

Др Марија С. Јефтимијевић Михајловић

HORROR VACUI ИЛИ УЖАСИ ПРАЗНИНЕ У РОМАНУ
НЕСРЕЋА БЕЗ ЖЕЉА ПЕТРА ХАНДКЕА

Кратак, згуснут значењима, Хандкеов роман из 1972. године Wunschloses Unglück. Erzählung, код нас преведен као *Несрећа без жеља*, јединствен је и различит по свему што је пре и после Петер Хандке написао. *Духовно биће* овог романа – ужас празнине („*horror vacui* у свести“) двоструко је мотивисан: с једне стране, означава ужас празнине настао смрћу мајке (њеним самоубиством), док с друге означава ужас празнине њеног живота коју писац намерава да исприповеда. Поливалентну структуру ове драме егзистенције са „елементима ужаса“ додатно усложњавају пишчеви аутопоетички увиди у смисао књижевности/писања да се таквом ужасу супростави, односно да се такво незнање превлада.

Кључне речи: Петар Хандке, *horror vacui*, ужас, празнина, смрт, самоубиство, мајка.

„Ужас је нешто што подлеже законитостима
природе: *horror vacui* у свести.“

„...ова њовесит заиста има везе са нечим неизрецивим,
са онемелим секундама ужаса.“

Петер Хандке

У историји литературе од њених почетака до данас тема смрти се понавља као вечни образац и прожима попут Аријаднине нити. Човеков однос према смрти потиче од његове свести о смртности, што га разликује *од живојшња али истио тако и од бојова*, због чега једино он „станује у сенци смрти“ и док сва друга бића скончавају, човек једини умире (в. Узелац 2012: 286). Будући свестан своје коначности и пролазности, човек је истовремено у стању и да у бујању живота види пропадање, односно – у матици живота

надолазећу смрт. Мисао о смрти отуда се узима као основ сваког дубоког филозофског промишљања, из чега следи да она имплицира и чежњу за смрћу, о чему говори и Платон у *Федону*: „Они који истински филозофирају, теже за тим да умру.“ Да ли се у том смислу филозофија може разумети као *уштеха* од осећања коначности, ако већ није у стању да, попут религија, „понуди одговор“ о могућности *изласка* из „круга егзистенције“. Јер, „као што нема користи од медицине ако не протера болести тела, тако нема ни користи од филозофије, ако не протера душевну патњу“, писао је Епикур (према: ФУЗАРО 2018: 7).

За нас је, међутим, далеко важније питање: да ли се књижевност током своје историје „наметнула“ као повлашћен простор људске егзистенције у којој је *мисао о смрти* налазила не само утеху, него је у тој духовној оазису „цвет“ живота добијао нову космолошку валенсу, кроз осећање *вечности* (као осећању победе над *коначношћу*) изабраних, речју овековечених тренутака. Подсетимо, Хесе је говорио да је страх од смрти корен свих уметности, а можда и целог духа.¹ У том смислу, поставља се питање: да ли је књижевно/уметничко стваралаштво ако не превладавање, а оно бар илузија превладавања ужаса коначности овоземљског живота, односно могућност једног *више/неограниченог* живота у овом краткотрајном земаљском? И каква је уопште веза *књижевности* и *вечности*, тј. *коначности/смрти*? У чувеној књизи *Самосјознаја: љокушај аутиобиографије* Николај Берђајев разликује уметника *џује* (Тургењев) и уметника *ужаса* (Достојевски), истичући да је ужас увек повезан са вечношћу. Јер, док је *џуја* *лирска*, *ужас* је – *драматичан* (БЕРЂАЈЕВ 1987: 92), где се због болног контраста између радости неког тренутка и мучности трагизма живота, јавља осећање жала. Према Берђајеву, жал је усмерен према највишем свету и праћен је осећањем ништавила, празнине, пропадања овог света и као „жељу за вечношћу“, односно немогућност човека да се помири са временом (Исто: 93). Жал је, према томе, уско повезан са односима времена и вечности и управо је својствен Еросу (као животворној снази и стваралачком принципу), а несрећа човека и осећање ужаса потичу од човекове немоћи да у сузбије оно *бесконачно* у себи и да „у потпуности сахрани себе у коначном“. Због тога, жал може да учини да у човеку почне да се буди свест о Богу, али исто тако може да представља и преживљавање богонапуштености.

Као последицу трагизма *ужаса* књижевност се неминовно заинтересовала и за феномен самоубиства, а историја књижевности такође бележи и многе књижевнике који су извршили суицид. У једном од најстаријих сачуваних

¹ „Ми се бојимо, језа нас обузима од пролазности, и с тугом гледамо како цвеће непрестано вене и како лишће опада, и у сопственом срцу осећамо извесност да смо и ми пролазни и да ћемо ускоро уvenuti. Па ако као уметници стварамо кипове или као мислиоци тражимо законе и формулишемо мисли, ми то чинимо да бисмо ипак макар нешто спасли из великог мртвачког кола, да бисмо оставили нешто што ће бити трајније од нас самих“ (HESE 1961: 105–106).

књижевних споменика, на египатском папирусу, изложен је спор између човека сломљеног несрећама и његове душе, сажетог у питању: да ли је баш неопходно грчевито се држати живота или је боље изабрати смрт. Историја промишљања о самоубиству стара је, дакле, колико и књижевност сама (в. ЧХАРТИШВИЛИ 2006: *Писац и самоубиство*). Можда зато што је, како Ниче каже, „мисао о самоубиству (...) најснажније средство утехе“. Тема самоубиства је одувек била актуелна, посебно у руској литератури, а Григориј Чхартшвили у поменутој студији *Писац и самоубиство* каже да је тему самоубиства у предреволюционарној Русији успела да дотакне једино књижевност. Међу бројним фундаменталним истраживањима теме самоубиства са различитих аспеката (социолошко-психолошког, филозофског, религиозно-моралног, духовно-мистичног), чини се да се проблемом „суицидологије“ суштински најбоље „позабавила“ књижевност, будући да је њен фундамент, њена суштина, управо људска душа. Због тога не изненађује чињеница да се међу хиљадама књига у светској књижевности у којима се проблематизује питање самоубиства (и човековог односа према њој, његовој слободи да изабере смрт или живот) руска књижевност посебно издваја, због чега је и називамо *великом*, јер великом темом књижевности не можемо сматрати пустоловину човека који се бацио на освајање спољашњег света, него пустоловину човека који истражује поноре и пећине сопствене душе (САВАТО 2005). Подсетимо, такође, да је Албер Ками тему *самоубиства* сматрао најважнијом у литератури, али и да је велики број писаца и песника свој живот окончао управо чином „добровољне смрти“. Па ипак, и поред пет хиљада наслова у каталогу светске суицидолошке литературе, колико Чхартшвили тврди да постоји, она не престаје да окупира пажњу писаца колико и читалаца, што се може тумачити управо усмереношћу књижевности да се проблемом људске душе бави на *сушњасвенији* начин и од филозофије и, парадоксално, од саме психологије.

При томе, мотиви писања о самоубиству су сасвим сигурно увек лични: готово је немогуће замислити писца који није размишљао о самоубиству а да су његови књижевни јунаци пролазили кроз ужасе суицидних мисли или је писац, што је такође често случај, био мотивисан самоубиством неке блиске или даље особе. Па ипак, смрт (и смрт која је наступила суицидом) је једини „догађај“ о којем се не може писати из сопственог искуства (будући да се оно може стећи само сопственом смрћу), већ о смрти која је задесила неког другог, због чега писање о смрти постаје истовремено и *замка* и *привилегија*: *замка*, јер се говори или о *тужој* смрти или о *осећању* (страха или промишљања о) смрти; *привилеговану* позицију теме у књижевности смрт добија стога што је, из наведених разлога „посредности“, готово увек у знаку мистериозности, непознанице, нечег до краја недокучивог и несазнањивог, у крајњем – неизрецивог. У томе треба тражити и основне разлоге привлачности „магије читања“ књижевних дела у којима је смрт, а нарочито самоубиство, централни проблем или феномен, јер је човеку својствена радозналост за откривањем вечних тајни живота и смрти: „Све, што смртну

претњу скрива, у срцу људском изазива сласт нечег још несазнатог“ (А. С. Пушкин).

* * *

Након што су се на полицама српских књижара појавили нови преводи романа и путописа Петра Хандкеа, насталих у последње три деценије, чиме се српска књижевна јавност, чак и она која то нерадо прихвата, могла уверити да Хандке није само велики пријатељ српског народа и „други српски добитник Нобелове награде“, како га у широким (не нужно књижевним) круговима називају, већ да је пре свега велики књижевник, велики мислилац, ерудита, стилиста, приповедач, есејиста, који је и у прошлом и у новом веку оставио својим делом трајне поруке човечанству. Чини се ипак да пажња књижевне јавности није у довољној мери усмерена на књижевне вредности овог писца управо зато што је њен добар део, затрован идеолошким предрасудама, затворио очи и пред одавно потврђеним уметничким вредностима његовог дела. Па ипак, велика је срећа што се међу преводима у новије време нашао Хандкеов кратак, згуснут значењима, јединствен и различит по свему што је пре и после написао, роман *Несрећа без жеља* из 1972. године. Премда је код Хандкеа „граница између дневника као биографске фактографије и самосталне фикције књижевног дела веома танка“ (Глишовић 2008: 208), улога коју придаје књижевности скоро је безгранична. Његову књижевност карактерише стална тежња за измирењем и што прецизнијим саопштавањем свог доживљаја света и истовремене свесности и сумње у ограниченост моћи речи, из чега се рађају његове најбоље реченице и стране. У томе лежи „нека врста језичког проклетства која књижевност чини могућом“ (ТАВАШЕВИЋ 2020: 12). Смисао језика и књижевности Хандке види као покушај да се изрази оно неизрециво, због чега и књижевност постаје његово *вјерују*, његов животни принцип, што је више пута потврдио у есејима и интервјуима.² У аутопоетичкој прози *Појодне њисца* Хандке, на пример, пише да је „Писцу (...) Књижевност била најслободнија од свих земаља а помисао на њу једини излаз из свакодневних зала и понизности“ (ХАНДКЕ 2018: 29).³

² У ТВ емисији *Савремени светски њисци*, на Радио Телевизији Србије, Петер Хандке је, говорећи о свом стваралаштву, између осталог рекао и ово: „Књижевност је почетак и крај. То је тако и тако ће остати. Верујем у књижевност.“ (<https://www.youtube.com/watch?v=T5nBnBhSs0U>, приступљено 20. 9. 2020).

³ Вредно је напоменути запажање Жарка Радковића, захваљујући чијим преводима се српска књижевна јавност и упознала са делом Петра Хандкеа, који у поговору књиге *Појодне њисца* износи сасвим оправдане претпоставке и разлоге због чега су аутопоетичка оглашавања стваралаца последњих година све учесталија: „Тематизовање сопственог посла уметници форсирају можда и због кризе кредибилитета стручне рецепције. Професионални тумачи уметности су своје компетенције у међувремену уздигли на ниво законодавства. Не само да су уметничко дело свели на матричну партитуру за свако читање и једино могуће

Роман *Wunschloses unglück. Erzählung*, код нас преведен као *Несрећа без жеља*, представља право мало књижевно ремек-дело⁴, где се у интимној исповести о животу мајке Марије, која је живот окончала узевши прекомерну дозу таблета за спавање, открива читава филозофија ужаса испразности једног живота, као што, са друге стране, роман садржи аутореференцијални аспект – пишчеве аутопоетичке увиде у *смисао* књижевности/писања да се таквом ужасу супротстави, односно да се такав ужас превлада. Сâм Петер Хандке је више пута истицао да је превасходно „епски дух“, да је то остао чак и у поезији, али је роман *Несрећа без жеља*, уз *Моравску ноћ*, можда његово „најлирскије“ дело. Ако се квалитет једног прозног остварења, између осталог, процењује и по уделу поетског у њему, онда се овај Хандкеов роман може с правом сматрати једним од најбољих његових дела. Будући да је писан у годинама када сâм аутор није имао превеликог животног ни књижевног искуства (које ће касније стећи), не бисмо погрешили ако бисмо из тога извукли закључак да није пресудан „број“ искустава него дубина њихових доживљаја, што се опет може довести у везу са *ѝприродом* и *ѝаленијом* писца да свој доживљај света и човека, а нарочито једног овако дубоко трагичног догађаја, какав је смрт мајке, сублимира и обликује у уметнички/поетски израз.

Најпре треба нагласити да превод наслова *Несрећа без жеља*, иако значењски обухвата сву симболику живота у патријархалној сеоској аустријској/немачкој заједници, у којој се истицање свега индивидуалног, сваке жеље, означава као својеврстан преступ, готово инцидент, можда није „најсрећније“ нађен, будући да се „ужасима празнине“ сублимира све суштински везано за овај кратак роман, односно повест. *Несрећа без жеља*, осим тога, може да значи и одсуство сваке жеље (пишчеве) да било чиме сведочи о несрећи која га је снашла. Несрећи нису потребни сведоци, као што јој нису потребне ни речи. Највеће несреће и највећи очаји њима изазвани остају нека врста свете тајне којима је немогуће приступити, немогуће их је докучити, а још их је мање могуће изразити речима. Због тога и сваки покушај саучествовања у болу због губитка мајке писац доживљава као скрнављење *ѝтајне* једног живота који је сав био саткан од *ужаса ѝразнине*. Тај бескрајан празан простор ужаса познат је само оном ко га у себи носи, те је *енѝиѝиѝеѝ* сам по себи, другима непознат, али и недоступан, због чега апсолутно нико не полаже право да о њему суди нити о чину самоубиства на који се „носилац ужаса“ одлучује.

Реч „ужас“ се у почетним страницама романа понавља неколико пута и двоструко је мотивисан, то јест има двојако значење: у првом случају

тумачење, него су и аутора потисли у позадину, а својим апаратом наметнуте интерпретације притисли га до гушења и нестајања. 'Естетика рецепције' је постала политика принуде и наметање компетентних и свезнајућих. Живот уметника затрпан је сваковрсним рецепционим материјалом и веома рано разобличен у предање. Деловање уметности је контролисано (...) Доживљаји уметности су унапред програмирани и координисани“ (Радаковић 2018: 75).

⁴ „Норвешки Пруст“, Карл Уве Кнаусгор овај роман назива „једном од најбољих и наважнијих књига нашег времена“.

означава *ужас ѝразнине* који је настао мајчином смрћу (и ти „треници ужаса увек су краткотрајни; пре је то осећање нечег нестварног него баш ужас“ (HANDKE 2020: 21)), док у другом случају означава *ужас ѝразнине* мајчиног живота коју писац намерава да исприповеда, прикаже. *Просћори ужаса* су, дакле, и у оном *ко* приповеда и у оном *о коме* се приповеда, али је право питање: да ли се ти простори „сабирају“, „умножавају“ писањем о њима, то јест да ли постају већи или је писање начин превладавања страха од њих? Иако изричито истиче да му „писање није користило“, Хандке не негира да само *описивање*, у покушају да се пронађе што прецизнији и адекватнији израз једног душевног стања, доноси „мало задовољство“, односно „производи од блаженства ужаса блаженство сећања“ (Исто: 92), што имплицира закључак да писање укида страх. *Horror vacui* или „страх од празнине“, термин који потиче још од Аристотела, а који писац употребљава тек на крају романа („Ужас је нешто што подлеже законитостима природе: *horror vacui* у свести“ (Исто: 96)), због тога би се прецизније могао употребити/превести не као *сћрах* него као *ужас*, јер је сам тај ужас заправо предмет овог *лирске* романа *Несрећа без жеља*.

У завршним записима на крају романа, својеврсној рекапитулацији промишљања о животу мајке и њеном самоубиству, као и поновном подвргавању сумњи неопходност бележења о тој несрећи, Хандке цитира сеоског учитеља из криминалистичке филмске серије *Комесар*: „Можда постоје нове, неслућене врсте очаја које ми не познајемо“ (Исто: 95). На тај начин се, на крају, баш као и на почетку приповести, и сâм дистанцира од сопственог, превише интимног, увида и евентуално несвесне осуде или оправдања мајчине смрти и препушта читаоцу да у тој приповести и сâм проналази интимне разлоге због којих ће уживати у магији приповедања, то јест *блаженсћиву сећања* на тренутке од којих је сачињен један живот.

Своју приповест Хандке започиње податком из корушког недељног гласила *Folkscajtung*, где се у рубрици *Разно* појавила следећа вест: „У ноћи између петка и суботе извршила је самоубиство педесетједногодишња домаћица из А. (општина Г.), узевши прекомерну дозу таблета за спавање“ (Исто: 19). Од те вести до тренутка писања, када се млад, тридесетогодишњи Хандке одлучује на (ис)повест о животу мајке прошло је „тачно седам недеља“. Свестан да му „терапија писањем“ неће много помоћи, писац образлаже другу, пресуднију и важнију потребу да се о тако великом, а несрећном, животном догађају, каква је смрт (самоубиство) мајке, која се може разумети и као покушај *одбране* од малициозних и једнострано схваћених новинских написа о „домаћици“ са иницијалом (дакле, без идентитета и без имена!). Разлози за писање су, према томе, првенствено *лични*, као што су и разлози оних који ту приповест читају такође увек лични. А постоји ли нешто *личније* о чему би тако интимно писали и читали него што је смрт мајке? Читамо јер трагамо за одговорима првенствено о себи, па тек о свету, за „остацима“ себе у својој тежњи за *целовићошћу* бића:

„Бавим се књижевношћу, као и увек, преиначен и опредељен у некакву машину за сећање и формулисање. И пишем причу о својој мајци: прво, зато што о њој, и како је до њене смрти дошло, знам, чини ми се, више од неког страног новинара који би тај занимљив случај самоубиства решио, свакако без већих напора, помоћу табела – религијских, индивидуалнопсихолошких или оних о тумачењу снова; затим, себе ради, јер оживим ако имам нешто да радим; а, коначно, и стога што желим да од те ДОБРОВОЉНЕ смрти начиним – баш као неки новинар који стоји по страни, мада на други начин – један случај“ (Исто: 22).

Осим тога, потреба да се нешто (тако ужасно, а тако интимно) *исприча* (не нужно запише) сведочи о *мајци њриповедања*, где се обичан „случај“ претвара у „фантастичну повест“. Овде је немогуће не направити аналогију са чувеном новелом Ф. М. Достојевског *Кројка*, који кроз перспективу наратора – мужа жене-самоубице и његовом монологу над жениним одром, износи интимну исповест о њеном животу, предочавајући читаоцу управо то – „фантастичну повест“.⁵ За Достојевског је, према сопственом сведочењу, *фантастично* било сама *суштина* стварности (Достојевски 1975: 21). У уводном делу своје приповести, Достојевски се позива на Игоа и његов спис *Последњи дан смрти осуђенога*, где је аутор претпоставио једну фантастичну могућност: да осуђени на смрт може да води дневник не само последњег свог дана живота, већ и последњег часа, последњег тренутка. И управо та „фантазија“ јесте оно што је претпоставка уметности – фантазија као пред услов реалног, „најреалистичнијег и најистинитијег дела које је написао“ (Достојевски 1952: 5). Иако је вероватноћа да је при писању свог, пре свега *интимног* романа, Хандке имао на уму ову кратку повест Достојевског сасвим мала, изненађујућа је сродност двају књижевних остварења, из две различите епохе и две различите средине – географски, социолошки, културолошки и на сваки други начин. Кроз главни мушки лик залагаоничара, који је истовремено и наратор, Достојевски прави пролог у приповест о

⁵ Питање самоубиства је присутно у делу Достојевског и оно никада није једнозначно и увек је другачије мотивисано. Али увек везано за питање вере и питање Бога, које је самог Достојевског „мучило свесно или несвесно целог живота“. Па ипак, самоубиство његове безимене јунакиње, назване једноставно – *Кројка*, разликује се од свих осталих случајева које је описао у својим романима, између осталог и због тога што је то једино самоубиство које „има сведока“, то јест читава приповест је дата као сведочење-монолог мужа страдале јунакиње, који води над њеним одром, покушавајући да рекапитулира догађаје од тренутка када је ушла у његову залагаоницу, до момента када га је, по повратку с посла, дочекала вест о њеном самоубиству, скоком са прозора, са иконом у рукама.

Фантастична њриповес, како је именовао ову причу, Достојевски је објавио у свом *Дневнику њисца*, за новембар 1876. године, али се она не може тумачити изван контекста неколико других текстова који претходе причи *Кројка*, у самом *Дневнику*, а то су: *Два самоубиства*, *Пресуда*, *Поука са закашњењем* и *Тврђења без доказа*, будући да се овим текстовима Достојевски бавио више него било где другде питањем самоубиства, његовом мотивисаношћу и, уколико је то могуће рећи – његовим „смислом“.

животу своје супруге, покушавајући да „мисли сабере у једну тачку“, то јест да тренутке *ужаса* именује, оваплоти у реч, приближи се неизрецивом као највећој *ишајни*, чак и онда када суштину те тајне чини *ужас*. Та два тока приповедања, од којих *први* обезбеђује сиже, фабулу, драматургију и рецепцијску провокативност, а *други* ток нуди атмосферу, сугестивност, сновиђења, чине да *прича* о ужасу (а не самом чину самоубиства) постане предмет и једног и другог књижевног остварења, између којих временски стоји читав век.

Аристотел је у *Поетици* записао да је прича (*mithos*) главни део и душа трагедије.⁶ А Хандкеова *Несрећа без жеља* је истинска прича о трагедији, која садржи оне елементе које је Аристотел називао елементима *по суштини* (а чине је: *прича* (односно радња трагедије) и *карактери* (то јест оно што показује вољу)) и елементе *по величини* (*пролог* (којим се публика обавештава о радњи која ће уследити), *еписодија* (дијалогски део трагедије) и *ејсод* (завршни део античке трагедије који укључује и катастрофу – акцију којом се разрешава и завршава сукоб у радњу драме; тужни завршетак трагичке радње)), који код читаоца изазивају, баш као код гледалаца у античкој трагедији, *јаг* (потресеност, ганутост) и *језу* (страву, ужас), који се са тим јуначима поистовећују. Истовремено, читалац доживљава и неку врсту психофизичког растерећења од тих афеката (*кашарзу*), а сама прича пружа му уживање. Сублимацију тих тежњи о магијском карактеру приче, односно њеном катартичном дејству, налазимо и у Његошевој сентенци: „Ако није мјеста за живљење, а оно је мјеста за причање“ и Андрићевом чувеном говору приликом доделе Нобелове награде 1961. године, *О причама и причању*⁷.

Своју трагичну приповест Хандке започиње управо на начин старих мајстора приповедача: „Почело је, дакле, тако што је моја мајка рођена пре више од педесет година у оном истом месту у којем је после и умрла“ (HANDKE: 23). Иако са призвуком бајковитог почетка („било једном“, „била једном“...), мотивисаност оваквог почетка романа *Несрећа без жеља* има сасвим другачије разлоге, које би пре свега требало приписати писцу као мајстору

⁶ Aristotel, *O pesničkoj umetnosti*, prevod s originala, predgovor i objašnjenja Miloš N. Đurić, Dereta, Beograd, 2002, 68.

⁷ „На хиљаду разних језика, у најразноличнијим условима живота, из века у век, од древних патријархалних причања у колибама, поред ватре, па све до дела модерних приповедача која излазе у овом тренутку из издавачких кућа у великим светским центрима, испреда се прича о судбини човековој, коју без краја и прекида причају људи људима. Начин и облици тога причања мењају се са временом и приликама, али пореба за причом и причањем остаје, а прича тече и причању краја нема. Тако нам понекад изгледа да човечанство од првог блеска свести, кроз векове прича само о себи, у милион варијаната, упоредо са дахом својих плућа и ритмом свога била, стално исту причу. А та прича као да жели, попут причања легендарне Шехерезаде, да завара крвника да одложи неминовност трагичног удеса који нам прети, и продужи илузију живота и трајања“ („О причама и причању“, говор Иве Андрића у Стокхолму приликом примања Нобелове награде; Иво Андрић, *Историја и легенда*, *Сабрана дела Иве Андрића*, књига дванаеста, удружени издавачи, Београд, 1981, 69–70).

приповедања и његове способности да од личне повести, интимних повода за писање књиге, дакле добоко личних разлога, ову приповест претвори у један готово филозофски роман, егзистенцијалистичке усмерености – у *џричу о ужасу џразнине*, која се не тиче (само) живота његове мајке и његове личне несреће настале тим губитком, него се тиче човековог живота уопште. Самоубиство је, како је говорио Новалис, чисто филозофско дело, јер чак и онда када је самоубица неписмен и када није ни чуо за филозофију, свеједно доноси важну филозофску одлуку: признаје да је његов живот (а, према томе, и живот уопште, јер све остале животе може да појми кроз сопствени) лош, лишен смисла, и да је боље да га прекине (према: ЧХАРТИШВИЛИ: 115). Још је изричитоји Ками који тврди: „Постоји само један уистину озбиљан филозофски проблем – проблем самоубиства. Одредити да ли је живот вредан или није вредан тога да се проживи – значи одговорити на фундаментално филозофско питање“ (Исто: 116). Према томе, свако књижевно дело које проблематизује тему самоубиства имплицитно поприма карактер филозофског дела, свеједно да ли је мотивисано неким личним доживљајем или не. Таленат једног писца, између осталог, препознаје се и по томе што је у стању да лично подигне на ниво колективног, а да у појединачном препозна (прикаже и опише) опште, независно од тога да ли је реч о трагичном или каквом другом догађају. Но, са друге стране, квалитет написаног и те како зависи од личног доживљаја писца и дубине проживљеног, у чему је садржана и оправданост Хандкеове реченице да су „разлози за писање, као и за читање, увек лични“.⁸ Литература, како је писао Лав Шестов, омогућује писцима да говоре истину о себи.

Свако књижевно дело, прича, песма, роман или еп, има своје *духовно биће*. Духовно биће *Несреће без жеља* је *ужас џразнине*, чије најдубље корене Хандке најпре препознаје у средини у којој је рођена и одрасла његова мајка: „Родити се као жена у таквим околностима унапред је било убиствено“ (HANDKE: 27). Принцип детерминације – све је једном и заувек дато, без изменађења и без могућности промене – најсликовитије је представљен дечијом игром, коју најчешће играју девојчице (!), а у којој се, као у народним разбрајалицама и бајалицама, магично и магијски понављају речи: „уморан / изнемогао / болестан / тешко болестан / мртав“ (Исто). Искорак из тог круга детерминације представља *жеља*. Живети без жеља односно повинovati се *задајом* животу значи отприлике исто што и исцртавати и животом испунити (средином, васпитањем и друштвеним нормама задат) круг:

⁸ Подсетимо да „филозоф стрепње“ Серен Кјеркегор разлоге за писање, као и разлоге за читање, налази искључиво у *очајању*, које се чином писања (и читања) побеђује: „Цео свет се може поделити на оне који пишу и на оне који то не чине. Они који пишу, оличавају очајање, а они који читају, осуђују то очајање и сматрају да поседују вишу мудрост – па ипак, када би могли писати, писали би исто тако. У основи, сви они подједнако очајавају, али ако човек нема могућности да постане славан због свог очајања, онда не вреди очајавати и то показивати. Није ли тиме очајање побеђено?“ (према: ALVAREZ: 219). Но, слично је размишљао и Андрић: „Кад нисам очајан, ја не ваљам ништа“.

„Ретко без жеља и на неки начин срећни, најчешће: без жеља и помало несрећни“ (Исто: 29).

Ова реченица ближе дефинише и одређује и сâм наслов романа; несрећа, дакле, почиње рађањем жеље за неким „вишим обликом живота“, који није било могуће досегнути у аустријској патријархалној заједници тридесетих година прошлог века. При томе, треба нагласити да се одлике те заједнице коју Хандке описује, као немилосрдне за развијање *слобоге* људског бића које стреми изласку из поменутог круга, нимало не разликују од заједнице било које друге средине, у којој друштвеним нормама хијерархијски припада највише место и њима су подређена све индивидуалне тежње, сваки покушај израстања у Личност. Па ипак, није одвише напоменути одређена запажања о немачком психокултурном моделу, иако је сам Емил Диркем у познатој студији *Самоубиство*⁹ негативно гледао на „националну“ теорију суицида. Он је, између осталог, изрекао и ово: „Код народа немачке расе склоност ка самоубиству много је развијенија него код већине људи који припадају келтско-романском, словенском, па чак и англосаксонском и скандинавском друштву“ (према: ЧХАРТИШВИЛИ: 250). Диркем проналази разлоге у томе што је немачкој култури стран пијетизам, склоност ка мистичној побожности, без које нема ни праве религиозности. (То је готово истоветан закључак који износи и Достојевски у својим расправама о самоубиству: „Без вере у душу и њену бесмртност, човеков живот је неприродан, немогућ и неподношљив“ (Достојевски 1981: 392)). Велики православни филозоф Николај Берђајев, познат и по студији *О самоубиству*, говори пре свега о хришћанском схватању овог чина, констатујући да је психологија самоубиства пре свега психологија незнања, која „није духовно стање“. Он самоубиство дефинише и као заборав Бога, тј. као човекову немогућност да „изађе из себе“, односно да „загњурен у себе“ једино може да изађе тако што ће убити себе: „...усамљеност и остављеност толико (су) страшне за човека који не види и не осећа Бога“, да се тада „отвара бескрајна црна јама“ (БЕРЂАЈЕВ 2011: 12–13). Али, ни у историји католицизма на чин самоубиства није гледано другачије него као на „најсмртнији од свих хришћанских грехова“ (ALVAREZ 1975: 42). Полазећи од тврдње да је самоубиство непоштовање живота као носиоца душе, о овом питању су се најгромовитије и најснажније огласили Августин и Тома Аквински. Следећи разлог због чега је код немачког наро-

⁹ По Диркему, не постоји једно већ више самоубиства. Иако је његов приступ пре свега социолошки, он није лишен ни филозофске димензије. Диркем сматра да склоност ка самоубиству зависи од друштвених узрока, да се не може објаснити физичко-органском конституцијом појединца, а ни утицајем природне средине, већ друштвене типове самоубиства он разврстава тако што одређује њихове узроке. У покушају да то испита, он полази од стања различитих друштвених средина у зависности од којих самоубиство варира. На тај начин, он разликује три типа самоубиства: *еџоисџичко*, *алиџруисџичко* и *аномично* (<https://dzabaletan.com/drustveni-uzroci-i-tipovi-samoubistva-kod-emila-dirkema/> приступљено 2. 10. 2020)

да тако чест случај самоубиства, по Диркему, јесте позната немачка дисциплина и култ *ордунџа*, које, као свако претеривање, води поремећајима и у сопствену супротност – у хаос, у рушилачки нагон и (ауто)деструкцију. Осим тога, Диркем наводи да намачком психокултурном моделу очигледно недостаје осећање мере. Као и руском, али на другачији начин. „Немачки радикализам доследнији је и упорнији, он не само што жели да 'допре до саме суштине', већ се не зауставља на постигнутом, иде даље, тамо где не би требало. (...) недостатак осећања мере директно (је) повезан са ослабљеним инстинктом самоодржања, а уз главну немачку особину *Fleiss*¹⁰, то је двоструко опасно“ (ЧХАРТИШВИЛИ: 251).

Такву врсту *сѝрасѝи* за животом или „осећања за живот“, како је Хандке именује, урођено сваком човеку, ипак је у сензибилнијим бићима из патријархалних сеоских заједница, жељним нових сазнања о свету и животу – *учења* у најширем смислу – изразитије, и нужно води изласку из оног поменутог круга детерминације. При томе је излазак из круга различит, у зависности од саме природе онога ко изласку из круга стреми: код снажних бића, он нужно води „вишим сферама“ то јест новим сазнањима, новом животу и надаре – *новом себи*; код осетљивих, „од постања узнемирених“ душа, друштвеним нормама и васпитањем спутаних природа, обично води у слом, а у неким случајевима излаз се проналази у одлуци да такав живот одузме. Оно што чини прекретницу у одређењу та два пута најчешће је садржано у *снази духа* да сруши баријере, пре свега у самом бићу, односно да „оствари“ и досегне *слободу*. Ту прекретницу у животу своје мајке Марије Хандке најпре препознаје у напуштању родитељског дома, након што јој није дозвољено школовање. „Конобарисање, слободан живот“ ипак није у њој угасило чежњу за „домом, домовином“, то јест „потребу да буде вољена“ која „никад до краја није била задовољена“. Љубав са ожењеним Немцем, трудноћа, на одређен начин означавају су остварење (или бар привид остварења) слободе живота, који се манифестовао и кроз ослобађање страха од физичког додира. Суочавање са страхом истовремено значи и доминацију/победу над њим, који у свом највишем значењу носи симболику победе *ужаса ѝразнине* њеног живота. Међутим, та извојевана духовна победа над сопственим понором је краткотрајна, утолико пре што је реч о непрестаној борби која траје колико и живот. Један степен у корачању ка том циљу не значи практично ништа, ако се већ у наредним корацима назад ује за два. Њено стрмоглаво сурвавање у властити понор почиње са недостатком љубави, којом се једино и могу испунити простори празнине. „Окачена о руку која ју је одгуривала“ (HANDKE: 36), мајка недостатак љубави покушава да замени „осећањем дужности“ да свом детету пронађе (новог) оца. И док *слобога* рађа задовољство (собом и светом око себе), дотле терет *дужности* враћа заборављени *сѝрах* и *сѝид*, кроз који се, као најделотворнијим оружјем, манипулише душама младих девојака:

¹⁰ Марљивост, усрдност (нем.)

„Зар те није стид?’ или ’Стиди се!’ била је стално читана лекција још малој, а поготово поодраслој девојчици. Испољавање сопственог живота као жена сматрало се, у овом крају сеоско-католичког назора, у сваком случају дрским и необузданим; погледи искоса, дотле да стид није више само комично подражавање него хлађење оних најдубљих, најисконскијих осећања. ’Женско руменило’, чак и у радости, јер се те радости требало стидети; у тузи не бледите, него поцрвените и, уместо да вам груну сузе, облива вас зној“ (Исто: 39).

„Рационализовати“ свој живот, међутим, у овом контексту не значи испунити га *смислом*, него навући маску као одбрамбени штит од лицемерних малограђанских погледа, обзира и осуда. У околностима у којима је неприхватљиво и недопустиво испољавање своје праве, женске природе, жена постаје „разборита“ и њој „ништа више не може да науди“, бар не споља, бар не од људи. Она постаје жена којој се „прерано стегло срце“, са „наученим држањем“ и све то „не да би сте постали други човек, него други тип“. Живот по *теорији њишова* који Хандке описује представља право наличје заједнице у којој је личност, индивидуалност непожељна.¹¹ Лична судбина, „обезличена до последњег делића сна, и исцеђена верским, народним и обичајним обредима“ (Исто: 54), није имала никакву важност у таквом систему вредности. Напротив, различитост, „дручагијост“, *исказивање жеље* за другачијим животом, већ је означавао преступ, грех, на који су немилице подсећали сви они који својим узорним животом „дају пример“ *како* треба живети. *Ново лице* мајке Марије није ништа друго него отеловљени, окамењени стид. Али, њен унутрашњи, душевни живот, који никада није могао да буде „грађански смирен“, иако привидно утврђен, временом бива захваћен таквим понором и ужасом, из кога се није могло другачије изаћи, осим – несрећом.

Због тога не изненађује што усред приповести о мајчином празном животу, писац баш на овом месту прекида приповедање и умеће својеврстан аутопоетички *ипрактиаи о ужасу* и *улози књижевности* да „загосподари блаженством ужаса“. Глас приповедача који се неочекивано јавља, не само да чини дигресију из уобичајеног начина излагања – кроз очекивани след догађаја живота онога који се описује – него мисаоно продубљује значења и поруке самог романа. Говорећи о двема *ојасностима иприповедања* (прва је „пуко препричавање“, а друга „неосетно нестајање неке личности у поетским реченицама“), писац истовремено формулише своја основна поетичка и стваралачка начела, садржана у испитивању *моћи књижевности* да се *ухвати неухваљиво* односно *именује неизрециво*. Стрепња да се недостатак дистанце према једном сасвим личном догађају, какав је самоубиство мајке, може изродити у *ишиизирање* оваквог „случаја“, сведочи пишчеву изразито развијену критичку (само)свест, као што је, с друге стране, нешто овако

¹¹ „Ја (се) заправо чинило незнатније од парчета меса“ (HANDKE: 53).

велико трагично и дубоко интимно у свести приповедача истовремено и *несиварно, фансијасично*, а то значи и *неизрециво*. У тој врсти *мајновења* у коју доспева приповедач, јер га само приповедање одвлачи у поноре, односно врхове (блаженства) ужаса, и сам лик мајке постаје помало флуидан, „час бива, час не бива“, претећи да постане „све више ведро уметничка фигура“. И тај тренутак страха (од *несијајања* свега личног из приповести) заправо је тренутак када *йрича* добија властити живот, постаје издвојен ентитет, који је, миљковићевски речено „надвисио свог творца“. И он, уплетен у мрежу *неизрецивої, неописивої*, и сâм бива захваћен *сиџрахоїом ужаса йразнине*, то јест ухваћен у клопку *онемелих секунди ужаса*, у којима речи више немају способност изражавања најдубљих доживљаја, већ се њима „фингира схема“ једног животописа, како би се само наизглед савладао осећај немоћи пред ужасима празнине. Из тог парадокса, закључује приповедач, најчешће се рађа оно комично у повести, чега се посебно треба чувати.

Други део романа је можда због тога и конципиран тако да се „схема“ мајчиног живота представи као низ очекиваних догађаја, ако већ нема способност да се *ухваїи оно неизрециво*, то јест доспе до саме Тајне једног живота, који је окончан трагично. При томе, посебно и истакнуто место припада *жељи*, као категорији која јасно разликује два света: онај прилагођен, смирен, типичан, (мало)грађански и онај неприлагођен, необуздан, индивидулан, космички. *Имаїи жељу* за било каквим другачијим животом од онога какав се од жене очекује, у описаној друштвеној заједници, у којој је *форма* примарно начело функционисања, значи на изванредан начин не само нарушавање реда, него изазивање личне несреће. Занимљив је детаљ који Хандке износи, а који се може разумети као снажна метафора наметнутог поштовања начела форме: у школи је, код девојчица, као посебно важан истицан предмет „спољашњи изглед писмених задатака“, који није ништа друго до припрема за *живоїи без жеља*, који је у ствари – „потпуно уобличена беда“ (Исто: 62). Тако се живот без жеља преиначује се у *несрећу без жеља*:

„Конечно, нисте више очекивали никакав лична обавештења, јер нисте више имали потребе да се распитујете ни о чему. Сва су питања постала празне приче, а одговори су били толико стереотипни да вам за то нису више били потребни *људи*, били су потребни *йредмети*: слатки Свети гроб, слатко Исусово срце, слатка Богородица мученица преобратили су се у фетише сопствене жудње за смрћу, која је заслађивала свакодневну беду; пред тим утешним фетишима нестајали сте. А у свакодневном опхођењу са увек истим стварима постајале су вам и оне свете: сладак није био нерад него рад. Није вам коначно преостајало ништа друго.

Ни за шта више нисте имали очи. ’Знатижеља’ није била суштинска одлика него женска или женскаста непристојност.

Али моја мајка је била *знаїижељне йприроде и није знала за уїеїшне феїиїце* (подвукла М. Ј. М.)“ (Исто: 55).

У основи *знайи* жеље је, дакле, првенствено виталистички принцип, жудња за животом који стреми свом онтолошком испуњењу, а не компензовању лажним садржајима, нарочито не оним који оличавају *веру* без љубави. Стиче се утисак да се Хандке, поигравањем са изразом „фетиши“, створио неку врсту пародије. Будући да је хришћанство религија љубави (због чека је и сâм Ниче називао *лирском религијом*), одуство љубави значи недостатак њене *суштинине*, што рађа *ужасе празнине*.

Страшна усамљеност коју више ништа и нико не може да испуни и од живота Хандкеове мајке направила је велико мучење које је само по себи тежило да буде укинута, односно да престане. У једном од писама које упућује сину она помиње и *Кројку* Достојевског, чије је гледање на телевизији изазвало кошмарне снове и, мада се то експлицитно не каже, заправо само продубило уверење да постоји само један начин да се ужасном мучењу стане на пут. Њен усклик: „Нећу више да будем прибрана“ (Исто 85), горко је сазнање да се истински живот ни под маском не може потиснути, јер тежи свом испуњењу. Од тог тренутка почиње њен „ВЕЛИКИ ПАД“ (Franc Gril-рагер), односно *одлука* (као намера да се испуни *жеља!*) да се такав бесмислен живот прекине. *Жудња за живото*м преиначује се у *жудњу за смрћу* и њене речи у опроштајном писму сину „да је сасвим мирна и срећна што ће коначно мирно заспати“ звуче сасвим бледо и неуверљиво.

Нетипичан по свом наративном концепту приповедања, роман *Несрећа без жеља* се и завршавава *нејично* и, за овакву повест, *неочекивано*. Мисаони фрагменти о детаљима из мајчиног живота, појединостима о њеној личности, али и низ других запажања која су наизглед насумично унета, а тичу се пишевог најдубљег доживљаја живота, смрти, писања и неке врсте несналажења у том конгломерату најразличитих догађаја и доживљаја којим је обележен један живот, представљају *нову сиварнос*ћ/*вреднос*ћ романа (значење „вишег реда“), исто тако семантички флуидну, неухватљиву и недефинисану, какав је и „случај“ о самоубиству мајке. Настао у узврелој фузији личног трагичног догађаја, као „*horror vacui* у свести“, овај роман је драма егзистенције „са елементима ужаса“, који мање наликују сартровској *мучнини*, а ближи су Берђајевљевом осећању „жала“ за вишим обликом живота, за недосањаним просторима егзистенције до којих је једини пут била – *жеља*. Описан и дефинисан *крућом* (једног живота) као детерминантом, роман *Несрећа без жеља* као велика и симболична тачка ставља тачку на одбрану једног трагично окончаног живота, на право човека да у сопственој несрећи буде сâм, *без жеља* да ужасе празнине, настале смрћу мајке, испуни присуством или речима других. Тај простор *мајновења*, као стања устрептале и узнемирене свести донекле, или бар привремено, испуњава *йисање* као као могућност превладавања страха од празнине коју смрт собом носи. Остављајући отворен простор за поверење у моћ књижевности као облику непрекидног трагања за смислом постојања („Касније ћу о свему томе тачније да пишем...“ (Исто: 97), Хандке на једној страни потврђује и Андрићев стваралачки принцип по коме приповедач и његово дело не служе

Marija S. Jeftimijevic Mihajlovic

*HORROR VACUI OR HORRORS OF EMPTINESS IN A NOVEL
OF PETER HANDKE A MISERY WITHOUT DESIRES
(A SORROW BEYOND DREAMS)*

Summary

The novel by Peter Handke *Wunschloses unglück Erzählung* that has been translated in Serbian as *A Misery Without Desires*, in 1972, represents a true small literary masterpiece where is, in an intimate confession about the life of a mother who ended her life by taking an overdose of sleeping pills, revealed a whole philosophy of the horror of the emptiness of life on one hand, and the autoreferential aspect of the author himself who gives his poetic insights about the meaning of literature/writing in resisting such a horror, or in overcoming it. The use of expression “horror” is double motivated, that is, it has two meanings: first, it signifies a horror of emptiness that comes up with his mother’s death, and the second, it designates a horror of the mother’s life that the writer tries to depict and narrate. Therefore, the spaces of horror are in the one who narrates and in the one who was the subject of narration. Still, the real question is: do the spaces accumulate or multiply by writing, that is, do they enlarge, or does the writing help in overcoming the fear of them? Although Handke clearly states that “writing didn’t help,” he doesn’t deny that merely describing, as an attempt to find a precise and an adequate depiction of a mental state, brings “some joy” or “it turns the bliss of emptiness into a bliss of memories,” which implies that writing annuls the fear. *Horror vacui*, or “fear of emptiness,” a term that originates from Aristotle, and the term that the author uses at the end of his novel, implies that a more precise usage/translation would be not fear but horror because the horror is the subject of this lyrical novel *A Misery Without Desires*.

This novel arises in a boiling fusion of a tragic personal event, as a „horror vacui in the consciousness“ and represents an existential drama with “the elements of the horror” that are less of Sartre’s nausea and more of Berdyaev’s sorrow for a high form of life, for the spaces of existence that are beyond dreams and that can be reached by one way only – by desire. Described and defined by a circle (of one life) as a determinant, the novel *A Misery Without Desires* represents a significant and symbolic full stop that is put in defense of a tragically ended life and on a person’s right to stay alone in the personal misery, without desires to fill the horrors of emptiness with the presence or words of others. That space of stupor that emerged by the mother’s death, as a state of quivered and disturbed consciousness, has been to an extent or temporarily filled with writing as a possible way of overcoming the fear of emptiness that comes with death.

Институт за српску културу – Приштина / Лепосавић
24. новембра бб, 38218 Лепосавић
mjmihajlovic@gmail.com