

o modernosti muzilovog pripovedačkog stila na primeru novela sjedinjavanja i tri žene

rozmari celer

Kad govorimo o modernosti nekog pisca, to najčešće povezujemo sa aktuelnošću njegovih tema. S druge strane, pak, roman poput Prustovog *A la recherche du temps perdu* spada među glavne predstavnike Moderne, mada je svet koji se u njemu prikazuje odavno nestao. Tu se pojam modernosti očigledno odnosi na umetnički način izražavanja. O tome šta je aktuelno ne moramo nikad da se složimo, ali zato ćemo se uvek složiti kad je reč o umetničkoj modernosti pisca. Upravo na ovom želimo da se zadržim koristeći pojam evolutivne vrednosti koji su razvili praški strukturalisti.¹ Evolutivna vrednost jednog dela određuje se prema njegovom mestu u književnoj tradiciji, prema stepenu njegove umetničke inovacije.²

Uspeh jednog pisca nikako ne zavisi od stepena njegove umetničke inovacije već od očekivanja i ukusa publike, kao i od zakonitosti književnog tržišta, u svakom slučaju od vrlo složenih mehanizama za čije shvatanje još ne postoji adekvatna teorija.³ Ovde hoću da ukažem na sam položaj Muzilovih priča u razvoju književne strukture. Kad budem govorila o recenzijama za Muzilove priče to će biti samo radi iznalaženja književnih normi koje su vladale u Muzilovo vreme, što će mi poslužiti za utvrđivanje Muzilovih umetničkih inovacija.⁴

Ako pratimo razvoj romana od 17. veka do danas, kao početak moderne estetike romana možemo da označimo Floberovu nameru da piše *«un livre sur rien»*, knjigu, dakle, čiji osnovni kvalitet nije u izboru predmeta već u umetničkoj kompoziciji. Sećamo se da je Prust svoj roman upoređivao sa katedralom. Žan Koen objašnjava osnovnu karakteristiku modernosti: *«Rompre avec la mimésis et créer l'objet absolu, gouverner par les seules lois de sa propre nécessité formelle.»*⁵ Samovolji realnosti moderna umetnost suprotstavlja motivisanost umetničkog dela. Kad Muzil u jednom predgovoru za novele *Sjedinjavanja* piše da su *«u visokom stepenu književnosti i produkti pisačkog stola»* (Sabrana dela II, str. 1313), on govori sasvim u duhu Moderne. Na Floberovu ideju knjige ni o čemu podseća Muzilov odgovor u jednom eseju. Naime, na pitanje *«Šta se zbiva u Sjedinjavanjima»*, on odgovara *«Ništa!»* (Sabrana dela II, str. 999).

Roman od nastanka karakteriše izrazito zanimanje za konkretne teme. U 17. veku, na primer, prezentiranja raznolikih znanja zauzimala su važno mesto u romanu. Roman je oduvek bio upućen na stvarnost, što svoj vrhunac dostiže u periodu realizma. Realističnim nazivamo one oblike pripovedanja gde se predmet predstavlja kao nešto stvarno, tj. gde se čitaocu onaj njemu blizak svet predstavlja kao već poznat. To znači da se sredstva za stvaranje iluzija vešto umeću, dok se, s druge strane, umetnička sredstva koriste što je moguće manje upadljivo. Realističnu tradiciju romana karakteriše dominantna uloga kauzalnosti, uz stalnu težnju predstavljanja *«celih»* ličnosti koje se ponašaju prema važećim psihološkim merilima. Jezik pri tom mora da bude jasan i ne sme da skreće pažnju na sebe.⁶ Paradoksalno je da i ovde Flober može da nam posluži kao primer nastojanjem da sva poetska sredstva izbaci iz svojih tekstova, a to znači sve vrste glasovnog usaglašavanja, metafore i sva ponavljanja. Ovakvu tradiciju romana napokon karakteriše i davanje prednosti radnji nad opisom, opis ima podređenu funkciju. Psihološku priču sa njenom obaveznom psihološkom kauzalnošću takođe treba svrstati u ovaj niz.

Nasuprot ovome modernu priču karakteriše odstupanje od spoljne psihološke kauzalnosti na čije mesto stupa unutrašnja motivacija teksta. Muzil na jednom mestu govori o čitavom *«tkivu značenja»* (Pisma I, str. 86). Izraz motivacija ili neko drugo parafraziranje ovog izraza često se pominju u Muzilovim izjavama u vezi sa *«Sjedinjavanjima»*. On piše: *«Moglo bi se o motivaciji govoriti kao o nekoj vrsti suprotnosti kauzalnosti»* (Sabrana dela II, str. 1321). Reč je o *«obaveznoj motivaciji»* (Sabrana dela II, str. 1319), o tome da ta motivacija mora *«da obuhvati i one poslednje meni dostižne vrednosti i odnose»* (Sabrana dela II, str. 1321). O kompozicijskom principu Muzil piše: *«Takav selektivni princip bio bi, dakle: Uskladjivanje poteza pri čemu se svaki član ne obrazlaže odmah već se najpre samo legitimise.»* Obratno on govori o *«prividnoj kauzalnosti i prividnoj psihologiji»* (Dnevnik I, str. 934). Motivacija je poetski princip. On označava da postoji sličnost između znakova.⁷ Muzil je ovo dobro razumeo čim piše: *«Pravi put nije: da iz sledi b, već da se a i b postave jedno pokraj drugog, da budu nekompatibilni, a ipak slični.»*⁸

Princip sličnosti može se rastegnuti sve do nosioca znaka, odnosno sve do one glasovne sličnosti.⁹

Odstupanje od kauzalnosti vodi ka nastupanju slikovitosti, kao što je Muzil sam zaključio (Sabrana dela II, str. 1322). To istovremeno znači da slike gube onu svoju pomoćnu funkciju koju imaju u realističnom romanu, osamostaljuju se i stupaju u vezu jedna s drugom. Ta slikovitost, piše Muzil, *«nije nešto sekundarno, neki ukras ili samo neka dopuna onoga o čemu se pripoveda, već je primarni, integralni i vrlo bitan sastavni deo toga samoga. Slike predstavljaju osnovnu konstrukciju knjige, nisu samo njena površina, one su nosioci značenja»* (Pisma, str. 87).

Analogno slici novu funkciju dobija i opis, koji se sad proteže gotovo preko čitavog teksta. Opis u realističnom romanu uslovljen je spoljnom realnošću; on služi za karakterizaciju ličnosti, sredine itd. Nasuprot tome opis u modernom romanu osamostaljuje se od spoljne realnosti i ima svoje posebno značenje. Na primer, opis bašte u *«Iskušenjima smerne Veronike»* to najbolje potvrđuje, jer je i dejstvo ovog opisa sasvim drukčije. Kao u poetskim tekstovima ovaj opis izaziva niz asocijacija emocionalne prirode slične onima koje izazivaju pesme.¹⁰ Tu baštu je nemoguće predstaviti konkretno, prisutan je samo doređen utisak o svetlosti, o beskrajnoj površini, o nečem difuznom.¹¹ Muzil u svojim pričama ne želi da odslikava svet već mu je namera da izbrazda dušu, kako je jednom i sam rekao (Sabrana dela II, str. 1321). Suštinu umetnosti vidi u predstavljanju područja *«između razuma i osećanja, gde se odigravaju ona prava proširenja duše, gde se isprepliću intelektualno i emocionalno»* (Sabrana dela II, str. 1322). Muzil je takođe shvatio da se značenje ne može bez ostatka preneti u područje shvatljivog, što isto tako važi za lirске tekstove. Stoga ću ovde konkretno da ukažem na poetska kompozicijska sredstva u novelama *Sjedinjavanja* i *Tri žene*.¹²

Da se na Muzilove novele gledalo kao na granična dela realističnog pripovedačkog proze pokazuju recenzije. Recenzije za *Sjedinjavanja* su naročito zanimljive, jer su bile strože od onih za *Tri žene*. Muzil je upravo između izlaženja ova dva dela nagrađen Klajstovom nagradom, čime je njegov književni rad doživeo javno priznanje.¹³ Za kritičare je bilo najvažnije da novela ima *«radnju»*, odnosno, kako mi to kažemo, da poseduje vremenski uslovljenu povezanost. *«Radnja, tj. izazivanje spoljnog događanja unutrašnjom nužnošću, to je ono najbitnije kod novele.»*¹⁴ Novela mora da sadrži *«organski povezano događanje»*. Jasno je da *Sjedinjavanja* niti odgovaraju, niti hoće da odgovaraju ovom zahtevu. Pojedini kritičari *Tri žene* konstatuju — i to s pravom — da i ovde nedostaje radnja. Tako, na primer, piše F. Šnak: *«Robert Muzil (...) nije pripovedač u pravom smislu te reči. Njemu ne leži opisivanje događaja, niti ume da prikaže neko zbivanje uverljivom doslednošću.»*¹⁵

Nameće se pitanje: Kako Muzil oblikuje svoje novele bez uslovnovremenske povezanosti? Muzilovi junaci nemaju svoju volju, s njima se nešto događa bez učešća njihove volje. U odnosu na Homa to se eksplicitno i kaže: *«ta promjena, što je nastala u njemu, velikog ga je zaokupljala, jer se, bez sumnje, nešto dogodilo, ne po njemu, već s njim»* (Sabrana dela II, str. 246). Gospodin fon Keten je nasledio onaj rat od svojih predaka, a ubod muhe, koji izaziva tako veliko dejstvo, ne može da izbegne svoj ironični aspekt. Uzrok Tonkine trudnoće takođe ostaje zauvek neraščišćen.

Za objašnjenje onoga što se događa u tim novelama ne možemo se poslužiti svakodnevnim psihologijom. U delu *Tri žene* često je reč o fantastičnom.¹⁷ U *Savršenstvu ljubavi* eksplicitno se zastupa stav normalne psihologije kod višeg savetnika, tog *«znalca ženske duše»*. Za njega je Klaudina sasvim obična žena koja, onako sama na putovanju, traži erotsku ili seksualnu avanturu (Sabrana dela II, str. 184, 186, 192). Drugačiji primer bio bi Homo koji kaže: *«(potonula je) svaka mogućnost prezasićenosti i nevjere, jer nitko neće žrtvovati vječnost za četvrt sata lakomisenosti»* (Sabrana dela II, str. 241). Homo će, međutim, potom da učini nešto mnogo gore, on će čak i život da žrtvuje radi četvrt sata lakomisenosti. Kad Johannes pita Veroniku da li hoće da mu postane žena, tu stoji: *«ali kako to uopšte može da se dogodi kad su njih dvoje (...) fantazija u bolesti. Kao nešto mnogo važnije učinilo mu se da je rekao: »Dodi, idemo odavde zajedno»* (Sabrana dela II, str. 202). Tu nastupa jedna druga neminovnost namesto uzročnosti gde je bolest samo jedna slika.

U kojoj je meri Muzilov pripovedački stil bio inovacija najbolje pokazuje nerazumevanje kritičara. Jedan kritičar je pisao da Muzil poseduje *«zagriženu sklonost prema jednoj posebnoj seksualnosti»*.¹⁸ Drugi piše: *«Savršenstvo ljubavi je »diferencirana psihološka odbrana neverstva jedne zrele žene«, Iskušenja smerne Veronike »prikazuju »ljubavni život jedne bolesne devojke«.*¹⁹ Novele *«Tri žene»* kritičari su isto tako bili reducirali na uobičajene psihološke modele. To, na primer, znači da su *«sve tri žene opterećene seksualnošću, nezadovoljne, neverne, u zabludi»*,²⁰ ili se kaže da novele prikazuju kako razumni muškarac podleže čulnoj ženi.²¹ To što Portugalka pokazuje crte razumne žene i što Tonka protiv svoje volje stupa u seksualni odnos potpuno se prevlađa. Drugi pišu da su u *Gridi* priča o *«brakolomstvu jedne seljanke»*, Portugalka je prava *«viteška priča»* sa *«motivom ljubomore, Tonka se napokon bavi pitanjem »ženske vernosti«.*²²

Muzil se ne odriče samo uzročnog već i vremenskog redosleda. Razrešenje pitanja vremenskog redosleda uvek se daje na neobičan način, možda najjasnije u Portugalki, gde stoji: *«Gospodin fon Keten, koji se pre dvadeset godina oženio lepom Portugalkom, imao je tada punih trideset godina»* (Sabrana dela II, str. 253). Slično stoji u *Gridi*: *«Tada je on već dugo poznavao Gridu»* (Sabrana dela II, str. 245). Vremenska orijentacija kod Muzila ne služi kao sredstvo za organizaciju priče radi upućivanja na neku izvan svesti postojeću realnost kao što je to slučaj u realističnoj priči. Setimo se, na primer, Šniclerovog *Poručnika Gustla* gde su objektivni vremenski tok i uopšte spoljni svet čitaocu stalno pred očima. Time što gubi obaveštajnu i organizatorsku ulogu vreme postaje slobodno za nova značenja. Tako se u svim novelama gubitak pojma o vremenu predstavlja kao gubitak preciznog pojma o vremenu. U dolini Fersena Homo postepeno gubi pojam o vremenu, a time istodobno i ve-

zu sa stvarnošću. »Možda i nije našao Gridu na ovom krumpirište za vrijeme kosidbe; sve je proživljavao nekako zbrkano« (Sabrana dela II, str. 249). Tokom svoje bolesti i gospodin fon Keten je gubio pojam o vremenu: »A možda je to bilo već drugi put; često je bio tako odsutan« (Sabrana dela II str. 263). Ozdravivši kad postavi sebi rok: »Onda je došao dan za koji je najednom znao da će mu biti poslednji« (Sabrana dela II, str. 262). »Ako ga do uvečer ne otpravi, moram ga ubiti — mislio je gospodin fon Keten« (Sabrana dela II, str. 268). Naročito je upadljiva upotreba neodređenih vremenskih odrednica u odnosu na Tonkinu trudnoću: »Tonka je tvrdila da je svoje stanje zamijetila tek onda kad se početak već nije mogao tako tačno ustanoviti« (Sabrana dela II, str. 288). Ova vremenska neodređenost je u kontrastu sa određenostu njegovog otkrića: »Jer se ujutru jednoga jedinog dana sve pretvorilo u trnje (...) Nije to bilo, međutim, nekog običnog dana. Nebo je za to izabralo dan od kojeg bi, kad bismo računali unatrag, začelo padalo u vrijeme njegove odsutnosti i putovanja« (Sabrana dela II, str. 288). Vreme koje može da se utvrdi je na strani stvarnosti. U Tonki stoji: »A vrijeme je jurilo, vrijeme je odjurilo i na kraju se izgubilo; sat na zidu bio je bliži životu nego sve misli« (Sabrana dela II, str. 301). U »Iskušenjima smerne Veronike« vreme počinje precizno da protiče od trenutka kada je Johannes otputovao. Više puta se pominje »danas« i »sada« (Sabrana dela II, str. 209). Pojavljuju se određene vremenske odrednice poput »toga trenutka« (Sabrana dela II str. 209, 211), čak se nagoveštava i isticanje dana: »Sunce je bilo zašlo« (Sabrana dela II, str. 212), »Veronika gleda na sat« (Sabrana dela II, str. 213), »ona spava, dolazi jutro« (Sabrana dela II, str. 213), zatim stoji »I došla je noć, ta noć njenog života, kada je sve ono što se obrazovalo pod pokrovom njenog dugog bolesnog bitisanja smoglo snage da se najzad svesno izdigne u njoj« (Sabrana dela II, str. 214). Otudenost od sebe samog, udaljenost od života, kako se ponekad kaže, to ne-biti-pri-sebi, kako je to predstavljeno kod smerne Veronike i u bolesti gospodina fon Ketena, zapravo se i javlja zbog gubitka pojma o vremenu, što prepoznajemo po iterativnom načinu pripovedanja i korišćenju neodređenih vremenskih odrednica poput one »jednom«.

Sledeći prigovor kritičara odnosi se na princip oblikovanja koji Muzil sam u jednom od svojih predgovora za novele *Sjedinjavanja* ironično parafrazira koristeći Geteov citat »Umetniče, oblikuj! Ne zbori!« (Sabrana dela II, str. 1312). U recenzijama koje se odnose na *Sjedinjavanja* to otprilike izgleda ovako: »konkretno događaje treba predstaviti krajnje realistično da bi i karakterne osobine junaka bile tada prikazane u krupnim crtama«, trebalo bi da bude zadatak pesnika.²³ Jedan drugi kritičar piše: »Autor neće ništa da zna o onoj tajni tvorca koja u najtananijem telesnom oblikovanju nalazi svoj veličanstveni izraz. On pristupa delu s mešavinom želje za hladnokrvnim seciranjem i naturanija samovoljnih apstraktnih postavki.«²⁴ Još radikalnije piše J. Šafner: »Za čitanje njegovih dela nije potrebno nijedno čulo; slepi od rođenja prava su publika za njega.«²⁵ Za *Tri žene* F. Šnak piše: »Muzil referiše o nekom doživljaju, a ne oblikuje ga.«²⁶

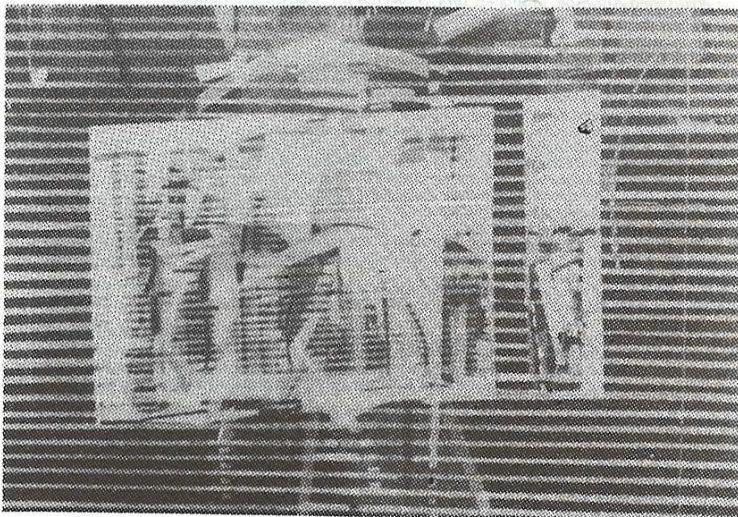
Iza ovih ocena i iza one Muzilove ironično citirane maksime skriva se stari spor između mimeze i diegeze ili, da upotrebimo poznat izraz Henrija Džejmsa, između showing-a i telling-a. Istorija zapadnih književnosti daje prednost mimezi. Vrhunci mimetičkog predstavljanja su doživljeni govor i unutarnji monolog gde je pripovedač sasvim u senici svojih junaka. Setimo se ovde ponovo *Poručnika Gustla* gde jezik ostaje sasvim u okvirima upotrebe glavnog junaka. U Muzilovim novelama korišćeni jezik nadvisuje svest junaka i njihove jezičke mogućnosti. Karakteristično je da je Muzil pisao priče isključivo u trećem licu. Eksperiment da *Iskušenja smerne Veronike* napiše u obliku dnevnika Muzil je ubrzo napustio, jer je video da junaci priče »pišu suviše dobro i suviše smireno« (Dnevnici I, str. 221). On se tada poslužio onom nedefinisanim mešavinom izlaganja junaka i pripovedača koju D. Kon naziva psihonaracijom.²⁸ Muzil je vrlo dobro shvatio prednosti te forme i piše: »Bilo bi teško sve ono o čemu je tu reč, svu onu čulnost, sodomiju, itd. jasno izreći ili braniti. Time što bi se samo ispričalo ono što se misli, oseća, govori... bilo bi otprilike kao kod izlaganja u prvom licu« (Dnevnici I, str. 225). Psihonaraciju karakterišu poređenja i metafore što pripovedanje čini izražajnijim. On konstruiše, kako Muzil kaže, više se ne može prikriti (Pisma I, str. 84).²⁹ Kao primer Muzilovog korišćenja metafora i poređenja može da posluži poređenje usamljene Tonke sa »snežnom pahuljicom koja je pala usred leta«. Da bismo razumeli ovo poređenje, ne možemo se osloniti na iskustvo, naprotiv, moramo, kao što je to uobičajeno za poetsku upotrebu jezika, da se okrenemo konotaciji i tada ćemo shvatiti da to poređenje označava nešto »strano«, nešto »što tu ne pripada«. Na sličan način možemo da shvatimo i metaforu »hasura divlje buke« prilikom opisa zamka u »Portugalki«: prihvatamo je u kontekstu značenja »izdvojenost zamka«.³⁰ Upotreba ovakvih metafora začudujuće preciznosti omogućava čitaocu da iza onog što na prvi pogled izgleda nespojivo ugleda nešto povezano i na taj način otkrije značenje. To mogu da potvrde prostorne metafore u »Iskušenjima smerne Veronike«. Veronikino stanje one noći obeleženo je veštačkom svetlošću: ona pali »sva svetla« (Sabrana dela II, str. 214). Ranije ju je okruživala »nemirna, netačno oblikovana pomrčina« (Sabrana dela II str. 216). Takva pomrčina jeponovo nastupila ujutru nakon te noći (Sabrana dela II, str. 217). Kada je reč o njenom jednoličnom životu, onda stoji: »Stvari su sve više uzimale (...) U sredini je ostao prazan, ogroman prostor i u njemu je živelo njeno telo« (Sabrana dela II, str. 207). Nasuprot ovome stajalo je još prilikom opisa one noći: »Prazan prostor između nje i stvari se izgubio i ispunila ga je čudna napetost« (Sabrana dela II, str. 214). Pored ovih trodimenzionalnih prostora postoje i dvodimenzionalne površine koje predstavljaju more ili sneg. Karakteristično je da Johannes samoubistvo hoće da počinu na moru, jer to površini nedostaje treća dimenzija, dimenzija svesti, koja se javlja u prostornoj metafori.

Poetsko oblikovanje značenja pokazuje se i u kompoziciji koja je motivski i tematski sasvim određena. Ovde će mi biti dovoljna dva primera. U *Iskušenjima smerne Veronike* mnogi odlomci mogu da se shvataju kao varijacija na temu sjedinjavanja. Postoje tri vrste sjedinjavanja koje potom opet imaju svoje podvrste. Sjedinjavanje sa životinjom nala-

zimo u opisima dvorišnog živinarnika, doživljaja sa psom bernardincom, zatim tamo gde se govori o seljacima i psima i napokon u odnosu prema Demeteru. To sjedinjavanje karakteriše besmisao i zbrka. Druga vrsta sjedinjavanja opisuje se izrazima koji pripadaju semantičkom polju proticanja. Ovde se jedno Ja razrešava u drugom. Samoubistvo u moru i na moru je jedan oblik toga. Treću vrstu karakterišu istodobno odsutnost i sjedinjavanje, otudenost i bliskost. Svaki element je sasvim sam za sebe, a ipak se odnosi na ono drugo. Ovu vrstu sjedinjavanja možemo da označimo i kao »stvarni život«.³¹

Drugi primer tematskog oblikovanja uzeću iz *Gride*. U početku je veći broj stranica posvećen stanovnicima doline (Sabrana dela II, str. 237. i dalje). Ovaj prividno realističan opis od početka je u službi osnovne teme i nije namenjen opisu stvarnosti kao u realističnoj priči. Tu zapazimo sličnost stanovnika sa životinjama, ta sličnost se odnosi i na Gridu, upoznajemo i seksualne navike stanovnika koji podležu drugoj činjenici morala, tu temu potom ponovo susrećemo u odnosu Homa prema Gridi. Zapažamo čudnu mešavinu obesmišljene tradicije i novog shvatanja života, sliku besmislene zbrke, potpunog gubitka povezanosti što karakteriše običnu svakidašnjicu. Homo, međutim, iza tih pojava uočava skrivene odnose. On zbog toga štrči među stanovnicima doline.

Za Muzilovo mesto u razvoju priče značajan je i podatak da u celokupnom materijalu koji sam obradila nisam mogla da nađem više od dve pozitivne recenzije koje potiču iz kruga ekspresionista. Alfred Volfenštajn piše: »Ljude nedovoljna znanja ova umetnost neće približiti saznanju«, već će njihovu nedoučenost podići na najviši stepen.«³² Kurt Pintus piše: »Tu su, međutim, jednom silnom i gotovo suludom strašću oblikovana najtanjanija, teško dokučiva dešavanja u duševnom životu ljudi ili, tačnije rečeno, ona zapravo i nisu oblikovana jer — sve ono raspršavanje osećanja i misli, izranjanje iz podsvesti i nestajanje u nesvesno, ona nagomilana snaga jedne najpre neprimetne, ali već duže pripremane misli — sve se to prikazuje neoblikovano, a ipak uverljivo i gotovo zastrašujuće u jednom jedva shvatljivom zbrkanom talasanju treptave svetlosti, pritiskujućih senki, šarenih slika, u jednostavnom spoju neobičnih asocijacija.«³³



danica rakidžić basta

Ove dve kritike pokazuju da za savremenike nije bilo nemoguće da razumeju Muzila, ali pretežna većina ga je ipak čitala primenjujući stare modele zbog čega su Muzilu i bili osporavani književni kvaliteti: »doći će vreme koje će ga (Muzila) bez milosti počistiti. On sa književnošću (...) nema ništa zajedničko.«³⁴

Novele *Tri žene* mogle su lakše da se prilagode poznatim šemama, tako da se sve ono neobično u njima često upošte nije primećivalo. Šema »intelektualac se susreće s prirodom« često se koristi u književnosti, a pogotovo izrazi sudbina i tragika. Trima ženama »zajedničko je što se vezuju za snažne ličnosti muškaraca kojima potom određuju sudbinu, jer njihova čulnost nadvlada njihov intelekt«.³⁵ Ova vrsta tumačenja toliko se dopala Revolutu da ju je izabrao za reklamu knjige: »Tri žene se suočavaju s trojicom muškaraca koji zbog njih doživljavaju tragediju. Velika otudenost leži među polovima.«³⁶

Pod tragedijom se tu uvek podrazumeva nešto drugo. Ona se jednom sastoji u tome što su muškarci otuđeni od žena,³⁷ drugi put se pre čini da je ženama sudbina tragična, jedan recenzent postavlja pitanje: »Jesu li te sudbine tragedije?« i dolazi do zaključka da one to jesu.³⁸ Ti primeri bi mogli da budu dovoljni da pokažu kakvim je sve patetičnim rečima Muzil bivao pogrešno tumačen.

Od svih novela najviše je hvaljena *Portugalka*. Očigledno da je neobičnost Muzilovog načina izlaganja bila manje upadljiva u toj noveli čija se radnja odigrava u dalekom srednjem veku i koja ne naliči ni na jedan model tumačenja sadašnjosti.

Na osnovu svega ovoga možemo ustanoviti da Muzil umesto da sledi kauzalno-hronološki tok radnje rekida sa tim strukturnim principom. Povezanost uspostavlja pomoću složenog ispreplitanja značenja odbacujući pritom svako pojednostavljeno prikazivanje stvarnosti. Pažnja čitaoca se pomera sa radnje na jezik i na samu strukturu značenja, čime se priča oslobađa pojednostavljenog prikazivanja stvarnosti. Izbor tema za svoje novele on nalazi u onom međuprostoru za koji »na jasnem jeziku svakodnevice i uspravnog hoda još ne postoji reč«, kako stoji u *Savršenstvu ljubavi* (Sabrana dela II, str. 174). To je onaj prostor za koji se na jednom drugom mestu kaže da ne dopušta ni »naučno da se objasni«, ni da se predstavi korišćenjem »dvospolnih draži eseja« (Sabrana dela II, str. 1317).

Ovakva poetska struktura značenja pretpostavlja i jednog sasvim drugačijeg čitaoca — emancipovanog čitaoca. Dok je u realističnom romanu čitaocu sve kazano i nije mu omogućeno da se oslobodi iluzije, u Muzilovim tekstovima od njega se zahteva da sam otkriva povezanosti u značenju. Više mu se ne servira jedan zatvoren svet, on sam mora da otkriva raznolike povezanosti. Kada Muzil za *Sjedinjavanja* kaže da bi tu pojedinim stranicama morala da se pokloni posebna pažnja (*Dnevnik* I, str. 347) i da bi tu mogle da se čitaju samo pojedine stranice (*Pisma* I, str. 333), onda on za ove svoje novele pretpostavlja čitaoca koji ume da čita liriku.

1. Vidi F. Vodička: *Die Struktur der literarischen Entwicklung* (...) München 1976, S.45
2. Da bismo sprečili sve nesporazume naglašavam da i tematska grada pripada umetničkoj strukturi.
3. Da bi se nagovestila sva složenost književnog života dovoljno je samo ukazati na to da šira čitalačka publika radije čita romane koji su u tradiciji 19. veka nego one u tradiciji Moderne. Nagrada Ingelborg Bahman za 1981. godinu (Klagenfurt) dodeljena je Ursu Jegiju za realizam i autentičnost, dakle u ime estetskih koncepta koji potiču iz 19. veka.
4. Za metodološki stav pri procenjenju tih recenzija vidi delo citirano u priručnici 1. kao i: Janusz Slawinski: *Literatur als System und Prozess. Strukturalistische Aufsätze zur semantischen, kommunikativen, sozialen und historischen Dimension der Literatur*. Ausgewählt (...) von Rolf Fieguth. München 1975, S. 173—202.
5. Jean Cohen: *Le haut langage. Théorie de la poéticité*. Paris 1979, S. 207. (»Raskinuti s mitemom i stvoriti apsolutni predmet kojim upravljaju jedino zakoni njegove formalne nužnosti«.)
6. Vidi prikaze H. Vajnrliha u vezi sa prividno smelom metaforom »des steppes de pierre de taillie«, koja u kontekstu Balzakovog romana uopšte nije smela već samo hiperbolična. (H. Weinrich: *Sprache in Texten*. Stuttgart 1976, S. 311 i dalje) O Muzilovom obračunu sa realističnim načinom pisanja govori moj članak u: *Musil—Forum* 6 (1980), Heft 1, S. 132—144.
7. Ulogu motivacije kao obeležja poetskog načina izražavanja naglašavaju Žerar Zene i Žan Koen. Vidi Ž. Koen: »Seule la ressemblance fonde et ceux qui sont immotivés (...) Dès lors, si la motivation textuelle ne peut trouver de fondement que dans la ressemblance, le trait pertinent de la différence poétique/grose réside dans le degré de ressemblance significativement plus élevé dans la poésie que dans la prose« (zit. Ann. 5.S.202). G. Genette: »Langage poétique, poétique du langage«. In: G.G.: *Figures II*. Paris 1969, S. 123—153. Vidi takode Muzil: Roman ima nečeg »kaksosčinjenog« (*Sabrana dela* II, str. 1313).
8. Odstampao u Karl Corino: *Robert Musil's »Vereinigungen«*. Studien zu einer historisch-kritischen Ausgabe. München 1974, S. 385 (ne u Frizeovim izdanjima).
9. Ponavljanje je konstitutivan princip u tekstovima Muzilovog savremenika Roberta Valzera, ali i u modernom romanu poput dela *Oči koje sve vide* Alena Rob—Grijea ili u Handkeovim tekstovima.
10. Vidi prikaze Žana Koen (cit. prim. 5) str. 129 i dalje i njegov izraz »pathémé«.
11. Žan Koen smatra da poetske objekte karakteriše baš ono difuzno što nam pomaže da objasnimo zašto ovaj opis bašte deluje tako poetično. Vidi M—L. Roth: *Robert Musil les oeuvres pré—posthumes. Biographie et écriture*. Paris 1980, S. 44.
12. U vezi sa ovom vrstom strukture značenja zanimljiva su razmišljanja i ispitivanja Mojmir Grigara: »Bedeutungsgehalt und Sujetaufbau in *Pokal Jan Marhoul* von Vladislav Vancura«. In: *Zeitschrift für Slavistik*, 14, 1969, S. 199—223.
13. Opišne analize novele *Tri žene* publikovale sam: *Cahiers de l'Herne*, Heft über Robert Musil 1982, o *Iskusejima* smerne *Veronike* u: *Sprachkunst* 1981.
14. Zahvaljujem Odeljenju za proučavanje dela Roberta Muzila na Univerzitetu u Saru što mi je stavilo na raspolaganje ove recenzije. Mičiko Me je već analizirala recenzije za *Sjedinjavanja* sa najrazličitijih stanovišta. (Mičiko Mae: »Robert Musils Novellenband *Vereinigungen* in der Kritik seiner Zeit. Ein Beitrag zur historischen Rezeptionsanalyse«). In: *Doitsu Bungaku* 65, 1980, S. 44—55).
15. Otto Stoessl in: *Oesterreichische Rundschau* Bd. 32, 1912, S.73.
16. *Vossische Zeitung* 22. 6. 1924, isto u *Neue Badische Landeszeitung*, 2.8.1924 i u *Kieler Zeitung*, 3.1.1925.
17. U delu *Tri žene* uprkos naslovu vidimo muškarce kao glavne ličnosti, priča se iz njihovih perspektiva, oni prouzrokuju promene.
18. Grida izgovara čarobne reči, Portugalka čita knjigu sa zagonetnim znacima (*Sabrana dela* II, str. 259), za Tonku stoji da je bila »potisnuta u blizinu dubokih bajki« (*Sabrana dela* II, str. 289).
19. O. Stoessl (cit. prim. 14/), S.73.
20. J.E.P. in: *Berliner Börsen Courrier* vom 11.4.1912.
21. *Literarischer Handweiser für die Katholiken*. (Freiburg 1. Br.) Heft 6, 1925.
22. *Berliner Tageblatt*, 13.4. 1924.
23. *Kölnische Zeitung*, Morgenausgabe, 19.4. 1924.
24. O. Stoessl (cit. prim. 14), S. 74.
25. *Neueste Nachrichten* (Heidelberg), Nr. 94, 22. April 1912.
26. J. Schaffner in: *Die neue Rundschau*, 13.2.1911, S.1771.
27. *Vossische Zeitung* i *Neue Badische Landeszeitung* (vidi priručnicu 15).
28. Vidi G. Genette: *Figures III*, Paris 1972, S. 195.
29. Dorrit Cohn: *Transparent Minds, Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton N. J. 1978, u Musil S. 41—46. »In the early works of Robert Musil psycho-analogies are so abundant that they shape a deliberate method for rendering consciousness, replacing the monologic techniques of other writers« (S.41). »We can never tell with certainty whether the analogical association originates in the mind of the narrator or in Claudine's own« (S.41).
30. Vidi kod M. Grigara (cit. prim. 12) koji kao obeležje moderne proze navodi slabljenje granice između govora ličnosti u delu i govora pripovedača. (str. 201)
31. Vidi kod M. Grigara (cit. prim. 12), str. 222.
32. Ovo stanje, koje u sebi sjedinjuje suprotnosti, iste je strukture kao »choses poétiques«, kako ju je nazvao Žan Koen; kao poetično morali bismo shvatiti i difuzno rešenje. (Vidi prim. 11)
33. *Die Neue Kunst* (1913/1914), S.218.
34. *Beiblatt der Zeitschrift für Bücherfreunde*, NF 3, Band 2 (1911—1912), S.286.
35. *Neueste Nachrichten* (vidi prim. 24). Fenomen da se književnim inovacijama poriče književni kvalitet dobro je poznat u istoriji književnosti. Nasuprot tome književnik koji se bavi estetskim pitanjima B. Balaz kaže: »Muzilov jezik nije nikakva »literatura«. To je kao neko telesno dodirivanje i opipavanje stvari, pouzdano doticanje duha u racionalno neprosvetljenim dubinama. To je vrsta magije. Muzil spada u najveće pesnike današnjice.« (*Der Tag*/Wien) 3. Jg. Nr. 469 vom 19. 3. 1924)
36. Felix Langer in: *Berliner Tageblatt*, Morgenausgabe, 13. 4. 1924.
37. Tekst F. Snaka izašao je najpre u listu *Vossische Zeitung* od 22. 6. 1924, zatim u listu *Neue Badische Landeszeitung* od 2. 8. 1924, očigledno otud prepisano (od Ota Prgara), *Leitmeritzer Zeitung* od 4. 11. 1924. Tekst na omotu knjige upotrebljen je još 1980. u specijalnom izdanju *Tri žene*!
38. Hajnc Štro u listu *Berliner Börsen—Zeitung* od 24. 4. 1924.
39. MB in *Mindener Tageblatt* 16. 4. 1924.

Naslov originala: Rosmarie Zeller, »Zur Modernität von Musils Erzählweise am Beispiel der Novellen »Vereinigungen« und »Drei Frauen«, in *Musil-Forum* 7, 1981, Nr. 1/2, str. 75—84.

Svi citati su preuzeti iz novih izdanja A. Frizea sa naznakom toma i stranice:

- I Robert Musil: *Gesammelte Werke*. Hrsg. von A. Frisé. 2 Bde, Reinbek bei Hamburg 1978.
 - II Robert Musil: *Tagebücher*. Hrsg. von A. Frisé. 2 Bde, Reinbek bei Hamburg 1976.
 - III Robert Musil: *Briefe 1901—1942. Mit Briefen von Musil u.a.* Hrsg. von A. Frisé unter Mithilfe von M.G. Hall. 2 Bde, Reinbek bei Hamburg 1981.
- Pri navođenju citata iz *Sabranih dela* korišćeni su prevodi Božene Begović *Tri žene* (Beograd 1969, »Rad«, Biblioteka »Reč i misao« i Milorada Sofronijevića *Sjedinjavanja* (neobjavljen prevod, pripremljen za štampu u izdanju »Bratstva i jedinstva«, Novi Sad).

S nemačkog:
Milorad Sofronijević

robert muzil kao dramatski pisac

jerg ješ

Kada je 1955. godine u Darmštatu pokušano da se u novom izvođenju proveri Muzilov komad *Zanesenjaci* (*Die Schwärmer*) koji je 1929. u Berlinu doživeo praižvedbu u veoma osporavanoj verziji teksta i neuspeh kod publike, publika i kritičari pokazali su istu zbunjenost i nerazumevanje kao svojevremeno u Berlinu. »Da li je Robert Muzil zatajio, on koji je jedan od najznačajnijih autora prve polovine ovoga veka, naučnik svestranog obrazovanja i oštrouman mislilac, precizan u svojim formulacijama, izvrstan ironičar i veliki epicar? Ili je zatajila publika? Da možda još nije sazrelo vreme za ovaj komad napisan pre 34 godine? Ili možda komad još nije »zreo« za scenu?«, pitao se tada jedan kritičar. — Dakle, danas kao i u ono vreme odbijanje komada kao neprikladnog za scensko izvođenje, kao nepodesnog za jednu normalnu pozorišnu publiku,^x iznenađenost i začudenost zbog te konstatacije kad se radi o delu jednog inače tako renomiranog autora. Drugi Muzilov komad, farsa *Vincenz i prijateljica značajnih ljudi* (*Vinzenz und die Freundin bedeutender Männer*) je prilikom praižvedbe u Berlinu 1923. godine primljen sa manje obojnostima. Sve do danas komad se igra, doduše, ne baš često i sa različitim uspehom. Ova »farsa« ne ostavlja toliko otvorenih pitanja kao prvi komad; ona zauzima manje zapaženo mesto u Muzilovom dramskom delu. Moguće razloge za to razmotrićemo na drugom mestu.

Oba komada su napisana početkom dvadesetih godina, u vreme, dakle, kad se Muzil već intenzivno bavio pripremanja za roman *Čovek bez svojstva*. Stoga većina književno-naučnih pokušaja interpretacije Muzilovih drama² polazi od očiglednih paralela između drama i romana u osnovnim motivima, stilu, krugu prikazanih likova i njegovim kombinacijama i iz toga izvlači svoje zaključke.

Da li su ta dva Muzilova komada posmatrano s pozorišnog aspekta zaista samo neuspeli usputni rezultati jednog pretežno epski orijentisanog stvaralaštva; zar ih zaista treba shvatiti i vrednovati samo kao pripreme za glavno delo romanopisca? Pokušaćemo da u daljnjem polazeći od tih pitanja pronađemo odgovor na njih.

Zbirka Muzilovih kritičkih i teoretskih tekstova o pozorištu koja se pojavila 1965. godine³ olakšava pronalaženje novih kriterijuma za Muzilove dramske pokušaje, koji su možda saobrazniji njegovom delu. Većina tih recenzija i eseja bila je dotad nepoznata. Te Muzilove kritike i teoretska razmatranja o problemima pozorišta i dramske književnosti nemaju samo opštu književnu, istorijsku i vrednost po pitanju istorije pozorišta. Ona zajedno sa dnevnim beleškama pružaju i uvid u Muzilovu doživotna nastojanja da o formi i značaju drame kao roda stekne nova saznanja i ideje za jednu novu, svoju dramaturgiju. Pritom svoj kritički stav uvek iznova zasniva na pronalaženju novih mogućnosti. »Patologija pozorišta« je folija za shvatanje umetnosti na kome počiva celokupno delo. Recenzije nisu samo prožete ubistvenom ironijom, one »propasti pozorišta« suprotstavljaju jedan nov poredak, pozitivnu »utopiju« koja sve do u naše vreme zadržava važenje koje treba da se ostvari.⁴

Sa ove ovde ukratko skicirane pozadine jedne patologije i utopije pozorišta sada treba da posmatramo dva spomenuta komada. Možda možemo da anticipiramo: Muzil se nije zadovoljavao s jednom teoretskom utopijom koju je suprotstavljao — po njegovom mišljenju patološkom — stanju u pozorištu i dramskoj književnosti svog doba. Takođe je pokušao da na svoj način dā praktični primer sa svojim dramama, pre svega sa *Zanesenjacima*.

Sada ćemo prvo u globalu predstaviti uzroke za patološko stanje koje Muzil primećuje u pozorištu svog vremena — u pozorištu kome s jakim porugom priznaje samo još karakter »moralne ustanove jada i bede«.^{5xx}

Pokušaji ekspresionističkih dramatičara, koji su, posmatrani iz njegove perspektive lišeni duha, precenjivanje funkcije glumca i dramaturgije, tehnika koja je usmerena samo na rutinsko delovanje, okretanje od suštinskih umetničkih i pesničkih zadataka scene, sve to prouzrokuje »postepeno iscrpljivanje evropskih bina ad dementia«.⁶

Odlučno se okreće protiv stila ekspresionističkih dramatičara koji se »razmeće duhom«⁷, kao što je to slučaj kod Kajzera i Verfela (Kaiser, Werfel) i njihovog proklamovanog cilja »da duh pretvori u pokret«⁸ pretvaranje duha u pokret pretpostavlja postojanje onoga što treba da se pretvori, to ne dovodi do porasta duha već ga samo pokreće; taj princip, kao što se vidi, ne znači u duhovnom smislu više od stagnacije koja je samo promešana pri dnu«⁹. To antiintelektualno, manično-ekstatično, bučno prizivanje velikih ideja čovečanstva je za njega, koji se celog života i u svom stvaralaštvu užasavao svake puke sentimentalnosti, nepodnošljivo maglovito i neprecizno. Neizmerno, kao što on to ocenjuje, samovolji dramatičara izraza koja se gubi u subjektivnosti i pukoj »biografiji«, on suprotstavlja svoj zahtev za »svesnom ideografijom«¹⁰.

U interesovanju za biografske i psihološke detalje koje je u ono vreme bilo veoma rasprostranjeno, on s druge strane vidi i uzrok za preteran kult glumca čija je posledica da je ideografski pisac koji teži ka nečem višem od pukog uspeha kod publike sve više potisnut sa nemačkih bina. — Možda je Muzil već naslućivao kasniji neuspeh svojih *Zanesenjaka* na sceni kad je 1923. godine govorio o nesretnom odnosu u kome