Ханс Хелер

КАКО ФОРМА ЈЕЗИКА ОМОГУЋУЈЕ МИШЉЕЊЕ ЧИТАОЦА. АНАЛИТИЧКИ КАРАКТЕР БЕРНХАРДОВОГ ЈЕЗИКА

1. Зли ловци и добри баштовани

Петер Хандке је позно дело Томаса Бернхарда видео као издају приче као „најслободније форме" књижевности. Супротстављање злих ловаца и добрих баштована у делу *Истребљење. Пропаст*, за њега се симптоматично указује као приповедање потчињено схематској реторици и усиљеном вицу. Сматрао је да се осетљивост за особености простора и предела слична оној из његовог сопственог приповедања, налази само у поетици простора последњег Бернхардовог романа.[1]

Овде неће бити ближе приказан спор између Хандкеа и Бернхарда, али Хандкеово поентирајуће *missreading* послужиће као оквир за постављање мог језичкоаналитичког питања. Хандке је 1967. рецензијом Бернхардовог романа *Поремећај* понудио већ легендарно језичкоаналитичко читање. Да ли се, како Хандке мисли, потом исцрпила језичкоаналитичка димензија Бернхардовог дела? Или се, а том питању желим да се обратим помоћу неколико примера, показују и друге могућности аналитичког – мисаоног – приповедања у познијем Бернхардовом делу? Моја теза је да, упркос очевидним преображајима у познијим Бернхардовим књигама, језичкоаналитички поступак може да се прати као црвена нит која се провлачи кроз читаво дело. Овде ће бити наведени неколики примери који то потврђују.

2. „Разрешење свих појмова" – *Мраз*

Хандке је своје читање Бернхардовог *Поремећаја* описао као авантуру. „Читао сам, читао и читао…",[2] гласи познати закључни исказ његове рецензије. Тај исказ алудира на последњу реченицу Бернхардове приповетке *Капа* и тиме наглашава књижевни карактер Хандкеове приче о авантури читања. „Сви они имају такву капу, помислио сам, сви", каже се у Бернхардовој *Капи*, „док сам ја писао и писао и писао…"[3]

[1] Sigrid Löffler, „Der Monch auf dem Berge", у: *Der Spiegel*, 17.11.1986.

[2] Peter Handke, „Als ich *Verstörung* von Thomas Bernhard las", у: Handke, *Meine Ortstafeln, meine Zeittafeln*, Frankfurt a. M. 2007, стр. 283-288, овде 288.

[3] Thomas Bernhard, *Frost*, у: Bernhard, *Werke*, Bd. 1, прир. Martin Huber / Wendelin Schmidt-Dengler, Frankfurt a. M. 2003, стр. 34.

Хандке описује како је схватио да се распад Ја у монологу кнеза Зарауа открива у форми његовог говора, да за њега чак и имена места постају знаци његовог очајања. Он је приметио да понављања, замене речи и бесконачна уопштавања у кнежевом говору служе овоме „да спаси живот" и да језички облици показују „веома извесно помрачење" говорника. Хандке би у томе хтео да види опис стања фигуре о којој се приповеда, као и деконструктивистички књижевни метод. „Стално преокрећући властите реченичке моделе", кнез „говорећи" чини могућим „разрешење свих појмова".[4] „Разрешење свих појмова" је за Хандкеа израз који своди на прегнантну формулу његову властиту интенцију ка писању које ослобађа појмове.

Али Хандкеов опис кнежевог језика такође показује како се аутор као читалац премешта у став лекара који проучава „знаке" слике једне болести: „Кнез не говори у метафорама, него у знацима. […] Имена за ствари и процесе, како видим, била су само знаци за његова стања."[5] То што Хандке из текста ишчитава језичке особености шизофреније, у складу је са – крајем шездесетих година – распрострањеним уметничким и научним сучељавањем са овом болешћу. Скрећући поглед на деаутоматизујући – „очуђујући" – „поступак" модерне књижевности у тим језичким формама, он је такође следио став тематизовања језика глобалног *linguistic turn*. Још средином шездесетих, Хандке, који је имао свега 23 године, приказао је на радију једну тада објављену књигу руских формалиста, а управо они су почетком двадесетог века у средиште својих књижевнонаучних интересовања поставили појмове као што су „поступак", „језик конструкције" и „очуђење".

Кнез, бележи Хандке у рецензији, „истиче готово сваку реч" и „прелази са једног начина говора на други, рецимо са филозофског на правнички". „Потом одједном […] прелази на говор штампе", „говори туђим наречјима, која су, међутим, сва била и његова: сама та страна језичка стања била су знак пометње."[6]

То промишљено читање може се разумети као ефекат инсценирања говора који тематизује језик у *Поремећају*. Оно повезује усредсређеност на граматичке конструкције и унутрашње раслојавање језика на знаке и начине говора, са несвакидашњим уживљавањем у болесно Ја, на шта једва да се могло наићи у другим ондашњим рецензијама Бернхардовог дела. У Хандкеовој рецензији, смисао за језичке конструкције и емпатичко саучешће читалачког Ја налазе онај баланс који није могао да успостави млади студент медицине из првог Бернхардовог романа *Мраз* (1963), док је проучавао језик оболелог сликара Штрауха. У роману, студент у писмима професору говори о томе како му тешко пада да одржи баланс између егзистенцијалног саучешћа и аналитичке дистанце, тачно оцртавајући неуспех да задовољи тај захтев.

Али Хандкеова прича о лектири остаје суверена у опису читања потпуно преданог тексту, јер ни у једном тренутку не губи свест о конструкцији и језичким средствима. Оно „читао сам, читао и читао…" представља фасцинираност Бернхардовим описом језичко-књижевног обољења, а у исто време та реченица свесно даје благо измењени

[4] Handke, „Als ich *Verstörung* von Thomas Bernhard las", стр. 284. и д.
[5] Исто, стр. 285.
[6] Исто, стр. 286.

цитат из Бернхардове приче *Каūа*: „Кнез је био сав конструисан насупрот стварности. Он се ледио изнутра. А ја сам читао и читао и читао…“[7]

3. „Наше разматрање је отуда граматичко […] ’анализирање‘ наших форми изражавања“ (Лудвиг Витгенштајн)

Бернхардове полемике против пуко приповедачког, његово књижевно саморазумевање као „*оноīа који разара ūрūовесūи*“, његово инсистирање на „отпору“ као покретачкој снази писања или његово наглашавање артифицијелности – „у мојим књигама све је *умеūно*“ – показују *ex negativo* одбрану других, критичких наратива.[8] То језичко-критичко приповедање налазимо већ у његовим књигама с краја педесетих година. „Отаџбина, *бесмисао*, / традиције стално користе исте речи, говорне обрате, лозинке“, тим антитрадиционалистичким ставом који се вехементно одвраћа од органског дела и критички се односи према његовом језику, почиње прозна збирка *У висинама*. *Покушај сūасења, бесмисао*, биланс је живота младог Бернхарда, који је аутор, међутим, објавио тек пред крај живота.[9] Овде се он бори против стереотипних лексичких и идиоматских изражајних форми, речима *Филозофских исūраживања* Лудвига Витгенштајна, против „зачаравања нашег разума средствима нашег језика“.[10]

У *Мразу* се формулише научни програм који ограничава медицинску анамнезу језичким „истраживањем узрока“, утолико што се студентов задатак састоји у томе да посматра једног старог, болесног човека, сликара Штрауха, и да посебно обрати пажњу на његов језик, на језик у једном обухватном погледу, језик схваћен као „форма живота“ у Витгенштајновом смислу: „Опис начина на који се понаша, […]; извештај о његовим погледима, намерама, изјавама, судовима. Извештај о његовом ходу. О начину на који гестикулира, праска, ’брани се од људи‘. О руковању залихама.“[11] У Бернхардовим књигама је тај модел посматрања језика бивао даље извођен у увек новим наративним варијантама. Често неко говори а неко други слуша, или онај ко размишља и говори изгледа да ослушкује своје мишљење и свој говор, који постају предмет приповедања у понављаним изразима „мислио сам“, „размишљао сам“ итд. На тај начин и монолог посредује језичкокритички говорни став, оно посматрање употребе језика које је Лудвиг Витгенштајн препоручио филозофу: „Наше разматрање је отуда граматичко“, каже се у 90. параграфу *Филозофских исūраживања*, где Витгенштајн схвата филозофирање као „’анализирање‘ наших форми изражавања“.[12]

---

[7] Исто, стр. 288.

[8] Thomas Bernhard, Drei Tage, у: Bernhard, Der Italianer, Salzburg 1971, стр. 144-161, овде стр. 149-152.

[9] Thomas Bernhard, *In der Höhe. Rettungsversuch, Unsinn*, у: Bernhard, *Werke*, Bd. 11, Erzählungen I, прир. Martin Huber / Wendelin Schmidt-Dengler, Frankfurt a. M. 2004, стр. 7-108, овде стр. 9.

[10] Ludwig Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, Frankfurt a. M. 1967, стр. 66.

[11] Bernhard, *Frost*, стр. 12.

[12] Wittgenstein, стр. 61.

4. Истраживање узрока

Текстура Бернхардовог језика не предочава само „зачаравање нашег разума средствима нашег језика“,[13] она је „истраживање узрока“ и у том смислу што циља на оно потиснуто, на „потрес“, како се каже у *Да ли је ово комедија или трагедија?*, на „међуслучај који је дуго времена лежао у позадини“.[14]

Бернхардово језичко умеће се састоји у начину на који он приповедању траумативне фиксације за нешто минуло, даје музичко-филозофску језичку форму, како би говор који изгледа да се препушта само граматичким и лексичким асоцијацијама, дошао на траг иначе тешко схватљивим узроцима животне историје.

Једном се и сам Бернхард изложио таквом асоцијативном моделу истраживања узрока, када је режисеру Феriју Радаксу непоколебљиво наметнуо управо ту методу за филмски портрет посвећен његовој личности и делу:

> *све време говорити (или не говорити) оно што вам управо пада на памет, а да се при томе не бринете (нити морате да се бринете), зашто сте рекли оно што сте рекли, а не како сте рекли оно што сте рекли.*[15]

Посао режисера је требало да се састоји само у томе, како је Радакс касније, Бернхардовим речима, иронично рекапитулирао историју снимања за портрет *Три дана*, „да изостави све што би он [Бернхард] касније прецртао“.[16] Током снимања Радакс је померао камеру све ближе говорнику, како би нас тиме приморао да, како би то рекао Хофмансталов Лорд Чендос, „све ствари које се појављују у једном таквом разговору видимо из неугодне близине“.[17]

5. Мисаона аутобиографија

У Бернхардовом *autobiographic turn*, *Три дана* играју важну улогу. Монолог већ указује на аутобиографско приповедање које почиње карактеристичним насловом *Узрок. Наговештај* (1975). *Три дана* су, поврх тога, најизразитија Бернхардова поетолошка ауторефлексија уопште, експеримент коме се подвргао пред филмском камером, како би у свесном/несвесном монолошком казивању дошао на траг везама између снова свога детињства и форме свога писања. У том монологу се појављују већ

---

[13] Исто, стр. 66.

[14] Thomas Bernhard, *Ist es eine Komödie, ist es eine Tragödie?*, у: Bernhard, *Werke*, прир. Martin Huber / Wendelin Schmidt-Dengler, Bd. 14, Erzählungen, Kurzprosa, прир. Martin Huber / Hans Höller / Manfred Mittermayer, Frankfurt a. M. 2003, стр. 35-42, овде стр. 40.

[15] Thoman Bernhard, *Notiz*, у: Bernhard, *Werke*, Bd. 11, Erzählungen I, прир. Martin Huber / Wendelin Schmidt-Dengler, Frankfurt a. M. 2004, стр. 259. и даље, овде 259.

[16] Ferry Radax, *Thomas Bernhard und der Film*, у: Alfred Pittertschatscher / Johann Lachinger (прир.): Literarisches Kolloquium Linz 1984. Thomas Bernhard, Materialen, Linz 1985, стр. 210.

[17] Hugo v. Hofmannsthal, *Ein Brief*, у: Hofmannsthal, *Werke*, прир. Herbert Steiner, Bd. 2, Erzählungen, Frankfurt a. M. 1957. стр. 342.

поменуте тематске речи „отпор“, „*онај који разара проповести*“, „*уметно*“. Већ прва реченица показује како је говорник у стању да успостави асоцијативну аналитичку везу између догађаја животне историје и карактеристичне књижевне идиоматике дела. Сећање на пут ка школи, који је водио поред једне месаре и њене кланице, обухвата један од шокова детињства, али индивидуални догађај је, преко књижевног дела, већ био померен у тематски склоп антиорганске модерне која раскомадава и рашчлањује. Тако дело већ задаје апаратуру сећања, постаје сећање, а поглед ученика кроз отворена врата кланице бива вођен књижевношћу. „Једину филозофску учионицу“ сликар Штраух у *Мразу* назвао је кланицом, она је „учионица и слушаоница“.[18] Тако се чак и још увек наизглед најнепосредније асоцирање креће по колосеку културног памћења, за које је кланица егземпларни простор представљања једне модерне чије основно искуство лежи у одвојености и поцепаности Ја и друштва. Још Фридрих Шилер је крајем 18. века тумачио модерни ум који рашчлањује и раскомадава органске спојеве, као основни принцип модерне. „Стање крајње иритације“,[19] у коме се аутор нашао пред филмском камером, води га до линија које повезују ране трауматичне утиске и књижевне слике и језичке поступке рашчлањивања његовог дела, и чак и у „крајњој иритацији“, Ја опажа себе само, чува критички смисао у језику и у стању је да диспаратни шок детињства интегрише у књижевни систем односа.

6. Топологија мишљења

У *Коректури* (1957), диспозитиви мишљења постају предмет приповедања. Прво поглавље носи наслов „Хелерова мансарда“, а друго: „Призори и уређења“. Приповедање се великим делом састоји у цитирању цедуљица из Ројтхамерове заоставштине коју је приповедач прегледао и уредио на мансарди. „Хелерова мансарда“ је највишезначније место у роману у коме је реч о двема вишезначним филозофским грађевинама – Хелеровој кући у Аураху и купи у Кобернаусеровој шуми. Простор апострофиран као одаја за мишљење и духовна одаја, приказан је са једне стране као апстрактан и удаљен од природе, али и као онај који може да поприми ауру једног магичног бића и да чак замени личност самог Ројтхамера и постане простор тополошког инвентара Ројтхамеровог мишљења. Као и код других протагониста у Бернхардовом делу, књиге Монтења, Новалиса, Шопенхауера, и наравно, пре свега Лудвига Витгенштајна, имају своје место у мансарди као „одаји за *мишљење*“. Несвакидашња присутност филозофа Лудвига Витгенштајна у *Коректури* се показује не само у сижеу, кући коју је Витгенштајн саградио за своју сестру, већ и у алузијама на формуле из *Логичко-филозофског трактата*. То што се Хегелово дело може наћи на мансарди, спада међу ретка помињања овог филозофа код Бернхарда, али још необичније је истакнуто место које је припало филозофу Ернсту Блоху, што не само што документује широку присутност филозофа утопијске наде почетком седамдесетих година, него и успоставља тематску везу са проблематиком утопије у роману.

---

[18] Bernhard, *Frost*, стр. 271.
[19] Bernhard, *Notiz*, стр. 259.

Мансарда као „одаја за *мишљење*“ у Бернхардовом роману приказује топографију мишљења и у још једном – критичком – смислу, јер она, наиме, не само што садржи предмете и релације Ројтхамеровог мишљења, већ и сама може да буде описана као просторна феноменологија духа. Приповедач увучен у Ројтхамерове „идеје и одаје мишљења“,[20] осећа се принуђеним да се „непрестано прилагођава прописима мишљења који овде владају, да их проучава како би могао да мисли у складу са њима“. Интенција приповедача који верује у дух и мишљење, „да се у Хелеровој мансарди […] повинује и потчини тим прописима мишљења и да напредује у њима“,[21] указује на ауторитативне поретке и праксе мишљења, на искључивање и постављање вредности, слепе мрље и потискивања. „Онај ко овде уђе је принуђен […] од тог тренутка надаље, да мисли мишљење допуштено у Хелеровој мансарди, […] то мора да буде *мишљење Хелерове мансарде*.“[22]

Слепа рационалност ексклузивног мишљења коме је потпао и приповедач прилагођавајући се мишљењу свог пријатеља Ројтхамера, не показује се само у строгој и непријатељској архитектури купе коју је Ројтхамер планирао, него још и више у језику његових списа о њеној градњи. Ту се види како је сестру учинио „објектом“ својих истраживања – „конзеквентно проучавање једног објекта (моје сестре), конзеквентан начин изградње другог објекта (купе),“[23] како је заобишао њен захтев да буде срећна – „једна савршена конструкција мора да *усрећи* човека за кога је конструисана“,[24] и како је у свој научно-уметнички пројекат укалкулисао и њену смрт – „изградити једну такву грађевину која никада раније није постојала, као што је та купа, за неког човека, као што је моја сестра“ јесте, „као што свако зна“, „у основи смртоносан посао“.[25] Језик Бернхардовог романа обелодањује смртоносну страну тог мишљења и од читаоца захтева да текст дешифрује као „археологију“ диспозитива једне смртоносне инструменталне рационалности.

Оно иритирајуће у тој критици ума, како је приповедно изведена у Ројтхамеровом језику, састоји се у томе што у једном те истом човеку од духа може да се нађу једно поред другог слепило за последице властите науке и велика емпатија за социјално декласиране и искључене – ослобођене из затвора, или у томе што безобзирно научно потчињавање субјекта у пројекту купе не искључује, управо контрастну, мистичку и контемплативну наклоност ка природним феноменима и предметима сећања. У фијоци стола Ројтхамер је чувао жуту ружу од папира, као сећање на један срећан дан, сећање које изгледа да се ослободило сваког инструменталног располагања објектом: „у представи жуте папирне руже (3. јуни)“, гласи један од записа Ројтхамерове заоставштине, који приповедач проналази срећујући те списе.[26]

---

[20] Thomas Bernhard, *Korrektur*, у: Bernhard, *Werke*, Bd. 4, прир. Martin Huber / Wendelin Schmidt-Dengler, Frankfurt a. M. 2005, стр. 57.
[21] Исто, стр. 22.
[22] Исто.
[23] Исто, стр. 190.
[24] Исто, стр. 196.
[25] Исто, стр. 191.
[26] Исто, стр. 317.

7. „Разрешење свих појмова“ II – *Коректура*

Критичко приповедачко сучељавање са мишљењем које води ка смрти, најснажније се показује у тематици *Коректуре*. То тематско средиште романа, које се додирује са мотивом „разрешења“, улази у ред најиритантнијих и најподстицајнијих пасажа у делу Томаса Бернхарда уопште. Ројтхамер тек после сестрине смрти открива оно што је читалац већ одавно могао да ишчита из његових рабијатних, понављаних жалопојки управљених пре свега против породице из које потиче, и своје мајке: да је у свом мишљењу и опажању највише грешио управо у погледу људи који су му најближи. У сусрет му је долазио брат, који је допутовао из Енглеске на сестрину сахрану, и одједном га сада види другачије. Један поглед му је био довољан „као доказ“ да је „све што сам писао, погрешно“. Већ на станици Викторија у Лондону, пре него што је у колима за спавање започео коректуру, постало му је јасно: „Да ништа није било као што јесте, да ништа није као што је било, вели Ројтхамер.“[27] Да је „погрешно“ све што је мислио, показује му „чињеница погреба“ његове сестре. Почиње непрестани процес коректуре, и чак и у већ коригованим деловима рукописа он још увек налази деструктивне црте мишљења које су му дуго биле скривене, јер су почивале управо у његовом мишљењу. „Заробила нас је *слика*“, каже се код Витгенштајна, „и одатле не можемо, јер она се налази управо у нашем језику, и изгледа да само можемо неумољиво да је понављамо“.[28] И тек сада се Ројтхамеру отвара увид у трауматичне последице „дејства купе“ на сестру: „Оно што је уследило, била је последица шока, вели Ројтхамер, ништа друго, умирање, укључивање у болест на смрт, ништа друго, све је од тог тренутка водило њеној смрти (3. мај)“.[29]

Логички поредак језика пред крај описа почиње да се распада и појмови се разрешавају веза. Болесно Ја које пише региструје симптоме слома: „Коректура коректуре коректуре коректуре, каже Ројтхамер. Знаци пометености, несаница, умор од живота“. Нема више „могућности“ да се „изађе из Хелерове мансарде (7. мај)“,[30] чак ни у смрт – само-разрешење које наговештава последњи и највећи роман, али које већ од првих већих прозних радова, помислимо само на приповетку *Свињар*, образује гравитационо средиште Бернхардових списа.

8. „Разрешење свих појмова“ III – Пропланак

Последња Ројтхамерова белешка коју је нашао приређивач заоставштине и приповедач, датирана је 7. јуна и гласи: „Крај није процес. Пропланак [Lichtung].“[31]

Загонетна закључна реч романа додирује се са једним од средишних филозофско-естетичких појмова Мартина Хајдегера, али реч „пропланак“ је већ била припремљена приповедачевом пажњом према светлосним односима и одразима. Ројтхамера

[27] Исто, стр. 312.
[28] Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, стр. 67.
[29] Bernhard, *Korrektur*, стр. 313. и д.
[30] Исто, стр. 317.
[31] Исто, стр. 318.

је Хелерова кућа привукла „необичним стањем које је било сасвим уско повезано са светлосним односима у долини Аурах“,[32] и приповедач се присећа Хелера како заједно са Ројтхамером иде путем ка школи, и „одраза у ваздуху, рефлекса у трави и на насипима пре свега код Аурахенгештеле“.[33]

Последња реч, „пропланак“, која кореспондира са тим мистичким слојем значења романа, указује на истину другачију од истине рационалне конструкције купе, којом је Ројтхамер хтео да научно одстрани све загонетке живота. „Осећамо да чак и када би сва могућа научна питања добила одговор, проблеми нашег живота још не би били ни дотакнути“, читамо у параграфу 6.521 Витгенштајновог *Логичко-филозофског трактата*. У следећем параграфу 6.522 стоји: „Свакако постоји оно неизрециво. То се *показује*, то је мистичко“.[34]

Блискост Витгенштајновом *Трактатусу*, али и Хајдегеровом тумачењу уметничког дела као „обасјаног средишта“ и „пропланка на који ступа постојеће“,[35] подупире један начин читања романа, према којем се одлучујућа самокоректура духа састоји у томе да се отвори за вишезначну истину других људи и природе. Закључак романа, који се односи на став у 6.4311 *Трактатуса* – „Смрт није догађај живота“ – јесте само један део односа према Витгенштајну, односа који се не може свести на један именитељ, о чему је аутор већ говорио у једном експозеу о *Коректури*. „Ко је Ројтхамер, математичар, физичар? Одговор гласи: он није Витгенштајн, али он јесте Витгенштајн.“[36] Можда овај загонетни одговор треба да разумемо у том смислу, да роман не треба да буде читан као шифрована Витгенштајнова биографија. Ројтхамер није преобучени Витгенштајн, а роман је са филозофом повезан пре у интенцији *Трактатуса*, да „превазиђе“ логичке ставове како би могао да „тачно“ види и мисли „свет“.[37] Тиме Бернхард у Витгенштајну чува мишљење класичне аустријске модерне, критичко према језику и филозофији, и то тако што се критичко промишљајуће приповедање у роману ослобађа Ројтхамеровог опсесивног, математичком рационалношћу „зачараног“ мишљења.

Последња реч, „пропланак“, која своје снажно мистичко значење задобија и на основу своје позиције на завршетку романа, неминовно успоставља асоцијативни однос према Хајдегеровој онтологији уметничког дела. Иако се Хајдегер не помиње нигде у роману, нити је ишта од њега чувано у Ројтхамеровој „одаји за *мишљење*“, његово тумачење уметничког дела као „света“ и као „чистине“ – „постојеће“ које „ступа“ на „пропланак“[38] – управо тим сасвим личним сећањима и асоцијацијама мистичке речи на том истакнутом месту у роману даје општу егзистенцијалну истину.

---

[32] Исто, стр. 12.
[33] Исто, стр. 126.
[34] Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, 7. Aufl., Frankfurt a. M. 1969, стр. 115.
[35] Цит. према *Bernhard Judex*, „Tausende von Umwegen“. Thomas Bernhards Roman „Korrektur“ im Lichte der Philosophie Martin Heideggers und Rekonstruktion seiner Entstehung aus dem Nachlass, у: Sprachkunst 35 (2004), стр. 269-285, овде 285.
[36] Bernhard, *Korrektur*, стр. 338.
[37] Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, стр. 115.
[38] Цит. према *Judex*, „Tausende von Umwegen“, стр. 285.

Пријатељи су се у младости, сећа се једном приликом приповедач, често случајно сретали на путу до школе управо на пропланку, на коме ће се Ројтхамер ослободити самоубиством. Када би се срели на „шумском пропланку", разговарали би о „случају, о томе и о свему могућем". Пропланак „који је у нашим животима био од великог значаја, и који и данас у мом животу има још већи значај", у тим реченицама се указује као симбол вишезначног, отвореног, не сасвим чврсто постављеног, онога што је истина књижевности. Као нешто заборављено, одзвања у тој последњој речи романа наслов Ројтхамеровог прозног текста *„Пропланак"*. Тако самоубиство, које није престало да заокупља Бернхарда, на том месту садржи нешто отворено, слободно, нешто што стоји у вези са уметничким делом. „Преписати" онај „изгубљени" Ројтхамеров књижевни рад, његов прозни комад, *Пропланак*, примећује приповедач, „било би сада, после Ројтхамеровог самоубиства на пропланку, веома важно".[39]

(Са немачког превео ***Саша Радојчић****)*

[39] Bernhard, *Korrektur*, стр. 74.