

Міністерство освіти і науки України
Київський національний університет імені Тараса Шевченка
Навчально-науковий інститут філології
Кафедра зарубіжної літератури

**Особливості смислової і формальної трансформації історії Каспара
Гаузера у Sprechstück Петера Гандке «Каспар»**

Кваліфікаційна робота

освітнього ступеня «бакалавр»

студентки 4-го курсу

освітньої програми

**«Німецька філологія та переклад, англійська
мова»,**

спеціальність – 035.043 «Германські мови та
літератури (переклад включно), перша – німецька»
Анастасії Андріївни ІЛЛІЧОВОЇ

Науковий керівник:

к. філол. н., Богдан СТОРОХА

«Допущено до захисту»

Протокол засідання

кафедри зарубіжної літератури

протокол №__ від «__» _____ 2024 року

завідувач кафедри _____

д.філол.н., проф. Лілія МІРОШНИЧЕНКО

КИЇВ

2024

ABSTRACT

Кваліфікаційна робота «Особливості смислової і формальної трансформації історії Каспара Гаузера у Sprechstück Петера Гандке “Каспар”» розкриває особливості роботи австрійського письменника, драматурга, прозаїка та есеїста Петера Гандке із образом Каспара Гаузера, емблематичної постаті європейської історії, що тлумачиться автором у душі інтелектуально-політичних настроїв 60-х років 20 століття.

Комплексний розгляд смислових і формальних трансформацій у творі Петера Гандке уможливлений роботою як безпосередньо з оригінальним текстом п'єси, до цього часу не перекладеної українською мовою, так і з працями низки теоретиків літератури, що займалися вивченням лінгво-світоглядної специфіки твору. Структурно кваліфікаційна робота складається з теоретичного опрацювання специфіки жанру Sprechstück та особливостей репрезентації постаті Каспара Гаузера в літературі; практична робота з текстом здійснює смисловий і формальний аналіз твору та виявлення релевантних темі роботи аспектів; методичний розділ демонструє можливості інтегрування тексту п'єси у процес вивчення у школі.

Усебічний аналіз твору Гандке передбачає декілька напрямків дослідження матеріалу, а саме – врахування особливостей обраної автором форми «Sprechstück», спрямованої на концептуалізацію стосунків історії та публіки – в контексті медіалізації інтерсуб'єктних стосунків суб'єкта і спільноти. Постать Каспара Гаузера, «дитини Європи», глибоко символічної фігури, сприймається через концепцію *tabula rasa* та можливості педагогічного впливу на формування суб'єкта всередині суспільства через виховальну діяльність та через рецепцію та вплив всередині 20 століття лінгвістичної філософії.

Результатом такого поєднання є вихід на рівень усвідомлення мови як владної структури, яка знаходиться в центрі філософської рефлексії в рамках постструктуралістської філософії. За рахунок цього відбувається перетлумачення

образу Каспара Гаузера у вимірі проблематики 20 століття після Другої світової війни, а також – новий виток у розумінні ролі суспільства відносно суб'єкта.

Структурно-смісловий аналіз тексту п'єси Гандке демонструє етапність роботи Гандке з матеріалом – стадії трансформації свідомості Каспара, котрій автор надає лінгвістичного виміру, демонструючи це грою з граматичними і синтаксичними структурами.

Спроба розробки матеріалів уроку для роботи з учнями і проведення навчальної бесіди з питань влади мови є доповнюючим компонентом роботи, що дозволяє залучити момент «дидактичності» до роботи з текстом, де постаті «дикторів» разом із фігурою Каспара Гаузера утворюють модель суспільної поведінки і впливу суспільних інститутів / наративів на формування індивідуальності.

ABSTRACT

The qualifying work «Peculiarities of the Semantic and Formal Transformation of the History of Kaspar Hauser in Peter Handke's Sprechstück “Kaspar”» reveals the specifics of the work of the Austrian writer, playwright, novelist and essayist Peter Handke with the image of Kaspar Hauser, an emblematic figure of European history, interpreted by the author in the spirit of the intellectual and political moods of the 60s of the 20th century.

A comprehensive examination of the conceptual and formal transformations in Peter Handke's work is possible due to the work with the original text of the play, which has not been translated into Ukrainian yet, as well as with the works of a number of literary theorists who have studied the linguistic and ideological specifics of the work. Structurally, the qualifying work consists of a theoretical study of the specifics of the Sprechstück genre and the peculiarities of the representation of Kaspar Hauser in literature; practical work with the text provides conceptual and formal analysis of the work and identification of aspects relevant to the topic of the work; the methodological section demonstrates the possibilities of integrating the text of the play into the process of studying at school.

All-round analysis of Handke's work involves several areas of research, namely, taking into account the peculiarities of the form of «Sprechstück» chosen by the author, aimed at conceptualising the relationship between history and the public, in the context of mediatization of intersubjective relations between the subject and the community. The image of Kaspar Hauser, «the child of Europe», a deeply symbolic figure, is perceived through the concept of tabula rasa and the possibilities of pedagogical influence on the formation of the subject within society through educational activities and through the reception and influence of 20th-century linguistic philosophy.

The result of this combination is the understanding of language as a power structure, which is at the centre of philosophical reflection within the framework of poststructuralist philosophy. Due to this, the image of Kaspar Hauser is reinterpreted

in the context of the 20th century after the Second World War, creating a new perspective on the role of society in relation to the subject.

The structural and conceptual analysis of the text of Handke's play demonstrates the stages of Handke's work with the material – the stage of transformation of Kaspar's consciousness, to which the author gives a linguistic dimension, demonstrating it by playing with grammatical and syntactic structures.

The attempt to develop lesson materials for working with students and conducting an educational conversation on the power of language is a complementary component of the work, which allows us to add a moment of «didacticism» to the work with the text, where the figures of the «prompters», together with the figure of Kaspar Hauser, form a model of social behaviour and the influence of social institutions / narratives on the formation of individuality.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	7
РОЗДІЛ I. «SPRECHSTÜCK» ЯК ТЕАТРАЛЬНИЙ ЖАНР СЕРЕДИНИ 20 СТОЛІТТЯ І МІСЦЕ В НІЙ ДРАМИ ПЕТЕРА ГАНДКЕ «КАСПАР».....	11
1.1 «П'єса-розмова» як форма концептуалізації стосунків суб'єкта і суспільства у театральній практиці та роль Петера Гандке у формуванні жанру.....	11
1.2 Рецепція історії Каспара Гаузера в історико-культурному та науково- літературному аспектах як фіксація трансформацій історичного- кримінального прецеденту.....	15
Висновки до першого розділу.....	20
РОЗДІЛ II. АСПЕКТИ ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЇ ТРАНСФОРМАЦІЇ П'ЄСИ «КАСПАР» ПЕТЕРА ГАНДКЕ.....	24
2.1 Структурна організація п'єси, організація автором простору тексту і простору рецепції історії Каспара Гаузера.....	24
2.2 Історичний та кримінальний прецедент п'єси «Каспар» через призму специфіки лінгво-сміслового вирішення Петером Гандке.....	33
Висновки до другого розділу.....	40
РОЗДІЛ III. ШЛЯХИ І СПОСОБИ ДИДАКТИЗАЦІЇ ТЕКСТУ ДЛЯ РОБОТИ З ГРАМАТИКО-СЕМАНТИЧНИМ МАТЕРІАЛОМ.....	44
3.1 Особливості дидактизації мовного матеріалу в контексті п'єси «Каспар».....	44
3.2 Комплекс дидактичного матеріалу для роботи з лінгво-семантичними явищами.....	46
Висновки до третього розділу.....	53
ВИСНОВКИ.....	55
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	59
ZUSAMMENFASSUNG.....	63
ДОДАТКИ.....	66

ВСТУП

Історія драматургії 20 століття знає кілька суттєвих змін, яких зазнає театр, котрий для німецькомовного ареалу починається з натуралістичної драми Франка Ведекінда і завершується наприкінці 20 – на початку 21 століття так званою «прекарною драмою». У центрі минулого століття у театральній практиці розгортаються важливі експерименти з формою і змістом, зумовлені, з одного боку, культурними та історичними трансформаціями суспільства протягом першої половини 20 століття, а з іншого – тими травмами, яких зазнав світ під час Другої світової війни і наслідки чого Німеччина, Австрія та весь європейський німецькомовний ареал поступово усвідомлюють через культуру і літературу, конвертуючи травму війни в новітній текст. Лише наприкінці 20 століття Вінфрід Георг Зебальд опише у книзі «Повітряна війна і література» травми, яких зазнало німецьке суспільство в період другої половини Другої світової війни, але література відреагувала на це набагато раніше, уже наприкінці 1940-х років представляючи травматичний досвід через слово.

Важливим чинником, що став однією з причин появи п'єси Петера Гандке «Каспар» (1967), стало те значення, котрого в середині 20 століття після періоду тривалого розвитку з кінця 19 століття набуває лінгвістична філософія, а одним зі стовпів нового погляду на філософсько-лінгвістичні питання стає Людвіг Вітгенштайн, чия книга «Логіко-філософський трактат» стала одним із найважливіших текстів західної культури і німецькомовного ареалу зокрема – поруч із «Листом» Гуго фон Гофманстала.

Якщо перша п'єса Гандке «Висміювання публіки» присутньо була близька до його виступу на одному із засідань «Групи 47», де він звинуватив сучасних письменників старшого покоління у «імпотентності висловлювання» (Beschreibungsimpotenz), то вже «Каспар» (хронологічно четверта) і «повноформатна» п'єса, була присвячена аспектам мови як влади та тим мукам і тортурам, яких мова може завдавати. Невипадково Макс Фріш назвав цю п'єсу

«п'єсою десятиліття», адже вона сконцентровано поєднала в собі усі найболючіші теми інтелектуального життя: трансформацію світу, суспільство споживання, сумнів у мові, інструменталізацію суб'єкта, а також розмістилася напередодні революційних настроїв Європи II половини 1960-х років та була поставлена у 1968 році, котрий у німецькому світі з багатьох поглядів сприймається як рік народження сучасного суспільства.

Обираючи постать «дитини Європи», Каспара Гаузера, з його загадковою долею, таємницею народження і смерті відправною точкою, Петер Гандке знаходить того універсального концептуального персонажа, через якого він може вповні виявити всю проблематичність сучасної йому епохи та напруги лінгвістичного і соціально-культурного порядку в тодішній атмосфері часу.

З огляду на відсутність перекладу тексту п'єси, а також існування лише однієї захищеної дисертації по прозі Гандке з урахуванням широкої популярності Гандке в першу чергу як австрійського драматурга, **актуальність** роботи полягає в незаповненості інформаційної ніші драматургії Петера Гандке в Україні.

Новизна роботи полягає у погляді на інтерпретацію постаті Каспара Гаузера як емблематичної постаті європейської історії – жертви суспільства і суспільного тиску – через призму мовної організації тексту. **Мета** – розкриття комплексності смислових шарів драми Гандке через визначення чинників історичного й фактичного (історія Каспара) та стилістичного (структура твору, побудова мовлення).

Практичне значення роботи полягає в створенні напрацювань з аналізу лінгво-смислових та структурних експериментальних підходів сучасного австрійського автора, які можуть бути використані для розширення полотна австрійської літератури в українському літературознавстві.

Отже, **об'єктом** вивчення у кваліфікаційній роботі виступає текст п'єси-розмови Петера Гандке «Каспар» німецькою мовою (український переклад відсутній) за оригінальним виданням 1968 року. **Предметом** дослідження виступають смислові та формальні трансформації, здійснені письменником в

оригінальному тексті, що стосуються історії життя Каспара Гаузера (І третина 19 століття) та які для автора реалізуються через його особливий підхід до конструювання тексту, що відрізняється виразними структурними особливостями, та через прийоми візуалізації мови на різних рівнях: фонетичному, граматичному, синтаксичному. Експериментування з мовою для письменника підкріплює ревізійністський характер його роздумів про кореляцію суб'єкта і суспільства, отримує різнобічне підтвердження і вимагає аналізу та систематизації здійсненого автором.

Розкриття особливостей предмета досліджень вимагає вирішення наступних завдань: у теоретичній частині роботи – **визначити** специфіку п'єси-розмови як жанру, що грає свою роль для загальної теми твору; **розкрити** багатоманіття сенсів постаті Каспара Гаузера для європейської культури через призму його літературних та теоретичних рецепцій протягом 19 – 20 століть до Гандке, а також визначити ті сторони міту про «дитину Європи», що є релевантними для п'єси.

У практичній частині – **окреслити** структурні особливості твору, експериментальний підхід Гандке до організації тексту, його членування, вираження через нього ідеї «розмовності» (дискурсивності) як джерела особливої влади мови над суб'єктом; **проаналізувати** та **систематизувати** лінгво-семантичне багатоманіття експериментальної роботи Гандке зі змістом і елементами тексту для розуміння його стилістики і векторів роботи з мовою.

У методичній частині – **продемонструвати** та **узагальнити**, яким чином можна здійснити дидактизацію окремих фрагментів п'єси для унаочнення лінгвістичної складової, важливої при оволодінні мовою учнями – через усвідомлення впливу мови на людину на прикладі п'єси Гандке.

Робота передбачає опрацювання, вивчення, аналіз, систематизацію та групування явищ смислового і лінгвістичного порядків, котрі становлять особливість та унікальність п'єси Петера Гандке.

Теоретичне підґрунтя роботи складають праці теоретиків літератури, що безпосередньо чи дотично висвітлювали аспекти творчості Петера Гандке і п'єси

«Каспар» зокрема, а саме: У. Струве, Г. Рюле, Г. Сергуріс, К. Діксон, Б. Кнапп, У. Шульц, М. Міксер, А. фон Котце, Г. Гайнц, Г. Фалькенштайн, Д.Р. Бейлі, Р. Гілман, Р. Тейс та М. Дурцак.

Структура роботи зумовлена специфікою теми і передбачає наявність обрамлення (вступ, висновки, список використаних джерел, додатки) та основної частини, що поділена на три підчастини: теоретичну, практичну та методичну, кожна з яких сегментована на два окремі пункти, що разом складає шість підпунктів.

РОЗДІЛ I. «SPRECHSTÜCK» ЯК ТЕАТРАЛЬНИЙ ЖАНР СЕРЕДИНИ 20 СТОЛІТТЯ І МІСЦЕ В НІЙ ДРАМИ ПЕТЕРА ГАНДКЕ «КАСПАР»

1.1 «П'єса-розмова» як форма концептуалізації стосунків суб'єкта і суспільства у театральній практиці та роль Петера Гандке у формуванні жанру

Театральна традиція, одним із виявів котрої є поява «п'єси-розмови» (Sprechstück), знає тривалий перехід від Середньовіччя і Ренесансу, до часу яких успадковувалася антична драматична схема, до сучасності через зміну моделі тієї мови, що використовувалася для сценічної вистави. Від Ренесансу до Нового часу найпоширенішою формою драматичного твору була віршована драма (Versdrama), оскільки уявлення про те, що театральна вистава може виголошуватися прозовими рядками приходить достатньо пізно, хоча прозаїзація відбувається послідовно. Вплив «Флорентійської камерати» (кінець 16 – початок 17 століття), з якої починається історія європейської опери, актуалізував значення віршованої античної драми через уявлення, що тексти античних творів перш за все співалися. Тому барокова опера 17-18 століть, котра є відгалуженням театального мистецтва, розуміла репліки як віршовані тексти, протиставленням для яких стали прозові драматичні тексти, що ставилися на сцені без музичного супроводу.

Теорія драми говорить, що якщо на початку 17 століття англійська та іспанська драматургія все ще переживали залишки середньовічної драми, то французька драматургія здійснила якісний стрибок, спираючись на античну традицію та аристотелівську єдність місця – часу – дії і формулюючи форму «класичної драми» (Regeldrama).

Із 17 століття теорії театру постійно здійснювали ревізію та оновлення театального мистецтва з теоретичної точки зору, що впливало також на практичні результати, що стало особливо помітним для німецької драматургії у

18 столітті, коли усталюється уявлення про «драму», яка розпадається в німецькій практиці на «драму» / «трагедію» (Schauspiel), «комедію» (Lustspiel), «трагікомедію» (Tragikomödie), «сентиментальну комедію» (rührende Komödie), «бюргерську драму» (bürgerliches Schauspiel).

У 1927-1932 Бертольт Брехт пише свою «Теорію радіо», наголошуючи на «однобічності радіокомунікації» й проводячи паралелі між радіо та літературою. Він зазначає: *«Наша література безпорадна, вона свідомо уникає будь-якого впливу на читача, намагається нейтралізувати його, не виявляє закономірності всіх речей та явищ. Наша система освіти слабка і недолуга, у нас найбільше побоюються, як би народна освіта не призвела до небажаних наслідків»*, у такий спосіб стаючи на шлях модифікації глядача з пасивного спостерігача в учасника просвітницьких процесів й заохочуючи до активних роздумів [1, с. 15].

Теорія епічного театру Брехта в результаті стає чи не найбільшою трансформацією у театральній сфері для німецькомовного театру 20 століття. З нею ж безпосередньо пов'язана поява розмовного театру, п'єси-розмови, творцем якої по праву вважається Петер Гандке.

Його п'єса «Висміювання публіки» 1966 року, поставлена Клаусом Пайманом, означила той концептуальний поворот, що виділяє драматичну виставу (в інтерпретації Гандке) з ряду презентативних мистецтв, здійснюючи набагато більш радикальний підхід до дійства, що представляється на сцені, ніж це робив епічний театр Брехта. Основний акцент здійснено на фактичному руйнуванні «четвертої стіни» між акторами і публікою, що здійснюється так, як це реалізує концептуальне мистецтво II половини 20 століття: через відмову, редукцію і мінімалізм.

Для жанру «п'єси-розмови» характерне уникнення і повна ліквідація будь-яких елементів імітації, симуляції та відволікання уваги глядача від змісту того, що виголошують актори зі сцени. Відсутність будь-якого інсценування, костюмів, гри як штучності переносить фокус уваги на виголошені тези, на взаємодію мовця і слухача, актора і публіки. При цьому сприйняття не

позбавляється, як у випадку радіоп'єс, присутності «дії» та сценічних фігур, котрі втілюють говоріння на практиці.

«П'єси-розмови» знаходяться на межі театральної гри й реального життя, не створюючи окремих світ за допомогою картинки, а послуговуючись лише словами. Гандке використовує матеріал, який йому пропонує мова у своєму повсякденному прояві – афоризми, гасла, звертання, реклами, кліше тощо, – поєднуючи його в абсолютно новий, неочікуваний колаж [24, с. 55-56]. Він грається зі свідомістю глядачів, пропонуючи їм уривки підслуханих розмов, комбінує слова таким чином, що мозок автоматично хоче спродукувати загальноприйняте продовження, і руйнує очікування діаметрально протилежною думкою. Сам автор мету цього виду постановок окреслює наступним чином: *«Sprechstücke sind verselbständigte Vorreden der alten Stücke. Sie wollen nicht revolutionieren, sondern aufmerksam machen.»* [40, с. 95]

Попри те, що Гандке є постаттю, що якнайсильніше асоціюється з поняттям п'єси-розмови, перелік авторів і текстів не обмежується його творами «Висміювання публіки» та «Каспар». Німецька літературна традиція середини – другої половини 20 століття знає тексти, котрі або частково, або повністю знаходяться під впливом ідеї того, що інсценізація є архаїчним пережитком минулого і потребує оновлення через перенесення акценту на зміст та ідеї та відмову від активного залучення розважального формату, яким сприймаються декорації, грим, світло, імітація життя. Такі автори, як Томас Бернгард, Ернст Яндль та частково Роберт Шнайдер (у своєму театральному монолозі «Лайно»), зближуються з драматургією Гандке не лише через це специфічне ставлення до зовнішнього прояву ідеї театру, але і через особливий підхід до знаряддя п'єс, одночасно також і «об'єкта піклування», обираючи ним мову.

Це не виключає також і протиставленого цьому підходу до конструювання театральних сценічних текстів. Наприклад, п'єса Франца Ксавера Креца «Концерт за побажаннями» (1971) є однією великою ремаркою до сценічної постановки, протягом якої актриса-виконавиця ролі в моновиставі не вимовляє жодної репліки, ілюструючи своєю присутністю на сцені розкриття

драматургом тих «предметних констеляцій», котрі становлять її життєвий універсум.

Ще з кінця 19 століття лінгвістична складова у розумінні свідомості суб'єкта починає займати більше місця; виразне розчленування двох феноменів, мови і мовлення, призводить до щораз глибошого бажання зрозуміти, де проходить цей кордон. Вплив філософії початку 20 століття, зокрема австрійця Людвіга Вітгенштайна з його програмним текстом «Логіко-філософський трактат», звертає увагу на неспроможність мови виразити певні аспекти культурного і суспільного життя, які відрізняються від концепції прагматизму.

Оскільки мистецтво і культура, комунікація в суспільстві і культурні феномени є елементами уявного, дискурсивними складовими, породження дискурсу навколо них дозволяє проговорювати – і одночасно ставити під сумнів – проговорюваність зазначених тем. Так, у п'єсі Яндля «Гуманісти» спілкування між безликими безіменними персонажами м1, м2, м3 та б1 (мужик 1, мужик 2, мужик 3 і баба 1) відбувається мовою, котра втрачає ознаки своєї літературності, редукується до набору базових елементів без здатності до злагодженого комбінування та перекривання смислових лакун. Такою ураженою, обрізаною і нездатною до вираження модальності, часових форм, відтінків значень мовою персонажі намагаються проговорювати міт австрійської культури і літератури, постійно натикаючись на девальвацію сенсів і думок.

У «Висміюванні публіки» Гандке проводить аналіз суспільства як очікувань і реальності, запитів і їх невітлення, що «втілюються» на сцені через той словесний конфлікт, що поволі вибудовується між акторами й публікою, котра в певний момент втрачає статус недоторканої та опиняється під шквалом образ акторів-іпостасей, проте їхні образи – це не елемент внутрішньої сценічної гри, а вихід за межі обмеженого простору всередині «чотирьох стін» у вимір спільного простору театального приміщення, де між сценою і залом не проходить чіткої межі.

У випадку цієї гандківської п'єси – це не імітація / імітативність спілкування, а побудова нового модусу комунікації між умовною фігурою

(актором) і реальною фігурою глядача зі штучно нав'язаним статусом співучасника (другорядного персонажа) і в сенсі відсутності реплік, і в сенсі позбавленості значення як вирішальна фігура у дії та як щось менш важливе, стосовно кого актори демонструють здатність ображати, що є вольовим актом і виявом сили і влади.

1.2 Рецепція історії Каспара Гаузера в історико-культурному та науково-літературному аспектах як фіксація трансформацій історичного-кримінального прецеденту

У Світлий понеділок, 26 травня, 1828 на нюрнберзькій площі з'явився невідомий юнак, у руках він тримав лист до капітана кінноти з проханням від опікуна взяти хлопця в кавалерію. На вигляд чужинцю було років шістнадцять, проте поведінкою він нагадував радше одинадцятирічного. Він ледве ходив, не розумів, що йому говорили й без явного усвідомлення суті сказаного повторював одні й ті ж фрази: «Не знаю» та «Хочу бути кіннотником, як мій батько» [11, с. 13].

Свідчення щодо більшості аспектів історії доволі неоднозначні, проте згідно з однією із версій юнак умів писати деякі слова, серед них і власне ім'я, тож з моменту, як він написав це в поліційному відділку, його почали називати Каспаром. Інформація про нього швидко розійшлась Європою, і через співчуття до бідолашного сироти з'явилося ще одне, публіцистично вживане, прізвище – дитя Європи [29, с. 209].

За словами Каспара, його поява в Нюрнберзі – це його перший вихід у світ. Він згадує, що до цього його утримували в невеликому темному приміщенні, де була солома для сну, килимок, який укривав ноги до колін, яма з горщиком для випорожнень та кілька дерев'яних іграшкових конячок [11, с. 109].

Під час огляду лікарем Преу була встановлена незвична будова колінних суглобів, що, ймовірно, була спричинена постійним сидінням у дитячому віці, чим і пояснювались труднощі під час ходіння [38, с. 17].

Із часом почали ширитися чутки, що знайде є спадкоємцем баденського престолу, що викликало до нього ще більший інтерес. Однією з причин слугував його неабиякий талант до навчання. Уже за два тижні після прибуття до Нюрнберга у Каспара з'явився вчитель – професор Даумер. Із його допомогою юнак уже в серпні, 1828 значно збагатив свій словниковий запас і навчився висловлювати думку на примітивному рівні. Його навички письма, схильність до філософії, уміння відрізнити жарт від сказаного серйозно вражали. Скидалось на те, що він згадував щось, що уже знав, а не вивчав усе це заново.

Професор Даумер констатував дивні здібності Каспара: він міг читати в темряві та відчувати чужий погляд на спині. Окрім того, гучні звуки могли викликати в нього конвульсії, а яскраве світло – біль. Він часто хворів і занурювався у меланхолію [25, с. 8-13].

За два роки його забрав до себе Йоганн Меєр, за наказом хрещеного батька Каспара, лорда Стенгоупа, де хлопець піддавався постійному аб'юзу та газлайтингу. За його коротке життя на волі на нього було скоєно два замаху на вбивство – останній виявився успішним. Всупереч усьому пережитому він залишався добрим та наївним, не тримаючи зла навіть на свого тюремника [25, с. 44].

Ансельм Ріттер фон Фоєрбах, відомий юрист того часу, понад усе хотів розгадати таємницю Каспара. Він свято вірив, що загроза покарання може стримувати потенційного злочинця, та й узагалі цікавився психологією злочину, шукаючи пояснення вчинкам та подіям. Із цієї причини він і почав своє незалежне розслідування походження Каспара, у 1832 році опублікувавши книгу «Kaspar Hauser, Beispiel eines Verbrechens am Seelenleben des Menschen», що фактично стало першою фіксацією кримінального прецеденту.

Загадка, ким же був Каспар Гаузер, і чому його вбили уже 200 років не дає спокою світовій спільноті: митці усіх напрямків, науковці з областей від

історії та викладання до психології та лінгвістики, криміналісти, антропософи, езотерики й духовні проповідники – відповідь шукають усі. Чи справді Каспар був принцом? Чи його «дитяча доброта» закладена в людині з самого початку? Яку роль у розвитку особистості відіграє виховання?

Як влучно підкреслив Ф. Зайферт, на відміну від літератури, наука та історія вичерпали свої можливості й не можуть запропонувати нових розв'язань загадки Каспара Гаузера [33, с. 289].

У переосмислених історіях його зображують і чужинцем, що хотів захопити престол або здобути відомість; і хворою дитиною, яка постраждала від аб'юзу й потребує допомоги; і жертвою страшного злочину – убивства. Ясно лише одне, як зазначає К. Кьоніг «*The story of Kaspar Hauser has never ceased to touch human hearts. Year after year, books and pamphlets are written about this unhappy child... Isn't it strange that such a simple story does not die down?*» [20, с. 25].

До цього образу звертались письменники Поль Верлен, Райнер Марія Рільке, Клаус Манн, Якоб Вассерманн, режисер Вернер Герцог, музикант Райнгард Мей та багато інших [36].

У культурі образ «дикуна» існує ще з античних часів, завдячуючи цьому грецькій мітології. У Середньовіччі історії про дітей, які проводили роки в ізоляції або були фактично виховані дикими тваринами, не були рідкістю, проте серйозно сприймати й вивчати такі випадки вчені почали лише у 18 сторіччі, на хвилі інтересу до питання природи й походження людини [18, с. 14].

У 19 сторіччі історію висвітлювали доволі примітивно: говорячи про Каспара, акцент в першу чергу падав на його позицію жертви відносно герцогів, аристократів та монахів або ж на ідолізацію серед побожного та глибоко духовного люду. Він був доказом корумпованості держави та жадібність католицької церкви [18, с. 176]. Жодна з робіт у той час не висвітлювала Каспара Гаузера як особистість із почуттями та особливим баченням світу, аж до початку 70-их.

Поль Верлен у своєму вірші «Gaspard Hauser chante» 1873 року вперше представляє життя Каспара як «особисту трагедію», а не прикриття для політизованих скарг на державний / суспільний устрій [36, с. 91]. У 1902-1903 Рільке пише вірш «Der Knabe», романтично зображаючи героїчний загін кінноти. Він фокусується на словах Каспара «I mocht a sochiina Reiter iodren, wie mein Vater gwan is» [36, с. 117], переносячи це не повністю усвідомлене Каспаром бажання на себе. Каспар хотів потрапити до кінноти, бо це єдине речення, яке він знав.

Рільке ж щиро захоплювався безстрашністю солдатів та їхньою елегантністю у гонитві за пригодами (певною «даниною» цьому захопленню є один із найвідоміших німецькомовних прозових текстів 20 століття, «Пісня про кохання і смерть корнета Крістофа Рільке»), проте ненавидів військову службу як таку. Автор знаходить зв'язок з Каспаром на основі, як йому здається, їхньої спільної підсвідомої жаги до романтизованого суспільством образу «героя», що підтверджує думку про недостатність аналізу Каспара Гаузера як особистості, а не лише як історичного героя.

Приклад Каспара Гаузера ілюструє дещо опозиційну модель «людина – суспільство» з героєм на периферії, що створює ще один кут, з якого можна розглядати історію. Якоб Вассерман, який ріс у єврейській традиції в німецькому місті, ймовірно, відчув певну спорідненість, тож у 1908 вийшов його «Gaspard Hauser oder die Trägheit des Herzens», який справедливо виділяють як один із найбільш вдалих творів, натхненних Каспаром [37, с. 169]. Автор пояснює, чим його привабив образ таємничого знайди у передмові: «...*the tragedy of the child, the general tragedy of the child, or differently stated, the repeated recurrence of an innocent soul, unspotted by the world, and how the world stupidity and uncomprehendingly ignores such a soul*» [39, с. 4].

У романі ми бачимо Каспара, який попри жорстокі методи виховання (чи то пак дресування) викладача Даумера залишається тією ж чистою, невинною та доброю душею. Професор спершу перебуває у захваті від надзвичайних

здібностей хлопчика, проте з часом його надзвичайний зір, слух та чуття приходять у норму, і він втрачає інтерес [37, с. 170-171].

Каспара, як тваринку, передають із рук у руки й наступним його наставником стає пан фон Тухер, якого автор описує так: «*Streng erschien ihm wichtig; er zeigte Caspar ein strenges Gesicht. Die oberste Maxime war: sich nicht rühren zu lassen. Daneben war es billig, für erfüllte Pflicht Anerkennung zu gewähren. Die Stunden von Morgen bis zum Abend waren aufs genaueste eingeteilt*» [39, с. 107]. Таким чином, Вассерман підкреслює недосконалість системи освіти на тогочасних німецьких землях, засуджує примус та відсутність індивідуального підходу.

Ще одним аспектом, на який звертає увагу автор, є егоїстичність суспільства. Він змальовує світ дуальним, представляючи чіткий поділ персонажів на начебто «хороших» та «поганих», проте в результаті всі вони намагаються отримати вигоду від взаємодії з Каспаром [35, с. 277]. Даумер називає Каспара «*eigne Seele wie einen Spiegel aus Blut*» [39, с. 332], через що саме він стає лакмусовим папірцем усього поганого в людях: усі ставились до хлопця як до об'єкта дослідження, а не як до дитини, що відчайдушно потребувала підтримки та любові. Таким чином, Вассерман ілюструє емоційну імпотентність, егоцентричність та байдужість буржуазного суспільства тогочасної Німеччини, натякаючи на те, що ці недоліки нікуди не зникли [35, с. 180].

Варто зазначити, що Вассерман був переконаним у благородному походженні Каспара, та попри це він обрав сфокусувати увагу не на подіях при дворі, а на особистості й трагічній долі героя [35, с. 179].

Аналізуючи цей роман, Доротія Петерс розлого розглядає у своїй роботі «*Der Fall Kaspar Hauser als Kriminalfall und als Roman von Jakob Wassermann*» убивство Каспара як кримінальний прецедент. Людерссен стверджує, що для того, аби зрозуміти мислення злочинця та жертви й побачити, як наявна правова система впливає на її членів, треба вийти за межі сухої наукової теорії. Джерелом цих знань часто виступає саме художня література, адже вона містить

суб'єктивну складову й підсвічує усі проблемні місця законодавства завдяки своїй інтуїтивній правдивості [23, с. 381].

Петерс зазначає, що літературна інтерпретація справи почалась невдовзі після смерті Гаузера й у ранніх творах переважала криміналістична точка зору, звинувачення у шахрайстві або їх заперечення. У романі Вассермана Петерс уже помічає важливу психологічну складову: моральна злочинність байдужості (або ж «der Trägheit des Herzens») і її вплив на факт правопорушення. Фактичний акцент же падає на внутрішній конфлікт і душевні метання Фоєрбаха, голови Апеляційного суду [30].

Висновки до першого розділу

Із 14 століття драматичні твори переважно мали віршовану форму, а під впливом об'єднання митців «Флорентійська камерата», яке виступало за відродження античної драми, у кінці 16 століття виник новий жанр – опера. Таким чином виникло протиставлення: віршованість в опері й прозовість у драмі. 17 століття знаменує собою формування у французів «класичної драми», що враховує єдність місця, часу та дії, а також античну традицію. Спираючись на здобутки минулого німецька драматургія у 18 столітті вирізняє серед драматичних творів: «трагедію», «комедію», «трагікомедію», «сентиментальну комедію», «бюргерську драму».

Із кінцем 19 століття різниця між мовою та мовленням починає турбувати людину все більше. На початку 20 століття виходить праця Л.Вітгенштайна «Логіко-філософський трактат» (сєнс якої можна звести до однієї простої тези: про що не можна говорити – про те слід мовчати) і стає одним із найважливіших текстів свого часу, а пізніше ідейним фундаментом п'єси «Каспар».

У 30-их роках 20 століття Б. Брехт просуває думку про безпорадність літератури й відсутність у ній впливу на читача, прирівнюючи її до радіо. Із ніг на голову перекидає театральний світ його теорія епічного театру, що починає

процес освічення суспільства й змушує людей робити логічні висновки на основі побаченого на сцені. Звідси й бере початок розмовний театр Петера Гандке.

Як і в епічному театрі, де розповідь використовувалась для збереження театралізованості дійства, актори виходили зі своїх амплуа для зменшення градусу емоційності й звертались до аудиторії, у театрі розмови великого значення мала ліквідація усіх атрибутів «реалістичності». Глядач мав бути повністю свідомим того, що всі події на сцені – частина вистави, а сенсом перегляду був пробуджений, жвавий розум. Для досягнення своїх просвітницьких цілей Гандке використовував мову, перетворюючи набір реплік на повчальні «притчі».

З огляду на популярність питань лінгвістики драматурги та літератори, наприклад Яндль, починають грати з мовою, випробовуючи межі людського сприйняття й мовного вираження через редукування граматичних зв'язків. Гандке створює суто словесну п'єсу-перепалку між акторами й аудиторією, перетворюючи глядача у вимушену жертву свого літературно-освітнього задуму.

Руйнування «четвертої стіни» дозволяє змістити фокус із почуттєвого простору до інтелектуального, спонукаючи людей першочергово до роздумів, а не до співпереживання. Таким чином, «розмовність» п'єси «Каспар» допомагає бачити події на сцені як частину їхньої реальності, не дистанціюючись від проблеми, а сприймаючи її як невіддільну складову власної парадигми. Символічно і те, що ця п'єса-розмова є такою не лише для глядача, але й для самого Каспара, якого вчать «мовлення через мовлення». Окрім побіжних тем, які можна розгледіти у творі – проблеми навчального процесу, маніпулятивності соціуму та конформізму, – є одна найочевидніша, яка впирається у користування мовою. Іронічна концентрація пустих шаблонних фраз, граматичних конструкцій та фактів якнайкраще проявляється через формат п'єси-розмови й у гіперболізованій, гротескній формі ілюструє наслідки такого недбалого ставлення й використання мови для суспільства.

В основу твору лягла сама історія Каспара Гаузера, адже хто, як не він, найкраще підходить для п'єси про вплив мови на людину. Одного дня, 1828 року,

цей юнак з'явився на площі Нюрнберга, він погано ходив через роки сидіння й знав лише кілька простих фраз, найбільш примітною з яких була: «Хочу бути кіннотником, як мій батько».

Питання знайди турбувало великі уми того часу, адже такі історії дозволяли проаналізувати, наскільки сильний вплив соціалізації на людину, і як вона буде розвиватись за її межами. У якийсь момент наукові підходи перестають бути продуктивними, тому до справи береться література. Серед відомих письменників історією Каспара Гаузера надихались Поль Верлен, Райнер Марія Рільке, Клаус Манн, Якоб Вассерманн та інші.

Чи не з самої появи загадкового хлопця про нього почали писатись тексти. Основним із них можна вважати фактично біографічну роботу А. Р. фон Фюрбаха «Kaspar Hauser, Beispiel eines Verbrechens am Seelenleben des Menschen». Він був першим, хто ґрунтовно розглянув передусім кримінальну складову цієї історії. Пізніше в цьому ж напрямку вирушила Д. Петерс із «Der Fall Kaspar Hauser als Kriminalfall und als Roman von Jakob Wassermann», намагаючись дослідити недоліки правової системи через роман Вассерманна та підтверджуючи, що страх покарання може стримувати злочинця, доводячи протилежне на прикладі байдужості оточення до Каспара.

Вперше поринути у глибини душі Каспара й спробувати з них вибратись вирішив Поль Верлен у 1873 році, написавши вірш «Gaspard Hauser chante». Таку ж спробу зробив Рільке, проте змістив фокус із справжніх почуттів юнака на буквальний сенс його репліки, що також свідчить про нестачу аналізу й залученості.

Нарешті у 1908 році виходить «Caspar Hauser oder die Trägheit des Herzens» Вассермана, який зосереджується на трагедії окремої дитини, проте також підіймає тему зневажливого ставлення викладачів до дітей через прирівнювання їх до об'єкта, перенесення на них очікувань та повного ігнорування їх психологічних потреб.

Підхід Гандке до створення п'єси за мотивами історії Каспара Гаузера відрізняється від усіх попередніх творів: він зовсім не претендує на історичність,

проте дозволяє, можливо, найбільш точно передати внутрішній стан справжнього Каспара під час подій тих років.

РОЗДІЛ II. АСПЕКТИ ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЇ ТРАНСФОРМАЦІЇ П'ЄСИ «КАСПАР» ПЕТЕРА ГАНДКЕ

2.1 Структурна організація п'єси, організація автором простору тексту і простору реценції історії Каспара Гаузера

У передмові автор чітко дає зрозуміти, через яку рецептивну призму варто сприймати його твір: *«Das Stück "Kaspar" zeigt nicht, wie ES WIRKLICH IST oder WIRKLICH WAR mit Kaspar Hauser. Es zeigt, was MÖGLICH IST mit jemandem. Es zeigt, wie jemand durch Sprechen zum Sprechen gekracht werden kann. Das Stüde könnte auch "Sprechfolterung" heißen.»* [41, с. 7]

Таким чином, перед собою ми бачимо не так конкретну особистість, як спеціально змодельований об'єкт дослідження, і, щоб посилити враження спостереження за експериментом, автор пропонує певну організацію простору як на сцені, так і в сприйнятті читачів [19].

Автор підкреслює штучність зображуваного у творі, створюючи власну «сценічну» реальність. Він пропонує додати «мірило» впливу на головного героя, механізувати голоси й дублювати сцени-мініатюри на задній план сцени: *«eine Art von magischem Auge über der Rampe soll, ohne freilich von dem Geschehen auf der Bühne abzulenken, durch sein Zusammenzucken jeweils die Sprechstärke anzeigen, mit der auf den HELDEN eingeredet wird. Die Stimmen, die auf den Helden einsprechen, sollten [...] die Sprechweisen von Stimmen sein, bei denen auch in der Wirklichkeit ein technisches Medium zwischengeschaltet ist [...]. Verschiedenste vermittelte Sprechweisen können auf den Text angewendet werden, freilich nur so, daß durch sie der SINN oder UNSINN des Eingesagten verdeutlicht wird. [...] Die Miniaturszenen sollten gleichzeitig vergrößert an die Rückseite der Bühne projiziert werden.»* [41, с. 7]

Глядачі бачать перед собою образ сцени, предмети розташовані в хаотичному порядку, не зважаючи на те, що вони виготовлені зі справжніх

матеріалів, складається враження, наче це бутафорія, іграшки без історії за ними. Глядач не може уявити, що відбувалось на сцені до цього, чи що відбуватиметься наступну годину – об'єкти пов'язані між собою лише просторово. Стає зрозуміло, що місце подій – не вигадана «реальна» дійсність, натомість цілком реальна «сценічна», і йтиметься не про переживання чиєїсь історії, а про споглядання театрального дійства. Сцена в Гандке не що інше, як сцена і точно аж ніяк не Нюрнберг 19 століття.

Ба більше, завіса піднята з моменту, як перший глядач заходить до зали; сама вистава починається через певний проміжок часу, за який можна роздивитись декорації і повністю усвідомити свою присутність у театрі, а все вище описане – слова, які проголошуються через динаміки до початку вистави.

Перед аналізом структури твору варто, як влучно зазначила Астрід фон Котце, звернути увагу на наявність двох точок спостереження: текстової та сценічної. Вона цілком справедливо зазначає, що в літературознавстві є проблема з відсутністю однозначного підходу, що викривлює загальні висновки [21, с. 66].

Гюнтер Гайнц розглядає структуру тексту за типографічним критерієм – тобто наявністю колонок, що представляють дві полярності. Поділ тексту таким чином означає «протистояння» двох полярностей: учня (Каспара) та вчителів (Einsager). Це мало б означати, що процес навчання Каспара має завершуватись відтворенням лінгвістичних шаблонів, тобто що його розвиток відбувається у п'ять фаз, що надзвичайно складно довести з точки зору змісту [15, с. 53].

У п'єсі Каспар проходить шлях «дорослішання» (зростання як особистості) паралельно з вихованням (формально – «навчанням мовлення»). Гандке залишає у коментарі так звані «Kaspars sechzehn Phasen», які знаменують етапи розвитку Каспара протягом твору (Додаток А). Вони хоч дійсно за змістом і відповідають етапам розвитку, проте структурно вони виходять за межі поділу на пронумеровані сцени (частини) [21, с. 68].

Оскільки Гандке завжди дуже любив та поважав театр, цей твір як драматичний у першу чергу варто було б розглядати саме з погляду глядача в

залі. Проте завдяки тому, що Гандке залишив у тексті чимало інструкцій для постановки «Каспара» на сцені (двадцять п'ять із шістдесяти п'яти), ми можемо проаналізувати текст не лише як «текст», але також врахувавши, які зображення малює наша уява, коли ми його читаємо, та які враження він викликає. Для подальшого розгляду було обрано структуру, запропоновану Сергурісом, яка відображає в першу чергу змістовий поділ, проте також влучно охоплює структурний (за нумерацією сцен).

Г. Сергуріс пропонує таку смислову структуру тексту [34, с. 107-109], (Додаток В):

1. Sprachlose Phase;
2. Phase der «privaten Sprache» oder der «utopischen Freiheit»;
3. Die Zerstörung des «privaten» Satzes;
 - a. Kaspars Verstummen;
 - b. Die Austreibung des Satzes;
4. Phase der Erziehung;
5. Phase der Integration;
6. Pause (Zuschauer = Kaspar; öffentliche Sprecher = Einsager);
7. Entfremdungsphase;
 - a. Ordnung herrscht;
 - b. Die «fiktive» Ordnung wird aufgelöst;
 - c. Bewußtwerdung der Entfremdung;
 - d. Aus der Entfremdung entsteht Sprachlosigkeit.

Навіть коротко проглянувши твір ми можемо помітити особливе типографічне оформлення тексту. Із середини 8 сцени та до 50 короткі, переважно описові, абзаци перетворюються у дві колонки діалогу протилежностей. Із цього моменту ліва колонка – за правом належить Каспару, а права – Einsager, або, як їх назвемо ми, – дикторам [6, с. 7-8].

Таке розташування можна пояснити впливом конкретної поезії, що була популярна в 50-60-ті. Цим же частково пояснюється використання вірша Яндля «16 Jahr» як епіграфа (Додаток Б). У вірші кожен звук «-s» замінений на «-th»,

передаючи недосконалість мовлення ліричного героя й створюючи надзвичайно напружений емоційний стан: 16-річний хлопець відчувається безпорадним на Південному вокзалі.

Проте глибше, символічне, значення ховається у сенсі. Як і ліричний герой вірша, 16-річний Каспар потрапляє у новий, страшний, невідомий світ і відчувається дуже розгубленим, не знаючи, куди себе діти і як поводитись [27, с. 57].

П'єса складається з 65 пронумерованих частин, довжиною приблизно в абзац кожна. Перші три з них описують лише безладні рухи Каспара в просторі: він, подібно до малої дитини, вчиться ходити, досліджуючи, як саме робити кроки потрібної ширини та відтворювати заплановану траєкторію. Читач спостерігає за «*seine theatralische Geburt*» як істоти тілесної, так і істоти ментальної [34, с. 96].

Із четвертої по сьому частини у героя стає сили почати мовити, і він повторює: «*Ich möcht ein solcher werden wie einmal ein anderer gewesen ist*» [41, с. 13]. Кожен рух та взаємодія з об'єктом супроводжується цим реченням, що знаменує процес самостійного навчання й інтерес до світу у поєднанні зі страхом нового. Фізичне існування така сама загадка для нього, нові відчуття його лякають, проте з часом він починає усвідомлювати свободу волі в її наявність мети в діях. Із інтенційністю приходить розуміння причинно-наслідкових зв'язків, а звідси – передбачення та інтерпретація сенсу, завдяки чому вибудовується історичний вимір дійсності [22, с. 53].

«*Er sagt den Satz hörbar ohne Begriff von dem Satz, ohne damit etwas auszudrücken als daß er eben noch keinen Begriff von dem Satz hat*» [41, с. 13]. У цьому формальному бажанні стати тим, ким був хтось до нього, Манфред Мікснер вбачає прагнення Каспара інтегруватись у суспільство, бути ним прийнятим і схваленим, навіть ціною власної індивідуальності. Нерозуміння героєм сенсу речення підкреслює поширеність проблеми втрати себе у пошуках суспільного схвалення [27].

У восьмій частині з'являються диктори, або ж «Einsager», які й стають авторитарними викладачами Каспара. Окрім навчання мови вони також вчать, як вписатися в суспільство, загальноприйнятую й давно сформовану систему, не даючи простору спонтанності, уяві та усуваючи можливість вибору, натомість пропагуючи стрій та дисципліну [8, с. 37]. Міксер стверджує, що мова у цьому випадку не є засобом причинно-наслідкового способу пізнання дійсності або поетичного. Увагу Каспара і його інтерес до пізнання відвертають диктори, забираючи в нього навичку вчитись та пізнавати [27, с. 63].

Вони називають об'єкти й пояснюють їхні функції, таким чином пропонуючи Каспару єдиний правильний, стереотипний погляд на світ [19, с. 13]. Уве Шульц формулює їхні вимоги дуже чітко: «...[Die Einsager] verlangen ein Verhalten, einschließlich des Denkens und Sprechens, entsprechend den Normen des Zuspruchs» [32, с. 48].

Диктори, хоч і не з'являються на сцені й вчать Каспара мовленню суто через мовлення, проте в певному сенсі стають для нього рольовими моделями, адже саме з них і складається це підсвідомо омріяне «суспільство». Коли герой вчиться оперувати словами й пізнає за допомогою них світ, він встановлює стосунки між собою та іншими об'єктами, таким чином «обживаючи» простір. Петер Іден підкреслює, що саме це дозволяє заповнити простір сцени, а також ілюструє міцний зв'язок людини зі світом, який виник завдяки мові [16, с. 136-137].

Із кінця восьмого абзацу й по 13-й диктори навчають Каспара «приватному мовленню», наголошуючи, що він уже має одне речення й таким чином може заявити про себе: «*Du hast einen Satz, mit dem du dir selber schon alles alles sagen kannst, was du anderen nicht sagen kannst. Du kannst dir selber erklären, wie es um dich steht*» [41, с. 9].

Вони починають давати Каспару поради, які спершу здаються нейтральними, проте з часом ми розуміємо їхню справжню суть: «*Du bist der glückliche Besitzer eines Satzes, der dir jede unmögliche Ordnung möglich und jede*

mögliche und wirkliche Unordnung unmöglich machen wird: der dir jede Unordnung austreiben wird» [41, с. 19]. Вони використовують слово «austreiben» («вигнати»), натякаючи на доволі строгі методи боротьби з безладом у сенсі відсутності порядку.

Безладні рухи Каспара й створення ще більшого гармидеру на сцені припиняються з початком 14-ї частини. Герой затинається і до 16-го абзацу починає усвідомлювати власне мовлення. Допоки він використовує своє речення, значення якого на інтуїтивному рівні зрозуміло лише йому самому, суспільство з його правилами не має над ним влади.

Протягом усього 17-го абзацу йде боротьба між Каспаром, який намагається залишити своє речення – проте з кожною спробою воно все більше сегментується, аж поки від нього не залишаються самі звуки, – й дикторами, які вперто переконують його в тому, що без слів на позначення понять і без уміння зв'язати ці слова в речення він не зможе стати частиною суспільства, світ робитиме йому боляче.

Вони тиснуть на нього, стверджуючи, що в нього більше немає його речення й потрібно шукати нового, ставлячи мільйон запитань щодо його стану, натякаючи, що він не має на них відповідей, і плутаючи ще більше, аж поки не переходять прямо до наказів: «*Ordnen. Stellen. Legen. Setzen.*» [41, с. 23]. Вони нагадують команди для собак, що ілюструє ставлення викладачів до тих, кому вони мали би давати знання. Ця частина зображує процес «ламання» учня, аж поки він не стане достатньо сприйнятливим до матеріалу. «Норма», до якої схиляють Каспара, насправді існує суто для того, аби позбавити людину можливості розвивати свою індивідуальність. [27, с. 63]

У 18-й частині, коли цілі досягнуто, Гандке зображує «зворотну еволюцію», під час якої Каспар переходить від окремих слів до нових, правильних речень. [34, с. 99] Він висловлює біль і втому від нескінченного потоку слів: «*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.» [41, с. 29] Так ми знаємо, що він припинив опір.

В наступних частинах, від 19 по 26, Каспар усвідомлює безлад, який він накоїв, і вважає, що завдяки вмінню говорити тепер він може прибрати: *«Weil ich jetzt sprechen kann, kann ich das Schuhband in Ordnung bringen. Seit ich sprechen kann, kann ich mich ordnungsgemäß nach dem Schuhband bücken. Seit ich sprechen kann, kann ich alles in Ordnung bringen.»* [41, с. 30] Герой фактично повторює те, чому вчили його диктори, а отже він прийняв їхні правила, що підтверджується уже у 20 частині, коли він дванадцять разів повторює *«Das merken und nicht vergessen!»*, погоджуючись зі словами своїх викладачів про те, що для порядку головне не відрізнятись [41, с. 31].

Сергуріс пише, що мова у «Каспарі» функціонує як заперечення плюралізму думки і стає інструментом влади, а порядок є зразком ідеального людського буття. Слова дикторів промовляються ротом Каспара [34, с. 101].

Наприкінці 26-ї частини він повторює собі, що він в порядку, і, оскільки це вистава, важливу роль грає саме звук, тож Гандке прописує, що спершу Каспар говорить це мелодійно, але що далі, то вищим і пронизливішим стає його голос, таким чином зображуючи дисонанс між внутрішнім та зовнішнім.

У 27-й частині Каспара навчають моделей речень *«mit denen sich ein ordentlicher Mensch durchs Leben schlägt»* [41, с. 43]. Напруга зростає, диктори тиснуть все більше, Каспар, хитаючись, повторює за ними й будує свої речення, але це відбувається абсолютно бездумно. Він намагається віднайти себе серед цього, як би іронічно не звучало, безладу, але йому вдається сформулювати лише це *«Ich bin, der ich bin»* [41, с. 56]. Після цього настає коротка мить спокою, герой наче оговтується і запитує: *«Warum fliegen da lauter so schwarze Würmer herum?»* [41, с. 56].

Із 28-ї по 32-гу частини диктори намагаються запобігти тому, аби Каспар «зірвався з гачка», повторюючи ті самі тези про порядок, що й раніше. Він спокійний.

Із 33-ї частини диктори відходять на задній план, натомість ми поринаємо у внутрішній світ Каспара. На сцені з'являється кілька його копій.

Із 52-ї частини Каспар знову сам, і він мовчить, щомиті вимикається і знову вмикається світло, прожектор спрямований на нього – він швидко змінює пози. Аж поки не починає говорити. Сергуріс формально ділить його монолог на дві частини: прозову та ліричну, що складається з римованої та неримованої частин відповідно. Змістово-тематично він виділяє три частини: 1) теперішній стан героя; 2) яким він був раніше; 3) протиставлення цих станів, яке ми можемо бачити на прикладі цитати: «*Früher war mir jeder vernünftige Satz eine Last / und jede vernünftige Ordnung verhaßt / doch künftig / bin ich vernünftig. / [...] / Früher warf ich einen Stuhl um, dann einen zweiten, dann / einen dritten: / jetzt, mit dem Eintritt der Ordnung, verändern sich meine / Sitten*» [41, ст. 69].

Після цього всього у 59-й (текстовій) частині настає пауза, як це називає автор. Автор прописує, що під час неї з усіх динаміків театру, спершу тихше, але щомиті гучніше, починають лунати голоси дикторів й записи з виступами політиків, проповідників, поетів та ораторів усіх типів. Кожне речення перериває наступне, звучать прислів'я, правила етикету, слогани й інші вислови, які ми щодня чуємо у житті. Гандке використовує цю паузу для підкреслення зв'язку між Каспаром та глядачем [34, ст. 104].

У частинах 60-63 диктори повертаються остаточно. У їхніх словах вловлюємо прямий зв'язок між навчанням та насиллям. Вони продовжують нав'язувати думку порядку, наголошуючи, що: «*Beim In-Ordnung-Bringen / ist man nicht so still / und ordentlich / wie später / wenn man - / selber durch die an andere verteilte / Tracht Prügel in Ordnung gebracht - / mit ruhigem Gewissen / die in Ordnung gebrachte Welt / genießen will / und kann*» [41, с. 77].

На сцені вже п'ять Каспарів, включно зі справжнім, який поводитьсь впевнено й виглядає задоволеним. Він підходить до мікрофона й проголошує голосом диктора, що раніше світ здавався йому незрозумілим, але тепер усе змінилось.

Саме у цій сцені ліва колонка раптово перестає належати лише Каспару, тепер ми читаємо тут сценарні підказки самого Гандке, який коментує дії усіх учасників сцени: вони співають, що може символізувати закінчення протистояння. Початкова конфронтація «учень – учитель» перестала бути актуальною [15, с. 54].

Операцію дикторів завершено, Каспар повністю під їх контролем, він став одним із них.

Коли він перелічує усе, що «*jeder muß*» та «*keiner darf*», решта Каспарів здійснюють шум, через що основний Каспар говорить гучніше і це починає нагадувати «*donnernden Schlußworten*» [41, с. 86-87], аж поки не настає тиша, що знаменує початок 64-ї частини. Усвідомлюючи, що його вустами говорить не він, герой каже: «*Was habe / ich doch / gerade / gesagt? / Wenn ich nur wüß- / te, was es ist, / was ich gerade / gesagt habe!*» [41, с. 90]. Він намагається повернути стару версію себе, коментуючи те, що сталося з ним у минулому, і пояснюючи сенси усіх тих разів, коли він використовував *своє* перше речення. Встановити зв'язок зі своїм «я» Каспару не вдається через різноманітні звуки, що видають його копії.

Майкл Лінстед вважає, що друга половина п'єси базується на припущенні про ірраціональну природу Каспара. Якщо припустити, що копії Каспара – продовження його «я», то така їх поведінка свідчить про внутрішнє небажання героя коритись [22, с. 60].

У 65-ому фрагменті його навички зв'язного мовлення розсипаються і серед безлічі нісенітниць глядач чує: «*...und daß ich skalpiert bin: wörtlich: bei jedem neuen Satz wird mir übel: bildlich: ich bin durcheinandergebracht: man hat mich in der Hand: ich schaue auf die andere Seite: es herrscht eine unblutige Stille: [...] : die Zeit muß aufhören: die Gedanken werden ganz klein: ich habe mich selber...*» [41, ст. 100].

Насамкінець Каспар під акомпанемент криків своїх копій, п'ять разів повторює: «*Ziegen und Affen*» [41, с. 100-101]. Мікшер трактує це як останній крик спротиву; для нього Каспар той, хто «*der sich selbst in Frage stellt und sich*

schließlich gegen die "Ordnung" wendet» [27, с. 72]. Гайнц Людвіг Арнольд погоджується з цим, проте фінал бачить дещо песимістичним, стверджуючи, що герой знову потрапляє у світ між завісою та задником, «*Und das heißt im Bereich der Bühne, zwischen Vorhang und Kulisse, aus der er anfangs hervorkam: verbindungslos, ohne Vergangenheit»* [4, с. 248].

2.2 Історичний та кримінальний прецедент п'єси «Каспар» через призму специфіки лінгво-смиислового вирішення Петером Гандке

В Австрії та Південній Німеччині відомим є маріонетковий персонаж Касперле, Каспер або Касперл. Він почав набувати популярності ще в 17 столітті, тож відтоді й існує так званий «Kasperletheater». Касперле наївний, простий, веселий, а ще – інфантильний, а як наслідок просто неспроможний когось образити чи принизити. Для підкреслення цієї дитячості й невинності й використовується зменшено-пестливий суфікс «-erl». У 19 столітті від комедії насилля Kasperletheater перетворюється на комедію слова, що є доволі знаковим поворотом [14, с. 154-155].

Не дивно, що перша асоціація, яка може виникнути у знавців австрійської культури, коли вони побачать назву цієї п'єси Гандке, – маріонетка Каспарле. Саме тому автор ще у передмові зазначає: «*Kaspar hat keine Ähnlichkeit mit einem Spaßmacher; er gleicht vielmehr von Anfang an, als er auf die Bühne kommt, Frankensteins Monster (oder King Kong)*» [41, с. 8].

Каспар рухається хаотично, його обличчя – біла маска, та й загалом він має «*rudelnärrisch*» (чудернацький) вигляд і дуже хаотичне вбрання, що дійсно нагадує спотворену, поламану ляльку. Він не лякає, проте викликає співчуття й вводить у стан обережного спостереження. Райнер Негеле вважає, що Каспар поєднує у собі риси монстра й дитини одночасно: «*...der Zustand der Verwunderung, zu dessen Allegorie der eben bühnengeborene Kaspar erklärt wird, ist der Zustand der vollkommenen Offenheit zur Welt*» [28, с. 83]. І ця безумовна дитячість Каспара наближає його не лише до Касперле, натякаючи

на присутність манупілятивної складової, але також до постаті «дитини Європи», Каспара Гаузера [14, с. 156].

Коли в Гандке запитали, чи є зв'язок між його ранніми п'єсами-розмовами та Каспаром, він рішуче відповів: *«It was nothing new, it only evolved because I was again forced to produce plays automatically from pure language, in which the words only illuminate themselves. The words, the pure words which first occur onstage in Offending the Audience, are condensed into a character. In Kaspar Hauser I discovered the model of a sort of linguistic myth. The character made me curious. [...] To me, this Kaspar Hauser seemed a mythical figure, interesting not only as such, but as a model of men at odds with themselves and their environment, men who feel isolated»* [17, с. 59-60].

Популярність історії Каспара Гаузера серед мислителів усіх сфер пов'язана з його соціальним та психологічним статусом, відчуженням від культури й цивілізації. Його існування саме по собі слугує нагадуванням про те, що людина вийшла з дикої природи, і змушує замислитись над тим, як це бути позбавленим нормальної соціалізації та мати порушений процес психічного дозрівання. Мова вважалась основною характерною рисою людини, тож саме ця тема часто опинялась у безпосередньому фокусі [13, с. 272].

В інтерв'ю Артуру Джозефу автор каже, що за основу взяв історію Каспара Гаузера й навіть додав цитати з його автобіографії, де той описує, як почувався першого вечора, коли прийшов у місто. Каспар пише, що знав лише один рядок і коли вночі побачив у кімнаті піч, яка світилась, не знаючи, що неживі предмети не можуть говорити, він хотів із нею поспілкуватись: *«A söchtener Reuter möcht i wern, wie mein Voater gwen is.»* Цей самий рядок він повторював, коли був голодний чи коли був щасливий [17, с. 60]. Гандке змінив репліку на більш загальну (*«Ich möcht ein solcher werden wie einmal ein anderer gewesen ist.»* [41]), аби підкреслити парадоксальність індивідуального прагнення до соціальної рівності через наслідування [37, с. 177].

Окрім цього, Гандке ретельно вивчав записи Фюєрбаха, про що свідчать усі ті випадки, коли він, аби повеселитись і збентежити публіку, зачитував його звіти на власних читаннях, не кажучи, що ці слова не його власні. Він також зумисне підкреслює, що орієнтувався саме на це джерело, але аж ніяк не на пізніші літературні адаптації та інтерпретації [10, с. 77].

Сама передмова готує реципієнта до того, що це не історична хроніка, натомість інтелектуальний проєкт. Каспар – деіндивідуалізований «хтось», про що говорить навіть редукована до короткого «Каспар» назва. Це не людина, яку можна ідентифікувати за іменем та прізвищем або ж локалізувати у часі та просторі. Гандке довільно керує координатами свого Каспара, надаючи йому позахронотопного спрямування [26, с. 142-143].

Символічного значення він надає поганим навичкам мовлення й ходьби героя, адже в його інтерпретації йдеться більше не про проблеми з колінними суглобами та незнання слів, а про відчуття безпорадності й ізольованості від решти світу. В інтерв'ю Гандке пояснює: «*He says that over and over. He says it to the chair; he shapes the line into an expression of all kinds of things – help, joy – and since, as far as he could tell, the first chair didn't hear him, he says it to another chair, and then to the cupboard. He says it over and over, to reassure himself when he is frightened because he's so alone*» [17, с. 60].

Каспар починає з єдиним (дещо зміненим автором) реченням: «*Ich möcht ein solcher werden wie einmal ein anderer gewesen ist*» [41, с. 13]. Протягом п'єси він має пройти шлях до вільного володіння мовою, а також до соціалізації. «*In Kaspar the language system is generalized into the system of social interaction patterns according to which the network of relationships (linguistic and extra-linguistic) is linked,*» – пояснює Д. Р. Бейлі [5, с. 95].

Він відтінками голосу надає своєму реченню сенсів, проте замість інтерпретації та спроб глибоко розібратись у внутрішньому світі героя диктори намагаються знищити його індивідуальність і перейти до деконструкції його свідомості. Диктори та Каспар є двома полярностями, символізуючи тут повну соціалізацію на індивідуалізацію відповідно.

Диктори представляють суспільство та його вимоги до особистості у його спробах створити інтегровану в цінності та норми ідентичність [5, с. 98].

Каспар використовує своє речення, аби захиститись, проте через тиск слова починають плутатись аж поки не редукуються до самих звуків. Унаслідок цих мовних тортур його поведінка змінюється, дозволяючи помітити певні натяки на розлади спектра аутизму (як от стимінг або мовне повторення), що, ймовірно, було характерно й для історичної постаті Каспара Гаузера. Таким чином, можна зробити висновок, що поведінковий шаблон був змінений зі збереженням характерного нервово-психічного стану.

У творі немає жодних натяків на почуття самотності героя і його комунікативні проблеми пов'язані суто з мовою, а не з якимось позалінгвістичним, історичним минулим [5, с. 82]. Фоєрбах у своїй роботі теж зазначає, що в Каспара не було труднощів у соціалізації.

Перша поява Каспара на сцені сприймається як його «народження»: він намагається потроху вибратись з-поза завіс, рухається дуже незграбно, не вміє розмовляти й не має за плечима історії. Це наштовхує нас на думку про концепцію «мовних ігор» Л. Вітгенштайна, адже саме він стверджував, що діти вчать мову через гру, діяльність у процесі якої практикують використання слів за певними правилами в певних контекстах [3].

В основі цього лежить переконання, що людина може мати впорядковані стосунки зі світом лише завдяки мові. Слова допомагають перетворити безлад у порядок і зрозуміти, як оперувати об'єктами. Без інтерсуб'єктивного підґрунтя, яке доступне лише через мову, Каспар не може стабілізувати свої стосунки зі світом. Випадкове скупчення театрального реквізиту репрезентує об'єктивний світ, у якому людина має знайти своє місце [12, с. 236].

Завдяки зображенню процесу синхронізації слів дикторів із рухами Каспара в процесі навчання ми можемо бачити, як межі діяльності формуються лінгвістично репрезентованими моделями символів. Диктори навчають його різних моделей речень – так Гандке демонструє, що системи

соціальних стосунків вбудовані в систему мови. У кінці першої фази соціалізація ми бачимо, що замість того, аби мова була вираженням досвіду, досвід став вираженням мови [5, с. 98].

Із розвитком мовленнєвих здібностей Каспар вчиться опрацьовувати свої враження й відчуття. Він помічає, який безлад накоїв, і це усвідомлення призводить до впевненості у здатності мови до впорядкування: *«Jetzt bin ich aufgestanden und habe gleich bemerkt [...], daß mein Schuhband aufgegangen war. Weil ich jetzt sprechen kann, kann ich das Schuhband in Ordnung bringen. [...] Seit ich sprechen kann, kann ich alles in Ordnung bringen»* [41, с. 30].

У процесі опанування мови ми вчимося називати, порівнювати, розрізняти, описувати та класифікувати предмети, засвоюючи базові дії, пов'язані з мовою. Однією з інтерпретацій появи п'яти інших Каспарів на сцені може бути визнання героя членом гомогенного суспільства [12, с. 238].

Річард Гілман у своїй роботі «The Making of Modern Drama» зазначає, що зрив Каспара відбувся через неможливість зберегти свою творчу ідентичність під тиском соціальних шаблонів: *«His desire to be creative, unique, is mocked by the appearance on the stage of a proliferating number of other Kaspars, doubles whose presence establishes that he is just like everyone else. The play ends with his death, along with that of the doubles; almost his last words, as he comprehends his victimization by the prompters, who have socialized him and equipped him for life but not selfhood, are “I am only accidentally I”»* [13, с. 275]. Це все відбувається під какофонію звуків, що імітує відходу від мови та знаменує регресію розвитку Каспара.

І хоч, за словами Г. Фалькенштайна, постать Каспара Гаузера деісторизується, а проблема «злочину проти людської душі», як її називав сам Фюєрбах, зникає зовсім, ми можемо провести паралель між буквальною смертю історичного Каспара від рук кривдників та втратою глузду героя п'єси [10, с. 77]. У реальному світі хлопець не був прийнятим суспільством, можливо, через чутки про його походження, а може, через звичайне неприйняття його інакшості. У п'єсі ж герой фізично не може витримати

обмежень, що пропонує соціальна система. В обох випадках із нього намагались зробити щось, чим він не був, ігноруючи його особливі потреби та погляди, тобто узагальнено причиною його смерті стає суспільство, а методи реалізації замаху вже не мають значення.

У творах Вассермана й Тракля була присутня тема маніпуляцій, проте, на відміну від своїх попередників, Гандке використав як важіль не насилля та жорстокість з боку ближніх, а «тортури мовою» від безликих викладачів [37, с. 176].

Однією з тем, які вбачають у п'єсі дослідники, є тема недосконалості освітніх процесів. Як і в реальній історії, так і в роботі Гандке ми можемо помітити знеособлення Каспара. До нього ставляться як до об'єкта досліджень або маніпуляції, намагаючись отримати від нього бажаний результат. Вчителі та диктори не переймаються його психологічним станом та не намагаються дати йому тепло й підтримку, натомість лише вантажать його набором певної інформації, аби перетворити Каспара на елемент суспільної системи. Свідомість Каспара усвідомлює себе і він визнає себе об'єктом: «Ich bin brauchbar» [22, с. 56].

У п'єсі прослідковується зв'язок між биттям людини й вибиванням килимів, нібито щоб «herrscht Ruhe auf Erden» [41, с. 79]. У такий спосіб виправдовується застосування будь-якої форми насилля задля того, аби зліпити з людини потрібну для системи деталь. І якщо спершу до Каспара був інтерес як до чогось нового й раніше небаченого, як тільки він почав інтегруватися, його невинність в очах людей нівелювалась.

Новина про Каспара Гаузера сколихнула суспільство достатньо, аби воно назвало знайду «дитиною Європи», таким чином висловлюючи співчуття й бажання опікуватись, проте цей інтерес або швидко перетворився у байдужість, або ж підживлювався лише цікавістю з погляду науки. Окрім того, наявне протиставлення Каспар – суспільство (Каспар – диктори) спровокувало відчуття загрози й спроби зіпсувати його початкову «чистоту».

Звідси випливає наступна тема п'єси: конформізм. Мова більше не захищає його від світу, а пристосовує, тому Каспар не може втекти від зовнішнього впливу. Під час інтеграції героя він губить свою оригінальність та індивідуальність. Його речення не створюють нічого нового й не придатні для комунікації. Його слова все більше нагадують речення дикторів і тоном, і граматиною, і змістом. Таким чином Гандке підіймає свою тему: автоматизований підхід до мовлення. Він каже: *«It's hard to say whether, or that, this play criticizes universal society or any society at all, because it consists primarily of sentence games and sentence models dealing with the impossibility of expressing anything in language – in other words, of saying something that goes beyond the particular sentence into the realm of significance, meaning. I think a sentence doesn't mean something else: it means itself. [...] What bothers me is people's alienation from their own speech. [...] It isn't their language anymore, so they can't even communicate. The way they speak shows how wretchedly ensnarled they are in themselves»* [17, с. 58].

Цю думку він підкреслює безпосередньо у тексті п'єси: *«Die Einsager, etwa drei Personen, nicht sichtbar (ihre Stimmen kommen vielleicht vom Band) sprechen ohne Unter- und Übertöne, das heißt, sie sprechen weder mit den üblichen Ausdrucksmitteln der Ironie, des Humors, der Hilfsbereitschaft, der menschlichen Wärme noch mit den üblichen Ausdrucksmitteln des Unheimlichen, des nicht Geheuren, des Übersinnlichen, des Übernatürlichen; sie sprechen verständlich. Sie sprechen, über eine gute Raumanlage, einen Text, der nicht der ihre ist. Sie sprechen nicht mit den üblichen Mitteln einen Sinn, sie spielen Sprechen»* [41, с. 15-16].

«Каспар», безперечно, не історична робота, це – п'єса про виховання особистості за допомогою мови, про *«Welt, in der man spricht ohne zu denken»* [31, с. 137].

І хоч лінгвістична формалізація Гандке віддаляє його від історично точного відображення життя Каспара Гаузера, та міт про дитину Європи, на думку М. Дурцака, таки можна розглядіти як скелет п'єси [9, с. 96-97].

Внутрішній розвиток Каспара та його конфронтація з мовою простежуються більше, ніж сюжетність п'єси, а завдяки специфічній драматичній формі тема відчувається реципієнтом ближче й більш особистісно [10, с. 78].

Висновки до другого розділу

Гандке завбачливо попереджує читача / глядача / постановника, що ця історія буде не про історичну постать, Каспара Гаузера, а про те, що могло б статись з кимось; про мовні тортури. Він працює з суто сценічними деталями: пропонує додати око на рампі, яке буде спостерігати за катуванням; механізує голоси дикторів; надає хаотичності та випадковості розташуванню предметів у просторі, нагадуючи, що це вистава.

Текст складається з 65 сцен (частин) різного розміру та наповнення. Одна колонка уже за кілька сцен перетворюється у дві справедливо розділені між Каспаром та дикторами. Зважаючи на те, що твір перш за все писався для постановки на сцені, Гандке залишив величезну кількість приміток для режисерів, надаючи неабиякого значення екстралінгвальним, невербальним чинникам.

Структурувати текст п'єси можна за багатьма критеріями. Г. Гайнц, наприклад, пропонує типографічний: дві колонки демонструють опозиційність Каспара та дикторів, здобувача освіти та викладача.

Сам Гандке залишає нам у коментарі підказку з 16 фазами Каспара [43], (Додаток А), які змістовно, безумовно, відображають етапи розвитку героя, проте структурно не можуть бути чітко узагальнені діапазоном сцен. Як епіграф автор використовує вірш Яндля, що є представником конкретної поезії, яка, ймовірно, і вплинула на особливість типографії тексту. «16 Jahr», по-перше, тематично перегукується з історією Каспара (йому теж було 16, і він почувався розгубленим), а по-друге, таким чином автор створює символічне обрамлення тексту.

Сергуріс пропонує поділ тексту на 7 фаз, які і змістовно, і структурно охоплюють увесь перебіг подій: «Sprachlose Phase», «Phase der “privaten Sprache” oder der “utopischen Freiheit”», «Die Zerstörung des “privaten” Satzes», «Phase der Erziehung», «Phase der Integration», «Pause» та «Entfremdungsphase».

В основі такого членування лежить ідея про тематичне спрямування вистави як вистави-критики системи освіти, а також всепоглинаючого конформізму; структурно ж ми бачимо альянс на життєвий шлях людини.

Перша фаза – безмовна – триває з першої по третю сцену. Каспарова поява на сцені прирівнюється до народження, він буквально вчиться ходити й з інтересом досліджує світ. Друга фаза – утопічна свобода – описує період життя, коли дитина (а по суті Каспар) говорить своєю, лише їй зрозумілою мовою і, не обмежена строгою структурою, може вивчати навколишній світ (з четвертої по сьому сцени). Третя фаза передбачає спроби втрутитись у процес пізнання дитини, пропонуючи їй уже готову систему знань, на яку спирається соціум (з восьмої по 17-ту сцени). За руйнування попередніх підходів слідує сам процес виховання, під час якого дитина щодня мусить переступати через себе, аби зробити те, що назвали правильним батьки та вихователі (з 18 по 27). Фаза інтеграції, п'ята за списком, з 28-ї по 58-у сцени, змальовує період, коли сил для спротиву не залишилось, суспільні норми здаються доволі прийнятними, а відчуття єдності з суспільством дає відчуття ясності та полегшення. У 52-й сцені присутній монолог Каспара, який можна поділити за двома критеріями. Структурно на прозову та ліричну частини (паралель з драмою віршовою та прозовою) і за змістом на теперішній стан героя, минулий та їх порівняння (історизує, створює минуле Каспара з нуля, олюднює його та надаючи можливість говорити про власний досвід, практично застосовуючи мову).

Коротка пауза, 59-та сцена, у житті – привід замислитись про придушені емоції та бажання, а у творі – чергове нагадування глядачам, що вони знаходяться у театрі, а також проведена паралель між Каспаром та

реципієнтом, наголошення на маніпулятивності мови та мовців шляхом демонстрації їм таких же механізованих голосів сучасних лідерів думок.

Фінальна фраза відчуження починається з 60-ї сцени і нагадує нервовий зрив: впорядкованість руйнується, з'являється відчуття відчуження, а внаслідок цього втрата того, що раніше можна було вважати собою (у випадку Каспара – Sprachlosigkeit).

Людина протягом усього шляху супроводжується мовою, і навіть живучи певний період в ізоляції, від цього не втекти в результаті. А також не втекти від маніпуляцій, тож треба бути дуже обережним і з тим, кому довіряти. Гандке зберігає анонімність дикторів, не кажучи прямо, кого варто остерігатись, і змушує пильнувати з усіх боків.

Автор бере за основу історію Каспара Гаузера, цитуючи навіть його автобіографію, а також записи Фюєрбаха, проте радикально відкидає усі непотрібні деталі, перероблюючи історію в дещо зовсім інше.

Він натякає глядачам на схожість свого Каспара з маріонеткою Каспарле, проте в передмові стверджує, що насправді це радше Франкенштейн; наївне створіння, що нещодавно з'явилося на світ і тепер ризикує бути використаним для своїх цілей. Його також можна порівняти з дитиною, процес навчання якої пов'язаний з концепцією «мовних ігор» Л. Вітгенштайна: щоб розуміти світ треба знати, як його розуміють інші суб'єкти мовної системи, а також поєднувати засвоєння знань із спрямованою на це діяльністю.

Підкреслюючи парадоксальність превалювання наслідування над неповторністю на користь соціалізації він змінює відому фразу Каспара на загальнішу: «*Ich möcht ein solcher werden wie einmal ein anderer gewesen ist*».

Ще у передмові Гандке зазначає, що історія про «когось, хто...», а в ході навчання диктори наводять безліч прикладів з цим самим безособовим «хтось», що натякає нам на спроби повного стирання особистості Каспара.

Невміння ходити й говорити перетворюється в дещо більше, ніж просто фізична неспроможність. У перспективі письменника це ілюстрація

безпомічності людини перед світом, коли в неї немає мови, а тобто способів упорядкування, а також підтвердження своєї соціально прийнятної ідентичності. Безладні рухи у цьому випадку – показник відсутності порядку, і саме через мову його можна досягнути.

Приватне мовлення, як і будь-який креативний прояв, знецінюється, а на заміну диктори пропонують усім добре відомі тези. Через вивчення спершу назв предметів, а потім і моделей речень, герой вчиться структурувати, класифікувати, порівнювати. Перш за все, це є підтвердженням думки, що всі потрібні нам дії уже вписані у мовну систему. По-друге ж, таким чином диктори намагаються зробити Каспара передбачуваним, а отже безпечним і доступним для маніпуляцій, головним інструментом яких є мова.

Раптова зміна в поведінці Каспара, його відмова від мовної системи під мекання та бекання його копій, які на цьому етапі репрезентують складові його раніше цілісного я, свідчить про його неможливість прийняти пропонований стан справ. Фінальне повторення «Ziegen und Affen» можна трактувати як передсмертні потуги протистояти насильницькій уніфікації, а отже смерть персонажа, яка, як і в оригінальній історії, відбулась по суті через велику різницю, опозицію, між Каспаром та суспільством.

РОЗДІЛ III. ШЛЯХИ І СПОСОБИ ДИДАКТИЗАЦІЇ ТЕКСТУ ДЛЯ РОБОТИ З ГРАМАТИКО-СЕМАНТИЧНИМ МАТЕРІАЛОМ

3.1 Особливості дидактизації мовного матеріалу в контексті п'єси «Каспар»

Найкращим методом вивчення мови є інтеграція у мовне середовище, проте така можливість випадає далеко не завжди. Навчання за кордоном чи мовні клуби з носіями є тим, що учень може забезпечити для себе самостійно або за підтримки батьків (залежно від віку), проте є один простий та дієвий спосіб, як викладач може додати максимум користі й задоволення у процес опанування іноземної – це заохочення до споживання контенту цільовою мовою.

Мистецтво у багатьох своїх проявах – література, театр, музика – є незамінним джерелом не лише знання про мову, але також містить соціокультурні відомості, приносить естетичне задоволення й активізує мисленнєві процеси.

Вивчення та опанування мови є двома етапами одного процесу, проте для досягнення обох цілей важливою є «мовна гра». Процес освоєння мови дитиною та дорослою людиною дещо різниться, проте незамінним є дослідження мови у контекстах. Для дорослих варто враховувати також комунікативні цілі й звертати увагу на стилістичне забарвлення та сталі граматичні структури, адже на відміну від дітей вони не мають стільки часу на підсвідоме виокремлення шаблонів та закономірностей.

За поділом Фердинанда де Соссюра підхід до дослідження мовної картини світу має два аспекти: синхронічний (вивчення мови на певному етапі розвитку) та діахронічний (вивчення мови у процесі розвитку). Саме синхронічний підхід допомагає виокремити лексичні й граматичні правила та норми обраної мови. Гандке у своїй п'єсі «Каспар» свідомо виносить за дужки

аспект діяхронії, а разом із ним – розвитку мови та мислення, та концентрується на реалізації мовлення через структури [15, с. 85]. Він ігнорує комунікативну функцію мови, зосереджуючись на мовних знаках як таких (an sich), іронізуючи з приводу їх бездумного використання та підкреслюючи вплив суспільного договору на способи інтеграції, що передбачає додаткові площини роботи з текстом.

Кожна мова забезпечує індивіда специфічним інструментарієм для орієнтування у світі, встановлення зв'язків із об'єктами, розвитку окремих сфер діяльності та життя. Погляд на світ через призму окремої мови – діалекту, жаргону, сленгу – призводить до усталення у свідомості певних підходів до життя. Мова допомагає та підказує межі вираження, проте це також означає наявність обмежень, про що і йдеться у першій частині п'єси, на етапі навчання Каспара. Саме цю амбівалентність мови, яка є не лише інструментом вираження самобутності, але й жорстким обмежувачем мисленнєвості, і намагається підкреслити у своїй роботі Гандке.

Вітгенштайн пояснює, що граматичні конструкції фіксуються у пам'яті ще на етапі засвоєння мови, а це означає, що мозку пропонується готовий шаблон мислення, згідно з яким слова мусять бути розставлені в певній послідовності: «Якщо я маю намір ужити цю форму речення, то маю таку можливість тому, що вмію говорити по-німецькому» [2, с. 197].

Виділяють три моделі опрацювання літературного тексту: 1) культурна модель (соціоісторичний контекст); 2) мовна модель (лексико-граматичний аналіз); 3) модель персонального зростання (формування думок, ставлення до прочитаного) [7]. Для учнів твір Гандке може стати корисним у двох аспектах: лінгвістичному (граматично-лексичному) та суто інтерпретаційному, тож ми застосуємо мовну модель та модель персонального зростання.

Таким чином, твір пропонує широке поле можливостей як для викладачів мови (на шляху покращення методики викладання), так і для учнів (у процесі вивчення мови для набуття нового світогляду та методів впливу на світ).

3.2 Комплекс дидактичного матеріалу для роботи з лінгво-семантичними явищами

Комплекс дидактичного матеріалу для опрацювання п'єси-розмови «Каспар», Петера Гандке, буде подано у вигляді плану-конспекту заняття. Оскільки твір не вивчається ні в університетській, ні тим паче у шкільній програмі, він може бути опрацьований у межах заняття з позакласного читання під час пари практичного курсу німецької мови.

Робота із текстом передбачає наявність в учнів просунутого рівня володіння мовою, адже робота із текстом орієнтована на концептуалізування розуміння мовленнєво-мовної специфіки; це робота з апаратом побудови розуміння мови як системи, наділеної власною специфікою, та такої, що може бути інструменталізована, причому інструменталізація не має нейтрального характеру.

Тема: Hauslektüre: Verhüllte sprachliche Gewaltsamkeit («Завуальоване мовне насилля»).

Цілі уроку:

Практична: розвивати навички критичного мислення й аналізу тексту іноземною мовою; формувати систему граматичних структур для реалізації комунікативної цілі «вплив».

Освітня: розширити знання учнів про німецькомовну літературу; поглибити знання учнів про концепти мови та мовлення.

Розвивальна: розвинути навички виокремлення закономірностей та зв'язків між мовними явищами; розвинути здатність розпізнавати функції мовних засобів у комунікативній ситуації; розвинути навички висловлення думки іноземною мовою в ситуації «Обговорення прочитаного».

Виховна: прищепити любов до мови як інструменту досягнення цілей; виховати естетичний смак.

Обладнання: текст п'єси-розмови «Каспар», Петера Гандке; презентація на тему «Каспар Гаузер – дитина Європи»; інтерактивна дошка чи проєктор; листки з матеріалами до завдань.

Stundenverlauf

I. Organisatorischer Moment – 2 Minuten

Lehrkraft: Einen schönen guten Tag! Zeigen Sie mir mal ein Herz mit Ihren Händen.

Die Studierenden zeigen es.

II. Ankündigung des Themas – 2 Minuten

Lehrkraft: Sehen Sie? So kann man Menschen durch Imperative beeinflussen und sie dazu bringen, das zu tun, was man will. Die Sprache ist in dieser Hinsicht sehr mächtig, und wir werden jetzt im Unterricht unsere Gedanken über ihre manipulative Natur strukturieren.

Lehrkraft: Wir werden darüber sprechen, wie das Vorhandensein grammatikalischer Strukturen in der Sprache unseren Gedankengang bestimmt und wie Menschen ihre Rede automatisieren, und zwar am Beispiel von Peter Handkes Sprechstück «Kaspar».

III. Hauptteil – 60 Minuten

1. Präsentation «Kaspar Hauser – das Kind Europas» – 10 Minuten

Die Lehrkraft zeigt eine Präsentation über die historische Figur von Kaspar, um den Studierenden zu helfen, die Parallelen zwischen der Geschichte und dem Stück zu erkennen. Dadurch kann man die Intentionen des Autors besser verstehen.

B. Einführung in die Textanalyse – 3 Minuten

Lehrkraft: Wir analysieren nun die grammatikalischen Strukturen, die von den Einsager verwendet werden, um Kaspar zu beeinflussen, und überlegen, wie sie bei uns gebraucht werden können und wie ihre Existenz unser Denken bestimmt.

C. Arbeit im Plenum – 47

1. «Du» als Indefinitpronomen – 7 Minuten

Lehrkraft: Lesen wir die Szene 14, nämlich die Zeilen der Einsager.

Jemand aus der Gruppe liest den Text laut vor.

«Du kannst dich hören. Du wirst / aufmerksam. Du wirst mit dem / Satz auf dich aufmerksam. Du wirst / aufmerksam auf dich. Du stößt / auf etwas, wodurch der Satz unter- / brochen wird, wodurch du auf- / merksam werden kannst, daß du / auf etwas gestoßen bist. Du wirst / aufmerksam: du kannst aufmerk- / sam werden: du bist aufmerksam.» [18, c. 20]

Lehrkraft: Was ist hier in Bezug auf die Grammatik interessant? Welche Bedeutung hat dies im Text und im Leben?

Die Studierenden beantworten die Frage.

Erwartete Antwort: Hier wird «du» anstelle des unpersönlichen Pronomens «man» verwendet, was nicht sehr respektabel ist, aber die Person dazu bringt, die Worte persönlich zu nehmen. Im Text ist dies eine Anweisung für Kaspar, aber auch für den Leser. Das Vorhandensein bestimmter Konstruktionen in der Sprache lässt uns auf die entsprechenden Aspekte des Lebens achten, vor dem hier gewarnt wird.

Lehrkraft: Das stimmt! Darüber sprechen wir noch später.

2. Infinitiv als Imperativ – 6 Minuten

Lehrkraft: Lesen wir ein Teil der Szene 17, nämlich die Zeilen der Einsager.

Jemand aus der Gruppe liest den Text laut vor.

«Die Einsager reden sehr heftig auf / Kaspar ein: / Ordnen. Stellen. Legen. Setzen. / Stellen. Ordnen. Legen. Setzen. / Legen. Stellen. Ordnen. Setzen. / Setzen. Legen. Stellen. Ordnen. / Ordnen. Stellen. Legen. Sitzen. / Stellen. Ordnen. Sitzen. Liegen. / Sitzen. Liegen. Ordnen. Stehen. / Stehen. Sitzen. Liegen. Ordnen. / Liegen. Stehen. Sitzen. Geordnet sein:» [18, c. 24]

Lehrkraft: Welche grammatikalische Struktur ist zu erkennen? Wofür wird sie verwendet?

Die Studierenden beantworten die Frage.

Erwartete Antwort: Wir sehen den Infinitiv als Ersatz für den Imperativ. Dies ist in der Umgangssprache üblich, um einen kurzen Befehl zu geben. Im Kontext des Stücks wird er in der letzten Phase des «Austreibens» des Kaspars Satzes verwendet, als abschließender Punkt. Das Vorhandensein einer solchen Struktur im Deutschen

bedeutet, dass man eine Person abrupt und nicht sehr höflich ansprechen kann (was eine Haltung widerspiegelt), aber solcher kurzen Form spart Zeit.

Unsere alltäglichen Prozesse können genauso als Infinitive gestaltet werden. Denken wir mal an unseren Schulalltag, hier kann man sich auch eine Szene ausmalen, wo Anweisungen als Infinitive klingen: „Aufstehen. Setzen. Schreiben. Lesen. Sprechen. Schweigen. Antworten. Korrigieren. Hören. Zuhören. Fortfahren. Gehorchen. Aufstehen. Weggehen.“

3. Impersonalpronomen zur Verallgemeinerung – 27 Minuten

Lehrkraft: Kommen wir nun zum nächsten Punkt, Szene 25.

Jemand aus der Gruppe liest den Text laut vor.

«Von Geburt an ist allen eine Fülle von Fähigkeiten gegeben.

Jeder ist für seinen Fortschritt verantwortlich.

Jeder Gegenstand, der schadet, wird unschädlich gemacht. [...]

Jeder Schritt erweitert den Gesichtskreis.» [18, c. 35]

Lehrkraft: Können Sie sich zu einer dieser Thesen äußern? Sind sie für Sie wahr?

Die Studierenden geben ihre eigenen Antworten.

Lehrkraft: Wunderbar. Gucken wir uns die nächsten Sätze an.

Jemand aus der Gruppe liest den Text laut vor.

«Die Arbeit entwickelt bei jedem das Pflichtbewußtsein.

Jede Neuordnung erzeugt Unordnung.

Jeder fühlt sich verantwortlich für das kleinste Stäubchen auf dem Boden.

Jeder, der nichts besitzt, ersetzt den Besitz durch Arbeit.» [18, c. 35]

Lehrkraft: Woran erinnern Sie diese Sätze?

Erwartete Antwort: *Diese Sätze klingen wie politische Slogans.*

Lehrkraft: Was glauben Sie, warum diese Sätze in dem Stück vorkommen? Achten Sie nicht darauf, warum die Einsager es gesagt haben, sondern darauf, warum der Autor es geschrieben hat.

Erwartete Antwort: *Die Politik befasst sich mit der Regulierung der Gesellschaft im Staat. Sätze mit «jeder» schaffen ein Gemeinschaftsgefühl, lassen*

die Menschen sich verantwortlich fühlen und erleichtern so die Kontrolle der Massen.

Lehrkraft: Das ist richtig! Die nächsten Sätze haben auch den gleichen Zweck. Was ist das?

Jemand aus der Gruppe liest den Text laut vor.

«Der Tisch ist ein Versammlungsort.

Der Raum sagt über den Bewohner aus.

Die Wohnung ist die Voraussetzung für ein geordnetes Leben. [...]

Die Fingernägel sind ein besonderer Gradmesser für Ordnung und Sauberkeit.

Mit einem freundlichen Lächeln andeuten, daß du die Arbeit gerne tust.» [18, c. 35, 38]

Erwartete Antwort: *Es handelt sich um die allgemeinen Lebensregeln, die Verhaltensregeln in der Gesellschaft, um ein gutes Mitglied zu sein, und die Regeln der Etikette.*

Lehrkraft: Was denken Sie, welche Rolle all diese Sätze, die wir uns gerade angesehen haben, in der Sprache spielen?

Die Studierenden beantworten die Frage.

Erwartete Antwort: *Diese Sätze ermöglichen das Aufstellen von Regeln, die für alle gelten, und Verallgemeinerungen. Generalisierungen ermöglichen die Manipulation von Fakten und verringern die Lust, kritisch zu denken und mehr zu lernen.*

Lehrkraft: Wir hören jeden Tag einige Verallgemeinerungen und gewöhnen uns an sie. Aber welche Verallgemeinerungen gibt es schon seit langem, werden von Generation zu Generation weitergegeben und spiegeln die Realität wider?

Erwartete Antwort: *Sprichwörter und Sprüche!*

Lehrkraft: Sind Sie der Meinung, dass sie einen großen Einfluss auf unser Leben haben?

Die Studierenden geben ihre eigenen Antworten.

Lehrkraft: Nun werden wir Kaspars Äußerung analysieren.

Jemand aus der Gruppe liest den Text laut vor.

«Alles, was knallt, ist nur eine Tischlade: alles, was brennt, ist nur eine aufgesprungene Lippe: alles, was Widerstand leistet, ist nur ein umgefallener Besen: alles, was sich in den Weg stellt, ist nur hoher Schnee: alles, was schaukelt, ist nur ein Schaukelpferd: alles, was baumelt, ist nur ein Lederball: alles, was sich nicht bewegen kann, ist nur eine Schranktür.» [18, c.38]

Lehrkraft: Welche Bedeutung haben diese Worte in Bezug auf Kaspars Denken?

Erwartete Antwort: *Er hörte auf die Lehrkraft, die ihm die Verallgemeinerung beibrachte, und begann, selbst falsche Schlussfolgerungen zu ziehen. Mit anderen Worten: So haben die Einsager ein gedankenloses Mitglied der Gesellschaft erzogen.*

4. Modalverben – 7 Minuten

Lehrkraft: Wir werden nun einen Teil von Kaspars Monolog lesen. Wir haben bereits über die Verwendung von Verallgemeinerungen gesprochen. Was sehen wir hier noch?

Jemand aus der Gruppe liest den Text laut vor.

«Jeder muß frei sein / jeder muß dabei sein / jeder muß wissen was er will / keiner darf den Drill / vermissen / lassen / keiner darf sich morgens hassen / jeder muß sein Leben leben / jeder muß sein Bestes geben / jeder muß sein Ziel erreichen / keiner darf über Leichen / gehen / keiner darf im Winkel stehen / jeder muß jedem in die / Augen sehen / können / jeder muß jedem das Seine gönnen» [18, c. 84-85]

Erwartete Antwort: *Modalverben.*

Lehrkraft: Genau! Wir wissen, dass Modalverben auch als Einschränkungen verwendet werden. Sie schränken ein, was wir physisch tun können, was uns erlaubt ist, und wozu wir verpflichtet sind. Was bedeutet es also, wenn Kaspar Sätze mit Modalverben in einer Reihe verwendet?

Die Studierenden beantworten die Frage.

Erwartete Antwort: *Das bedeutet, dass sein Unterbewusstsein den Grad der Kontrolle der Sprache entdeckt hat. Im Gegensatz zu der Wiederholung von*

Satzmustern, die wir zu Beginn des Stücks gesehen haben, sind diese Sätze nicht nur automatisiert, sondern in gewissem Sinne auch hysterisch. Das erkennen wir auch daran, dass seine Stimme während des Monologs lauter wird und eher an einen Einsager erinnert.

IV. Zusammenfassung des Unterrichts (Partnerarbeit und Plenum) – 13 Minuten

Lehrkraft: Wir haben viele Beispiele besprochen. Ich möchte Sie nun bitten, in Paaren über den Satz zu diskutieren, den Sie auf dem Blatt am Ende sehen. Sie können sich die wichtigsten Punkte notieren, denn in 7 Minuten bitte ich Sie, Ihre Ergebnisse mit der ganzen Gruppe zu teilen.

«Ein Satz, dem noch ein Satz folgen muß, ist unschön und ungemütlich.» [18, c. 31]

Nach 7 Minuten berichten die Studierenden über ihre Ergebnisse.

Erwartete Antwort: *Die sprachliche Darstellung der Realität sollte bequem und leicht zu verallgemeinern sein. Dies erleichtert die Manipulation, da solche Aussagen eher in Erinnerung bleiben und akzeptiert werden. Sie erweckt auch Vertrauen und unterliegt keinen Zweifeln, was ein Gefühl von Ordnung und Harmonie schafft.*

V. Hausaufgaben – 3 Minuten

Lehrkraft: Heute haben wir gelernt, wie wir andere Leute beeinflussen können, aber wir haben auch bemerkt, wie wir von Sprache kontrolliert werden. Ich bin mir sicher, dass dies ein sehr philosophisches Thema ist. Eure Hausaufgabe besteht also darin, eine 7-minütige Rede zum Thema " Sprachliche Gewalt" vorzubereiten. Interpretieren Sie das Thema, wie Sie wollen, lassen Sie Ihrer Fantasie freien Lauf!

Залежно від курсу та рівня мови студентів урок може проводитись з фокусом на граматичній (повторення та закріплення вивчених форм) або інтерпретаційній складовій.

Висновки до третього розділу

У п'єсі «Каспар» Гандке підіймає не одну важливу тему: підхід до викладання мови, автоматизація під час засвоєння та використання, необхідність мови для інтеграції в суспільство, а також наслідки, які має закритість цієї системи для людини. Оскільки тема викладання стосується безпосередньо викладачів, у процесі дидактизації матеріалу варто зосередитись на мові як концепті.

Для ефективного опанування нової мови учень повинен пройти етап «мовної гри», коли він співвідносить слова з явищами й на практиці вивчає функції окремих виразів та конструкцій. Для такого способу навчання важливий контекст. Гандке ж у своїй п'єсі подає мовні формули поза контекстом, пропонуючи по суті вибірку прикладів до основних граматичних тем. Таким чином концепт «мовної гри» виноситься за межі твору, і трактувати сенси речень доводиться відштовхуючись від запитання: «Який сенс / зміст вкладав у це автор?»

Текст твору дозволяє утворити кілька комплексів дидактичного матеріалу, проте ми зосередились на темі «мовного насилля», порівнявши конструкції впливу дикторів на Каспара з впливом наявності цих конструкцій на нас як на носіїв мови. Заняття має два аспекти: граматичний та інтерпретаційний. У межах граматичного аспекту ми пропонуємо опрацювати матеріал на теми: «*"Du" als Indefinitpronomen*», *Infinitiv als Imperativ*, *Impersonalpronomen zur Verallgemeinerung*, *Modalverben*, – проаналізувавши приклади в контексті твору. У межах інтерпретаційного ми вважаємо доцільним заглибитись у розуміння всесильності мови Петером Гандке й сформулювати власний погляд.

В межах підготовленого нами заняття учні мають можливість не лише попрактикувати читання та мовлення, розвинути навички аналізу тексту та ведення дискусій, але також дослідити значення окремих граматичних конструкцій у контексті мовної системи. На прикладі твору учні зрозуміють,

як правила мови впливають на нашу свідомість, прослідкувавши паралелі між використанням цих структур дикторами та застосуванням їх у реальному житті.

ВИСНОВКИ

Дослідження особливостей смислової та формальної трансформації історії Каспара Гаузера у п'єсі-розмові Петера Гандке «Каспар» було здійснене шляхом опрацювання, вивчення, аналізу та групування смислових та лінгвістичних явищ. За мету було поставлено виокремити смислові шари тексту через визначення історичної, фактичної та стилістичної складових.

У першому теоретичному розділі було визначено специфіку п'єси-розмови як жанру і виділено її роль у темі твору.

У 30-х 20 століття роках Б. Брехт прирівнює літературу до радіо, наголошуючи на відсутності впливу на споживача, а пізніше започатковує «епічний театр», пропонуючи глядачу поживу для роздумів замість суто емоційного перезавантаження. Зважаючи на це і на зростання інтересу мислителів до теми мови та мовлення, Петер Гандке створює власний підхід до зображення дійства на сцені. Залишаючи в арсеналі акторів лише слова, зменшуючи значення реквізиту та ведучи з публікою мовно-мовленнєву гру, він починає писати «п'єси-розмови». Особливостями жанру є руйнування «четвертої стіни», спонукання до роздумів та наголошення на театралізованості дійства. Усе це змушує реципієнта бути уважним та вдумливо сприймати побачене і стає на заваді дистанційованому, неусвідомленому спостереженню.

Враховуючи вище згадані фактори, створення «Каспара» як п'єси-розмови, по-перше, зумовлено розвитком філософської думки та сферою інтересів автора; по-друге ж, є вдалим вибором як для викладу історії Каспара (навчання «мовлення через мовлення»), так і для результативного донесення думки (ілюстрація влади мови через фокусування на процесі «мовного розпаду»), у чому ми переконались у практичній частині роботи.

У першому ж розділі було досліджено різні перспективи сприйняття образу Каспара Гаузера в літературі, а також визначено призму, через яку передає історію Гандке.

Історія Каспара – загадкового знайди, що майже не вмів розмовляти і ледь ходив – сколихнула суспільство 19 сторіччя, змусивши замислитись з приводу значення соціалізації, виховання та природи людини. У творах Поля Верлена, Райнера Марії Рільке, Клауса Манна та Якоба Вассерманна Каспар з'являвся і як романтизований, поверхневий образ; і як емоційний, жалісливий, зображений у перспективі дитячого аб'юзу. А. Р. фон Фоєрбах та Д. Петерс розглядали його історію як кримінальний прецедент. Проте Гандке, взявши за основу «Логіко-філософський трактат» Л.Вітгенштайна, побачив можливість дослідити значення мови та мовлення у житті людини, а також засудити їх недбале використання.

Проаналізувавши роботи його попередників, ми можемо зробити висновок, що хоч автор і не претендує на історичність, проте через рух від конкретного до загального й навпаки він досліджує нову сторону душі Каспара: протистояння між бажанням приналежності суспільству й страхом втрати індивідуальності. Ця проблема якнайкраще передається через мову, яка і є цим засобом зв'язку та контролю, а також формує унікальне мовне тло п'єси-розмови.

Спираючись на доробок У. Струве, Г. Рюле, Г. Сергуріса, М. Мікснера, А. фон Котце, Г. Гайнца, Г. Фалькенштайна, М. Дурцака, присвячений творам Гандке, у тому числі «Каспару», ми проаналізували твір і дослідили експериментальний підхід автора до організації тексту та висвітлення ідеї в другому, практичному, розділі роботи.

Найкращим підходом до виділення структурної організації тексту є поділ Г. Сергуріса на 7 фаз: «Sprachlose Phase», «Phase der “privaten Sprache” oder der “utopischen Freiheit”», «Die Zerstörung des “privaten” Satzes», «Phase der Erziehung», «Phase der Integration», «Pause» та «Entfremdungsphase». Він дозволяє поділити текст і за нумерацією сцен, і за «сюжетними» змінами, а

також нагадує етапи життя людини від народження до періоду кризи ідентичності (відчуження). Оскільки в основі п'єси лежить процес виховання, навчання мови, мова стає метафоричною серцевиною існування людини, а через шлях від безмовності до відчуження можна спостерігати крах суб'єкта під владою мови. Наявність паузи функціонально слугує нагадуванням про сценічність дійства, а також – завдяки своїй заповненості такими ж механізованими голосами реальних ораторів – натякає реципієнту на його схожість з Каспаром (ризик маніпуляції з боку суспільства).

В одній із останніх сцен Каспар проголошує монолог, який змістово можна поділити на 3 частини: теперішній стан героя, минулий та порівняння. Таким чином автор створює герою так зване минуле, яке дозволяє використовувати мову за призначенням – аби говорити про досвід. Типографічно текст має характерне розташування у дві колонки, що створює опозицію Каспар – диктори (індивід – соціум / учень – викладач).

Протягом роботи було проаналізовано й систематизовано лінгво-семантичне багатоманіття експериментальної роботи Гандке зі змістом та текстовими елементами. Ми дійшли таких висновків: 1) мова веде до конформізму; 2) мова обмежує плюралізм думки; 3) інакшість викликає відчуття загрози у соціуму; 4) мова веде до впорядкування стосунків зі світом і з собою (дозволяє розуміти себе й своє місце у суспільстві; 5) система соціальних стосунків і моделі мислення інтегровані у мову; 6) люди мають тенденцію до відсторонення від свого мовлення (мова перестає слугувати засобом комунікації).

У методичній частині ми продемонстрували й узагальнили шляхи дидактизації матеріалу п'єси для ілюстрації учням впливу мови на людину. Ми розглянули тему «мовного насилля» на прикладі конструкцій, які вживали диктори для впливу на Каспара, розібравши мету та результати, порівнявши простір тексту та реальне життя. Граматичну базу складають матеріали з тексту на теми: «"Du" als Indefinitpronomen», Infinitiv als Imperativ, Impersonalpronomen zur Verallgemeinerung, Modalverben. Цей комплекс

дидактичного матеріалу дозволить учням не лише попрактикувати читання й аналіз тексту, але й дослідити значення граматичних конструкцій у системі мови, та зрозуміти, як мова може не лише допомогти розкрити творчий потенціал, але й стати непоборним обмежувачем.

Підсумовуючи, стверджуватимемо, що поставлену мету було досягнуто, а завдання виконано. Перспективи подальшого вивчення полягають у продовженні опрацювань драматичних творів Гандке, створенні комплексу досліджень його творчого доробку через доповнення уже здійснених досліджень прози Гандке через аналогічні в царині драматургії, розширенні картини австрійської літератури в українському літературознавстві.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Брехт Б. Lehrstücke («навчальні» п'єси). / Укладач Федоренко Л.О. / За наук. ред. доктора філологічних наук, проф. Чиркова О.С. Житомир, 2009. 223 с.
2. Вітгенштайн Л. Tractatus logico-philosophicus. Філософські дослідження. Київ : Основи, 1995. 311 с.
3. Сардак, О. В. (2012). Аналіз концепції «мовних ігор» Л. Вітгенштейна. Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка, (65), 204-206. <http://eprints.zu.edu.ua/9228/1/42.pdf>
4. Arnold H.L. Innovation und Irritation als prinzip. Zu Peter Handkes «Kaspar». Über Peter Handke. Frankfurt am Main, 1972. P. 246–255.
5. Bailey D. R. The Austrian Problem of Language and Peter Handke: a Documentation : doctoral dissertation. Baton Rouge, 1981. 165 p.
6. Barnett D. Dramaturgies of «Sprachkritik»: Rainer Werner Fassbinder's «Blut am Hals der Katze» and Peter Handke's «Kaspar». The Modern Language Review. 2000. Vol. 95, no. 4. P. 1053–1063. <https://doi.org/10.2307/3736634>
7. Clandfield L. Teaching materials: using literature in the EFL/ESL classroom. The Internet TESL Journal.
8. Dixon C. K. Peter Handkes Kaspar Ein Modellfall. The German Quarterly. 1973. Vol. 46, no. 1. P. 31–46. <https://doi.org/10.2307/404190>
9. Durzak M. Peter Handke und die deutsche Gegenwartsliteratur. Stuttgart : Kohlhammer, 1982. 186 p.
10. Falkenstein H. Köpfe des XX. Jahrhunderts. Berlin : Colloquium Verlag, 1979. Vol. 75 : Peter Handke. 94 p.
11. Feuerbach A. Kaspar Hauser : Beispiel eines Verbrechens am Seelenleben des Menschen. Ansbach : T.M. Dollfuss, 1832. 151 p.

12. Finger E. Kaspar Hauser Doubly Portrayed: Peter Handke's «Kaspar» and Werner Herzog's «Every Man for Himself and God Against All» *Literature/Film Quarterly*. 1979. Vol. 7, no. 3. P. 235–243. <http://www.jstor.org/stable/43795732>
13. Gilman R. *The Making of Modern Drama: A Study of Büchner, Ibsen, Strindberg, Chekhov, Pirandello, Brecht, Beckett, Handke*. New York : Farrar, Straus and Giroux, 1974. 292 p.
14. Gross R. V. Kaspar/Kasperl: Repetition and Difference in Handke and Drach. *The German Quarterly*. 1981. Vol. 54, no. 2. P. 154–165. <https://doi.org/10.2307/405349>
15. Heintz G. *Peter Handke*. Stuttgart : Ernst Klett Verlag, 1971. 120 p.
16. Iden P. *Triumph und Pleite der Wörter. Über Peter Handke*. Frankfurt am Main, 1972. P. 135–139.
17. Joseph A., Handke P., Ashton E. B. Nauseated by Language: From an Interview with Peter Handke. *TDR: The Drama Review*. 1970. Vol. 15, no. 1. P. 56–61.
18. Kitchen M. *Kaspar Hauser: Europe's Child*. London : Palgrave Macmillan, 2001. 254 p.
19. Knapp B. Peter Handke's Kaspar: The Mechanics of Language—A Fractionating Schizophrenic Theatrical Event. *Studies in 20th Century Literature*. 1990. Vol. 14, no. 2. P. 241-259. <http://dx.doi.org/10.4148/2334-4415.1256>
20. König K. *The Story of Kaspar Hauser*. Kaspar Hauser and Karl König. Edinburgh, 2012. P. 13–29.
21. Kotze A. *Zur Struktur von Peter Handkes Kaspar*. Handke : Ansätze, Analysen, Anmerkungen. Bern, 1979. P. 65–82.
22. Linstead M. *Outer world and inner world : socialisation and emancipation in the works of Peter Handke*. Frankfurt am Main ; Bern; New York; Paris : Lang, 1988. 243 p.
23. Lüderssen K. *Produktive Spiegelungen II: Recht in Literatur, Theater und Film*. Berlin : Berliner Wissenschafts-Verlag, 2002. Vol. 2. 160 p.

24. Marranca B. The «Sprechstücke»: Peter Handke's Universe of Words. *Performing Arts Journal*. 1976. Vol. 1, no. 2. P. 52–62.
25. Masson J. M. *Lost prince : the unsolved mystery of Kaspar Hauser*. New York : Free Press, 1996. 254 p.
26. Mead A. Peter Handke. Warum fliegen da lauter so schwarze Würmer herum: Das Kaspar-Hauser-Syndrom in Literatur und Film, Forschung und Lehre : монографія / ed. by J. Schlich. Würzburg, 1999. P. 142–164.
27. Mixner M. Peter Handke. Kronberg : Athenäum-Verlag, 1977. 250 p.
28. Nägele R. Unbehagen in der Sprache. Zu Peter Handkes Kaspar, Basis. *Jahrbuch für deutsche Gegenwartsliteratur*. 1976. Vol. 6. P. 78-96.
29. Newton M. *The Feral Child and the State of Nature : doctoral dissertation*. London, 1996. 395 p.
30. Peters D. *Der Fall Kaspar Hauser als Kriminalfall und als Roman von Jakob Wassermann*. Berlin : De Gruyter, 2014. 240 p.
31. Rühle G. Der Jasager und die Einsager. // Über Peter Handke. Frankfurt am Main, 1972. P. 131–134.
32. Schultz U. Handke. Hannover : Friedrich, 1974. 135 p.
33. Seifert F. Feuerbach und Kaspar Hauser. *Neue juristische Wochenschrift*. 1988. Vol. 6. P. 289–297.
34. Sergiooris G. Peter Handke und die Sprache. Bonn : Bouvier, 1979. 137 S.
35. Struve U. A Myth Becomes Reality: Kaspar Hauser as Messianic Wild Child. *Studies in 20th Century Literature*. 1998. Vol. 22, no. 2. <https://doi.org/10.4148/2334-4415.1443>
36. Struve U. *Der Findling: Kapar Hauser in der Literatur*. Berlin : Springer-Verlag, 2016. 370 p.
37. Theisz R. D. Kaspar Hauser im zwanzigsten Jahrhundert. Der Aussenseiter und die Gesellschaft. *The German Quarterly*. 1976. Vol. 49, no. 2. P. 168–180. <https://doi.org/10.2307/403918>
38. Tradowsky P. *Kaspar Hauser: The Struggle for the Spirit*. London : Temple Lodge Publishing, 2012. 332 p.

39. Wassermann J. Caspar Hauser: The Enigma of a Century. New York : Liveright, 1956. 472 p.

Список ілюстративного матеріалу

40. Handke P. Bemerkung zu meinen Sprechstücken. Publikumsbeschimpfung und andere Sprechstücke. Frankfurt am Main, 1966. P. 95–96.

41. Handke P. Kaspar. Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 1967. 102 p.

42. Handke P. Kaspars sechzehn Phasen. Stücke 1. Frankfurt am Main, 1977. P. 207–208.

ZUSAMMENFASSUNG

Die Qualifizierungsarbeit «Besonderheiten der semantischen und formalen Transformation der Geschichte von Kaspar Hauser in Peter Handkes Sprechstück „Kaspar“» zeigt die Besonderheiten der Arbeit des österreichischen Schriftstellers, Dramatikers, Prosaikers und Essayisten Peter Handke mit dem Bild von Kaspar Hauser, einer emblematischen Figur der europäischen Geschichte, die vom Autor im Geiste der intellektuellen und politischen Stimmungen der 60er Jahre des 20. Jahrhunderts interpretiert wurde.

Die ausführliche Analyse von Handkes Werk umfasst mehrere Forschungsbereiche, nämlich die Berücksichtigung der Besonderheiten der vom Autor gewählten Form des «Sprechstücks», der auffälligsten Transformation der deutschsprachigen Theaterprosa im 20. Jahrhundert (nach Bertolt Brechts «epischem Theater»), die darauf abzielt, die Beziehung zwischen Geschichte und Öffentlichkeit im Kontext der Medialisierung der intersubjektiven Beziehungen zwischen Subjekt und Gemeinschaft zu konzeptualisieren. Mit der formalen Lösung verbunden ist die Wahl der Gestalt von Kaspar Hauser, dem «Kind Europas», einer tief symbolischen Figur, die einerseits durch das Konzept der tabula rasa und die Möglichkeit der erzieherischen Einflussnahme auf die Bildung des Subjekts innerhalb der Gesellschaft durch Bildungsaktivitäten wahrgenommen wird, und andererseits durch die tiefe Rezeption und den unbestrittenen Einfluss der Sprachphilosophie im 20. Jahrhundert, die den Schwerpunkt vom Verständnis der Sprache als Instrument auf die Sprache als autonome Einheit überträgt.

Das Ergebnis dieser Kombination ist das Verständnis von Sprache als Machtstruktur, das im Rahmen der poststrukturalistischen Philosophie im Zentrum der philosophischen Reflexion steht. Dadurch entstehen eine Neuinterpretation des Bildes von Kaspar Hauser im Kontext des 20. Jahrhunderts nach dem Zweiten Weltkrieg, sowie eine neue Runde im Verständnis der Rolle der Gesellschaft in Bezug auf das Subjekt. Die Analyse der Kontinuität der Figur von Kaspar Hauser

in den Werken von Schriftstellern des 19. und 20. Jahrhunderts zeigt, wie weit Peter Handke von der ursprünglich dokumentierten Geschichte abweicht und wie modern die Bedeutungsschicht ist, die durch die Geschichte von Kaspar Hausers kurzem Leben erzeugt wird.

Die strukturelle und semantische Analyse des Textes von Handkes Stück zeigt die Stufen von Handkes Arbeit mit dem Material auf -- die Etappe der Transformation von Kaspars Bewusstsein, der der Autor eine linguistische Dimension verleiht, indem er sie durch das Spiel mit grammatikalischen und syntaktischen Strukturen demonstriert. Gleichzeitig spielt der Autor aufgrund der Spezifität des repräsentativen Ansatzes ein ähnliches Spiel mit der Fokalisierung, das durch das besondere Organisationsprinzip des Schreibens des Textes und seine formale Lage auf den Seiten ermöglicht wird. Handkes Ablehnung des Prinzips der «Null-Fokalisierung» zugunsten einer «internen Fokalisierung» führt durch das formale Spiel zur paradoxen Bildung einer «externen Fokalisierung» im Kopf des Zuschauers: eine Arbeit, die Handke in einem seiner erfolgreichsten Stücke, "Publikumsbeschimpfung", begonnen hat, indem er die Bedeutungsgenerierung in den interaktiven Raum zwischen der Bühne und dem Publikum brachte.

Der Versuch, Unterrichtsmaterialien für die Arbeit mit Studierenden zu erstellen und ein pädagogisches Gespräch über die Macht der Sprache zu führen, ist ein ergänzender Bestandteil der Arbeit, der es uns ermöglicht, ein "didaktisches" Element in die Arbeit mit dem Text einzubringen, in dem die Figuren der «Einsprecher» zusammen mit der Figur von Kaspar Hauser ein Modell für soziales Verhalten und den Einfluss sozialer Institutionen/Narrative auf die Bildung von Individualität bilden.

Die umfassende Untersuchung der semantischen und formalen Transformationen im Werk von Peter Handke wird durch die Bearbeitung des Originaltextes des Stückes, der noch nicht ins Ukrainische übersetzt wurde, sowie durch die Arbeiten einer Reihe von Literaturtheoretikern, die sich mit den sprachlichen und ideologischen Besonderheiten des Werkes beschäftigt haben, ermöglicht. Strukturell besteht die Qualifizierungsarbeit aus einer theoretischen

Untersuchung der Besonderheiten der Gattung Sprechstück und der Besonderheiten der Darstellung von Kaspar Hauser in der Literatur; die praktische Arbeit mit dem Text liefert eine semantische und formale Analyse des Werkes und zeigt Aspekte auf, die für das Thema der Arbeit relevant sind; der methodische Teil zeigt die Möglichkeiten auf, den Text des Stückes in den Prozess des Lernens in der Schule zu integrieren.

ДОДАТКИ

Додаток А. Kaspars sechzehn Phasen

1. Phase	Kann Kaspar, der einen Satz hat mit diesem Satz anfangen und etwas anfangen?
2. Phase	Kann Kaspar mit seinem Satz gegen andre Sätze etwas ausrichten?
3. Phase	Kann sich Kaspar mit seinem Satz gegen andre Sätze zumindest behaupten?
4. Phase	Kann Kaspar sich gegen andre Sätze wehren und sich, obwohl ihn die Sätze zum Sprechen anstacheln, still verhalten?
5. Phase	Kann Kaspar erst dadurch, daß er sprechen kann, das, von dem er spricht, wahrnehmen?
6. Phase	Kann Kaspar, der Sätze hat, mit diesen Sätzen nicht nur gegen andre Sätze, sondern auch gegen die Gegenstände der andern Sätze etwas ausrichten?
7. Phase	Kann Kaspar mit Hilfe von Sätzen über die Ordnung oder besser: mit geordneten Sätzen, sich selber in Ordnung bringen?
8. Phase	Kann Kaspar aus der Ordnung „eines“ Satzes eine ganze Reihe von Sätzen bilden, die eine „umfassende“ Ordnung darstellen?
9. Phase	Kann Kaspar lernen, was jeweils das Modell ist, mit dem eine unendliche Zahl von Sätzen über die Ordnung beliebig hergestellt werden kann?
10. Phase	Kann sich Kaspar mit den gelernten Satzmodellen die Gegenstände zugänglich machen oder aber den Gegenständen zugänglich gemacht werden?
11. Phase	Kann Kaspar mit Sätzen seinen Beitrag zur großen Gemeinschaft der Sätze leisten?
12. Phase	Kann Kaspar dazu gebracht werden, mit Sätzen, die sich reimen, sich auf die Gegenstände der Sätze einen Reim zu machen?
13. Phase	Kann Kaspar sich Fragen stellen?

14. Phase	Kann Kaspar mit unbefangenen Sätzen, die er auf seine alten befangenen Sätze anwendet, die verkehrte Welt dieser Sätze umkehren?
15. Phase	Kann Kaspar sich wenigstens mit einer verkehrten Welt von Sätzen gegen verkehrte Sätze von der Welt behaupten? Oder: Kann Kaspar, indem er verkehrte Sätze verkehrt, wenigstens den falschen Schein der Richtigkeit meiden?
16. Phase	Wer ist Kaspar jetzt? Kaspar, wer ist jetzt Kaspar? Was ist jetzt, Kaspar? Was ist jetzt Kaspar, Kaspar?

Додаток Б. Епіграф п'єси (вірш Е. Яндля «16 jahr»)

16 jahr

thechdthen jahr

thüdothdbahnhof

wath tholl

wath tholl

der machen

thüdothdbahnhof

thechdthen jahr

wath tholl

wath tholl

der bursch

wath tholl

der machen

wath tholl

wath tholl

der machen

thechdthen jahr

thüdothdbahnhof

wath tholl

der machen

der bursch

mit theine

thechdthen jahr

Ernst Jandl

Додаток В. Структура «Каспара», Г. Сергупіс

I. Sprachlose Phase (S. 107–109)

1. Die «Geburt». «Kaspar steht auf der Bühne.»
2. Ausdruck der Verwirrung und Verwunderung.
3. Räumliche Bewegung.

II. Phase der «privaten Sprache» oder der «utopischen Freiheit» (S. 109–111)

4. Aussprechen des Satzes ohne Begriff von dem Satz.
5. Kaspar spricht den Satz mit allen möglichen Spielarten des Ausdrucks.
- 6–7. Wendet sich mit seinem Satz an die Gegenstände.

III. Die Zerstörung des «privaten» Satzes (S. 111–121)

A. Kaspars Verstummen

8–13. Kaspar bewegt sich über die Bühne, berührt die Gegenstände, seinen Satz. Die Einsager lassen sich hören: «Du kannst dir nichts mehr vorstellen ohne Satz.»

14–16. Kaspar stockt und schweigt. «...du lernst mit dem Satz, Ordnung zu lernen.»

B. Die Austreibung des Satzes

17. «Kaspar ist endlich zum Schweigen gebracht.» Die Einsager reden heftig auf ihn ein.
Die Einsager sprechen ruhig, Ihrer Sache sicher.

IV. Phase der Erziehung (S. 121–153)

18–19. Kaspar wird zum Sprechen gebracht. Er spricht einen ordentlichen Satz.

20. «du bist in Ordnung, wenn sich deine Geschichte von keiner andern Geschichte mehr unterscheidet.»

21–26. Kaspar bringt sich und die Bühne in Ordnung. «Jeder Gegenstand, der schadet, wird unschädlich gemacht.»

...alles was in Ordnung ist, ist in Ordnung, weil ich mir sage, daß es in Ordnung ist.

27. Kaspar werden die Satzmodelle beigebracht, mit denen sich ein Mensch» durchs Leben schlägt. «ein Satz hilft dir, über jeden Gegenstand hinwegzukommen.»

«ordentlicher Mensch» durchs Leben schlägt. «Ein Satz hilft dir über jeden anderen Satz hinwegzukommen, indem er sich an die Stelle des anderen Satzes setzen laßt.»

«Denk was du sagst...»

V. Phase der Integration (S. 153–166)

28–32.	«Du hast Modellsätze, mit denen du dich durchschlagen kannst...» «Du kannst schön ruhig sein.» «Du bist aufgeknackt.»
33–52.	
54–58. Die Kaspars lernen die Umgangsrituale. «Ich möchte vorwärtskommen.» «Ich bin friedlich und unbescholten.» «Ich führe alle übertragenen Arbeiten zur vollen Zufriedenheit aus.»	

59.	
-----	--

VI. PAUSE

ZUSCHAUER = KASPAR

ÖFFENTLICHE SPRECHER

= EINSAGER

VII. Entfremdungsphase (S 171–198)

A. Ordnung herrscht

60. Bühne: Die Gegenstände zeigen sich den Zuschauern in Ordnung. Kaspars: Sie sitzen still, die Masken haben jetzt den Ausdruck der Zufriedenheit.	
61. Die Kaspars setzen sich ruhig und ordentlich nebeneinander.	«Beim Dreinschlagen denkt man aus Vernunft nicht an die Zukunft aber in der Pause zwischen den Schlägen ist es von Segen an die Zeit der Ordnung zu denken.»

B. Die „fiktive« Ordnung wird aufgelöst.

62–63. Der Klangchaos entsteht.

«Die Einsager singen, was er spricht, und die anderen Kaspars quieken, bellen, machen Regen und Sturm nach, blasen zerkaute Kaugummi bis zum Platzen auf und dergleichen.»

C. Bewußtwerdung der Entfremdung

64. «Was habe ich doch gerade gesagt?»

«Schon mit meinem ersten Satz bin Ich in die Falle gegangen.»

D. Aus der Entfremdung entsteht Sprachlosigkeit

65. «Ich habe mich nie gesehen: Ich leiste keinen nennenswerten Widerstand: die Schuhe passen wie angegossen: ich komme nicht mit dem Schrecken davon: die Haut geht ab: der Fuß schläft sich tot: Kerzen und Satzegel: Kälte und Mücken:

Pferde und Eiter: Rauhreif und Ratten: Aale und Ölkrapfen: Ziegen und Affen:
Ziegen und Allen : Ziegen und Affen: Ziegen und Affen:»