

Александра В. Пауновић¹
Институт за књижевност и уметност
Београд

МОРАВСКА НОЋ П. ХАНДКЕА

„Аутор у одласку” и ЛИРСКИ ЗАХВАТ ПРАЗНИНЕ

Апстракт: *Полазећи од теорије аутора као геста, у роману Моравска ноћ П. Хандкеа пропратићемо поетичке, реторско-онтолошке облике инстанце „аутора у одласку”. Посебно херменеутичка пажња биће посвећена поетичкој фигури невидљиве књиге, те читатељки која је држи. Преко метафоре празних шака, дланова окренутих нагоре становника енклаве, до празних руку жене која засени приповедача читалачком преданошћу, обликована је фигура недостатног – празне посуде у којој се мерила тежина нечега. Мартин Хајдегер би на ово питање одговорио природом уметничког дела и његовим метафоричко-метафизичким установљењем, али Моравска ноћ до самоконституције долази путовањем, (пост)модернистичким кружењем око празнине и оног несагледивог у игри/надметању конкурентних (европских) дискурса. Приповедање које кружи око невидљивих знакова, невидљивих гробова и затираног писма стиче своју (по)етичку закономерност у сталном перпетуирању граница репресивног Наратива – утврђених односа означеног и означеног, те измичућа снага приповедачке имажинације спрам задатих геополитичких, наративних мрежа бележи сопствену територијалност, реторско-онтолошки плато и дискурзивни поредак.*

Кључне речи: *приповедање, аутор, лирско, Европа, Балкан, празнина, Барт, Агамбен, Фуко, Хандке.*

Моје име је Балкан. Њено – Европа.

Милорад Павић

1. Аутор и/или „неко је рекао“...

Приповест *Моравска ноћ* (*Die morawische Nacht*, 2008) П. Хандкеа, првобитно најављена насловом *Самара*, што на арапском значи „приповедао сам читаву ноћ“ / „ноћ провести у разговору“, спаја две велике књижевне теме, античку и оријенталну – тему путовања и приповедања.² Међутим, приповедачка (пра) ситуација морфолошко-синтаксички разливена је, са једне стране, позицијама пријатеља – казивача, пријатеља – слушаца, пријатеља – потпитивача, где се у траговима доживљајног, виђеног, ослушнутог преноси прича „бившег аутора“. Са друге стране, приповест „о његовом кружном путовању, *даура*, а делом и кружном бекству, а делом и лутању, а делом и његовом последњем путовању у животу, а делом и о њему као убици који је обневидео насртао широм своје домовине Европе“ (11; истакао аутор)³ премрежена је густом аутореференцијалном мапом, те се њени наративни рукавци изнова и изнова медитативно-солипсистички рачвају ка претходним пишчевим делима: *Час стварног осећаја*, *Бајка из новијих времена*, *Понављање...*, али и ка есејистичким текстовима „политичког дискурса“.⁴ Јер, „бивши аутор“, „аутор у одласку“ *Моравске ноћи* не разрачунава се само са собом и сопственим делом, критича-

² Душан Глишковић, преводилац *Моравске ноћи* на српски језик, запажа на почетку есеја „Хандкеова *Моравска ноћ*. Тумачење“: „Хандке је 2007, када је напунио 65 година, подвукао црту испод свог књижевног рада који је започео 1963. Аустријска национална библиотека у Бечу је добила његове рукописе, белешке и аустријску кореспонденцију од протеклих 20 година, а Књижевни архив у Марбаху 66 пишчевих бележница у којима је текст делом пропраћен и веома изражајним цртежима из периода 1975–1990, и немачку кореспонденцију. [...] Објавио је у јубиларној 2007. години прозно дело под називом *Кали. Предзимска прича*, збирку сабраних песама *Живот без поезије* и збирку говора, чланака и филмске критике *Моје ознаке места. Моје ознаке времена. 1967–2007*. И поред свега, од јануара до новембра 2007. писао је своје најобухватније, највеће и најбоље књижевно дело, при чему последњи суперлатив није лако написан – *Моравска ноћ*.” (Glišović 2008: 208).

³ Сви наводи у раду ексцерпирани су према издању Лагуне (2020) у преводу Душана Глишковића.

⁴ Ђиљана Аћимовић подсећа на есеје „политичког дискурса“ П. Хандкеа, где су Балкан и историја бивше Југославије предмет промишљања: „Опроштај сањара од Девете земље. Стварност која је прошла: Сећање на Словенију“ (1991), „Зимско путовање до река Дунава, Саве, Мораве и Дрине или Правда за Србију“ (1996), „Летњи додатак зимском путовању“ (1996), „Питајући у сузама. Потоњи записи о два крстарења Југославијом у рату, марта и априла 1999.“ (2000), „Око Великог трибунала“ (2003), „Табласи Дајмијела. Извештаји заобилазног сведока у процесу против Слободана Милошевића“ (2006), „Кукавице из Велике Хоче“ (2009) и „Прича о Арагољубу Миловановићу“ из 2011. (Aćimović 2020: 142).

рима, већ, значајније, са приповедањем као таквим, фабулом и фабулирањем, са економијом и политиком нарације, са природом аутобиографског и/или фикционалног текста – хетерокосмиком на европском тлу и њеним границама.

Приповедање *Моравске ноћи* на начин (делезовског) ризомског шапата обликује вибрантни плато хипертекстовности, аутоцитатности, аутобиографичности, метанаративности, који је, с почетка, засенчен фигуром „аутора у одласку”. Ако је *Моравска ноћ* делом прича о лутању, бекству, „а делом о њему као убици који је обневидео насртао широм своје домовине Европе” (11; истакла А. П.), онда је она истовремено прича и о *ослепљујућем (само)сазнању*, начињеном преступу, али и о трагању, посртањем у простору за хоризонтом изблиза, за оним „што је требало видети, датост коју си могао да видиш, као нешто наспрам себе” (39). Међутим, Велики хоризонт „никада није могао да се укаже негде споља, тамо напољу” (40), те се бивши аутор пита:

Како је могао да заборави да је Велики хоризонт бивао исход *неке одређене близине*, да се онда одвијао у нутрини, и да је тамо могао да остане често и далеко мимо тренутка близине, баш као што су се Гетеу извесне слике јављале накнадно, и више месеци после гледања, иза спуштених очних капака? (40–41; истакла А. П.).

Док Есхилев текст посведочава како накнадна, померена блискост догађаја, његове истине и знања о њој рађа Едипову несрећу у трагичком процесу самоосвешћења значења, хандкеовски непрестано сучељава догађај и нарацију. Али о каквом је то догађају реч? У вези са овим питањем, парадигматична је напомена приповедача како је ноћни говор Домаћина учинио да се и слушаоци и Он који га се латио осете „ближи него икада *неком деловању*” (26; истакла А. П.). Његов се исказ уписује унутар замагљеног, неодређеног семантичког поља, али управо такву неодређеност Жил Делез везује за књижевноуметнички говор и његову моћ – моћ безличног „која није никаква општост, већ појединачност на највишем ступњу: неки човек, нека жена, нека звер, неки трбух, неко дете...” (Delez 2010: 220). Уколико такве појединачности нема, изостаје и сама књижевност, јер њен почетак је поверен рођењу трећег лица („неутрума”) из Ја, вели Жил Делез, ослањајући се на Мориса Бланшоа.⁵

⁵ Сâм пак Бланшо, када говори о безличности као одлици књижевног дела и ремек-дела, налази ослоња у аутору поеме „Бачене коцке”: „Маларме је био тај који је имао најјаснију свест о овој одлици дела. 'Безлична, књига, уколико се човек као писац одвоји од ње, не тражи прилажење читаоца. Таква, знај, између људских узгредности, она се налази потпуно сама: створена, постојећа.' Њено изазивање случаја је премештање оног 'налази се потпуно сама', симболично истраживање да се учини очигледним 'изражајно ишчезавање песника', искуство, најзад, да се

Иницијална неодређеност *Моравске ноћи* и њена пулсирајућа близина *неком* деловању, исписана у потезу од Малармеа до Бланшоа, потом и Делеза, сучељава екс-приповедача са изазовом самоишчезнућа. Формално сагледано, приповест је обликована сказом, традиционалном фигуром приповедача-казивача пред слушаоцима, али је још на њеном почетку прецизирана смена наратора, тј. како је „[...] у оној ноћи на броду на Морави [...] уместо мене, који сам живео у енклави, даље приповедао Домаћин. (Што се мене тиче, ја сам још са неколико опаски надопунио приповест о коначном одласку).“ (38). Правећи дуге паузе, немајући појма зашто је исприповедао одређену епизоду,⁶ Домаћин не остаје потпуни власник приче, нити једини, јер с времена на време међуизвештач преузима реч или га пак „цењени потпитач“ прекида питањима. Душан Глишовић поводом *Моравске ноћи* запажа како П. Хандке

даје разлику између *после-приповедача* (Nach-Erzähler), дакле, *препричавача*, и *прет-приповедача* (Vor-Erzähler). Како се променом префикса и суфикса у немачком пружа могућност промене значења и ствара могућност за игру речима, Хандкеово виђење приповедачеве улоге се да описати као *приповедач после догађаја*, тј. *препричавач*, и *приповедач пре него што ће се ствари збити*, тј. претприповедач, али и са значењем *неко ко причу износи другима* (Glišović 2020: 214; истакао аутор).

Према се та разлика у семантичким нијансама не може очувати у преводу на српски језик, остаје јасна разломљеност ауторске позиције у наративној синтакси и његово расејавање у приповедању. Уписана унутар *ослепљујућег (само)сазнања* и у близини *неког деловања*, фигура аутора, чини се, иронијски се разрачунава са собом, својим местом и дискурзивном моћи у приповедању. Истовремено, хандкеовски обневидели аутор у пензији симболичком интервенцијом у перцептивни опсег обликује такав онтолошки поредак у коме Фукоове примедбе о ауторској инстанци као „начелу штедње у расплођавању значења“ или пак систему кочења „помоћу којег се спречава слободно кретање, слободно руковање, слободно састављање, слободно растављање и поновно састављање фикције“ (Fuko 1983: 44) остају отворене. И док се за француског филозофа разрешење ауторског питања налазило у прихватању *безименог шапутања* као будућности дискурса

дохвати као на извору, не оно што чини дело стварним, него што је у њему 'безлична' стварност, оно што је чини да буде с оне или с ове стране стварности.“ (Blanšo 1960: 195)

⁶ „А баш појма није имао приповедач онда у тој ноћи на Морави шта је заправо хтео да нам исприча том епизодом.“ (145)

(Fuko 1983: 45),⁷ Ђорђо Агамбен опомиње да Фукоов навод С. Бекета, одакле је зачета поставка о депласираној ауторској фигури: „Није важно ко говори, неко је рекао, није важно ко говори.”, садржи противречност:

Постоји, дакле, *неко* ко је, иако анониман и без лица, изговорио ову реченицу, неко без кога теза о порицању важности онога ко говори не би могла да буде формулисана. Исти гест који одбацује било какву важност идентитета аутора, упркос свему, потврђује његову несводиву нужност (2010: 68; истакао аутор).

Управо је моћ безличног као појединачности „на највишем ступњу” и у Фукоовом дискурсу обезбедила постојање субјекта.⁸ Тек идући линијом генеративне снаге језика да начини место, знак за *треће лице*, могуће је Агамбеново мишљење аутора као нужног присуства у тексту, али на начин бескрајног приказивања – „сопственог неисцрпног играња самонедостајања” (Agamben 2010: 82).⁹ Узимање онтолошке недостатности за својство ауторског геста за хандкеовску субјективност, испрва је значило темељно пропитивање и редефинисање територије унутрашњег и спољашњег света или *унутрашње спољашњости света*,¹⁰ те изазов рашчаравања самоприсуства. Наиме, пре него да у *Моравској*

⁷ Тек када се дискурс ослободи питања *Ко је заправо говорио?*, биће оствариво, тврдио је аутор *Археологије знања*, проматрање његових калупа по којима функционишу, процеса институционализације и узглобљавања у систем, али и места „у којима има простора за могуће субјекте”, „променљиве субјект-функције”. Иако ће, дакле, са нестанком ауре аутора генија, „фикција и њени полисемични текстови још једаред променити калуп по којем функционишу остајући у систему кочења”, постхерменеутичка позиција Мишела Фукоа читањем топографије дискурса разоткрива непрегледну моћ, али и простор „који је остао ослобођен ауторовим нестанком”, простор напуклина и отвора (Fuko 1983: 35). Да је реч дериват моћи и сервилности, нагласио је и Ролан Барт 1977. године на приступном предавању на Колеж де Франсу, говорећи како је људски говор законодавство, а језик: „његов пропис (*le code*)” (Bart 2009: 14). Уклонивши аутора 1968. у чувеном есеју „Смрт аутора”, годину дана пре Фукоовог текста „Шта је аутор”, Барт, према речима Весне Елез, уклања „симбол властодршца, симбол потпуне власти над текстом, попут Бога или Оца (у лакановском смислу), или Бога Оца”, омогућивши да започне „права владавина текстуалности и интертекстуалности” (Elez 2017: 296).

⁸ Жил Делез у разговору са Клером Парнеом наглашава како код М. Фукоа „Још увек има субјекта, наравно – али су они тачкице које играју у прабини видљивог и пермутације у анонимном мрмору. Субјекат је увек нешто изведено. Долази у постојање и нестаје у густини оног што се каже, оног што се види.” (Delez 2015: 138).

⁹ Италијански филозоф на темељу Фукоове апорије зачиње поставку ауторске субјективности која „настаје тамо где оно живо, у сусрету са језиком, без зазора, у језику ставља себе на коцку, у гесту показује несводивост на језик. Све остало је психологија и нигде у психологији не сусрећемо нешто попут етичког субјекта, неког облика живота.” (Agamben 2010: 82).

¹⁰ Избор из поезије П. Хандкеа носи наслов *Унутрашњи свет спољашњег света унутрашњег света* (*Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt*). Избор и превод на српски језик сачинио је Златко Красни (Београд: Просвета, 1998).

ноћи питање (не)везаности приповести од ауторске позиције задобије своје дискурзивно убрзање метапоетским елементима, хумористичко-иронијским сегментима, бритком геополитичком критиком, у краткој приповести из 1989. године *Поподне писца* говори се о *о-без-себљењу*:

На отвореном пољу, преко кога је повлачио своју уобичајену дијагоналу, и даље је трајала она управо стечена безименост, подстицана падањем снега и самотним ходањем. Био је то доживљај који се некада раније могао назвати „разграничење“ или „о-без-себљење“. Коначно бити само још напољу, код ствари, беше то нека врста одушевљења; као да су се при томе извијале обрве. Да бити ослобођен имена, одушевљавало је; као да си тиме, попут легендарног кинеског сликара, нестао у слици; видео си, на пример, тролејбуске троле у даљини како су прешле преко јединог високог бора, као пипци. И док је толико људи у самовању, својим мрмљањем, накашљавањем и дрхтањем, подсетило на оне праштеће машине које су коначно опет стављене у погон, с њим је, по правилу, било баш обратно: тек сам се са стварима, безимен, стављао у истински погон. Да га је неко сада упитао како се звао, одговор би гласио „немам име“, и то с таквом озбиљношћу, да би га питалац одмах разумео (Handke 2018: 44).

Како је стајати прса у прса са језиком као сопственом творевином, да се послужимо Агамбеновом сликом, за Хандкеа значило осмишљено и дуго поетичко путовање по рубним местима дискурзивне чистоте приповедачког језика, између епских и лирских ракурса, аутобиографског и фикционалног, есејистичког и путописног, његово *разграничење* од идентитета понесено је епифанијским савезништвом аперцепције и предметности. Међутим, док је *Поподне писца* исписано унутар суптилног лирског крајолика, у интими рилкеовског бивања уз саме ствари¹¹ и кафкијанске безимености, *Моравска ноћ*

¹¹ Р. М. Рилке у есејима о француском вајару Огисту Родену исписује трактат о метафизици ствари, о онтолошкој сродности бића и обделане предметности: „Већ веома рано обликовали смо ствари, с муком, по узору на ствари откривене у природи, израђивали смо алате и посуђе, и свакако није било баш свакодневно искуство видети као прихваћено нешто што смо сами начинили, да то постоји с једнаким правом и да доиста постоји поред других ствари. Настајало је нешто, наслепо, у дивљем обделавању, и на себи носило трагове неког угроженог, отвореног живота, било је још топло од њега, али тек што је било завршено и одложено, већ се претварало у једну између осталих ствари, бивало опуштено, примало своје тихо достојанство и са неком болном сталоженошћу гледало у свет из свог постојања. [...] Али, једног сте дана опазили њену стаменост, особену, безмало сумњиву озбиљност која их све одликује; и нисте ли приметили како је ту слику, малтене против њене воље, озарила лепота којој се нисте надали (Rilke 2009: 70)“. Статус који песник додељује стварима једначи се са медијалном позицијом сократовског демона: „А ствар сама, која необуздано произлази из руку неког човека, то је ствар

напушта камерну атмосферу односа језика и ствар(ност)и. Ако је приповедачу у приповести *Поподне писца* близина ствари даривала метафизичку осену, ослобођење од *мрског* – аутобиографског и, значајније, лакановски темпираног означајућег – ја и представљала напредовање ка интелигибилном свету приповедања као *пуштања да буде, пре-давања*,¹² романескно штиво *Моравска ноћ* заоштрава могућност доспевања до чистине између приче и догађаја. Најпре зато, а на то смо већ скренули пажњу, јер је њен приповедачки глас многострук. На једном месту у 4. делу романа, приповедач из енклаве, говорећи о међуприповедачу, наглашава како и сама Морава представља још један, додатни глас у приповести: „Ноћ, са Моравом и њеним обалама, то беше, кажимо, трећи глас, а на њеној позадини су оба гласа природно прелазила један у други” (150).

Поред многогласја које тка фабулирање,¹³ догађај и приповедање измичу једно другом, јер су ствари, истргнуте из логосоцентричне осе, преображене преименовањем – процесима геополитичке детериторијализације на тлу Европе, прецизније – Балкана.¹⁴ На пример, читаоцима *Моравске ноћи* предочено је шта се све на броду на Морави обедовало и пило уз приповедање, али са важном иронијском опаском:

А шта беше спремно за јело? Пошто је за ускршње јагње било још прерано: шта ако не сом и штука из Мораве, купус, зачињен кимом, кромпир печен на ћумуру, а претходно пиктије, од рибељег, а и зечијег меса, уз то погаче, свеже печене, потом сир од млека оваца које су на брежуљцима иза

као Сократов ерос, јесте демон, јесте између Бога и човека, чак ни лепа, али прожета љубављу према лепоти и обузета чежњом за њом” (Rilke 2009: 71).

¹² *Поподне писца* окончано је давном заборављеном језом којој претходи приповедањем стечени аутопостички закључак и налог за будућност: „У знаку приповести започех! Чинити даље. Пустити да бива. Пустити да важи. Представљати. Пре-давати. Надаље обрађивати најнепостојанију од свих грађа, твој дах; бити његов механичар.” (Handke 2020: 70).

¹³ Г. Ђого о својствима Хандкеовог приповедачког поступка бележи: „Његови романи немају никакву или имају врло растреситу, аморфну фабулу. То су збирке епизода и фрагмената једне развезане или намерно разбијене структуре коју читалац, ако жели, може сам у својој глави домишљати. Од тих ‘разлупака’ се може сачинити нека мозаичка целина, и писац нуди такву могућност, али без каузалности и узрочно-последичних веза. Било какав позитивистички приступ ту не додаје до суштине. Машта приповедача захтева маштовитог читаоца. То нису растурене пазле, али нема ни расутог зрна, сваки детаљ је пажљиво уцеловљен. Има фабулирања, нема фабуле.” (Ђого 2021: 354)

¹⁴ Жарко Радаковић, коментаришући текстове сабране у књизи *Још једанпут за Тукидиду*, примећује како је рат у Југославији био прекретница у Хандкеовом стваралаштву: „Текстови у овој књизи писани су пре рата на Балкану, дакле, пре катастрофе, пре разочарања и ‘великог пада’ у провалију распада дотадашњих европских система. Писац још увек опажа ‘невиним погледом’, отворених чула и радозналост. Још увек му важе феномени ‘народ’, ‘сеобе народа’, ‘лепота периферије’, ‘величина занатства’... Доживљаји пропасти уследиће касније” (Radaković 2019: 73–74).

Породина пасле пут неба, пошкропљен црногорским маслиновим уљем које је, захваљујући Европи, потпуно изгубило свој некадашњи укус ужеглог уља за моторе, тако да је на етикети на боци било оцењено као „*toscanissimo*“. А за пиће било је вина из долине Јужне Мораве, оног из Крушевца, Алексинца, пре свега из Варварина, одавно у поседу Бургундије, доње Аустрије и Калифорније, али су та вина ипак смела да задрже своја стара имена: „*Smaragd*“, „*Rubin*“, „*Onyx*“, „*Auspuff*“, „*Maekthalle*“, „*Melanholia*“, „*Brueckenmost*“, а чак се и вино које се производило сасвим на југу, у некадашњем Косовом пољу, свуда етикетирано као „*Bordeauxreif*“, још увек звало „Косовско“. Само ракије, некада у највећој мери домаћег жестоког пића, више није било, у сваком случају не под тим именом: ипак, жестока пића се у оној ноћи и нису толико пила (19–20; истакао аутор).

Кроз каталошки попис ића и пића из домаће кухиње и локалних винских подрума преломљени су обрасци глобализације,¹⁵ неолибералне тржишне и производне стратегије. Читање бродске софре стога постаје политичко разумевање логике европског тржишта која допуштају „стара имена“ у мрежи сопствене производње и етикеције, а тамо где етикете не може бити, јер је реч о домаћем, национално препознатљивом продукту као што је ракија, таквог имена више нема,¹⁶ као што нема ни Косовог поља. Брод на Морави, с ону

¹⁵ Слободан Владушић у тексту „Шта ће нам Црњански?“ подсећа на полемички однос Имануела Волерстина према дискурсу глобализације: „Овај дискурс је у ствари огромно погрешно тумачење садашње стварности – обмана коју су нам наметнуле моћне групе, и – што је горе – сами смо је попут очајника себи наметнули. То је дискурс који нас води ка игнорисању стварних дилема присутних у прошлости и погрешно тумачене историјске кризе у којој се сада налазимо. Ми се заправо налазимо у тренутку трансформације. Ово није већ изграђен нови глобални свет са јасним правилима. Реч је о томе да смо у периоду транзиције која не значи да само неколико заосталих земаља треба да ухвати прикључак са духом глобализације, већ је посредни транзиција у којој ће читав капиталистички светски систем бити трансформисан у нешто друго. Будућност далеко од тога да је одређена и без алтернативе.“

Запажамо дакле, да Волерстин цео дискурс глобализације посматра као једну колективну халуцинацију која стреми томе да се избегне сагледавање садашњице, али и будућности. Волерстин даље тврди да смо у средишту борбе између алтернатива и да само дискурс глобализације јесте инструмент у тој борби. Волерстин глобализацију еуфемистички повезује са моћним групама које су успоставиле тај дискурс. То што у наставку додаје да смо то учинили и ми сами, мање је важно: у питању је рад самог појма који кроз процес образовне и медијске манипулације ствара генерални консензус око интереса мањине“ (Vladušić 2012: 195–196).

¹⁶ „Путујући Србијом осамдесетих година деветнаестог века француски економиста Емил де Лавеле је записао једну интересантну реченицу, која се може схватити и као његов став о значају исхране у некој земљи и богатству које та земља има.

‘Увек треба знати шта у којој земљи људи једу; од сељака у колиби до принца, јер то омогућава да се схвати национално богатство и сазна више о локалним ресурсима.’ (Laveleye 1887: 181)” (Kostić 2019: 132).

страну наметнуте деколективизације, попут Нојеве барке чува сећање на затирана имена, преносећи их у приповедачко трајање – *дугу приповест*. Губитак имена осећа се од Балканског полуострва па до Пиринејског: „Изгубили смо имена, изгубили смо *ту* домовину, изгубили смо *оно* село.” опомиње песник Хуан Лагунас прозног аутора и наставља:

„Празан је наш живот сада. Живи смо покопани, очију упртих у небо које више не видимо. И никада више нећемо моћи да сретнемо неку жену и да са њом разговарамо о нашој изгубљеној домовини. Остаје само да се чека ноћ и да се договоримо са прецима. Кад сви мртви почну да говоре: моћи ћемо онда да именујемо живот, дубоко у ноћи песму као змију која приземљује, косих очију, готово затворених, чека пролеће и сунчеве зраке на својој кожи” (129; истакла А. П.).

Насупрот овом лирском ракурсу, где је небо над Европом неприпадајуће погледу, а имена изопштена из унутрашњих, припадајућих (нерваловских) предела, семантички и идеолошки статус имена оштрије је сагледан са становишта друштвено-политичке и културолошке (зло)употребе у сценама са симпозијума на тему „Галама-тон-звук-тишина” (или тако некако) у напуштеном селу на шпанској месети” којем је екс-аутор присуствовао:

Не само да су они, ти са округлог стола, од галаме били болесни с времена на време него и стално, заувек. И како се надаље испољавала њихова болест? Један је, на пример, већ најнежнију музику чуо као најзлокобнију галаму, и већ је при првим тактовима Моцартове и Шубертове музике стављао шаке на уши, а то је он објашњавао тиме да су управо ти тонови, веома брзо, постали део неке стратегије нападања на земљу његовог порекла: све те нежне сонате и мелодије нису, ето, звучно опонашале тишину – а како би музика требало да делује (?) – него су биле ту да би код њега наслеђени смисао за музику раскринкале као некултуру његове земље; отуда све што беше присно, чему је он раније пак био потпуно предан, већ је при почетним тактовима, још пре него што се уистину зачуло, почело да му пара уши, а он то није волео (112–123).

Учесник симпозијума остварења бечке класичне школе чује као злокобну галаму, осећајући је као осмишљену стратегију прерасподеле културе и некултуре која строго западноевропски центар линијама моћи одваја од других, периферних региона и држава. С овим у вези, симптоматични су коментари приповедача из енклаве:

Очигледно газда брода, дакле, ако је и писање оставио заувек, није се излечио од своје болесне преосетљивости на шуме? У међувремену, она се још и погоршала, и ометала га је сада при говорењу, као и раније при писању књига? Најмањи шум, најбезазленији глас, могао је да се у његовим ушима јави као шум ометања, да му зачепи уста, да му притисне гркљан, да му при говору прекине дах? Притом, Он је имао прилично робусне уши, са многоструко изувијаном ушном шкољком појачаном према унутрашњости готово концентричним заштитним таласима – права *ослушкивала* (21; истакла А. П.):

Ако су уши Аутора права *ослушкивала*, оријентисана ка унутрашњости, поставља се питање зашто је такво савршено чуло *пригушено*. Зашто ослушкивање представља опасност за писање и приповедање, док га истовремено чини могућим?¹⁷ *Моравска ноћ* фигуром писца-ослушкивача неоздрављеног од звукова сенчи реторско-онтолошку, али и друштвено-политичку парадоксалност човекове изложености звуковима и језику. Није реч само о онтолошкој проблематичности човекове „екстатичке пригушености“ пред Бићем, где је оно „једини аутор свих битних писама“ (Sloterdijk 2000) већ се долажење до језика на чистини указује мером узалудног труда. Јер, у условима када из језика нестају имена или пак у времену дискриминације писма, када се у његов знак упише друштвено-политичка кривица,¹⁸ шта остаје *обневиделом* приповедачу *пригушеног слуха, оболелом од времена*? Шта је оно што његове руке могу понети из тамновилајетског кружења Европом?

¹⁷ У западноевропској мисли XX века у распону од М. Хајдегера до П. Слотердајка метафизичко-зудитивни чин ослушкивања разумеван је као примордијална оријентисаност ту-битка према бићу, предео добросуседства човека и битка. За слотердајковску мисао киника, наравно, обрти хајдегеријанске филозофске пасторале више нису могући, јер је њоме човеку, мимо сваке свести о социјалној историји, додсљена радикална пригушеност. П. Слотердајк у одговору на Хајдегерово „Писмо хуманизму“, говору одржаном у замку Еламу, замсра аутору *Бића и времена* криптокатолички карактер медитативних фигура: „Одређујући човека као пастира и суседа бића, а језик означајући као кућу Бића, он човека доводи у везу одговарања са Бићем које му намеће радикалну пригушеност (Verhaltenheit), и њега – пастира, осуђује на близину или дохват куће; он га излаже промишљању које више користи мировање и ослушкивање у тишини, него што је то икада могло и најобухватније образовање“ (Sloterdijk 2000: 189).

¹⁸ „Опет је један аутор на питање у новинама које су му ствари биле одвратне, навео поред осталог ћирилицу, и то је, после тога што се њему, његовом народу и његовој земљи десило под заставом те ћирилице, било и схватљиво. Са Породинином је то, наравно, било нешто другачије, или? Ћирилица је, додуше, имала извесно значење, мада је и то под знаком питања, али не свесно, или“ (364–365)?

2. Поетика невидљиве празнине

Чистина „мора бити на граници историје културе и историје природе”, вели П. Слотердајк, додајући да људи нису само везани за куће језика, „већ и за изграђене куће”, јер залазе у „поље силе начина живота у сталним насељима” (Sloterdijk 2000: 188). Отуда су, према виђењу немачког филозофа, људска бића двоструко заклоњена: језиком и пребивалиштем. Но, ни пребивалишта у *Моравској ноћи* попут њихових имена нису чврсте грађе. Док путује у дубину Балкана, под каменицама које падају на аутобус, аутор у одласку примећује како се насеље „звало Малишево, а у међувремену, према *новом поретку*, Малишева, јер сви наставци О беху замењени широко исписаним и дугим А” (66; истакла А. П.).

Само пак ауторово пребивалиште, кад није на путу, јесте брод „Моравска ноћ” још звани „хотел”, који је застрт „превеликом заставом неке одавно потонуле или изветреле земље”. Већ деценију то хетеротопијско место са трагом избрисане државе, наглашава приповедач из енклаве, било је његова *домовина*. Тек у домовини екс-аутор долази до приповести, „Далеко од топоса политизоване културе”, рекао би Р. Барт (Bart 2003: 36), далеко, у унутрашњост Балкана, у чијој се нутрини отварају „таласи неког другачијег Тихог океана”, линије *одлучујућих* хоризоната:

[...] то беху пре тихи таласи који су полазили са линија непознатих слепочница близу његовог рамена, са линије образа, линије потиљка. „Ваљали су се таласи, срце је крварило.” (Допустили смо му ту реченицу, иако она, иначе, није била у складу са његовим начином изражавања.) (41).

Оно одлучујуће за аутора у одласку, померање ка Чистини, догодило се на Балкану, у „буцаку Европе” (8) или како је то забележио Дејвид Норис, на „празној страни европске свести о себи, одређеној недостатком и двосмислености” (Noris 2002: 27).¹⁹

Срце аутора крвари ту где се отвара Балкан, попут *слепе мрље* на европској мапи. Да би се у *Моравској ноћи* указао Балкан, било је потребно исприповедати или пак попут Киша описати *европски круг кредом*, али такав круг који нас враћа питању одсудног средишта и граница, догађаја и језика, измичући неокло-нијалним линијама. Парадоксално, приповедањем на Старом континенту, о

¹⁹ У студији *Балкански мит: питања идентитета и модерности* Дејвид Е. Норис запажа како је западноевропски дискурс творац балканског мита као места екстремног значења Другости, представља „које нису у складу са историјским догађајима на које би требало да се односе” (Noris 2002: 25).

у кружном путовању, пресељењем у сенку Балкана, екс-аутор не исписује нити може видети европску мапу. Европа, целовита, постоји још тек као сећање:

Ти млади и не више тако млади људи – ако су се код неких и вратили стари греси, оно познато хвалисање јунаштвом – подсетили су га на Европу, целовиту, какве, сем у пропаганди, можда никада није било (и никада неће бити?), и коју је он назвао „трећа Европа“, а да нам у оној ноћи није могао о томе да каже ништа тачније – остало је само неодређено, баш као и сећање (215).

Европу аутор у одласку не проналази ни у граду на Харцу, у Немачкој: „на Европу или, иначе, на неки континент није ту подсећало баш ништа“ (195), већ у простору вишеструко зеленом, балканском:

[...] а стара млада Европа се у њему пробудила, не видокруг као код његовог брата, него искључиво чудно, Европа, пробудила се у његовом одлазећем телу, у тим својим међупросторима, и то мање земље а више ови и они буџаци, и ти буџаци су се спајали, као неким другачијим зглавцима, без граница, без граница (355).

Пешачећи простором буџака, „по балканском континенту, по томе *terra fita*, далеко од сваке врсте обале и мора“ (352), аутор у пензији истовремено исписује новостопљену карту Балкана и Европе,²⁰ „напрслине у времену и простору, острвске тренутке“ (352). Но, на путу његовог повратка у енклаву и у безграничној просторности коју осмишљава искуствено приповедачко око и дух, наћи ће се и „јаме од бомби“:

[...] тле од тих посуда од бомби било је чврсто, уједно меко од лишћа које се ту накупило током скоро седам, осам деценија после изручивања бомби, и по њему су кораци федерирали. Није било хармоничнијег ни мирнијег пен-трања и спуштања од тог ходања од јаме до јаме, а на дну њих је лишће било тако дубоко да си тамо беспомоћан пружао укочене кораке (и тако меко, као паперје, беше то лишће, као, иначе, само перје птица грабљивица). Готово да си хтео да употребиш надимак: „Јамица. Јамица од бомбица“ (370)!

Обишавши кратере и од „последњег рата против те земље“, екс-аутор се на брод на Морави враћа празних шака: „Да, вратиће се празних руку. Тако је и требало да буде.“ (372). Празнина након (само)спознаје, европског кружног

²⁰ Александар Јерков у студији *Европа и књижевна истина: смисао (књижевне) имажинације: херменеутика* издваја приповетку Милорада Павића „Већбудов прибор за чај“ као пример метаfore „екстазе ослобођења“ у сједињењу Европе и Балкана (2015: 58–59).

путовања, дакле, остаје ауторов једини истински пртљаг. И то не само зато што га, како Агамбен рече, празнина омогућава већ и стога што метафора празног у *Моравској ноћи* херменеутички посредује у обликовању фигуре приповедања и даље, у поетичкој трансформацији ослобођење знака „у инструмент Смисла” (Delez, Gatarí 1983: 177). У трима примерима метафоре празног: празне шаке путника у аутобусу, празне шаке читатељке и, напослетку, празне шаке аутора, постулирана је семантичка, имагинативна потентност простора празнине с ону страну дискурзивног узглобљавања поретка. Враћајући се са „необичног пикника” на гробљу, „вожње у празан простор”, из „необичне балканске магијске игре”, аутор у одласку запажа:

И још једна заједничност, указала се, онда на њиховим шакама, онима које су биле слободне. („Ах, опет шаке!”, прекинуо је себе приповедач.) Те шаке лежале су, свака у крилу или између седишта, као нешто што ничему није припадало, нешто што се осамосталило, притом савршено тихо, у најбољем случају вибрирајући са вибрацијама аутобуса. Све оне бежу окренуте длаковима нагоре, повијено градећи посуду празну, а њему се чинило можда и услед вибрација, да се у тим посудама мерила тежина нечега, и то неке птице, мање-више малене. Жива вага? Мртва вага? Слика и питање који су га на његовом кружном путовању пратили (65).

Шта држе руке раздржављених становника енклаве окренуте нагоре и чему припада њихов невидљиви садржај – *некаквост* која измиче приповедачкој артикулацији, али остаје опросторена унутар *празне посуде*? Свако видљиво је невидљиво, понављао је Морис Мерло-Понти, имајући на уму да „видети увек значи видети више него што се види” (Merlo-Ponti 2012: 254), али мишљење тог сувишка не доводи до мирног, декартовског сливања рационалног смисла невидљивог у видљивоме. Напротив, инсистирајући на невидљивоме, француски феноменолог износи „филозофију сировог бивствовања” (*меса*) која је с ону страну напора „да се свест учини објашњивом” (Prole 2016: 76). Његов фундамент, сматра Драган Проле, „заправо има улогу посредника на путу од видљивог ка невидљивоме: 'то је капацитет за поновно ковање синтаксичког помирења између већ познате изражајне фигуре и нових димензија објективности'” (Prole 2016: 77). А успоставити синтаксичко помирење између дискурса и садржаја невидљивог управо у *празној посуди*, и само у њој, износи „виртуелно жариште виђења” (Merlo-Ponti 2012: 155), „нову димензију објективности”. Тек њоме судбина расејеног народа може бити исприповедана у *дугој приповести* мимо аранжерских стратегија или пак преименовања, исприповедана, дакле,

сликом „неке птице, мање-више малене“. То сам видео, управо то, назначава више пута аутор у одласку, остављајући светлосни усек у непрозирно ткиво света. Птица је реторско-онтолошки знак прекида са свакидашњим, који у енаративно ткиво уноси оно што се екс-приповедачу ретко допушта – *лирско мислиштво*. Срце и птица стога су делови јединственог поетског призора у Нарративу потиснутог, трансцендирајућег света унутрашњости, тачније набора између спољашњих и унутрашњих предела који израста на темељу сталног перпетуирања граница. Скидање велова објективно присутне стварности, ако је као такву претпоставимо, до мерлопontiјевске виртуелности, дакле, продубљује значењски метафору празнине и њен наддискурзивни, вантекстуални, неухватљиви знак *негдедругости*. Приповедачки процес измицања од идентификације, диктираног именовања, буке у *Моравској ноћи* врхуни лирским прибежиштем у простору празног. Тек он, хајдегеровски речено, пушта „истину да извире“ (Hajdeger 2000: 56):

И сада му се у ноћи јавила слика сећања, како је Он, наспрам Њених оборених очних капака обасјаних сунцем, пре него што га је коначно погледала, био убеђен да је читала књигу тамо испред конака, неку, то је Он закључио да ниједанпут није ни трепнула, а књига је била онаква како је Он увек сањао у шакама сањаног читаоца – и како су шаке жене, положене на колена, извијених нагоре окренутих дланова, слично као у исељеника у аутобусу енклаве, биле празне. Уједно и секунда ужаса. Сладак ужас? Онај који је продирао до сржи (178).

Ужас и сласт обузима екс-приповедача погледом на Њу, на невидљиво штиво скуткано у њеним (балканским) рукама. Жена држи баш то што приповедач одувек сања, оно што Жеља приповедања одмиче од његове приче – књигу, довршену приповест. Сигнификантна је чињеница да историја ликовне уметности, од рококоа па наовамо, када књига престаје бити декоративни елемент, настоји да колоритом, положајем тела, фацијалном експресијом проникне у читалачки чин, у књигу која је положена на крилу или која је обухваћена шакама.²¹ Књига из жанр-сцене читања, као медијум (само)сознавања или пак знак припадности онтолошки другом свету у наративи П. Хандкеа, унутар метафоре

²¹ Фигура загонетне читатељке могла би бити и интермедијално сагледана кроз неколика читања сликарских остварења: *Жена која чита* П. Реноара; *Читатељка романа* Винсента ван Гога; *Девојка чита* А. Макеа; *Читање, Жена са књигом* Пабло Пикаса; *Анђео и читалац* М. Шагала; *Ема чита* М. Коњовића; *Девојчица са књигом* Б. Стевановића... О фигури жене у контексту српског сликарства видети рад Јелене Митровић „Прикази жена у сликарству у првој половини 20. века и сликарство Анђелије Лазаревић“ (<https://doi.org/10.18485/knjiz.2018.8.8.7>).

празног преображава се у поетичку, метанаративну фигуру. У тринаестом, завршном поглављу повести, сада аутор, дошавши до свог тела (и смрти?), отвара очи у чуну који тоне. Приповедачки захват у празно, географија снова *Моравске ноћи*, међутим, оставља за собом невидљиву књигу коју је аутор целог живота писао ноћу „И ноћу је сваки пут завршавао. Само што књиге више ујутру није било ту. Ноћу се као књига и појавила, била је објављена. Али на дневној светлости: нестала је, изгубила се” (375). Њен рукопис зачудо није био на ауторовом матерњем језику, већ на неком непознатом:

И запрепашћујуће колико је тај рукопис остајао видљив! Када је на крају ипак почео да трепери, да збркано трепери, и да бледи: каква је то била *празнина, каква зацрњеност*. Нека посебна планета се јавила у тој зацрњености, крастава, расцепкана, спорадично са светлим местима, хаос који је пулсирао, а на то се чула тиха и опојна музика као никада поново. На то и удари *крила неке огромне птице, неке невидљиве*, а то се могло заменити истресањем и затезањем неке мараме (375; истакла А. П.).

Моменат упризорења невидљивог, поново, бележи се орнитолошком фигурацијом, тако важном у *Моравској ноћи*. Хандкеовска птица запажена у шакама становника енклаве, „изгубљених на Балкану” (374), њена *крилатост*, премда одвећ далеко од платоничарске концепције душе као крилатог ентитета, уписана је унутар координата *негдедругости* као метафизички замајац и одјек „унутрашњег жаришта”, напokon, као дискурзивно обећање искорака. А оно је за аутора *Моравске ноћи* путања самоосвешћења приповедања и тренутак рађања књиге, приповести. За руком која се грчи од стваралачког напора јавља се једна нова (боувијевска) планета у контурама писма непознатог језика. На таквој планети, рекао би Ж. Делез, могуће је настанити *мањински народ* и, додајмо, *енклавски народ* књижевности чија повест, хајдегеријанска *кажа* настаје у језику, у песничком времену које није време фабрикације, већ обликовање знака као смисла у настајању – кружно путовање са лирским *одмаком*.

Поетички трансформишући европски круг у територијалност ослобођених граница, где је *овде* истовремено и *тамо* – у простор *наше Европе* (376; истакао аутор), приповедачка имагинација *Моравске ноћи* лирском интонацијом празнине проналази место за балкански будак, плач у празно расељених Влаха над празним гробовима и, напослетку, за европске „јамице од бомби”, придодавши рансијеровски „изгубљенима на Балкану” глас – место у писму, *невидљивом рукопису*.

Спуштајући се у густо ткање језика, безимени мрмор, *Моравска ноћ* задржава понешто од аутопоетичког младалачког сна у коме је „Књижевност била најслободнија од свих земаља, а помисао на њу једини излаз из свакодневних зала и понизности, у поноситу једнакост” (Handke 2020: 29), и то *варкама* којима измиче публици, читаоцима, самом себи и говору. Г. Ђого примећује како нобеловац заваљава читаоца, крећући се често у нелогичном смеру, приповедајући нешто сасвим друго од нареченог, „и то је само још једна пишчева замка” (Ђого 2021: 353). Речено бартовским језиком, Хандке задаје ударце сервилности језика, одбијајући да приповест на броду на Морави буде дискурзивно обликована као уопштена реакција²² или пак као структура прогресивне фавуле са јаким узрочно-последичним везама. Приповедање *Моравске ноћи*, дакле, прати засебну (по)етичку мапу, отуда звучна претакања „Ибра у Абар, Сабар, Самар – послератну реку која је постала граница без контроле и препрека” (77), док *празне шаке* и у њима *невидљива птица*, песничком језику припадајући елементи, насупрот аранжерско-глобалистичкој парадигми, репресивном Наративу из симболичке снаге виртуелног, неуписане, наддискурзивне празнине рађа *нашу, стару младу Европу* и у њој Балкан. Ако је Европа икада била целовита, била је овде, у ноћи на Морави, унутар усхићења које је примицало „ствари својим местима” (44), на страницама књиге која је „негде постојала” и приповедачког тела аутора које ипак, премда фукоовски упокојено, одлазеће у дискурсу, чува њен *неки* укус и траг. За трагом, као и за анђелом који хвата за перчин, остаје опомена „чуј, замисли, овде као тамо” (376) – могућност читалачког и херменеутичког догађаја у којем ствари бивају *разграничене*, разобручене онтолошким и онтичким поделама. Све то остаје (малармеовско) можда, остаје да *видимо*, вели аутор, јер питање хоће ли *Моравска ноћ* бити тужна приповест или не, приповедање оставља као тестаментарни дар другоме, читаоцу. Управо хандкеовска оданост првобитној неизвесности не-знања, *неком* догађају, *празним шакама*, самопропитивању, утире херменеутички пут ка узвишеној неодређености, (не)догађајном у књижевности.

²² „Говорити, и још више водити дискурс (*discourir*), не значи комуницирати, као што се често понавља, него подредити: читав је језик једна уопштена реакција” (Bart 2009: 15).

Извори

1. Хандке, Петер (2020), *Поподне писца: приповест*. Превео Жарко Радаковић, Нови Сад: Прометеј. [Handke, Peter (2020), *Popodne pisca: pripovest*. Preveo Žarko Radaković, Novi Sad: Prometej]
2. Handke, Peter (2020), *Moravska noć*. Preveo Žarko Radaković, Beograd: Laguna.

Литература

1. Agamben, Džordž (2020), *Profanacije*. Preveo Ivo Kara-Pešić, Beograd: Rende.
2. Аћимовић, Љиљана (2020), „Хандке, Балкан, *Моравска ноћ*”, *Хандке у Србији: зборник радова*, Душко Паунковић (ур.), Београд: Удружење књижевних преводилаца Србије, 140–149. [Aćimović, Ljiljana (2020), „Handke, Balkan, *Moravska noć*”, *Handke u Srbiji: zbornik radova*, Duško Paunković (ur.), Beograd: Udruženje književnih prevodilaca Srbije, 140–149]
3. Barthes, Roland (1985), „Smrt autora”, *Suvremene književne teorije*, Miroslav Beker (прir.), Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, 176–180.
4. Bart, Rolan (2009), *Lekcija: pristupno predavanje na Kolež de Fransu* (1977). Prevela Anja Miletić, Loznica: Karpos.
5. Бланшо, Морис (1960), *Есеји*. Превели Велимир Н. Димић и Живојин Ристић, Београд: Просвета. [Blanšo, Moris (1960), *Eseji*. Preveli Velimir N. Dimić i Živojin Ristić, Beograd: Prosveta]
6. Владушић, Слободан (2012), „Шта ће нама Црњански”, *Летопис Матице српске*, књ. 492, свеска 1–2, 190–209. [Vladušić, Slobodan (2012), „Šta će nama Crnjanski”, *Letopis Matice srpske*, књ. 492, свеска 1–2, 190–209]
7. Глишовић, Душан (2008), „Хандкеова *Моравска ноћ*. Тумачење”, *Летопис Матице српске*, год. 184, књ. 482, св. 1/2, 208–236. [Glišović, Dušan (2008), „Handkeova *Moravska noć*. Tumačenje”, *Letopis Matice srpske*, год. 184, књ. 482, св. 1/2, 208–236]
8. Delez, Žil, Gatari, Feliks (1983), „Манјинска књижевност”, *Delo*. Preveo Mirko Radojičić, год. XXIX, br. 11–12, 171–186.
9. Delez, Žil (2000), „Život i književnost”, *Reč*. Prevela Andrijana Marčić Milić, 58 (4), 219–222.
10. Ђого, Гојко (2021), „Хандке као ћук у *Моравској ноћи*”. *Петер Хандке или Правда за човека и човечност*, Нови Сад: Матица српска, 350–361. [Đogo, Gojko (2021), „Handke kao ćuk u *Moravskoj noći*”. *Peter Handke ili Pravda za čoveka i čovečnost*, Novi Sad: Matica srpska, 350–361]
11. Елез, Весна (2017), „Ролан Барт: ослобођење текста”, *Есеј, есејисти и есејизација у српској књижевности;forme приповедања у српској књижевности*, књ. 2, 295–301. [Elez, Vesna (2017), „Rolan Bart: oslobođenje teksta”, *Esej, esejisti i esejizacija u srpskoj književnosti; Forme pripovedanja u srpskoj književnosti*, књ. 2, 295–301]

112. Јерков, Александар (2015), *Европа и књижевна истина: смисао (књижевне) имажинације: херменеутика*, Београд: Филолошки факултет. [Jerkov, Aleksandar (2015), *Evropa i književna istina: smisao (književne) imaginacije: hermeneusia*, Beograd: Filološki fakultet]
113. Костић, Ђорђе С. (2019), *Трпеза за уморне путнике: европски путописци о исхрани у Србији у 19. веку*, Београд: Геопостика. [Kostić, Đorđe S. (2019), *Trpeza za umorne putnike: evropski putopisci o ishrani u Srbiji u 19. veku*, Beograd: Geopoetika]
114. Merlo-Ponti, Moris (2012), *Vidljivo i nevidljivo. S radnim bilješkama*. Prevela Kristina Bojanović, Novi Sad: Akademska knjiga.
115. Prole, Dragan (2016), *Pojave odsutnog. Prilozi savremenoj estetici*, Novi Sad: Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
116. Радаковић, Жарко (2019), „Још једанпут за Тукидида. Фрагменти из дневника преводиоца“, *Још једанпут за Тукидида*, П. Хандке, Нови Сад: Прометеј, 71–76. [Radaković, Žarko (2019), „Još jedanput za Tukidida. Fragmenti iz dnevnika prevodioca“, *Još jedanput za Tukidida*, P. Handke, Novi Sad: Prometej, 71–76]
117. Радаковић, Жарко (2020), „У празнинама Балкана (фрагменти о Петеру Хандкеу)“, *Хандке у Србији: зборник радова*, Душко Паунковић (ур.), Београд: Удружење књижевних преводилаца Србије, 133–139. [Radaković, Žarko (2020), „U prazninama Balkana (fragmenti o Peteru Handkeu)“, *Handke u Srbiji: zbornik radova*, Duško Paunković (ur.), Beograd: Udruženje književnih prevodilaca Srbije, 133–139]
118. Рилке, Рајнер Марија (2009), *Огист Роден*. Превео Небојша Здравковић, Београд: Службени гласник. [Rilke, Rajner Marija (2009), *Ogist Roden*. Preveo Nebojša Zdravković, Beograd: Službeni glasnik]
119. Noris, Dejvid (2002), *Balkanski mit: pitanja identiteta i modernosti*. Prevela Tanja Slavnić, Beograd: Geopoetika.
120. Паунковић, Душко (ур.), *Хандке у Србији: зборник радова*, Београд: Удружење књижевних преводилаца Србије, 2020. [Paunković, Duško (ur.), *Handke u Srbiji: zbornik radova*, Beograd: Udruženje književnih prevodilaca Srbije, 2020]
121. Fuko, Mišel (1983), „Šta je autor“, *Mehanizmi književne komunikacije*. Prevela Nevenka Novović, Beograd: Institut za književnost i umetnost, 32–45.
122. Sloterdajk, Peter (2000), „Pravila za ljudski vrt: odgovor na Hajdegerovo 'Pismo o humanizmu'“, *Reč*. Prevela Aleksandra Kostić, 57(3), 187–202.
123. Хајдегер, Мартин (2000), *Шумски путеви*. Превео Боžидар Зеџ, Београд: Плато. [Hajdeger, Martin (2000), *Šumski putevi*. Preveo Božidar Zec, Beograd: Plato]

Aleksandra V. Paunović
Institut für Literatur und Kunst
Belgrad

DIE MORAWISCHE NACHT VON PETER HANDKE
„DER SCHEIDENDE AUTOR“ UND DIE LYRISCHE
ERFASSUNG DER LEERE

Zusammenfassung

Unter Berücksichtigung der Theorie der Autoren R. Bart, M. Foucault und G. Agamben, und der Stellungnahme der neutralen Stimmen von G. Deleuze und M. Blažo als literarisches Ereignis wurden in diesem Aufsatz die poetischen Formen der Instanz des „scheidenden Autors“ in der *Morawischen Nacht* von P. Handke eruiert. Die semantische und poetische Funktionalität der Figur des unsichtbaren Buches wurde zum Ausdruck gebracht, ausgehend von der Metapher der leeren Hände, der nach oben gerichteten Handflächen der Einwohner der Enklave, bis hin zu den leeren Händen der Frau, die mit ihrem Engagement fürs Lesen den Erzähler überschattet. Indem wir das lyrische Maß des erzählerischen Eingriffs in das Reich des Unsichtbaren untersuchten, beschrieben wir den rhetorischen, ontologischen, metaphysischen Charakter der Beziehung zwischen dem Balkanraum, der erzählerischen Geste, der Leere, der Figur des unsichtbaren geflügelten Vogels und des Buchs. Als herausragende künstlerische Errungenschaft beschreibt die *Morawische Nacht* von P. Handke durch jene von den gegebenen geopolitischen, narrativen Netzwerken ausweichende Kraft der erzählerischen Fantasie ihre eigene Territorialität, ihr rhetorisch-ontologisches Plateau und ihre diskursive Ordnung für, wie Deleuze, ein Minderheits- bzw. Enklavenvolk der Literatur.

► *Schlüsselwörter*: Erzählen, Autor, das lyrische Maß, Europa, Balkan, Leere, Bart, Agamben, Foucault, Handke.