

## КРИТИКА МОВИ В «КАСПАРІ» ПЕТЕРА ГАНДКЕ

## LANGUAGE CRITICISM IN “KASPAR” BY PETER HANDKE

Пічугіна Т.Є.,

*orcid.org/0000-0002-7000-2357*

кандидат філологічних наук,

доцент кафедри зарубіжної літератури

Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара

У статті здійснено аналіз мовно-критичного експерименту у драмі П. Гандке «Каспар» (1967). Рання творчість П. Гандке, до якої належить ця п'єса, є вельми своєрідним, але й вельми типовим для австрійської драматургії 60-х рр. поєднанням концентрації на технічних можливостях та внутрішніх проблемах мистецтва із соціокритичною функцією. Зазначене поєднання тісно пов'язане з прихильністю молодого автора до естетики неоавангарду. Саме в руслі неоавангардистської естетики Гандке висуває на перший план проблему мови як семіологічного явища, виходячи при цьому з ідей Л. Вітгенштейна, насамперед – його концепції «мовних ігор». Ніби за Л. Вітгенштейном, П. Гандке наголошує на тому, що мова творить людину, а не навпаки. Проте концепція філософа у драмі загострюється, оскільки мова втрачає будь-який сенс, її соціальна функція полягає в позбавленні людини індивідуальності, пам'яті про себе. У Гандке посилений акцент на мові як інструменті маніпулювання особистістю, засобі «омасовлення». Навчання Каспара мові перетворюється, за визначенням автора, на «тортури мовлення», перетворює його на «одного з багатьох», на філістера та обивателя. Головна мета суфлерів – відзвичаїти Каспара самостійно мислити, слідувати встановленому порядку, порушення якого асоціюється із злочином. Драматург надає історії Каспара екзистенціального змісту, інтерпретуючи її як ситуацію «кожного», «усякого», використовуючи винятковий випадок як привід для викриття жорстокого за своєю суттю процесу соціалізації людини. П. Гандке виступає у цій п'єсі як представник так званої мовно-експериментальної літератури, обстоюючи принцип, згідно з яким основою для літератури є мова, а не предмети, події чи обставини.

**Ключові слова:** австрійська література, мовний скепсис, мовні ігри, неоавангард, експериментальна драматургія.

The paper provides an analysis of the language-critical experiment in the drama *Kaspar* (1967) by P. Handke. The early works of P. Handke, which this play belongs to, are quite peculiar, but also characteristic of the Austrian drama of the 60s, combining a focus on the technical possibilities and inner problems of art with a sociocritical aspect. This combination is closely related to the young author's commitment to the aesthetics of the neo-avant-garde aesthetics. It is in the context of neo-avant-garde aesthetics that Handke brings to the forefront the issue of language as a semiological phenomenon, based on L. Wittgenstein's ideas, especially his concept of "language games". Apparently, according to L. Wittgenstein, P. Handke emphasizes that language creates man, and not vice versa. However, the philosopher's concept in the drama is intensified as language loses all meaning, its social function is to deprive a person of individuality, of the memory of oneself. In P. Handke's drama, the emphasis is on language as a device for manipulating the individual, a method of "massification". Kaspar's language training turns, as the author defines it, into the "torture of speech", making him "one of the many", a philistine and a common man. The purpose of the prompters is to deprive Kaspar of the habit of thinking independently, to follow the established pattern, the violation of which is associated with a crime. The playwright gives Kaspar's story an existential meaning, treating it as a situation of "everyman", "everyone", using an exceptional case as a precursor to expose the inherently cruel process of human socialization. In this play, P. Handke acts as a representative of the so-called language-experimental literature, arguing that language – not objects, events or circumstances – is in the very essence of literature.

**Key words:** Austrian literature, language skepticism, language games, neo-avant-garde, experimental drama.

**Постановка проблеми.** Рання творчість П. Гандке являє собою вельми своєрідне, але й вельми типове для австрійської драматургії 60-х рр. поєднання концентрації на технічних можливостях та внутрішніх проблемах мистецтва із соціокритичною функцією. Зазначене поєднання тісно пов'язане з прихильністю молодого автора до естетики неоавангарду. Саме в руслі неоавангардистської естетики в якості спільного знаменника, покликаноного узгодити автореферентність мистецтва із соціальною критикою, Гандке висуває на перший план проблему мови як семіологічного явища, виходячи при цьому з ідей

Л. Вітгенштейна, насамперед – його концепції «мовних ігор».

Вітгенштейнове визначення мови як «пастки», «велетенської сітки хибних стежок» якнайкраще ілюструє мовний скепсис, що охопив інтелектуалів повоєнної доби. Загалом, мовний скепсис є провідною ознакою австрійської літератури ХХ століття. Якщо у першій половині століття проблема мови насамперед стосувалася її пізнавальних можливостей, то у другій половині більш актуальною стала проблема «мовної дресури».

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** В українському літературознавстві на сьогодні

майже немає досліджень, присвячених творчості П. Гандке. Список наявних розвідок обмежується кількома оглядовими статтями авторитетного літературознавця Д. В. Затонського [2; 3], до яких належить, зокрема, і передмова до збірки творів П. Гандке, яка побачила світ 1999 року у видавництві «Юніверс», – поки що єдиного україномовного видання творів австрійського письменника, та кандидатська дисертація М. О. Орлової «Філософсько-естетична проблематика та поетика прози Петера Гандке» (2008) [4]. Драматургія письменника залишається поза увагою українських науковців. Між тим її вивчення є вельми важливим і нагальним завданням, адже дослідження драматургії Петера Гандке дозволить розширити уявлення про австрійську літературу «нової хвилі», виявити специфіку мовної проблематики в австрійській драмі 60-х років ХХ століття та її зв'язок із експериментами французьких абсурдистів.

**Постановка завдання.** Завданням пропонованого у статті дослідження є аналіз мовно-критичного експерименту у драмі П. Гандке «Каспар».

**Виклад основного матеріалу.** Мова та експерименти з нею – це один із ключових аспектів ранньої творчості Петера Гандке. Мова як інструмент маніпулювання людиною, формування її свідомості – головна тема п'єси «Каспар»: «П'єса “Каспар” не показує, які події НАСПРАВДІ ВІДБУВАЮТЬСЯ чи НАСПРАВДІ ВІДБУВАЛИСЯ з Каспаром Гаузером. Вона показує, що МОЖНА зробити з кожною людиною. Вона показує, як когось можна наблизити до мови через мову. П'єсу можна було б назвати *тортурами мовлення*» [7, с. 7], – пише П. Гандке у вступі. За визначенням драматурга, дія «Каспара» розподіляється на три етапи:

1. Безмовний Каспар навчається розуміти світ за допомогою мови й співвідносити себе самого із нею.

2. Він опановує мову і навчається висловлювати себе, так що він стає певний себе.

3. Він розуміє, що обманювався, і мова маніпулювала ним та детермінувала його.

Драматург волів, щоб глядачі не спостерігали за розгортанням історії, а сприймали п'єсу як театральну подію. Цій меті відповідає і структура драми, яка складається з 65 сцен, з яких перша є описом шуму за завісою, а п'ятдесят дев'ята – звуків, які лунають з гучномовців під час антракту. Починаючи з середини 8-ї сцени і до 50-ї сцени Гандке розділяє текст на дві колонки, інколи заповнена лише одна із них, але частіше – вони обидві. У наступних десяти сценах повер-

тається традиційна типографія, як і на початку драми. А в фінальних 61–65-й сценах текст знову розподіляється на дві колонки, у 64–65-й – частково додається звичайне розташування тексту. Можливо, таке розташування матеріалу п'єси було підказане графікою «конкретної поезії», яка у 1950–1960-х роках була дуже поширена в німецькомовних літературах. У будь-якому разі, сам Гандке десятиріччям пізніше зізнавався, що серед явищ, які «бентежили» його уяву в 1960-ті роки, – поруч із Марксом та Фройдом, структуралістами та ін. – була «конкретна поезія». Не випадково епіграфом до цієї п'єси Гандке обирає вірш Ернста Яндля «thechdthenjahr» («шістнадцятий рік»), який увійшов до другої частини збірки «Голосно та Луїза» – «глас народу» (1966). Поезії цієї частини збірки вирізняються відвертим акцентуванням фонетичного начала. «З особливою наполегливістю автор фокусує увагу читача на відмінностях між візуальним та акустичним: пропонуючи читацькому оку своєрідні *партитури*, він наголошує на перевазі слухового сприйняття віршів – адже й сам Е. Яндль як прекрасний виконавець поезій і, не в останню чергу, як учитель розумів силу виголошеного слова та його здатність справляти враження на слухача» [6, с. 82], – зауважує Б. Стороха.

Вірш «шістнадцятий рік» відповідає задуму Гандке з двох причин: по-перше, це вік героя п'єси; по-друге, саме акустичному впливу піддається Каспар. На звуковому рівні Е. Яндль відтворює у вірші стукіт колес та гудки поїзда, герой вірша – шістнадцятирічний хлопець, що відправляється у подорож життям, сповнений надій та сили. Завдяки експерименту з мовою та використанню шаблонних уявлень про юні роки вірш набуває іронічного звучання. Каспар знаходиться у тому ж віці, що й герой вірша, однак зовсім не наділений такою ж бадьорістю. Ритм вірша Яндля вступає в контраст із рухами Каспара, який ледве спроможний пересуватися та говорити.

Мові Каспара навчають безособові голоси (Einsager), які вирізняються беземоційністю та механістичністю. Як зауважує на початку п'єси Гандке, ці голоси нагадують голоси вчителів фізкультури, читачів оголошень на вокзалі і т. п. Щоб посилити ефект механістичності суфлерів, Гандке пропонує записати їхні голоси на плівку. Слова суфлерів розташовані у правій колонці, а дії та слова Каспара – у лівій. Цей прийом дав змогу Гандке абсолютно однозначно відокремити слова суфлерів, загостривши тим самим конфлікт п'єси, зробивши Каспара самотнім не тільки в дії п'єси, а й серед букв книжки.

Щоб унаочнити процес навчання, автор пропонує використовувати пучки прожектора, щоб виділяти названі предмети чи спонукати Каспара до дії. Саме так описує Л. Вітгенштейн у «Філософських дослідженнях» первинний етап навчання мові: «Дітей привчають виконувати саме цю роботу, вживати під час неї саме ці слова й саме так реагувати на слова інших. Важлива частина цього привчання полягає в тому, що той, хто навчає, вказує на предмети, повертає до них увагу дитини і при цьому вимовляє слова, наприклад, слово “плита”, одночасно показуючи її форму. <...> Це наочне навчання слів, можна сказати, утворює асоціативний зв’язок між словом і річчю» [1, с. 94]. Саме так навчають Каспара орієнтуватися у світі.

На перший погляд, цей метод навчання є ефективним і слугує «соціалізації» героя. У третій сцені, коли Каспар виходить на сцену, Гандке детально описує неузгодженість його рухів, що призводить до падіння героя. Сидячи, Каспар виголошує своє речення: “Ich möchte ein solcher werden wie einmal ein anderer gewesen ist” (Я хочу стати тим, ким колись був хтось інший) [7, с. 13]. Це речення є модифікацією слів Каспара Гаузера: «Волю стати таким самим лицарем, яким і мій батько був», – і, можливо, саме ця фраза стала причиною його смерті. Трансформуючи слова Каспара Гаузера, Петер Гандке водночас натякає на вбивчу силу слова та вводить тему «Іншого», тобто комунікативних можливостей слова. Наступні сцени демонструють спроби Каспара встановити контакт зі світом речей за допомогою свого речення. Щоправда, цей контакт має виключно деструктивний характер: він тусає ногою шафу, перекидає стілець, стіл і крісло-гойдалку, вириває шухляду стола й кидає її на підлогу і т.д. Своє речення Каспар співвідносить виключно з ситуацією падіння, в результаті його дій воно стає унаочненням безладу. Для П. Гандке безлад є антонімом ладу (Ordnung) та синонімом індивідуальної свободи. Це стає зрозумілим, коли до справи беруться вчителі. Вони не стільки навчають Каспара «розуміти» мову, скільки вимагають від нього особливого бачення мови: починаючи з констатації систематизуючої функції мови, її здатності упорядковувати світ та привносити лад у життя людини, суфлери врешті доходять протилежного висновку: «Речення може значити що завгодно» (Der Satz kann noch alles bedeuten) [7, с. 21].

Спочатку Каспар намагається зберегти те єдине речення, з яким він прийшов у світ людей, але поступово він втрачає здатність сказати, або

зробити будь-що: його речення було «витравлене» (*ausgetrieben*) із нього. Власне, складається таке враження, що його насильницьки позбавили його індивідуальності, його «історії». Слова суфлерів поступово перетворюються на накази, причому найбільш частотним словом – у різних його модифікаціях – є дієслово «ordnen» (наводити порядок). Врешті-решт «наводити порядок» перетворюється на “Geordnet sein” (бути впорядкованим), що підкреслює, так би мовити, маніпулятивний характер слова. Ніби за Л. Вітгенштейном, П. Гандке наголошує на тому, що мова творить людину, а не навпаки. Проте концепція філософа дещо загострюється, оскільки мова втрачає будь-який сенс, її соціальна функція полягає в позбавленні людини індивідуальності, пам’яті про себе. Безглуздість «мовних ігор» підкреслюється тим, що питання та відповіді спочатку побудовані граматично вірно, але змістовно вони абсурдні, як наприклад: «Що ти говориш? Ти сидиш. Де ти сидиш? Ти вимовляєш і наговорюєш». Останні накази ніби списані з лексикону тюремщика або дресувальника: «Лежати. Стояти. Сидіти. Вишикувайсь. Слухати! Стояти!! Відчиняй!!!» Тим самим наголошується насильницький характер слова, його травматична складова. Невипадково у подальшому слово «біль» стане одним з найчастотніших у п’єсі, а Каспар уже в наступній сцені скаже: “Damals, als ich noch weg war, habe ich niemals so viele Schmerzen im Kopf gehabt, und man hat mich nicht so gequält wie jetzt, seit ich hier bin” [7, с. 29]. Саме це речення, яке тематизує страждання та біль, є першим вірним і самостійним (der erste ordentliche Satz) висловлюванням Каспара.

Процес виховання та науки Каспара відбувається нелінійно і не так просто. Суфлери тиснуть на нього, наче молотком вбивають в його голову та свідомість моделі тоталітарно-репресивного мислення. У сценах, в яких Каспар поступово приводить у порядок свій одяг та приміщення, особливу роль відіграє принцип зміни освітлення: прожектор слідує за його рухами і вимикається, коли він, покірний суспільним нормам, завершує ту чи іншу дію. Його дії супроводжуються прописними істинами бюргерської моралі. Головна мета суфлерів – відзвичаїти Каспара самостійно мислити, тупо слідувати встановленому порядку. Будь-яке порушення цього порядку асоціюється із злочином. Так, наприклад, якщо хустинка лежить, то, можливо, нею когось придушили [7, с. 32].

Відбиттям ідеального порядку є ідеальне речення. Яким же воно повинно бути? Майже за Вітгенштейном, суфлери визначають це речення

у негативний спосіб: “Jeder Satz, der nicht stört, nicht droht, nicht zielt, nicht fragt, nicht würgt, nichts will, nichts behauptet, ist ein Bild von einem Satz” [7, с. 34] (Кожне речення, яке не заважає, не погрожує, не має мети, не душить, нічого не хоче, нічого не стверджує, є прообразом речення). У такому разі ідеальне речення – це мовчання, воно позбавлене комунікативної функції та передбачає відсутність індивідуальності. Не випадково у подальшому надається перевага тавтологічним висловлюванням, які, за Вітгенштейном, є формально істинними, але безглуздими.

Каспар навчається рахувати, порівнювати, обґрунтовувати, аргументувати та управляти своїм тілом. Якщо раніше дії та речення слідували один за одним, то тепер рухи Каспара все більше відповідають реченням суфлерів. Ілюзорна свобода дії розвінчується як біхевіористський модельний процес, адже твердження суфлерів: «Ти мусиш навчитися діяти самостійно», – суперечить тому, що відбувається на сцені: Каспар робить лише те, на що вказує прожектор. Зрештою Каспар нагадує «манекен на виставці комфортабельного житла» (das Bild einer Puppe inmitten einer Wohnkulturausstellung), а сцена освітлюється, як на свято. Проте саме в цей момент суфлери наголошують: «Ти живеш не для розваг» (Du bist nicht zum Vergnügen auf der Welt [7, с. 41]). Світло поступово згасає, майже у повній темряві Каспар повторює сентенцію суфлерів: «Все, що робить мене краще, робить мене краще для чогось» (Alles, was mich gut macht, macht mich gut zu etwas [7, с. 42]). Тим самим наголошується, що людина, наче річ, має лише споживацьку вартість. Вона – товар, який має цінність лише тоді, коли приносить користь.

У 27 сцені Каспара навчають саме тим конструкціям, які нічого не висловлюють. Ці речення навчають граматичним моделям «ні ... (а)ні», «так ... але», «як ... так і», «не тільки ... але й», «чим більше, тим краще», які зазвичай приховують власну думку чи позицію, найчастіше є виразом автоматичних алібі, перепрошень та пустих фраз. Ця сцена побудована як діалог, причому Каспар у своїх відповідях наповнює ці граматичні конструкції суспільним змістом. У такий спосіб Гандке демонструє сумнівність позиції того, хто використовує подібні моделі мовлення. Цілком закономірно, що за ними слідують речення, в яких у функції підмета використовуються слова «кожен», «жоден», «ніхто» та «всі» і які є узагальненнями. Кульмінацією сцени є момент, коли Каспар говорить ті ж самі слова, що й суфлери: його та їхня мови нарешті стають ідентичними.

Поступово Каспар починає усвідомлювати власне існування як часовий процес, як певну історію, а проте виявляється, що єдиною формою усвідомлення власного «Я» є тричі повторене тавтологічне висловлювання: “Ich bin, der ich bin” [7, с. 56] (Я той, хто є), – а безпосередньо за ним слідує абсолютно абсурдне питання: “Warum fliegen da lauter so schwarze Würmer herum?” (Чому навколо літають самі геть чорні черв’яки?). Обидва речення є цитатами: перше – із Святого Письма (Вихід, III, 13), друге – із драми Е. фон Горвата «Казки Віденського лісу». П. Гандке чітко дає зрозуміти, що будь-яка нав’язана ззовні впорядкованість, підкорення стереотипам приховують у собі нівелювання світосприйняття, утрату ідентичності. Саме так інтерпретує це місце К. Кухенбекер: «Він повторює своє речення тричі, моделі речень зробили із нього самого модель, яку можна замінити або обміняти, що унаочнюється з виходом на сцену трьох інших фігур у таких саме масках» [10, с. 10]. Водночас твердження «Я той, хто є» може означати також самоусвідомлення героя, тим більше, що воно є прямим посиленням на самовизначення Бога. Так, П. Горн твердить: «Коли Бог говорить: “Я той, хто є”, – він визначає себе як істоту без меж, людина ж усвідомлює свої межі саме тоді, коли вона осягає себе як індивіда» [8, с. 36]. Проте на момент виголошення цієї сентенції Каспар навчається лише розрізняти між собою та світом речей, причому речі не завжди підкорюються йому, насамперед це стосується шафи, дверцята якої він не може зачинити. Власне, тут оприявнюється сартрівська концепція «буття для себе» і «буття в собі», а Каспарове “Ich bin, der ich bin” висловлює зайвість усякого існування. Абсурдне питання, яке слідує за констатацією власного існування, лише підкреслює його зайвість. Слід зауважити, що певною мірою Гандке сам пояснив значення цього питання: «Мені подобаються ці БОЖЕВІЛЬНІ речення у Горвата, які демонструють стрибки та протиріччя свідомості. <...> Помираюча розмахує руками у повітрі: “Диви, навколо літають самі геть чорні черв’яки...”» [9, с. 85]. Отже, це речення демонструє зміни у свідомості Каспара, абсурдність його існування, а, можливо, його наближення до повного знищення.

Процес саморефлексії Каспара завершується у 32 сцені словами суфлерів «Ми тебе розкололи» (Du bist aufgeknackt). Як розколотий горіх демонструє своє ядро, так Каспар демонструє свій внутрішній світ. Інші чотири Каспари, як продукти клонування, в ідентичних костюмах і масках

є театральним втіленням «внутрішнього світу» оригінального Каспара. Вони іронічно наслідують здібності, які розвинув у собі оригінальний Каспар, а коли нарешті завершується демонстрація досвіду болю, суфлери замовкають, а Каспар зачиняє дверцята шафи. Отже, процес науки Каспара завершений, тепер він може «закритися» від світу. Ми бачимо Каспара, який, повернувшись спиною до залу, обіймає себе руками. Повернутися спиною до залу й зачинити дверцята шафи має однакове символічне значення. На думку А. Котце, це означає, що Каспар «став свідомим, в якій скрутній ситуації він перебуває, та вирішив надалі закритися від світу, щоб він більше не міг йому щось вчинити» [9, с. 88].

У наступній сцені він з'являється перед глядачем зі схрещеними на грудях руками, та висловлює свою гордість досягнутим: він став повноцінним членом суспільства. «Ich möchte ein Mitglied sein. Ich möchte mitwirken. Ich bin stolz auf das Erreichte» [7, с. 68]. Здається, що своїм «вихованням» суфлери досягли своєї мети, перетворивши Каспара на «одного з багатьох», на філістера та обивателя.

Тепер глядачі на власній шкірі мусять зазнати «тортури мовлення», пройти шлях героя. Під час антракту із гучномовців на них обрушуються уривки фраз, фрагменти виступів міністрів, президентів, вождів, відверті алогізми. Показово, що після антракту дверцята шафи знову стоять відкритими, а на сцені, окрім оригінального Каспара, який у мікрофон розповідає про свої досягнення та вихвалює порядок у всьому (це можна сприймати як натяк на те, що він сам перетворився на суфлера), з'являються ще шість Каспарів. Вони

супроводжують мовленнєві зусилля Каспара какофонією слів, а коли п'ятеро ідентичних Каспарів вмощуються на дивані, їхні оригінальні маски здивування змінюються масками задоволення. Врешті й Каспар стає белькотати безглуздя, а його останні слова, повторені тричі: “Jeder Satz ist für die Katz” (Усяке речення – псу під хвіст). П'єса завершується відчаєм Каспара: в останній раз він намагається протистояти суфлерам і розповісти власну історію, проте доходить висновку: «Я – це я лише випадково». Все, на що він спроможний зараз, – тихо ненавидіти своїх суфлерів. Він п'ять разів повторює “Ziegen und Affen” (кози та мавпи) [7, с. 101], говорячи це ніби глядачам, але разом з тим і в нікуди. У фіналі завіса, опускаючись, збиває Каспарів, як дерев'яні кеглі. Як зауважує Дж. Стайн, «Гандке мав рідкісний дар розкривати перед глядачами глибини людської поведінки так, як вони того не сподівалися. Важко залишитися байдужим до його словесних і ситуативних дотепів, а також до надзвичайної його здатності активізувати усі можливі театральні символи і метафори» [5, с. 225].

**Висновки.** У «Каспарі» П. Гандке презентує вбивчу силу слова та проблематизує комунікативні можливості слова. Ніби за Л. Вітгенштейном, письменник наголошує на тому, що мова творить людину, а не навпаки. Проте концепція філософа у драмі загострюється, оскільки мова втрачає будь-який сенс, її соціальна функція полягає в позбавленні людини індивідуальності, пам'яті про себе. У П. Гандке посилений акцент на мові як інструменті маніпулювання особистістю, засобі «омасовлення» та знищення індивідуальності.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Вітгенштайн Л. *Tractatus Logico-Philosophicus*; Філософські дослідження. Київ: Основи, 1995. 311 с.
2. Гандке П. Жінка-шкульга : Повісті / пер. з нім., передм. Д. Затонського. Київ: Юніверс, 1999. 256 с.
3. Затонський Д. Творчість Петера Гандке. *Вікно в світ*. 2000. № 2(11). С. 125–131.
4. Орлова М. О. Філософсько-естетична проблематика та поетика прози Петера Гандке : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.04. Київ, 2008. 19 с.
5. Стайн Дж. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці. Книга 3. Експресіонізм та епічний театр / пер. з англ. – Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2004. 288 с.
6. Стороха Б. “Laut und Luise”: формування експериментальної поетики віршів Ернста Яндля. *Вікно в світ*. 2008. № 1(22). С. 77–100.
7. Handke P. *Kaspar*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1968. 102 S.
8. Horn P. Vergewaltigung durch die Sprache. *Literatur und Kritik*. 1971. S. 30–40.
9. Kotze A. von Zur Struktur von Peter Handkes *Kaspar*. *Fellinger R. (Hrsg.) Peter Handke*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch, 2004. S. 75–91.
10. Kuchenbäcker K. Das Theater des Peter Handke. *DU* 23. Oktober 1971. Heft 5. S. 5–15.