

Ана М. Ситарџица
 Универзитет у Крагујевцу
 Филолошко-уметнички факултет
 Центар за проучавање језика и књижевности

ВЕРБАЛНО НАСИЉЕ У ДРАМИ КАСПАР ПЕТЕРА ХАНДКЕА¹

Да је свијет мој свијет, показује се у томе што
 границе језика (оног језика који само ја разумијем)
 значе границе мога свијета.
Витгенштајн, 1960: 149

У раду се критички анализира драма *Каспар* Петера Хандкеа с нагласком на вербалном насиљу и испитује се веза између језика и друштвених норми, правила и очекиваног понашања појединца. Како су структуралисти попут Витгенштајна, Ворфа и Барта развили теорије о детерминистичкој моћи језика и логичким границама изрецивог, њихов приступ ће умногоме бити средство анализе. Закључићемо да се овај комад приказује као драмски текст који на самосвојан начин упозорава на вишеслојна (каткад кобна) значења језика и инсистира на његовом критичком преиспитивању како би се избегла манипулација и несвесно подређивање системима који намећу ограничења и правила и траже њихово беспоговорно прихватање.

Кључне речи: Петер Хандке, *Каспар*, вербално насиље, језик

УВОД

Истраживања односа између човека и језичког изражавања у књижевности у великој мери заокупиће мисли драмских писаца након Другог светског рата, нарочито у театру апсурда. Драма *Каспар* Петера Хандкеа иде корак даље и превазилази оквире овог позоришта. Јаз између искуства и језика више није у првом плану, већ је нагласак на вербалном насиљу. У томе се огледа једна од основних разлика драмских текстова позоришта апсурда и Хандкеових драма. Језик више није само апсурдан, речи више нису гласови без значења већ су опасна сила која овладава, управља и манипулише човеком, бива суштина његовог бића и граница његовог света. Комад *Каспар*, како ћемо показати, кроз вербално насиље истиче кобну везу човека данашњице и језика који (не)свесно користи.

Хандке је већ својим првим драмским текстовима постао део експерименталног позоришта и жустро је говорио против писаца за које је

¹ Рад је настао у оквиру пројекта број 178018 Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

сматрао да не умеју да напишу ништа осим дескриптивне прозе (в. Hern 1971: 17). Тадашњу помаму за дескрипцијом описује као „безначајну и идиотску” попут „застареле критике која се прилагођавала таквој врсти писања и регистровала досаду у сваком покушају нечега другачијег” (Handke према Hern: 1971: 17²). Он сматра да дескрипција, слојеви скривеног значења, илузија и трикови симболике спречавају позориште да прикаже слику стварности, стога трага за новим методама и моделима књижевности који ће бити реалистични сада и увек (в. Hern 1971: 23). Одбацује класичне одреднице „радња” и „ликови” као неизоставне делове илузионистичког позоришта и не казује причу кроз дела својих ликова већ приказује огољене речи на позорници – то је оно што назива позоришним догађајем. Жели да *осветли* публику и покаже јој нелагодну и мучну стварност – онакву каква јесте, тако што ће је „одвојити” од догађаја на позорници.

„Публика [...] требало би одмах да увиди да ће присуствовати догађају који се изводи само на сцени, а не у некој другој стварности. Неће искусити причу већ ће гледати позоришни догађај [...] јер се неће одиграти прича, публика неће бити у позицији да замисли да постоји наставак приче до оног њиховог.” (Handke према Malkin 1992: 11)

Као што се у драми *Псовање публике* напада публика, тако и комад *Касиар* садржи елементе вербалног насиља али на вишем нивоу. Не само што се публика вербално напада текстом који слуша за време паузе него се и централни лик уништава језиком који се открива као претећи и злокобан. „Једина ствар која ме обузима као писца је мучнина услед глупавог држања говора који се завршава брутализацијом људи” (Handke према Džozef 1970: 61). Веза између бруталности и језика, односно говора³, јесте тема његове прве четири драме али највећи утисак оставља у текст *Касиар*.

За своје прве четири драме Хандке одбија да каже да су драме већ су то „Комади говора” док су глумци „играчи улога” (Handke према Hern 1971: 19). У комаду *Псовање публике* четири глумца се обраћају публици, рецитују чињенице и указују им да то вече неће одгледати представу као што су навикли у позоришту; оно што гледају нема никаквог скривеног значења нити скривене стварности до онога што дословно виде и чују. Глумци су глумци, позорница је позорница, а присуство публике се потврђује и наглашава. Завршава се тако што глумци вређају публику пре него што им срдечно пожеле „лаку ноћ”. Сличне су и драме које су уследиле: *Пророчанство* (четири глумца износе банална пророчанства попут: „муве ће умрети као муве” (Handke 1976: 3)), *Самооипитивање* (где мушкарац и жена признају „кривицу” за своја животна искуства у тадашњем друштву

2 Сви цитати на енглеском језику су превод аутора.

3 Језик и говор истовремено су друштвени и индивидуални феномени, што је у складу с претпоставком да се друштвени макрокосмос увек приказује у индивидуалном микрокосмосу и без њега не постоји. Ипак, разлика је у томе што говор представља чин појединачног говорника, док је језик апстрактан систем знакова. Говор је његова конкретна реализација у материји. Језик је организација говора (в. Sosir 1969).

и сами себе оптужују за свакодневне баналне активности) и *Позив у помоћ* (једна група глумаца праћена другом групом износи низ неповезаних сло-гана, парола и гесла који треба да асоцирају речи „упомоћ”).

На оваквој основи настаје драма *Каспар*. Већ у наслову види се новина у пишем стилу јер први пут централни лик добија име. Штавише, Каспар је историјска личност – Каспар Хаузер, шеснаестогодишњак који је живео у потпуној изолацији од спољашњег света и није научио да говори, мистериозно се 1828. године ниоткуда појављује у Нирнбергу (в. Malkin 1992: 15). Песма Ернста Јандла *16 година* стоји као предговор ове драме и индиректно упућује на Хаузера и његову ограни-чену моћ говора. Међутим, аутор на самом почетку јасно указује да овај текст није историјска биографија:

„Комад *Каспар* не приказује како ЈЕ СТВАРНО или како је СТВАРНО БИЛО са Каспаром Хаузером. Већ приказује ШТА ЈЕ с неким МОГУЋЕ. Приказује како је некога посредством говора могуће научити да говори. Комад би могао да носи наслов ’вербална тортура.’” (Handke 2017: 38)

Хандкеа не занимају историјски детаљи, већ метафоричке имплика-ције: одрасла особа попут тек рођеног детета упознаје свет и усваја језик. Историјски Каспар Хаузер служи му као модел човека који се отуђио од самог себе и окружења и као пример неуспелог покушаја социјализације путем лингвистичких форми.

„У *Каспару Хаузеру* открио сам прототип неке врсте лингвистичког мита. Лик ме је заинтересовао. Људско биће које је шеснаест или седамнаест година живело у дрвеном прегратку одједном долази у спољни свет и мора да га упозна, иако не уме да говори [...] Тај Каспар Хаузер ми је био интересантан не само као митска фигура, него као прототип људи који су у сукобу са самим собом и светом око себе, који се осећају изоловано” (Handke према Hern 1971: 60).

У послератним драмама (Пинтера, Олбија, Јонеска и других) посебно се истиче да језик има моћ да управља стварношћу, а Хандке иде даље и у драми *Каспар* у средиште ставља потпуну драматизацију пре-теће и узнемирујуће природе језика. Показује како управљамо речима али у истој мери колико оне управљају нама. Откровење које нам нуди ова драма јесте, према мишљењу Гилмана (в. 1999: 271), истина о језику и односу између речи и жеље да се изразимо. Хандкеови текстови про-излазе из „мучнине” изазване језиком који не можемо да контролишемо, из наше беспомоћности пред независним и претећим статусом који језик добија (Исто). Ова мучнина је слична ономе што Јонеско осећа док пише драму *Ђелава певачица*. Језик је, према његовом мишљењу, полу-део, и уместо да служи постаје господар говорника (в. Ionesco 1964: 179).

Истраживања проблематике природе језика и претпоставка да сви филозофски проблеми настају услед лингвистичке збуњености за-купиће мисли Лудвига Витгенштајна. Он у предговору списа *Логичко-филозофски трактаи* наводи:

„Књига ће, дакле, повући границу мишљењу, или тачније – не мишљењу, него изражавању мисли: јер да бисмо повукли границу мишљењу, морали бисмо моћи мислити обе стране ове границе (морали бисмо, дакле, моћи мислити оно што се мислити не може).” (Vitgenštajn 1960: 23)

У драми *Каспар* Хандке прихвата Витгенштајново ограничење језика, али показује и шта се дешава када их постављају „погрешни” људи, и тврди да се „ниједан друштвени систем не критикује у овом комаду, ни капиталистички ни социјалистички” (Handke према Hern 1971: 73). Хандкеови Шаптаци су апстрактни представници свих сила које покушавају да контролишу језик других – а самим тим и њихове мисли.

Витгенштајнов „бесмисао”, такође, видимо у овом драмском тексту. Када Каспар схвати да је језик који је научио толико ограничен да је дословно бескористан („свака је реченица досадна ко стеница” (Handke 2017: 109)), он постепено тоне у бесмисао и покушава да пређе преко језичких ограничења како би могао смислено да се изрази. Ова драма није филозофско дело, али према Гилмановим речима (1999: 288), представља „саставни део Витгенштајнове мисли”. Претпоставке од којих Хандке и Витгенштајн почињу је да: 1) језик постаје огледало које рефлектује свет у његовој логичкој форми; 2) свет постоји само кроз и унутар језика.

ПРВА ФАЗА: РЕЧЕНИЦЕ СУ ЈЕДИНИЦЕ РЕДА

Радња ове драме је да Говор по угледу на себе (представљен кроз Шаптаче – три гласа без тела) ствара и обликује Каспара, који не поседује речи. Два главна „лика” су Каспар, кловновска фигура, људска апстракција, и Говор, гласови које чујемо преко звучника, на њих Каспар реагује, са њима је у сукобу, и они га на крају науче да постане као сам тај говор: јасно формулисан, обликован по правилима и утврђен према пропису.

Драма почиње тако што Каспар покушава да нађе отвор на завеси и уђе на сцену где су побациани уобичајени реквизити и сценски намештај. Након неколико неуспелих покушаја успева и „рађа” се на сцени. На лицу носи маску која „има израз зачуђености и збуњености” (Handke 2017: 41). На глави му је велики шешир, носи широке панталоне, ципеле су му распертлане и незграпне – подсећа нас на кловна и тако доприноси театарности. Међутим, Хандке негира сличности између типичног кловна и Каспара, јер како Херн (в. 1971: 61–2) сматра, не жели да га публика препозна као смешног и симпатичног стереотипа и на тај начин замагли чињеницу да се Каспарова страшна судбина може огледати у друштву у којем живе.

Каспар је као новорођенче, непознати су му предмети које види и само његово тело, а ум му је дословно *tabula rasa*. Попут образовног романа,⁴ ова драма показује одрастање и образовање појединца. Разлика је у томе што у овом случају образовање значи урезивање језичких форми на празан ум.

4 Нем. *Bildungsroman*

Каспар уме да изговори само једну граматички тачну реченицу и без разумевања је изнова понавља: „Желео бих да будем онакав какав је некада био неко други” (Handke 2017: 50). Једина реченица коју је Каспар Хаузер умео да изговори била је: „Желео бих да будем јахач као мој отац” (Handke према Malkin 1992: 15).

Текст драме издељен је у шездесет пет делова, а како према дида-скалијама постоји текст за паузу, стиче се утисак да има два чина⁵. Радња је подељена и тренуцима изненадне таме. Каспар изговара ту једину реченицу док се махнито креће по сцени и удара врата ормана која се не затворе и тек тада, у осмом делу, Шаптаци почињу да причају. Њиховом првом реченицом почиње процес Каспаровог образовања, његове „реконструкције” посредством језика. Аутор веома прецизно описује гласове сва три Шаптача, они се ни у једном тренутку не појављују на сцени. Гласове чујемо са свих страна, у њима нема топлине, ироније, хумора, сарказма, тон је једноличан. Шаптаци нису учитељи, они представљају норму, правила и систем који мора да прихвати. Писац даље објашњава да гласови морају звучати као они преко телефона, мегафона, телевизије, неког техничког уређаја – аутоматски, безлични, „говоре разумљиво” (Handke 2017: 44). Ханке жели да публика јасно схвати његове намере и стога у упутству за позорницу стоји да се објашњења могу изнова пуштати преко звучника како публика улази у позориште и чека почетак представе. Када Шаптаци почну да говоре, аутор даје назнаке да текст „није њихов” (Handke 2017: 44). Стога, све што публика чује није спонтани дијалог, мисли неког појединца, већ су то реченице преузете из свакодневног језика, које нас окружују са свих страна и никоме не припадају.

Каспар почиње да учи тако што му Шаптаци стављају до знања да ће му реченице пружити скровиште и сигурност, оне представљају његову свест, а најбитније је да ће имати реченицу којом „сваки неред можеш довести у ред” (Handke 2017: 47) и напослетку он ће бити „срећни власник реченице која ће ти сваки немогући неред учинити могућим, а стварни неред немогућим: реченицу која ће те одучити од било каквог нереда” (Handke 2017: 47) – што је донекле иронично јер Каспар тада ћути и налази се усред разбацаних предмета на сцени.

Затим, покушавају да га науче да рукује предметима и схвати чему шта служи. Предмет без имена је претња, извор хаоса и бола, а ако га именује, заштитиће се. Међутим, за то му је потребно више од те његове једне реченице коју упорно понавља – мора да научи језички систем. Тако је задатак Шаптача да му одузму реченицу, једини интелектуални концепт који је донео на свет, и замене га њиховим. То раде тако што га бомбардују реченицама, оне га муче и збуњују. Шаптаци почињу исцепканим ритмом „Почињеш од, себе ти, си једна, реченица ти, би од себе,

5 Текст је подељен и тако што се на појединачним страницама са леве стране налази оно што Каспар изговара, а са десне оно што Шаптаци говоре. Поред тога што овако читаоци могу да прате како долази до преклапања говора Шаптача и Каспара, таква расподела текста доприноси шизофреном ефекту који се у драми постепено постиже.

могао да склопиш небројене, реченице, али ти, само ту седиш, а и не, знаш да само ту седиш.” (Хандке 2017: 50)

Каспар покушава да се одбрани оним што има – својом реченицом, а све нас ово подсећа на неки ритуални егзорцизам где се она повинује жељама Шаптача, и напослетку раствара. Каспар је у стању да изустити само појединачна слова, затим звукове, док на крају није ућуткан, а његов отпор сломљен. Прва фаза трансформације је окончана. Према Хандкеовим речима: „Говором искорењују ту реченицу из њега... То је прва фаза.” (Handke према Hern 1971: 64) Малкин (в. 1992: 17) тврди да је Каспарова реченица била део и одраз његове личности. А када је изгуби, губи и заштиту и мора да се уклопи у већину, што и јесте циљ.

Хандке у већини својих драмских текстова, а нарочито у овом, користи граматички тачно формиране, јасне реченице, тврди да је „у *Каспару* историја сачињена као прича реченица” (Handke према Džozef 1970: 61). Шаптаци тврде да су оне јединице реда, део његове свести и процес усвајања правилног говора ће га научити да се правилно понаша и мисли: „учиш друге реченице и учиш да учиш; уз реченицу спознајеш да постоји ред и уз реченицу се учиш реду” (Handke 2017: 49). Они га не уче речима већ реченицама, управо зато што је реч слободна и самим тим може да се упари и делује с другим речима, док је реченица везана у једном свом значењу и чини готову, дату форму. Ролан Барт (в. 1975: 50) тврди да је реченица сачињена од хијерархијских структура и да је као таква комплетна. Ворф (в. 1956: 258) сматра да су у сржи говора реченице, а не речи и да је језик систем, а не само спој норми, где је основна јединица реченица. Хандке показује да су тај систем и хијерархија рушилачки, присиљавају појединце да се уклопе у систем и немо прихвате правила. Тек ће на крају Каспар схватити да је: „свака реченица чудовиште... при свакој новој реченици припадне ми мука: сликовито: смушен сам: држе ме у шаџи” (Handke 2017: 116) – исту мучнину Јонеско осећа док пише драму *Ђелава ђевачица*⁶. Реченице краси „чудовишан” карактер, појединац када почне да говори он је већ део система, покорен унутар језичког система. Каспар ће напослетку говорити попут Шаптача и схватиће: „Првом реченицом коју сам изговорио већ сам улетео у клопку” (Handke 2017: 115). Прихватање било ког система значи бити под његовом контролом.

Када Каспар почне да говори, он ипак не успева да изговори реченице већ неповезане речи и њима призива слике мучења, ужаса, насиља:

„Како мрачно
Мртвопозвање [...]
Вичеш.

6 „Док сам писао ову драму (јер то је постала врста драме или антидраме, то јест, пародија драме, комедија комедије), осећао сам малаксалост, вртоглавицу, мучнину. Морао сам да прекинем с радом с времена на време, размишљао сам све време који ђаво ме је подстицао, легао бих на кауч из страха да не видим како моје дело тоне у ништавило и ја са њим. Упркос томе, кад сам га завршио био сам веома поносан. Замишљао сам да сам написао нешто попут *шрагегије језика!*” (Jonesko 1960: 12)

[...] Ударам.
Цвилиш [...]”
(Handke 2017: 55)

и тек на крају успева да изговори: „Ономад, када сам још био негде другде, глава ме никада није толико болела и нису ме толико мучили као сада, када сам овде” (Handke 2017: 56).

Слике бруталног мучења, пребијања, вриштања, страха постају све јаче како се радња драме одвија, а Каспаров говор одраз језичких образаца које чује. Централна сцена је попут кафкијанског испитивања где појединац мора да говори, а жељени одговори и признања извлаче се вербалним насиљем.

Каспара уче да живи унутар реченица и да ће одговорна особа која поштује ред увек бити окружена реченицама – оне попут намештаја постављеног на право место, чине да се осећа као код куће. Ханке пореди језик са кућним намештајем јер оба захтевају извесни ред – друштвене норме захтевају уредну кућу и „уредан” језик. Шаптачи упорно инсистирају на реду и уређености свега: језика, мисли, жеља, објеката око њега – ред типичан за друштво средње класе постаје њихова водећа идеологија. Стога, реченица није само скуп речи већ модел за поређење свега осталог: „Откад можеш да изговориш реченицу онако како ваља, све што приметиш почео си да поредиш с њом, тако да је реченица прерасла у пример” (Handke 2017: 58).

Каспар полако усваја појам реда који му Шаптачи намећу и почиње да распрема сцену тако да намештај буде на свом месту, а покрете усклађује са ритмом реченица. Уче га да човек исправно мисли ако поштује ред друштва средње класе:

„Свакоме рад буди осећај одговорности.
Свако преуређење изазива неред [...]
Свако мора изградити сопствени свет [...]
Неред изазива гнушање свих пристojних људи [...]
Постављен сто убраја се међу најлепше појаве у животу [...]
Свако треба потпуно да се преда свом послу [...]
Требало би да се осећаш одговорним за уређење простора” (Handke 2017: 62–64).

Каспар мора да усвоји клишее попут појмова чистоће, уредности, учтивости, послушности, они постају модели његовог говора и мисли. Једино тако може бити срећан:

„Распоред
предмета
обезбеђује
све
претпоставке
за
срећу.” (Handke 2017: 67)

„Све на сцени је у складу” (Handke 2017: 67) те Каспар преуређује сцену где су побацили ствари у савршено уредну собу, она постаје слика свега што је научио да представља уредну кућу. Сцена постаје уређен буржоаски салон, кресе га ваза са цвећем и чинија воћа на столу, чак се и слика на зиду слаже са ентеријером. Каспар се пресвлачи у одело како би се стојио са сценом.

Испрва му је појавни свет био потпуно стран, сада је научио да влада предметима и успостави вербални ред. Али у том процесу над њим је такође уведен ред – постаје објекат језика. У потпуности се повинује ономе што Шаптачи изговоре чак се и креће у ритму њиховог говора. Ворф (в. 1956: 148) тврди да је појавни само наставак лингвистичког света и човек може да искуси предмете и природу само кроз концептуалну мрежу наметнуту језиком. Према његовом мишљењу, језик је потпуно независан, одређује мисаони оквир и понашање говорника (Исто). Управо ту независност језика показује Хандке у овом драмском тексту кроз гласове Шаптача који имају сопствени живот и независну драмску улогу. Писац показује да поред тога што језик одређује границе наших мисли, он од говорника прави жртву лишену појединачности и присиљену на већ утврђен и формиран говор.

Ово покораване језичким структурама постаје очито када, и даље незадовољни, Шаптачи настављају да уклањају последње трагове Каспарове особености. Након што су од њега направили особу која мисли како налажу норме, говори према правилима и понаша се у складу са системом, сада га уче типичним реченицама „*Помоћу којих се просечан човек пробација кроз животи*” (Handke 2017: 69). Показују му стварност, уче га да са њом мора бити у складу, а веза између језика и насиља постаје све јача и сложенија. Док Каспар рецитије: „ако је нешто срећено, онда је то и лепо” (Handke 2017: 68) и „ако ја нешто кажем, онда је то у реду, зато што ја себи кажем да је све што кажем у реду” (Handke 2017: 69), Шаптачи тихо описују собу за мучење и испитивање.

„Ударити шаком о сто [...] Засукати рукаве. Остао на поду [...] Залупити врата за собом [...] Показати зубе. Премлатити ко вола у купусу. Збрисати с лица земље. Обрисати неким под Разрушити до темеља. [...] Рушити без милости [...] Остати чврст. Рушити све пред собом.” (Handke 2017: 68)

Вербално насиље доводи Каспара до последње „најбитније” лекције: јавни говор, добро укалупљен и наслеђен мора претходити мислима:

„Реци шта мислиш. Не можеш рећи ништа осим онога што мислиш. Не можеш рећи ништа што не мислиш. Реци шта мислиш. Ако жељеш да говориш оно што не мислиш, истог тренутка мораш почети да мислиш. Реци шта мислиш. Можеш почети да говориш. Мораш почети да говориш. Када почнеш да говориш, почећеш и да мислиш оно што кажеш, чак и ако будеш желео да мислиш нешто друго. Реци шта мислиш. Реци шта не мислиш. Када једном будеш почео да говориш, мислићеш оно што кажеш. Мислићеш оно што кажеш, што значи да можеш да мислиш оно што кажеш, што значи да је добро

да мислиш оно што кажеш, што значи да т р е б а да мислиш оно што кажеш, што значи не само да с м е ш него и да м о р а ш да мислиш оно што кажеш, зато што ништа *друго* и не смеш да мислиш, осим онога што кажеш. Мисли оно што кажеш.” (Handke 2017: 79)

Ворф (в. 1956: 212) тврди да језик није само средство за изражавање идеја него и за њихово обликовање, водич за човекове менталне активности. Хандкеов „јунак” се покорио језичкој диктатури, у потпуности ускладио своје мисли са говором и на тај начин одузет му је и последњи трзај особености, мора да се уклопи у систем и остане му доследан. Прихвата стереотипе и оно што су Шаптачи успели да наметну најбоље се огледа у његовој употреби глагола „бити”: „Онај сам који јесам” (Handke 2017: 80).

„Успешно” је завршена прва фаза ове драме: „јунаку” је испран мозак, потпуно је свестан света око себе, успева да затвори врата ормана, рецитије придеве и тако описује особу без посебних квалитета, формирану према прописима и правилима, баш какву Шаптачи желе да створе. Сада, попут марионете, више није у могућности да нешто изговори или уради сопственом вољом. У стању је да спозна и прихвати реченице, ред и рационалност. Свет га више не плаши јер је уређен посредством језика. Напушта сцену али се врата ормана опет отворе те враћају осећај нелагоде.

ВЕРБАЛНИ НАПАД НА ПУБЛИКУ

Уследиће пауза, а писац даје јасна упутства за колаж звукова који публика слуша док чека наставак. Текст чују преко звучника у чекаоници, лобију, у самој сали, па чак и на улици где би се могли скупити. То су исечци јавних говора политичара, председника, папа, коментатора, писаца, свих личности који на неки начин утичу на народ својим говором. Иако су то само одломци, публика их препознаје као формалне говоре, већина упућује на насилне политичке активности. Клицање и звиждуци стапају се са звуцима индустрије и природе; смех и звукови сирена преплићу се са реченицама о животу и рату. У последњем делу опис вечерње забаве са савршено постављеним столом где се манири строго поштују, Хандке изједначава с насиљем:

„Овали се приносе с леве стране. Супа се приноси с десне стране. Сва пића се приносе с десне стране. Све чиме ћеш се сам послужити приноси се с леве стране. Нож у леђа приноси се с десне стране. Ти седиш у средини. Сланик стоји лево. Кашика стоји десно, са спољне стране, крај ножа [...] Захват гушења приноси се с обе стране [...] Чаша стоји десно од тањира. Пијеш малим гутљајима. Ударац је делотворнији одоздо. Букет стоји на средини стола. Виљушка стоји десно од тањира [...] Букет ти не заклања поглед на саговорника [...] Увек бираш љубазне речи. Жртва атентата лежи посред сваког места.” (Handke 2017: 93–94)

Текст за паузу завршава се звуком бомби, урушавања кућа, звона, гонгова и онда уследи позив публици на други чин. Уређеност

уобичајеног догађаја, попут вечере, приморава Каспара да потисне свако нежељено испољавање емоција.

Ову вербалну бујицу можемо посматрати као наставак драмског текста, стога је и публика, попут Каспара, изложена вербалном насиљу. Циљ није као у Каспаровом случају да образује или натера гледаоце да поштују ред него да јасно покаже темеље њиховог језика. Они искусе исту судбину као и главни јунак, али су и оптужени за уништавање Каспара, а оружје су управо њихове речи.

ДРУГА ФАЗА: РЕЧЕНИЦЕ КАО СЛИКА ПРИХВАТЉИВОГ МОДЕЛА ПОНАШАЊА

Сада се на сцени појављује пет ликова Каспара, њихове маске више не показују чуђење већ задовољство и у почетку не говоре већ раде оно што Шаптачи рецитују: изводе различите покрете, испуштају различите звукове и слично. Павићевић (2009: 149) сматра да: „методe насилног успостављања организоване контроле заједнице могу бити разноврсне [...] попримају форму која ће народу дати илузију слободног одабира, чиме свесно биће прелази у несвесно а насиље постаје подношљиво и легитимно”. Тако и Шаптачи уверавају Каспара да:

„Приликом довођења у ред човек није тако миран и уредан као касније када човек – доведши себе у ред батинама које је поделио другима – мирне савести жели и може да ужива у свету који је довео у ред.” (Handke 2017: 96)

Насиље се описује као користан, разуман и оправдан поступак за успостављање реда. Присила је „проблематична а л и може бити и корисна” (Handke 2017: 72) јер се тако појединац уклопи у структуру реда и заузме заједнички став. Резултат је потпуно Каспарово прилагођавање систему и губитак себе. Стојковић (2015: 192) тврди да: „Поступање по друштвеним законима и моралним нормама удаљава биће од његове суштине и омогућава му афирмацију само у оквирима колектива”; Каспар постаје пример поступања по ономе *како треба*, његов говор се пресликава у говор Шаптача, те приповеда: о својој прошлости када је био несвестан до тренутка када је научио да прича, о важност реда и уређености друштва. Сада је он тај који рецитује друштвене норме и описује прихватљив модел понашања:

„Свако пре јела руке
мора опрати [...]
свако нокте мора очистити
нико другоме не сме
живот огадити [...]
свако нос мора брисати [...]
нико законике
не сме цепати”
(Handke 2017: 104–105)

Ликови Каспара сада производе какофонију звукова попут јецања, кикотања, кукања, крештања, сиктања, вриштања, стењања, а чују се ветар и лишће. Бука постаје скоро заглушујућа па Каспар мора да виче док излистава правила реда док звукови нереди и неуређености, човекове и у природи, прете да га надјачају. С једне стране, Каспарови дуплици су примери масовне производње друштва где се сва људска бића обликују према истом калупу. С друге стране, можемо их посматрати и као одупирање колективизму. Узнемирујући крикови постају знаци Каспарове пробужене свести у побуну против наметнутих ограничења друштвеног система и уређења. Одједном, бука престаје, а пометен Каспар губи ток својих мисли:

„Шта то беше
што сам управо
рекао?” (Handke 2017: 108–109)

Каспарови дуплици почињу да се кикоћу и смеју у његовој крајњој борби против онога што је постао, док на крају не упуту реченицу публици на начин на који су се Шаптачи њему обратили и три пута изговори:

„Свака је реченица
досадна ко стеница.” (Handke 2017: 109)

те пружи отпор поништавањем целокупне логике говора Шаптача. Хандке оставља наду да је опирање систему ипак могуће.

Уследиће кратка сцена где Каспар наставља да говори неповезане речи док су његови ликови заузети исмевањем објеката на сцени, посебно столице: „исмевају је, ојонашају је, навлаче костиме на њу, вуку је и ојонашају звук који притом настаје и столицу на крају тако извргну руљу да од ње и свих других предмета направе НЕМОГУЋЕ предмете” (Handke 2017: 116). Тиме предмете лишавају значења, а Шаптачи понављају „Нека буде” (Handke 2017: 115), указујући на променљиву природу речи које ликови Каспара изговарају.

Драма се завршава тако што Каспар понавља пет пута „Козе и мајмуни” (Handke 2017: 117) – реченицу коју Отело изговара сломљен пред лицемерјем друштва. Каспаров повик усмерен је ка Шаптачима, публици и свима онима у маси који језик узимају здраво за готово, те доводе до његовог уништења. Напослетку, у првобитној верзији текста изговара реченицу:

„Ја:
сам:
само:
случајно:
ја:”
(Handke према Malkin 1992: 31)

Њу је Хандке касније избацио јер је, како Малкин (1992: 31) тврди: „превише јасна. Та реченица потврђује детерминистичку моћ језика која се, уосталом, уочава у читавом комаду”. Уколико виђење и изражавање не

проистекну из саме личности појединца већ из друштвено наметнутих норми, структура и правила, онда је Каспар којег су Шаптачи обликовали потпуно заменив било којим другим продуктом система. Каспар схвата да сада када га Шаптачи (представници притисака окружења и друштва) потпуно контролишу, није у стању да тврди да је производ сопствених квалитета; и што је још битније, увиђа да је језик медијум кроз који је изградио личност и виђење на свет, произвољан и променљив и да га могу контролисати силе изван њега самог. Стога је и његово сопство произвољно и зависно. Себе дефинише само у односу на променљиве друштвене стандарде. Његово схватање ове кобне чињенице прати изненадно и силовито спуштање завесе која све Каспаре обара као лутке.

ЗАКЉУЧАК

Каспарова личност се у току драме одвија као процес човекове конструкције и деконструкције посредством језика. Контролише га језички систем коме је подређен и који кроз њега функционише. У теорији структурализма објашњава се процес децентрирања субјекта, односно појединац се посматра као јединка која усваја културолошка правила и норме али није у стању да их контролише (в. Kaler 2002). Значења почивају у системима конвенција, оне претходе мислима и измичу њиховом свесном схватању (в. Kaler 2002). Леви-Строс (према Kaler 2004: 51) тврди да: „Циљ људских наука није да конституишу већ да га разложе” (човека). Човек се „разлаже” у системима који га сачињавају и функционишу кроз њега. Каспар постаје пример жртве која се под притиском система одриче сопства. Као одрасла особа постаје део машинерије и зато, када тога постане свестан, може да устане против наметнутог уређења. Хандке тврди да је његов језик „одједном поремећен – док не наступи потпуна шизофренија” (Handke према Džozef 1970: 61). Његов јунак напослетку одбацује оно што га Шаптачи уче, њихову граматiku и језик и изговара неповезане речи као вид супротстављања.

Аутор на самом почетку драмског текста наглашава да Каспар на сцени личи на „Франкенштајново чудовиште (или Кинг Конга)” (Handke 2017: 38) – прво створење, сачињено од различитих делова људских тела и тако оживљено, постаје дивље, уништи себе и свог творца; док је друго мегаломанска горила, отргнута из свог природног станишта и доведена у град, такође губи контролу рушећи пола Њујорка. Каспаровим животом на крају управљају силе којима он није у стању да се одупре, али не подивља у буквалном смислу – његов отпор је почео изнутра, писац показује да увек постоји људска потреба да се супротстави покорности.

Језик је у овој драми симбол крутог система за стварање и одржавање реда у друштву. Не само што је природа језичког система приказана кроз стварање и уништавање Каспара него се открива и природа његове моћи. Шаптачи представљају језик укоренен у конкретној друштвеној стварности заснованој на нормама средње класе: мелодичан језик телевизијских реклама, радио-говор, лукаво осмишљене реченице

владајућих режима са циљем да слушаоце убеди у оно што говоре. Говорити значи бити у служби система и предати субјективност правилима друштва. Напошетку, сукоб између потребе појединца за слободом и немогућност крутих вербалних структура да се повинују таквој потреби довешће до Каспаровог уништења.

Језик је основа да се изразе мисли, стога, контрола туђег језика подразумева контролу мисли. Каспар долази на свет само са једном реченицом, али она је истински његова. Међутим, како није у стању да успостави ред око себе том реченицом и како је она његова а не њихова, Шаптаци је систематски уништавају и замењују је језиком ограниченим на понављање норми друштвеног конформизма. Зато Хандке одбацује језик као основно обележје људског рода, у њему види могућност за манипулацију друштва. Према речима историчара Херодота, Езопа су убили становници Делфа највероватније због његовог слободоумља. Езоп је сматрао да је језик извор мудрости, глас разума и истине, али је у исто време и највеће зло на овом свету: извор свађа, осуда, сукоба, ратова и заблуда. Хандке у драми *Каспар* потврђује ову мисао и инсистира да је неопходно да постанемо свесни начина на који изражавамо мисли и онога што се језиком може маскирати. Управо оно што је окупирало мисли и других драмских писаца попут Пинтера, а паралелу можемо повући и са Орвеловим чувеним романом *1984*, где Новогвор, веома слично језику Шаптача, почива на два принципа: свести језик на минимум и користити само оне речи које изражавају линеарне и недвосмислене концепте (в. Orvel 1970). Такав језик нема конотације, не изазива емотивни одговор, те тако изражене мисли постају сужене и лаке за контролисање.

Комад *Каспар* постаје оригиналан не зато што разоткрива опасности језичког система, већ зато што је сам језик приказан као драмски лик који се кроз гласове без тела развија и делује попут драмског антагонисте: његова природа се разоткрива и постаје све опаснија како покушава да успостави потпуну превласт над Каспаром. Језик постаје средство принуде на колективизам изван контроле појединца пред чијом моћи може да се повинује или сломи. Стога нас Хандке овим драмским текстом упозорава да морамо бити свесни потенцијалне опасности скривене иза језичког система и наше потпуне и некритички размотрене службе језику који у савременом друштву губи везу са природом укоренењујући се у друштву и нормама система.

Литература

- Bart 1975: R. Barthes, *The Pleasure of the Text*, New York: Hill and Wang.
 De Sosir 1969: F. De Sosir, *Opšta lingvistika*, Beograd: Nolit, 1969.
 Džozef 1970: A. Joseph, Nauseated by Language: From an Interview with Peter Handke, u: *The Drama Review*. knj. 15(1), Cambridge: MIT Press, 56–61.
 Gilman 1999: R. Gilman, *The Making of Modern Drama*, New Haven: Yale University Press.

- Handke 1976: P. Handke, *Prophecy*, u: M. Roloff (red.), *The Ride Across Lake Constance and Other Plays*, New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Handke 2017: P. Handke, *Kaspar*, u: B. Denić et al (red.), *Antologija savremene nemačke drame 1968–1989*, Beograd: Zepter Book World, 35–119.
- Hern 1971: N. Hern, *Peter Handke. Theatre and Anti-Theatre*, London: Oswald Wolff.
- Jonesko et al 1960: E. Ionesco et al, *The Tragedy of Language How an English Primer Became My First Play*, u: *The Tulane Drama Review*, Massachusetts: MIT Press, 10–13.
- Jonesko 1964: E. Ionesco, *Notes and Counter Notes*, New York: Grove Press.
- Kaler 2002: J. Culler, *Structuralist Poetics. Structuralism, linguistics and the study of literature*, London and New York: Routledge.
- Malkin 1992: J. R. Malkin, *Verbal Violence in Contemporary Drama*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Orwell 1970: G. Orwell, *Nineteen Eighty-Four*, Harmondsworth: Penguin Modern Classics.
- Pavićević 2009: J. Pavićević, *Suđenje Haroldu Pinteru*, u: D. Bošković i N. Bubanja (red.), *Nasleđe*, knj. 12, Kragujevac: Filološko-umetnički fakultet, 143–151.
- Stojković 2015: M. Stojković, *Драмски јунак у књижевности српске модерне (1890–1918)*, Београд: Филолошки факултет.
- Vitgenštajn 1987: L. Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, Sarajevo: Biblioteka Logos.
- Vorf 1956: B. L. Whorf, *Language, Thought, Reality*, Massachusetts: MIT Press.

Ana M. Sitarica

VERBAL VIOLENCE IN THE PLAY KASPAR BY PETER HANDKE

Summary

This paper critically analyzes the play *Kaspar* by Peter Handke with an emphasis on verbal violence and examines the connection between language and social norms, rules and expected behavior of an individual. As structuralists such as Wittgenstein, Whorf, and Barthes developed a theory of the deterministic power of language and the logical limits of the utterable, their approach will largely be a means of analysis. We conclude that *Kaspar* is displayed as a dramatic text which in the authentic way warns on the multilayered (sometimes malicious) meanings of language, and insists that the language should be critically examined in order to avoid manipulation and unconscious subordination to systems which impose constraints and rules and require their unconditional acceptance.

Keywords: Handke, Kaspar, verbal violence, language.

Примљен: 13. октобра 2018. године
Прихваћен: 13. септембра 2020. године