سال‌های سرگشتگی پتر هاندکه

اِوا مارکوارت
ترجمهٔ محمد فرمانی

پتر هاندکه در اواسط دههٔ شصت میلادی در نخستین ظهور هنری خود به‌عنوان نویسنده‌ای مطرح در مجمع **گروه چهل و هفت** در شهر پرینستون آمریکا با ایراد خطابه‌ای هم‌قطاران نویسنده‌اش را سخت به باد انتقاد گرفت و با این خطابهٔ بی‌پروا توجه همگان را به خود جلب کرد. او پیش از این نیز در کشورش اتریش با مجموعه‌ای از داستان‌ها و نمایشنامه‌اش تحت عنوان **دشنام به تماشاگران** (die Publikumsbeschimpung) مقبولیت عام یافته بود. در آن زمان چنین به‌نظر می‌رسید که پتر هاندکه به هدف خود در عرصهٔ ادبیات وقوف تام یافته است و نیز خوب می‌داند که چه نوع ادبیاتی را نفی کند. او در آن ایام تازه پا به بیست و چهارمین سال زندگی‌اش نهاده بود.

او در رسالهٔ معروفش به‌نام **من ساکن برج عاج هستم** (Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms) سخنش این است که او به‌عنوان یک نویسنده می‌داند که

در عرصه ادبیات چه اموری به او مربوط می‌شوند و چه اموری خارج از حیطهٔ کار او هستند. او در آن زمان مطمئن بود که قادر است به کمک آثارش موجب تحول معنوی انسان‌های دیگر شود؛ با وجود این بزرگان عالم ادبیات را نادیده می‌گیرد و امکان تبیین و توصیف واقع‌نمای دنیای انسان‌های دیگر را نفی می‌کند. هاندکه در خصوص خطر تکراری و کلیشه‌ای‌بودن قابلیت و قالب توصیف به خوانندگانش هشدار می‌دهد. هاندکه می‌گفت برای حصول به تأثیر مطلوب و مطمئن باید همواره اسلوب‌های جدیدی را به‌کار بریم. با عنایت به تعریفی که از «سبک» ارایه می‌دهد، به‌خوبی می‌توان دریافت که در آن ایام تا چه اندازه نسبت به کار خویش و تصوری که از ادبیات داشت، مطمئن بوده است.

در سال ۱۹۷۲ هاندکه با نگارش داستان زندگی‌اش تحت عنوان **بدبختی ناخواسته** (Wunschloses Unglück) در خصوص این که آیا اصولاً نوشته چیز مفیدی است، تردید عمیق خود را ابراز می‌کند. در تلاش برای بازآفرینی و بازگویی زندگی مادرش تا لحظهٔ خودکشی مرموزش، هاندکه آناتی از تحیّر و سرگشتگی ژرف را تجربه می‌کند. دشواری و معضل کار هاندکه این است که باید از یک‌سو زندگی یکّه و خاص مادرش را با بی‌طرفی مورد سنجش و داوری قرار دهد و از سوی دیگر داستان را به‌گونه‌ای روایت کند و جان بخشد که برای انسان‌های دیگر نیز جالب‌توجه باشد. به همین دلیل هاندکه در این داستان شرح سوانح زندگی مادرش را صرفاً به‌عنوان مورد خاص و موضوعی شخصی حکایت نمی‌کند؛ او با درآمیختن عنصر امید و نوشتن با هم، در پی آن است که بر رنج و حرمان ناشی از مرگ خاموش و دردناک مادر چیره شود؛ اما سرانجام ناچار به اعتراف می‌شود: «این که نوشتن برایم مفید بود، درست نیست»، اما نه‌تنها آرزوی صریح هاندکه یعنی چیرگی بر این مصیبت برآورده نمی‌شود؛ بلکه نویسنده آن هنگام که در خاتمهٔ کتاب اعلام می‌کند که بعدها دربارهٔ همه چیز موشکافانه‌تر و دقیق‌تر خواهد نوشت، به لحاظ شأن ادبی خود را فردی شکست‌خورده تلقی می‌کند.

علی‌رغم انتقادهای بی‌رحمانهٔ هاندکه از آثار خودش، تا اواسط دههٔ شصت آثاری مانند **ترس دروازه‌بان از نقطه‌پنالتی** (Die Angst des Tormanns beim Elfmeter) یا **لحظات احساس حقیقی** (Die Stunde der wahren Empfindung) با شور و شوق تمام از جانب منتقدان مورد ارزیابی مثبت قرار می‌گیرند و برای هاندکه پیک موفقیت و شهرت می‌شوند.

در یادداشت‌های روزانه هاندکه به‌نام وزنِ دنیا (Das Gewicht der Welt) مربوط به نوامبر ۱۹۷۵ تا مارس ۱۹۷۷ بیش از سایر آثار منتشره او، شاهد سبک و سیاقی پُروسواس هستیم، نگارشی جانفرسا و آرام که موضوعات را با وسواسی تمام مورد مداقه قرار می‌دهد. هاندکه در ابتدا اساساً در پی آن بود که فقط یک رشته از طرح‌های خام و اولیه را از مشاهدات و تجربیات خود ثبت کند تا بعداً به‌عنوان دستمایه و تمهیدات برای نمایشنامه‌های بعدی به‌کار برد؛ اما در روند کار نگارش، توان فزایندهٔ ادراکات و احساسات تعین‌ناپذیرِ هاندکه با ضرورت اکتفا به انتخابِ وقایع متناسب برای توصیف، درگیر تضادی آشتی‌ناپذیر شد. اندک‌اندک طرح اولیهٔ کتاب را رها کرده و مجذوب این اندیشه می‌شود که در برابر هر واقعه و امری که پیش می‌آید، به‌سرعت و بی‌درنگ با استفاده از قابلیت و قدرتِ زبان واکنش نشان دهد.

میان نظرات و اظهارات ده سال پیش هاندکه که ظاهراً مسئلهٔ چه چیزی و چگونه نوشتن برایش کاملاً حل شده بود؛ با اظهارات او در این کتاب چندان فرقی وجود نداشت. مانند گذشته «ثبت و ضبط ارتجالی و خودانگیختهٔ ادراکات بی‌قصد و غرض» هم‌چنان به‌عنوان قاعده و دستورالعمل اصلی به قوّت خود باقی

ماند. در این یادداشت‌های روزانه وجه غالب در متن حالت شکرآمیزی است که آمال و آرزوها، نقل‌قول‌ها، گپ‌های ناتمام، اعترافات و خاطرات را در یک‌جا گِرد می‌آورد. این تلاش بی‌بدیل یعنی «حرف به حرف نوشتن» در آثار هاندکه همواره امری آشنا بوده است. هدف او رسیدن به حالت وحدت و یگانگی میان احساس و حرکت دست در هنگام نگارش است. در ایام بحران و قبض و خلجان روحی، هاندکه چند هفته‌ای در بیمارستان بستری شد و پس از آن ایام نوشتن برایش مفهومی تازه یافت.

وحشت هاندکه از این است که اگر ننویسد، ممکن است زندگی از او بگریزد. برای هاندکه ادبیات دیگر فقط وسیله‌ای برای توصیف محض واقعیت نیست؛ بلکه امری است که آدمی را با واقعیت پیوند می‌دهد و حقیقتاً او را دلبستهٔ زندگی می‌کند. کتاب خاطرات وزن دنیا که نویسنده بعدها ترجیح می‌دهد آن را نوعی تخیل افسارگسیخته بنامد، نقطه عطفی در سبک و سیاق هاندکه محسوب می‌شود. او که آثارش جزو پُرفروش‌ترین کتاب‌ها است و جوایز ادبی مهمی را به چنگ آورده و کتاب‌هایش به تمام زبان‌های عمدهٔ دنیا ترجمه شده‌اند، باز هم خود را به‌معنای واقعی کلمه در ابتدای راه می‌بیند. هاندکه خود را از قید و بند سبک‌های ادبی رایج رها و گسسته می‌بیند و به‌گونه‌ای سرسختانه و افراطی به خویشتن متکی است. خوانندهٔ آثار هاندکه در یک امتحان حقیقی شرکت می‌کند. وجه شاخص در این امتحان همانا گشوده‌بودن در امتحان و امکان شرکت همگان در آن است.

هاندکه در کتابش تحت عنوان تخیلات تکرار (Phantasien der Wiederholung) که در سال ۱۹۸۳ به‌چاپ رسیده است؛ اقرار می‌کند که اصولاً آن هنگام که اثر ادبی جدیدش شدیدترین انتقادها را برمی‌انگیزد، آن اثر نوعی آرامش، آرامش رسیدن به مقصد را از خود ساطع می‌کند.

از زمان انتشار کتابش به‌نام **بازگشت آرام به زادگاه** (Langsamer Heimkehr) که مجموعهٔ به‌هم‌پیوسته چهار اثر است، هاندکه به‌دلیل لحن مطنطن و پُرطمطراق اثر و به سبب عدم انسجام و اغتشاش در سبک نگارشی دوباره سخت مورد انتقاد قرار گرفت. در خصوص این نظر که هاندکه حقیقتاً نسبت به ادبیات نوعی علقه و رابطهٔ دینی پی نهاده است، به‌هیچ‌وجه جای شک وجود ندارد. به‌هرحال این نکته سزاوار تعمق است که لحن تازهٔ اثر او مانند ادعای پیشین او (به مقصد رسیدن) یقینی سطحی نیست.

توماس برنهارد (Thomas Bernhard) در جایی بر علیه این ادعا که هاندکه انسانی ضعیف و بیمار است، سخت هشدار داده است؛ او می‌گوید اگر هاندکه واقعاً انسانی قوی نباشد، قطعاً نمی‌توانست با آثارش تا این اندازه در به‌تصویرکشیدن تجربه‌ها و لحظات پیش رود. باید دربارهٔ هاندکه این سؤال مهم طرح شود که آیا لحن و سبک و سیاق «به‌مقصدرسیدن» که در آثار متأخر او مستتر است، بیش‌تر مدیون «در راه‌بودن» نیست؟ به یقین سرگشتگی راستین هاندکه که سالیان درازی در سفر بوده است و تکرار دایمی درون‌مایهٔ سفر در آثارش، به این سؤال پاسخ مثبت می‌دهد و مؤید این نظریه است.

درون‌مایهٔ «در راه‌بودن»، هستی در تعلیق، هستی آونگ در جاده‌های ناشناخته، در کتابش تحت عنوان «کفاش شهر اشپلیت» (Schuhmacher Von Split) که نوعی پاورقی ادبی برای سفرنامه‌اش محسوب می‌شود، به‌خوبی نمایان است. کار تمیزکردن چکمه‌های سفری‌اش که باید او را به نیمی از دنیا، تا به ژاپن ببرد، کاری است کاملاً جدی که مسافر ــ هاندکه به صراحت خود را به این نام می‌خواند ــ تجربه می‌کند.

در داستان **بعدازظهر نویسنده** (Schriftstellers des Nachmitag) هاندکه از این تجربه سخن به‌میان می‌آورد که چگونه نویسنده‌ای پس از انجام کارش در پشت میز تحریر، در شهر و حومه‌اش پرسه می‌زند و

پس از بازگشت به خانه، دیگر به یاد نمی‌آورد که چگونه راه خانه را بازیافته است. چنین به‌نظر می‌رسد که پرسه‌زنی بی‌هدف در شهر و هم‌چنین جست‌وجوی کلمات، پیش از ظهر در پشت میز تحریر، لازم و ملزوم یکدیگرند و با هم امری یگانه را خلق می‌کنند. نویسنده پرسه‌زن در اطراف و اکناف تصادفاً قرار ملاقات با مترجمی را که خود قبلاً نویسنده بوده است، از یاد می‌برد. او در آغاز کار نویسندگی خیال می‌کرد، نویسندگی به این معنا است که او فقط باید متن اولیه و اصلی (Urtext) را که در جان او مضمر است، بر روی کاغذ آوَرَد. اما آن اطمینان‌خاطر زود رنگ می‌بازد. یقینی نشأت‌گرفته از وجود متنی در درون که فقط باید از آن رونویسی کند. آن یقین گُم می‌شود و هراسی ناشناخته و بی‌نام و نشان در جانش رخنه می‌کند:

> به‌تدریج بیش از هر چیزی از نشستن و انتظارکشیدن هراس داشتم، و هر شب همان کابوس همیشگی: نمایشی مشترک در برابر دیدگاه تماشاگران کثیری در حال اجرا بود. آدم‌های دیگر همگی متن خاص خودشان را داشتند و این تنها من بودم که متنی در اختیار نداشتم. هنگامی که در وسط جمله‌ای کاملاً بی‌معنا و ناموزون [از زبان من] نمایش به پایان می‌رسید، این اختتام به‌عنوان حکم ممنوعیت دایم از نوشتن برای من بود.

برخلاف کار نویسندگی او به‌عنوان یک مترجم با یک متن مطمئن سروکار دارد. اما یک نویسنده هرگز چنین متنی را در اختیار ندارد و هرگز نمی‌تواند نسبت به کامیابی خود مطمئن باشد و همواره باید از نو مخاطره کند و دل به دریا زند. در خصوص تحول روحی پتر هاندکه این نکته قابل توجه است که نویسندهٔ کتاب **دشنام به تماشاگران**، حالا در وضعیتی است که به تفصیل وحشت خود از تماشاگران را شرح می‌دهد.

هم‌چنین نویسندهٔ داستان **بعدازظهر نویسنده** که پشت نقاب قهرمان، خودِ پتر هاندکه به آسانی قابل شناسایی است، در همان نخستین جملات داستان تجربهٔ شگفت ازدست‌رفتن زبان و بازیابی و تسخیر دوبارهٔ آن را بازگو می‌کند. زبانی که بازیابی و تسخیر مجدد آن فقط کلمه به کلمه و جمله به جمله میسر است. در چنین وضعیتی خسران و باخت زبان با خسران و باخت زندگی هویت یکسانی می‌یابد و این دو حالت هم‌عرض یکدیگر می‌شوند.

هاندکه به موازات نگارش اثر چهارگانه‌اش **بازگشت آرام به زادگاه** (۸۱-۱۹۷۹) بر روی یادداشت‌های پیش‌نویس‌گونه‌اش نیز کار می‌کند؛ یادداشت‌هایی که نوشتن آن‌ها برای هاندکه نوعی تسلای خاطر محسوب می‌شود. کتاب **تعالیم ویکتور مقدس** (Sainte-Victor Die Lehre der) که در سال ۱۹۸۰ منتشر شد، در حقیقت حلقهٔ پیونددهنده‌ای است میان اثر چهارگانه (بازگشت آهسته به زادگاه) و یادداشت‌های روزانه. البته هاندکه در این اثر آگاهانه از ردیف‌کردن محض قطعات ناتمام (Fragment)، آن‌گونه که مشخصهٔ یادداشت‌های روزانهٔ او است، سر باز می‌زند و این نکته را گوشزد می‌کند که دیگر این نوع سبک نگارشی بی‌فایده و عبث است؛ زیرا که از خطر شکست‌خوردن طفره می‌رود.

> برای مدت‌زمانی این فکر مرا وسوسه می‌کرد که وقایع و موضوعات را منفک از یکدیگر، به نحوی کاملاً مجزا وصف کنم؛ برای مثال من و کوه یا تابلوها و من و غیره. سپس این توصیف‌ها را در قالب قطعات مستقل در کنار یکدیگر قرار دهم. اما بعداً متوجه شدم که این نحو قطعه‌نویسی درواقع نوعی بنجل‌نویسی است؛ زیرا که این‌نوع قطعه‌نویسی حاصل تلاشی نیست که معطوف به وحدت باشد. تلاشی است که در آن احتمال شکست وجود ندارد؛ بلکه سبکی است مطمئن و بی‌خطر، و به همین سبب ارزان و بی‌خاصیت

نوعی تأکید خاص بر شرح احوال شخصی، کتاب **تعالیم ویکتور مقدس** را با کتاب **خاطرات روزانه** پیوند می‌دهد.

در تعالیم ویکتور مقدس نیز نقطهٔ ثقل کتاب شرح یک سفر است. این‌بار سفر در سرزمین فرانسه است، همان‌جایی که هاندکه ردِ پل سزان و درون‌مایه آثارش را دنبال می‌کند. آنچه هاندکه از سزان می‌آموزد، این است که در هنر مسئله اصلی وصف اندیشه‌ها نیست، بلکه مسئله بر سرِ تحقق و عینیت‌بخشیدن اندیشه‌ها است. واژهٔ (Réalisation) به‌معنای واقعیت هنری بخشیدن به امور عالم خاکی است؛ چیزهایی که در ذات پاک و اصیل هستند، چیزهایی مانند سیب، صخره یا چهرهٔ یک انسان.

اما رهیافت هاندکه به مقولهٔ (Réalisation) در جهت مخالف سزان سیر می‌کند و آن نوع زیبایی‌شناسی که پیش از این الهام‌بخش و راهبر سزان در کشیدن تابلوهای دهشت‌انگیز شده بود، مورد نظر هاندکه نبود. او با این عقیده که «هنر فقط وقتی می‌تواند به واقعیت وفادار باشد، که درون‌مایه‌اش شر و بدی باشد.» سرِ ستیز دارد. در همین راستا یکی از جملات قصار هاندکه در کتاب **داستان مداد** (Die Geschicte des Bleistift) قابل استناد و ارجاع است:

شما همواره در پی تفسیر نوین و تغییر دنیا بوده‌اید؛ اما مسئله بر سرِ **توصیف** آن است.

هاندکه نیز مانند سزان از خوانندگان شاهکار بالزاک (Le chef - d'aeuvre inconnu) است. این اثر که به‌تازگی تحت عنوان (La belle noiseuse) در قالب فیلم به تصویر کشیده شده است، فرایند خلاقیت هنرمندانه را دستمایهٔ خود قرار داده است. نقاشی به‌نام فرنهوفر (Frenhofer) در مبارزه خود برای خلق یک اثر هنری مطلق و تمام‌عیار شکست می‌خورد، اگرچه سرانجام عمل آفرینش هنری بر مناسبات انسانی رجحان می‌یابد، اما در قیاس با آرمان یادشده، یعنی دستیابی به یک اثر هنری مطلق او انسانی ناکام به‌حساب می‌آید.

از سال ۱۹۷۵ تاکنون این مضمون، یعنی تأمل و تفکر در باب **نوشتن**، مهم‌ترین موضوعی است که در آثار هاندکه به‌چشم می‌خورد. اساساً او در هر جایی که رحل اقامت می‌افکند و در هر داستانی که برای ما حکایت می‌کند، همواره معضل «نوشتن روزانه» در میان است. **نوشتن روزانه** امری است که او مانند «معاش روزانه» به آن محتاج است. درست‌نوشتن، آن‌گونه که او درکتاب **تعالیم ویکتور مقدس** بارها بر آن تأکید می‌کند، امری نیست که به نحو پیشینی (a priori) به کسی عطا شده باشد، بلکه نویسنده باید همواره از نو با جدیت تمام در پی کسب این توانایی باشد.

هاندکه در سال ۱۹۸۹ رساله‌ای را تحت عنوان **آزمایش خستگی** (Versuch überdie Müdigkeit) منتشر کرد و حالا که به گذشته نظر می‌کنیم، آن مقاله سرآغاز یک سلسله از **آزمایش‌ها** محسوب می‌شود. یک سال پیش از مقالهٔ مذکور هاندکه **آزمایش دستگاه خودکار موسیقی** (Versuch über die Jukebox) را به چاپ رسانید و سرانجام در سال ۱۹۹۱ آزمایش یک روز موفقیت‌آمیز (Versuch über den geglückten Tag) را نوشت. در این سلسله که موضوع مندرج در عنوان، درون‌مایهٔ اصلی هر یک محسوب می‌شود، راوی و مؤلف و شخصیت اصلی اثر هویتی مشترک دارند. مدت‌ها پیش در همان اثر معروف **من ساکن برج عاج هستم**، هاندکه به داستانی (Fiktion) که برآمده و حاصل اختراع و سرهم‌بندی وقایع باشد، داغ کهنگی و ملعنت زده بود:

داستانی که صرفاً حاصل اختراع واقعه‌ای مجعول باشد تا صرفاً کسب یک سلسله از اطلاعات راجع به دنیا را برای انسان‌ها آسان کند، دیگر ضرورتی ندارد. چنین داستانی فقط مانع چنین هدفی است. اصلاً به گمان من پیشرفت ادبیات با فاصله‌گرفتنِ تدریجی از داستان‌های غیر ضروری میسر می‌شود.

هاندکه در حقیقت با انتشار دفترِ خاطرات روزانه و متون یادشده یعنی **تعالیم ویکتور مقدس** و **بعدازظهر**

یک نویسنده خودش به‌تدریج از اختراع داستان (da Geschichtenerfinden) فاصله می‌گیرد. به‌این‌ترتیب کاملاً بدیهی است که در این آثار شخص هاندکه و کارِ نویسندگی‌اش از پس‌زمینه به پیش‌زمینهٔ اثر نقل‌مکان می‌کنند. این انتقال به آشکارترین وجه در **آزمایش دستگاه خودکار موسیقی** که در میان آن سلسله سه‌گانه یادشده موفق‌ترین اثر است، هویدا می‌شود. البته چنین تغییری آگاهانه و از پیش طراحی‌شده نبود.

فرنهوفر نقاش در داستان بالزاک که ذکر آن رفت، از همان ابتدا به‌دنبال خلق یک شاهکار (chef-d'aeuvre) است. او خود را در مواجهه با انتخاب همه یا هیچ می‌بیند. برعکس هاندکه به این طرح بسنده می‌کند که امری کاملاً فرعی، موضوعی گذرا و پیش‌پاافتاده را بر روی کاغذ آورد. اگرچه هاندکه فقط در نظر داشت راجع به موضوعاتی که تقریباً شبیه هیچ بودند، بنویسد؛ اما علی‌رغم این قصد، هنگامی که پشت میز تحریر می‌نشیند، در خود نوعی حالت قبض و هراس حس می‌کند. آنچه که هاندکه به‌روشنی و صراحت به همهٔ ما می‌آموزد، این است که هر اثرِ هنری حتی اگر در حدّ نگارش لطیفه‌ای کوتاه باشد، اساساً برای هنرمند به مسئله هستی و نیستی ختم می‌شود.

حد فاصل زمانی بین لحظهٔ عزم به نوشتن کتاب و شروع واقعی نگارش، وقف جست‌وجو به‌دنبال یافتن مکانی مناسب برای نوشتن می‌شود. این‌گونه به‌نظر می‌آید که انتخاب مکانی دورافتاده به‌نام سوریا (Soria) در ناحیه کوهستانی مرکز اسپانیا، از مدت‌ها قبل مقدر و محتوم شده است. اما نحوهٔ برخورد هاندکه با انتخاب خانه و اتاق کار یعنی که باید در آن کار نوشتن را شروع کند، خود معضل دیگری است:

> اگر آن خانه در نقطه‌ای مرتفع و مثل همیشه خارج از شهر باشد، شاید که دوباره او را از عالم واقع منفک کرده و به عالم هپروت فرو برد؛ اگر در میان خیابان‌های شهر بماند؛ احساس محدودیت می‌کند؛ اتاقی رو به سوی یک میدان؛ حواسش را خیلی پرت می‌کند؛ اتاقی شمالی، برای نوشتن نورش کم است؛ در یک اتاق جنوبی به هنگام آفتاب، کاغذ چشمش را می‌زند؛ در تپه‌ای عریان، باد می‌وزد؛ در تپه‌ای پوشیده از درخت، تمام روز سگ‌های متعلق به آدم‌هایی که برای گردش آمده‌اند، پارس می‌کنند؛ در پانسیون‌ها، همسایه‌ها بسیار نزدیک‌اند؛ در هتل‌ها، دوره‌اش کرده و موی دماغش می‌شوند و اصلاً حال در این زمستان، بندشدن در اتاق و نوشتن، تنهایی را به‌ارمغان می‌آورد.

نویسنده ناچار از درک این حقیقت است که در دنیا مکانی (هرکجا که باشد و هر طور که مهیا شده باشد) وجود ندارد که از هر جهت برای نوشتن در وضعیتی آرمانی باشد. حالا پس از آن که اتاقی انتخاب شد، طبیعی است که تا مدت‌ها نمی‌توان به نوشتن فکر کرد؛ تزیینات و اثاث معین اتاق و سکنیٰ گزیدن در آن درست مانند انتخاب راهی درست برای گردش. زمان می‌برد. نویسنده به هنگام گردش در بیشه‌ای کم‌درخت از آزمایش طُرق سخن به‌میان می‌آورد که در عین‌حال هم به راه و طریقی که در آن قدم می‌زند مربوط می‌شود و هم به طرق نگارش. به‌این‌ترتیب در حین طی طریق بسیاری از طرق نگارش در ذهنش مورد آزمایش قرار می‌گیرند: آیا باید گفت‌وگوهای صحنه را مهیا کند یا روش‌های گوناگون نگارش را طبقه‌بندی کند یا ابتدا مدخل‌ها و یادداشت‌ها را ثبت کند یا این که باید اصلاً گزارش خبری بنویسد.

هاندکه به‌هیچ‌وجه مایل نبود که به قالب‌های حماسی ادوار پیشین متوسل شود. اما مانند کتاب تعالیم ویکتور مقدس، در این‌جا نیز ضرب‌آهنگ متعادل داستان از دست می‌رود و به‌جای آن اوهامی رها و افسارگسیخته وارد فضای داستان می‌شوند. همهٔ پیش‌آمدها و تجربیات ملموس و انضمامی که در حین پرسه‌زنی برای نویسنده حاصل می‌شود، حال به

حکایت تبدیل می‌شوند. گویی همهٔ حوادث جاری در گذشته اتفاق افتاده‌اند و نگاه نویسنده به حال مانند انسانی است که ایام گذشته را مرور می‌کند.

در داستان‌های دههٔ شصت هاندکه سبک کامو و نیز کافکا را آزمایش کرده بود و با نحوهٔ نگارش رمان نو (Nouveau Roman) کلنجار رفته بود و این اعتقاد در او جان گرفته بود که باید برای خلق هر اثری به‌دنبال قالب و سبکی تازه بود؛ اما به‌هنگام نگارش **آزمایش دستگاه خودکار موسیقی** درمی‌یابد که حقیقتاً اگر بخواهد یک اثر هنری را صرفاً با اتکا به داشته‌های خود بیافریند، امکان انتخاب سبک بسیار محدود می‌شود. قالب خاص یک اثر هنری فقط نتیجه و محصول تأملات و تفکرات هنرمندانه و شاعرانه نیست، بلکه این قالب برآمده از فرایند چالش بی‌پایان هنرمند با موضوعات گوناگون است. اما اطمینان به تناسب و تطابق کامل قالب و سبک انتخاب‌شده با موضوعات مورد نظر و هم‌چنین یقین به یافتن رویکردی درست به موضوع، عمر چندانی ندارد و دیر یا زود رنگ می‌بازد و به‌سرعت بهجت و سرور ناشی از تأملات جدید در قالب نو یافته و ادراک دنیا از خلال آن، ناپدید می‌شود و خودِ این قالب مایهٔ درد و اندوه می‌گردد:

> در آن لحظه دیگر آن قدرت تجسم و تخیل توفنده نبود که او را مجبور به نوشتن می‌کرد؛ بلکه جبری سرد و یکنواخت راهبر او بود. نوعی تلاش تهی از معنا برای واردشدن از دری که از مدت‌ها پیش بسته شده بود. حال او از خود می‌پرسید: آن داستانی که برایش چونان امری مقدس جلوه می‌کرد، آیا فریب و نیرنگی بیش نیست؟ این داستان بیانگر وحشت و هراس او از همه امور مجزایی است که تن به هیچ مجموعه‌ای نمی‌دهند و او به گردآوردن آن‌ها در قالب یک داستان دلخوش بوده است.

اندک‌زمانی بعد دوباره در جان او این شک غوغا می‌کند که نقد او از نحوهٔ کارش که کل طرح را پوچ قلمداد کرده بود، نقدی مهمل است. آیا میان موضوعات ارزشمند و شریف و موضوعات بی‌ارزش در داستان فرقی وجود دارد؟ این سؤال هسته مرکزی **آزمایش دستگاه خودکار موسیقی** است که خود عنوان به ماهیت موقتی و آزمایشی‌بودن این داستان اشارت دارد.

هاندکه در پنجاهمین سال زندگی‌اش پی می‌برد که چه اموری به او مربوط می‌شوند؛ به بیان ساده‌تر، ثبت و پذیرش ارزشمندی امور گوناگون برای انسان‌های گوناگون. پیش از این او در یک ارزیابی مختصر به شکست طرح بلندپروازانه‌اش در **بدبختی ناخواسته** انگشت نهاده بود اما حالا، از آن‌جا که او در آثارش مشغول به نگارش موضوعاتی است که ظاهراً حقیر و پیش‌پاافتاده‌اند، از درک این حقیقت که او عازم جایی است که قبلاً از آن‌جا پا در راه نهاده بود؛ احساس شگفتی و حیرت می‌کند.

مآخذ این مقاله به شرح زیر است:

Eva Marquardt: Peter Handkes Wanderjahre. in Die Neue Gesellschaft, Frankfurter Hefte Nummer 12, Dezember 1992.