

Jana Dolečki

RAD GLEDATELJA / RAD NA GLEDATELJU PETER HANDKE I NJEGOVO KAZALIŠTE KAO MUZEJSKI DOGAĐAJ

“Uvijek sam imao namjeru ponovno otkrivati teatar i na taj način obuhvatiti čovječanstvo.”

Vjerojatno jedan od najboljih europskih teatarskih muzeja od poda do stropa posvećen isključivo nacionalnoj kazališnoj produkciji i njenim najbitnijim imenima i fenomenima, bečki Theaterrmuseum, ovih je mjeseci u znaku izložbe posvećene / u čast jednom od najpoznatijih protagonista austrijskog teatra. No teško će tko od inozemnih posjetilaca i slučajnih turista-namjernika u prvi mah na plakatima koji s bečkih visina najavljuju ovaj događaj, u crno-bijeloj fotografiji sramežljivog i čupavog mladića sa zatamnenim naočalima za vid i tek propupalim brčićima prepoznati jednog od zasigurno najkontroverznijih *sinova Austrije*, Petera Handkea. Onog Petera Handkea koji je svom silinom svog mladalačkog bunta otvorio nove prostore razmišljanja i izvođenja kazališta, a još manje onog Petera Handkea čiji se lik, ime i djelo posljednjih godina u sjeni njegovih konkretnih političkih angažmana i projekata podrške raznim nacionalističkim režimima na Balkanu gotovo i izgubilo iz šireg europskog kazališnog fokusa.

Kako nam u razgovoru objašnjava Katharina Pektor, jedna od kustosica izložbe i voditeljica Handkeovog arhiva pri Nacionalnoj biblioteci Austrije, inicijalan povod izložbi je nedavno proslavljen 70. rođendan ovog iznimno plodnog autora, prevoditelja, dramatičara, pjesnika, putopisca, scenarista i esejista rodom iz austrijske pokrajine Kärntner. Izložba se pripremala gotovo dvije godine, a obuhvatila je studiozan rad na prikupljanju artefakata vezanih za odabrane Handkeove dramske tekstove koji su za ovu priliku izvučeni iz podruma nekoliko europskih kazališta, iz arhiva biblioteka, ali i iz osob-

nih pohrana. No ova prva velika austrijska retrospektivna izložba u cijelosti posvećena Handkeu u svojim temeljima nije tek puka forma jubilarne posvete, već na neki način prati trend revalorizacije Handkea kao autora koja se posljednjih godina javlja u Austriji. Naime, osim nacionalnih nagrada i počasti koje su mu ovih godina udijeljene na bazi njegova dosadašnjeg rada¹, Handkeov kazališni autoritet uskršava i na domaćim pozornicama 2011. kada njegova drama *Immer noch Sturm*² u režiji Dmitra Gočeva i u izvođenju ansambla Salzburškog proljeća biva proglašena najboljom nacionalnom predstavom sezone. Ili, kako objašnjava Pektor, “jednostavno je došlo vrijeme za ovu izložbu. Handke je postao preveliko ime da bi ga se jednostavno ignoriralo.”

Zanimljivo je da se Austrija tematski vraća Handkeu na jednak način na koji se on vraća svojoj domovini – spomenuta *Immer noch Sturm* drama je natopljena autobiografskim elementima koja priča o njegovu djetinjstvu unutar slovenske manjinske zajednice u Kärntneru i odrastanju bez oca u sjeni političkih previranja, svojevrsno seciranje stanja nacije u trenutku početka 2. svjetskog rata, prikaz određene austrijske samosvjesnosti koju je ovađajna kritika i publika dočekala uz nepomučeno odobravanje.

Iako u fazi svojevrsna otopljanja odnosa, *pitanje* Petera Handkea na kulturološkom horizontu Austrije još uvijek strši kao određeno mjesto spoticanja i odre-



izložba se pripremala gotovo dvije godine, a obuhvatila je studiozan rad na prikupljanju artefakata vezanih za odabrane Handkeove dramske tekstove koji su za ovu priliku izvučeni iz podruma nekoliko europskih kazališta, iz arhiva biblioteka, ali i iz osobnih pohrana.



Revaloriziranje Handkea kao pop ikone za cilj zasigurno ima i privlačenje nove, mlade muzejske publike.

đivanja strana: njegovi višegodišnji politički angažmani posvećeni “obrani istine i pravde srpskog naroda”, njegov iznimno medijaliziran odnos sa Slobodanom Miloševićem započet u Haagu, a okončan nadahnutim govorom na grobu pokojnika, njegovo neodobravanje NATO-ve ratne manifestacije sile na Balkanu, odbijanje nagrada i počasti od strane jednih i prihvaćanje nagrada i počasti od strane drugih, sve je to dovelo do toga da vam i dan danas pojedini Austrijanci ispod glasa priznaju da čitaju njegova djela i redovno prate njegovu produkciju. Pektor upravo u tome i vidi cilj ove izložbe:

“Nevjerojatno je koliko ljudi ima stav o Handkeu iako rijetko tko čita njegova djela. Mi smo ovom izložbom htjeli napraviti upravo to – da ljudi upoznaju njegov rad i kontekst njegova rada, pa da na temelju konkretnog sadržaja stvore određen stav. Evo, jedan zanimljiv detalj. Moja majka je imala a priori negativan stav spram Handkea, ali ga nikada nije čitala. I sad kad ga je krenula čitati rekla je da joj se ne sviđa samo zato što joj je kao pisac – pretežak.”

Naravno, izložba u Theaterrmuseumu službeno naslovljena *Rad gledatelja: Peter Handke i kazalište* nije mogla jednostavno ignorirati i izbjeći ovaj teret imena i djela u koncepciji i izvedbi postavke. No ono što tu postavku čini zanimljivom i specifičnom upravo je činjenica da se kroz nju ta Handkeova provokativnost prikazuje imanentom, u punini svoje geneze – od mladalački buntovnih kazališnih komada kojima silovito mijenja poslijeratno kazalište, do

recentnijih dramskih tekstova, Handkeov je umjetnički razvoj prikazan kroz konstantno prkošenje određenim okvirima kazališne, a onda i društveno-političke konvencije.

Podijeljena u dvije fizički i koncepcijski odvojene cjeline (rani radovi u jednoj, a radovi od 1980-ih naovamo u drugoj prostoriji) izložba pobliže predstavlja ukupno osam od dvadesetak Handkeovih dramskih tekstova napisanih i izvedenih u razdoblju od 1966. do 2012, a koje po stavu kustosa najpreciznije prikazuju umjetnički razvoj autorove dramske misli. Sama postavka u svojem prvom dijelu taj spomenuti Handkeov bunt koncentrira u okviru bujajuće pop kulture koja 60-ih godina prošlog stoljeća predstavljala prvi poslijeratni pobunjenički pokret koji dovodi u pitanje tadašnje društvene konvencije. Kontekst vremena objašnjen je ne samo kroz predočavanje prikladnog muzejsko-arhivskog materijala iz tog vremena poput fotografija, skripta, programskih knjižica, radnih materijala i snimki predstava, već i nekim za muzej ne toliko tipičnim artefaktima poput Handkeove električne gitare ili interaktivne fotografske kabine u kojoj možete vidjeti Handkeove osobne fotografije i uslikati vlastitu repliku foto-zapisa.

Kako možemo posvjedočiti šetnjom kroz ostavštinu ranih godina karijere, Handke se kao dijete svog vremena u potpunosti prepušta čarima popa, ali istovremeno u njemu prepoznaje i kontekstualni poticaj svojim revolucionarnim idejama mijenjanja kulturnog pejzaža njemačkog govornog područja. I autori izložbe njegov spektakularan ulazak u anale europske kulturne svijesti, njegov poznati govor u

Handke se kao dijete svog vremena u potpunosti prepušta čarima popa, ali istovremeno u njemu prepoznaje i kontekstualni poticaj svojim revolucionarnim idejama mijenjanja kulturnog pejzaža njemačkog govornog područja.



Scena s premijernog izvođenja *Vrijedanja publike*.

okviru konferencije Grupe 47 u američkom gradu Princetonu tijekom kojeg je svoje starije uvažene kolege javno nazvao "pismeno impotentima"³, postavljaju u konkretnu vezu s ondašnjim svjetskim događanjima. Znajući da te iste 1966. godine John Lennon suvereno izjavljuje da su Beatlesi popularniji od Isusa Krista, ne čudi Handkeov osjećaj pripadnosti pop-pokretu kao i njegovo direktno oduševljenje Beatlesima i njihovom ulogom u rušenju onovremenih dominantnih društvenih okvira.

Tako saznajemo da je njegov prvi *govorni komad*⁴ iz 1966. *Vrijedanja publike*, komad za kojeg je sam Handke smatrao da mu je prvi i posljednji, direktno inspiriran ovim bendom – izložba svjedoči o tome da su glumci premijerne izvedbe satima pred predstavu proučavali ritam i dinamiku određenih pjesama Beatlesa koje im je prepisao sam Handke, a u cilju stvaranja sličnih akustičnih obraza u izgovaranju dramskog teksta. Gledajući snimku posljednje scene izvođenja *Vrijedanja publike* iz 1966. spomenuta referenca na melodije, gitarske rifove i krikove pop- i beat-muzičara postaje vrlo očigledna. Još konkretnije, prvo sabrano izdanje tih *govornih komada* ili "beat opera za glumce" kako ih je nazivao njihov prvi režiser Claus Peymann, Handke je posvetio upravo Lennonu kao glasnogovorniku svojih generacijskih pobuna.

Zanimljivo je da se taj odnos pop-kulture i Handkea kojeg mediji zbog stilske pojave tih godina nazivaju "rezervnim Beatlesom" odvijao i u obrnutom smjeru – osim što postaje zanimljiv medijima koji ga tretiraju kao i svaku drugu onodobnu pop-ikonu (jedan novinski izvještaj tako govori o tome kako nakon premijere svog *Kaspara* leti sa ženom u Pariz i posjećuje "flipper-barove, gleda horor-filmove i

vozi se besciljno metroom po francuskoj prijestolnici"; drugi govori o njegovu nastupu pred njemačkom televizijom na vrhu Empire State Buildinga kad u kameru za sebe izjavljuje da je novi Kafka), Handke do te mjere postaje opće mjesto kulture da se kao lik ukazuje čak i u popularnim stripovima onog vremena.

Ipak, kako i sama izložba pokazuje odabranim sadržajnim toposima, Handke se od kraja 1960-ih postepeno otima površnosti jednokratnog šoka u koju zalazi pop-kultura i svojim kasnijim dramskim tekstovima pokazuje kako njegov bunt nije sam sebi svrhom – njegovi onovremeni javni nastupi i intervjui koje možemo pratiti unutar svojevrsnog retro kućnog kina u sklopu izložbe više nisu uokvireni pobunjeničkom pozom, već donose jedan jasan teorijski diskurs posvećen problematici suvremenog teatra. Kako i nastava izložbe postave pokazuje, svaki od njegovih sljedećih dramskih tekstova posjeduje jasan cilj, ali i metodu mijenjanja dominantnog modela tradicionalnog kazališta.

Posebno se zanimljivim pokazuje njegov rad na jeziku koji shvaća kao društvenu strukturu i mehanizam kreiranja određenog identiteta na tragu filozofskih postavki svog kolege po podrijetlu, Ludwiga Wittgensteina. Tako u prikazima *Kaspara*, djela praižvedenog 1968. u režiji Clausa Peymanna, svjedočimo kako se glavni lik doslovice gradi ili definira kroz jezik kojim ga podučavaju nevidljivi glasovi, jezik se ovdje ukazuje ne kao sredstvo komunikacije već kao sredstvo socijalizacije, a zatim i konkretne manipulacije⁵. Već u ovom komadu Handke kao obrasc stvarnosti ne koristi situacije ili ideje već jezik sam – za njega je on realitet u kojem se prelamaju i ogledaju društveni, politički i drugi odnosi.



Fotografija Handkea s jednog od njegovih putovanja po Srbiji s kojeg donosi deblo danas izloženo kao dio scenografije u bečkom Theatermuseumu.

Proces rada na predstavi potkrijepljen je iscrpnim prikazom razvoja Handkeovog interesa za ratna događanja u bivšoj Jugoslaviji u formi njegovih dnevničkih zapisa i crteža s nekoliko balkanskih putešestvija

U narednom komadu koji je sadržajno zastupljen na izložbi, *Das Mündel will Vormund sein* (u slobodnom prijevodu *Podvornik želi biti nadglednik*) u potpunosti ukida govorni jezik i eksperimentira s mimom i fizičkom uspostavom dominacije, a u drami *Vožnja preko jezera Constanze*, svojevrsnom prikazu kazališta u kazalištu, u duploj perspektivi pokazuje kazališni jezik kao lažan i udaljen od mogućnosti reprodukcije sustava stvarnosti.

Naravno, osim rada na dramskom jeziku, kroz izložbene artefakte se prikazuje i njegov opsežni rad na konceptu kazališne publike, pojava kojeg se najdirektnije prihvatio u *Vrijedanju publike*, ali koji se kao lajtmotiv provlači kroz sva njegova tumačenja svojih kasnijih kazališnih djela. U svojim teorijskim tekstovima i komentarima Handke tako objašnjava da je za njega publika neodvojiv dio dramskog događaja, ona ustvari i jest događaj (kako i kazuje jedan od *Govornika u Vrijedanju publike*), ali objašnjava da nema namjeru svojim dramskim angažmanom revolucionarizirati publiku već je samo – osvjetliti. U samonametutoj usporedbi s Brechtom i njegovim koncepcijama aktiviranja publike, Handke objašnjava da, za razliku od Brechta, svojim viđenjem kazališta nema namjeru publici ponuditi rješenja, već je učiniti svjesnom, zaokupirati je procesom razmišljanja, a ne unaprijed fabriciranim idejama. Sama izložba kao da nudi vizualnu franjku ovim tvrdnjama – crno-bijela snimka premijernog frankfurškog

izvođenja *Vrijedanja publike* iz 1966. u gotovo jednakoj minuti prati događanja na sceni kao i osvjetljenu publiku čiji je dijapazon reakcija na 150 uzastopnih uvreda koje im se upućuju sa scene zaista vrijedan artefakt kazališne teorije⁶.

Druga prostorija izložbe nudi pregled predstava koje su nastale nakon višegodišnje pauze od rada u kazalištu tijekom koje Handke putuje i mijenja mjesta prebivališta, ali se i okreće radu na svojim velikim romanima kao što su *Užas praznine*, *Kratko pismo za dugi rastanak*, itd. U Austriji se vraća krajem 1979. te se nastanjuje u Salzburgu koji mu ostaje domom do ranih devedesetih. U austrijsko se kazalište pak vraća dramskim tekstom *Über die Dörfer*⁷ kojeg na scenu 1982. u okviru salcburškog Festspiel Festivala postavlja upravo Wim Wenders⁸. Kako se može zaključiti iz popratnog materijala predstave, Handke se ovom predstavom i na inspirativnom nivou vraća kući – u scenske odnose postavlja radnike i stanovnike austrijskih sela, ali im ujedno daje svojevrsni formativni tretman jedne antičke tragedije, ili kako on sam to naziva, "dramske pjesme". Kritike onog vremena ističu da je Handke svojevrsnom monumentalnošću izvedbe (o čemu svjedoči i izložena maketa scenografije same predstave) odlučio ispričati priču na način na koji to radi Biblija ili Tukidid, a sam je Handke to podcrtao izjavom da smatra da je ono što on piše "jače od povijesti". Zanimljiv detalj koji otvara

U samonametnutoj usporedbi s Brechtom i njegovim koncepcijama aktiviranja publike, Handke objašnjava da, za razliku od Brechta, svojim vide-njem kazališta nema namjeru publici ponuditi rješenja,

izložba upravo je iscrpno izložen proces koncepcije i stvaranja same predstave – tako možemo vidjeti literarne izvore iz kojih je Handke crpio ideje za priču, prepisku s Wendersom o načinu postavljanja teksta, fotografije s terenskih posjeta austrijskim selima Handkeovog djetinjstva, itd. Međutim, ovaj salto u introspektivni dramski izraz kritika i javnost nisu prihvatili s prevelikim oduševljenjem, tako da i dan-danas čitava ta faza Handkeovog povratka kući, barem po mišljenju kustosice Pektor, nije dovoljno vrednovana:

“U Austriji svi dobro znaju mladog Handkea kojeg cijene na određen način. No upravo smo ovom izložbom htjeli publici detaljnije predstaviti Handkeove kasnije drame koje su bile dosta negativno kritizirane. Bile su za svoje vrijeme možda previše apstraktne, Handke u njima dosta govori o prirodi, ljudima, religiji... Mislim da ondašnja kritika nije mogla u njima prepoznati i određenu političku snagu na koju su od njega bili navikli.”

Ali je zato određena politička snaga pa i poruka bila prepoznata u jednoj drugoj drami predstavljenoj u okviru izložbe, u predstavi *Die Fahrt im Einbaum oder das Stück zum Film vom Krieg* (Vožnja čamcem ili scenarij za film o ratu) koja je 1999. u režiji Clausa Peymanna izvedena na pozornici bečkog Burgtheatera. Komad je u izložbi zastupljen stvarnim scenografskim elementom, 4-metarskim deblom koje je u obliku čamca izdubio neki Handkeov srpski prijatelj i koje je ovaj dopremio direktno u bečki Burgtheater kao stvarnostni detalj dramske radnje. U samoj predstavi Handke priča priču o dvojici filmskih režisera koji, desetak godina nakon završetka balkanskog rata, pokušavaju snimiti film o tim događajima. U razgovoru sa stvarnim svjedocima, svatko od njih zastupa svoje viđenje rata, ulaze u beskraje rasprave o pitanju krivnje, o smislu slobode te naposljetku odustaju od snimanja samog filma.⁹ Iako je sam Handke za ovaj komad izjavio da je “apolitičan i da priča o narodu, a ne društvu”, u kontekstu njegovih ondašnjih političkih opredjeljenja u bal-

kanskim ratovima i njegova otvorenog rata s novinarima koje napada zbog “poružnjivanja svijeta”, predstava je obilježena kao provokativna, a njen autor kao profiter koji svojim političkim stavovima zaziva medijsku pažnju.

Proces rada na predstavi potkrijepljen je iscrpnim prikazom razvoja Handkeovog interesa za ratna događanja u bivšoj Jugoslaviji u formi njegovih dnevnika i crteža s nekoliko balkanskih putešestvija koje je poduzeo tijekom devedesetih, njegovih opservacija koje je vodio tijekom haškog suđenja Miloševiću, ali i novinskih tekstova i izvještaja o balkanskom ratu s ispisanim komentarima, i sl. Upravo se u ovim potonjim artefaktima realiteta ogleda Handkeov stav da je prva žrtva rata pravilo jezik – gena-za njegova mišljenja da medijski obrasci izvještavanja o ratu (na Balkanu ali i bilo gdje drugdje) određenim jezičnim formama vrše jasnu političku manipulaciju mišljenja najavljuju se kroz pomnu analizu određenih novinskih izvještaja predočenih na izložbi.

No vjerojatno najzanimljiviji artefakt ovog inspiracijskog segmenta izložbe gotovo je dječjim rukopisom ispisani posmrtni govor koji je Handke iščitao na Miloševićevom grobu, a koji su neki kritičari nazivali posmrtnim govorom i Handkea kao njima relevantnog autora. Taj govor u kojem Handke u suštini ne slavi Miloševića već iz svoje *naivne* pjesničke pozicije “onog koji samo sluša i samo gleda” proziva “takozvani svijet” koji misli da je u posjedu istine, već je tih godina prouzrokovao niz političkih intervencija mjera protiv autora – neke mu već dodijeljene književne nagrade bivaju oduzete, neke i sam odbija, neke ga knjižare protjeruju sa svojih policaj, pariška Comedie Francaise 2006. sa svog programa briše planiranu Handkeovu premijeru, a kroz masovnu medijizaciju pitanje Handkeovog političkog stava lagano se transformira u slučaj koji s vremena na vrijeme još uvijek izazove aktivno izjašnjavanje na vječno pitanje: da li je umjetničko djelo u procesu našeg vrednovanja odvojivo od umjetnikove društveno-političke persone?

Handke naravno tu poziciju u kojoj se samoinicijativno našao već više od desetljeća iskorištava za dokazivanje svoje teze kako su upravo zapadnoeuropski društveno-politički sustavi ti koji zagovaranjem lažne političke ko-rektnosti slijepo slijede nametnute obrasce mišljenja i nedopuštanjem drugačijeg mišljenja krše osnove demokracije, dok su, recimo, društva i narodi poput onog srpskog u svojim kulturno-političkim odnosima spram svijeta sami sebi mjera. I vjerojatno bi samonametnuta definicija *slučaja Handke* kao lakmus-papira za slobodna i demo-

kratska društva i mogla funkcionirati da ga donekle ne izdaje vlastiti rever – jer vrlo je teško odrediti predstavlja li ta silina državnih počasti, medalja i ordenja koju mu je posljednjih godina zakačio državnički vrh Republike Srbije ali i Republike Srpske¹⁰ nagradu za njegov književni rad ili njegov društveni angažman na obrani jedne *političke istine*, one srpske. U svakom slučaju, sami kustosi izložbe čitavu ovu kontroverzu vezanu za Handkea nisu mogli niti su htjeli izbjeći u nekom segmentu postavke:

“To je nešto što pokazuje na koji način Handke razmišlja o svijetu oko sebe i kako onda to predstavlja u svojim tekstovima. Pa i u svojim dramskim tekstovima. Mi smo shvatili kao našu dužnost da predstavimo materijale iz tog vremena, oni su vezani za stvaranje tog teksta i kao takvi su tu i predstavljeni. Nema tu zastupanja strana, publika sama zaključuje iz izloženog,” objašnjava Pektor. Pritom, svakako treba napomenuti da se u sklopu popratnih sadržaja koji se vezuju za izložbu (studentske predstave na Handkeove tekstove, radionice i čitanja) publici nudi i niz teoretskih rasprava na različite teme bliske Handkeu, kao recimo okrugli stol “Handke i jugoslavensko pitanje”, itd. A sve to na neki način dokazuje da su autori izložbe savjesno shvatili Handkeov napatuk o angažiranosti publike i opće javnosti kao njene najšire definicije. Iako se smještanjem izložbe u državni muzej Handkea na neki način ustoličilo kao neminovnu činjenicu austrijskog kazališta, sama je izložba postavom i iscrpnim popratnim sadržajima publici podastrijela dovoljno materijala za aktivan kritički odnos spram njegova lika i djela, što samo pokazuje da se naslov izložbe *Rad gledatelja*, mora ozbiljno shvatiti kao napatuk za korištenje.

(Die Arbeit des Zuschauers: Peter Handke und das Theater, Theatermuseum Wien, do 8. srpnja 2013.)

- 1 Posljednja je u nizu prošlogodišnja nagrada grada Beča za životno djelo koju mu je uručio gradonačelnik, a 2008. mu je dodijeljena posebna čast otvaranjem njegove arhive pri austrijskoj nacionalnoj Biblioteci u kojoj su pohranjeni njegovi osobni dnevnici, zapisi, radovi, itd.
- 2 U slobodnom prijevodu *Još uvijek vjeter*, drama se ovih dana igra diljem njemačkog govornog područja kao i na sceni ljubljanskog SNG-a u režiji Ivce Buljana.
- 3 Književna skupina Grupa 47 osnovana 1947. bila je najutjecajnije njemačke književne institucije koja je okupljala sve značajne književnike i književnice njemačkog govornog područja. Skupina se okupljala na privatnim čitanjima gdje su članovi jedni drugima predstavljali svoje tekstove, a mladim se autorima dodjeljivala i interna nagrada. Istaknutiji članovi grupe su bili Gunter Grass, Martin Walser, Heinrich Böll, Ilse Aichinger i Ingeborg Bachmann, Uwe Johnson i dr.



Immer noch Sturm, obiteljska poetska saga, posljednja Handkeova drama iz 2011. u režiji D. Gočeva postigla je izniman uspjeh kod publike i kritike, a autora je vratila na europsku pozornicu.

- 4 Sprechstücke ili speak-in Handkeova je kovanica koja označuje dramski tekst koji je lišen radnje, psihološke razrade likova i ostalih konvencija klasičnog kazališnog modela, a koji se sastoji od blokova teksta/riječi koji glumce ustvari transformiraju u Govornike. U svojim uputama za glumce Handke upućuje i na proučavanje “akustičnih tekstura” društvenih situacija kao što je prometna buka, skandiranje na demonstracijama i slično.
- 5 Za pretpostaviti je da je zagrebački *Kaspar* iz 1971. u produkciji Kazališta &TD i u režiji Vladimira Gerića dostigao kulturni status upravo zbog prisutnosti te lucidne kritike dominantne političke moći.
- 6 Režiser Claus Peymann svjedoči da su glumci predstave *Vrijedanja publike* pretpostavili da će doći do burnih reakcija s druge strane rampe, ali nisu imali nikakve pripremljene mehanizme obrane za uistinu snažne opstrukcijske metode kojima su neki članovi publike pribjegavali u sljedećim izvođenjima. Claus Peymann: *Directing Handke*, The Drama Review, vol. 16, no. 2, Jun., 1972: str. 50.
- 7 U srpskom prijevodu Žarka Radakovića iz 1990. drama je objavljena pod naslovom *Kroz sela*.
- 8 Handke je kao scenarist s Wendersom već surađivao na filmu *Pogrešan potez* iz 1974. a 1987. po njegovu scenariju Wenders snima *Nebo nad Berlinom*.
- 9 Predstava je svoju balkansku premijeru trebala imati u Beogradu 1999. u režiji Dejana Mijača, ali je u zadnji čas i iz neobjašnjenih razloga bila otkazana.
- 10 Početkom travnja 2013. godine Handke je postao počasni član Akademije Republike Srpske, a samo par dana prije toga iz ruku je Tomislava Nikolića, novog srbijanskog predsjednika, primio književnu nagradu Momo Kapor za svoj roman *Moravska noć*. Nikolić je u svom svečanom govoru istakao da je Handke “stradao zbog Srbije i srpskog naroda, ili bi možda bolje bilo da se kaže - uzdigao se zbog srpskog naroda. Veliki je podvig odbaciti priznanje onih za koje znate da greše.”