

КАТАРИНА Н. ПАНТОВИЋ

ИНТЕРТЕКСТУАЛНИ ОДЈЕЦИ РОМАНА ПРОЦЕС  
ФРАНЦА КАФКЕ У РОМАНУ ГОЛМАНОВ СТРАХ  
ОД ПЕНАЛА ПЕТЕРА ХАНДКЕА

**САЖЕТАК:** У раду се разматрају интертекстуалне везе између романа Петера Хандкеа *Голманов страх од њенала* (1970) и *Процес* Франца Кафке (1925). По сведочењу аустријског нобеловца, Кафка је један од кључних аутора који су утицали на формирање његове поетике. У раду се најпре нуди синтетичко сагледавање основних досадашњих претпоставки теорије интертекстуалности, а потом се анализирају интертекстуалне сродности између два романа. Упоредна анализа преиспитаће, кроз неколико тежишних тачака-паралела, у којој је мери роман *Голманов страх од њенала* ресемантизација Кафкиног дела. Без обзира на цитате, алузије и остале интертекстуалне јединице којима Хандкеов роман обилује, у закључном делу рада показате се да је, за разлику од Кафкиног романа, Хандкеов циљ био испитивање онтологије језика, те да је основна интертекстуална релација, уједно и разлика, између ова два текста померање функције новонасталог текста.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** Петер Хандке, Франц Кафка, интертекстуалност, цитат, алузија, језик, утицај, систем знакова, постструктурализам, семиологија.

*Уводна разматрања*

Српској књижевној, а и широј јавности добро је познат Петер Хандке (Peter Handke, 1942), још и пре него што му је 2019. године уручена Нобелова награда за књижевност. Уз Елфриде Јелинек (Elfride Jelinek), Францобела (Franzobel, псеудоним писца Франца Штефана Грибла [Franz Stefan Grieb]), Роберта Шнајдера (Robert

Schneider) и Маријане Фриц (Marianne Fritz), Хандке је један од најзначајнијих и најнаграђиванијих савремених аустријских писаца. Његова књижевна продукција је, током више од пола века (Хандке се читалачкој публици представио романом *Сиршљенови* још 1966. године), превалила поетички развојни пут подстицајан за разматрање: сем у прози, до сада се огледао и у поезији, драми и есејистици, али и као филмски сценариста. Као члан чувене послератне књижевне Групе 47, која је окупљала, за неке ће се тек доцније испоставити, најеминентније књижевнике и књижевнице немачког говорног подручја, Хандке је свој списатељски опус започео експерименталним драмама, које су биле на трагу драме апсурда<sup>1</sup>, и романима које су критичари упоредили са француским новим романом (*roman nouveau*). Хандкеови први романи били су такође експерименталне природе, превазилазили су конвенције овог жанра и апострофирали су аутопоетичко питање *писања о писању*.<sup>2</sup> Поједини немачки критичари и теоретичари (Манфред Дурзак) замерали су му на „новој субјективности”, актуелној у књижевности током седамдесетих и осамдесетих година прошлог века, која је, како су оценили, била у средишту његове прозе. У мору и тренду, с једне стране, послератних романа немачких аутора који су покушавали да се „извине” суочавањем са релативно блиском историјском прошлшћу, колективном кривицом и последицама Другог светског рата, сви његови романи били су „анисторијски наративи” у којима се оглашавао представник „самоопседнуте Ја-генерације” (Barry 1986: 93).

У својим првим романима пак Хандке је показао својеврсну егзистенцијалну самооријентисаност, напету и опсесивну упућеност појединца на самог себе и његово дистанцирање од другог, или, постколонијалним језиком речено, Другог. У том смислу, његова проза може се читати као покушај посредовања између унутрашњег и спољашњег света, што је нарочито отелотворено у начину на који се третира *језик*. У жеку семиологије крајем шездесетих година прошлог века, где је језик представљен као систем знакова у којем су везе између означеног и означитеља порозне, односно француског постструктурализма који истиче разуђеност, вишезначност

<sup>1</sup> Више у: Klaus Kastberger, Katharina Pektor, *Die Arbeit des Zuschauers. Peter Handke und das Theater, Jung und Jung, Salzburg-Wien 2012*, 35–48.

<sup>2</sup> Вид. зборник *Die tägliche Schrift: Peter Handke als Leser*, Hg. Thorsten Carstensen, Transcript Verlag, Bielefeld 2019.

језика, померање значења, деконструктивистичко писање као иреверзибилну датост (Дерида), Хандке у свом писању покушава да одгонетне до које мере језик и књижевност, као лингвистичка норма, скуп правила и литерарних конвенција, могу да угрозе или, једноставно, измене однос између субјекта и његове перцепције света, односно свести о стварности. Оно што је можда и значајније, јесте да се Хандке ослањао на аустријску традицију критике језика (Маутнер, Витгенштајн, Хофманстал), где се веза између субјекта и стварности губи услед отуђености језика. Хандке се враћа „архаичном” односу према свету, непосредној перцепцији и доживљају из којих се рађа једнозначан и суштински израз доживљеног, дакле, рехабилитује се референтна функција језика. Овакве поетичке одлике допринеле су учвршћивању става по ком је Хандке репрезентативни постмодерниста (Barry: 94), с чиме се делимично слажемо. Његово разумевање језика као извора отуђења, али и као агенса ослобађања људске маште, попуштања конвенционалних стега које намеће институционализовани идиом, умногоме је блиско начину на који су авангардисти схватили и третирали језик. Уосталом, како ћемо касније и видети у анализи романа *Голманов сѝрах од ѝенала*, Хандке се поиграва речима и изразима тако да се, баш као што су радили надреалисти, укида веза између означеног и означитеља, односно, овај однос постаје посве арбитражан.<sup>3</sup> Јозеф Блох доводи у питање отуђени језик који нема везу са стварношћу, али се користи као друштвени механизам контроле појединца, при чему је однос између означеног и означитеља манипулативно утемељен. Тако метафорични изрази почињу дословно да се разумеју, и обратно – у неутралним, обичним речима тражи се симбол, неко друго значење.

*Голманов сѝрах од ѝенала* други је Хандкеов роман, а преломан у широј рецепцији његовог стваралаштва, те је 1972. године немачки режисер Вим Вендерс (Wim Wenders) по овом роману снимео истоимени филм. За разлику од *Сѝршљенова*, у овом роману постоји бар некакав заплет, макар на почетку – једноставан и минималистички, уистину, али уједно се пре чини као нацрт и иницијална мотивација за све радње које јунак после предузима.

<sup>3</sup> Овде је важно нагласити да је ова сличност тек на нивоу формалних обележја текста: авангардисти су ипак били склони ирационалном, сновидном, лудом, и њихово поигравање језиком поседовало је друкчију функцију у односу на ону која је присутна у Хандкеовим делима.

Јозеф Блох, бивши голман, једног јутра сазнаје да је највероватније добио отказ – и то је тек почетни импулс, реченица – одскачна даска за наратив који се даље развија пратећи више интуицију језика, него законе каузалности. У остатку романа да се реконструисати некакав квазизаплет, између осталог и то да Блох у једном тренутку убија једну жену, и да се доцније обре на државној граници у покушају да, може се претпоставити, побегне. То се, међутим, саопштава на нивоу неколико информативних простопроширених реченица. Суштина је, ипак, у томе да је у фокусу приче Блохово „језичко понашање” (*linguistic behavior*, Barry: 97), односно, његово параноично промишљање о говору и језику. Приповедачево ангажовање у тексту огледа се тако, на известан начин, само у могућности да рефлексира о језику и дискурсу, пошто се о самом јунаку и осталим ликовима не сазнаје апсолутно ништа: доследно је спроведена интерна фокализација са сталним фокусом на свести Јозефа Блоха.

Одсуство каузалности, иначе традиционалне за прозни књижевни текст, подривање темпоралности наратива, обиље визуелних и нарочито просторних мотива, као и шкрти језик и стил неминовно у свест призивају дела Франца Кафке (Franz Kafka), с којим је Хандкеова проза већ довођена у везу. Заправо, сам Хандке издвојио је Кафку као једног од својих доминантних узора и у више наврата се о њему изјашњавао.<sup>4</sup> Иако је овај утицај већ био предмет појединих студија (Бенјамин Итер<sup>5</sup>, Петер Хам, Карлхајнц Фингерхут) у којима је установљено да је Кафкин утицај на Петера Хандкеа толико екстензиван да се све везе не могу ни уочити и систематизовати, одлучили смо се да предмет нашег истраживања буде поменути роман *Голманов сирах од њенала* који је сасвим отворен интертекстуални гест ка Кафкином роману *Процес*. Имамо у виду да је ипак најчешћа основа за интертекстуално читање само једно књижевно дело, код ког је потребно стално позивати у сећање одговарајуће предлошке, односно, релевантна места из њих. Пре него што се отиснемо у анализу, која ће умногоме бити самостална услед малог броја опсежнијих студија о овом Хандкеовом роману

<sup>4</sup> Више на: <<https://www.grin.com/document/107948>> 3. 8. 2020.

<sup>5</sup> Погледати дипломски рад Бенјамина Итера *Утицај Франца Кафке на Петера Хандкеа* (*Der Einfluss Franz Kafkas auf Peter Handke*) одбрањен 2002. године на Одсеку за германистику Универзитета у Потсдаму; <<https://www.grin.com/document/107948>>.

на српском језику,<sup>6</sup> ваљало би подсетити на неке основне претпоставке теорије интертекстуалности. Без обзира на релевантност и утицај пионирске студије Дубравке Ораић Толић *Теорија циљаности* (1990) на нашим просторима, услед њене „ограничености“ на третирање феномена интертекстуалности искључиво из семиотичке теоријске визуре, у овом раду одабрали смо да се ослањамо највише на студију *Интертекстуалности* словеначког књижевног теоретичара и професора Марка Јувана, код нас преведену 2013. године, јер је обухватнија и систематичнија.

### *Интертекстуалности и њене мнобројне фијуре*

Појам интертекстуалности изворно је дефинисан у теоријским списима Јулије Кристеве (*intertextualité*, Julia Kristeva) шездесетих година прошлог века, тачније, између 1966. и 1974. кад је први пут скован, дефинисан и уведен као теоријски појам у науку о књижевности (Јуван 2013: 10, према: Mai 1991: 32), премда *циљаности* спомињу још двадесетих година руски формалисти (Шкловски).<sup>7</sup> Формирање овог појма коинцидирало је са стварањем интердисциплинарног приступа књижевности, односно, са интеракцијом

<sup>6</sup> С друге стране, литература на страним језицима о овом роману врло је опсежна; да наведемо тек неке за пример: Renate Voris, *Realismusprobleme im Gegenwartsroman: Drei Modelle*, Dissertation, Columbus, 1978; Mireille Tabah, *Vermittlung und Unmittelbarkeit. Die Eigenart von Peter Handkes fiktionalem Frühwerk (1966–1970)*, Lang, Frankfurt am Main – Bern 1990; Rolf Gunter Renner, *Peter Handke*, Metzler, Stuttgart 1985; Susanne Rauscher, *Aporien und Paradigmen des Erzählens in der österreichischen Prosa der sechziger Jahre. Gezeigt an Texten von Thomas Bernhard, Peter Handke und Michael Scharang*, Dissertation, Wien 1993; Manfred Mixner, *Peter Handke*, Athenaum, Kronberg 1977; Anđelka Krstanović, *Die Perspektivenstruktur in Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*, Наслеђе. Journal of Language, Literature, Arts and Culture, Year XVII, Nr. 46, 2020, 283–302; Anđelka Krstanović, *Die Stunde der wahren Empfindung. Die Etablierung der Grundkonstituenten der narrativen Vermittlung bei Peter Handke*, Folia Linguistica et Litteraria, Nr. 28, 2020, 7–25; Tscheong-Yun Eun, *Auflosung der Identität in 'Die Angst des Tormanns beim Elfmeter'*, Dissertation, Aachen 1996.

<sup>7</sup> Ј. Кристева је заиста изумитељка овог термина, али његов садржај тек делимично извире из њене самосталне мисли. У контексту све утицајнијих пост-структуралистичких расправа, она је појам интертекстуалности формирала уз присвајање појединих идеја М. Бахтина и Ф. де Сосира (Јуван 2013: 88–89), а у годинама након појаве овог неологизма, многи други теоретичари (Ж. Женет, Р. Лахман) увели су извесне новине и тако почетну концепцију Ј. Кристеве интертекстуалности знатно изменили (Јуван 2013: 89).

науке о књижевности са семиотиком, лингвистиком, психоанализом, историјом, математиком, логиком и филозофијом (Juvan: 7), што је нарочито допринело учвршћивању постмодернистичке поетичке линије. Постмодернизам, између осталог, почива на жанровима интертекстуалног повезивања: цитату и пародији, али оријентација на туђе текстове снажно је обележила и авангардну уметност, којом се, како сматра Дубравка Ораић Толић, постмодернизам касније и напајао, или је бар делимично присвојио истоветне поетичке принципе (према: Oraić Tolić 1990: 5). Марко Јуван пак у осврту на идеје Павла Павличића, у својој студији пише о разликама између интертекстуалности постмодернизма у односу на интертекстуалност осталих епоха и праваца:

Могуће је прихватити тезу да је модернизам још веровао у снагу своје властите иновативности, а постмодернизам је интертекстуалност прихватио као судбину и од психичке и друштвене стварности окренуо се ка уметности; исто тако, модернисти су раније отворено цитирали: парафразирали, травестирали, пародирали [...] кључне текстове, док су се постмодернисти надовезивали много имплицитније, двосмислено, на теже одредиве жанровске и стилске предлошке, а поврх свега су инклинирали псеудоцитатима и мистификацијама. (Juvan 2013: 100–101)<sup>8</sup>

Интертекстуални приступ тексту полази од претпоставке да је сваки текст повезан са другим текстовима, што овој дисциплини неминовно даје и интеркултурални предзнак (уп. Константиновић 2002: 7). Јуван наглашава разлику између опште и посебне интертекстуалности, при чему је својство ове прве да се односи на *све текстове*, и да није привилегија књижевности и неких њених врста.<sup>9</sup> Сваки текст настаје, постоји и схваћен је тек преко садржинских и формалних веза с другим, већ постојећим текстовима, али такође и са знаковним системима, односно кодовима (Juvan 2013: 51–52). Кристева у својим есејима излаже семиотичко становиште по ком су литерарни текстови пре свега *системи знакова културе*, те да су настали из непрекидног међусобног комуницирања. Због тога су сви текстови, односно знакови и кодови, уза-

<sup>8</sup> Овај цитат нам је важан за боље разумевање Петера Хандкеа као постмодернистичког писца.

<sup>9</sup> М. Рифатер (M. Riffateire) стога израз интертекст употребљава превасходно са свешћу о његовом плуралном карактеру, односно, о корпусу текстова.

јамно повезани, како у синхронији, тако и у дијахронији (уп. Кон-  
стантиновић 2002: 8). Другим речима, нема текста који није апсор-  
траговима, дијалог са другим текстом. То присуство туђег текста  
може бити у виду цитата, реминисценција, подстицаја, подударно-  
сти и филијација (Д. Ђуришин), премда Кристева било које место  
у тексту које иоле подсећа на неки други текст означава као *цитиџаи*  
– текст је за њу „мозаик цитата” (Константиновић 2002: 8–9) – или  
као *индиџаи*, што су места у тексту која на неки начин указују на  
повезаност са другим текстом.

Свакако, овај принцип поигравања са текстом, односно са  
више њих, употпуњује и слику о писцу као о читаоцу, а о читаоцу  
као о ерудити<sup>10</sup> чији је задатак да препозна и „улови” остатке дру-  
гих текстова: „не може бити интертекста без свести о њему” (Ерог  
1999: 213), и да их разуме као текстуалну стратегију. У том смислу,  
„пишчеве, односно јунакове интервенције на оригиналној сентенци-  
ји знак су живог дијалога с цитираним текстом” (Константиновић  
2002: 120, према: Delić 1994: 14–29), те однос према цитату никако  
није пасивно, механичко преузимање, већ је својеврсно распра-  
вљање, разговор са изворним текстом. Ово је најочигледније у пи-  
шчевим деформацијама цитата, то јест, у њиховом стављању у нови  
контекст, чиме цитат добија и нову функцију. Те функције могу  
бити различите у зависности од ауторовог циља: индивидуализо-  
вање и продубљивање књижевног лика, на пример, или једностав-  
но мењање смисла које се остварује скраћивањем, допуњавањем,  
пародирањем или иронизацијом цитираног текста. Интертексту-  
алност је уједно и начин да се старији, цитирани текст „држи у  
животу”, јер текст живи само додирујући се са другим текстом,  
односно контекстом (Ерог 1999: 195).

С друге стране, Јуван наводи да је *йосебна* интертекстуалност,  
односно, интертекстуалност у ужем смислу те речи, „приметно,  
стилски и значењски продуктивно својство књижевног текста, и  
то не сваког” (Јуван 2013: 55). Интертекстуално би, тако, требало да  
буде само надовезивање на конкретан текст, а не на саме знакове,  
кодове или конвенције. Интертекстуалности, штавише, не би ни

<sup>10</sup> По Конраду Горском (Konrad Górski), препознавање и тумачење такве  
везе захтева образоване читаоце, развијену књижевну културу, или предложак  
који је опште познат (Јуван 2013: 82).

„У стопу за момком, Блох затим крете ка замку; [...]. У библиотеци вратар узе да му из *земљишних књија* чита колики су део жетве сељаци некада морали давати земљопоседнику као закупнину”<sup>11</sup> (Handke: 76–77, курзив К. П.). Ово је уједно једно од места која сигнализирају познавање и других Кафкиних текстова; а још један од примера је и алузија на приповетку *Преображај*<sup>12</sup> у следећем одломку: „Мора да је био тек заспао, кад се поново пробуди. У првом тренутку осећао се као да је испао из себе самог. Опази како лежи у *кревету*. Неспособан за транспорт, помисли. *Чудовишће!* Осећао се као да се *изненада* изобличио. [...] Био је – такав какав је ту лежао – нешто отужно, опсцено, неумесно, нешто од почетка до краја *одвраћено*” (Handke: 83, курзив К. П.).

Могли бисмо да наставимо да набрајамо даље интертекстуалне релације и алузије (поједине су, вероватно, и сасвим криптичне и нетранспарентне), али смо се одлучили да већу пажњу и анализу посветимо трима аспектима за које сматрамо да недвосмислено повезују ова два текста, а то су: уводна реченица и име јунака, затим језик, стил и реченица двојице писаца, и, најзад, карактеризација женских ликова.

### Уводна реченица и име јунака

Како у свом поговору запажа преводитељка Дринка Гојковић, концентрација на језик, односно, на однос језика и стварности, темељно је својство Хандкеове литературе. Узевши целокупно његово дело у обзир, може се закључити да је „Хандкеов троугао био и остао: језик–опажање–приповедање, и унутар њега положај појединца у проблематичној комуникацији са спољашњим светом” (Gojković, у: Handke 2019: 137). Јунак је, по правилу у Хандкеовим раним делима, а самим тим и у *Голмановом ситраку од њенала*, у нескладу и неспоразуму са спољашњим светом, који доживљава као свет шифри, скривених значења чак и онда кад за то нема уте-

<sup>11</sup> Јунак романа *Замак* јесте мушкарац именован само К., земљомер по позиву, који пристиже у географски неодређено село са жељом да се настани у поменутом замку и буде прихваћен у селу, али исто тако, у складу са својим позивом, да успостави, а затим и прекорачи границе – било дословне, било метафоричке, божанске.

<sup>12</sup> Подсећања ради, чувени почетак приповетке *Преображај* затиче Грегора Самсу ујутру у кревету, изненада преображеног у огромну бубу.

било уколико између текста и његовог предлошка нема „стилске, значењске и/или вредносне дистанце, напетости, семантичких интерференција, дијалогичности или узајамног тумачења” (Juvan 2013: 55). У том смислу, може се тврдити да постоје разне фигуре интертекстуалности: било с аспекта приче, концепције јунака, стила, реченице или детаља, које се остварују посредством различитих интертекстуалних техника: призивањем, преобликовањем, префункционализовањем претходних књижевних облика, жанровских и стилских модела, прича, мотива, тема (Juvan 2013: 153).

### *Интертекстуална укривања романа Голманов страх од пенала и Процес*

Чим се појавио, Хандкеов кратки роман *Голманов страх од пенала* критика је карактерисала као *кафкијански* (Schlueter 1979: 75), указујући на очигледне паралеле између овог дела и *Процеса*: име протагонисте, његово необјашњиво понашање, след догађаја који изазивају тескобу и напетост, сугестивност сваке реченице и осећај скривеног смисла, фина параболичност, надреалистичка атмосфера упркос савршеној јасноћи приповедања, итд. Уопште узев, закључак је да се ради о два текста у дослуху који се, сваки на свој начин, опиру једнообразном тумачењу. Између ова два текста уочљиво је много интертекстуалних паралела, као што је, на пример, и доживљај *кафкијанског* простора и кретања у Хандкеовом делу. Обојица *Јозефа* крећу се од једног пункта до другог, с тим што *Јозефа К.* изнова други ликови упућују на одређена места, док се *Блох* сам креће од тачке А до тачке Б (при чему је ова дезоријентисаност у простору физички одраз његове дезоријентисаности у језику). Обојица су, такође, у непрекидном кретању (најчешће улазе и излазе из једног простора у други и при томе прате друге ликове; иду некуда, па се враћају) и искрсавају у различитим ситуацијама, при чему као да се јунак мултипликује кроз некаква сочива пред кулисама које се мењају. Међутим, упркос томе ствара се осећај да су акутно *заглављени* и да кретања, заправо, нема. Постоји, такође, читав низ „локалитета” које обилази *Јозеф Блох*, слично *Јозефу К.*: радно место, односно канцеларија, биоскоп, хотел, гостионица, па чак и замак и црква. Ова последња два хронотопа су, као што је већ познато, изразито симптоматични за *Кафкино* дело, и на његов роман *Замак* Хандке алудира у једном делу текста:

мељеног разлога.<sup>13</sup> Ово резултује јунаковим субјективним параноичним осећајем да га неко прогони, прати, и да у свему вреба опасност, чак и пре него што уради било шта за шта би могао да буде оптужен или гоњен (немотивисано убиство биоскопске шалтерске службенице с којом проведе претходну ноћ).<sup>14</sup> За разлику од Јозефа Блоха, чија је перцепција света, парадоксално, до крајњих граница поунутрашњена упркос изузетно логичном и контролисаним, „објективном”, дескриптивном приповедању<sup>15</sup>, Јозеф К. у Кафкином *Процесу* и те како има разлога за узнемиреност: саопштено му је да је ухапшен, иако, наводно, није починио никакво кривично дело, нити ико од надлежних органа зна да му каже због чега је ухапшен.

Но, кренимо од почетка. Прва реченица *Голмановој сџираха од њенала* гласи: „Монтеру Јозефу Блоху, некада познатом голману, саопштили су, кад се пре подне јавио на посао, да је отпуштен” (Handke: 11). Ова реченица, поред тога што нас *in medias res* уводи у роман, максимално је информативна, и поседује фину тензију која ће се у стилу и дискурсу задржати до краја дела. Она, међутим, асоцијативно призива чувени почетак Кафкиног романа: „Неко мора да је оклеветао Јозефа К., јер иако није учинио никакво зло, једног јутра био је ухапшен” (Kafka 1990: 29). Иако су врсте информација које добијамо друкчије, својим тоном и именом јунака ова је реченица резонантна са уводом у *Процес*. Како запажа Марко Јуван, „као показатељи [цитатности] на рубовима текста функционишу наслови, поднаслови или епиграфи, који цитирају, парфразирају, варирају, имитирају или алузивно призивају познате наслове, а такође се односе и на друге карактеристичне компоненте предлогака – од имена аутора, јунака и ситуација до звучних сентенци”, те: „у дискурсу субјекта текста или говора књижевних ликова на цитатност експлицитније упозоравају напомене писаца [...], или имена њознајћих јунака” (Juvan 2013: 228–230, курзив К. П.). Другим речима, на цитатност целине упозоравају елементи који

<sup>13</sup> Хандке, у ствари, тера читаоца у замку – на једној страни му нуди конвенционални жанр (крими-причу), да би га потом навео да у дубинској структури прати озбиљнију, истинску причу (отуђење модерног човека).

<sup>14</sup> У овој „епизоди” уочљиви су и интертекстуални обриси Камијевог *Сџранца*.

<sup>15</sup> Ово је репрезентативан пример разлике између фабуне и наратије, односно приче и дискурса.

су сами цитатни. Даље је за нашу анализу важно: „Прилично раширени вантекстуални показатељи су још *уводне реченице*, које дословним или *и́рерађеним наводом*, *и́арафразама* или *имиџацијама* туђег говора више или мање одређују аутора, општије окружење, *односно извор*” (Juvan 2013: 230, курсив К. П.).

Даље се уочавају сличности у структурном организовању двојице јунака. Познато је тумачење да је само иницијал презимена Кафкиног јунака, познато К., сигнал за његов непотпун идентитет, својеврсну невидљивост. Ова врста невидљивости даље води у безначајност појединца на хијерархијској лествици, коју Кафка у свом роману (али и у многим осталим делима) хипертрофира; у његову немогућност остварења комуникације и објашњења са спољним светом. У Хандкеовом роману, ствар је слична са Јозефом Блохом:<sup>16</sup> од почетка до краја наратива, стиче се утисак да је реч о једном прогресивном, континуираном неспоразуму између протагонисте и света, њиховом међусобном препознавању. Људи га не виде, не примећују: „Током утакмице већина је поседала. Блоха нису препознали” (Handke: 15); „[Благајница] га је, додуше, погледала, али га очигледно није препознала” (23), или не чују: „Један полицајац, кога је поздравио мислећи да ће га тиме навести да стане, није му отпоздравио” (12), не одговарају на његове телефонске позиве: „Касније се отрезнио и покушао да телефонира пријатељима; [...] Блох убрзо остаде без ситнине” (12).

Исто тако, Јозеф К. изнова наилази на препреке, дословне или метафоричне, у покушају да сазна за шта је оптужен и ко га је оптужио, па и да дође до самог врха правосудних органа који су представници *закона* (потрага сублимирана у познатој параболу *Пред законом* у претпоследњем поглављу *Каишедрала*). Слично њему, Јозеф Блох суочава се са физичким, често и баналним препрекама током испуњавања најобичније свакодневице, али те препреке као да имају дубљи, скривени смисао: „Кад је дошао до биоскопа, рекламни излози управо су се гасили” (13); „Покушао је да [девојку] одведе у најближи кућни улаз, али су све капије већ биле закључане” (16); „Најзад се аутобусом одвезоше до Јужне станице; станична зграда, међутим, већ је била затворена” (17). Обојица јунака стичу утисак о завереништву света против себе, доживљавају

<sup>16</sup> Поред тога што носе идентично име, може се издвојити и сличност између презимена Хандкеовог јунака (Блох, нем. Bloch) са презименом једног од ликова који се појављују у Кафкином *Процесу*, а то је трговац Блок (нем. Block).

текуће догађаје као инсцениране и на махове се параноично понашају<sup>17</sup>: „Блох је имао утисак да би се сви ови поступци могли употребити против њега” (43); „Све му је то и даље деловало као обострано претварање” (21). С друге стране, Јозеф К. изјављује: „Нема сумње да се иза свих изјава овога суда, а у мом случају дакле иза хапшења и данашњег ислеђења крије велика организација” (Kafka 1990: 70), или: „Чинило му се да се основно правило о понашању оптуженог састоји у томе да увек буде спреман, да никада не дозволи да га што изненади, да не гледа безазлено на десну страну када на левој стоји до њега судија – и, ето, непрестано се огрешује баш о ово основно правило” (180). Додуше, опомене Јозефу К. најчешће долазе *од сивоља*, он непрекидно бива опомињан, упозораван, испитиван, у дијалогу је са великим бројем ликова (адвокат, Лени, сликар Тинторели, свештеник) за које се испоставља да, посредно или непосредно, имају своју улогу у правосуђу и закону. Сви они, што је још важније, *ирейознају* кривицу код К.-а. Блоха пак прогони осећај дисоцијације, одвојености и отуђености од света који порекло има у *језику*, али у искуству обојице стиче се утисак да јунака или не разумеју, или да је свет сасвим суманут.

### Језик, *сџил*, реченица

Кључна одлика интертекстуалне имитације, наводи Јуван, јесте „дијалог између властитог и туђег говора”, који за прототип има *сџилизацију* текстуалног предлошка, односно цитираног текста. Нови текст, наиме, „својим површинским микроструктурама, односно појединим *сџилемама* или *целокујним језичким сџилом*, или пак макроструктурама текстуалног света – структуром мотива и приче – иначе делује аналогно одговарајућим релацијама у предлошку” (Juvan 2013: 237, курзив К. П.). О Кафкином језику и стилу вођене су бројне расправе и написане многобројне студије.<sup>18</sup> Углавном се говори о „поетици редукције” која је присутна на неколико равни: језичкој, приповедачкој и на равни епских изражајних средстава (Kafka Handbuch: 439). Његова проза избегава

<sup>17</sup> Хандке је шизофреничарско стање ума и узео као модел понашања за свог протагонисту (Schlueter 1979: 79).

<sup>18</sup> Вид.: Mathias Mayer, *Franz Kafkas Litotes: Logik und Rhetorik der doppelten Verneinung*, Wilhelm Fink, Paderborn 2015, као и: Mark Harman, “Torturing the Gordian Knot: Kafka and Metaphor”, у: *Kafka for the Twenty-First Century*, ed. by Stanley Corngold & Ruth V. Gross, Camden House, Rochester, New York 2011, 48–63.

све што је наглашено, патетично, осећајно, непосредно изречено и психолошки продубљено. Уместо тога, овај стил је једноставан, јасан, трезвен и са некад застрашујућом оштрином и равнодушношћу оцртава психичка збивања.<sup>19</sup> Другим речима, Кафкин језик оваплоћење је материјалног, дословног, физичког; он није интензиван у смислу (експресионистичке) изражајности, већ је у служби једне нове трезвености, одраза *акуйне сиварносйи*, како би се изразио Гинтер Андерс (Günther Anders) у својој познатој, прекретничкој студији *Кафка: за и њојив* (1982).<sup>20</sup>

Занимљиво је да оно што је запажено о Кафкином стилу и језику у великој мери можемо применити и на дела Петера Хандкеа, особито у Хандкеовој првој фази, закључно са 1970. годином.<sup>21</sup> Његов језик такође карактерише свесна, намерна лексичка огољеност, а искуство свакодневице предочено је на посебан начин: кроз низање обавештајних и једноставних дескриптивних реченица које не пружају метаинформацију. У теорији књижевности често се говори о „кафкијански срезаним причама”, које подразумевају „строгу композицију што уступа место намерној уметничкој недокршености и неизвесности” (Башчаревић 2016: 419), док израз „кафкијански” одмах у мисли позива „слику малог, безименог човека заробљеног у егзистенцијалном кошмару из ког нема излаза ни буђења” (Žmegač 1982: 82), односно „нарочиту стрепњу, страх, неизвесност и ужас” (Stojanović Pantović 2012: 134). Ако пажљивије погледамо, увидећемо да се ове квалификације могу односити и на Хандкеов текст. Даље, Андерс увиђа да код Кафке не узбуђују предмети и догађаји као такви, већ чињеница да његова бића на њих реагују као на нормалне предмете и догађаје (Anders 2015: 17).<sup>22</sup> Кафкин свет једноставно непромењено задржава исту јачину звука и Андерс то назива *нејивном експлозијом* (Anders

<sup>19</sup> О овоме више у: Ulrich Stadler, *Kafkas Poetik*, De Gruyter, Zürich 2019.

<sup>20</sup> О Кафки смо опширно писали у мастер раду под називом „Актуелна читања Кафкиног дела: модуси родног приступа на примерима приповедака *Пресуда*, *Преображај* и *Сеоски лекар*” (одбрањен у септембру 2018. године на Одсеку на компаративну књижевност, на Филозофском факултету Универзитета у Новом Саду, под менторством проф. др Владимира Гвоздена).

<sup>21</sup> Композиционо-формални ниво Хандкеовог стваралаштва требало би одвојити од садржинског, где су током деценија и те како уочљиве трансформације.

<sup>22</sup> Као једноставан пример наводи свакодневну гротеску у приповеци *Преображај* у којој се Грегор Самса буди једног јутра преображен у инсекта и у томе не види ништа необично.

2015: 18). Управо то одсуство интензивне реакције на страшно побуђује у неприпремљеним читаоцима запањеност и ужас. Ово је присутно и у сцени Хандкеовог романа када Јозеф Блох дави благајницу с којом је провео ноћ, да се доцније ниједном више емотивно не би осврнуо на тај догађај (ни јунак ни приповедач!): „Иде ли данас на посао?, питала је она. Одједном поче да је дави. Одмах ју је притиснуо тако снажно да она није чак ни стигла да то схвати као шалу” (Handke 2020: 28). Овој сцени убиства посвећено је, тако, тек неколико реченица без промене у приповедачком тону или општој атмосфери; о потресним стварима наратор нас обавештава мирно, као да је посреди безначајан догађај. Обојици писаца заједничко је, дакле, да су готово програмски напуштени појмови развоја, радње, напредовања, да не постоји типичан крешендо или климакс, и да њихова дела готово увек започињу свршеним чином; једини развој огледа се у бескрајним спекулацијама и дискусијама јунака о томе. У том смислу, Блохово стање свести у дубинској структури поседује развојни пут. У питању су прикази стварности лишени икакве спољашње прогресије, а ефекат апсурда који се јавља као нуспроизвод оваквог (тобоже изузетно логичног) приповедања јесте поменуто одсуство емоционалне реакције или чуђења.<sup>23</sup>

Исто тако, у Хандкеовом роману упадљива је реченична паратаксичност: попут ока камере које симултано прати догађаје. Изражена је, свакако, визуелна компонента, што доприноси јаком осећају напетости, а чин читања по инерцији води кинематографској визуализацији. Свет се прати у својој флуидности, незауштављивости, а уједно је ток неприродно испрекидан и огољен од било каквих детаља и околних информација. Поједини филмски теоретичари (Де Кампос Мартинс) тврде да је код Хандкеа на снази готово филмска синтакса, подстакнута експресионистичким филмовима за које су карактеристични спор, развучен темпо, као и редукција и елипса (Ф. Мурнау, Р. Бресон, К. Т. Драјер), а којима се Хандке, по властитом признању, на почетку свог стваралаштва напајао (de Campos Martins 2017: 409). Филм постиже да се слике једна за другом смењују без потребе за дескрипцијом, што је у књижевности готово незамисливо, али Хандке успева да свој наратив развије без

<sup>23</sup> О Кафкином језику више у: Natalie Lam, “Reaching for the Axe: Kafka and the Language of Power”, *WR: Journal of the Arts & Sciences Writing Program*, Issue 1, 2008–2009, Boston University: Boston. <<https://www.bu.edu/writingprogram/journal/past-issues/issue-1/la/>> 22. 12. 2020.

употребе симбола, линеарно, с радњом која непрестано измиче. Оно што је занимљиво јесте Хандкеов манир коришћења раставних реченица где се и у појединачним радњама, које су наизглед мотивисане, та мотивација губи: „У неком кафеу у другом кварту играо је билијар док није дошло време за телевизијски спортски преглед. Блох замоли келнерицу да упали телевизор, али је онда гледао као да га се све то уопште не тиче [...]. Он крете кроз пролаз према благајници и седе укосо према њој, тако да је може посматрати; али је није посматрао” (Handke: 68).

И Хандкеов и Кафкин текст могли би се подвести под одредницу познату као *женско писмо*. Женско писмо (*écriture féminine*, *women's writing*) проучава се у оквиру женских студија, то јест родних студија, и односи се на повезаност између културалног и психолошког уписивања „женског”, односно фемининог, у језик и књижевни текст.<sup>24</sup> У овом случају, оно је присутно на плану језика: то су редови паратаксе, слободног тока језика, реченица које су испресецане знаком ; упућујући на сцене које се напоредо одвијају или великом брзином смењују, што оставља утисак исфрагментисаности и испрекиданости. Блох користи паратаксу и да би рашчланио ствари, да би се ослободио манипулативног карактера језика. За експресионистичког песника Теодора Дојблера (Theodor Däubler), како пише 1916. у *Die neue Rundschau*-у (*Нови њрејлег*), нова темпоралност је такозвани симултанизам (*Simultanität*), и нови осећај простора захтева да све буде „обдарено собом” („*ichbegabt*”), јер је средиште света у сваком „*Ja*” („*Der Mittelpunkt der Welt ist in jedem Ich*”). Самим тим, свет је прожет субјективном емоционалном енергијом и све потиче из субјекта, што се изванредно уклапа у поменути став немачких критичара који су Хандкеову прозу у поетичком смислу доживели као израз „нове субјективности” у књижевности.

Знак у женском писму „увек каже мање него што жели да каже” (Поповић Перишић), увек је испод нивоа изражајности и

<sup>24</sup> Његово успостављање иницирале су француске феминисткиње (Иригарај, Сиксу, Кристева), при чему се о писању углавном говори као о бележењу подсвесног које кроз ритуал исписивања прелази у јавно и трга се од спутавања мушке доминације (уп. Милојевић 2015: 183). Реч је о поетичкој, а не полној одредници, јер се женско писмо може односити и на текстове које су написали мушкарци а не искључиво жене, при чему се оно испоставља као импресивна интерпретативна стратегија која афирмише родни приступ мушком тексту. С тим у вези, женско писмо су текстови који су *gendered* као женски, односно, где је родност женска, где су „вредности” типичне за женски ракурс.

непрекидно наговештава. Постструктуралистичким језиком речено, непрекидно кружи око означитеља и никако не успева да непосредно именује предмет ствари – што је управо оно што се дешава са Јозефом Блохом, а самим тим и са ткивом текста Хандкеовог романа. Оно што пак разликује Блохов, а посредно и Хандкеов приступ језику у овом роману, јесте појава да Блох одбацује конвенционални језик и нагон да се ствари непосредно именују онако како је *иpописано* (чим Блох види предмет, намеће му се и утврђени вербални израз за њега).<sup>25</sup> Овиме се може објаснити Хандкеова, али и Кафкина својеврсна немуштост, која потиче од текста који је често на граници некомуникативности. Његов наратив тече, густ је у смислу садржаја многобројних информација које текст доноси, али које су у исти мах „уздржане” и опирају се некаквом рашчлањењу. То је, делимично, последица њиховог параболничног, алегоријског приповедања, у којем се увек мисли на „оно друго”, на оно што се не исказе; али не зато што је оно неисказиво или неизрециво, већ зато што приповедач као да жели да нам нешто прећути. У оваквом писму све постаје знак и текстуално ткиво постаје засићено значењима. Такав текст налаже да је свака јединица означитељ нечега и да носи одређено семантичко бреме, а херметичност Хандкеовог и Кафкиног текста огледа се, између осталог, у томе што је све на трагу загонентног, недовршеног, двосмисленог, слојевитог, при чему је тешко проценити којим јединицама припада више или мање, по разумевање текста, значајна функција.

### *Споредни ликови, нарочито женски*

Инверзију у уобичајеном развоју мушко–женских односа која је карактеристична за свет Кафкиних јунака, како наводи Гинтер Андерс у поменутој студији, користи и Хандке. Баш као што се женски ликови „бацају о врат” Кафкиним јунацима и пре него што су се упознали (Лени, па на изврстан начин и госпођица Бирстнер), тако и код Блоха сексуални однос са радницом на биоскопској благајни долази пре разговора с њом, удварања, па чак и пре било какве размењене речи, поздрава (уп. Stojičić Mitić 2017, интернет).

<sup>25</sup> Блох се дуго бори против тог нагона, али на крају успева да ишчисти свест, у потпуности одбаци вербално да би у својој свести, као на чистој плочи, исписивао нови језик заснован на аутентичном доживљају стварности.

Делез и Гатари се у својој студији о Кафки (*Кафка*, код нас преведено и објављено 1998. године) баве женским ликовима у седмом поглављу *Сјојнице*. Спојницама они називају младе жене које заокупљају Кафку, односно његове протагонисте, а које сваки пут „умножавају везе жеље у пољу иманенције” (Delez et al. 1998: 111). Премда се њихова анализа односи превасходно на роман *Процес*, одређене особине женских фигура свакако су присутне и у другим Кафкиним текстовима: тачније, приповеткама. Такво је, на пример, запажање да је у његовим делима доминантна увек млада жена која „налази споредна врата и обнавља или успоставља моћ непрекидног” (Delez et al. 1998: 113). Другим речима, млада жена је та која изналази решење, која узима ствари у своје руке и од које зависи успешност и стабилност датог поретка, што јој даје изразито маскулини предзнак. Младе жене код Кафке нису слабе, крхке и субмисивне; оне су заводљиве, еротичне и често доминирају над мушкарцем:

„Ипак ћу вам помоћи”, рече жена. „Дођите, морамо о томе да се договоримо [...] Дођите”, она показа на подијум и замоли га да с њом седне на степеницу. „Ви имате лепе, тамне очи”, рече она пошто бежу сели и погледа К.-а одоздо у лице, „кажу ми да и ја имам лепе очи, али ваше су много лепше. Уосталом, ви сте ми још онда запали за око када сте први пут ушли овамо. Због вас сам касније и дошла у већницу, што иначе никада не чиним и што ми је у неку руку и забрањено” (Kafka 1990: 77).

Делез и Гатари наводе три најчешће типа младих жена у његовим делима: (1) сестре, које, иако најпре припадају породици, највише прижељкују да закаче „породичну машину”, (2) служавке, мале службенице и жене сличног позива које су „захваћене бирократском машином”, и (3) курве, у којима се укрштају „све машине”, породичне, брачне, бирократске, и с којима се „скреће на линију детериторијализације” (Delez et al. 1998: 115–116). Међутим, ниједна од ових манифестација нема вредност сама по себи јер је потребно да све три буду у исти мах обједињене, по могућству, у истој особи.

У *Голмановом страву од њенала* уочљива је читава плејада оваквих јунакиња, које су истовремено у маргинализованом социјалној позицији, али битне за мотивацију догађаја у смислу да од њих зависе радње које Блох даље предузима. То су девојка којој

телефонира и с којом се налази у кафани, благајница, спремачица, закупница, радница у трафици, келнерица, сељанка, фризерка. У Кафкином *Процесу* то су такође, подсетимо, келнерица Елза која је у кафани радила ноћу, а дању „примала посете у постељи” и којој је Јозеф К. редовно одлазио, закупница госпођа Грубах, станарка госпођица Бирстнер, неговатељица Лени, жена судског послужитеља и тако даље.<sup>26</sup> Док Кафкини јунаци, међутим, имају наду да би им познанство са овим дамама могло значити некакав спас или продор до „виших власти” фантазмагоричне бирократије, Блох нема тих амбиција (Stojičić Mitić 2017, интернет). Слично као и код Кафке, односи међу Хандкеовим ликовима успостављају се тако што неко неког изненада почиње да прати: благајницу до куће (коју ће доцније и убити), или девојку из кафића у шетњи по околним улазима:

Она изађе с њим из локала. Покушао је да је одведе у најближи кућни улаз, али су све капије већ биле закључане. [...] Уђоше у лифт. [...] Лифт није ни кренуо, а девојка опет хтеде напоље. Блох сад притисну дугме за први спрат; ту изађоше и остадоше на степеништу; девојка поче испољавати нежност. Заједно се попеше уз стенице. У поткровљу је стајао лифт; уђоше унутра, спустише се у приземље и изађоше на улицу. Блох је једно време ишао уз девојку, а онда се окрете и врати се у ону кафану (Handke: 16–17).

Уз женске ликове, занимљиво је указати и на остале споредне јунаке који као да у *Голмановом сирраху од њенала* имају своје двојнике из *Процеса*: а то су полицајци и службеници на граничном прелазу (пандан би им били извршитељи наређења хапшења, па и погубљења Јозефа К. у *Процесу*), као и разводник, порески службеник, који сви обављају некакве *административне*, стриктне и строге послове, тако симптоматичне за литерарни свет Франца Кафке, и самог дипломираног правника. На крају, треба споменути и неименовану децу и немог дечака у Хандкеовом роману, који као да су одраз чувених *ирбавих девојчица* које живе на степеништу испред улаза у стан сликара Титорелија у *Процесу*.

<sup>26</sup> О доминантним женским ликовима у роману *Процес* више у: Pascale Casanova, *Kafka, Angry Poet*, trans. by C. Turner, Seagull Books, Calcutta 2015, поглавље „Forms of symbolic domination: Group self-portrait” (305–322).

## Закључна разматрања

Треба приликом анализе књижевног дела које садржи цитате у неком облику често препознати куда то води: да ли преузет елемент из предлошка у новом тексту добија некакву нову функцију, да ли се друкчије конотира, и да ли неки други елементи текста од њега (почињу да) зависе, или је тек на нивоу једнократне текстуалне реализације кода. Како Марко Јуван истиче у својој књизи на коју смо се у овом раду најчешће позивали, када је реч о интертекстуалним релацијама какве смо уочили у романима *Голманов ситрах од њенала* и *Процес*, најчешће се ради о такозваном *преносу*, или о *имитацији*. Пренос је „облик интертекстуалног геста и његов је прототип дословни цитат, а таква репрезентација предложак често ствара *стилске, значењско-вредносне и функционалне интерференције* с новим сутекстом” (Јуван 2013: 236, курсив К. П.), што смо видели у компаративној анализи два текста. Чини се да и Кафка и Хандке предност дају фрагменту, односно, фрагментаризованом, недореченом искуству, а чак иако се композиција може чинити стабилном и строгом, унутрашњи поредак и унутрашња логика дискурса су закочени или изврнути. Њиховим читаоцима остаје нејасно шта се од њих тражи – да ли да покушају да учествују у том ирационалном наративу или не – и на томе почива њихова хибридна. Проза оба ова аутора, уопште узев, као да намерно избегава могућност интерпретације. Даље, интертекстуални преноси су углавном наводи сегмената језичке површине текста и дословног и варираног понављања читавих текстова (Јуван 2013: 236), а елементи текстуалног света из којег се позајмљује могу бити *књижевни јунаци, догађаји и ситуације*. Код цитатних позајмица *ликова* и *догађаја*, реч је о варијантној текстуализацији референци, које су представљене као истоветне или ближе референцама језичких знакова матичног текста (Јуван 2013: 237).

С друге стране, интертекстуално *имитирани модел* поставља се у другачију перспективу, мењају му се смисао и функција (Јуван 2013: 237–238), што јесте случај у Хандкеовом делу: фокус његовог текста је, за разлику од Кафкиног, пре истраживање о језику и у језику, својеврсна модерна, експериментална лингвистичка студија у руху књижевног текста. Без обзира на то, два текста сличних су структура, и други текст путем аналогизованих релација призива

елементе првог текста. Књижевни текстови или неки од њихових делова побуђују утисак да су по својим *сџилским*, *формалним*, *мошџивско-шџемајшким* и композиционим симптомима паралелни по јединим примерима из тих корпуса, јер на први поглед актуализују исти код (Јуван 2013: 238, курзив К. П.). Друга главна врста имитације везана је само за један *шџексџи* (или низ текстова с једнаком мотивиком). Насупрот позајмицама, овде не настаје утисак да касније дело треба да се односи на исте референце као његов претходник, већ осећај да се – као и код архетипова – у другачијим околностима и међу другим актерима, понавља исти модел (Јуван наводи за пример Џојсовог *Уликса* као комплексну фабулативну алузију на *Одисеју*).

Преноси и имитације у књижевним делима обично се не појављују у чистом облику, већ у различитим преплетајима и раслојавањима (иако већином тако да један од ова два поступка структурно преовлађује). Сматрамо да би ово могла бити најприближнија карактеризација Хандкеовог и Кафкиног текста када је реч о теоријском, интертекстуалном интерпретативном кључу. Па ипак, с обзиром на то да већина уочених повезујућих елемената остаје пре на трагу алузије, можда би сигурније било закључити да је у питању и један тип уопштене наративне схеме коју не би ваљало с ригидношћу нужно називати правим *шџреносом* или *имџишацијом*. Увек присутна метапоетска димензија код обојице аутора опомиње на траг неизреченог, недосегнутог, које се само наслућује и пригушено проживљава у својој трансцендентној празнини. Њихови јунаци подбацују у комуникацији са својим окружењем. Аутори исецају све непотребне језичке украсе и усредсређују се само на оно кључно у људској ситуацији. Као најважнију карактеристику пак издвајамо да у Хандкеовом и Кафкином делу ништа не треба схватати дословно, већ пре као параболу, испричану уз истоветну објективну, готово аутоматску артифицијелну прецизност.

У том смислу, у овим делима наизглед све је израз непомућене, очигледне стварности, субјекти су предочени кроз крте контуре, а дискурс који се приповедачки генерише је једноставан, на моменте и баналан, али немушт, вишезначан; свака реченица се доима важном. Познато је да Кафкина уметност доводи у питање доступност перцепције и сазнања, што значи да се неминовно ствара дисоцијација између текста и смисла. Хандке је овај раскорак пренео корак даље, оснажен све јачом семиологијом и постструктуралистичким струјама, на јаз између језика и говора, јаз између

стварности и језика који се одвајкада по инерцији користи да би се та стварност описала и разумела. Ова дисоцијација се, тако, ствара даље и између доживљеног и недоживљеног, између најтачнијег навођења детаља и напетог прикривања суштине.

#### ИЗВОРИ

- Kafka, Franc. *Celokupne pripovetke*. Prev. s nemačkog Branimir Živojinović. Beograd: Nolit, 1984.
- Kafka, Franc. *Proces*. Prev. s nemačkog Branimir Živojinović, Beograd: BIGZ, 1990.
- Handke, Peter. *Golmanov strah od penala*. Beograd: Laguna, 2019.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Башчаревић, Снежана. Кафкини мали наративи као отворене параболе. *Зборник Мајице српске за књижевност и језик* књ. 64, св. 2 (2016): 419–428.
- Делез, Жил, Феликс Гатари. *Кафка*. Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1998.
- Ерор, Гвозден. Појам интертекста у књижевним студијама. *Књижевна историја* XXXI, бр. 109 (1999).
- Ками, Албер. *Мии о Сифизу: ојлед о ајсургу*. С франуског превео Ристо Лаиновић. Ниш: Просвета, 1997.
- Константиновић, Зоран. Интердисциплинарност у науци о књижевности. *Зборник Мајице српске за књижевност и језик* књ. XXXIX, бр. 3 (1991).
- Константиновић, Зоран. *Интертекстуална комјаритијика*. Београд: Народна књига – Алфа, 2002.
- Милојевић, Снежана. *Женско њисмо (од Вирџиније Вулф до Џудит Бајлер)*. 2013. <<http://epub.ff.uns.ac.rs/index.php/zjik/article/viewFile/1583/1585>> 24. 8. 2020.

\*

- Anders, Ginter. *Kafka: za i protiv. Osnovi spora*. Novi Sad: Kiša, 2015.
- Anz, Thomas. *Franz Kafka*. München: Verlag C. H. Beck, 1989.
- Anz, Thomas. *Literatur des Expressionismus*. Stuttgart-Weimar: Reclam. 2002.
- Barry, Thomas F. Language, Self, and the Other in Peter Handke's *The Goalie's Anxiety at the Penalty*. *South Atlantic Review* vol. 51, n. 2. (1986): 93–105.
- Casanova, Pascale. *Kafka, Angry Poet*. Trans. by C. Turner. Seagull Books: Calcutta, 2015.

- Delić, Jovan. Citatnost proze Danila Kiša. *Luča: časopis za filozofiju, sociologiju i društveni život* god. 11, br. 1 (1994): 14–29.
- Die tägliche Schrift: Peter Handke als Leser*. Hrsg. von Thorsten Carstensen, Bielefeld: Transcript Verlag, 2019.
- Gonçalo Pires de Campos Martins, Pablo. Splinters of the Filmic Sentence: the intermedial dramaturgy of Peter Handke. *Revista Brasileira de Estudos da Presença: Brazilian Journal on Presence Studies* v. 7, n. 2 (2017): 407–433. <<http://dx.doi.org/10.1590/2237-266063920>>
- Harman, Mark. Torturing the Gordian Knot: Kafka and Metaphor. *Kafka for the Twenty-First Century*. Ed. by Stanley Corngold & Ruth V. Gross, Camden House: Rochester. New York, 2011, 48–63.
- Itter, Benjamin. *Der Einfluss Franz Kafkas auf Peter Handke: Seminararbeit*, München: GRIN Verlag, 2020. <<https://www.grin.com/document/107948>> 22. 9. 2020.
- Juvan, Marko. *Intertekstualnost*. Novi Sad: Akademska knjiga, 2013.
- Kafka Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hrsg. von Manfred Engel und Bernd Auerochs. Stuttgart–Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2010.
- Kanz, Christine. Differente Männlichkeiten. Kafkas *Das Urteil* aus gendertheoretischer Perspektive. *Kafka's 'Urteil' und die Literaturtheorie: Zehn Modellanalysen*. Hg. Oliver Jahraus u. Stefan Neuhaus. Stuttgart: Reclam, 2002.
- Kastberger, Klaus, Katharina Pektor. *Die Arbeit des Zuschauers. Peter Handke und das Theater*. Salzburg–Wien: Jung und Jung, 2012, 35–48.
- Kristeva, Julia. Problèmes de la structuration du texte. *Theorie d'ensemble*. Paris: Tel Quel, 1968.
- Lam, Natalie. Reaching for the Axe: Kafka and the Language of Power. *WR: Journal of the Arts & Sciences Writing Program Issue 1* (2009). <<https://www.bu.edu/writingprogram/journal/past-issues/issue-1/la/>> 22. 12. 2020.
- Mayer, Mathias. *Franz Kafkas Litotes: Logik und Rhetorik der doppelten Verneinung*. Paderborn: Wilhelm Fink, 2013.
- Oraić Tolić, Dubravka. *Teorija citatnosti*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1990.
- Popović Perišić, Nada. *Literatura kao zavodenje*. Beograd: Prosveta, 1988.
- Stadler, Ulrich. *Kafkas Poetik*. Zürich: De Gruyter, 2019.
- Stojanović Pantović, Bojana. *Pesma u prozi ili prozaida*. Beograd: Službeni glasnik, 2012.
- Stojičić Mitić, Marija. *Golmanov strah od penala – Peter Handke*. 2017. <<https://kultivisise.rs/golmanov-strah-od-penala-peter-handke/>> 8. 8. 2020.
- Strelka, Joseph P. Kafkaesque elements in Kafka's novels and in contemporary narrative prose. *Kafka-Studien*. Hrsg. von Barbara Elling. New York – Berne – Frankfurt am Main: Peter Lang, 1985.
- Švenger, Piter. Muški modus. *Genero* 6–7 (2005): 41–51.

- Žmegač, Viktor. Svijet Franza Kafke. *Istina fikcije: nemački pripovedači od Thomasa Manna do Guenthera Grassa*. Zagreb: Znanje, 1982, 124–142.
- Žmegač, Viktor. Aspekti tumačenja Kafkinog djela. *Težišta modernizma: od Baudelaira do ekspresionizma*. Zagreb: SNL, 1986, 135–170.

KATARINA N. PANTOVIĆ

INTERTEXTUAL RELATIONS IN THE NOVELS  
*THE GOALIE'S ANXIETY AT THE PENALTY KICK* BY  
PETER HANDKE AND *THE TRIAL* BY FRANZ KAFKA

**SUMMARY:** We argue that the novels *The Goalie's Anxiety at the Penalty Kick* (1970) by Peter Handke and *The Trial* (1925) by Franz Kafka share numerous strong intertextual relations. In Austrian Nobel prize winner's own words, Kafka was one of the key authors that influenced the formation of his poetics. After a short introduction to Handke's prose in the first chapter, the second chapter aims to offer a synthetic overview of predominant theories of intertextuality to this date, with a distinct focus on the study *Intertextuality* by Marko Juvan (2013). Due to its comprehensiveness, innovative theoretical insights and orderly structure, this study is used as a methodological and theoretical outline in the analysis of intertextual relations between the two novels. Third chapter of the paper includes the comparative analysis of intertextual crossings between Handke's and Kafka's novels with textual examples and represents the core of our research. Albeit numerous parallels can be drawn, we narrowed them to three crucial ones: the introduction sentence and the name of the protagonist; language, literary style and structure of the sentence, and secondary characters, especially female ones. This comparative analysis shows that Handke in his novel used specific elements of the text by Franz Kafka, but incorporated them into his own with an entirely different literary goal. Regardless of many quotes, allusions and other intertextual units that Handke's novel abounds with, we conclude that Handke's aim was investigating and questioning the ontology of the language, unlike Kafka's *The Trial*. Therefore, the main intertextual difference between two novels is the shift of the very function of the newer text.

**KEY WORDS:** Peter Handke, Franz Kafka, intertextuality, quote, allusion, language, influence, sign system, poststructuralism, semiology.

Институт за књижевност и уметност, Београд  
Докторске студије  
katpantovic@gmail.com