

Оригинални научни рад
Примљен: 13. новембра 2023.
Прихваћен: 20. марта 2024.
УДК 821.112.2(436).09-2 Хандке П.
10.46630/phm.16.2024.13

Александра М. Лазић-Гавриловић¹

Универзитет у Београду

Филолошки факултет

Катедра за германистику

<https://orcid.org/0009-0006-4278-0019>

ТЕАТАР И СТВАРНОСТ: РАНИ ПОЕТИЧКИ СТАВОВИ ПЕТЕРА ХАНДКЕА У КОМАДУ *ПСОВАЊЕ ЋУБЛИКЕ*

У раду се разматрају рани поетички ставови Петера Хандкеа које је нобеловац изложио у својим есејима насталим током 60-их година и њихова актуализација у говорном комаду *Псовање ѿублике*. Ово провокативно драмско остварење одсликава Хандкеову критику позоришног наслеђа, али и побуну против употребе устаљених језичких образаца, који, како тврди писац, неминовно искривљују стварност и својим сугестивним деловањем појединцу одузимају способност критичког промишљања. Хандке у раним есејима упућује низ замерки на рачун савремене књижевности, а своју драматургију заснива на опозицији са Бертолтом Брехтом; док је Брехт, поборник марксистичке идеологије ношен револуционарним тежњама, сматрао да је путем позоришта могуће мењати политичку реалност, Хандке, који припада млађој генерацији стваралаца, не дели то уверење. Њега у књижевности не занима ни „превладавање прошлости“ нити критика друштвено-политичке стварности. Он, за разлику од Брехта, трага за иновативном методом, како би предочио субјективни доживљај отуђења и егзистенцијалну проблематику у модерном добу, које је уједно и доба хиперпродукције и засићења на књижевној и позоришној сцени.

Кључне речи: Петер Хандке, Бертолт Брехт, позориште, стварност, ангажована књижевност

Нобеловац Петер Хандке, један од најзначајнијих писаца данашњице и познати борац против сваке врсте стереотипа и наметнутих језичких образаца, нашао се на удару осуда деведесетих година прошлог века, када је током рата на простору бивше СФРЈ оспорио званичну политику западних земаља и наратив њихових медија, оценивши да тенденциозно искривљују историјске чињенице и погрешно представљају узроке и последице рата. У есејима насталим између 1991. и 2011. године, Хандке је изложио свој доживљај распада Југославије, а због отворене критике Запада и залагања за српску страну, убрзо је проглашен за апологету „злочиначке политике“. Хајка на писца доживела је врхунац 2019. године када је Нобелов комитет донео одлуку да му се уручи престижна награда. Оспораван и неретко погрешно интерпретиран, Хандке је небројено пута био приморан да објашњава своје ставове како би одбранио своју позицију и нарушени углед. У светлу тога помало изненађује да је овај политички активиста, спреман да се беспоштедно бори

¹ aleksandra.lg0503@gmail.com

против политичког једноумља и слабљења диференцираног критичког мишљења, у младости био оштар противник политичког ангажмана у књижевности, уверен да политичке теме никако не треба да буду предмет литературе.

Већ сам почетак Хандкеове каријере био је у знаку побуне и провокације. Убрзо након што му је објављен роман првенац *Сиршљени* (1966), млади писац постиже велики успех контроверзним комадом *Псовање љубике*. У жижи јавности се по први пут нашао исте године, када је у Принстону (САД) оптужио припаднике Групе 47² за „описну импотенцију“ и „тривијални реализам“, који по њему није ништа друго до „дескрипција без рефлексије, немоћна да опише истинску стварност“³. Скандал који је тада настао у немачкој јавности убрзо му је донео репутацију *enfant terrible*-а литерарне сцене, али му је уједно послужио и као одскачна даска за даљу каријеру – двадесетчетворогодишњем писцу отворен је пут ка самом врху светске књижевности.

У осврту на овај догађај и с намером да појасни своје ставове, Хандке исте године објављује есеј *Поводом сасијанка Групе 47 у САД (Zur Tagung der Gruppe 47 in USA, 1966)*, у којем тврди да у суштини не оспорава дескрипцију коју сматра „неопходним предусловом за рефлексију“, али да се противи оној врсти дескрипције у делима писца *новој реализма* где доминирају унапред одређене форме мишљења и устаљене језичке конструкције, због чега свака појава бива искривљена и прераста у идеологију (Handke 1972a: 29). Уверен да књижевност треба да се клони политике, историје и „великих тема“, Хандке осуђује критику која превиђа значај и улогу језика, док књижевност вреднује на основу степена друштвеног ангажмана. Усмерени пре свега на описивање појава социјалне димензије стварности, савремени немачки писци „заборављају на чињеницу да књижевност чине речи, а не предмети описани речима“ (1972a: 30). Саздан од шаблона и готових образаца, „језик којим пишу статичан је и мртав“, а приказ стварности у њиховим делима „поједностављен и паушалан“ (1972a: 30), док је приказ стварности у њиховим делима „поједностављен и паушалан“ (1972a: 30). Наглашавајући да је језик „једина књижевна реалност“ и дистинктивно обележје књижевности које је разграничава од других облика писаног текста, Хандке истиче да писац непрестано мора бити у потрази за новим моделима приповедања који ће му омогућити да „преиспита и већ утврђена значења“, јер ће само тако избећи опонашање и бити у стању да прикаже „сопствену књижевну реалност“ (1972a: 22, 25).

Упоредо са критиком савремене прозе, Хандке упућује оштре замерке и на рачун драмског стваралаштва. Вршећи деконструкцију устаљених модела и клишеа, у такозваним „говорним комадима“, *Псовање љубике (Publikumsbeschimpfung, 1965)*, *Пророчанство (Weissagung, 1964)*, *Самокажњавање (Selbstbeziehung, 1965)*, *Позиви у помоћ (Hilferufe, 1967)* и *Каспар (Kaspar, 1968)*, насталим у распону од че-

2 Најутицајније књижевно удружење настало 1947. године на иницијативу публицисте Ханса Вернера Рихтера, у почетку је окућало младе писце који су се залагали за обнову немачке књижевности после Другог светског рата. Наступи на састанцима овог удружења послужили су као одскачна даска бројним ауторима (Гинтер Грас, Хајнрих Бел, Илзе Ајхингер и Ингеборг Бахман и др.) и критичарима (Марсел Рајх-Раницки) који су обележили немачку књижевност 50-их и 60-их година.

3 Снимак Хандкеовог наступа постављен је на https://youtu.be/nooCY4MMO9Y?si=PTJ8t_UWEXHV2_Ns

тири године, млади аутор се опредељује за негацију свих дотадашњих метода, супротстављајући се на револуционаран начин театарском наслеђу и начелима драмске уметности. Не желећи да на позорници приказује илузију, некакву лажну слику стварности и мимикрију, он свој први комад лишава кључних драмских елемената – радње и ликова – усмеривши, у складу са раније изнетим ставовима, сву пажњу на значај и улогу језика.

Питања употребе и злоупотребе језика, која су од почетка окупирали пажњу Петера Хандкеа, остаће трајна константа у његовом стваралаштву. Спознајом да усвојени мисаони обрасци и језичке конструкције непосредно одређују наш доживљај стварности и тиме утичу на нашу способност критичког просуђивања, Хандке се наслања на тада актуелне (пост)структуралистичке теорије, пре свега на запажања и ране тврдње француског семиолога, теоретичара и критичара Ролана Барта. Полазећи од претпоставке да је језик друштвени објекат, Барт је критиковао конвенције и социјалне аспекате формирања значења, а истражујући питања неутралности језика и аутономије уметности, дошао је до закључка да уметност не може поседовати аутономију. Пошто је уметност зависна од друштвено-историјских кретања, уметничко стварање и рецепција уметничког дела не могу бити неутрални, а самим тим што је свака уметност друштвено-историјски условљена, она је и нужно политички ангажована. Барт с временом, додуше, модификује своје почетне ставове и повлачи разлику између појмова *écrivance* и *écriture*. Љубица Јањетовић појашњава да је „*écrivance* насилни језик (писање) аутора, језик моћи, његов циљ је преношење значења и у служби је идеологије, а *écriture* је право писање, 'писање ради писања' које одликује лични стил писца као 'обојеног' писма“ (Јањетовић 2013: 6). Цитирајући према Алену, ауторка наводи да је у „блиској вези са идејом писања и Бартова идеја посвећености. Према Барту, посвећени писац је 'онај који тежи аутентичном писму иако зна да ће сви облици писања кад-тад бити асимиловани у књижевности' и који се непрестано бори са конвенцијама и традицијом иако зна да никада у потпуности неће моћи да се ослободи трагова традиције“ (Јањетовић 2013: 6). Лако се може уочити да се Барт овим заокретом у великој мери приближава ставовима „посвећеног писца“ Хандкеа, који се, свестан ове дистинкције, од самог почетка борио против шематизоване употребе језика и идеолошки обојеног приказивања стварности.

У исто време, тачније, у другој половини 60-их година, Хандке пише низ програмских списа с намером да појасни наведене ставове и образложи своја поетичка гледишта. Преиспитујући улогу књижевности и смисао песничке егзистенције, у есеју *Ја сам сџановник куле од слоноваче* (*Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturmes*, 1966) он први пут износи кључну мисао о књижевности којој ће остати доследан до данас, а то је, да су писање и читање првенствено „начин упознавања себе и пут до унутрашњег преображаја“ (1972а: 19). Спознавши кроз властито читалачко искуство сазнајни и етички потенцијал књижевности, Хандке истиче њен значај за развој свести и критичког мишљења, који је, по њему, далеко већи од утицаја званичног система образовања. И баш зато што представља битно средство спознаје, књижевност се не сме заснивати на пукој имитацији, већ непрестано мора преиспитивати постојећу слику света и бити у потрази за новом методом приказива-

ња стварности. Хандке зато критикује методу новог реализма и захтеве савремене критике, где се од писца очекује да реалистично приказује конкретне појаве и социјалну димензију стварности, сматрајући да тако идеолошки везан за дату слику света, он затвара поглед пред богатством могућности и себи ограничава приступ неисцрпном извору инспирације. Од књижевности Хандке очекује „да деконструира све наизглед коначне слике стварности“ (1972а: 20) како би читаоцима предочила и друге, до тад неосвешћене могућности виђења света. По Хандкеу, критичка позиција књижевности произилази из њене способности да прошири свест читаоца, а то ће постићи тако што ће разорити постојеће обрасце и показати да постоје и други модели мишљења, говорења и постојања, чиме ће му отворити поглед за нов доживљај света и омогућити да свесније живи.

Међутим, у истој мери у којој „реалистични приказ стварности сматра само једном у низу истрошених метода“, Хандке се супротставља „произвољном приповедању“ које се ослања на фантазију и фикцију (1972а: 23). „Хандкеова почетна позиција из 60-их година, коју он заступа од његовог романа првенца *Сиршљени*, заснива се на одбацивању фиктивних прича и истрошених манира писања помоћу којих се ствара фикција. Он инсистира на преношењу непосредних искустава, те током 60-их година покушава да деконструкцијом традиционалног начина писања изнађе одговарајуће моделе приповедања којима би се таква прича могла приказати“ (Крстановић 2022: 29). Иако од 70-их година одустаје од деконструкције дотадашњих приповедних стратегија инсистирајући још више на аутобиографском моменту, јасно је да Хандке не одступа од свог уверења да књижевност игра активну улогу у развоју критичког мишљења и процесу самоспознаје. Тиме што нам омогућава да непосредна искуства критички сагледамо, књижевност нам отвара поглед за богатство могућности и скривене аспекте стварности, охрабрујући нас да се супротставимо ограничавајућим нормама друштва и свесније живимо. Измишљена прича то не може да понуди, она у најбољем случају може „да забави читаоца, док писца отуђује од властите приче и удаљава га од стварности“ (1972а: 23). Хандке, који „од књижевности очекује да разори све дате и наизглед непромењиве слике стварности“ и стално буде у потрази „за новим методама помоћу којих ће описати и променити свет“, убрзо се због својих ставова нашао на удару критике (1972а: 19, 20). Писац који фикцију сматра превазиђеном и бескорисном као и дотадашње начине приказивања стварности, који противно захтевима нормативне књижевности одбија да „прича приче“, али и да описује социјалну димензију стварности, проглашен је за „становника куле од слоноваче“ „формалисту“ и „естету“ (1972а: 26).

Наставак истоименог текста доноси низ замерки на рачун позоришта, које се Хандкеу чини „као некаква реликвија из прошлости“ (1972а: 27), при чему поштеђени критике не остају ни „модерни аутори“ попут Бекета и Брехта. Иако уважава Брехтову жељу да пасивне гледаоце подстакне на критичко размишљање тако што ће им показати да на сцени приказана „стварност“ није никаква непромењива датост, већ само једна у низу потенцијалних могућности, подложна обликовању и промени,⁴ Хандке констатује да је најзначајнији немачки драмски писац 20. века

4 У том смислу је занимљива теза Слободана Селенића да је авангардно позориште (од театра апсурда, па све до нове енглеске и америчке драме) упркос декларативном одрицању од Аристотела – само потврда његове поетике. Селенић притом Аристотелову поставку о три јединства на сцени

подбацио у својој намери. Коментаришући принципе епског позоришта и његово „антиилузионистичко начело“ (V-Effekt), он надаље тврди, да су све драмске технике које за циљ имају да оно што је обично прикажу на неуобичајен начин и тиме допринесу дезилузионизацији, већ због тога што илузију настоје да прикажу као стварност (а позориште ништа друго до илузије не може да пружи), и саме нужно миметичке. И поред настојања да употребом модерних драматуршких средстава спречи уживљавање гледалаца у радњу како би их подстакло на критичко размишљање, „Брехту за руком није пошло ништа друго до да им прикаже илузију и упрошћену слику стварности“ (1972а: 26-27).

Друга замерка Брехту односила се на његов политички ангажман, на уверење да позориште може бити медијум за преношење политичких порука, а публика активни учесник у мењању стварности. Хандке одбацује сам појам ангажоване књижевности, који, сматра, по себи већ представља антитезу, а тврдњом да је политички ангажман противан суштинској природи уметности, он се такође супротставља и Ролану Барту. Супротно његовој тези о нераскидивој повезаности уметности и друштвеног контекста, у есеју *Књижевност је романтична* (*Literatur ist romantisch*, 1966), Хандке настоји да докаже да политички ангажман не може бити категорија и својство књижевности. Књижевност је по природи романтична, она није утилитарна и не сме служити за промовисање политичких идеја. Пошто је по Хандкеу књижевно дело независна појава, аутономна творевина у суштини једнака њеној форми, политичке идеје преточене у књижевни текст нужно се саображавају законима књижевног текста, те губећи своју првобитну особеност, попримају нову, уметничку функцију. Преточен у уметност, политички активизам удаљава се од своје природе и тиме, лишен своје суштине, губи на значају и постаје потпуно бесмислен. Хандке такође истиче да ангажовани аутори свет посматрају кроз призму својих политичких убеђења, због чега је приказ стварности у њиховим делима „упрошћен и паушалан“ (1972а: 38). Таквој шаблонизованој слици стварности, Хандке супротставља свој рефлексивно-дескриптивни приступ, а од политичког активизма се ограђује тврдећи да „као писац види само конкретне појединости за које би пожелео да су другачије, док за стварност као апстрактну целину не познаје алтернативу коју би могао да понуди“ (1972а: 27).

У првим редовима есеја *Straßentheater und Theatertheater* (1966), у којем се бави уличним театром, Хандке кроз критику Брехтовог епског позоришта додатно разрађује изнете ставове. И поред тога што му је „показао да стварност није никаква природна датост, већ вештачка творевина која је одраз друштвено-политичког контекста и као таква подложна промени“ (1972а: 63), он Брехтову замисао да друштво мења путем позоришта у основи сматра погрешном. Самим тим што је друштвено-политичку проблематику преточио у књижевност и приказао је на театарској позорници, одузео јој је реалну основу и обесмислио политички активизам. Позориште као институција, по Хандкеовом мишљењу, није подесно место за спровођење друштвених реформи. Оно искривљује стварност, речи и покрете,

не схвата буквално, већ „као подразумевајућу у свести гледалаца“. У том контексту, он наводи низ теоријских и практичних примера, на основу којих изводи закључак „да су управо они који су се највише одрицали Аристотела – показали да су доследни настављачи његове теоријске поставке“ (Lazić 2021: 3).

због чега је сваки покушај политичког активизма у позоришту осуђен на пропаст. Ангажовати се треба у свакодневници и стварности, а не, како је Брехт погрешно веровао, глумити стварност у позоришту. Њему је, како тврди Хандке, „неоспорно пошло за руком да помери границе драмског стваралаштва, али му није пошло за руком да помери публику и подстакне је на промену хијерархије моћи у свету“. Једино у чему је Брехт сасвим извесно успео, закључује Хандке, јесте „да многима подари неколико сати правог уживања“ (1972a: 52).

Наведени критички ставови нашли су свој одраз у провокативном комаду *Псовање њублике*, у којем се Хандке директно супротставља како класичном драмском позоришту тако и Брехтовом епском театру.

Иако и сам од гледалаца захтева да искључе емоције како би рационално и критички сагледали свет и свој положај у њему, Хандке, за разлику од свог претходника чија је пажња била усмерена на социјалну димензију стварности, од своје публике не очекује политички ангажман. Међутим, у намери да гледаоце подстакне да се замисле над собом и природом позоришта, он чак иде корак даље од Брехта – Хандке додатно раздија класичну драмску форму тако што свој комад лишава фабуле, док се глумци, који не тумаче ликове, са позорнице директно обраћају публици. Иако и сам користи онеобичење као драматуршко средство, Хандке не сматра да је за његову примену неопходна драмска радња; он за разлику од Брехта гледаоце од самог почетка ставља у неочекивану ситуацију, због чега у *Псовању њублике* онеобичење више не представља само скуп коришћених драмских техника, већ полазну основу и методу Хандкеове драматургије.

Епски театар је без сумње донео значајне новине за позориште, али се Брехт није одрекао основних елемената драмског стваралаштва – радње и ликова. Код Хандкеа они изостају. Његов комад се не заснива ни на подражавању стварности ни на фикцији, њему нису потребни ни илузија ни глума, што он и експлицитно наглашава у самом драмском тексту *Псовања њублике* речима: „Ми не излазимо из некакве представе да би вам се обратили. Нама нису потребне илузије како бисмо вас дезилузионизовали. Ми вам ништа не показујемо. Ми не приказујемо судбине. Ми не приказујемо снове“ (1972b: 20).

И Хандке као ни Брехт од гледалаца очекује да рационално просуђују и са критичком дистанцом прате дешавање на позорници, али он, за разлику од свог претходника, не сматра да му је за то потребан некакав привид стварности. Самим тим што им на сцени није приказана драмска радња чије би разрешење с узбуђењем ишчекивали, гледаоци у потпуности остају фокусирани на садашњи тренутак, што је по Хандкеу не само предуслов за рефлексију и буђење самосвести, већ и подстицај за прихватање новог концепта позоришта. У таквом новом позоришту без сцена и покрета глумци не тумаче одређене ликове на чијој се интеракцији и међусобном конфликту обично заснива радња. Хандке у тексту *Псовања њублике* и експлицитно негира постојање овог драмског елемента: „Ми ништа не глумимо“, тврде глумци на сцени, „Ми не иступамо из улога. Ми немамо улоге. Ми смо ми“ (1972b: 23), а како би додатно истакли бесмисао емоционалног уживљавања, они кажу: „Ми не желимо да вас подстакнемо да изразите осећања. Ми не играмо осећања. Ми не представљамо осећања“ (1972b: 33). Пошто му циљ није стварање при-

вида нити буђење саосећања, код Хандкеа (додуше већ и код Брехта) изостаје још један од кључних елемената без којег се класично позориште није могло замислити – катарза – до које овде не може доћи јер је она сасвим обесмишљена.

Глумци, које и сам Хандке избегава тако да назове (осим у наслову својеврсног упутства „Правила за глумце“, које је приложио драмском тексту), не глуме, они су само говорници, чија се функција састоји искључиво у томе да искажу ставове писца: „Ми не изражавамо себе, већ мишљење аутора” изговарају они, појашњавајући гледаоцима своју улогу (1972b: 33). Непосредно обраћање публици, техника коју је Брехт спорадично користио у епском позоришту тако што би глумци повремено „иступили из улога“, код Хандкеа представља полазну тачку и главни драматуршки поступак. Стога кључну разлику и револуционарну иновацију у односу на дотадашња драмска остварења, како Брехтова тако и класична, у *Псовању њублике* представља померен фокус, који више није усмерен на драмску радњу и глумце на позорници, већ на саму публику. Комад је писан и изводи се искључиво ради публике, која, приморана да буде активни учесник, „слуша, проживљава речено, проналази се у реченом те формира свој став на темељу свих упућених глумачких речи и реченица које допиру с позорнице” (Војић 2018: 12): „Ви сте тема. Ви сте у средишту интересовања. Овде се не дела. Овде се ми давимо вама. [...] Ми вас анализирамо. Ви сте у центру пажње” (1972b: 24-25). А тиме што јој се глумци директно обраћају, публика не само да постаје један од актера представе, она истовремено ступа у посредан дијалог са аутором представе, чије идеје и ставове глумци на позорници преносе.

Такође, у складу са раније изнетим аутопоетичким ставовима којима појашњава етичко-сазнајну функцију уметности, Хандке гледаоцима ставља до знања да у позоришту неће бити у прилици да уживају у уметности нити да се забаве. Њима он предочава да се у позоришту налазе како би стекли одређене увиде, како би спознали своја унапред формирана очекивања и освестили своје унапред програмиране поступке. Од њих се тражи да више не буду пасивни посматрачи и уживаоци уметности, већ да суочавањем са собом стекну нову самосвест, али и да се замисле над суштином и функцијом позоришта:

Ви сте дошли са одређеним представама. [...] Ви сте имали одређена очекивања. Својим мислима сте били испред времена. Ви сте нешто замишљали. Ви сте се припремили на нешто. Ви сте се припремили да нечему присуствујете. Ви сте се припремили да заузмете место, да седите на плаћеном месту и нечему присуствујете. [...] Ви сте, дакле, предузели мере и припремили се на нешто. Препустили сте се. Ви сте били спремни да седите и да вам се нешто пружи (Handke 54).

Хандке гледаоцима предочава да су њихова очекивања одраз усвојених образаца и друштвених конвенција, због чега се изречена критика може тумачити и као покушај супротстављања тврдњи Ролана Барта – да се не само стварање, већ рецепција уметничког дела увек одвија под унапред датим, „институционалним оквирним условима“ (Lazić 2021: 2).

На симболичном примеру позоришта Хандке гледаоцима показује колико је важно да не подлегну манипулацији, већ да размишљају изван устаљених матрица, јер је то нужан предуслов за (само)спознају и жељене промене:

Ви сте се завалили у своја седишта. Представа је могла да почне. Ви сте се припремили. [...] Ви сте пратили. Ви сте следили. Ви сте допустили да се догађа. [...] Ви сте дозволили да вас ставе пред готове чињенице. Ви сте дозволили да вас заробе. Ви сте дозволили да вас опчине. Ви сте заборавили где сте. Ви сте заборавили на време. Ви сте постали непомични и остали сте непомични. Нисте се померили. Нисте делали. Ви нисте чак ни пришли ближе како бисте боље видели. Ви нисте следили природни нагон (1972b: 37).

Иако и Хандке гледаоцима замера некритичко мишљење и пасивност, из драмског текста јасно произилази да се његова намера ипак разликује од Брехтове. Као што је већ истакао у својим програмским списима, он, за разлику од Брехта, не настоји да путем позоришта мења друштво, већ позориште види као место које ће публици омогућити да рационалним увидима другачије сагледа стварност и стекне дубљу спознају себе. Његов фокус је на појединцу и његовој способности да очува властиту индивидуалност у савременом друштву које је детерминисано идеолошким матрицама и фундаменталном снагом језика, на чију природу и утицај он покушава да нам укаже: „Тиме што вам говоримо, ви постајете свесни себе. Зато што вам се обраћамо, стичете свест о себи. Постајете свесни да седите. Постајете свесни да седите у позоришту“ (1972b: 34).

Како би гледалац био способан да се преиспита и спозна своје емоције и реакције, он мора бити свестан свог присуства у позоришту, где ће му уз помоћ сугестивног деловања језика бити пружена могућност да мисли изван усвојених оквира и креира сопствене асоцијације: „Ваше су мисли слободне. Ви још увек стварате ваше властите мисли. Ви видите да говоримо и чујете да говоримо“ (1972b: 19). Спознавши да је тај процес онемогућен у класичном драмском позоришту, и сам Брехт је инсистирао на контрадикторности, на нескладу између драматургије и чињеница, а за тај поступак користио је појам „онеобичење“. Међутим, док је он сматрао да је човек условљен и ограничен социјално-политичким факторима, па му је стога потребно указати на њих, Хандке настоји да допре до сржи феномена отуђености и проучи на који начин устаљени мисаони обрасци и језичке конструкције детерминишу наше поимање стварности, а самим тим и наше укупно постојање.

Негација и провокација битне су одлике *Псовања њублике*, али, иако о томе овде непосредно није било речи, и осталих Хандкеових говорних комада. Хандке, као и Брехт, полази од намере да освети публику тако што ће јој показати да не постоји само једна дата стварност, већ безброј њених потенцијалних могућности. Како би то остварио, он се опредељује за негацију познатих формалних метода, те деконструкцијом дотадашњих драмских модела и успостављањем нове револуционарне драматургије која „обједињује драмске, епске и постдрамске елементе“, успешно помера границе позоришног стваралаштва (Воџић 2018: 148). Хандке, међутим, не жели само да разбије илузију стварности и револуционаризује позориште, он истовремено настоји да укаже и на свеprisутну злоупотребу језика, која, својим сугестивним деловањем отвара пут манипулацији, чинећи нас подложним за разне идеологије.

У свом драмском првенцу Хандке остаје доследан ставовима изнетим најпре на састанку Групе 47 у Принстону и потом у есејима насталим током 60-их

година. Уверен да суштину књижевности чини језик, он се клишеима и стереотипима у савременој уметности супротставља иновативним приступом, те у *Псовању њублике* изоставља драмску радњу стављајући акценат на изговорени текст. У свом „огоњеном“ комаду он ипак задржава два основна елемента сценске уметности – глумце и публику. Међутим, за разлику од дотадашње позоришне праксе где напетост произилази из међусобног односа ликова на сцени, при чему публика остаје непримећена, у *Псовању њублике* она постаје главни актер, предмет преиспитивања и критике.

Такође, док се Брехтова критика, обојена марксистичком идеологијом и ношена револуционарним тежњама, заснивала на уверењу да је путем позоришта могуће мењати политичку реалност, Хандке и овде остаје доследан противник политичког ангажмана у књижевности. Њега не занима ни „преваладавање прошлости“⁵ (*Vergangenheitsbewältigung*), којем су посвећени били послератни немачки писци, нити критика актуелне друштвено-политичке стварности. Он, за разлику од Брехта, трага за иновативним уметничким поступком којим ће предочити субјективни доживљај отуђења и егзистенцијалну проблематику у модерном добу, које је уједно и доба хиперпродукције и засићења на књижевној и позоришној сцени.

Извори

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

HANDKE 1972: HANDKE, Peter: *Stücke 1*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972.

Литература

BART 2013: BART, Rolan: *Mitologije*. Karpos, <https://www.scribd.com/document/362054986/Bart-Mit-Danas>

BOŽIĆ 2018: BOŽIĆ, Vanda: *Gluma u dramskom i gluma u postdramskom teatru*, <https://eteze.arts.bg.ac.rs/bitstream/handle/123456789/321/Doktorska%20disertacija%20VANDA%20BOZIC.pdf?sequence=2&isAllowed=y>

GOTTWALD 2021: GOTTWALD, Herwig: *Handkes Narrentum im Spannungsfeld seiner (politischen) Poetik*. <https://journals.openedition.org/austriaca/2874>

JANJETOVIĆ 2013: JANJETOVIĆ, Ljubica: „Poststrukturalističnost u teorijama Rolana Barta“. *Znakovi i poruke: časopis iz komunikologije VI-1*, Banja Luka: Komunikološki koledž, 2013.

JOSEPH 1969: JOSEPH, Arthur: „Peter Handke“, *Theater unter vier Augen*, Köln: Kiepenheuer und Witsch, 1968.

KRSTANOVIĆ 2022: KRSTANOVIĆ, Anđelka: „Die Poetik von Peter Handke im Licht der engagierten Literatur“. *O poetici međuprostora i međuvremena. Germanističko-slavistički*

5 Термин *Vergangenheitsbewältigung*, који се у немачком јавном дискурсу дуго користио у наизглед позитивној конотацији „суочавања“ са нацистичком прошлошћу, данас се критикује због импликација које носи глагол *bewältigen*, од ког је ова именица изведена. Наиме, преводни еквивалент глагола *bewältigen* је савладати, чиме се имплицира превазилажење и заборављање прошлости, а не суочавање са њом одн. прихватање кривице.

- susreti povodom dodjele Nobelove nagrade Peteru Handkeu*, Banja Luka: Filološki fakultet, 2022. [orig.] KRSTANOVIĆ, Anđelka: “Die Poetik von Peter Handke im Licht der engagierten Literatur”. *О поетици међупростора и међувремена, Германистичко-славистички сусрети поводом додјеле Нобелове награде Петеру Хандкеу*. Бања Лука: Филолошки факултет, 2022.
- LAZIĆ 2021: LAZIĆ, Petar: “Autonomija umetničkog dela”. *Diogen. Prokultura magazin*, http://www.diogenpro.com/uploads/4/6/8/8/4688084/petar_lazic_-_autonomija_umetnickog_dela.pdf
- MARRANCA 1976: MARRANCA, Bonnie: The “Sprechstücke”: Peter Handke’s Universe of Words. *Performing Arts Journal Vol. 1, No. 2*. https://www.jstor.org/stable/3245038?search-Text=Peter%20Handke&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3D-Peter%2BHandke&ab_segments=0%2Fbasic_search_gsv2%2Fcontrol&refreqid=fastly-default%3A55805f8917c2925dd67ede324b5b1b5
- NÄGELE 1981: NÄGELE, Rainer: “Peter Handke: Aspekte eines experimentellen Theaters”. *Colloquia Germanica Vol. 14, No. 3*. https://www.jstor.org/stable/23979777?search-Text=Peter%20Handke&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3D-Peter%2BHandke&ab_segments=0%2Fbasic_search_gsv2%2Fcontrol&refreqid=fastly-default%3A03937e68ca82609befa2262cb0cd2055
- NIĆIFOROVIĆ 2022 NIĆIFOROVIĆ, Ana: „Problematika verbalnog nasilja u govornim komadima Petera Handkea. *О поетички међупростора и међувремена. Германистичко-славистички сусрети поводом додјеле Nobelove nagrade Peteru Handkeu*, Banja Luka: Filološki fakultet, 2022. [orig.] НИЋИФОРОВИЋ, Ана : „Проблематика вербалног насиља у говорним комадима Петера Хандкеа“ *О поетици међупростора и међувремена, Германистичко-славистички сусрети поводом додјеле Нобелове награде Петеру Хандкеу*. Бања Лука: Филолошки факултет, 2022.
- PATRICK 1976 PATRICK, Brigitte: “Der Verfremdungseffekt von Brecht bis Handke”. *Dissertations and Theses*. Paper 2414. Portland State University. <http://doi.org/10.15760/etd.2412>
- SCHILLING 2015 SCHILLING, Laura: *Peter Handkes „Publikumsbeschimpfung“. Ein Skandalwerk, betrachtet aus dem 21. Jahrhundert*. <https://www.grin.com/document/343710>.
- VANDERATH 1970 VANDERATH, Johannes: „Peter Handkes Publikumsbeschimpfung: Ende des aristotelischen Theaters?“ *The German Quarterly* Vol. 43, No. 2 (March, 1970) https://www.jstor.org/stable/402829?readnow=1&seq=5#page_scan_tab_contents.
- WIKITHEK https://youtu.be/nooCY4MMO9Y?si=PTJ8t_UWEXHV2_Ns

Aleksandra M. Lazić Gavrilović

THEATER AND REALITY: PETER HANDKE'S EARLY POETIC STATEMENTS IN HIS
PLAY *OFFENDING THE AUDIENCE*

Summary

The paper explores Peter Handke's early poetic statements, primarily found in essays written during the 1960s, and their realization in the provocative play *Offending the Audience*. In this provoking dramatic work, Handke expresses his criticism of theatrical tradition and rebellion against the use of conventional linguistic patterns, which, in his opinion, inevitably distort reality and, through their suggestive influence, deprive individuals of their capacity for critical judgment. Handke raises several objections regarding contemporary literature and builds his dramaturgy in opposition to Bertolt Brecht: while Brecht, an advocate of Marxist ideology driven by revolutionary ideals, believed in using theater as a means to change political reality, Handke, belonging to a younger generation of artists, does not share this conviction. In literature, he seeks an innovative method to convey the subjective experience of alienation and existential issues in the modern era, which is characterized by both hyper-production and oversaturation in the realms of literature and theater.

Keywords: Peter Handke, Bertolt Brecht, theater, reality, engaged literature

