

KALBOS IR KALBĖJIMO SKLAIDA ANKSTYVOSIOSE PETERIO HANDKE'S PJSĖSĖ

Vilma Žemaitienė

Vilniaus universiteto Kauno humanitarinio fakulteto
Germanų filologijos katedros doktorantė

Peteris Handke (g. 1942) – vienas žymiausių šiuolaikinių austrų rašytojų. Didžiąją jo kūrybos dalį sudaro proza, bet ankstyvuojų kūrybos periodu, 6–7 dešimtmetyje, jis kūrė dramas, kurios turėjo didelį atgarsį ir tapo reikšminga XX a. dramaturgijos dalimi. Jos taip pat vertingos dramos teorijos ir istorijos požiūriu.

Straipsnio tikslas – parodyti kalbos ir kalbėjimo sklaidą Handke's pjesėse *Publikos išplūdimas* (*Publikums Beschimpfung*, 1966) ir *Kasparas* (*Kaspar*, 1968) bei atskleisti tų pjesių eksperimentinį pobūdį. Siekiant išsamiai apžvelgti straipsnyje nagrinėjamus klausimus, pasitelkiamas platesnis kontekstas – aptariamos rašytojo estetinės nuostatos, jo santykis su tradicija (tiek su Aristotelio, tiek su brechtiškuoju teatru), to laikotarpio dramaturgijos raidos tendencijos, atsižvelgiama ir į modernias lingvistines teorijas, kurios pagrindžia Handke's kalbos ir kalbėjimo sklaidos koncepciją.

Straipsnyje remiamasi reikšmingiausių šiuolaikinių dramos teoretikų darbais – tai Manfredo Durzako monografija apie Peterį Handke ir šiuolaikinę vokiečių literatūrą, išsamus Christopho Bartmanno veikalas, kuriame kritikas atskleidžia esmines per visą Handke's kūrybą nusidriekusias vaizdavimo ir minčių raiškos sąsajas, taip pat Rolfo Güntherio Rennerio bei Renate Voris studijos, apimančios visą Handke's dramatinę kūrybą.

Jau pirmieji Handke's dramų pastatymai sulaukė daug kritikų ir žiūrovų dėmesio. Jie žavėjo novatoriškumu, įtaiga, skatino stebėti, atrasti, mokė matyti tai, kas tapo kasdienybe, savaime suprantamu dalyku, kas pasislėpė po įpročio šydu. Handke savo dramose originaliai demonstravo ir kartu kritikavo vartotojiškos visuomenės mentalitetą, mąstymo stereotipus, politinį ir socialinį manipuliavimą kalba. Šiandieninė dramaturgija taip pat bando atkreipti dėmesį į vartotojiškos visuomenės vertybių skurdumą, gyvenimos šablonus, scenoje apnuoginti prisitaikėlišką mąstyseną (pvz., Rodrigo Garcia režisuoti spektakliai „After Sun“, „Ronaldo, Makdonaldo klouno, istorija“). Tad Handke pasirodė novatoriškas ir įžvalgas. Šiuo straipsniu norima aktualizuoti tokį Handke's matymą, idėjas, koncepcijas.

1966 m. pradžioje buvo išleistas pirmasis Handke's romanas *Širšės* (*Die Hornissen*). Tais pačiais metais Princetone (JAV) vykusioje *Grupės 47* konferencijoje Handke sukritikavo savo kolegas vokiečių rašytojus, jo manymu, kuriančius tik „impotentišką aprašomąją literatūrą“. Netrukus po to Clausas Peymannas inscenizavo jaunojo dramaturgo pjesę *Publikos išplūdimas*, kurioje Handke, kritikuodamas nusistovėjusius dramos ir teatro kūrimo būdus, siekė šokiruoti teatro žiūrovą ir šitaip paskatinti jį nauju rakur-

su pažvelgti į šiandieninės teatro publikos situaciją. To meto kritikai tai vertino kaip „naująjį subjektyvumą“ ar netgi „naująjį dvasingumą“. Jau tuomet susiformavo dvi priešingos Handke's ir jo kūrybos vertinimo koncepcijos.

Rašytojas savo straipsnius, kuriuose išsakė estetines pažiūras apie teatrą, dramą ir literatūrą, 1967 m. išleido rinkinyje *Aš esu dramblio kaulo bokšto gyventojas (Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms)*. Šio rinkinio straipsnius galima laikyti jauno ir drąsaus kūrėjo literatūrinio manifestu. Būtent tuo metu šalyje suaktyvėjo studentų judėjimas, o vakarų vokiečių ir austrų rašytojai bei kritikai plačiai diskutavo meno ir literatūros konceptualumo klausimais. Šių diskusijų centre atsidūrė teatro institucija, nes buvo tikima, kad fundamentalūs pasikeitimai teatre paveiks ir visuomeninius procesus. Visus vienijo noras atsisakyti tradicinių teatro kūrimo būdų ir ieškoti naujų.

Handke savo straipsniais, parašytais šeštojo dešimtmečio viduryje ir įsiliejusiais į karštą literatūrinę polemiką, kritikuoja imitacinį, dokumentinį bei Bertolto Brechto epinį teatrą. Pokalbyje su Arthuru Josephu rašytojas išsakė savo nuomonę apie tradicinį teatrą:

Ligšiolinė tikrovės atvaizdą teatre kurianti dramaturgija man atrodo mechaniška ir automatiška, kaip netikras natūralumas. Tas realizmas ant scenos, tie dialogai, pasirodymai ir išėjimai, kalbėjimas į šalį man atrodo sena ir per daug įprasta. Elgiamasi taip, tarytum teatras būtų gamtos dalis. (Cit. iš: Voris, 1984, 11)

Handke'i ano meto dramaturgija atrodo sustabarėjusi, mėgdžiojanti ir imituojanti tikrovę, propaguojanti fiktyvų natūralumą bei iškreiptą realybę. Esė *Aš esu dramblio kaulo bokšto gyventojas* dramaturgas rašo:

Istorijos scenoje man buvo visai nesvarbios, užuot buvusios paprastos, jos buvo tik supaprastinimas. Tikrovės galimybes riboja scenos negalimybės, teatras tikrovę tik nuslėpdavo. [...]

Fatališka reikšmių erdvė (scena reiškia pasaulį) likdavo nereflektuota ir lemdavo, mano akimis, juokingai vienaprasmiškus simbolizmus, pavyzdžiui, tokius kaip Becketto pantomimos aktorius, įmetamo į sceną. [...] Brechto deziluzionavimas, kuriam įvykdyti visada reikėjo iliuzijų, man irgi atrodė akių dūmimas, ir vėl buvo simuliuojama tikrovė ten, kur buvo fikcija. (Handke, 2001)

Savo ankstyvuosiuose draminiuose tekstuose rašytojas atsisako fabulos, sugriaudamas priežastingumo mechanizmą, kuris jungia ir formuoja linijinį veiksmo vystymąsi. Handke's manymu, toks veiksmas skatina racionalaus skaitytojo lūkesčius, ilgainiui tampančius mąstymą ir tvarką išreiškiančių pavyzdžių klišėmis. Dramaturgas teigia, kad dramos dėmesys siužetui, sutirštintas tikrovės pamėgdžiojimas, griežtai įrėmintas, priežastingumu grindžiamas ir į finalą nukreiptas dramos veiksmas tėra nereikšmingas istorijos atpasakojimas. Jo nuomone, drama turi būti tiesiogiška įvykio išraiška. Handke atsisako dramą kuriančių elementų – žodžių, judesių – tarpusavio ryšio. Vienintelis svarbus dalykas, vienintelė dimensija yra akimirka, kai tariamas žodis, kai atliekamas kūno judesys, todėl išnyksta praeitis ir ateitis, o kartu ir žiūrovo istoriškumo lygmuo (Durzak, 1982, 82). Dramaturgas kritikuoja ne tik „realistinį“ vaizdavimo būdą scenoje, jis siekia pakeisti požiūrį į žiūrovą, nori, kad žiūrovas taptų aktyvia teatro dalimi.

Aptardamas žiūrovo poziciją, jo vietą teatre, Handke, kaip rašo Voris, pasitelkia Brechto *atsirbojimo modelį*, kurio tikslas – tai, kas įprasta, natūralu ir savaime suprantama, parodyti kaip kažką svetima, dirbtina ir todėl pakeičiama, šitaip suteikiant žiūrovui galimybę draminiuose modeliuose atpažinti reiškinius ir suvokti jų esmę. Tačiau Handke'i rūpi (kitaip negu Brechtui) ne pakeisti visuomenę, o sugriauti nusistovėjusius mąstymo ir suvokimo stereotipus.

Handke's požiūrį į Brechto kūrybinę veiklą bei dramines nuostatas būtina aptarti atskirai. Ilgą laiką jaunas dramaturgas Brechto atžvilgiu buvo nusiteikęs gana priešiški, nors šis santykis kito. Handke kritikavo politinę literatūrą ir jos atstovą Brechtą teigdamas, jog politinė literatūra manipuluoja sąvokomis bei pateikia išankstines nuostatas apie visuomeninius reiškinius (Bartmann, 1984, 37). Straipsnyje „Horvathas ir Brechtas“ („Horvath und Brecht“) Handke bando palyginti aprašomų autorių poziciją šiuo klausimu. Kaip tvirtina Bartmannas, Brechtas savo kūryboje itin domėjosi galimais vaidavimo formų modeliais ir niekada nesiekė realybę tiesiogiai perteikti scenoje. Brechto kūrybinis metodas rėmėsi realistiniu vaidavimo būdu, o Handke'į kūryba reiškė naujų formų ieškojimą. Tačiau, Handke's manymu, Brechto metodui stigo savirefleksijos. Brechtas, kurdamas pagrindinių prieštaravimų modelius, siekė epinio teatro didaktinio poveikio. Visuomeninius reiškinius vaizduojančių modelių abstraktumas jam leido įprasmiti epinio teatro teorines nuostatas. Handke kritikavo Brechto siekį sumodeliuotą tikrovę perkelti į scenos žaidybinę erdvę ir taip pateikti žiūrovui, nes jo paties metodo samprata krypo tik į vaidavimo galimybių plėtojimą. Handke reikalavo ieškoti vis naujų formų, kad, anot jo, rašymas nevirstų šablonu (Renner, 1985, 27). O Brechto tikslas buvo ne vaidavimo modelių kūrimas, o tikrovę reprezentuojančių reiškinių kompleksiškas sukonzentravimas į tam tikrą modelį.

Lygindamas Brechto ir Horvatho meninio vaidavimo modelius, Handke teigia, kad esminį šių dviejų autorių skirtumą atskleidžia jų požiūris į atomazgą. Brechtas, tikrovę paversdamas modeliu, stimuliuoja veiksmo raidą, tačiau kuria tvarkingą, harmonizuotą, supaprastintą pasaulio schemą bei pateikia iš anksto surežisuotus atsakymus. Horvatho tekstų chaotiškumas, sentimentalumas, minties šuoliai bei priešara-

vimai atrodo daug artimesni ir autentiškesni. Bartmannas, nagrinėdamas Handke's ir Brechto kūrybinio vaidavimo skirtumus, pabrėžia, kad epinio teatro esmę sudaro ne vaidavimo būdas, o vaizduojamos tikrovės sutelkimas į struktūrinį modelį (Bartmann, 1984, 38). Brechto dėmesys buvo skirtas visumai, stengiantis nesureikšminti atskirų dalių, o Handke's pasakojimui būdingas demonstratyvus detalių sureikšminimas. Vizijos, užgožiančios suvokimą, ir detalės, kurios nieko nereiškia, egzistuoja tik pačios sau, Handke's kūrinuose dažnai vaidina svarbiausią vaidmenį.

Septintajame dešimtmetyje dialektinis Brechto teatras buvo vyraujanti ir visuomeninę nuomonę formuojanti kultūrinė institucija. Neretai dramaturgo kūrybiniai metodai bei teorinės nuostatos sulaukdavo kritikos (pvz., Günteris Grassas Brechtą kritikavo savo pjesėje *Plebėjai repetuoja sukilimą*). Handke's požiūris į Brechtą ima keistis. Šeštajame dešimtmetyje jį kritikavęs, septintajame dešimtmetyje Handke jam reiškia pagarbą ir pripažinimą:

Brechtas – tai rašytojas, paskatinęs mane susimąstyti. Realybės, kuri prieš tai atrodė vientisa, galimas išraiškos formas jis sukomponavo į prieštaravimus atskleidžiantį modelį... Galiausiai kai kas suvokė, kad pasaulio struktūra, atrodžiusi tarytum savaime suprantama ir natūrali, yra sukurta ir todėl taip pat kuriama, keičiama: ne natūrali, ne be istorijos, bet dirbtina, pakeičiama... Brechtas padėjo mane auklėti. (Cit. iš: Durzak, 1982, 85)

Handke pripažįsta, jog teatras ne tik atkreipia žiūrovų dėmesį į tam tikrą problemą, bet ir paakina patį pažinimo procesą (to siekė Brechtas). Vis dėlto rašytojas ir toliau tvirtai laikosi nuomonės, kad Brechtas savo dramose pabrėžia ritualinį teatro pobūdį, o pokyčius visuomenėje skatinančios inspiracijos lieka estetinėje teatros plotmėje ir toli nuo žiūrovo realybės. Handke polemizuoja su Brechto teorija ir dėl spek-

taklių atomazgos modelio, kuris, išskeldamas prieštaravimus, pabrėžia spektaklyje atskleidžiamą konfliktą ir taip sužadina žiūrovų apmąstymus. Handke mano, kad taip pateikiamas vienareikšmiškas sprendimas.

Nepaisant Handke's kritikos Brechto atžvilgiu, daugelis literatūros ir teatro kritikų (Renneris, Durzakas, Bartmannas, Voris) pabrėžia, kad šių dramaturgų teorinės nuostatos turėjo daug daugiau sąlyčio taškų nei akivaizdžių skirtumų. Visų pirma – jų *mimetinio* vaizdavimo kritika (kai teatro scenoje, pasitelkus rekvizitus, kostiumus, kalbą ir kt., kuriama gyvenimo realybės iliuzija) ir *atsiribojimo efekto* panaudojimas siekiant, kad žiūrovas sąmoningai atsiribotų nuo teatrinio vyksmo scenoje (Brechtas šitaip siekė sužadinti inspiracijas apie visuomeninių santykių keitimo galimybes, o Handke kritikavo sustabarėjusius suvokimo bei mąstymo modelius). Jie abu siekė pakeisti teatro ir žiūrovo santykį, paakinti aktyvią žiūrovo laikyseną. Abu dramaturgai buvo įsitikinę, kad aristoteliškąjį katarsį turi pakeisti žiūrovo kontempliacija kaip naujo mąstymo prielaida.

Handke's propaguoti teoriniai teiginiai apie teatrą neigia teatro istoriškumą. Handke's teorinių samprotavimų novatoriškas patosas būdingas ir jo kalbėjimo pjesėms (*Sprechstücke*), kuriose poetinis demonstratyvumas ir teorija pasuka skirtingomis kryptimis.

Viena pagrindinių dramaturgą dominančių temų – tai kalba ir galimybė ja manipuliuoti. Handke rėmėsi koncepcija, kuri kalbą suvokė ne tik kaip priemonę, padedančią suvokti mintis, jausmus, leidžiančią pažinti, bet ir kaip sistemą, kuri įprasmina savo kokybinį turinį apibrėždama žmogaus suvokimo būdus; tai sistema, disponuojanti realia jėga įdiegiant „tvarkos mitą“ (Voris, 1984, 10). Ši požiūrį lėmė istorinė ir socialinė situacija: kalbos kaip valdymo ir valdžios instrumento galią atspindi masinių informacijos priemonių įsigalėjimas bei kalbos su-

tapatinimas su vyraujančiais ideologiniais diskursais. Handke's eksperimentų su kalba tikslas buvo atskleisti, kaip veikia kalbos mechanizmai.

Jau nuo XIX–XX a. sandūros kalbos kritika buvo svarbus austrų, ypač Vienos, kultūrologų bei filosofų darbų objektas. Vienas pirmųjų apie manipuliavimą kalbos galimybėmis žurnale *Die Fackel* prabilo Karlas Krausas, kuriam kalbos kritika reiškė ir moralinę bei socialinę kritiką. Jau Hugo von Hofmannsthalis savo straipsnyje „Laiškas“ (*Ein Brief*) iškėlė kalbos krizės temą, beveik tuo pačiu metu (1901–1902 m.) pasirodė Fritzo Mauthnerio trijų tomų veikalas *Kalbos kritikos klausimai* (*Beiträge zu einer Kritik der Sprache*), kur autorius nagrinėjo kalbos, mąstymo ir realybės santykį. Vėliau šio santykio aspektus veikale *Filosofiniai tyrinėjimai* (*Philosophische Untersuchungen*, 1945–1949) plėtojo Ludwigas Wittgensteinas, kurio darbais Handke ypač domėjosi, nors intelektualai XX a. šeštojo dešimtmečio pabaigoje rėmėsi Walterio Benjamino, Theodoro W. Adorno, Ernsto Blocho teorinėmis mintimis. Wittgensteino darbai reikšmingi Vienos grupės, o vėliau Graco grupės „Forum Stadtpark“ veiklai, su kuria buvo glaudžiai susijęs ir Handke (pirmosios Handke's publikacijos išspausdintos žurnale *manuskripte*, kuri leido Graco grupė). Vienos grupė siekė įveikti kultūrinį pokario Austrijos uždaramą ir skatino eksperimentinės literatūros plėtrą, deklaravo „konkrečiosios poezijos“ principus, kuriuos Vokietijoje pagrindė Maxas Bense'as ir Helmutas Heissenbüttelis. Kaip teigia Durzakas, įvairias to laikotarpio teorines kryptis susieja takoskyra su šimtmečius puoselėta tradicine poetine kalba (Durzak, 1982, 21).

Naują kalbos, žodžio, mąstymo, suvokimo, pažinimo santykį, remdamasis Wittgensteino teoriniais darbais, savo kūrinyje *Vidurio Europos tobulinimas* (*Die Verbesserung von Mitteleuropa*, 1969) atskleidė Vienos grupės atstovas

Oswaldas Wieneris. Pasiremdamas Wittgensteino teorija, kurioje mąstymo logika buvo sutapatinama su kalbos sistemos logika, glūdinti joje ir tik iš dalies siejama su daiktų realybe, Wieneris kritikavo kalbos pažinimą, kalbos ideologiją, o kartu ir pačią visuomenę. Kaip ir Wittgensteinas, Wieneris iš mąstymo proceso siekė pašalinti priežastinius ryšius, psichologinę *aš* raidą ir vyksmo tęstinumą, apskritai – pagal loginius kriterijus sukonstruotos istorijos idėją.

Wienerio romanas Handke'į padarė didelį įspūdį ir paskatino jaunąjį rašytoją gilintis į kalbos problemas, kalboje ieškoti sustabarėjusių mąstymo ir suvokimo modelių, atskleisti kalbos kaip formalios sistemos funkcijas.

Daugelis kritikų, pavyzdžiui, Günteris Heintzas, atkreipia dėmesį į Handke'ų kalbos sampratos bendrumą su Leo Weisgerberio (1899–1985) gramatika, kurioje nagrinėjamos gramatinės kalbos sąsajos su turiniu. Lilo Herbrandtas, pjesę *Kasparas* analizavęs literatūriniu ir kalbos teorijos aspektais, taip pat pabrėžia, kad Handke'ų kalbėjimo pjesių metodiniai principai remiasi kalbos teorijos pagrindais, glaudžiai susijusiais su vadinamąja „turinio gramatika“ (*Inhaltbezogene Grammatik*). Šalia kitų šios kalbotyros krypties atstovų Herbrandtas išskiria Weisgerberį, išsamiai tyrinėjusį kalbos teoriją, sintaksės, teksto turinio ir gramatinės formos santykius.

Weisgerberis kalbos kaip sistemos analizę išplečia istoriškumo ir psychologizmo kryptimi. Išėities tašku jis pasirenka Wilhelmo Humboldto (1767–1835) romantinę kalbos sampratą, skelbusią, kad kalba formuoja ir keičia pasaulio suvokimą. Weisgerberis teigė kalbą esant savarankišką jėgą, įsiterpusią tarp žmogaus bei realybės ir žmogaus sąmonę veikiančia stipriau, nei žmogus veikia kalbą (Herbrandt, 1975, 531). Herbrandto manymu, Handke'ų pjesėje vaizduojamas Kasparo kalbos mokymosi procesas – tai bandymas parodyti, kaip kalba ir sakinybė formuoja dvasinį pasaulį (*ten pat*, 532). Kasparo

kalbos mokymasis kartojant sakinį atitinka Weisgerberio sakinio, apibrėžiamo kaip kalbos fenomeno pagrindas, sampratą bei įprasmina jo teorijoje įtvirtintą sąvoką „pavyzdinis sakinybė“ (*Satzmuster, ten pat*).

Ankstyvosios Handke'ų pjesėms būdingi ne tik eksperimentai su kalba ar ideologinė kalbos kritika. Pro eksperimentinius bandymus žanro, formos, kalbos srityse galime išvelgti socializacijos istorijos gijas, vyraujančių diskursų bei fenomenų valdžios kritiką.

Pirmieji Handke'ų draminiai tekstai – tai beveik visos kalbėjimo pjesės, kurių pagrindas yra sakinių ir judesių esamasis laikas. Straipsnyje „Pastaba apie mano kalbėjimo pjeses“ („Bemerkung zu meinen Sprechstücken“) dramaturgas rašė:

Kalbėjimo pjesės – tai spektakliai be vaizdų, nes jos neatskleidžia pasaulio paveiklo. Jos pasaulį parodo ne vaizdais, bet per žodį, o kalbėjimo pjesių žodžiai pasaulį vaizduoja ne kaip kažką, esantį už žodžių, bet kaip pasaulį, esantį pačiuose žodžiuose... Kalbėjimo pjesėse negali būti veiksmo, nes kiekvienas veiksmas scenoje būtų tik kito veiksmo išraiška... (Cit. iš: Durzak, 1982, 86)

Savo kalbėjimo pjeses Handke apibūdina kaip spektaklius be vaizdų, nes jose nėra jokių pasaulį reprezentuojančių vaizdinių, paveikslų. Pasaulis šiuose spektakliuose perteikiamas per žodį. Dramaturgas siekia atskirti žodį ir vaizdinį. Tačiau vargu ar galima net dirbtinai izoliuotą žodį atskirti nuo jo semantinės reikšmės ar vaizdinio. Handke'ų teigtas žodžio ir vaizdinio supriešinimas rodo rašytojo pastangas atkreipti dėmesį į visuomeninį kalbos aspektą, jos vartojimą. Handke tvirtina, kad kalbėjimo pjesių struktūra turi būti „natūrali“, t. y. nulemta spon-taniškos kalbos komunikacijos:

Kalbėjimo pjesėse vartojamos įprastos barimo, išpažinties, pasisakymo formos... Joms būtinas bent vienas asmuo, kuris klauso, kitaip jos nebūtų įprasto (natūralaus) kalbėjimo išraiška, bet sumodeliuotos autoriaus. (*Ten pat*, 86)

Eksperimentai su kalba bei teatro problematika buvo pagrindinės Handke's pirmųjų kalbėjimo pjesių temos: *Publikos išplūdimas* (1966), *Pranašavimo* (*Weissagung*), *Savęs kaltinimo* (*Selbstbeziehung*, 1966), *Pagalbos šauksmo* (*Hilferufe*, 1967), *Kasparo* (1968). Vėliau parašytose pjesėse buvo įvairiai derinamos teatro kūrimo priemonės (gestas, dialogas, neišijautimas į vaidmenį ir kt.) ir ieškoma naujų vaizdavimo modelių. Tai pjesės *Globotinis nori tapti globėju* (*Das Mündel will Vormund sein*, 1968), *Popuri* (*Quodlibet*, 1969), *Raitomis per Bodeno ežerą* (*Der Ritt über den Bodensee*, 1970), *Neprotingieji išmiršta* (*Die Unvernünftigen sterben aus*, 1973).

Handke's teatras yra abstraktusis teatras, jame tokie elementai kaip veiksmas, konfliktas, charakteriai atlieka antraeilį vaidmenį. Šių pjesių ir tema, ir turinys yra kalba, kalbėjimas, o jų struktūra primena choro partiją ar litanijos skaitymą. Todėl Handke's pjesių kalba nėra priemonė, kuri leistų pakartoti, atskleisti tikrovę, kalba čia referuoja pati save.

Kalbėjimo pjesių sceninė realybė (rekvizitai) yra tik rekvizitai, kurie kuria teatrą, o ne gyvenimo realybę scenoje; veikiantieji asmenys yra aktoriai arba tiesiog skaitovai, skaitantys tekstą ir kalbėjimo aktą pristatantys kaip teatrą. Tai, kas išsakoma – teiginiai, sakiniai, – pjesėje kuria reikšmes, o apibūdinančioji priemonė (kalba) tampa apibūdinamuoju objektu – kalba ir yra turinys.

Voris Handke's pjeses lygina su „konkrečiąja poezija“, kaip analogiją pateikdama terminą „konkretusis teatras“. Konkretiosios poezijos sampratą apibrėžė Heissenbuttelis, teigdamas, kad ji nevaizduoja, neaprašo realaus daiktiško pasaulio, o atskleidžia save – pačią kalbą. Konkretiosios poezijos tekstas nekalba apie kažką, jis reprezentuoja save kaip kalbinę konsteliaciją (Voris, 1984, 14). Būtent toks, kaip teigia Voris, prieš mūsų akis atsiveria ir Handke's teat-

ras. Pjesėse stengiamasi parodyti, kaip veikia pats teatro mechanizmas, apimantis ir individualų patyrimą, ir kolektyvinę komunikaciją. Autoriaus tikslas – pabrėžti, kad žodžiai yra sąvokos, o ne daiktai (*ten pat*, 15).

Kalbėjimo pjesėse akivaizdi ne tik analogija su konkrečiąja poezija, bet ir su *beat* muzika. Šis muzikos stilius išpopuliarėjo apie 1960-uosius, jam būdingas ritmo bei teksto motyvų variavimas vis juos pabrėžiant ir pakartojant. Handke's pjesių struktūra ir teksto ritmika primena *beat* muziką. Pavyzdžiui, pjesėje *Publikos išplūdimas* kartojamas įvardis „jūs“. Ši struktūrinį modelį teatre pabrėžia atsiribojimo technika: sunaikinamas (ištrinamas) atstumas tarp scenos ir žiūrovo, o žiūrovas įtraukiamas į teatrinį žaidimą. Žiūrovo dalyvavimas teatriniam vyksme dar labiau pabrėžia ribą tarp žaidimo ir tikrovės.

Pirmoji pjesė *Publikos išplūdimas* yra ryškus Handke's bandymas griauti tradicinę teatro konstrukciją (ritualą). Pjesė prasideda vienintele remarka, kurios tikslas – nuplėšti iliuzijų skraistę, kuriančią teatro atmosferą: „[...] įprasta nuotaika prieš spektaklio pradžią“ (Handke, 1983, 121). Žiūrovai girdi parengiamuosius darbus scenoje primenančius garsus, pašnibždomis režisieriaus duodamus nurodymus, tačiau pakilus scenos uždangai prieš akis atsiveria tuščia scena. Parteris vėl pamažu apšviečiamas, scena ir žiūrovų salė skendi šviesoje, aktoriai scenoje pasirodo tarytum atsitiktinai, su savimi jie turi repetuojamus tekstus ir atrodo ignoruojantys publiką, tik vėliau atsisuka į žiūrovus. Šie kūno kalbos ženklai, gestai, konkrečios situacijos nuorodos pirmoje spektaklio dalyje paaiškinamos žodžiais. Žiūrovams primenama, kad jie atlieka publikos vaidmenį (lūkesčių kupina laikysena, tradicinė žiūrovų reakcija į komediją bei tragediją, įprastas elgesys teatre). Taip žiūrovo akyse griunamas tradicinis teatro ritualas, išsklaidoma pakili, paslaptinga nuotaika, scena ir parte-

ris sujungiami į bendrą visumą ir netenka savo įprastinių funkcijų.

Pjesėje teatro scena, kaip jau minėjome, natskiriama ir neskiriama nuo žiūrovų salės, tad teatro rampa nustoja egzistuoti: „Rampa nėra riba“ (*ten pat*, 126). Šis sakinytis tarytum nurodo Aristotelio teatro tradiciją ir kartu griaua tokio teatro nuostatą apie ribą tarp žiūrovų ir scenos tam, kad būtų išsklaidytos bet kokios iliuzijos. Tai pabrėžia tuščia, be jokių rekvizitų scena bei kalbėtojų kasdieninė apranga. Šitaip plėtojama teatro perkonstravimo tema. Ryškiausiai tai atskleidžia laiko – praeities ir ateities – sunaikinimas, kai scenoje tampa svarbi tik dabarties situacija, tik tai, kas vyksta šią akimirką, kai fiksuojama tik šiuo metu aktuali žiūrovų laikysena.

Pirmoje pjesės dalyje vienintelę kulminaciją žymi klasikinės dramos poetikos parodija:

Kai mes nepaliaujamai ir tiesiogiai jums kalbame, mes ir jūs sudarome vienovę... Tai reiškia veiksmo vienovę... Scena čia viršuje ir žiūrovų salė sudaro vienovę... Čia yra tik viena vieta. Tai reiškia vietos vienovę... Čia yra tik esamasis laikas... Tai reiškia laiko vienovę. Visi trys paminėti veiksniai kartu reiškia laiko, vietos ir veiksmo vienovę. Taigi ši pjesė yra klasikinė. (*Ten pat*, 135)

Kalbama ne tik apie dabartinę teatro situaciją, ironiškai vaizduojamas ir teatre vaidinamas laikas, bandymai scenoje atkurti realybę, perteikti prasmes bei esmes. Tai pabrėžia ir klasikinei dramai būdingos laiko, vietos ir veiksmo vienovės ironiška traktuotė, kai teigiama, jog spektaklio pastatymo laikas, aktorių kalbėjimo scenoje momentas, publikos buvimas teatre bei juos jungianti komunikacinė erdvė ir yra laiko, vietos bei veiksmo vienovė.

Šioje pjesės vietoje visas dėmesys vėl nukreipiamas į žiūrovą. Prieš tai aprašydamas tam tikrą ritualu tapusią laikyseną, Handke žiūrovui parodo jo nesąmoningai susikurtą teatro suvo-

kimo būdą, kad žiūrovas į šią poziciją galėtų sąmoningai pažvelgti iš šalies. Dabar Handke tai aktualizuoja dar ryškiau: „Kadangi mes jus kalbiname, jūs tampate sąmoningesni“ (*ten pat*, 136). Žiūrovų sugebėjimą suvokti ir išsąmoninti savo jautimus dramaturgas ironizuoja: „Jūs kvėpuojate. Jums renkasi seilės. Jūs atsirūgstate. Jūs prakaituojate. Jūsų sąmoningumas labai didelis“ (*ten pat*).

Pats Handke neigia jo pjesėje atsirandant struktūrinį plėtojimą, tačiau kritikai (pvz., Durzakas) vis dėlto konstatuoja tam tikrą plėtrą, tam tikrą pasikartojantį spiralinį judėjimą tematikos plotmėje, kurį raiškiai iliustruoja kalbos panaudojimas – nors dramaturgas ir siekė, kad kiekviena detalė, kiekvienas teiginys ar sakinytis būtų kaip galima labiau savarankiški ir nesusieti tarpusavyje. Kadangi dramos tekstas turi uždara struktūrą, kurią išpildo nustatyta sakinių eiga bei tam tikra žaidybinė akcija, prieš autoriaus valią susiformuoja tekstą jungiantis sąryšis. Ši sąryšį silpnina pasikartojimai, prieštaravimai, neužpildytos spragos. Handke stengiasi nesuformuoti kokių nors ideologinių, pasaulėžiūrinių nuostatų, kurios galėtų paveikti žiūrovą, tačiau, priešingai savo pastangoms, tradiciniui, dramai būdingu būdu akcentuoja savo pjesės reikšmę: „Ši pjesė – tai pratarmė... Tai jūsų žaidimų ir jūsų rimto gyvenimo pratarmė... Tai taip pat visų kitų pratarmių pratarmė. Ši pjesė – tai pasaulio teatras“ (*ten pat*, 142). Tai tvirtina ir Durzakas teigdamas, kad ką tik minėtoji citata, jos litaniją primenanti struktūra bei pabaigoje nuskambantis sąmojis turėtų atrodyti kaip parodija, tačiau taip nėra (Durzak, 1982, 90). Atpažįstame idėjinį turinį: pjesė – tai pratarmė, tai lyg aiškinamasis, įvadinis žodis, siekiantis atkreipti dėmesį ne tik į pjesėje vaizduojamą situaciją teatre, bet ir į visas gyvenimiškas situacijas ir ritualus.

Žiūrovo sąmoningumą žadina sakinių žaidybinė dėlionė, jų menamas prieštaravimas vie-

nas kitam: „Čia su jumis žaidžiama. Tai žodžių žaismas“ (Handke, 1983, 125). Tai žiūrovo suvokimą akinantis judesys.

Toliau pjesėje autorius aprašo, ką žiūrovai veikia, kai spektaklis baigiasi ir jie palieka teatrą, ir tik šioje vietoje, beveik pjesės pabaigoje, jis galiausiai ima plūsti publika: „Tačiau prieš tai jūs būsite išplūsti“ (*ten pat*, 143). Išplūdimas prasideda nedrąsiai ir droviai. Iš pradžių žiūrovai apipilami komplimentais, susižavėjimo kupinomis frazėmis, bet su kiekvienu sakiniu įtampa auga, kol galiausiai pasipila bjaurūs ir niekinami kaltinimai. Kai įžeidinėjimai pagaliau nutyla, publika išgirsta plojimų, primenančių ovacijas, bei susižavėjimo kupinų klyksmų garso įrašą, labai primenantį *beat* muzikos koncertus lydintius žiūrovų plojimus. Šis akcentas užbaigia teatro žiūrovų elgsenos schemą.

Sakinys „Tai ne žaidimas“ atspindi esminį Handke's siekį – ištrinti žiūrovo ir scenos ribą bei išsklaidyti scenoje kuriamos realybės iliuzijas. Šis bruožas *Publikos išplūdimą* susieja su kitomis kalbėjimo pjesėmis, kurios įvardijamos kaip „pjesės be paveikslų (vaizdų)“ ir kartu „žodžių žaidimai“ (*Wortspiele*, cit. iš: Renner, 1985, 34).

Kalbėjimo pjesėse pasaulis vaizduojamas ne kuriant jo atspindį, paveikslą, o žodžiais, nes pasaulis nėra kažkas, kas egzistuoja už žodžių, jis egzistuoja pačiuose žodžiuose. Iš šios nuostatos išplaukia ir kitas Handke's teiginys – kalbėjimo pjesėse negali būti veiksmo, nes bet koks veiksmas scenoje kuria po jo einantį veiksmą.

Handke's tikslingai pasirinkta žodžių žaidimo schema nulemia teksto sandarą, kuri, Rennerio bei daugelio kitų kritikų manymu, labiau primena libretą spektakliui. Ir iš tikrųjų – skaitant tekstą atsiveria žaidybinis pobūdis, išryškėja, kaip paskiri sakiniai kuria situacijas ir vaizdus, tačiau neaprašo ir nevaizduoja tikrovės.

Pjesėje *Publikos išplūdimas* dramaturgas suinaikino teatrą ir visas teatro kūrimo priemones

nukreipė kalbos tyrinėjimų kryptimi, šitaip visiškai sugriaudamas sceninės realybės iliuziją. Marianne Kesting rašo, kad Handke šioje pjesėje atsisako kurti „kitą“, paraboliską realybę. Pats teatras, teatro poveikio laukas, netgi žiūrovų salė, tampa kalbinių ieškojimų objektu (Kesting, 1971, 94).

Kurdamas šią pjesę, autorius visą dėmesį sutelkė į žiūrovą. Jam buvo svarbu, kad žiūrovas, tekste atpažinęs kalbinį žodžių žaismą, susietų jį su suvokimu už scenos ribų. Handke naujai vertino žiūrovo vaidmenį ir tikėjo, kad žiūrovas suvokia, jog stebėti yra ir menas, ir kartu – intelektualinė veikla, į kurią įtraukiami tiek žiūrovai, tiek teatro meno kūrėjai.

Vis dėlto Handke'i nepavyko perkurti tradicinės teatro struktūros, nes pjesės pastatymai scenoje pademonstravo teatro esmę: čia atsiranda situacijų vaizdavimas, kalbėjimas bei veikiantieji asmenys. Kaip argumentuotai savo studijoje teigia Renneris, antiteatras formuoja naują teatrą, o išlaisvinti žiūrovo nepavyksta, nes pjesę *Publikos išplūdimas* suformavo tos teatrinės nuostatos, prieš kurias buvo bandoma maištauti (Renner, 1985, 36).

Kitas kalbėjimo pjesės tik sąlygiškai galime sieti su pjesės *Publikos išplūdimas* tematika. Jos dažniausiai gvildena kalbos vartojimo ir judesio (gesto) sąveiką tam tikrose komunikacinėse situacijose. Pats autorius, atmesdamas idėjos svarbą dramoje, apibrėžė šių pjesių raiškos ribas ir visą dėmesį skyrė kalbinių modelių nagrinėjimui. Šių kalbinių eksperimentų išpildymas scenoje leido Handke'i sudominti žiūrovą, paskatinti jį atpažinti kalbinius šablonus bei išgiltinti į tų šablonų veikimo mechanizmą.

Pjesėje *Pranašavimas* autorius stengiasi atkreipti dėmesį į kalbos ambivalentiškumą, kuris atsiskleidžia per palyginimus ir metaforas. Šioje pjesėje Handke taip pat atmeta iliuzinį vaizdavimo būdą. Scenoje lieka tik kalbėtojai ir publika, kalba ir teatro žiūrovas, nes keturi kal-

bantys asmenys (skaitovai) tik pateikia tekstą, neilustruodami jo veiksmis, judesiais ar apranga; vėl tuščioje scenoje nepasakojama jokia istorija. Dramaturgas pabrėžia „pranašavimo“ kalbą, kuri nepasako nieko naujo, tik sukasi savo banalių tiesių rate, tuščiai kartodama sustabarėjusius teiginius. Uve Schulzas šią pjesę priskiria prie „negatyviosios Handke’s dramaturgijos“, nes autorius akcentuoja neigiamą kalbos sklaidos aspektą (Schulz, 1974, 35). Tačiau Renneris pjesėje *Pranašavimas*, lygindamas ją su kitomis pjesėmis, išvelgia raiškų idėjinį lūžį. Jo manymu, sakiniuose „Tikrovė taps tikrove“ ir „Tiesa taps tiesa“ galime atpažinti dvilypę kalbos prigimtį: ji informuoja ir manipuliuoja, atskleidžia ir užtemdo (Renner, 1985, 37).

Savęs kaltinimas – tai dar viena kalbėjimo pjesė, kurioje nėra fabulos ir veikiančiųjų asmenų. Visi sakiniai prasideda įvardžiu „aš“, tačiau šis „aš“ yra beasmenis gramatinio sakinio subjektas – veiksnys. Pjesėje norima pasakyti, kad žmogus kalbėdamas suvokia savo sąmoningumą, konstatuoja savo egzistenciją, sugeba įvardyti daiktus ir juos sujungti su kalbos ženklais. Kalba neabejotinai dalyvauja savęs ir pasaulio pažinimo bei suvokimo procese, įtvirtina „aš“ egzistenciją bei sudaro auklėjimo normų, vertybių, elgesio mechanizmų kompleksą.

Kritikai Schulzas ir Renneris pažymi, kad pjesėje *Savęs kaltinimas* jau galima išvelgti *Kasparo* problematiką. Jie teigia, kad pjesėje kalbos aspektas jau krypsta į socializacijos modelį. Tačiau čia pateikiamas ne tik kalbinio „aš“ formavimo procesas: kalba ne tik padeda adaptuotis ir įsavinti visuomenines nuostatas, joje slypi ir pasipriešinimo visuomenės moralės principams galimybės (*ten pat*, 38).

Pjesė *Pagalbos šaukimas* yra grynai eksperimentinio, žaidybinio pobūdžio – tai tiesiog žaidimas su kalba: kalbantys asmenys scenoje, vartodami daugybę sakinių ir žodžių, stengiasi surasti žodį „pagalba“.

Handke buvo įsitikinęs, kad, atmesdamas visus tradicinius vaidavimo būdus, stilius, formas, jis gali pakeisti žiūrovo žvilgsnio kryptį ir padėti jam pažvelgti nauja linkme. Ši savo sieki Handke realizavo dramoje *Kasparas*. Pjesės protagonisto Kasparo prototipu pasirinkęs legendinio Kasparo Hauserio figūrą, dramaturgas sukuria platų asociacijų lauką ir įtaigią atmosferą. Šaltiniai mini Kasparą Hauserį kaip keistą, paslaptinę asmenį, kuris nuo pat gimimo septyniolika metų buvo visiškai atskirtas nuo žmonių. Vėliau jis pateko į visuomenę, bet nemokėjo nei vaikščioti, nei kalbėti. 1833 m. pabaigoje Kasparas Hauseris paslaptinėmis aplinkybėmis buvo nužudytas, o nusikaltimas liko neišaiškintas.

Pjesė *Kasparas* skiriasi nuo anksčiau aptartų pjesių. Jose autorius kūrė nestruktūruotą kalbėjimo aktą, o *Kasparas* suskirstytas į 65 scenas, tačiau būtų klaidinga tvirtinti, kad tokia struktūra atitinka tradicinį aristotelišką dramos modelį. Šios scenos nesusietos siužeto, nėra tradicinio rišlumo, jas jungia tik pagrindinio personažo dvasinės raidos linija. Todėl galime tvirtinti, kad šioje dramoje nėra priežastingumo sąsajų, o Kasparas yra teatrinė figūra, kurios kontūrai formuojami vykstant pjesei. Kasparo istorija atskleidžia auklėjimo, individo raidos bei kalbos problemas, tačiau, kitaip nei ankstesnėse pjesėse, *Kaspars* į pirmąjį planą iškyla ne aktorius ir žiūrovų, o pagrindinio veikėjo ir „suflerių“ santykiai.

Pirmieji pjesės įvadinio teksto sakiniai nusakoma pagrindinę kūrinio mintį ir rašytojo tikslą:

Pjesė *Kasparas* neparodo, kaip IŠ TIKRŪJŲ YRA ar IŠ TIKRŪJŲ BUVO su Kasparu Hauseriu. Ji parodo, kaip GALI BŪTI su kiekvienu. Ji parodo, kaip kiekvienas kalbėdamas gali būti išmokytas kalbėti. Pjesė galėtų vadintis ir „Kankinimas kalba“. (Handke, 1983, 25)

Autoriui svarbi ne pati Kasparo Hauserio gyvenimo istorija, ne kaip yra ar buvo iš tikrųjų.

Drama prasideda epiniu tekstu, kuriame nuskaidomas dramatos veiksmas, pati manipuliavimo kalba galimybė ir pristatomas pagrindinis personažas. Šiame įvade galime atpažinti Brechto epinio teatro elementus, kuriančius atsiribojimo efektą ir neleidžiančius žiūrovui įsijausti į veiksmą scenoje bei susitapatinti su veikiančiuoju asmeniu. Handke užsimena apie istorinį Kasparą Hauserį ir šį asmenį įvardija tik įvardžiu „kažkas“, taip išplėsdamas veikiančiojo asmens tapatumo ir netapatumo ribas bei pabrėždamas, kad Kasparas scenoje yra teatre sukurtas ir teatre egzistuojantis personažas.

Pjesės pradžioje daiktai ir aplinka modeliuojami kaip svetimi ir atgrasūs Kasparui. Šiaip ne taip scenos uždangoje radęs tarpą, jis nerangiai įgriūva į sceną ir iš visų jėgų stengiasi judėti į priekį. Kasparo judesiai nekoordinuoti, jam vargiai sekasi atlikti bet kokį veiksmą, jis kliūva už daiktų, pargriūva, vėl keliiasi, kiekvienas daiktas jo kelyje tampa kliūtimi. Herojus nevalingai blaškosi po sceną ir nuolatos kartoja vienintelį sakinį: „Aš norėčiau tapti toks, koks kadaise kitas buvo“ (*ten pat*, 31). Vėliau, aštuntoje scenoje, pasigirsta suflerių balsai, skambantys tyliai, monotoniškai. Jų tikslas – priversti Kasparą pamiršti vienintelį pjesės pradžioje savarankiškai ištartą sakinį, nors herojus ir nesuprato jo reikšmės. Taip prasideda Kasparo auklėjimo procesas: kaip dresavimas, kaip muštras naudojant kalbą. Sufleruotojai stengiasi, kad protagonistas išmuktų vis naujus teiginius. Nepaisydamas visą laiką girdimų suflerių balsų, į klouną panašus personažas vis kartoja „savo“ sakinį, lyg bandydamas juo save apginti, tačiau nuolat skambantis monotoniškas tekstas išmuša jį iš vėžių. Jis nutyla ir nebegali prisiminti „savo“ sakinio: „Kasparą pagaliau priverčia nutilti. Sakinio jis neprisimena“ (*ten pat*, 43). Septynioliktoje scenoje paaiškėja, kad pasakinėtojus Kasparas pradeda tapatinti su tvarką reprezentuojančia jėga. Viena vertus, pasakinėtojų teiginiai protagonis-

tui tarytum suteikia galimybę suvokti jį supančią tikrovę, kita vertus – riboja ir slopina: „Statyti. Tvarkyti. Dėti. Sodinti. Dėti. Statyti. Tvarkyti. Sodinti“ (*ten pat*, 42).

Pamažu Kasparui pavyksta artikuluoti taisyklingus sakinius. Iš sintaksės struktūromis įdiegto tvarkos suvokimo išplaukia savarankiški personažo veiksmi: scenoje jis pamažu atkuria daiktų tvarką. Judesį sinchronizuojant su kalba, vyksta kalbinė Kasparo socializacija, tačiau Handke šį socializacijos procesą vaizduoja kaip prisitaikymą, sąmonės muštrą, užgožiantį ir ištrinantį individualumą. Dvidešimt septintoje scenoje prasideda naujas Kasparo kalbinio auklėjimo etapas: „Dabar Kasparui įskiepijami sakinių modeliai, kuriuos gyvenime vartoja kiekvienas padorus žmogus... pagaliau jis taria sakinių modelius“ (*ten pat*, 61).

Protagonistas sėkmingai įvaldo įprastinius sakinių modelius. Šiais modeliais įtvirtinant kasdieninį pažinimo procesą, Kasparo elgesys tampa ramesnis, jis vis labiau prisitaiko prie aplinkos, sakiniai jam padeda susivokti aplinkoje.

Ilgas pagrindinio veikėjo monologas penkiasdešimt aštuntoje scenoje parodo, kad muštru įkaltą sąmoningumą Kasparas suvokia kaip sąmoningumą žmogaus, prisitaikiusio prie egzistuojančios tvarkos:

Aš esu ramus / aš dabar nenoriu / būti kitas / niekas daugiau nekursto / manęs prieš mane patį. / Kiekvienas daiktas / tapo man pasiekiamas / ir aš / tapau kiekvienam daiktui / priimtinas. / Dabar žinau, ko noriu... (*Ten pat*, 86)

Pabaigoje Kasparas yra ramus, pasitikintis savimi, sugebantis formuluoti savo norus. Jis dėsto savo išmintį pasakodamas, kaip jis tapo tuo, kuo dabar yra, o jam už nugaros scenoje pasirodo į jį panašūs vyrai, kurie netaria nė žodžio, bet elgiasi taip, lyg norėtų tapti tokie, koks dabar yra pagrindinis herojus. Šešiasdešimt ant-

roje scenoje šie „kasparai“ pradeda skleisti keistus, įvairius dalykus (kikenimą, vėjo ūžimą, kūkčiojimą ir kt.) primenančius garsus. Iš pradžių tyliai ir nedrąsiai, bet vis intensyviau ir atkakliau kartodami garsus bei keldami vis didesni triukšmą, jie priverčia Kasparą kalbėti vis garsiau. Kasparas pats tampa sufleruotoju. Sceną užplūsta daugybė „kasparų“, tariančių žodžius ir sunkiai suvokiamus garsus, virstančius viską apimančiu chaotišku triukšmu.

Handke parodo, kad sakiniiais-modeliais kurtas tvarkos ir realybės mitas tėra iliuzija, apgaulė. Šitaip ryškėja pagrindinė pjesės mintis: tokia pasaulio tvarka egzistuoja tik kalboje, o tvarkos mito kūrimas pasitelkiant kalbą veda į chaosą ir anarchiją. Pjesėje šią mintį slepia pasakutinis Kasparo ištartas sakiny: „Aš: esu: tik: ožkos ir beždžionės: ožkos ir beždžionės“ (*ten pat*, 115). Tai citata iš Shakespeare'o dramos *Otelas* ketvirtos dalies pirmos scenos. Žodžius „ožkos ir beždžionės“ apimtas pavydo ir pykčio ištaria Otelas, žvelgdamas į Desdemoną bei jos tarną ir vietoj jų matydamas žvėrių pavidalus. Otelos sąmonės užtemimas susiejamas su nesu-prantamu Kasparo kalbėjimu pjesės pabaigoje (Durzak, 1982, 104).

Kritikė Voris *Kasparo* fabuloje išvelgia klasikinių vokiečių literatūros pavyzdį, XVIII–XIX a. švietėjišką auklėjimo romaną, kurio tema – individo integracija į visuomenę. Pagrindiniai vystymosi tarpsniai jame paprastai būna gimimas, vaikystė ir branda. Pasakojimas apima praeitį bei pagrindinio herojaus keitimosi eigą. Pagrindinę kompozicijos ašį formuoja *aš*, kaip ir, Voris nuomone, pjesėje *Kasparas* (Voris, 1984, 24). Handke sąmoningai griaua šią tradiciją, kuri atskleidžia, kaip individas tobulėja ir tampa brandžia asmenybe. Kasparo atveju individo integracija į visuomenę parodoma kaip negatyvus procesas, vedantis į konformizmą. Toks transformuotas auklėjimo romano modelis būdingas XX a. literatūrai.

Tapatumą siekiančio išsaugoti individo ir visuomenės konfliktą Handke atskleidžia radikaliai nauju būdu – dramos objektu tampa pati kalba, kaip pagrindinė priemonė įdiegiant visuomenines normas individui. Pasaulį, realybę Handke's pjesėje *Kasparas* reprezentuoja kalba: abstrakti, neišreiškianti ir neatskleidžianti jausmų, artikuliuojanti suflerių frazes ir teiginius, kurie ir formuoja, programuoja, auklėja Kasparą. Šis auklėjimo procesas grindžiamas įprastų, žinomų žodžių, posakių, sakinių modelių kartojimu, tačiau jame pasigendame klausiamųjų sakinių. Tuo Handke nori atkreipti dėmesį į kalboje glūdinčią visuomeniškos tvarkos sistemą, pretenduojančią į neginčijamą tiesą. Ši sistema Kasparo individualumą įdiegia iš naujo: „Aš esu, kas esu“ (Handke, 1983, 75).

Šioji scena rodo nesąmoningą Kasparo pasipriešinimą diegiamai sistemai, nes po jo frazės eina klausiamasis sakiny, kurio gramatinė ir semantinė reikšmė prieštarauja kontekstui: „Kodėl aplink skraido tik juodos kirmėlės?“ (*ten pat*).

Galima teigti, kad šiame epizode atskleidžia pjesės konflikto esmė, kuri skleidžiasi ne per kalbą kaip komunikacijos priemonę, bet pačiame kalbėjimo procese. Tai išryškėja Kasparo pasakojime apie save: jis kalba apie dabartį, apie tai, kas vyksta scenoje, tada prabyla būtuojų laiku ir pasakoja apie savo patirtį, prisiminimus, jausmus, apie gėdą, baimę, skausmą, ir staiga suvokia, kad pateko į spąstus: „Jau mano pirmas sakiny mane suklaidino“ (*ten pat*, 113).

Kasparo kalbos mokymo modelis vaizduoja ontogenezės, savęs formavimo procesą, atskleidžia problemišką individo ir visuomenės santykį. Handke svarsto kalbos mito, kalbos mitologizavimo klausimus, jį domina kalbos ir nesąmoningumo sąryšis. Jis įsitikinęs, kad kalba yra ne tik priemonė, padedanti prisitaikyti, ji suteikia ir galimybę pasipriešinti socializacijai. Apibendrinant straipsnyje nagrinėtą medžiagą, bū-

tina aptarti Handke's teatrui būdingus bruožus.

Handke's kalbėjimo pjesėse, kaip ir *Kaspare*, nerasime individų – aktoriai taria žodžius ir sakinius, tačiau šis kalbėjimas nesusijęs su subjekto jausmais, vidiniu konfliktu. Pjesėse *Publikos išplūdimas*, *Pranašavimas* ir *Savęs kaltinimas* pateikiami kalbos aktai, gramatiniai bei sintaksiniai modeliai, kuriuose atskleidžiamos stereotipinės mąstymo ir kalbėjimo formos, tačiau kalbėtojo subjektyvumo erdvė lieka nepaliesta. Pjesių veikiantieji asmenys yra ne tradiciniai dramos charakteriai ar tipažai, tai labiau modeliai, įrėminti tam tikrų situacijų.

Handke, pjesėje *Kasparas* siekdamas atskleisti jam rūpimą kalbos klausimą, kuria „teatro teatras“: tam, kad scenoje būtų imituota realybė, jis imituoja teatro kūrimo priemones. Tai reiškia, kad realybės įvaizdį scenoje kuria ne scenografija, rekvizitai, kostiumai, aktorių vaidyba, dramatinė kalba (dialogai, monologai). Pjesė nepasakoja apie kažką, neperteikia jokios istorijos, ji pristato save kaip kalbinį objektą, pateikiantį kalboje užkoduotą, kalboje egzistuojantį ir funkcionuojantį pasaulio suvokimą. Handke įvadiniame tekste pabrėžia:

Scena jau atvira. Žiūrovai scenos erdvę mato ne kaip kur nors kitur esančios patalpos vaizdą, bet kaip scenos vaizdą. Scena vaizduoja [teatro] sceną. (*Ten pat*, 26)

Taip, tai svarbu: scena vaizduoja sceną, ir mes stebime, kaip žingsnis po žingsnio, žodis po žodžio scenoje kuriama teatrinė figūra – ją kuria kalba.

Handke aristoteliškai laiko, vietos ir veiksmo vienovės sampratai priešina, jo manymu, teatre ar dramoje egzistuojančią teatrinio veiksmo, vietos, spektaklio laiko, teatrinės figūros savarankišką sąveiką. Kaip ir pjesėje *Publikos išplūdimas*, dramaturgas laikosi požiūrio, kad teatre esminis yra scenos esamasis laikas.

Siekdamas realizuoti savo teatrinės nuostatas, Handke, kaip jau minėjome, naudojami

Brechto „atsiribojimo efektu“. Pirmieji pjesės sakiniai (7–10), kuriais pristatomas veiksmas, veikiantysis asmuo bei tematika, atitinka brechtišką vaizdavimo būdą, nes jie atriboja, nutolina žiūrovą nuo vyksmo scenoje, neleidžia jam susitapatinti su veikiančiuoju asmeniu ir įsijausti į jo vaidmenį. Epinį vaizdavimo būdą rodo ne tik įvadinis tekstas, bet ir pasakotojo atsiradimas (režisūrinės nuorodos), Kasparo monologas pabaigoje, pranešimo ir įvykio montažas, veiksmo pertraukimai užtemdant ar nušviečiant sceną. Žiūrovui susitapatinti su veikiančiuoju asmeniu neleidžia ir jo keista klouniška apranga. Pjesėje yra intertekstualumo elementų, kurie irgi sustiprina atsiribojimo efektą: Kasparo tekste cituojami Horvatho (27 scena), Büchnerio (64 scena), Shakespeare'o (65 scena) žodžiai protagonistą tarytum nutolina nuo jo paties vaidmens. Atsiribojimo poveikis reikalingas tam, kad žiūrovas sutelktų dėmesį į metodą, schemą, modelį.

Pjesėje visą laiką girdime suflerius (juos galėtume įvardyti kaip veikiančiuosius asmenis), tačiau tradicinės klasikinės dramos požiūriu *Kaspare* nėra nei veiksmo, nei veikėjo (herojaus), nei dialogo. Būtent dialogas, kurio užduotis – atskleisti ir plėtoti pagrindinį dramos konfliktą, yra vienas iš pagrindinių klasikinės dramos teksto požymių. Pagrindinio dramos veikėjo kalba tradiciškai skatina dramos veiksmą. Pjesėje *Kasparas* dialogo principas realizuojamas tik iš dalies – kaip Kasparo ir suflerių konfrontacija, nors vis dėlto tai nėra tikra konfrontacija, kadangi ją nulėmė išankstinės aplinkybės. Pjesės *Kasparas* struktūrą kuria monologas, nukreiptas į klausytoją. Handke visą dėmesį sutelkia į dramos atomazgą, kuri išreiškia dramaturgo estetiškes nuostatas ir tikslus.

Rašytojas sąmoningai nepaisė tradicinių teksto kūrimo priklausomybių (reikšmes reprezentuojantys žodžiai tarpusavyje nesiejami sąryšiais ar logine tąsa, kiekvienas žodis veikia atskirai ir reiškia tik save, t. y. nėra metaforų, sim-

bolių, alegorijų bei kitų tropų). Jis stengėsi atkreipti dėmesį į teatro ir kalbos problemas, bet nekūrė ideologijų, nesiūlė išvadų, nepateikė vienareikšmiškų atsakymų. Handke's teatras nėra ir svetimų minčių ar ideologijų perteikėjas. Jo pjesės – tai teatro realybę įprasminančios parabolės (Kesting, 1971, 94). Personażas Kasparas „gimsta“ scenoje, mokosi vaikščioti, judėti, kalbėti. Jis tampa vaidmeniu, o tai ir yra teatro parabolė. Nors pats autorius interviu ir teoriniuose straipsniuose pabrėžia, kad jo teatrinis žaidimas nekuria reikšmių, tačiau pati jo teatro visuma sukuria bent jau asociacijas ar nuorodas. Nors Handke teigia, jog teatrinis vyksmas scenoje vaizduoja tik vyksmą scenoje, jo pjesių prasmė vis dėlto yra platesnė. Dramaturgo parabolė atskleidžia, kaip banalūs, nereikšmingi posakiai, tuščios frazės įsiskverbia į sąmonę, mintis, tampa įpročiu ir nejučia pasiglemžia individualumą, mintis, jausmus.

Nors Handke's teatras maištauja prieš tradiciją, jis nėra antiteatras. Dramaturgas kūrybiškai pasinaudojo visomis teatro galimybėmis. Te-

atras kaip impulsas, kaip naujo mąstymo prielaida – tokį teatrą kūrė Handke.

Ankstyvieji rašytojo tekstai – tai bandymas peržengti literatūrines tradicijas, išsilaisvinti iš jų, tačiau jo tekstai ne tik cituoja, bet ir tęsia tas tradicijas. Rašytojo kritika skirta informacinių priemonių ir visuotinių diskursų įtakai, nes, jo manymu, universali, viską apimanti ženklų praktika bei valdantys diskursai slopina individo raišką. Išryškinamas ir kalbos dvilypumas: viena vertus, žmogus priklauso nuo kalbos, nes kalba yra kultūros, civilizacijos, visuomeninio gyvenimo sąlyga, kita vertus, kalba – tai savęs pažinimo, savirefleksijos, netgi savikūros priemonė.

Šeštojo ir septintojo dešimtmečių Handke's literatūrinė veikla reikšminga visam pokario Austrijos kultūriniam gyvenimui. Tuo metu literatūra išgyveno lemiamus lūžius ir pokyčius. Nuo 1970 m. atsiranda naujo daugiaprasmio ir įvairialypio teatro poreikis. Prie tokio teatro sukūrimo savo teoriniais darbais, dramos ir prozos kūriniais prisidėjo ir Peteris Handke.

LITERATŪRA

Barner, Wilfried, Hrsg. 1994: *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart*, München: C. H. Beck.

Bartmann, Christoph, 1984: *Suche nach Zusammenhang*, Wien: Braumüller.

Carl, Rolf-Peter, 1971: „Dokumentarisches Theater“, *Die deutsche Literatur der Gegenwart*, hrsg. Manfred Durzak, Stuttgart: Reclam.

Glaser, Horst Albert, hrsg., 1983: *Deutsche Literatur Band 9*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.

Durzak, Manfred, 1982: *Peter Handke und die deutsche Gegenwartsliteratur*, Stuttgart: Kohlhammer.

Handke, Peter, 2001: „Esu dramblio kaulo bokšto gyventojas“, vertė Jurgita Mikutytytė, *Kultūros barai*, 10, 2001.

Handke, Peter, 1972: *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch 56.

Handke, Peter, 1983: „Kaspar. Publikumsbeschimpfung“, *Wunschkonzert, Stücke aus der BRD, Österreich und der Schweiz*, Moskau: Verlag Raduga.

Heintz, G. 1971: *Peter Handke*, Stuttgart: Ernst Klett Verlag.

Herbrandt, Lilo, 1975: „Peter Handkes 'Kaspar': ein Modell der Inhaltbezogenen Grammatik“, *Diskussion Deutsch*, Frankfurt am Main: Diesterweg.

Kesting, Mariane, 1971: „Das deutsche Drama seit Ende des Zweiten Weltkriegs“, *Die deutsche Literatur der Gegenwart*, hrsg. von Manfred Durzak, Stuttgart: Reclam.

Lehmann, Hans-Thies, 2001: *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren.

Mayer, Hans, 1971: „Zur aktuellen literarischen Situation“, *Die deutsche Literatur der Gegenwart*, hrsg. von Manfred Durzak, Stuttgart: Reclam.

Mennemeier, Franz Norbert, 1975: *Modernes deutsches Drama 2*, München: Wilhelm Fink Verlag.

Pfister, Manfred, 2000: *Das Drama: Theorie und Analyse*, 10. Aufl., München: Fink.

Renner, Rolf Günter, 1985: *Peter Handke*, Stuttgart: Metzler.

Schultz, Uve, 1974: *Peter Handke*, Velber bei Hannover: Friedrich Verlag.

Szondi, Peter, 1967: *Theorie des modernen Dramas*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Voris, Renate, 1984: *Peter Handke: Kaspar*, Frankfurt/Main, Berlin, München: Moritz Diesterweg.

Vormweg, Heinrich, 1971: "Deutsche Literatur 1945–1960: Keine Stunde Null", *Die deutsche Literatur der Gegenwart*, hrsg. Manfred Durzak, Stuttgart: Reclam.

ZUR ENTFALTUNG DER SPRACHE UND DES SPRECHENS IN DEN FRÜHEN DRAMENSTÜCKEN VON PETER HANDKE

Vilma Žemaitienė

Zusammenfassung

Peter Handke, einer der bekanntesten österreichischen Schriftsteller, wurde mit seinen frühen Werken zu einem wichtigen Vertreter sprachexperimenteller Literatur. Seine Werke formulierten die Kritik an den traditionellen literarischen Formen in Lyrik, Prosa und Drama sowie den damit verbundenen Erwartungshaltungen der Leser bzw. Zuschauer. Er stellte in seiner Bühnentheorie und Praxis am einflussreichsten die geschlossene Form der idealistischen Illusionsdramaturgie in Frage und provozierte dadurch extreme Reaktionen. Mit der Negation aller transliterarischen begrifflichen Systeme suchte Handke eine poetische Erkenntnis zu begründen. Die handkeschen literarischen Thesen der 60er Jahre dokumentieren auch einen Wandel, der seit den 1970er Jahren zum Auftreten einer neuen vielgestaltigen theatralen Diskursform tendierte.

In dem vorliegenden Artikel versucht man die ästhetischen und theoretischen Erwägungen Handke's zu aktualisieren und anhand seiner Dramen zu veranschaulichen. Im Sprechstück *Publikumsbeschimpfung*

thematisiert Handke formale Elemente des Dramas und das Theater als Institution sowie das Instrumentarium der Theaterkritik mit dem Ziel, das Publikum zur Reflexion über seine Situation eben als Theaterpublikum anzuregen. Durch die Einbeziehung der Zuschauer in das theatralische Geschehen wird die Veränderung des Verhältnisses von Bühne und Zuschauer inspiriert. In der Polemik mit Bertolt Brechts dramaturgischen und theoretischen/ästhetischen Anschauungen bleibt Brechts Modell der Verfremdung für Handke anregend.

Im Sprechstück *Kaspar* steht die Problematisierung der Individualität und die Ambivalenz der Sprache und ihrer Möglichkeiten im Mittelpunkt. So bemüht sich Handke festgefahrene Wahrnehmungs- und Denkformen zu unterminieren und Erkenntnisfunktionen und -strukturen von Sprache und Erfahrung festzustellen. Der Schriftsteller wandte sich gegen eine direkte gesellschaftliche Ausrichtung der Literatur und stellte dieser Auffassung seinen sprachlichen Ansatz gegenüber.

Gauta 2005 09 30

Priimta publikuoti 2005 10 30

Autorės adresas:

Germanų filologijos katedra

Vilniaus universiteto

Kauno humanitarinis fakultetas

Muitinės g. 12

LT-44280 Kaunas

El. paštas: vilma.zemaitiene.vukhf@omni.lt