге границе жанра политичког романа, а у том хоризонту разматрани су писци у распону од Стендала, Ф. Достојевског, Џ. Конрада, И. Тургењева, Х. Џејмса, па до А. Малроа, А. Кестлера, Џ. Орвела и др.

Хандкеов романескни приступ друштвеној, па и политичкој проблематици је у знаку једног веома широко постављеног поступка. Када Рене Велек изнесе једну једноставну констатацију која гласи: „Књижевност је друштвена установа, чији је медијум језик друштвена творевина”⁵, онда су ту пре свега именоване основне категорије као што су: књижевност са свим својим нормама и конвенцијама, утврђеним облицима и правом на изневеравање; друштво са својим утврђеним структурама, али и историјски често непредвидивим токовима; језик као друштвена, семантички обележена структура и основни комуникациони систем без којег ништа не може постати предмет комуникације и сазнајне провере. А кад се овим категоријама још додају појмови установе као друштвене, колективне структуре, те творевине као језичке структуре за чији настанак је одговоран човек-појединац, онда је јасно како и оваква елементарна одредба имплицира велику сложеност феномена и како није лако беспрекорно се снаћи у свему томе. А још кад се има на уму и оно што овом одредбом није непосредно именовано, онда нам бива још јасније колико би непрегледну различитост аспеката ваљало имати на уму кад год се разматра однос књижевности и друштва.

³ Irving How, *Politics and the Novel*, Meridian Books, Cleveland – New York 1962, 15 (цитирани фрагмент превоо И. Н.).

⁴ Исто, 16.

⁵ Рене Велек, Остин Ворен, *Теорија књижевности*, прев. Александар И. Спасић и Слободан Ђорђевић, Нолит, Београд 1974, 120.

Читаву ту мрежу сложених појмова ваља озбиљно претрести кад говоримо о особеним романима Петера Хандкеа. Већ одавно естетски јасно уобличенога опуса, Хандке не престаје да новим прилозима ојачава сопствену културолошку позицију највећег живог немачког писца. С једне стране, он је снажно опредељен за активно присуство у свету у којем постоји и делује, али одлучно одбија идеју непосредног ангажмана, чак и у оном сартровском смислу те речи, а поготово му је неприхватљив онај облик тенденциозне књижевности какве смо налазили од почетку XX века и током његове прве половине, и то у разним европским књижевностима. С друге стране, он исказује живе симпатије за разноврсне облике учешћа у неоавангардним активностима, али истовремено нимало није спреман да жртвује аутономију књижевног дела зарад очекиваних, чисто практицистичких ефеката усмерених ка публици, ка њеним облицима мишљења, доживљавања и делања. Тако својим стваралачким опусом Хандке гради веома специфичну поетику која би књижевним делима да обезбеди живо учешће у свету, али тако да се очува естетска сфера реалитета као посебност од великог значаја за човека уопште, па и за човека нашег, постмодерног доба.

У том погледу су за Хандкеа, за његову поетичку концепцију и за процесуалност његових дела и те како слуха показали српски писци и читаоци, поготово они са наглашеним постмодернистичким сензибилитетом, али и са склоношћу да се критички бескомпромисно суоче с питањем културолошког, па и политичког и идејног контекста у којем књижевник и његово дело узимају активног учешћа. У том контексту Хандкеова дела у којима је он исказао одлучност да постави питање односа Западних центара политичке и војне моћи према српском народу заузимају сасвим посебно место, али се и они, уза све специфичности, беспрекорно уклапају у целину и аутентичну природу ауторовог опуса. Хандкеовом делу никада није недостајала, па ни данас не недостаје колико жива актуелност толико и очигледна провокативност. Баш због тога је то дело изазвало озбиљне поделе на читавом Западу, а јасно су се издвојила два супротстављена табора: с једне стране је групација оних који су спремни да догађаје и историјске токове промишљају својом главом, уз пуни удео критичке свести, а такви читаоци исказују јасне симпатије и разумевање за Хандкеов креативни изазов; с друге стране је групација оних који културтрегеровски размишљају у оквирима задатих модела, прилагођавајући своје ставове доминантним трендовима са политичким легитимацијама, а такви читаоци су спремни да исказују не само дистанцу у односу на Хандкеа него су спремни и да спроводе својеврсне санитарне мере

и нимало нежне правне санкције према овом писцу који отворено презире круту конвенционалност, па и институцију заслепљујуће политичке коректности.

Ни поделе у српском књижевном и културном животу нису ништа мање оштре. С једне стране, на линији фронта који одлучно одбија Хандкеове изазове налазе се две, несумњиво супротстављене културолошке концепције. Ту су, пре свега, они који су безрезервни заступници обнављања европског империјално-колонијалног политичког и неолибералног културалног наслеђа, али ће они нежније именовати своју интелектуалну позицију сматрајући да не чине ништа друго него спроводе процес европеизације и глобализације једне наводно дубоко провинцијалне културе каква је српска. На сличној позицији одбијања Хандкеовог дела су и ти, управо именовани најтврђи непријатељи европеизације и глобализације, а то су заступници радикално конзервативних ставова који никакву комуникацију са европским културама нису у стању да остваре. С друге стране, Хандкеов подухват могу ваљано да разумеју и протумаче највише они који знају природу модерне и постмодерне, авангардне и неоавангардне европске културе и у стању су да промисле не само ваљаност њених изазова него и могућност различитих типова исхода из оваквих проблематичних, апоријама испуњених ситуација. Било како било, Петер Хандке се налази на брисаном простору истинских културалних ратова који се у Европи и читавом свету, па и у српском друштвеном и политичком животу, на много различитих начина воде. Хандкеова позиција је јако важна за ваљано разумевање природе тих културалних ратова, па и за тражење оптималних исхода како на простору српске културе, тако и знатно, знатно шире: у Европи и глобалном свету.

Глумац као јунак и његова искушења

У том контексту појава романа *Велики њаг* (српски превод Жарка Радаковића је, у издању београдске Лагуне, изашао 2019, а немачки оригинал *Der Grosse Fall*, код берлинског Зуркампа, 2011. године) представља веома важну естетску чињеницу којом Хандке исказује своје виђење савременог света и његових појавних облика. Реч је о роману изразито доминанатног књижевног лика, а јунак овог дела је на самом почетку именован као Мушкарац, потом као Глумац, а у више наврата је писац истицао јаку наклоност ка изражајним могућностима овог лика, па га је чак називао „мој Глумац”. Врло је индикативна, премда не нарочито изненађујућа чињеница да је главни јунак романа глумац по професији. Ако је у ранијим

времелима углавном истицана суштинска ускраћеност и онтичка фрустрираност глумца у односу на супстанцијално чвршће утемељене облике људског постојања у свету, у постмодерној епоси, свој оријентисаној ка сагледавању маргиналности и тривијалности догађања у људском животу, позив глумца постаје симболички изузетно важан за саму епоху. Отуда, сасвим супротно расправама Денија Дидроа из XVIII и Албера Камија из XX века, у којима се препознаје указивање на суштинску фаличност и тегобе глумачког позива, у нашем времену је постало изузетно распрострањено уверење да је све на овом свету само некакав облик глуме, испуњавања некаквих улога и приказивања догађаја другачијим него што они јесу. Стога избор природе главног јунака романа *Велики њаг* представља несумњив погодак у само средиште и срце ствари, а тај погодак омогућује мноштво других и другачијих добитака у поступку композиционог устројства Хандкеовог романа.

У својој расправи „Парадокс о глумцу” Дени Дидро изводи поставку о томе да глумци своје послање обављају на два основна начина – тако да „глуме по осећању” или „глуме по размишљању”. У првом случају поменуте глуме по осећању

...никакве уједначености не очекујте од њих; њихова је глума наизменично снажна и слаба, топла и хладна, плитка и узвишена (...) сутра ће промашити место на коме су јуче били изванредни; у накнаду за то, биће изванредни на ономе које су дан пре тога промашили.⁶

У другом случају глуме по размишљању, глумац је настојао

...по проучавању људске природе, по сталном подражавању неком замишљеном моделу, по уобразиљи, по памћењу, бити јединствен, увек исти на свим представама, увек подједнако савршен: све је код њега било одмерено, комбиновано, научено, сређено у његовој глави (...) такав глумац неће бити човек дана; он је огледало које је увек спремно да покаже слику предмета и то да је покаже са истом тачношћу, истом снагом и истинитошћу.⁷

Велики пак глумац испољава се у простору између крајности „све и ништа”, па Дидро вели „да је он све баш зато што није ништа, јер се његов посебни облик никад не противи страноме облику

⁶ Дени Дидро, *О уметности*, прев. Радмила Миљанић, Култура, Београд 1954, 41.

⁷ Исто.

који он треба да поприми”.⁸ Ове крајности није баш лако протумачити, па свему исказаном Дидро додаје:

Речено је да глумци немају никаквог карактера зато што глумци све карактере губе онај који им је природа дала; да они постају лажни као што лекари, хирурзи и касапи постају окрутни. Ја мислим да је овде узрок био узет за последицу, и да су они способни да глуме све карактере зато што сами немају никаквог карактера.⁹

На почецима грађанског света, дакле, глумац је сагледан као изразити феномен одсуства супстанцијалности у његовом бићу, па је успех у глуми непосредна, позитивна последица тога одсуства.

На оваквим поставкама је своју слику глуме и глумца градио и Албер Ками. Он је свом есеју *Мисли о Сизифу* показао како глумца треба схватити као једног од типичних појавних облика апсурдног човека нашег доба:

Глумац има три сата да буде Јаго или Алсест, Федра или Глосестер. У том кратком времену он их оживљава и усмрћује на педесет квадратних метара дасака. Никад апсурд није био тако добро и тако дуго објашњен.¹⁰

Ками уз то упозорава на још један детаљ, важан за сагледавање не само природе глумца него и природног сродства глумца и путника:

Прелазећи на тај начин вијекове и духове, играјући човјека какав би могао да буде и какав јест, глумац се придружује другом апсурдном бићу – путнику. Као и овај, он нешто исцрпљује и пролази не заустављајући се. Он је путник у времену, а најбољи су путници они које прогоне душе.¹¹

Тако у овим ставовима Албера Камија налазимо додатне мотивационе разлоге због којих Хандкеов избор главног јунака романа *Велики њаг*, избор глумца који хода светом и путује, јесте не само добро погођен него и представља веома типичну појаву времена у којем живимо.

⁸ Исто, 66.

⁹ Исто, 74.

¹⁰ Албер Ками, *Мисли о Сизифу*, прев. Неркез Смаилагић, „Веселин Маслеша”, Сарајево 1973, 80.

¹¹ Исто.

Полазећи од оцене да је глума постала доминантна форма човековог понашања у нашем добу, Хандке изузетно рафинирано приступа читавом низу поступака обликовања романескног јунака. У тим поступцима превагу добијају не класични модели утврђивања карактерних црта личности јунака, него је, пре свега, реч о откривању важних улога у којима се човек, стицајем одређених околности, умео наћи. Наравно, није ту реч о глумачким улогама које је Хандкеов Глумац добијао и играо како у позоришту тако и на филму, мада писац неће пропустити да помене читав низ таквих послова које је овај обављао. Овде је, пре свега, реч о чињеници да је Глумац склон да свесно преузима одређене друштвене функције и улоге, да заузима одређене ставове и опредељења, а из таквих његових одлука уследиће и конкретни облици понашања, суштински важни за испољавање основне природе самога јунака. У ствари, писац само показује како настаје оно што се назива другом човековом природом, те како она постепено преузима примат у човековом бићу и свим манифестацијама тога бића.

Таква особина Глумчеве личности, особина која је настала на темељу његовог прагматичног опредељења и става према животу, могла би се именовати као очигледна спремност на изневеравање свих досадашњих правила и норми, чак и оних које је сам успостављао. Због свега тога је, изузмемо ли потребу да се бар наслути примарна човекова природа, неопходно да се јасније дефинише не само његова друга природа него да се у исто време и додатно одреде и дефинишу његови односи са људима на које је у животу упућен. Тако, примера ради, можемо констатовати да је управо овом особином потпуније дефинисан однос Глумца и Глумчевог оца, од којег је син учио занат керамичара, како би постао занатлија који поставља, уграђује зидне и подне плочице по кућама и становима. Упркос томе што је веома строги отац очекивао од сина да настави тај посао, младић је био спреман да овај налог одбије и да се определи за сасвим другачији животни пут. Штавише, управо изневеравањем очевих жеља и захтева он је постао оно што га је дефинитивно уобличио – постао је глумац, чиме је своју спремност да изневери задате норме, па и некакву своју природу, довео до пунога савршенства: глумац управо то непрестано и чини, он мења самога себе да би се прилагодио улогама које игра и да би у себи пронашао неког другог. Глумац је, сам по себи, потпуно оличење начела изневеравања насталог из потребе да се, стално бивајући неко други, пронађу извесни разлози дубље и садржајније верности. Или, како би то Ками рекао, „то се зове изгубити се да би се поново нашао”.¹²

¹² Исто, 81.

Издајом очевих очекивања и захтева, између оца и сина је дошло до коначног раскида, тј. прекида свих комуникација, па се слика оца преселила само у сећања, најчешће не баш пријатна. Слична таква одлука је Глумца одвојила и од Жене са којом је имао сина, само што је овога пута ту функцију изневеравања преузела управо његова Жена: њена природа је много више склона авантурама и лутањима светом, па је она напустила мужа који је игривошћу глумца у довољној мери задовољавао потребе за изневеравањем, па није имао потребе да даље радикализује своје пориве. Тако се Глумац нашао негде између свога Оца, који се тврдо, конзервативно држао задатих норми, и своје супруге, Жене, која је имала потребу да оде јако далеко, чак на Аљаску, па да му, већ исцрпљена својим лутањима и авантуристичким духом, коначно призна да је уморна, уморна од свега, а посебно од сопственог живота.¹³ И тај однос је Глумац окончао једном за свагда, тако да Жена није могла ништа да очекује, нити је очекивала ишта више сем да му се повремено може јавити из неке од држава САД, из Аљаске, на пример, и пожалити му се на свој тренутни положај или на неки детаљ из њиховог некадашњег заједничког живота. Тако му је једном с пребацивањем испоставила реторско питање да ли он мисли да је анђеол¹⁴, другом приликом му је саопштила „да се све његово биће састоји од неиспаканих суза“¹⁵, и тако редом. Иако несагледиво удаљени, они још увек остају у некаквом, повременом и спорадичном, али трајном дијалогу.

Спремност на изневеравање испољио је Глумац и у односу на сопственог Сина. Истина је да му начин живота његове Жене авантуристкиње и није оставио много простора за одлучивање, па је та жена-луталица са собом повела и дете како би заједнички делили искушења номадског живота. Изгубивши сваки реални контакт са сопственим сином, Глумац је ипак одржавао тај однос повременим унутрашњим дијалозима у којима се пита о Сину и његовим животним токовима, а понекад и постави какво имаги-

¹³ Петер Хандке, *Велики њаг*, прев. Жарко Радаковић, Лагуна, Београд 2019, 157.

¹⁴ Исто, 111.

¹⁵ Исто, 197. Наравно, многи Хандкеови стилски ефекти су напросто непреводиви, попут самог именована Глумчеве жене: у немачком изворнику сложеница „die Alaskafrau“ звучи наглашено иронично и гротескно, а то сасвим изостаје из српског преводног адекватно „жена са Аљаске“. Отуда се стилска носивост оригинала и превода нужно морају разликовати већ због природе двају језика, али и због разлика које испостављају аутор и његов преводац. Стога и тако једноставне реченице попут: „Die Alaskafrau hatte einmal gemeint, sein ganzes Wesen bestünde aus ungeweinten Tränen“, на немачком и на српском звуче, бар за једну стилотворну нијансу другачије (видети: Peter Handke, *Der Grosse Fall*, Suhrkamp, Berlin 2011, 274).

нарно питање свом ишчезлом потомку. Најдирљивији су, дакако, они детаљи који се односе на писмо које је отац написао Сину, а у којем изриче неколико важних признања и једно велико ишчекивање. Најважније признање односи се на чињеницу да је отац за свог Сина био вољан све да учини, али само у периоду док је дете било немоћно и док је отац за себе могао да прибавља утешну улогу спасиоца:

Све док си био дете и адолесцент, могао сам све за тебе да оставим и напустим, свој позив, сваку жену, свако задовољство. Видео сам Те као свога убогог, као никога, чак и кад тога ниси био свестан. Видео сам Те као црва земаљског, а себе као спасиоца.¹⁶

Отац признаје да „једино што сам икада желео да будеш беше да Тебе отхраним” и „једино што сам од Тебе очекивао да од Тебе учим”, али упркос томе што су оваква очекивања очувана, она су и нестала када је дечак одрастао и престао да буде очева опсесија: „Онда си одрастао, и отишао си из мојих мисли.”¹⁷ А на крају свога писма отац истиче да од Сина очекује оцену за коју не зна како ће изгледати: „И тако очекујем Твој суд као Твој отац.”¹⁸ Написавши писмо, Глумац се прибранио и схватио да он нема појма на коју адресу би Сину то писмо могао послати, а једино му је било знано да је дете боравило с мајком, негде у долини реке Јукон, на Аљасци. Упркос свим логичким извесностима, отац је у једно поштанско сандуче убацио пошилику, верујући да „писмо ће стићи, био је у то сигуран, и то ускоро”.¹⁹

И мада то није изричито речено, Глумац очигледно држи да ће и њему да уследи осуда, као што је и он осуђивао свога оца, али ипак верује да ће му нека мера разумевања, па и милости, бити удељена. Уосталом, управо такву милост је он наменио и своме оцу јер је, упркос свим осудама због његове набуситости, наметљивости и жеље да, без много речи и конкретних савета, одреди животне путеве свога детета, уследило нешто сасвим неочекивано: његов одрасли, у животу и послу већ високо потврђени син ипак шаље једно нежно писмо, бар у мислима, ако не и на одиста исписаном папиру, а у том писму поздравља Оца и извештава га да је он, Син, добро и да му предстоје тренуци великог признања и славе која му је намењена. То имагинарно писмо завршава се речима:

¹⁶ Исто, 176.

¹⁷ Исто.

¹⁸ Исто.

¹⁹ Исто, 184.

Још је твој син у тихој кући, оче. Још се радује дану, још се радује животу, још има вољу за бивствовањем, ни мање ни више.²⁰

Неке велике разлике између два поменута писма, заправо, и нема: једно је ненаписано, а друго је написано и чак послато, али нема где и како да стигне, упркос уверењу пошиљаоца да ће оно сигурно доћи до примаоца.

Како се може веровати да ће писмо без адресе ипак стићи тамо где треба, то је – рационалистички посматрано – свакако загонетка коју нам Хандке својим романом испоставља. Некакве мотивационе координате за ово чудо је писац ипак успоставио, а то ваља препознати на оним местима где Глумац на путу за центар града наједном осети глад: то му пак постаје повод да к свести приведе чињеницу о суштинској важности троструке мотивације за његов живот, па и за живот човека уопште. Ту тезу је аутор извео у облику својеврсног открића које се приказало његовом јунаку, а које укључује и највећег немачког класика:

И наједанпут му је постало јасно. Колико год да је Глумац тешко могао да се поистовети са Гетеом као творцем Фауста, толико му је била упутна друга Гетеова реч, она о „вишњем Водећем”, а мислио је на дух. Да, била је то глад за јелом, женом и духом, за свиме у једном, и осећао је да би могла да провали из њега. Ту, с места, умро би ако се одмах не суочи са духом. „Veni, Creator Spiritus!”²¹

Трострука мотивација човековог живота односи се, дакле, на потребу за одржањем голог живота (храна), за задовољењем еротских потреба (жена) и за развитком духовне сфере бића (дух), а оваква поставка није нешто што би могло да изненади читаоца јер је реч о довољно распрострањеном концепту човека и његовог света. Но, ово мотивационо и карактеролошки важно место налази посебног одјека у оним сегментима романа који ће послужити да објасне неке иначе тешко објашњиве текстуалне чињенице. Тако се, примера ради, Глумчева вера да ће неадресовано писмо ипак доћи на одредишно место може разумети само као дубоко, на симболички план пренесено уверење о важности духа који на овом свету врши стално повезивање и обједињавање свих људи и свега постојећег. Стога и они који нису физички повезани могу у духу бити врло чврсто спојени.

²⁰ Исто, 30.

²¹ Исто, 126–127.

Таквих кореспондентних тачака у Хандкеовом роману има веома много, а то је иначе одлика његовог стила – да се многи детаљи романа повезују слободно асоцијативним, али значењски добро увезаним нитима. У том погледу, а поготово у вези с поставком о важности и спремности на изневеравање као битне карактерне црте главнога јунака романа *Велики њаг*, важно је осветлити и лик Жене с којом је Глумац у блиским односима, као и лик Председника, у односу на којег Глумац мора донети неке пресудне одлуке. Не губећи из вида ни занимљиве кореспондентне релације међу њима, можемо рећи да у свим овим случајевима долази до изражаја склоност Глумчева да изневерава природу очекивања блиских особа и да тим изневеравањем настоји да очува самога себе, да однегује некакву своју другу природу и да оствари управо ону улогу до које му је истински стало.

Однос са Женом која живи у шуми, на ободу метрополе у којој обавља неке важне послове, није у знаку љубави у пуном смислу речи. Хандке природу овог односа формулише на веома занимљив начин:

Спавао је и био пробуђен у кревету Жене која је за њега била добра. Да ли ју је волео? Јесте током ноћи једанпут. Али овде није пристајао ни на шта више од тога. Била ми је добра: и то би било то, више није имао шта да каже.²²

Хандке чини занимљив стилски ефекат када квалификује однос са Женом с којом ноћ проводи у истом кревету: рећи за ту жену да је за њега била добра, изгледа да је највише што главни јунак може да превали преко усана. А то да му је била добра, може значити неколико, понешто различитих ствари, али на такву игру различитости писац рачуна и у даљем току излагања. Тако ће у поменутом исповедном солилоквију, на питање да ли ју је волео, он одговорити тако да се одговор више односи на сексуалну активност неголи на душевно стање његових емоција: одговор је, наиме, гласио да ју је волео једанпут током ноћи. И таман кад је читалац донекле средио своје утиске, па закључио да је очигледно реч о сексуалној вези, а оно већ на следећој страни аутор успоставља нове кореспондентне нити које загонетку усмеравају у другом правцу у односу на онај за који се читалац већ определио. Ту, наиме, писац вели:

Пре би пристао да буде њен обожавалац, него њен љубавник. Кад му се једанпут пуна поноса (учинило му се) обратила онако,

²² Исто, 11.

подигао је обрве и скренуо поглед, и то не само зато што одавно није више био у доби да буде нечији љубавник.²³

Након ових речи, читаочеве реакције крећу поново ка оном правцу који је писац, само наизглед, претходно оставио по страни, као мање вероватну могућност. Овакви стилски поступци, по начелу сталног, топло-хладног трагања за највероватнијом могућношћу, јесте непрестано активна одлика Хандкеовог романескног дискурса и један од основних услова његове препознатљивости.

Занимљиво је осмотрити како се у роману развија ова стилско-мотивациона линија употребом низа поступака усмерених ка подробнијем дефинисању односа између Глумаца и Жене. На следећем месту, наиме, Глумац ће већ изричито рећи да он ту жену није волео и да јој је то и саопштио, али то није онемогућило обрнути однос:

Уистину: није он ту Жену волео, то јој је и рекао, на почетку, касније још једанпут, а онда је то можда постало излишно. „Не волим те.” А ако је она први пут још то и саслушала, другог пута одлучно није више. Било је довољно што је она волела и говорила о љубави, и што је он то допуштао.²⁴

Жена, дакле, није желела да саслуша Глумчево признање да није вољена, а насупрот томе она је испостављала своју љубавну причу као виши облик аутентичности о којој он, Глумац, и не мора да негује пуну свест: њој је превасходно важно да она чува истину о њиховом односу и да она има снаге да ту истину испостави читавом свету. Њене речи су у наставку ових фрагмената о љубави веома занимљиве, а са пуном озбиљношћу показују како се на чудан начин могу укрштати две по нечему спојене особе, блиске на различите начине и у оквиру различитих типова интерпретативних поступака. Другим речима, за њу је Глумац „први човек са којим сам таква каква сам”, она зна да „нико у околини, нико у земљи није провео више заједничких љубавних сати од нас” и она сматра да „сваки пут смо то показали свету”. Њихову наводну љубав она доживљава као својеврсни обрачун са временом и са светом у којем су живели, а у том обрачуну њих двоје су победили: „Реванширали смо се сада том времену, премоћном, наводно важећем. Победили смо га, и није више важило, изгубило је мирис, а ми, нас двоје, обоје, постали смо важећи свет. Постали смо и били то што јесте Пад.”²⁵

²³ Исто, 12.

²⁴ Исто, 24.

²⁵ Сви цитати, исто, 25.

Њихова победа означавала је, дакле, пад премоћног времена и света којем су припадали, а та суштинска веза између победе и пада представља значење од највеће важности за тематску структуру овог Хандкеовог романа у целини.

За коначно сагледавање природе овог односа од огромног значаја је, свакако, сцена с краја романа у којој Глумац застаје код једног локала у центру града, уочава две жене у разговору, али задуго у жени окренутој њему лицем не препознаје Жену са којом је провео ноћ и која је убеђена да их спаја љубав. У том погледу је Глумац имао много тога о себи да каже, а на страницама романа је то јасно изречено, па је на једном месту признао да у чину љубави он пре допушта да се тако нешто деси него што у томе активно, пуном душом учествује. Све то доста говори о њему самоме, а сопственим интроспективним исказима он је то јасно и потврдио:

И допустио је то, трпео је њу и себе. И поред тога недостајала му је „љубав”. Без наводника: љубав му је недостајала. Недостајала му је сваког дана, час мање болно, час као бол над боловима, било како, али пре свега као свакодневни бол. Недостојање љубави љутило га је, а био је озлојеђен и због себе самог, али, коначно, ипак, далеко више. Уосталом, није недостајање љубави било то што га је тако узрујавало, пре то беше њено непостојање.²⁶

Одмах потом овај увид наратор истиче са додатном екскламативном емфазом: „Љубав, није му недостајала. Огавно је изостајала, а тако и тог, оног, јутра.”²⁷ Само таквим непостојањем љубави могуће је објаснити како је дуго гледао лице оне жене која је нешто жустро објашњавала другој жени, а да тек накнадно установи да је то Жена са којом је претходне ноћи спавао. У вези са овом чудном реакцијом требало би напоменути да неке могућности чисто медицинске мотивације, попут зачетака старачке деменције или Алцхајмерове болести, нису у роману видније коришћене, па је тај необични сусрет у центру града изазвао додатни потрес у Глумцу. Гледајући лице жене с којом живи, њега је ухватио стид не што Жену није препознао, него што је разумео да Жена оној другој жени говори о њима, тј. о њему, иако „никад нису имали ништа заједничко”, „нису се чак ни пољубили, а камоли грлили и миловали”.²⁸ А кад је читајући са усана, на даљину, реконструисао

²⁶ Исто.

²⁷ Исто.

²⁸ Исто, 180.

њене речи, речи својеврсне самохвале због њихове љубави, он је осетио да та „злоупотреба беше незамислива”.²⁹ Стога није пришао тој Жени него је побегао главом без обзира, тим пре што се на истом месту, у локалу где су седеле две жене, појавио и Режиер у чијем филму је Глумац требало да заигра.

Но, неко кратко време после овог догађања, Глумац ће без икакве недоумице и задршке, све реализујући животнo начело изневеравања, почети да размишља како би требало Жени да купи некакав поклон; истина, не зато што је то она заслужила него само зато што је то њему тог тренутка пало на памет: „Не, није он био неко ко је нешто поклањао. Само је хтео да даје, баш сада.”³⁰ Како год о односу Глумца и Жене размишљали, све време се осећа непрестано изневеравање, и то обострано, али ипак та заједница некако опстаје, чак се на крају романа њему учинило да је таква врста динамике нешто што ће опстати до њиховог судњег часа:

Као изгубљени беху њих двоје, као – ишчашени, ишчашени у телу и души, он ту а она тамо, изгубљени под небом, свако за себе, баш као и једно за друго. Натрчавају свом снагом једно на друго. Допуштају једно другоме да натрчавају једно на друго. Једно на друго насрћу, боре се једно против другог, растржу једно другог, до крварења, док не иде даље, на живот и смрт. Једно с другим се рву, све док небо, или већ неко трећи, или ко зна већ шта или ко, не сажали се, и за сав живот једно у друго не буду узглобљени, сада, и до тренутка њихове смрти.³¹

То стално изневеравање није нешто узгредно и случајно у људском животу, него оно погађа чак и оне односе које њихови учесници сматрају важним и трајним.

Ако начело изневеравања и издајства одликује однос са блиском женом, онда је то исто начело савршено нормално у, примера ради, релацији појединца и државне власти. Глумац у том смислу јесте у некаквом односу са самим Председником, који је вољан да му уручи извесну награду и да га обаспе великим друштвеним признањима, па је то, уз снимање некаквог филма, био чак главни разлог што је он и допутовао у метрополу. Ипак, одлука о томе да ли ће се уопште појавити на свечаности непрестано је одлагана, а увек су се јављали разлози за и против. Коначно, током пешачења према центру града, пада одлука која је изгледала као коначна,

²⁹ Исто, 181.

³⁰ Исто, 194.

³¹ Исто, 200.

мада никакво нарочито објашњење нити резонување с тим у вези није изнесено: „Да, Глумац се неће, то је сада одлучено, појавити на свечаности у његову част, вечерас, тамо доле, тамо у главном граду. А да ли ће одустати од снимања филма следећег дана?”³² Ово друго питање, је, дакако, остало отворено, али судећи по реакцијама Глумца при случајном сусрету са Режиером, и ту је врло вероватан негативан одговор. У сваком случају, до краја романа овај други одговор није изнесен, а очигледно је да би и он требало да буде изречен у последњи час.

Но, однос са Председником је до краја ипак остао сасвим доречен и јасан: тај однос говори да је Глумац требало да буде бескрупулозно злоупотребљен и да све то није настало нимало случајно. Телевизија је пренела свечану изјаву Председникову која је првенствено садржавала објаву рата, „који се није тако звао, него ’захват’, ’интервенција’, ’противудар’, ’реакција’”; у некој неименованој земљи, грађани су, „знало се то, и без икакве сумње, убијани од стране тамошњег властодршца, а то се, богами, није могло трпети”.³³ Објава рата је дословце гласила:

Нема другог избора него да интервенишемо против непријатеља наше цивилизације и вере. Већ ове ноћи почеће операције, да се једног дана у нашим уџбеницима историје не каже да наши земљаци нису ни за шта, па опет ни за шта, дали своје животе. Не, наши грађани не треба, то је моја света заклетва, да гину бесплатно. Историја тражи своје право и треба да крене својим, богомданим путем. Бог је у томе са нама! Наш Бог је велик. Велики Боже, хвала Ти...³⁴

Овај галиматијас од изјаве, у којем се мешају обећања за плаћеничку војску и традиционални, теоцентрични, како хришћански тако и исламски поглед на историјске догађаје („Бог је велик! Алах акбар!”), не садржи кључну ствар, а то је питање: који је истински разлог за такву ратну опцију? Одговор на ово питање би, наиме, морао јасно да покаже да су све друге могућности исцрпене, ако су одиста исцрпене? Како се многи добро сећају са каквом су лакоћом САД и земље Европске уније, као и више других земаља, објавиле почетак ратних операција у СР Југославији, у Ираку, Либији, Сирији, а по истој логици могле би и многе друге земље да се припреме за исте или врло сличне сценарије, онда се емпијским налазима намеће закључак да поменуте Западне земље

³² Исто, 136–137.

³³ Исто, 170.

³⁴ Исто, 170–171.

ни изблиза нису искористиле све могућности за мирно решавање спорова и проблема. Цинизам њихових јавних иступа и озбиљни интелектуално-морални јад је, несумњиво, представљао прави смисаони садржај феномена Великог пада Западне културе и цивилизације, па је у том смислу ово значење испостављено као свакако најважнија, кулминациона тачка целог Хандкеовог романа.

Сложеност̄ светӣа и његови гејтаљи

Занимљиво је констатовати како је Глумац оба важна, можда и најважнија текста за дефинисање односа са блиским ликовима, прочитао чисто визуелно, са усана оних који су га изговарали: тако је то било и код Женине изјаве упућене саговорници у локалу, а тако је то било и код Председникове изјаве о почецима рата коју је Глумац гледао на ТВ где није могао чути звук. Глумчева реакција је, у оба случаја, била у знаку одлучног и консеквентног антиратног и антиимперијалистичког деловања за какво се определио. На тај начин долазимо до још једне карактерне особине Глумца у Хандкеовом роману *Велики њаг*, а то је пре свега стална његова спремност на акцију и на деловање у свету. Но, сам свет као целина је изузетно сложен, тако да није нимало лако одлучити се када, како и с каквим разлозима кренути у акцију, па Глумац, по правилу, у почетку отвара простор инстинктивних реакција и интуитивног наслућивања, а потом настоји да дође и до рационалних објашњења помоћу којих би јасно успоставио мисаони оквир за сопствено деловање.

Ова особина, истовремено, подразумева карактерну одлику садржану у чињеници да Глумац кроз свет око себе пролази широм отворених очију: он са знатижељом опажа многе детаље живота око себе и непрестано је спреман да се у те догађаје на овакав или онакав начин укључи. Те ствари се, веома често, њега уопште не тичу, али он има потребу да их укључи у своју доживљајну сферу и да на њих некако реагује. Утврђујући овакве чињенице, читалац би, помало неопрезно, био у искушењу да то назове Глумчевом интелектуалистичком знатижељом, тим пре што једна од класичних дефиниција интелектуалца, она коју је формулисао Жан Пол Сартр, гласи да „интелектуалац је неко ко се мијеша у оно што га се не тиче и полаже право на оспоравање цјелине наслијеђених истина и понашања која се њима инспиришу у име глобалне концепције човјека и друштва”.³⁵ На свом путу од шуме

³⁵ Жан Пол Сартр, „Пледаје за интелектуалце”, прев. Мирко Зуровац, у: *Порџрејш*, Нолит, Београд 1981, 250–251.

до центра града, Глумац се одиста бавио суочењима са људима, животињама и биљкама који га се, сви одреда, професионално посматрано и са становишта чистог бизниса, нимало не тичу: њима се он бавио напросто зато што свој естетизантски сензибилитет није у стању да каналише тако да ради само корисне ствари него има потребу да буде и благотворно некористан, просто заинтересован за друга бића као своје ближње, као сапатнике у овом свету јада и беде. Свој доживљај он не претвара у интелектуалистички став и не организује исказивања плебисцитарне подршке у прилог изградњи повољнијег јавног мњења о одређеним стварима које је ставио у средиште своје пажње и своје делатности. Све што ради, он ради тако да у први план избија његова чиста, доживљајно-естетизантска реакција као инвестиција која и не треба да му се на неки начин исплати, него пре свега треба да му очува његово елементарно чуло за свет у којем живи. Без таквог чула, дакако, глумац не може ваљано да обавља свој посао, па би се некакве последичне користи од оваквог начина живота могле пронаћи управо у овом домену очувања неопходног, професионалног сензибилитета за свет око себе.

Како, међутим, Глумац обавља ово тренирање и одржање живог сензибилитета? Од различитих особина које Хандке у роману описује, а могле би се схватити као израз овакве функционалности какву помињемо, вредело би посебно истаћи бар три Глумчеве (не особине него) склоности и навике. Пре свега ту је важна склоност везана за ходање као начин очувања живог контакта са светом око себе: у самом роману је представљен једнодневни (тј. од јутарњег поласка до вечерњег доласка) чин ходања од шумске периферије до центра метрополе, а за то време се много тога десило што је Глумцу омогућило да дође до увида и сазнања о којима није ни слутио. Хандке записује да Глумац „ображавао је да је с времена на време ходање било његов спорт, чак и да га је он измислио”, те да „имао је за њега и име, ’ход преко препрека’, ’идење преко препрека’, а у збиљи је оно представљало само неку девијацију трчања преко препона”.³⁶ Током тих активности он је умео да мења стилове и врсте хода, а често је и разне пропратне ефекте, попут погледа, умео да мења заједно са врстом примењеног хода. О томе романсијер вели:

Чинио је то тако што је инстинктивно, без технике, променио свој ход. На сличан начин је променио и свој поглед. Како? Нека и то овде остане тајна. Нека буде исприповедано да су његов начин

³⁶ П. Хандке, нав. дело, 45.

ходања и његов поглед разоружавали и постали ведри. А његов ауторитет се испољавао тако што су га ти непознати поздрављали, ако је он то од њих хтео.³⁷

У сваком случају, Глумчево ходање „говорило је, приповедало”³⁸, оно је отварало различите типове комуникационих ситуација, исказивало различите односе према другим људима као учесницима тих ситуација, па је и указивало на различите могуће исходе проблематичних околности уколико би се оне створиле.

У Хандкеовом роману се помињу различити типови ходања, а сваком од њих одговара другачији сплет ширих околности и комуникационих ситуација. Тако се, на пример, ход унатрашке код Глумца јављао онда „када се опраштао од места које му је нешто значило”, а може значити и то да је „том месту учинио неправду”³⁹, па тиме хоће да му се извини. Ходу погнуте главе научио се одмалена, још док је као керамичар намештао плочице по подовима, па би увек гледао надоле, док је за погледе у небо, у висине, морао да уложи додатну енергију, да се посебно ободри за такву једну могућност.⁴⁰ Ходање цик-цак је подразумевало неусмереност ка одређеним циљевима и доста времена на располагању, а такво кретање је Глумац обављао шетајући се шумом на периферији града: ту је допуштао да га воде специфичне ситуације у којима би се затекао, као и тренутни стицај околности који би указао на сасвим непланиране могућности избора. Сасвим обрнуто, ходање право, напред, подразумевало је одлучност да се иде ка неком циљу, а то би уследило увек кад Глумац нема времена за околишење и кад је циљ кретања веома близу, као кад се сасвим приближио центру града и кад је требало да обави коначне послове. Хандке помиње и активно ходање, када Глумац постаје исти као и сви људи око њега, „кружећи раменима, корацима који су опонашали делотворност”, али тако нешто није било пожељно јер романсијер вели да одређеност циљева стоји у обрнутој сразмери са брзином кретања, те „да би поново пронашао одређеност, морао би да буде знатно спорији од осталих пролазника”.⁴¹ На крају овог типолошког низа, као свакако најкомплекснији облик, налази се Нежни ход, у којем је садржана „мера за окружење, да околу њега иде укруг, у троугловима, квадратима, трапезима, паралелограмима, у смислу древне реченице ’устрајно премерава Бог земљу’”, па стога за овакав тип

³⁷ Исто, 67.

³⁸ Исто, 76.

³⁹ Исто, 75.

⁴⁰ Исто, 108.

⁴¹ Сви цитати, исто, 171.

кретања романијер закључује: „Нежни ход као не само водена него и ваздушна, ватрена и земљана вага – елементарна вага?”⁴² Оваквим обликом ходања ствари се приводе крају, али ту, при суочењу са могућношћу краја, по правилу следи управо оно о чему и говори овај Хандкеов роман – следи Велики пад.

Роман *Велики њаг* излаже, дакле, својеврсни концепт (стварног и симболичког) ходања/пешачења по свету, а добро је познато да на таквој врсти комуникације и доживљаја света инсистира и сам Петер Хандке. Он у том погледу није баш ни усамљен јер постоји много неименованих и теоријски неизграђених, али и концептуално крајње артикулисаних заступника сличних ставова. Као врло специфичан и занимљив интертекстуални сигнал, у овој прилици би могао да послужи позив на подсећање на уметничке пројекте овога типа какве, већ деценијама, негује српски неоавангардиста Мирослав Мандић. Он је, наиме, организовао концептуалне пројекте и перформансе изузетне убедљивости и сугестивности, ништа мање смисаоно занимљиве и провокативне него што су подухвати Марине Абрамовић, Раше Тодосијевића и других српских и југословенских мајстора перформанса и акција. Мандићеви неоавангардни концепти су, међутим, у највећој мери обухватили акције ходања, па су познати пројекти „Ходање за поезију”, када је у периоду 1987–1990. ходањем спајао Стражилово Бранка Радичевића, Ловћен Петра Петровића Његоша и Крањ Франца Прешерна (прво путовање), потом Прешернов Крањ и Хелдерлинов Тибинген (друго путовање), па Тибинген и Рембоов Шарлевил (треће путовање), те коначно Шарлевил и Блејков Лондон (четврто путовање); пројектом „Ружа лутања” Мандић је 1991–2001. године ходао широм Европе, а перформанс „Сва села” је 1994–1995. аутора упутио на ходање по селима Војводине. За све то време настајали су текстови и дела као записи са таквог ходајућег пројекта, па су накнадно могла бити, а и јесу била тумачена као књижевна дела настала буквално у ходу, чак без накнадних дописивања и додавања. Концептуални пројекти Мирослава Мандића представљају изузетно вредан подухват не само у контексту српске и југословенске неоавангарде него исто тако и у оквирима светске неоавангарде. То што ти подухвати нису стекли ширу и богатију рецепцију у међународним оквирима више је последица недовољне и уметничкокритичке подршке него што је показатељ извесног мањка или потешкоћа у његовој креативној, авангардно-уметничкој пракси. Прилика је да се управо поводом Хандкеовог романа,

⁴² Исто, 126.

који у свом тематском основу садржи идеју и концепт пешачења, присетимо ових Мандићевих пројеката ретке семантичке утемељености, артистичке доследности и практичке издржљивости. Тим пре што је за Мандића Хандке један од изузетно инспиративних аутора, па је, примера ради, на пројекат ходања од Тибингена до Шарлевила носио Хандкеову књигу *Порука њланине Сенџ Викџоар*.⁴³

Но, вратимо се анализи Хандкеовог романа *Велики њаг* и његовог централног јунака. Друга склоност и навика тог јунака исказује се као Глумчева спремност да бар на секунду буде неко други, да се саживи са бићем тога другог и да се са њим потпуно поистовети. Њему се то дешавало чак често, без неког видљивог његовог учешћа, дакле некако само од себе, а могло би имати веома тешке последице, јер би, као неко други, он могао осетити колико су му његова стварна природа и његове карактерне одлике постале стране, па је једном приликом „кључ од свог стана, удаљеног два часа лета, осетио као страног тело у џепу панталона и шутнуће га у најближу канализацију, заједно са кредитном картицом и мобилним телефоном”.⁴⁴ Да не уради такве глупости и да не направи себи већу штету, било му је од користи утешно сазнање да такво стање обично не траје дуго: „Оно што га је чувало од пораза и изгубљености, било је то што је он тај други бивао само за оних неколико секунди.”⁴⁵ Но, без обзира што ово стање веома кратко траје, оно је имало многоструких рефлекса на Глумчеву природу: та способност да уђеш у кожу другог, да видиш свет његовим очима, да осећаш његовом душом и да делујеш његовим телом представља драгоценост без које нема истинске толеранције, а још и више нема правог доживљаја света као скупа огромног броја сабраће и сапатника у долини јада и страдања. Довољно је да Глумац само на тренутак такве канале ка другоме отвори, па ће се јавити душевни потрес и доживљај због којег вреди живети и делати у свету оваквом какав је.

Трећа склоност и навика исказује се као спремност Глумца да помогне другим бићима и да их спасава упркос свим рационалним увидима и практичним тешкоћама са којима се може и мора суочити. Но, у таквој врсти помоћи он не тражи никакве више разлоге, општеприхватљива начела или узвишени поредак вредности. Нараторовом речју Глумчева делатност овога типа оцењена је следећим речима:

⁴³ Мирослав Мандић, *Дејне дечак: Треће ходање за Поезију од Хелгерлина до Рембоа: 18 дана ходања за хумор и сивид*, „Гордана Драганић”, Нови Сад 1991, 46.

⁴⁴ П. Хандке, нав. дело, 90.

⁴⁵ Исто, 89.

Није му било стало до одређеног става, до разликовања између добрих, који су заслуживали помоћ, и злих који је нису заслужили. Уопште, помоћ за више њих, за колективе, народе, чак и народе трећег до бескрајно много светова, није за њега важила. Да помогне терало га је појединцу, и то таквом чија невоља и нужда није била општепозната, уопште тек је морала бити откривена, свеједно да ли је тај био сиромашан или богат, странац или предвиђени сусед.⁴⁶

Он је, дакле, више помагао другима због самог себе него због оних којима је помоћ намењена: он је чинио добро без емфатичног заноса да чини некакво опште, истинско, свето добро.

Но, он је имао потребу да та помоћ буде у некаквом облику који би се свакако могао назвати спасавањем, а у том случају драматичне форме његове интервенције су и те како биле пожељне. Нараторова реч фокализована на лик Глумца је то формулисала на следећи начин:

Неко унутрашње спасавање је он замишљао. Као спаситеља душа видео је себе, ако би до тога дошло. У одлучујућем тренутку могао је, био је у то убеђен, неког очајника, за кога се говорило „готово је, свршено је са њим”, да врати са те границе у неко најпре нестабилно али сигурно средиште, а да при том не покаже ниједан гест, чак ни реч да изговори, ни поглед да упуту – премда је и ово могао – једноставно својим постављањем ту између, као он сам и као бивствујући.⁴⁷

У таквим драматичним случајевима емфаза је умела да избије на крајње неочекиване начине и уз јасне алузивне гестове, попут оног случаја када је замишљао да рођеног сина спасава неке смртне опасности:

Видео је свог сина у смртној опасности, горућој, додуше не у некој споља уочљивој. Видео је да ће дете без њега у следећем часу пропасти. Видео је како њему, његовом месу и његовој крви – још никада то није осетио, све до сада, и то на своме потомку! – нека трећа шака избија из груди, скупљена у песницу, и видео је да ће се сину нешто догодити. Видео је самог себе како је трчао и у једном једином часу прелазео преко река и брда, јурећи ка том своме. И видео је себе како га је, па било је то познато из филмова, у последњем тренутку још сустигао. И спасао га.⁴⁸

⁴⁶ Исто, 108–109.

⁴⁷ Исто, 110–111.

⁴⁸ Исто, 152.

Изузетно је, у том смислу, занимљив овај визионарни детаљ треће шаке која избија из груди, где ваља препознати интермедиијални цитат култне православне иконе Богородице Тројеручице, чији настанак је везан за Светог Јована Дамаскина, али која управо у српском народу има посебан статус и дубоко, верничко поштовање које српску културу непосредно духовно повезује са Светим Савом и Хиландаром.

Но човекова потреба за добротом никада не остаје само оно што јесте, а неретко се уме комбиновати и са сасвим супротним поривима. Најупечатљивији такви обрти изречени су на крају романа, посебно у двама сродним сценама које показују како Глумац више воли да у тим акцијама буде сасвим непримећен, да буде готово непостојећи. Тако неком младићу затеченом у стању потпуне блокаде и паралисаности, када му је све из руку почело да испада, а он није имао снаге да се уопште помери и нешто учини, Глумац је пришао, „покупио је са тротоара поиспадале ствари и тутнуо их, једну за другом, младићу на груди и у руке, заповеднички”, а „учинивши то, загрлио је младића, а овај је, без речи, као да му је спасао ваздух, кренуо чило својим путем”.⁴⁹ Други случај тога истог дана у великој метрополи јесте случај жене која је, препуштена сама себи, изгубивши посао и потрошившу сву уштеђевину, седела на клупи потпуно поражена, а Глумац је опет пожелео „да обгрли све, као да је Нико! Одувек је Глумац најубедљивије деловао као Нико, а слабије ако је нешто чинио, управо он, бивши занатлија”.⁵⁰ Но, пошто је осетио да жени у оваквом стању не може да помогне, да таквом поразу нема лека, „обузео га је дивљи бес, наспрам ње, те изгубљенице. 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”.⁵¹ Је ли то израз људске доброте? Па наравно да није, али ова доброта и није нашла своје метафизичко упориште, негде у Господу самоме, па зато она и не може да буде превише отпорна на изазове који му из овога света долазе. Зато се то несумњиво добро, са не превише компликованим процедурама, чак релативно лако може трансформисати и у зло. Али Глумац је потпуно свестан, а то је и јасно речено, да то што чини не чини зарад апсолутних вредности добра и зла него због унутрашње сопствене потребе, потребе која се, наравно, као и све чисто људске ствари, лако могу променити у нешто суштински другачије.

⁴⁹ Исто, 195.

⁵⁰ Исто.

⁵¹ Исто, 196.

Другим речима, Глумац је веома комплексна особа, а та комплексност, осим примарних карактерних црта и професионалних посвећења, укључује трајност начела изневеравања, али и три битне склоности: ходати – бити неко други – спасавати другог. У великој мери он представља израз унутрашњих судара које производи само друштво у којем живи, а којима – и том друштву и сударима које друштво испоставља – он повремено хоће чак одлучно да се супротстави. Сам Хандке не оставља много недоумица око тога како треба разумети тај свет о којем он у основи говори: без обзира на сву уопштеност и универзалност ситуације, то ипак јесте првенствено прича о Западном свету – о Европи, Великој Британији, САД и сродним државама. Такво ситуирање догађаја може се препознати како по природи друштвене ситуације и политичких околности које су описане, тако и по сликама избеглица које циљно опседају првенствено западноевропски простор. Тај простор се може препознати и по местимичним нараторовим исказима у којима он јасно истиче своју позицију, као што је то учинио у оквиру оне изузетно занимљиве расправе о ратовима који се воде:

Време повести о Великом паду било је и оно о великим и малим ратовима. Велики се воде, а да им се и не види крај, у, за нас овдашње, нас западњаке, трећим земљама, а мали се пак воде ту код нас, даноноћно, другачије убилачки, а ни њима се не види крај.⁵²

Овдашње прилике, па и сама метропола коју описује, све то очигледно припада Западном друштву, политици и култури, па ће многе друге културолошке детаље писац знатно лакше, понекад и веома прецизно именовати: избеглице су, примера ради, из Источне Европе или из Азије, један Глумчев пријатељ ће посао добити у Монголији, Глумчева жена и син ће боравити на Аљасци и сл.

Због тога је Глумац и читав његов животни систем, укључујући и његову особеност, пре свега, индикатор општих прилика у Западном друштву и култури којој припада и са којом он, као специфични појединац, води необичан културални рат. Да би се искористиле изражајне могућности таквог концепта, писац је морао доста доследно да води свога јунака по оним сферама друштвеног и политичког амбијента у којима се могу покренути разноврсни семантички потенцијали нарације. Тако смо добили причу која почиње једног летњег јутра када Глумац креће из куће у шуми, са периферије метрополе, а на том путу до самога центра и до могућег сусрета са Председником требало је да се испоставе многобројне

⁵² Исто, 120.

друштвене различitosti, слојеви и појединци са својим јединственим, непоновљивим животним причама, те згодама и незгодама, трагедијама и очајањима због којих би добро дошла енергија човека који је вољан да пружи помоћ и да спасава друге људе. Тако је обликована једна широка, фреско-слика модерног и постмодерног друштва: од периферије и шуме преко све живље урбане агломерације, па до самога центра метрополе, аутор је експлицирао како свој однос према природи тако и однос према урбаној култури, па и према живим људима. У сваком случају, реч је о интригант-ној и целовитој конструкцији која омогућује важне елементе за закључивање о природи људских живота и друштвених прилика на почетку XXI века.

Ту се појављује читава галерија ликова карактеристичних за епоху у којој живимо. Од ликова са саме животне маргине, као што је „кишни човек”, који од Глумца захтева да остави Жену јер није у стању да јој пружи љубав, а то ће учинити он, који стрпљиво чека да изађе из сенке овог популарног човека којем Жена даје свако првенство:

Па ви њу уопште не волите. Ја пак волим ту жену, да, ја. Оставите моју жену на миру. Да, моју жену. Јер једног дана, не тако далеко, биће она моја.⁵³

Такве су и избеглице насељене под шаторима, у шуми, на периферији града, а када би они напустили своје уточиште, шатори би остајали где су и били, ваљда за неке нове бескућнике и придошлице у несрећи. На основу таквог једног напуштеног шатора Глумац је реконструисао ко је био доскорашњи становник тог склоништа: био је то дечак који се очигледно школовао за столара, па је на избеглички пут понео радну свеску из предмета везаних за обраду дрвета, јер ће му овакво знање вероватно бити од користи. Један старац којег је Глумац срео у шуми личио је на пањ, а у ствари је то био човек из „неке источне земље”⁵⁴ који је жалио своју умрлу жену, а тај стари пањ седео је испред две младе брезе и помно их посматрао. Сретао је Глумац и једног „вагабунда сваки пут као налицканог, одевеног у кошуљу белу као цветови дуње (није познато беље Бело), и у панталоне са фалтама од свежег пеглања”⁵⁵, па се испоставило да му је мајка жива и да пази на њега, а онда је мајка умрла и овај елегантни вагабунд је постепено све дубље тонуо

⁵³ Исто, 24.

⁵⁴ Исто, 50.

⁵⁵ Исто, 77.

у беду и јад. И још много другачијих сусрета је било по ободу града, на периферији, са људима који су на маргини друштвених збивања или су се само тренутно повукли у тај простор, а сви они (гљивар, скупљач бобица, телевизијски водитељ који цогира и др.) само употпуњују епску слику читавог друштвеног тоталитета коју је на самим почецима, у основном концепту свога романа, аутор и прижељкивао да подробно опише.

А онда, како је Глумац дубље улазио у строго урбанизовани део града, долазило је до другачијих, али увек занимљивих, обавезно тек фрагментарних сусрета и познанстава. Тако је на једној аутобуској станици препознао старог пријатеља и суседа из свога града, Андреаса, али је његово ментално стање било потпуно руинирано, а и жена која је о њему бринула није ништа боље изгледала; због тога до сусрета двојице знанаца није ни дошло, мада је постојало више детаља који су им спајали животне судбине. Прилично велик број таквих микроприча је Хандке испричао, скицирао или тек наговестио, али се по упечатљивости нарочито истичу они ликови који су у знаку деструктивне социјалне енергије. Тако је, примера ради, Глумац наишао на „хорде адолесцената”, па на групу старца без пратње, па на свештеника у сакристији, тј. цркви, на жену на балкону и жену крај ауто-пута, на полицајце који су имали разних идеја срачунатих да га оптуже за неко недело, а сви ти сусрети садржавали су некакву благо апокалиптичку атмосферу, у знаку претњи насиљем и убиствима. Или, како је то исказано речима наратора, „био је то смак света. Али на њега се било навикло. Као да се никад неће окончати”.⁵⁶

Сам завршетак Хандкеовог романа указује на кулминативни значењски врх у којем је требало да дође до троструког сусрета – јунаковог сусрета са Женом, Режицером и Председником, али је у сва три случаја то Глумац успешно избегао. Видевши у центру града Жену како се хвали љубављу са њим, Глумцем, он је побегао од Ње свестан да њега љубав не спаја са том Женом, а поготово такав однос није за некакав понос и хвалу. Видевши Режицера, са којим би требало под старост да сними нови филм, њему се згадио читав тај свет у којем је провео цео свој радни век, па не желећи да одигра улогу „обневиделог убице”, који га исувише подсећа на овај, реални свет, он одлази на другу страну избегавши сусрет са тим Режицером. И коначно, он не одлази на свечани пријем код Председника државе, где је требало да добије велико државно признање, али се испоставља да је то била права одлука јер је управо тог дана Председник објавио један од оних ратова које Западне

⁵⁶ Исто, 123.

земље воде на туђим теренима како би очувале свој примат у свету. У завршници романа Глумац је, дакле, извршио троструко изневеравање, а због тих чинова не само што није жалио него је сматрао да је учинио савршено добро себи и свету, па му је лакнуло на души и чинило се као да је некакав тежак терет скинуо са себе.

Но занимљиво је осмотрити шта, у ствари, представљају те три инстанце у односу на које је он починио гест изневеравања. Уколико три поменуте инстанце ставимо у поредак Режисер – Жена – Председник, уочићемо да тај низ у највећој мери одговара оним трима чиниоцима које Глумац перципира као три врсте глади које темељно одређују човека и његов живот: глад за храном – глад за женом – глад за духом.⁵⁷ Видевши Режисера у локалу, Глумац је избегао тај сусрет упркос чињеници да је захваљујући сарадњи са тим и таквим људима он себи целог радног века обезбеђивао хлеб и елементарне услове за живот: одбијајући улогу „обневиделог убице” зато што филм исувише личи на окрутни амбијент савременог урбаног живота, он исказује спремност на аскезу зарад побољшања света у којем живимо. Видевши Жену у том истом локалу, Глумац је избегао сусрет са њом иако му је она, а и многе друге, сличне жене, обезбеђивала задовољење сексуалних потреба, а и биле су му још добре на ко зна колико различитих начина: сада му се згадио начин на који је она својој саговорници хвалила однос између њих двоје, а он сматра да тај однос није баш за хвалу и понос. Видевши Председника државе и гледајући његову објаву рата тамо некој земљи, Глумац се згадио над институцијом Председника, а и саме државе која тако хладнокрвно производи несреће многобројним људима: на тај начин је схватио да је учинио добро што се није појавио на свечаности на којој је требало да му уруче велика признања за успешне резултате филмског, културног и друштвеног рада, а то би се десило истога дана кад је започео још један од оних страшних, прљавих ратова широм света.

Изневеривши ове три инстанце (Режисера – Жену – Председника), Глумац је постигао једно темељније потврђивање три система вредности до којих држи. Први систем сачињавају вредности оне уметности која не сме да буде пуко подражавање, чак и ако омогућује уметнику голо преживљавање и обезбеђење хране. Други систем јесу вредности љубави која не сме да се сведе на то да нека особа човеку буде тек добра, чак и ако му омогућује неке елементарне вредности које жена може мушкарцу да пружи. Трећи систем бивају вредности духа које не смеју да се сведе само на ону

⁵⁷ Исто, 126–127.

врсту материјализације идеја у хегеловском смислу речи по којој и држава представља једну врсту такве материјализације, чак и ако таква држава јесте спремна да човеку ода највећа признања која се некоме могу доделити. Прецизније говорећи, Глумац је свестан да својим животом није реализовао оне идеалне вредности до којих у својим замислима и сновима држи, али он ипак неће да пристане на заборав тих идеала и снова, неће да пристане на потпуну девалвацију тих вредности и на њихово свођење на доњи, неподношљиво лажни, фалсификовани облик. На тај начин, Глумац остаје део овога света, остаје учесник свих друштвених конвенција и правила игре, али се унутар тога система појављује као шармантни, романескни, проблематични субјекат који ће изазвати оштре реакције других људи: с једне стране радикално одбацивање и антипатије, али с друге стране и радикално потврђивање и изразите наклоности. Оваквим обликовањем романескног света и његових јунака Хандке је додатно истакао важност аутобиографског дискурса у свом роману *Велики њаг*, али и не само у њему.

(крај есеја у следећој свесци *Летњописа*)

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