

# muzil i šavovi znakova

klaudio magris

Muzilov pravi roman Pometnje mладога Terlesa (1906.) почињеједним citatom iz Meterlenkova *Blaga poniznih* (Trésors des humbles, 1896.) koji je idealan moto za problematiku ovog Muzilovog pripovedačkog prvenca. Meterlink u tom odlomku govori o obezvredovanju stvari koje je sadržano u svakom pokušaju da se one izgovore, o entropiji svojstvenoj svakom činu iskazivanja; kao vode iznetu iz dubine morskih ponora na površini ne liči na more iz koga potiče i razliva se na bledim prstima lovca na bisere; blago iz tajnog skrovišta izneto na svetlo dana pretvara se u »lažno dragu kamenje i parčad stakla« (1). Pasivni bilans izraza ipak ne povređuje supstancom podzemnog blaga koje ostaje neiscrpno uprkos govornim operacijama koje se gube.» . . . pa ipak, u mraku, to blago svetluča nepromenjenim sjajem.« (2) *Terles* je takode i pre svega romaneska parabola o nedovoljnosti znaka u odnosu na totalitet realnih predmeta i njihovih mnogostrukih značenja i obeležja, totalitet neodrediv i amorfan (kao ponor, kao more, podvodne pećine, sumrak, svetljanje) i u suštini neosvojiv. *Terles*, a kasnije i Čovjek bez svojstava (već u to doba, u obliku skica) nude ekstremno pokretljivu sliku stvarnosti koja, raščlanjavajući se, sledi svaki put drugačije znakovne sisteme u čijem svetu svaka vrednost izgleda funkcionalno, to jest kao varijabla determinisana jedino kontekstom. Delatnost duha, inteligencije, sastoji se u stalnom otkrivanju novih korelacija i odnosa u čijim okvirima iskustveni podaci dobijaju nove funkcije, nove vrednosti odredene trenutnom konstelacijom. Svaki element je zavisna varijabla; i sama hemijska supstanca deluje kao otvor ili leh u zavisnosti od doze i od kliničkog stanja organizma; osobine, strasti i vrline takođe su označene kontekstom, onom posebnom strukturonom koja ih u datoj situaciji organizuje. Ne postoji ništa definitivno veliko, ponizno ili sveto, jer sve je pokretljivo, konteksti se stalno menjaju, a vrednosti stupaju u uvek nove medusobne odnose; sistemi se preobražavaju i neprekidno se prilagodavaju.

Muzil, dakle, naglašava promenljivi i zavisni karakter značenja: njegova veličina je upravo u tome što pokazuje brzinu kojom se neki predmet premešta iz jednog sistema u drugi, menjajući tako smisao. Metamorfoza je utemeljena u kompleksnosti strukture sveta, u promenljivoj mnogostrukosti sistema koji je stvaraju trajnim i prekarnim medusobnim preklapanjem. Da je Muzil veliki pesnik te univerzalne svršishodnosti, te metamorfoze značenja, bilo bi nam dopušteno da pretpostavimo da je naročito siguran u semiološku organizaciju i da ima puno poverenje u potrebu oznaka. Muzil, međutim, ne samo da proglašava značenja promenljivim, već ujedno konstatuje i nedovoljnost oznaka i još opštije — neuspeh ili najblaže rečeno nezadovoljavajući rezultat operacije sa znakovima. Biser ostaje skriven na tamnom dnu mora ili, pak, postaje obična staklena perlica: ova oba pola neuspeha eksprezije izgleda ne ostavljaju prostor za neku treću alternativu.

U jednoj dobro poznatoj epizodi *Terlesa* Muzil podeliće čak i irealnost znaka: imaginarni broj »i«, kojim se obeležava kvadratni koren od minus jedan, je konvencionalan, proizvoljni odabran znak koji predstavlja nešto što ne postoji, jer nema tog broja koji bi kad se digne na kvadrat dao rezultat minus jedan. Znak — oznaci ne odgovara ni neki odnosni objekat, referent, niti pak neki precizan pojam: odgovara mu jedino praznina, konfuzna duhovna slika nečega čega nema, ali je iz čisto praktične potrebe neophodno ili barem korisno pretpostaviti da postoji. Jer ipak to »nešto ( . . . ) što uopšte ne postoji« (3) povezuje dve grupe stvarnih brojeva; sistem znak — oznaka ukazuje se, dakle, kao »neki most od koga postoji samo početni i krajnji stub, a preko koga se ipak isto tako sigurno prelazi kao da je on čitav tu« (4). U sveukupnom Muzilovom delu upravo je reč taj most koji nedostaje odnosno takav funkcionalni most. Putovanje do granica mogućeg, o kome je u *Terlesu* reč, je putovanje jednog Odiseja koji istražuje prirodu, mogućnosti reči, sve do ruba one praznine koja za Muzila čini suštinu znaka, život — uopšte, nepostojeći centar koga opisuju samo njegove vlastite granice, kao burma koju Klarisa skida s prsta ili možda kao nepostojeća paralelna akcija. Muzilovo neprekidno ispitivanje, način na koji se kreće oprezno napipavajući put, dok promišlja različite aspekte stvarnog takode je tapkanje u traganju za određenjem profila uvek raznolikog predmeta i izraza koji stalno teče i brzo se razliva, u traganju za »formom« istine koja se menja sa svakom novom reči, sa svakom novom mišljom, kao što se prema Muzilovim rečima menja oblik džaka koji stalno punimo novim sadržajima.

Kod Muzila i znak poprima neprekidno varijabilnu semantičku vrednost. U citatu Meterlinka on se izjednačava sa jezičkim znakom, sa rečju, međutim reč se tu u prvom redu shvata kao akustička slika, kao glasovni znak; u citiranoj epizodi *Terlesa* govori se o stvarnim brojevima koje protagonista »oseća« kao nešto solidno i opipljivo, ali oni ipak uvek ostaju brojevi, to jest znaci, znaci par excellence, jer ne imenuju stvari, nego realitete, primene, razumske operacije (bilo da su, po Brouwerovom shvatanju, kratke naznake direktnih, intuitivno pojmljivih istaknutih relacija ili podaci o mogućnostima njihovih preobražaja i kombinacija — kao u Hilbertsovom formalizmu ili, pak, prema Bertrandu Russelu, tautološke relacije koje odgovaraju logičkim konstantama). Ako takav broj previše rastegne tu proizvoljnost i konvencionalnost svojstvenu svakom tipu znaka, imaginarni broj »i« diže te osobine na kvadrat, utoliko što je on znak jednog nepostojećeg znaka, znak koji predstavlja broj koga uopšte nema.

Znak gotovo gubi svaku vezu sa stvari: stvar strpljivo i čežnjivo čeka nedohvatna na dnu ponora ili isčezava iz konteksta relacija. A ipak se na tom istom mestu u »Terlesu« govori o mementu koji je izvan znakovne dimenzije i upravlja mehanizmom nadražaj — reakcija: između svetlosnih titraja koji stvaraju sliku jabuke i nerava koji pokreću ruku koja krade tu jabuku nalazi se »nešto što proizilazi jedno iz drugog«, »besmrtna duša koja je pri tome zgrešila« (5). Isto tako, poreklo jezičkog izraza treba tražiti u nekom preverbalnom elementu koji prethodi reči. Ako za de Sosira akustična slika predočava pojam, za Muzila reč izvire iz »duše«, a duša je za njega »velika rupa« (6), praznina, konkavna dimenzija, konfuzna i tamna, koja se opire svakom pokušaju definisanja. U najboljem slučaju mogu joj se odrediti rubovi, granice izvan kojih prestaje njena neartikulisana tama, ali tu tamu nećemo uspeti da raščlanimo, niti da u njoj razaznamo neku konačnu formu. Neodrediva logika duše primorava pisca da uspostavlja odnose sličnosti, da primeđuje metaforu, prenosni smisao, da na nesvojstven način upotrebljava reči kako bi označio ono što se ne može direktno predstaviti; prisiljava ga na perifrazu, na opisivanje. Da bi se ta stvarnost oslobodila oveštlosti uobičajenog jezika, pisac mora da retorične slike i figure koristi kao znake u tehničkom smislu reči, kao znake koji ne kazuju bilo šta, već nešto drugo, nešto što ne mogu da kažu direktno, te tako stoje umesto onog pravog, neiskazivog predmeta izraza.

Terles govori o »drugom, tajnom, neprimetnom životu stvari« (7), o »životu koji se ne izražava rečima i koji je ipak moj život« (8); čutanje stvari je »neki govor koji ne čujemo« (9), neprekidno emitovanje neizdiferenciranih signala koji on ne može da rastumači, jer nemaju ničeg jezičkog: nikakav kodeks, niti sistem, ni artikulaciju, ni razlikovanje, diferenциju i opoziciju svojstvenu jeziku. To su samo signali koji dolaze iz neizdiferenciranog prauzroka životnog toka i duševnog života. Kada Terles pokuša da razjasni tu tmurnu uzavrelost, otkriva da se »rečima . . . to ne može izreći; to uopšte nije tako strašno što bi se rečima reklo; ovo je nešto sasvim nemo, stezanje grla, jedva primetna misao; i tada, ako bi hteli to reći izričito rečima, ispalio bi tako, ali samo još udaljenije. Kao pri nekom ogromnom uveličavanju, kada ne samo da se sve vidi jasnije, već se vidi i ono čega tu uopšte nema. . .« (10)

Prema logici relacija nedovoljne izoštrenosti izraz je analiza, raščlanjavanje doživljjenog, unakaženje i deformacija koja pomera u prvi plan ono što je pre izraza u duši bilo sasvim drugačije. Izraziti nešto — znači udaljiti se od predmeta izraza i prouzrokovati raščlanjavanje našeg »ja«. Između dogadaja i njegovog ja, čak između njegovih opstvenih osećaja i nekog unutrašnjeg ja, koje je težilo da nađe na razumevanje, uvek je ostajala neka granica, koja je poput vidikove linije bežala ispred njegovog traganja što joj je on više prilazio.« (11)

Jezik je za Terlesa niz »nemoći« (12), reči su »slučajni izgovori koji ma se skrivalo ono što se osećalo« (13); izraz razlaže jedinstveno značenje nekog iskustva: » . . . ono što u jednom trenutku doživimo potpuno i jasno, postaje nerazumljivo i zbrkano ako želimo da ga lancima misli trajno vežemo za sebe.« (14) Artikulisani jezik i njegova vremenska dimenzija razbijaju u krhotine totalitet života; ono što se odigrava u unutrašnjosti bića izmiče formulacijama. »To mu je samo, negde na granici svesti, sinulo brzo kao munja ili na neodredenoj daljini, na ivici, viđeno samo u letu — jedva da se nekom mišlju nazove. A zatim, žurno, usledio je niz pitanja, kojima je to trebalo pokriti. . . Medutim, ni jedno od tih pitanja nije bilo ono pravo. Jedva su ga se i doticala. Bila su nešto drugorazredno; nešto, što je Terles tek naknadno palo na pamet. Ona su se samo brojno povećavala, jer ni jedno nije označavalo ono pravo. Bila su samo izgovori, opisi činjenica da je podsvesno, iznenada, instinktivno bila data duševna veza na koju su ona, još pre nego što su nastala, odgovorila u rdavom smislu.« (15)

Jezik se uvek adaptira suviše 'kasno'; reč može da bude samo parafraza, opisivanje, znak koji zaokružuje činjenice, ali ne i znak same činjenice. Ono neizrecivo je kao more koje se ne može ni smanjiti, ni uhvatiti: »baš kao što od talasanja mora, što se beskrajno prostire u mrak, samo pojedinačni, odvojeni delići prste uvis, uz stene kakve osvetljene obale, da odmah zatim ponovo utoru u mrak.« (16)

Delić pene nije atom, nije ni celina, ni forma; on odmah zatim ponovo tone u amorfnu vodenu masu; reč ponovo uranja u neprekidno mrmljanje psihičko-vitalnog i ne zna ni za trajanje, ni za formu, jer slika nova reč pritešnjuje i istiskuje onu prethodnu. »Uvek mu se, naime, činilo kao da je neka slika toga časa preletela preko tajanstvene površine i nikada mu nije polazilo za rukom da je uhvati u samom trenutku zbivanja. U njemu je stoga neprestano bio neki nemir, kakav čovek oseća u bisokosu, kad se pored iluzije celovitosti ipak ne može osloboediti izvesnog mutnog utiska da iza slike, koja se vidi, promiču stotine drugih slika — sasvim drukčijih.« (17)

Muzil posebno naglašava preverbalni impuls izraza i smetnje koje je on izaziva: »Terlesu nije polazilo za rukom da ma o čemu misli; . . . video je iza svojih zatvorenih očiju odjednom ludi splet zbivanja. . . ljudi, ljudi u jarkom osvetljenju, u bliještvu svetlostima i pokretljivim, duboko utisnutim senkama; lica. . . jedno lice; jedan osmeh. . . oko kako se otvara. . . naježena koža; video je ljude na način na koji ih još nikada nije video, nikada osetio. Ali ih je video, ne gledajući, bez predstava, bez slike; na način kao da ih vidi samo njegova duša; bili su tako jasni da je hijadostruko bio prožet njihovom prodornosću, međutim, kao da su zastajali na jednom pragu koji nisu mogli da prekorače, povlačili su se, čim bi on potražio reči da bi ovladao njima.« (18)

U veličanstvenoj sceni doživljaja beskonačnog, epifaniju, objavljenje beskonačnog, uništava reč, volja, racio.

Jedini most spoznaje predstavljaju poređenje i metafora, jer uspostavljaju veze između različitih sfera. Pa ipak, poređenje koje je Terles pokušao da načini između »bliskog i dalekog« (19) ometaju interferencija i šumovi, distonija koja sprečava sinhroniju susreta ove dve sfera: »samo poređenje guralo se ispred predmeta poređenja, došlo je do jedva primetnog trzaja — i sve je bilo tihlo.« (20) Uvođenje poređenog instrumenta, jezika koji je kadar da uspostavi odnos između bliskog i

dalekog, utiče na sam predmet poređenja: znak je šum, ometanje komunikacije ili izraza, ali nikako njihov vehikal. Ako poređenje i uspe, ono samo razotkriva nepostojanost svega stvarnog: sve menja značenje, stupa u nove odnose koji ga preobražavaju i izvrću. Pometne potiču upravo od te delatnosti poređenja koja Terlesa suočava sa polivalentnošću bivstva i tako vrši stalnu funkciju otudenja.

Cvrsto rešen da se izleći od tih pometnji, Terles se odriče svog dvostrukog života, gledanja na stvari istovremeno različitim očima: »I neću više pokušavati da ih medju sobom poredim« (21). Tako se Terles odriče metafore, tog znaka koji sledi neprekidnu metamorfozu stvarnosti, ne bi li se uvrstio u sredene, normalne odrasle gradane.

Obe priповetke iz ciklusa *Sjedinjavanja* (1911.), za koje je i sam autor izjavio da su gotovo odvratno nerazumljive, predstavljaju njenog najradikalniji formalni eksperiment i oslanjaju se skoro u celosti na logiku metafore. Kriterijum sličnosti se analogno tome rasteže do te mere da dospeva do ekstremne rasplinutosti. Slamaju se sve dimenzije prostora i vremena; u novelama nema ni kraja ni početka; postoji samo psihološka tranche de vie, koja počinje i završava se u prirovi bez ikakve opravdanosti. Pre svega, međutim, nedostaje razvoj, tok, pri povetu okiva kružni ritam koji se u spiralnom kretanju neprestano vraća na polaznu tačku. Sveobuhvatno slikovito prikazivanje pretvara život u silovito komešanje utisaka i osećaja; kraj postaje početak, jer u srednjem delu nije bilo nikakve fabule, ni razvoja, a ni nekih suštinskih promena, ničeg osim neopozive i stalne smene emotivnih reakcija i senzitivnih stanja. Pritom ni kod narativnih, ni kod jezičkih jedinica ne postoji nikakva hijerarhija vrednosti: sve je bitno i ništa nije bitno, svaki element izgleda zamenljiv ili nezamenljiv, jednakao kao i ma koji drugi, podsvesna satiranja u istoj su ravni sa najupadljivijim pojavama, konjunkciju i interpunkciju u okviru rečeničnog sklopa dominiraju baš kao i subjekat ili glagol. Stvari čile sa horizonta pri povete koji kao da ne poznaje spoljašnju stvarnost: nastaje odnos između subjekta i njegove interpretacije sveta koji mu se otkriva kao neko čudno prividenje, zagoneito i otudeno. U prirovi *Savršenstvo ljubavi* sve se dešava u znaku »kao da«, kao u filozofiji jednog kao da — koja se negde drugde identificuje sa matematikom, jer sa greškama i fikcijama postupa kao sa istinama, uz pomoć osobitog znakovnog sistema.

Pućivanje na analogiju je zamršeno, nestalno i uznemirujuće: duša se vraća samoj sebi sa nedokucivim izrazom lica, svaki znak je dvomislen i ovlašan kao putanja kojom leti ptica. I u *Sjedinjavanju* znak je prevashodno upućivanje, a ne zamena za nešto; upućivanje na duševni svet koji postoji pre glagola i pre objekta, na tamno dno duše koja oseća samo vlastiti totalitet, sa narcističkim i neizdiferenciranim libidom okrenutim isključivo ka sebi, otudena u procesu koji je upravo prisiljava da se otudi od same sebe, kao Narcis koji se, ne prepoznavajući se, ogleda sa ljubavlju u vodi.

U *Savršenstvu ljubavi* nedostaje kodeks, neka scenska paralela koja bi bila konvencionalizovana i socijalizovana; sastav reči je neizvesan, njihova valencija labilna i provizorna; izostaje svaka reprezentativna procena, jer ne postoji kriterijum na osnovu koga bi mogla da se izvrši klasifikacija. Muzil očito koristi takve fonetske znakove koji postoje zahvaljujući odnosu različitosti, zahvaljujući razlikama koje svaki pojedinačni znak čine posebno u odnosu na ostale; između tih fonetskih znakova običnog jezika i značenja, koja bi oni trajno morali da tvore, otvara se, međutim, hijat, neprecizna i neispunjiva praznina. Znak se, dakle, rascepljuje. Značenja uništava nejasnoća, jer je kontekst koji ih okružuje nejasan.

Jezik uzaludno i samo na momente iseca po koju sliku iz kontinuma života; stvari, znaci i osećanja postaju nerazumljivi, svaki znak bi mogao da znači bilo šta i samim tim ništa određeno; osećanje vlastitog identiteta razlaže se za Klodinu u slike bez konteksta: »I tada je postepečno počelo da je obuzima neko tananc, rasplinuto, neuhvatljivo osećanje o sebi; činilo joj se da ona, nekako rastočeno i rastrgano, poput blede pahuljičaste pene, pliva pred njim u mraku.« (22) Svaki znak u *Sjedinjavanju* ima samo ikonski karakter, analogan je samom sebi ili onome što materijalno zamenjuju svojstvo fonetskog znaka (/pena/ označavapenu); nikada nema ikonološku vrednost koja bi nam razjasnila šta znači ta pena — da li svetlucavu belinu, čistotu, raspadanje ili blatnjavu kašu, jer nedostaje kontekst koji bi ga bliže odredio.

Sa Tantalovim obeležjem *Sjedinjavanja* teže da prikažu nesigurnu granicu između realnog i irealnog, ili realnog i mogućeg, između onoga što ranije nije postojalo i onoga što u tom trenutku postaje. Ali taj trenutak, to »nešto gotovo telesno« (23) ne doseže nikad do telesnog, ostaje dimenzija koja se proteže u beskonačno. Jedina stvarnost je taj trenutak koga jezik ne može da obuhvati (ili san sa svom zgušnutošću, koja jeziku nije moguća). Grada recenice je nestalni, neodređeni konglomerat pojedinačnih jezičkih elemenata, a nikako celina. U toj raspršenosti gubi se jedinstveni identitet ličnosti: »Odjednom joj se za trenutak učinilo kao da se njen telo nakostrešilo poput hiljadu uredno složenih komadića kristala; neka rasuta, nemirna, rascepka, prigušena svetlost počela je iz nje da se uzdiže, a čovek na koga je padala izgledao joj je u njoj nekako drukčije, sve njegove linije bile su upravljene prema njoj, trepereći poput njenog srca, sve njegove pokrete osećala je iznutra kako prelaze preko njenog tela.« (24)

I u drugoj prirovi *Iskušenjima smerne Veronike*, radi se o procesu, a ne o stanju; reč je o činu slijanja odvojenih čestica koje će se eventualno sjediniti. Okolina — mračna kuća, prozorska okna, šuplja unutrašnjost našeg ja — to je taj prazan prostor u kome se odvijaju čisto duhovne operacije. Svaki znak se čini neodgonetiv, kao zavojite šare na kamenju, u oblacima, u vodenim vrtlozima, koje tumače nešto o čemu »niko nije znao gde se nalazi (...) i kako izgleda u stvarnosti« (25). Upućivanje na bilo šta drugo je potpuno neosnovano, to je nešto što potiče »od nečega što je još bilo odsutno poput neobičnih crta na licima koje uopšte ne odgovaraju tim licima, već nekim drugim što se iznenada mogu naslutiti s one strane svega realnog.« (26) Reči su onda »šumovi« (27), tj. smetnje koje remete te »melodije« (28) i prenošenje poruke. Znak obuhvata prazno središte, »unutrašnjost prostora ogradenog s četiri zida bez

prozora, (...) vrtlog, (...) krajčak zimskog neba, dodirujući ga nežno« (29); zbog te totalne otvorenosti za najrazličitija tumačenja znak se uspije da širokih prostranstava, do svetla, i sjaja upravljenog navise, do lakin i letimičnih utisaka o formama iza velova. Pri povetu izuzetno upečatljivo opisuje tu izdiferenciranost razlika, koje vode ka ukidanju znaka i poništenju samog života: preteću pospanost, spuštenje velove, sneg koji pada u krupnim pahuljama, poslednji drhtaj svetla koje gasne i umiruje se u spokojoj ravnodušnosti, difuzno svetlo mora iza usnulih kapaka, glasova koji se stapaju u zbrkani šumor. Suvereno vladajući jezičkim sredstvima, Muzil prirovi parabolu o gašenju jezika: spuštanje u dubine savesti, silazak do svetla koje tamо svetluca, predstavlja silazak u »tamu nejasnih oblika« (30), koja se nalazi u slojevima ispod jezika, ispod misli i individualnog života.

Problem znaka za Muzila se uvek poklapa sa problemom našeg »ja«. Bez znaka ne postoji ni »ja«, nedostaje veza sa svetom, a time i uvođenje individualnog identiteta tog ja. Veronikino »ja« nema granica, ono je nestalno i nesigurno, širi se i skuplja, uvlačeći u svoj dah milione mikroskopski sitnih, istisnutih ili pripojenih stvorenja; rascepljuje se na delove, koje potom ponovo pronalazi i doživljava kao drugačije biće; to je nabujala masa koja se izliva kako u fiziološke sekrecije tako i u kulturne objektivizacije spoljašnje stvarnosti; granice tog »ja« su nepostojane kao konture »mekanog, ranjenog puža« (31) ili »kakve okrugle, zategnute kapljice« (32). »Ja« izgleda nesigurno i slab, jer se teško uspostavlja čvrst znakovni sistem sposoban da organizuje i artikuliše njegov odnos prema svetu. Zbivanja iz svakodnevног života su nežni »znakovi jednog inače nevidljivog puta preko ravnog šljunkovitog tla«, mreža »poput sasvim tankе«, svilene maske... svetla i srebrnasto siva, što se pokreće kao pred kidanje.« (33)

Lakoća tih znakova bliska je neredu i jednoobraznosti kojoj je skloni priroda. Na jednom mestu u svom dnevniku iz 1929. godine Muzil piše o opštevažećem zakonu po kome mnoštvo molekula teže da se rasporedaju u sve nezgrapnije i sve sličnije aggregate, čime progresivno prelaze »od reda ka neredu« (34). Toj tendenciji prirode ka jednoličnom neredu kultura i ljudska delatnost suprotstavljaju konvencije sa njihovom nepokolebljivom unutrašnjom logikom: glasovi naginju ka šumom



ru, ali ih jezik arhikuliše i disponira na bazi lanaca izrazite verovatnoće; pesak se rasipa i širi u jednoličan haos, ali don serijski proizvedenih cipela, utiskuje u njega pravilan, lako predvidiv oblik. Umetnost, opet, uvodi u unutrašnjost tog sada opštevažećeg reda nered i iznenadenje, osuđujuće konvenciju, pa ipak njeni otuđenje ima neku funkciju jedino unutar te iste konvencije. U pokušajima najradikalnije avangarde umetnosti se bliži sopstvenom poništenju, jer se nered koji ona unosi u kulturni poredak primiče onoj granici iza koje vladaju jednoličnost i haos, gde prestaje jezički sistem i počinje glasovna zbrka koja se pretvara u šumove, ne registrujući više disonancu i disharmoniju. Dvosmislenost, neodređenost i nejasnoća između duboke duševnosti i površnosti postavlja »Sjedinjavanju« u ravan mimoze haotičnih agregata elemenata, na koje katkad padne svetlosni snop. Uspevajući da makar na časak otrgne poneki delić sveta iz mraka nezgrapnosti i jednoličnosti. U jednoj karakterističnoj slici iz novele »Tonka« to je ovako opisano: »Između Ankone i Rijeke ili možda između Middlekerka i nekog nepoznatog grada stoji svetionik čije svetlo svake noći zablista nad morem poput udarca lepeze, baš kao udarac lepeze, a onda nema više ništa, pa opet ima nešto.« (35)

I Mosbruger i Klarisa, \* oboje granični slučajevi ljudskog, kolebaju se između pansemioze (»sve je znamenje« (36), kaže Valter, pričajući o

svojoj ženi; i totalnog uklanjanja znaka. To su dva slučaja ludila, čoveko-ve poslednje mogućnosti, dilatacije individualnog »ja«. Mosbruger, kolektivni san čovečanstva, ignoriše govor, diskurs, jezičku strukturu, rečeničnu hijerarhiju u perspektivi, tj. organizaciju znaka i stvari: on poznaje samo one suprotne krajnje tačke izloženog znaka (ili objekta bez relacije) i neprekidnog životnog toka. Svaku klasifikaciju na kategorije razrešava upućivanjem na analogiju. Mosbruger veruje u čarobnu reč, u reč koja se podudara sa objektom, te prema tome gubi karakteristiku znaka — zamene; neposrednost te »žive misli« (iz prikaza Levi Brila/ Levy — Brühl/ koji obraduje i skustva tzv. primitivnih naroda vezana za identifikaciju subjekta i objekta. — (37) preobražava se u agresivnu, gnevnu raptus: kada je Mosbruger jednoj devojci rekao: »Vaša su usta kao ruža!« poputistiše šavovi te reči. (38), lice te devojke pretvorilo se u ružu, i ruka bi tako rado posegla za nožem da je odseče. Ako znak jeste stvar, onda naše »ja« gubi sposobnost da organizuje stvarnost, jer ne može da se služi znacima i tako dolazi do rascpeta. Reči i stvari se raspadaju, izlaze iz okvira svake strukture: Mosbrugerova psiha poima stvarnost kao »pojedinačne dogadaje koji među sobom nisu imali nikakve veze« (39), a konfuzni su i zamršeni, jer su iznenada popucale spone koje su ih povezivalo. Organizacija za Mosbrugera znači ukočenost, uništenje individualnog i klasifikacije na kategorije, generalno: Mosbrugero rascepljeno »ja« teži ka potpunoj analitičnosti primitivnih jezika koji se potencijalno oslanjaju na raznolikost fenomena. Međutim, u tom uništenju razbija se i njegova ličnost. Teškoča da se neka reč artikuliše, ili da se samo pronađe, spaja fiziološku distoniju (jezik kao da je prilepljen tutkalom, reči se lepe za nepce kao guma) sa psihičkim smetnjama; disocijacije jezika poklapaju se sa patološkom fenomenologijom psihike, te je Mosbruger uskraćena mogućnost da između sebe i stvari postavi jezik: on meša objektivno opažanje sa subjektivnom projekcijom, razvoja svoj govor na onom sumračnom rubu svesti gde, prema Krečmerovoj simptomatologiji koja je Muzil bila dobro poznata, nizovi asocijacije i mehanizmi slika iz snova tiranski gospodare mitskim zgušnjavanjem i potiskivanjem.

Traganje za istinom o pokušaju da se potisne avet jezika vodi Mosbrugera u delirijum autizma, u onaj razuzdani solipsizam koji objektivnu stvarnost zamenjuje stvarnošću koju determinišu jedino i isključivo emotivni poremećaji (Blojler —(40). Mosbruger nema vlastitog identiteta, on provlažuje u spoljašnji svet, živi između dve bistre vodene mase koje su odvojene jedna od druge samo providnim staklenim zidom, kao struja koja protiče kroz široku vodenu površinu utirući za sobom trag svog toka. Mosbruger se okreće ka površini kao glava hobotnice, on u celosti proživiljava svoj život na toj ravni, po logici primarnog procesa koji ne zna za reči, za nesposjivost suprotnosti i hijerarhije: za Mosbrugera se posvuda ponavljaju uvek iste reči sa jednakom naglašenim sloganovima.

Mosbruger je ego koji postaje id, ili to ponovo postaje, ego koji opet uranja u id kroz one popucale »šavove« znaka, pošto tako idealno invertira put psihoanalitičke terapije: nije on slučajno skitnica, »teoretski anarchist\* i »palikuća kazališnih zgrada« (41), koji se plasi socijalizovanog ponašanja, a time i revolucije; on je simbol reakcionarnog anarchizma većeg formata, pretrpljenog očajničkog nihilizma koji, uništavajući znake razuma i društva, a ujedno i sebe, dospeva do absolutno reakcionarnog životnog stava. Ničeo bolevo i burno ponovno otkriće života s one strane znaka završava se samopostvarenjem: Mosbruger ima osećaj da mu stvari prete, odrubljuje im glave i stupa na njihovo mesto, hvatajući se sa njima u skladno kolo. Premda znaci ne posreduju život, njihova zbračka može da ga uništi: priča o Mosbrugera je istovremeno parabola o iracionalnom odbijanju kodeksa, komunikacije i socijalizacije jezika. Mosbruger je nesumnjivo žrtva jednog isluženog društvenog mehanizma koji ga postvaruje u fetišističkoj rasplinutosti birokratskog iter-a, od koga zavisi njegova mučna sudbina, ali je žrtva koja u apsolutnoj ahistorijskoj pobuni doprinosi vlastitoj propasti.

I Klarisi, toj jasnoj personifikaciji Ničea, »ukazuju se znamenja« (42), no ona je »nalazila neki smisao u jedva realnoj podudarnosti« (43). Na genijalnim stranicama poglavija o Klarišinom putovanju, gde se sa razornom i neizdrživom transparentnošću opisuje njeno ludilo, Muzil je u toj napregnutoj usredsrednosti na uništenje znaka dostigao vrhunac modernog književnog stvaralaštva. Klarisa najpre ispituje jedan po jedan znak u svim mogućim kontekstima istovremeno: tako krst na belom listu hartije može da dobije beskrajno mnogo značenja. I ovde se nalazimo u ravni znaka bez relacija, koji prkos svim konvencijama i tako se rasteže do znaka koji univerzalno stoji na raspolaganju i postepečno se povinju privatnim kodeksima koji se menjaju munjevitom brzinom. U toj Ničevskoj »neurozi zdravlja« (44) Klarisa misli u bojama, ali i boje izazivaju antitetična značenja; one su eksplozivne oznake koje nisu vezane ni za jedno značenje, možda samo za neki semantički imbus: za racionalnost zelene boje, ludilo crne, izolaciju bele ili otvorenost plave. Međutim, imbus obuhvata i svoju suprotnost: crveno znači istovremeno i hrišćansku mortifikaciju i pagansku punoču života. U svom »ludilu« (45) Klarisa na Ostrvu zdravlja stvara jezik znakova (uz pomoć kamenja, perja, grana...) koje Ulrich uspešno dešifruje, vremenom se, međutim, semantičko polje tih znakova toliko širi da obuhvata beskrajno polje analogija, a Klarisa oseća kako se i sama rascepljuje i umnogostručava. Ti znaci su stvari, a ne apstraktne simbolične vrednosti: to su komadići drveta, uglja ili neke vrpce, i kao takvi izloženi su kiši, koja ih razlaže, vetru, zverinju: oni su znaci koji su »postali svet, zemlja« (46). Pred nama je jezik vezan za materiju, pravo jezičko blago bez sintaktičkih relacija: svaka poruka sastoji se samo od jednog znaka.

Klarisa kasnije određuje pravila kako bi spričala da reči međusobno stupaju u gramatičke odnose; ponavlja ih, stalno menjajući njihov raspored. S jedne strane se toliko prenaglašava ta analitička tendencija da se na kraju za svaku situaciju uspostavlja autonomni znak, a s druge strane, taj objekat koji je prihvaćen kao znak grozničavu trošnost stvari prenosi i na značenje. Životne neprilike jednako nagrizaju i utiru i reči koje su postale stvari i same stvari. Svaki ljudski poredak, »od antičkih bogova do igala za kosu« (47), (svaki znakovni sistem), je

peščana dina koju je veter oduvao ili razneo. Ipak, stvar koja je postala znak nije imenica, već glagol; nije biće, već je stanje, postojanje ili postajanje; znak je »stalna izmena znakova« (48), lokvanje na vodi nisu lokvani, nego »blaga nazočnost« (49). Klarisa predstavlja ono čisto i totalno Nesvesno, zbrku antiteze koje se razrešuju u skučenom prostoru. Boje su, u stvari, psihičke; one boje svet u cinober — crvenu ili »u zagasitu te rakotu« (50); one su mrlja koja teži da se proširi kako bi postala jedini, globalni znak — ili bolje rečeno, totalitarna i istovremeno neodredeno otvorena oznaka stvarnosti. To je znak bez objekta, kao što je shizofrenija bolest sine materia: ničevskom progonitelju života svaka supstanca, svaki život sagoreva među prstima.

U razgovorima o ljubavi, kojima završava poslednji deo koji je Muzil stigao da preradi, i Ulrich i Agata pokušavaju da preciziraju objekat jezika — »nešto ljubavno — ljubežljivo — ljubavnici — ljupko« (51), što je svojstveno ljubavi, bilo da je prema ženi, prijatelju, otadžbinu, uspehu ili duvanu. Ali i taj razgovor sa razredenim mistično — erotskim nabojem prelazi u čutanje, u samo podrhtavanje »daškova jednoga ljetnog dana« (52), zastaje pred umrvljenim daškom mrtve prirode« (53), pred mrtvom prirodom, koja se ocratava na horizontu jednoljnog mora i njegove »sretne nezasitne sjete« (54), kao da je naslikana šestog dana stvaranja sveta »kada su bog i priroda bili još sami, bez čovjeka« (55), odnosno bez jezika.

<sup>1</sup> citat iz romana Die Verwirrungen des Zöglings Törless, R. Musil, Gesammelte Werke in Einzelauflagen, Prosa, Dramen, Späte Briefe, izdavač A. Frisé, Reinbek Hamburg, 1957., str. 15

<sup>2</sup> Törless, str. 15

<sup>3</sup> Törless, str. 81

<sup>4</sup> Törless, str. 81

<sup>5</sup> Törless, str. 81

<sup>6</sup> R. Musil, Der Mann ohne Eigenschaften, in G.W., a.a.O., Hamburg, 1952., str. 191

<sup>7</sup> Törless, str. 143

<sup>8</sup> Törless, str. 143

<sup>9</sup> Törless, str. 31

<sup>10</sup> Törless, str. 26

<sup>11</sup> Törless, str. 33

<sup>12</sup> Törless, str. 72

<sup>13</sup> Törless, str. 72

<sup>14</sup> Törless, str. 72

<sup>15</sup> Törless, str. 40—41

<sup>16</sup> Törless, str. 97

<sup>17</sup> Törless, str. 97

<sup>18</sup> Törless, str. 62—63

<sup>19</sup> Törless, str. 112

<sup>20</sup> Törless, str. 112

<sup>21</sup> Törless, str. 144

<sup>22</sup> R. Musil, Die Vollendung der Liebe, in G.W., a.a.O., Prosa, Hamburg 1957., str. 176

<sup>23</sup> Die Vollendung der Liebe, str. 182

<sup>24</sup> Die Vollendung der Liebe, str. 188

<sup>25</sup> R. Musil, Die Versuchungen der stillen Veronika, in G.W. Prosa, str. 201

<sup>26</sup> Die Versuchung der stillen Veronika, str. 201

<sup>27</sup> Die Versuchung der stillen Veronika, str. 201

<sup>28</sup> Die Versuchung der stillen Veronika, str. 201

<sup>29</sup> Die Versuchung der stillen Veronika, str. 207, 208, 225

<sup>30</sup> Die Versuchung der stillen Veronika, str. 221

<sup>31</sup> Die Versuchung der stillen Veronika, str. 215

<sup>32</sup> Die Versuchung der stillen Veronika, str. 212

<sup>33</sup> Die Versuchung der stillen Veronika, str. 217

<sup>34</sup> R. Musil, Über Bücher, 1929, citat prema M.L. Roth, Robert Musil, Ethik und Ästhetik, München 1972., str. 349 — 350

<sup>35</sup> R. Musil, Tonka, in G.W., a.a.O., Prosa, str. 290

<sup>36</sup> R. Musil, Der Mann ohne Eigenschaften, str. 948

<sup>37</sup> Likovi iz Čoveka bez svjesti (prim. prev.)

<sup>38</sup> uporedi M.L. Roth, naročito str. 418

<sup>39</sup> Der Mann ohne Eigenschaften, str. 247

<sup>40</sup> Der Mann ohne Eigenschaften, str. 77

<sup>41</sup> E. Bleyleer, Lehrbuch der Psychiatrie, Berlin 1916, uporedi sa G. Müllerom, Dichtung und Wissenschaft. Studien zu Robert Musils Romanen »Die Verwirrungen des Zöglings Törless« i »Der Mann ohne Eigenschaften«, Uppsala 1971., str. 185

<sup>42</sup> Der Mann ohne Eigenschaften, str. 73, 74

<sup>43</sup> Der Mann ohne Eigenschaften, str. 946

<sup>44</sup> Der Mann ohne Eigenschaften, str. 947

<sup>45</sup> Der Mann ohne Eigenschaften, str. 1558

<sup>46</sup> Der Mann ohne Eigenschaften, str. 1560

<sup>47</sup> Der Mann ohne Eigenschaften, str. 1560

<sup>48</sup> Der Mann ohne Eigenschaften, str. 1564

<sup>49</sup> Der Mann ohne Eigenschaften, str. 1566

<sup>50</sup> Der Mann ohne Eigenschaften, str. 1568

<sup>51</sup> Der Mann ohne Eigenschaften, str. 1161

<sup>52</sup> Der Mann ohne Eigenschaften, str. 1169

<sup>53</sup> Der Mann ohne Eigenschaften, str. 1167

<sup>54</sup> Der Mann ohne Eigenschaften, str. 1167

<sup>55</sup> Der Mann ohne Eigenschaften, str. 1168

Naslov originala: Claudio Magris, »Musil und die Nähte der Zeichen«, in: Musil-Studien 7. München, 1981, str. 177—192.

(Za prevede citate koristili smo sledeće prevede Muzilovih dela:

Čovjek bez svjesti, Rijeka, 1967. (prev. Zlatko Gorjan)

Pometnje mladoga Terlesa, Beograd, 1963. (prev. Đorđe Katić)

Tri žene, Beograd, 1969. (prev. Božena Begović)

Sjedinjavanja, neobjavljen prevod, pripremljen za štampu u izdanju »Bratstvo i jedinstvo«, Novi Sad, (prev. Milorad Sofronijević)

esej je u opširnijoj verziji (po kojoj je autor držao predavanja na raznim univerzitetima) objavljen u godišnjaku Görres-društva (XV, 1974. god., str. 189—219)