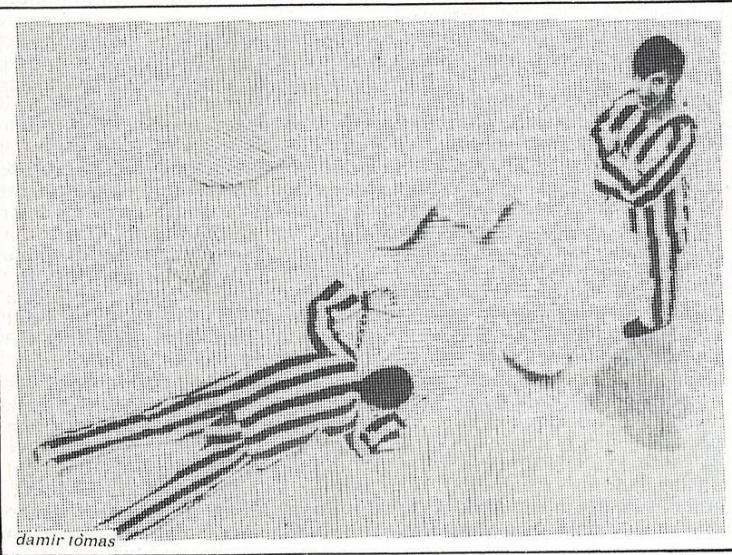


Breht je čak prihvatio tehniku nemih filmova — ispisivanje titla prekidanjem radnje. Kritičari su ukazali na sličnost između poezije i montaže naročito kod pesnika kao što je Volt Vitmen, čiji niz sasvim različitih slika američkih prizora podseća na montažu. Ali, dok je Vitmen pisao pre razvoja filma, ostali pesnici u svetu koristili su film kako iz tematskih razloga (Hart Krejn »Chaplinesque«), tako i iz tehničkih; svesno se trudeći da jeziku daju »smisao« montaže, iako su takve imitacije obično veoma prosećne.

Uopšteno govoreći, uticaj filma na literaturu je jednostavno uticaj životnog perioda »odlaženja u bioskop«, što je iskusio svaki pisac. Takva vrsta uticaja je, kao što je kritičar Stenli Kavel ukazao, vezana za naša najdublja sećanja i maštanja iz detinjstva. Ali postoje posebni uticaji koji su se osetili u literaturi, posebno u romanu. Francuski romanopisac, scenarista i reditelj Alan Rob Grije misli baš na tu vrstu uticaja kada govori o novom romanu u kome je važnije zapisati ono što je izloženo pogledu nego opisivati unutrašnja stanja: »čulo vida, uprkos svemu, ostaje naše najbolje oružje, naročito ako se ne udaljava od onog što je osnovno«./»Za novi roman«, *Pour un nouveau roman*, 1963). Film je, znači, pomogao romanopiscima da prema svom pripovedačkom materijalu lakše zauzmu vizuelno gledište i da ga ispričaju putem dijaloga, a ne kroz duge opisne pasaže tipične za romane 18. i 19 veka. Hemingvejeva dela, štrog sadržaja i oštreljih dijalogova, odličan su primer za romane koji su se



razvili u to vreme, tridesetih godina, kada su priča i dijalog u Holivudu bili na vrhuncu.

Kao što je napomenuto, film i književnost predstavljaju dva različita medija koji se nikada ne mogu sliti u jedan. Ali u brojnim prilikama ove dve forme se približavaju jedna drugoj i daju interesantne rezultate. Delimično je to zbog toga što pisci, pišući, u mislima, mogu imati filmsko platno pred sobom. Artur Miler je svoju kratku priču »neprilagoden« (*The Misfits*) pretvorio u nešto što je nazvao »filmski roman«, a onda je po tim motivima napisao scenario za film Džona Hjustona. U drugim slučajevima, približavanje filmske tehnike proznoj predstavlja napor da se ubrza radnja oslanjanjem na čitaočevu sposobnost da vizualizuje dogadaje. Aleksandar Soljenčin je u svom dokumentarnom romanu »Avgust 1914« (1971) scene bitke napisao u obliku scenarija, zajedno sa uputstvima za snimanje, dok je Džon Dos Pasos svoju trilogiju »SAD« (1937–38) protkao verističkim delovima po principu »kamerar-oko«, da bi ličnim, međusobno povezanim pričama dodaо smisao kako dokumentarnog, tako i šire objektivne stvarnosti. Ne tako davno, austrijski romanopisac Peter Handke živeo je sa rediteljem Vimom Vendersom dok je pisao svoj roman »Golmanov strah od penala«, znajući da će po njemu Venders snimiti film. I konačno, Džems Džojs, koji je svojevremeno upravljao jednim od prvih bioskopa u Dablinu, pretrpeo je snimanju uticaj tog, kako ga je on nazvao, »kinematografskog patosa od šezdeset milja na sat« pišući »Uliksa« (*Ulysses*, 1922), naročito nadrealističke scene poglavljaju u javnoj kući, i »Fineganovo bđenje« (*Finnegans Wake*, 1939), delo koje opisuje noćnu moru slike i jezika, isto tako eksperimentalno kao i avangardni film.

Za manje od jednog veka film se pojavio, postao popularan i počeo da postaje punoletan zahvaljujući rediteljima širom sveta. Prefinenost mnogih savremenih igranih filmova, eksperimentalnog avangardnog filma, pa čak i dokumentarne filmske tradicije, odgovara istoj pojavi u literaturi. Naročito od kada je televizija bacila film u zasenak, takav razvoj prefinenosti i ekskluzivnosti značio je da je film dobrim delom postao elitna umetnička forma, kao i eksperimentalna literatura, koja dopire do relativno sužene publike. Ali popularan film, kao i popularna literatura, ostaje medijum za izražavanje radosti i tuge ljudskih odnosa i stanja. Budućnost, kako filma tako i literature, je neizvesna. U mnogim zemljama opšti nivo pismenosti je opao, a početak video revolucije značio je da su sada filmovi na video traci i da tako dnevna soba ubrzano zamenuje bioskopsku salu. Ipak, bez obzira koliko su televizija i video doveli filmsko tržište u škripac, izgleda da postoji socijalna i psihološka potreba da se dogadaji sa velikog ekranra podele u zamraćenoj sali sa drugim ljudima. Polin Keil misli upravo na to kada kaže da »za razliku od knjiga, filmovi se mogu, kao i rok muzika, doživljavati tribalistički, a opet pribavljaju estetska iskustva takve čulne složenosti da ih samo cepidlaka može poreći« (*Reeling*, 1976).

S engleskog: Jelena Pavić

filmska literatura i literarni film

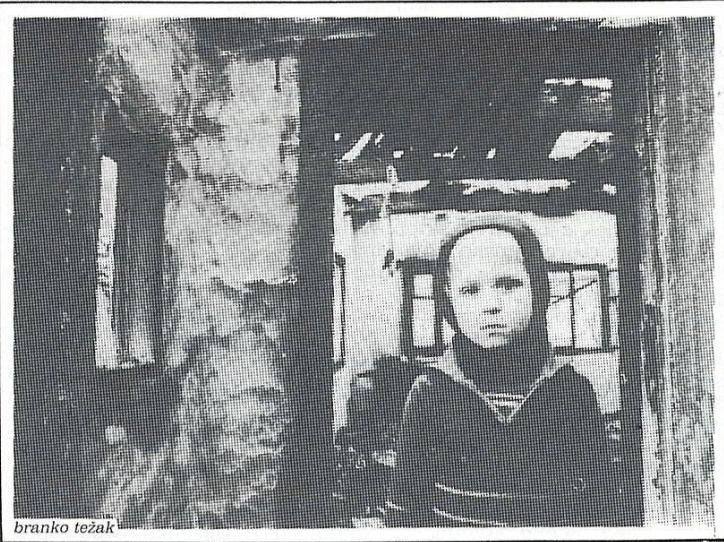
horst majksner

U nastavku treba da budu predstavljena tri pokušaja da se pri različitim istorijskim stavovima i raznolikom stavljanju naglaska otkrije i analizuje odnos, odnosno uzajamno uticanje filma i književnosti. Silvio Fita (Vietta) polazi od privlačnosti koja je postojala između ekspresionističkih pisaca i filma.¹ Još 1913. sve je Kurt Pintus (Pinthus) »glavni nedostatak« čak i »zalazak filma« na to što on svoje sopstveno biće počinje da omalovažava. Film želi da postane pozorište a da pri tom ne spoznaje da ona pozorištem nema ničeg zajedničkog.² Pintus se ovde osvrće na onu ranu fazu u kojoj se film usko naslanjao na pozorište. Podesan primer za ovo je pozorišni reditelj Žorž Meliès (George Méliès) koji je ugao kamere ograničio na perspektivu gledaoca u pozorištu sa scenom-kutijom i na taj način samo ponavljao jedan deo konvencionalizirane pozorišne priče. Pintus vidi pre interesantnijim srodstvo po rodeđuju filma sa romanom nego sa dramom.³ U filmu, kao i romanu, gledač se može pokretati zajedno sa likom u dejstvu. Od strane ekspresionističkih pisaca 1913. godine napisana »Filmska knjiga«, iz koje je užet ovaj Pintusov citat, kao i kasniji teorijsko-filmsko kritičarski stavovi Mierendorfa, Bele Balaša, Arnhajma sve do Benjamina (Mierendorff, Bela Balázs, Arnheim, Benjamin), svi pokušavaju da oslobođe »pravo biće« filma delom od njegove otvorene naslonjenosti na pozorište a delom u usmeravanju ka povratku na njegovo »elementarno biće« — kako je to formulisao sam Pintus.⁴ Iz ovoga proizlazi pomena vredno stanje stvari po kome pisci pokušavaju da sačuvaju film od jedne pogrešne literatizacije. Pa ipak za nemački nemi film iz decenije ekspresionizma važi da je njegova bliskost pozorištu, formalno i sadržajno prepoznatljiva. Najugledniji reditelji ovoga vremena kao što su Ernst Ljubić, Fridrik Murnau i Paul Vegener (Ernest Lubitsch, Friedrich Murnau, Paul Wegener) dolaze iz Rajnhartovog ansambla (Reinhardt), pa iako sam Rajnhart nije imao uspeha sa svojim filmskim režijama (na primer »Venecijanska noć«, 1913) ipak je nesumnjivo da se Rajnhartovom izvodačkom praksom, ponajpre režijom »Prosjaka« od Johana Zorgea (Johannes Sorges) inspiriše ono, za nemački nemi film karakteristično ekspresivno prenaglašavanje kontinuiranja svetlosti i senki.⁵ Ovo važi takođe i za koreografiju masa u »Metropolisu« Frica Langa (Fritz Lang), koreografija masa koja tehnikom izražavanja preuzima jednu avangardnu poziciju, ali se na ideološkom planu, kroz bombastiku i lažnu harmonizaciju približava regresivnom potencijalu fašizma.⁶ Ova povezanost avangardizma i nazadnosti ni na koji način nije pojedinačan slučaj.

U proizvodnim okvirima ovu vezu ekspresionizma i filma potvrđuje pre svega pisac scenarija Karl Majer (Carl Mayer), koji je bio u vezi sa krugom šturmovača i napisao scenarije za »Kabinet Dr Kaligarija« /zajedno sa Jonovicem (Janowitz)/ — »Poslednjeg čoveka«, »Silvestera«, »Veo greha«, scenarija u obliku telegrafski kratke proze inspirisane Avgustom Štramom (August Stramm). Majer je uveo ekspresionistički dekor i ekspresionističku arhitekturu u nemački nemi film. Od većeg značaja je pak to što je Majer dinamiku futurističko — rano ekspresionističkog načina govora preobratio u jedno isto tako dinamično kretanje kameru. Filmski pokreti nisu više nastajali kao u ranoj fazi filma samo kroz pokrenuti objekat, već i kroz pokret samog medija snimanja. Tako je nastavljen razvoj koji je već bio započeo sa rediteljima poput Griffita (Griffith) i Pastronea (Pastrone).⁷ Ukazivalo se tako jedan medij dinamiziranog a psihološki motivisanog prostorno-vremenskog saznavanja. Ovo dinamizirano saznavanje prostora i vremena našlo je najsadržajniji izraz u italijanskom futurizmu, aako u ovom poslednjem ipak nije ubedljivo to je stoga što bi za njega adekvatan medij istinski tek bio film. U ovoj uzajamnosti vredno je napomeneti da je Ivan Gol (Ivan Goll), koji je 1920. u svojoj »Caplinadi« pokušao da grotesknim montažnim tehnikama novih američkih filmskih burleskih prenese u neku vrstu filmskog pesništva, takođe u svom »Manifestu nadrealizma« iz 1924. utvrdio potrebu za jednom novom književnošću koja će biti obeležena brzinom i skokovima asocijacije po ugledu na novi medij film: »Mi smo u veku filma — to je polazna tačka »Manifesta nadrealizma«.⁸ Vek filma — ovo stanovalište konvergira sa jednim svojevrsnim precenjivanjem novog medija koje nalazimo kod literata kao što su Pintus, Gol, Mierendorf, Balaš sve do Benjamina. Film je kod ovih intelektualaca probudio nadu u razršenje pavilonskog prokletstva na jezički haos kroz »prvi međunarodni jezik, jezik lica i pokreta«.⁹ Slično i Mierendorf u »Da imam film«: »Ako u filmu slika u celini nadvladava reč, onda je nadvladan i nered biblije.«¹⁰ Ovome se može protivureći, da primaoci razumeju samo onoliko koliko im to dopušta njihovo govorno artikulaciono stanje, što znači: njihova verbalna sposobnost izražavanja.¹¹

Neposredni uticaj filma na Hajnriha Mana (Heinrich Mann) istraži-va je Tomas Buc (Thomas Butz) a na savremene autore Vili Mihel (Willy Michel). Već u ranim delima Hajnriha Mana pada u oči da njegov poetološki princip nije neposredno odslikavanje stvarnosti već da za njega važi interes »preneti i uspostavljeni formi doživljaja«.¹² Društveni realitet, kao nešto što priada prinudi na ulogu i preformaciju doživljaja, kao stav izražavanja učinio je Hajnrih Man transparentnim kroz upotrebu »uspostavljenih formi«, kroz prelamanje realiteta u medijumu umetnosti. Optički citati iz slikarstva i plastičnih umestnosti, kao postupak kolažiranog umontiravanja u tok priče kod mladog Hajnriha Mana, kako ih je utvrdila Lea-Riter Zantini (Lea Ritter-Santini), grade početni takt jednog umetničko-moralističkog rezonamenta, koji

se provlači kroz delo Hajnriha Mana kao po formi imarentna rasprava o realnom. Us postavljene forme doživljaja unose se naknadno u roman kao rukovodeće, da bi se »dobjio jedan najsumnjiči uvid u društvene činjenice« i da se istovremeno učine pristupačnim moralnom kraju razuma. Zato u ranim delima, sve do »Podanika« pozorišna predstavljanja, pre svega opera kao paradigmatična gradanska umetnička forma, čine važnu ingredenciju romana. U posezantu za suprotnostima u formi drugih umetnosti ne očitaju se zato samo namera, u umetničkom romanu uobičajene, kritike skućenosti gradanskog duha već se javlja i sumnja umetnika govornog jezika u to da li su tradirane literarne forme sposobne da je nose. Kritika gradaštvu u ranim delima Hajnriha Mana razvija se dakle između ostalog i preko prikaza jednog opažajnog apara reformisanog nestvarno postalim anahronističnim umetničkim formama. Tomas Buc zastupa ovde tezu da se skepsa puna nade kod literarnog molarizatora Hajnriha Mana usmerila u središnjem periodu njegovog stvaranja na onu »novu formu doživljaja« i promenu sposobnosti opažanja, kako ih je novi medij filma konstituisao. Više se ne transformiraju u roman samo likovne ili predstavljačke umetnosti već i film. Saradnja na scenariju za »Plavog andela« i kasnije, tokom snimanja bila je početak stalne rasprave sa filmom u šta spada i bez ustezaanja ekscesivno prihvatanje hollywoodskog filma tokom američkog egzila. Za Hajnriha Mana upravo je roman, za razliku od drugih gradanskih umetničkih formi taj koji, zahvaljujući svojoj vremenskoj strukturi, dopušta adopciju novih vizuelno-tehničkih medijuma. U vezi sa Balzakom (Balzac) on piše: »Takođe i veliki Balzak ima puno toga filmičnog... Jer društvo zaista ispoljava ono što je svojstveno filmu a mi romansijeri ne smemo ublažavati društvene pojave. Na protiv, mi treba da ih učinimo lakše uočljivim i moramo ih zato pojačati.«¹³ Ono što u romanima »Majka Marija« i »Jedan ozbiljan život« može još delovati kao eksperimentalno ubacivanje, postalo je već u romanima »Velika stvar« i »Dah« jedan dosledno provedeni formalni princip, čiji je avangardizam do danas bio pogrešno shvatan. Predominantnost scenskog; do kraja zadržana široko postavljena spoljna perspektiva, u kojoj se auktorialna perspektiva povlači iz one iz ugla kamere; motorika primarno vizuelno opaženih predložaka, forme stvarnosti uspostavljene filmom, u koje spadaju i ponešto ateljerski rasporedeni ukrsi ambijenta, koji su identični sa najomiljenijim hollywoodskim enterijerima; rezovi koji omogućavaju ne nadnina menjanja od totala do krupnog plana; izmena dijaloga, indirekt libre stila i unutrašnjeg monologa, koja u svom toku imitira refleksivne atitude filma; izmena perspektive u okviru jedne dijaloške scene: — sa ovim instrumentariumom transponuje Hajnrih Man film u roman. Realitet postaje filmičan, film realitet. Stvarnost koju je na takav način uspostavio Hajnrih Man dize ruke od istine o jednoj normiranjo, unapred oformljenoj, u sopstvenim reakcijama čvrsto postavljenoj, sve skupa otudenoj društvenoj egzistenciji.



branko težak

Pri svojim istraživanjima savremenog nemačkog romana Vili Mihel (Willy Michel) je došao između ostalog i do saznanja da noviji roman upravo pri pokušaju formalne »samonihilacije« u smislu Fridriha Slegela (Friedrich Schlegel) — pri čemu se naime on upravo kroz prekid nastavlja dalje po sebi — preuzima u sebe filmske elemente. Iz toga nastaje paradoks da sa sužavanjem potencijala fantazije istovremeno nastupa proširivanje formalnih struktura. Gubitak formalne zatvorenosti implicitnog priopedača — u njoj Mihel prepoznaje kruži identiteta estetski konstitutivnog subjekta — u tome se preobražava tako da se način gledanja koji leži u osnovi načina priopedenja zgodno stavљa u poziciju pogleda kroz kameru. Na taj način dobija priopedač u stvari mogućnost da preduzme hitrije promene perspektive, od krunih planova stvari koje budu oči do preširokih panoramskih pogleda. Heterogeni pasaži priče, dijaloške krpice, opisi pojedinačnih figura, često se nikad više neće pretopiti u narativni kontinuitet, već će uz pomoć tehnike rezova biti nadodavani jedan na drugi, na primer kod Uve Jonsona (Uwe Johnson) i Ingeborg Bachman (Ingeborg Bachman).¹⁴ Mirni, sakupljeni, prodorni pogled kao i pregled cele stvari se gube, scene deluju kao da mogu biti isaćene. U osnovi ovde višestruko leži slika koja počinje da »po ivicama treperi i drhti«.¹⁵ Priopedač se uvek koristi artificijelno nastajućim vidnim upoređivanjem, da bi izrazio nedostatak opažaja koji bi imao svojstva okolnog sveta i istovremeno ga uredivao (»Kao kad neku u filmu posmatra kroz teleobjektiv«, kaže se u Handkeovom »Strahu golmana pri izvođenju jedanaesteraca«).¹⁶ Momenatno samoudaljavanje

priopedača kao i likova kao posmatrača sa učestvovanjem, iz predstavljene scene, vodi uobičajeno ka jedrom specifičnom panoramskom pogledu — onom koji ima snimak iz vazduha.¹⁷

Uticaj na novi roman kroz filmske uzore najjasnije se pokazuje u shvatanju vremenske strukture, pre svega u predstavljanju formi sazrevanja sećanja. Priopedač istina još koristi kao pokretički svoj suverinet u epskom strukturiranju vremena, ali dopušta često da se kontinuitet omedu u okvire jednog filma sećanja.¹⁸ Na povezivanju jezičkih asocijacija otpočiva sećanje kao nekakva vlastita filmska dokumentacija, pri čemu važeće sećanje kao situirano samopotpovrdjivanje za predstavljene likove biva sve više i više isključeno.¹⁹ U ravni likova odvija se prošlost obično kao neki odaljeni film²⁰ i obrnuto filmovi služe kao unatrag okretnuta zamena doživljaja.²¹ Ali isto tako i perspektiva budućnosti likova iz romana se može u napred potvrditi preko filmskog koncepta. Tako se dopušta razmatranje jednog anticipacijskog postvarivanja formi doživljaja, kao oprimike u Handkeovom »Kratkom pismu za drugi oproštaj«.²² Ono što se ovde može utvrditi, važi uopšte za predstavljanja psihičkih procesa tamo gde se ova predstavljanja služe filmskim sredstvima; filmska sredstva postaju indikatori postvarivanja i studiranja. Efekat »cajt lupe« (usporeno kretanje — prim. prev.) u prostorima pojačane pažnje potvrđuju ovde samootudivanje likova do attitude posmatrača sebe samog, oprimike kao u Fichteovom (Fichte) »Film u glavi«.²³ S druge strane, kroz promenu tempa u snu koji se odvija na filmski način sugerira se stvarnost.²⁴ Ni saznanja ni predstave se ne daju opisati pomoću egzaktne fantazije izmišljenih likova a da ne posegnu za filmskim uzorcima.²⁵ Razlog ovome je taj što je percepcija u takvo visokoj meri pod uticajem filma, da se bilo koji predmet ne sagledavaju više neposredno već kao likovna atrakcija, kako ih predstavljaju reklamni filmovi.²⁶

U nekoliko za razliku od Hajnrika Mana, ulaze na kraju u sam roman formalne mogućnosti filma u refleksiji na problematski nastale forme romana. Tako kod Anderša (Andersch) u »Efraimu«²⁷ i kod Gabriele Voman (Gabriele Wohmann) u »Ogradi« i »Ozbiljnoj nameri«.²⁸ U formalno odvojenom razvrstavanju razbijenih procesa sećanja poriče se na kraju mogućnost da bi film mogao da bude primeren medium. Ovu distancu kao unutrašnju upućenost oba medija persiflira Handke u »Kratkom pismu za dugi oproštaj«, kada jednu scenu označava kao »smešno, kao filmovani roman«.²⁹ Upravo u ovom romanu ipak priopedač posećuje filmskog producenta. U ovom potencirajući medijskog preuobičavanja postaju vidljivi obrisi jedne nove predmetne oblasti: literatura koja nije samo filmična, već pisana s obzirom na mogućnost ekranizovanja.

1. Sledići odlomak se zasniva na širem predstavljanju ovog problematskog kompleksa u »Expressionismus« od Silvio Vietta / Hans-Georg Kemper, München 1975. 12 str. ff. i u »Expresionistische Literatur und Film. Einige Thesen zum wechselseitigen Einfluss ihrer Darstellung und ihrer Wirkung«, u Mannheimer Berichte 10, 1975.
2. Das Kinobuch. Kinodramen, uredeno i izdano od Kurt Pithus, Leipzig 1914. S. 1, Dokumentarisches Neuauflage, Zürich 1963.
3. Jedna slična ocena nalazi se kasnije i kod Hugo von Hofmannstaha (Hugo v. Hofmannstahl). U jednom pismu Karlu Jakobu Burkhardtu (Carl Jakob Burckhardt) od 11. 7. 1923. on piše »Film je razrešenje jednog dramskog sižea u jednom romanu«. Citirano u: »Hätte ich das Kind! Die Schriftsteller und der Stummfilm«, Katalog izložbu Deutsches Literaturarchiv u Shiller-Nationalmuseum Marbach, München 1976. S. 191.
4. Ibid. S. 4.
5. Na pralzvedbi »Prosjaka« 23. 12. 1917. u »Deutschen Theater« u Berlinu Rajnhard je upotrebjavao jednu svetlosnu kuglu koja je izdvajala grupe figura iz tame. U ovoj drami je bio postavljen jedan pokretan reflektor za praćenje radnje — verovatno već pod inspiracijom početaka pokretne kamere (na primer u Pastroneovom »Kabiriji« / »Cabiria«).
6. Tako se konflikt između površinskog grada kojim viada industrijski magnat Johan Frederzen (Johann Fredersen) i podzemnog sveta radnika u »Metropolisu« dovodi do svetlog razrešenja uz pomoć sentimentalne ljudske price između Fredersa, sina Johana Frederzera i jedne sekularizovane slike figure iz sveta radnika pod imenom Maria. Izuzetno potaknutim Langovim filmovima pokazao se i Hitler, a Gelsbovom (Goebbels) ponudu da postane »Filmski intendant Rajha« on je izbegao emigrirajući u SAD.
7. Treba pomenuti u ovom sklopu i Paula Vegenera (Paul Wegener) koji je razvoju filma dao važne impulse ne samo kao glumac i reditelj (»Gome« 1914 i 1920) već je takođe i kao teoretičar filma gledao dosta unapred. U predavanju pod imenom »Novi ciljevi filma« koje je održao 24. 04. 1916. Vegener se izjašnjava u smislu da »Jedinstveni pesnik filma mora da bude kamera.
8. Ivan Goll: Dichtungen. Lyrik, Prosa, Drama. Izd. Claire Goll, Neuwied und Berlin 1960. s. 187 — Analiza uticaja grotesko-srealističke forme glume u filmovima na literaturu još uvek je u istraživanju otvoren kapital. Istraživanje ove teme moralo bi između ostalog i da posegne za već utemeljenim »Gedanken zu einer Ästhetik des Kinos« (Razmišljanja o estetici filma) Derda Lukača (Georg Lukacs), u kojima Lukač označava filmsku fantastiku na osnovu njenog oslobođanja od kauzaliteta, kao u neku ruku otkaćenu formu kategorije mogućnosti, koja se istovremeno približava kategoriji stvarnosti: »Sve je moguće; to svetonator filma, a budući da njegova tehnika u svakom jedinstvenom momentu izražava apsolutnost (ako je i samo empirijska stvarnost) tog momenta, pojavljuje se značenje 'mogućnosti' kao jedna kategorija suprotstavljenja 'stvarnosti'.« (Iz jednog teksta u »Frankfurter Zeitung« od 10. 9. 1914. citirano u »Hätte ich das Kind«, s. 41).
9. Bela Balazs: Der sichbare Mensch oder der Kultur des Films (Vidljivi čovek ili filmska kultura) Wien und Leipzig 1924. s. 35
10. Carlo Mierendorff: »Hätte ich das Kino! (Da imam film)« Berlin 1920. s. 43
11. Qvo je još Franc Kafka (Franz Kafka) uočavao: da se dolaskom vizuelnog medija filma nastaje opasnost dezintegracije optičkog nadražja i sposojnje obrade. U svom razgovoru sa Gustavom Januhom (Gustav Janouch) (Frankfurt 1951. s. 93) Kafka se izjasnilo da: »Brzina pokreta i brza promena slike prisiljavaju čoveka na jedno postojano predviđanje. Pogled se ne dokopava slika, već se ove dočepavaju pogledi. One preplavljaju sposojnju.«
12. Heinrich Mann: Die Wege des Geschlechts U-H. M. Esseys: Hamburg, 1960. s. 517
13. Heinrich Mann: Die geistige Lage. U-H. M. Esseys: Hamburg, 1960. s. 337
14. Uwe Johnson: Mutmassungen über Jakob, Frankfurt 1959. Ingeborg Bachmann: Malina, Frankfurt 1971.
15. Peter Handke: Die Angst des Tormanns beim Elfmetre (Strah golmana pri izvođenju jedanaesterca) Frankfurt 1970. s. 97
16. Peter Handke: Ibid. s. 97
17. Peter Handke: Ibid. s. 76
18. Martin Walser: Das Einhorn, Frankfurt 1966, 2.—1970. s. 235
19. Hubert Fichte: Die Palatte, Hamburg 1968, 2.—1970. s. 183, 167
20. Peter Härtling: Eine Frau, Darmstadt 1974. s. 314
21. Peter Handke: Der kurze Brief zum langen Abschied (Kratko pismo za dugi oproštaj) Frankfurt 1972, 2.—1974. s. 189
22. Peter Handke: Ibid. s. 135
23. Hubert Fichte: Ibid. s. 145
24. Peter Handke: Die Stunde der wahren Empfindung, Frankfurt 1975. s. 3
25. Alfred Andersch: Die Rote, Olten 1960, 2.—1960. s. 238
26. Peter Handke: Die Angst des Tormanns beim Elfmetre, Frankfurt 1970. s. 57
27. Alfred Andersch: Eforia, Zürich 1967, 2.—1974. s. 92
28. Gabriele Wohmann: Schönes Gehege (Lepa ograda) Darmstadt/Meiwoed 1975. s. 20 Gabriele Wohmann: Ernstes Absicht (Ozbiljna namera) NeuWied 1970. 2.—1972. s. 43
29. Peter Handke: Der kurze Brief zum langen Abschied, Frankfurt 1972. 2.—1974. s. 33

S nemačkog: MILOMIR MARINOVIC