

Ovakva poetska struktura značenja prepostavlja i jednog sasvim drugaćijeg čitaoca — emancipovanog čitaoca. Dok je u realističnom romenu 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 moral da se pokloni posebna pažnja (*Dnevničić I*, str. 347) i da bi tu moglo da se čitaju samo pojedine stranice (*Pisma I*, str. 333), onda on za ove svoje novele prepostavlja 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 umjetničkoj strukturi.
3. Da bi se nagovestila sva složenost književnog života dovoljno je samo ukazati na to da šira čitalačka publika radiju čita romane koji su u tradiciji 19. veka nego one u tradiciji Moderne. Nagrada Ingeborg Bahman za 1981. godinu (Klagenfurt) dodeljena je Ursu Jegiju za realizam i autentičnost, dakle i u me estetskih koncepta koji potiču iz 19. veka.
4. Za metodološki stav pri proučavanju tih recenzija vidi delo citirano u primedbi 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 poétique*. Paris 1979, S. 207. (»Raskinuti s mimožom i stvoriti apsolutni predmet kojim upravlja jedino zakoni njegove formalne nužnosti.«)
6. Vidi prikaze H. Vajnriha u vezi sa prividno smelom metaforom »des steppes de pierre de taillé«, koja u kontekstu Balzakovog romana uopšte nije smela već sama hiperbolična. (H. Weierich: *Sprache in Texten*. Stuttgart 1976, S. 191 i dalje) O Muzilovom obraćanju sa realističnim načinom pisanja govorio moj članak u: *Musil—Forum 6 (1980)*, Heft 1, S. 132—144.
7. Ulogu motivacije kao obeležja poeškog načina izražavanja naglašavaju Zerar Žene i Žan Koen. Vidi Ž. Koen: »Seule la ressemblance fonde la motivation et il n'est que deux types de signes, ceux qui sont motivés par ressemblance 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/prose réside dans les degrés de ressemblance significativement plus élevés dans la poésie que dans la prose« (vit. Ann. 5, S.202). G. Genette: »Langage poétique plus élevé dans la poésie que dans la prose«. In: G.G.: *Figures II*. Paris 1969, S. 123—153. Vidi takođe Muzil: Roman man neceg »Karlosačnjeng« (*Sabranja dela II*, str. 1313).
8. Odštampano u Karlo Corino: *Robert Musils »Vereinigungen«. Studien zu einer historisch-kritischen Ausgabe*. München 1974, S. 385 (ne u Frizevom izdanju).
9. Ponavljanje je konstitutivan princip u tekstovima Muzilovog savremenika Roberta Valzera, ali i u modernom romanu poput dela *Oči koje sve vide* Alena Rob—Grjea ili u Handkeovim tekstovima.
10. Vidi prikaze Žana Koena (cit. prim. 5) str. 129 i dalje i njegov izraz »pathème«.
11. Žan Koen smatra da poeške objekte karakteriše baš ono difuzno što nam pomaže da objasnimo zašto ovaj oblik bašte deluje tako poetično. Vidi M.—L. Roth: *Robert Musil les œuvres pré—posthumes. Biographie et écriture*. Paris 1980, S. 44.
12. U vezi sa ovom vrstom strukture značenja zanimljivo su razmišljanja i ispitivanja Mojimira Grigara: »Bedeutungsgehalt und Sujsaufbau in *Pekal Jan Marhoul* von Vladislav Vančura«. In: *Zeitschrift für Slawistik*, 14, 1969, S. 199—223.
- Opširne analize novele *Tri žene* publikovala sam u: *Cahiers de l'Herne*, Heft über Robert Muzil 1982, o *Iskušenjima smerne Veronike* u: *Sprachkunst 1981*.
13. Zahvaljujem Odeljenju za proučavanje dela Roberta Muzila na Univerzitetu u Saru što mi je stavilo na raspolaganje ove recenzije. Mičiko Me je već analizirala recenziju za *Sjedinjavanja* sa najrazličitijim stanovišta. (Michiko Mae: »Robert Musils Novellenband *Vereinigungen* in der Kritik seiner Zeit. Ein Beitrag zur historischen Rezeptionsanalyse«. In: *Doitsu Bungaku* 65, 1980, S. 44—55).
14. Otto Stoessl in: *Oesterreichische Rundschau* Bd. 32, 1912, S.73.
15. *Vossische Zeitung* 22. 6. 1924, isto u *Neue Badische Landeszeitung*, 2.8.1924 i u *Kieler Zeitung*, 3.1.1925.
16. U delu *Tri žene* uprkos naslovu vidimo muškarce kao glavne ličnosti, priča se iz njihovih perspektiva, oni prouzrokuju promene.
17. Gridi izgovara čarobnu reč, Portugalka čita knjigu sa zagotonim znacima (*Sabranja dela II*, str. 289), za Tonku stoji da je bila »potisnuta u blizini dubokih bajki« (*Sabranja dela II*, str. 289).
18. O. Stoessl (cit. prim. 14.), S.73.
19. J.E.P. in: *Berliner Börsen Courier* vom 11.4.1912.
20. *Literarischer Handweiser für die Katholiken*. (Freiburg i. Br.) Heft 6, 1925.
21. *Berliner Tageblatt*, 13.4. 1924.
22. *Kölnerische Zeitung*, Morgenausgabe, 19.4. 1924.
23. O. Stoessl (cit. prim. 14.), S. 74.
24. *Neueste Nachrichten* (Heidelberg), Nr. 94, 22. April 1912.
25. J. Schaffner in: *Die neue Rundschau*, 13.2.1911, S.1771.
26. *Vossische Zeitung* in *Neue Badische Landeszeitung* (vidi primedbu 15).
27. Vidi G. Genette: *Figures III*, Paris 1972, S. 195.
28. Dorrit Cohn: *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton N. J. 1978, zu 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)
29. Vidi kod M. Grigara (cit. prim. 12) koji kao obeležje moderne proze navodi slabljenje granice između govora ličnosti i delu i govora pripovedača (str. 201)
30. Vidi kod M. Grigara (cit. prim. 12), str. 222.
31. Ovo stanje, koje u sebi slijedi suprotnost, iste je strukture kao »choses poétiques«, kako ju je nazvao Žan Koen; kao poetično moralni bismo shvatiti i difuzno rešenje. (Vidi prim. 11) *Die Neue Kunst* (1913/1914), S.218.
32. *Beiblatt der Zeitschrift für Bücherfreunde*, NF 3, Band 2 (1911—1912), S.286.
33. *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: »Muzil 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)
34. Felix Langer in: *Berliner Tageblatt*, Morgenausgabe, 13. 4. 1924.
35. Tekst F. Šnake 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*.
36. Hajno Stro u listu *Berliner Börsen—Zeitung* od 24. 4. 1924.
37. 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. Frise. 2 Bde, Reinbek bei Hamburg 1978.

II Robert Musil: *Tagebücher*. Hrsg. von A. Frise. 2 Bde, Reinbek bei Hamburg 1976.

III Robert Musil: *Briefe 1901—1942. Mit Briefen von Musil u.a.* Hrsg. von A. Frise unter Mithilfe von M.G. Hall. 2 Bde, Reinbek bei Hamburg 1981.

Pri navodjenju 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 dramski pisac

jerg ješ

Kada je 1955. godine u Darmštatu pokušano da se u novom izvedenju proveri Muzilov komad *Zanesenjaci* (*Die Schwärmer*) koji je 1929. u Berlinu doživeo prazvedbu u veoma osporavanoj verziji teksta i neuspeli kod publike, publika i kritičari pokazali su istu zburjenost 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 oštrom misilac, precizan u svojim formulacijama, izvrstan ironičar i veliki epičar? 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?«¹, pitao se tada jedan kritičar. — Dakle, danas kao i u ono vreme odbijanje komada kao neprikladnog za scensko izvodjenje, kao nepodesnog za jednu normalnu pozorišnu publiku;² iznenadenost i začudenost zbog te konstatacije kad se radi o delu jednog inače tako renomiranog autora. Drugi Muzilov komad, farsa *Vincent i prijateljica značajnih ljudi* (*Vinzenz und die Freundin bedeuternder Männer*) je prilikom prazvedbe u Berlinu 1923. godine primljen sa manje odbojnosti. 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 pripremama za roman *Čovek bez svojstva*. Stoga većina književno-naučnih pokušaja interpretacije Muzilovih drama³ polazi od očiglednih paralela između drama i romana u osnovnim motivima, stilu, krugu prikazanih likova i njegovim kombinacijama i iz tog izvlači svoje zaključke.

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

Zbirka Muzilovih kritičkih i teoretskih tekstova o pozorištu koja se pojavila 1965. godine⁴ olakšava pronaalaženje 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 dnevničkim beleškama pružaju i uvid u Muzilova 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 pronaalaženju novih mogućnosti. »Patologija pozorišta« je folija za shvatjanje umetnosti na kome pociva celokupno delo. Recenzije nisu samo prožete ubistvenom ironijom, one »prostasti pozorišta« suprostavljaju jedan nov poredak, pozitivnu »utopiju« koja sve do u naše vreme zadržava važenje koje treba da se ostvari.⁵

Sa ove odre 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 suprostavljao — po njegovom mišljenju patološkom — stanju u pozorištu i dramskoj književnosti svog doba. Takođe je pokušao da na svoj način dà 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 jetkom porugom priznaje samo još karakter »moralne ustanove jada i bude«.⁶

Pokušaji ekspresionističkih dramatičara, koji su, posmatrani iz njeve 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 demdientia«.⁷

Odlučno se okreće protiv stila ekspresionističkih dramatičara koji se »razmeće duhom«,⁸ kao što je to slučaj kod Kajzera i Verfela (Kaiser, Verfel) i njihovog proklamovanog cilja »da duh pretvore u pokret«⁹ pretvaranje duha u pokret prepostavlja 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.¹⁰ 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 suprostavlja svoj zahtev za »svesnom ideografinjom«.¹¹

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

su se nalazile dramska umetnost i književnost.¹¹ Iz svojih posmatranja kao pozorišni recenzent znao je da je za većinu glumaca i reditelja bio prevelik zahtev kad se od njih tražilo »izlaganje jednog pesničkog idejnog mozaika«¹², da novi komadi koji su zahtevali takvu scensku interpretaciju ili uopšte nisuigrani ili bi uskoro bili potisnuti sa scene. Vladajući antiliterarni stav, nedostatak intelektualnog i nezauzdana subjektivnost navode ga da posumnja u sposobnost bine za egzaktnu reprodukciju nekog 'novog' komada.

Muzil izrazitu odbojnost gaji i prema precenjivanju uobičajenih pozorišnih efekata, protiv ulagivanja publici i korišćenja dramaturških gluposti kakve vidi u većini u ono doba tako omiljenih bulevarskih komada ili na primer u dramama jednog Antona Wildgansa (*Wildgans*). »To pozorište nije ništa drugo do brat šund-romana prošao kroz višu školu neimarstva«.¹³ On osuduje opšte rasprostranjeno mišljenje da i drama bez književnih vrednosti može da zadovolji zahteve scene i da deluje na publiku i odbacuje te »glumačke glasine« kao »glasine koje svojim stručnim blebetanjem o završetku činova, dramskoj strukturi i tome slično delom potiču sa odseka za germanistiku a delom sa tržišta opereta«.¹⁴ Svako sitničavo pridržavanje jedne »dramske tehnike« od strane autora, svaki sitničav trag jedne takve tehnike i njene primene kao kriterijuma za ocenjivanje od strane pozorišne kritike on ubraja u one prostore u kojima se dramski pisac podređuje gladi za ulogama pozorišnih zvezda i važi za dobrog dramatičara jedino ukoliko dopusti da ga zloupotrebe kao pozorišnog »pogonskog inženjera«.¹⁵ Za Muzila ta epigonalno ukrućena dramaturška tehnika više ne važi zato što mu se u njegovu vreme čini praznim šablonom. Ona je za njega zbir pravila koja su prvobitno imala neki smisao ali su taj smisao izgubila jer ono što se u pozorištu njegovog vremena naziva tragičnim ili dramatičnim za njega nije ništa drugo osim »misao siromašne konvencije« koja svojim patetičnim afektima »u višem, istinskom i duhovno budnom životu« više ne igra »važnu ulogu«.¹⁶ Međutim, najviše je ogorčen zbog toga što komadi u kojima dolaze do izražaja jedino takve formalno i misao krute konvencije uvek iznova nalaze zahvalnu publiku koja će ih prihvati.

Ali, kao što smo rekli, Muzil se ne zadržava na tom negativnom kritizerskom stavu. Svuda gde donosi neki sud ili ukazuje na nepovoljne prilike — dakle koncipira jednu patologiju pozorišta — on razvija i pozitivne aspekte, ukazuje na nove, bolje, možda utopiske mogućnosti.

Njegovo odbijanje ekspresionističke nepreciznosti i neobjektivnosti treba posmatrati i oceniti paralelno sa njegovim negativnim ocenjivanjem racionalističke formalnosti dramske tehnike drugih autora njegovog vremena.

Muzil tim pojavama suprotstavlja zahtev za novim duhom — i u pozorištu. »Duh« kako ga on shvata znači sintezu osećajnih i intelektualnih komponenata. On pod time podrazumeva »jednu mešavinu koja se sastoji kako iz doživljaja tako i iz njihove klasifikacije, dakle u izvesnoj meri kako iz mnoga razuma tako i iz mnoga osećanja, koja je skoro uvek bila obeležje čoveka koji ukazuje na unutrašnji put.«¹⁷ To je dakle stav u kome se osećanje koje traži, i jasno određivanje spajaju u uzajamnoj reakciji u jedan kompleks, u kompleks koji Muzil opisuje formulom »tačnost i duša«. On od nove drame, čija je namera da prikaže ne »biografiju« već »ideografiju«, ono što je duhovno tipično, zahteva neposredan izraz tog stava ili tog stanja. Za to koristi pomalo nejasan pojam »idejna drama« ali tom pojmu dodaje i definiciju koja obuhvata suštinu njegove utopije jedne nove drame proizašle iz novog duha: »Samo od sebe se podrazumeva da bi idejna drama koja ne hvata difuznu svetlost već pokreće ljude određenim duhovnim zracima koji, uzgred budi rečeno, treba da zrače iz njih samih, zahteva ogroman napor, preinačavanje i promenu. Za to je potrebna ideološka strast i sposobnost za konstrukciju; jer tu ne treba stvoriti samo likove već i sliku u kojoj oni stoje, okvir, zid, kuću, čak novi prostor; i sve to treba da bude izgrađeno ne samo sa strašu misliću već i da postane providno i nevidljivo tako da se primećuje samo u kretanju likova koji u tome žive i gledaoci postepeno dovode do saznanja.«¹⁸

Jasno je da tragični konflikti u konvencionalnom smislu u toj novoj drami nemaju više mesta. Ne postoji više neslaganje delatnih pojedinaca sa moralnim ili etičkim zakonima kao preduslov tragicinih odnosa. Muzil duduše registruje nesigurnost ljudske egzistencije u njegovom vreme uoči haosa. Međutim, on odbija pokušaj idealističkih ili racionalističkih globalnih rešenja u drami, uopšte u svom delu, i izjašnjava se za empirijsku metodu za koju je svet »beskrajan zadatak sa progresivnim delimičnim rešenjima«.¹⁹ On to obuhvata formulacijom da »na mesto tragicne protivrečnosti pojedinca prema zakonu treba da dode ispoljena protivrečnost u zakonima zemaljskog postojanja koja je često nerešiva ali koja se uvek može prevazići«.²⁰

V. Berghan (W. Berghahn) u svom tumačenju Muzilovog komada *Vincenc i prijateljica značajnih ljudi* ukazuje na to da pojedini elementi te farse anticipiraju Direnmatovu (*Dürrenmant*) dramaturšku tehniku. Zaista se mogu primetiti paralele između Muzilove utopije nove drame i Direnmatovog stava prema dramskoj književnosti i funkcijibine. One, međutim, nisu direktne pozajmice od švajcarskog autora već pre potiču od neke vrste duhovne srodnosti, od sličnog stava prema problemima modernog društva. Duduše, osnova za takav stav je kod ova dva autora potpuno različita. Direnmant se izjašnjava za dramaturgiju eksperimenta polazeći od svog protestantskog pogleda na svet koji ga prisiljava da »sumnja u ono što se naziva dramskom strukturu«.²¹ On u svom oblikovanju ne sledi neki nadređeni plan, neke opšte važeće principe, već pokušava da svoj cilj postigne polazeći od neposredne ideje. Komadu smatra jedinom legitimnom formom u naše vreme jer, slično Muzilu, ne vidi više etičke ili moralne pretpostavke za tragicne odnose u ovo doba. Nasuprot tome Muzil dolazi do sličnih rezultata polazeći od svog empirijskog stava.

Sledeća važna komponenta u Muzilovoj pozorišnoj utopiji jeste zahtev za jačom literarizacijom scene, za naglašenijim usmerenjem na pesničko. On misli »da život pozorišta koje bioskop sve više potiskuje zavisi od toga da ono nauči da se prilagodava pesničkom umesto teat-

ralnom«.²² Interesantno je da on ovde i na drugim mestima u filmu tog doba vidi dosledan nastavak pojava degeneracije u pozorištu. Važan sastavni deo dramaturgije nemog filma bila je upravo gruba radnja usmerena na opšte delovanje na široke mase kao i šablonizovana psihologizacija. Pod većim usmerenjem na pesničko Muzil ne podrazumeva primarno promenu radnje i karaktera drame već je za njega težište u domenu jezika. Carolija i duhovna fascinacija koja zrači iz izgovorenog dramske reči za njega su elementarno jezgro jednog pesničkog pozorišta. Samo polazeći od reči je moguća ona istovremena povrednost i nevidljivost koju strasni misilac očekuje kao delovanje svojih ideoograma i u drami. Veliki u zori za takav stav su mu Šekspir i Bihner (Büchner). U komentaru jednog izvođenja Bihnerove drame *Dantonova smrt* on se divi njegovoj sposobnosti da duhovne odnose kroz reč pretvori u činjenicu, da ih oživi. Kao uvod on u toj kritici kaže: »Kako bili izvodio Bihnera da sam dramaturg Moskovskog umetničkog pozorišta? Pre svega polazeći od reči. Ta reč je kod Bihnera poput grozničavog osipa koji izaziva šarene, lepe, neravnomerne mrlje koje su te i tamo spajaju u neobične formacije. U početku beše reč: to važi za celu epohu. A pre reči beše Šekspir.«²³

U upravo navedenom odlomku iz teksta Muzil navodi ime jedne pozorišne trupe čiji je stil prikazivanja za njega — pored svih njegovih težnji za inovacijom u pozorištu i drami — bio pojam onoga što je on priželjkivao kao scensku realizaciju svoje utopije. Gledao je Moskovsko umetničko pozorište koje je u ono vreme bilo pod upravom Stanislavskog još pre rata u Berlinu. Sada, 1921. u Beču gleda samo deo trupe koja se raspala nakon nemira ruske revolucije, ali njegovo odobravanje je nesmanjeno. Njihova igra je za njega olikeće pesničkog pozorišta i zacele je uticalo na njegovu dramsko stvaralaštvo. U toj igri vidi scensku umetnost budućnosti. Skoro sve što je Muzil u pozorištu nemačkog jezičkog područja svog vremena osudiova kao patološko ovde se pokazuje u skladu s njegovim idejama. Neka ostane otvoreno pitanje da li se njegov »program« poklapao sa Stanislavskijevom *Etikom* pozorišta zbog unutrašnjeg srodstva ili je razvijen direktno iz nje. U svakom slučaju dolazi se do zapanjujućih paralela ako uporedimo ciljeve koje oni i jedan i drugi postavljaju. Jedna teza Stanislavskog kao da potiče od Muzila: »Umetnički je zadatak i stoga i zadatak pozorišta da se stvari unutarnji život jednog komada i njegovih uloga i celokupno scensko otelovljenje biti i ideje iz koje se rodilo delo pisci ili kompozitora.«²⁴ Izvođački stil ovog pozorišta kasnije je odbačen kao impresionistički ili realistički i nakon kontroverze između Brehta i Stanislavskog obezgrevan kao »kulinarški«. Međutim, Muzil se divi njihovoj krajnjoj koncentraciji i preciznosti u izvođenju, njihovom odbacivanju svakog izvljavanja pozorišnih zvezda, svake trke za pozorišnim efektima, njihovoj suptilnoj »umetnosti gradnje vremena i intenziteta« koja je prosejana »u svim dimenzijama jedne magične režije:... oni daju čist zvuk oslobođen svih glumačkih sporednih šumova, pesnički zvuk, a ono što izvode nije više pozorište već umetnost.«²⁵ Divi se tom izvođačkom stilu jer direktno odgovara njegovim umetničkim težnjama: težnji da se pokaze suština iza stvarnosti, lebdenje između realnosti i irealnosti, da se osvetli duhovna struktura u pojavnom svetu.

U svojoj drami *Zanesenjaci* koja se pojavila 1921. godine Muzil pokušava da ostvari svoju utopiju nove drame. Pritom je svesno odstranio sve utiske koji su mogli da mu se nametnu iz aktuelnih izvođenja: »Kad sam pisao Zanesenjake namerno nisam išao u pozorište. Hteo sam da napravim svoje pozorište.«²⁶ Muzil se ovde svesno izlaže sopstvenim zahtevima. Njegovu dramu čemo ovde posmatrati u tom odnosu a ne kao pripremnu studiju za *Čoveka bez svojstava*.

Za Muzilovu tehniku rada i njegovo izvođenje teme zacele je vredna pažnja njegova polazna situacija pre definitične verzije drame: u svojim prvim beleškama²⁷ on saopštava da je pre konačne verzije imao u vidu tri potpuno različite mogućnosti izvođenja, različite po pitanju vodenja radnje, scenske strukture i likova. Verzija koja je pred nama je, dakle, samo jedna od predočenih mogućnosti oblikovanja jedne duhovne strukture u određenim poljima snage promenljive konstelacije i nastalih varijacija. Spoljašnja situacija u kojoj se odigrava ovaj proces ostaje za njega relativno nebitna, on je smatra tako reči banalnom, za relativno nevažno površinsko kretanje, pošto mu je stalo do očrtavanja jednog ideološkog kretanja.²⁸

Sledimo u glavnim crtama tu radnju koja je spojila posmatrano zaista više nego oskudna: susreću se dva para; Tomas i Marija, Anselm i Regina, Marijina sestra. Njihovi konflikti se odigravaju u Tomasovoj kući u koju su pobegli Anselm i Regina sa njenom prijateljicom pred Reginim mužem Jozefom. Jozef stiže s jednim privatnim detektivom kako bi razjasnio situaciju i time se pokreće radnja. Tomas gubi svoju ženu Mariju koja ga napušta sa »zanesenjakom« Anselmom. Anselm i ona odlaze iz kuće. Ostaju Tomas, njegovu svastiku Regina i šurak Jozef koji preti da će obelodaniti neke stvari. — Radnja koja se u uobičajenom smislu teško može nazvati dramatičnom, a ipak se može primetiti jedno skriveno kretanje. To nije razvijanje i nudjenje gotovih rešenja već pre jedno tako reči razigrano isprobavanje raznih mogućnosti rešenja koje nastaju konstelacije likova i problema. — Rezultat, koji zacele predstavlja samo jednu od mogućnosti koje je Muzil sebi predočio, jeste privremeno rastvaranje sredenih odnosa upitnjem zanesenjačko-anarhičkog. Pritom ta dva fronta nipošto nisu striktno suprotstavljeni jedan drugom. Stavši, četiri centralna lika zauzimaju promenljive pozicije koje se uzajamno uslovljavaju ili isključuju. Ovde smo suočeni ne toliko sa psihološki motivisanim procesima koliko sa apstrahujućim ideoogramom koji navodi na poređenje sa procesom hemijske reakcije. Zašto se sve to tako odigrava, zašto se na primer Regina udaljava od Anselma a ovaj se okreće Mariji, zašto Tomas pasivno posmatra kako ga Marija napušta s Anselmom, teško se može dokućiti; autora jedino interesuje s kojim se to mislima i osećanjima, izraženim kroz reč, dogada. Tri sporedna lika, Jozef, deketiv Štader i gospodica Mertens, karikature jednog spoljašnjeg, malogradanskog reda, pritom igraju samo ulogu katalizatora koji izazivaju ovu ili onu reakciju glavnih likova. — Interpretacija

tori ovog komada³⁰ s pravom ukazuju na strukturalnu sličnost sa Geteovim romanom »Izbor po srodnosti« (*Die Wahlverwandtschaften*).

I u *Zanesenjacima* muzilovska je tema potraga glavnih likova za novim mogućnostima orijentacije između stvarnosti i nestvarnosti, između razuma i osećanja, nakon što se izgubilo ili nedostaje opredeljenje za absolut. — Takvim se pokazuje Reginin nesigurno-siguran položaj, koja ne zna šta je njenovo uverenje ali zna da je citavog života činila sve protiv tog uverenja. Ona se samo buni protiv svega što je inače svima dovoljno.³¹ Anselm, kao »nodredeni čovek«³² koji beži pred »određenim« čovekom Jozefom kasnije se s Marijom daje u »kukavan beg u stvarnost«.³³ Tomas, čovek pojmove i razmišljanja čija osećanja sede »u glavi«³⁴, na kraju naziva sebe samo naizgled bezosećajnim sanjarem: »To su naizgled bezosećajni ljudi. Hodaju naokolo, posmatraju šta rade ljudi koji se u svetu osećaju kod kuće. I nose u sebi nešto što oni ne osećaju. Propadanje svakog trenutka kroz sve u bezdan. A da ne potonu. Stanje stvaranja«.³⁵ To stanje je definisano parodoksalnim aforizmom koji je tipičan za Muzila: »Čovek nije nikad toliko pri sebi kao kad gubi sebe« i koji Tomas izgovara čak na dva važna mesta u drami.³⁶

Umesto radnje u konvencionalnom smislu imamo seriju dugih dijaloga, koju samo tu i tamo prekida poneka kruta prividna radnja farsičnog karaktera: takvi su Anselmovi »kao da-postupci«, njegove manipulacije sa ladicom pisaćeg stola u kojoj leže dokumenta koja ga okrivljuju, gašenje cigarete na svojoj ruci pred Marijom, njegovo hinjeno samoubistvo; zatim Tomas, koji zatiče Anselma i Mariju u mraku i naizgled im preti pištanjem ili scena u kojoj se apsolutno neokaljani Jozef i detektiv Štadler poput lopova šunjaju u rano jutro kroz kuću. — Spoljni ponašanje njegovih likova za Muzila je i ovde očigledno samo privremena i izražajno siromašna slika unutarnjih stanja. Težište je na rečitim refleksijama o procesima koji se odigravaju u njegovim likovima. Ništa se ne dogada a da »potencijalitet« (tog dogadanja) »nije potanko raspravljen«.³⁷

Autor, međutim, očigledno ne pridaje veliku vrednost ni jednom usmerenom rasporedu tog dogadanja. Nemamo više jednu preglednu sukcesivnost koja se kod uobičajene dramaturške konvencije gradi tako što se razvija radnja. Nastupi i izlasci likova često izgledaju slučajni,³⁸ kraj činova usledi naglo³⁹ u prostorima bez realnih granica. Odnos između vremena i prostora se gubi u toj fantastičnoj atmosferi. Ovde vidimo realizaciju jednog poetskog principa koji je Muzil sleđio i kasnije u »Čoveku bez svojstava«: »Ostaviti život u stanju neodlučnosti. Ravnodušnost stvarnosti i istorije.«⁴⁰

Nedostatku spolašnje aktivnosti u *Zanesenjacima* odgovara prezanje od bilo kakvog tragičnog spoja. Nedostaju sve pretpostavke — na pr. socijalne razlike — za spoljne konflikte. Glavni likovi imaju otrilike iste godine, isti stepen obrazovanja, isto poreklo. Osim toga nisu bespomoćno izručeni prilikama u kojima se nalaze već su itekako u stanju da ih objektiviraju putem refleksije. »Svaki konflikt ima svoj značaj samo u određenoj atmosferi«⁴¹ — tako Muzil kroz lik Tomasa opisuje taj antitragični stav. Ljudske strasti kao što je ljubav i konfliktne situacije koje iz toga nastaju gube svoje tragično značenje u relativizaciji: ljubav tu nije ništa do »telesni susret fantazija«⁴², ona je »jedina stvar koja ne postoji između muškarca i žene«⁴³, ona je više »duhovni doživljaj«⁴⁴, ili ljudi »žele da budu voljeni samo zato što ništa ne ostvaruju«.⁴⁵

Slično neodredenosti u vodenju radnje bez konkretnih konfliktata neodreden je i prikaz četiri centralna lika. Oni pokazuju samo neke karakteristične osobine a više se pred posmatračem pretvaraju u dijalogu u nosioce određenih osećajnih i misaoni afimite sa promenljivom funkcijom. Muzil na početku komada u opisu lica navodi njihov tipičan osnovni ton izražavanja. Time, međutim, ne postiže fiksiranje razvojnog toka već pre apstrakcije, labav okvir za likove u igri osećanja i misli. Naročito je tipičan njegov opis Regine kao »mračne, neodredljive, dečak, žena, čarolija iz snova, podmukla čarobna ptica«.⁴⁶ Parovi koji se u toku komada nalaze i gube nisu bračni ili ljubavni parovi u uobičajenom smislu. Promena propalih veza nastaje jedino zbog promene duhovnih ili druševnih prespektiva. Samo su sporedni likovi, pre svega Štadler i gospodica Mertens ocrtni preciznošću karikaturiste kao statibilni tipovi. Glavne likove ne treba shvatiti psihološki, oni nisu uloge u uobičajenom smislu. Posmatrač preima utisak da oni sami ništa ne znaju o svom karakteru, da su — kao bića refleksije, reakcije a vrlo malo akcije — stalno sami u potrazi za svojim »određenjem«.

»Stvarnost je uvek samo jedan ukrućen pojedinačni slučaj mogućnosti, ono što je naizgled jednoznačno samo je neizražena višezačnost, čak protivrečnost, u onom što je naizgled stabilno pri boljem posmatranju se otkrivaju neprestane promene, postupnost je uvek istovremeno i naprednost, svaki proces je i stanje.«⁴⁷ Tako G. Bauman (Baumann) opisuje globalno osnovnu strukturu u Muzilovom delu koja se može prepoznati i u njegovoj utopijskoj drami *Zanesenjacima*.

Cak je i u scenografiji koju Muzil opisno koncipira na početku svakog čina prepoznatljiva ista struktura: fantastične apstrakcije realnosti treba da tvore »novi prostor, okvir«⁴⁸ za ono što se događa. One treba da dogadanje učine transparentnim za publiku koja će slediti prikazane reakcije.

Jezik, koji je zapravo Muzilov medij u ovom komadu, trebalo bi podvrgnuti iscrpnjoj analizi nego što je to u ovim okvirima moguće. Mogli bismo u ovom komadu da pokažemo više slojnu skalu Muzilovog stila. — Ovde je jedino moguće ukratko rezimirati rezultate analize teksta: Muzil se u jezičkom oblikovanju ovog komada pokazuje jasno u jednom medustadijumu svog pesničkog razvoja; u stadijumu u kome se mračno-metaphorična mistifikacija *Sjedinjavanja (Vereinigungen)* meša sa mirnom strašću i žestokom elokvencijom kasnijeg ironičara. — *Zanesenjac* na prvi pogled izgledaju kao komad s obiljem zabavnih dijaloga. Međutim, pri boljem posmatranju ili slušanju veoma će se brzo utvrditi da to obilje dijaloga pri oskudnoj radnji nema nikakve veze sa površnom konverzacijom. Glavni akteri u svom načinu govora ne pokazuju ništa karakteristično po čemu bi se mogli prepoznati kao određeni likovi. Svi oni izgledaju jedino opsednuti snažnom prisilom za formulaci-

jama. Neodredeno kruženje oko nejasnih problema nadovezuje se u dijalogu od jedne aluzije do druge; ponekad ono prerasta u emfatički razuzdan metaforiku, ili je uvek iznova nabijeno u kaustički skraćene parodoksne aforizme. Skoro se svaka faza dijaloga uliva u jedan takav aforizam ili se razvija iz njega. Da li se ovde pokazuje Muzilova namera da u *Zanesenjacima* stvoriti ljudi koji će u potpunosti biti sastavljeni od citata.⁴⁹ Nedostatak pozicije kod figura koje govore postaje jasan u ambivalentnosti njihovih iskaza koji tek što su izrečeni bijavu poništeni u zavisnosti od dotične situacije u polju napona promenljivih odnosa. — Sve u svemu tekst koji je potpuno nedramatičan jer je suviše kompleksan i nedovoljno jasan, tekst koji više komentariše tok dogadaja nego što ga vodi. Ali takva ocena vodenja radnje i dijaloga kao nedramatičnog sledi merila koja je Muzil odbacio. On je sa svojim *Zanesenjacima* htio dati primer za novu dramu. Trebalо je da to bude komad koji će glumcima, režiserima, scenografiama i publici postaviti drugačije, više zahteve od uobičajenih. Zaista je ovde napravio svoje pozorište, tako što je u dalekoj meri izbegavao sve što je puko teatralno i umesto toga koncipirao svoju verziju jedne pesničke *idejne drame*. Muzil je sam vrlo dobro znao da ovim komadom nije stvorio ništa uobičajeno. »Moje pozorište, pozorište Zanesenjaka i Stanislavskog (pri čemu Stanislavski verovatno nikad ne bi igrao Zanesenjake) je utopiski i suprotno razvoju ili po strani od njega.«⁵⁰ Kad je nakon dugo vremena ponovo pročitao *Zanesenjake*, sam je ustanovio da ovaj u svakom pogledu krajnje koncentrisan komad dovodi do zamora i ta zapažanja beleži u svoj dnevnik. U retrospektivno samouironičnom tonu, on kaže da je nastupajući zamor pri čitanju drame verovatno osveta onih »zakona dramaturgije« kojima se on tako često rugao. U toj samokritici on objašnjava i razloge za to: »Drama mora da ima prazan hod, mesta mirovanja, prorede itd. . . To je verovatno povezano sa uobičajenom psihologijom percepcije, ali cilj jedne drame i nije da bude religijski ili filozofski dokument.«⁵¹

Prema tome, prilično je razumljivo što su *Zanesenjaci* nakon svog pojavljivanja 1921. godine naišli na vrlo podeljen prijem. Jedni su u tome videli »početak jedne nove epohe«⁵² i iz tog pravca je došlo i priznanje koje je Muzil 1923. doneo Klajstovu nagradu. (Kleist-Preis). Drugi — a to je bila većina kritičara — u komadu nisu videli ništa osim u najboljem slučaju roman u dijalozima, teško razumljivu dramu za čitanje ispunjenu jednom fascinantnom ili i ritirajućom atmosferom. — Pozorišta se iz razumljivih razloga nisu usudivala da se privata drame. O skandalu oko duga odlagane premijere u Berlinu već smo govorili.

To da je Muzil uprkos malo ohrabrujućem prijemu svojih *Zanesenjaka* ubrzalo potom počeo da radi na drugom komadu ima različite razloge. Prvo je bio razočaran zbog nedostatka interesovanja na koje je naišao njegov dramski prvenac kod pozorišta. On na to reaguje sa žestinom, tim pre što mu je uspeh radi obezbjeđivanja egzistencije bio što pre potreban. Iz tog razočaranja je razumljiv i deo njegovog izrazitog resantimana prema uspešnim dramatičarima Kajzeru i Hauptmanu. Razočaranje zbog neuspeha prvog komada bilo je zacelo jedan od razloga za pomalo cinične i skoro očajničke reakcije koje su dovele do pisanja njegove farse *Vincenc i prijateljica značajnih ljudi*. S druge strane verovatno je, ako se ima u vidu Muzilov način rada, da se radi o satiričnom okretanju jednom fiksiranim situacijama i problemima kakvi su postavljeni u njegovim *Zanesenjacima*. — Ali ma koji razlozi da su doveli do nastanka *Vincence*, Muzil sam priznaje negde oko 1924. godine: »Ovo nije knjiga koja je u liniji ostalih već skoro u neodgovornost.«⁵³

Pritom sigurno nije više imao pred očima cilj ostvarivanja svoje utopije. On se čak sa satiričnom namerom udaljuje potpuno od nje u težnji da kroz preterano, izopačeno korišćenje poznatih dramaturških trikova, te iste razoblici kao jeftine kolportažne trikove. Muzil dakle ne kopira priznate dramatičare svog doba poput Šoa, Sternhajma (Sternheim), Kajzera i Vedekinda (Wedekind) — kao što su mu prebacivali — već ih onoponaša u jetkoj karikaturi.

Na ovom mestu bi iscrpno tumačenje farse bilo suvišno. Priključićemo se odličnim rezultatima dva istraživanja V. Brauna⁵⁴ i H. Arncena⁵⁵. U ta dva rada se s jedne strane spoznaje momenat kolportažnog, blefa, kiča kao Muzilovog izraza otudene stvarnosti: »Otudenost je uvek . . . u najužoj povezaniosti sa moći komercijalnog, sa izobličenjem svog delovanja u trgovinu, sve istine u robu, ono čak sâmo zavisi od toga.«⁵⁶ S druge strane se u »Vincencu« prati onaj za Muzila tipičan naboj između metamorfoze i konstantnosti i to kroz interpretaciju dvostrukog para suprotnosti »ljubav—intelet i promena—trajanje«⁵⁷.

Kad Muzil ovaj komad sam naziva »skokom u neodgovornost«, on time zacelo ne misli na izbor teme i motiva koji su bili i ostali njegove »Životne teme«. I očrtavanje satiričnih karikatura ga okupira od početaka njegovog književnog stvaranja pa sve do rada na romanu. Ovaj dramski pokušaj mu se čini neodgovornim verovatno samo zbog toga što u farsi ne sledi put ka novoj drami onako kako ga je koncipirao. Doduše, o njegovoj snalažljivosti kao pisca i veštini dramskog pisca govori to što mu je ta samorionična stilska vežba u veštini »dramskih novina«, kako više puta naziva svoje kolege skorojeviće u pozorištu⁵⁸, tako dobro uspela; dobro što se tiče scenskog delovanja komada. Spolja komad zaista deluje, sa svojim bombastičnim farsičnim elementima, kao tričarija za publiku koja ipak radije ide u bioskop. Muzil, međutim, u konceptu za predili pogovor uz *Vincence* pod naslovom »Novi humor« sâm nagovještava u kom se stilskom pravcu ovde kreće. To nije Vedekind koga su stalno nazivali velikim uzorom za njegovu farsu, jer je sličnost tipova i miljea na bini moralu biti očigledna. Vedekind, doduše, prikazuje slične figure u svojim komadima, kao što je figura varalice; on ih je, međutim, stvorio kao inkarnaciju za svoj »duh tela« iz potpuno drugaćeg stava nego što je Muzilov. »Linija pre ide preko Morgensterne, dadaizma, do Ringelnaca i u izvesnom smislu Brehtovih i Bronenovića lakrdija.«⁵⁹ Muzilov »novi humor« u drami, dakle, nastaje i iz nameđe da se u besmislu pokaže neki viši misao. — Kao što razvoj moderne drame i scensko delovanje ove farse do danas pokazuju i ovde su bile otvorene utopijske mogućnosti. Nažalost, autor koji je imao drugi cilj pred očima nije ih uzimao za ozbiljno, nije ih dalje razvijao već ih je ratiđe odbacio kao neodgovornost.

muzilovi dnevnički

(razmišljanja o njihovom novom izdanju)

adolf frize

Muzilovi dnevnički zasad postoje samo u jednom provizornom izdanju. Provizorno ovde treba shvatiti doslovno: postojeće izdanje je neotpuno, osim toga već godinama rasprodato. Poslednjih sedam primeraka prvog izdanja iz 1955. godine — to je bilo nešto preko 6000 primeraka i dodatnih 1000 koje je preuzeo jedan književni klub — prodato je u drugoj polovini 1964. godine. Otada je, dakle, prošlo skoro deset godina. Slično je i sa »dodatkom« iz 1957. Prvih 530 strana kojima počinje knjiga *Dnevnički, aforizmi, eseji i govor (Tagebücher, Aphorismen, Essays une Reden)* dopunjeno je u »Dodataku« knjige *Proza, drame, kasna pisma (Prosa, Dramen, späte Briefe)* sa još nekim 80 strana. To su delom bile bešeke koje su se odnosile na novi i u to vreme završni svezak (na *Zaostavštinu za život (Nachlaß zu Lebzeiten)*) koje je u ono vreme dvadeset godina nakon prvog izdanja ponovo štampana kao zbirka, na rane novele *Sjedinjavanja (Vereinigungen)*, na još raniju novelu *Začarana kuća (Das verzauberte Haus)*, na dramu *Zanesenjaci (Die Schwärmer)*, na novele *Grida (Grigia)* i *Tonka*; naknadne bešeke su delom dopunjavale prvi izbor. Izdavač je ovaj put registrovao prodaju poslednjih trideset primeraka već godinu dana kasnije, u drugoj polovini 1965. godine.

Postojo je čitav niz u ono vreme opravdanih razloga zašto je 1955. — uprkos izvesnoj reviziji — i još i 1957. ostalo na provizorijumu. Neću da kažem da bi bilo uzaludno rekapitulirati ih, ali pošto ili ukoliko su oni iskazani u komentari u predgovorima, ne izgleda mi više toliko delotvorno ponovo se pozabaviti njima. Doduše, ostalo je nedrečeno poneko važno razmišljanje. To nije isključeno, bilo je tu i takvih razmišljanja koja su, iako nisu bila odlučujuća, ipak delovala na druga razmišljanja zasnovana neposredno u materiji — ili još opreznije rečeno: koja su prethodila svakom drugom razmišljanju usmerenom na praktične ciljeve. To se na primer odnosilo na zabrinutost — koja je 1954/55. nesumnjivo bila prenaglašena — da bi Muzilove zabeške, ukoliko se ne bi vršila izvesna oprezna i veoma tanana selekcija, mogle dodatno otežati ponovnu recepciju ovog autora koga odvajkada bije loš glas da je težak; da bi mogle, zajedno s Muzilovim tvrdokornim insistiranjem na preciznost u esejima i govorima koji su štampani zajedno sa zabeškama, pre usporiti nego potaknuti comeback kome je izdavač, i naravno ne samo izdavač, odlučno stremio. Zaboravilo se, naročito u toku kasnijih novih izdanja, a u meduvremenu je postalo i beznačajno da je drugo izdanje *Coveka bez svojstva (Der Mann ohne Eigenschaften)* u jednom tomu, kao 1952. godine, izšlo tek u proleće 1956.; i to je bio razmak od skoro tri i po godine. Izdavač je, pre nego što se odlučio na novo izdanje, ostavio sebi godinu dana pošto nije bio siguran da li — nakon ne baš brze prodaje prvih 6000 primeraka — može kalkulisati bez većeg rizika novih četiri — pet — hiljada primeraka. Tada se još nije bila rasplamsala polemika oko problema novog izdanja, naročito protiv izdavanja posthumnog dela.

Ali uz nikad sasvim konkretna razmišljanja postojali su isto tako malo konkretni argumenti koji su se ticali principijelnih stvari. Zapravo, agrument je već suviše direktna reč, koja isuviše traži alternativu. Bila su to više pitanja i upućivanja. Na primer pitanje šta je to egzemplarno u jednom dnevniku ili — radi se samo o neznatnom pomeranju smisla — pitanje šta jedan dnevnik čini egzemplarnim. Ako želimo da predocimo sebi šta se pod tim podrazumeva, nije potrebno vratiti se davdeset godina unazad. Imamo u najnovije vreme, sa Maksom Frišom (MAX Frisch), Brehton (Brecht), pre toga s Gombrovicem (Gombrowicz), Kanetijem (Canetti), ponovo primere za književno stvaranje u obliku dnevnika. Pitanje šta je egzemplarno za dnevnik implikuje predstavu, plašim se neku vrstu idealizovane predstave, o jednom književnom rodu koji se može bar donekle egzaktno odvojiti, koji, ako bi ga trebalo definisati, pokazuje zapanjujuću fleksibilnost, ali koji nikad zapravo ne izmiče mogućnosti da se sveđe na jednu definiciju. Jedni su se u svojoj predstavi o tome u ono vreme verovatno — kao na primer danas prema Kanetiju, Frišu — orientisali prema Židovom (Gide) dnevniku koji je danas još aktuelan za nas, drugi prema slično aktuelnom dnevniku Ernsta Jinger (Jünger) ili Žilijana Grina (Julien Green); to su dnevnički koji su — sve u svemu — nastali s pogledom na adresata, na kolektiv zamišljenih čitalaca, odnosno: koji su već u koncepciji nastali kao književni proizvodi ili su se barem razvijali i kao prilog za dijalog sa javnošću. O tome dosta rečito svedoči već i to koje mesto Friš daje tako reći nepredanim novinskim izveštajima, koliko tačno izračunava njihovu funkciju, kako okreće vrednost njihovog komentarisanja u svoju korist i stoga ugraduje samo takve vesti koje garantuju tu korist koju očekuje. Različitost Muzilovih dnevnika se ne iscrpljuje u jednoj reči. Ona se zasniva, ako detalje jedne poredbene paralele ostavimo po strani, već na suštinski drugaćijoj pretpostavci: Muzil dnevnik je deo zaostavštine i kao takav i po tome verovatno različit od Brehtovog *Radnog dnevnika (Arbeitsjournal)*, on nije, sasvim nedvosmisleno nije programiran za zamišljenu (ili nadanu) posthumnu prisutnost.

U diskusiji oko pripremanja izbora 1955. godine bio je konkretnije i time više povod za analizu ukazivanja na Muzilove bešeke iz ratnih godina, iz Prvog svetskog rata. Tu su se, naizgled, nametala poređenja koja su ciljala na jedan generacijski doživljaj viđen s aspekta testa. Možda je 1954/55. još živelo nešto od očekivanja na koje je ratna literatura sredine i kraja dvadesetih godina — bilo time što je rat u njoj ponegde glorifikovan, bilo time što je proklinjan i odbacivan — nedvosmeleno

Pitanje od koga smo pošli, da li Muzilova nova estetika drame može da se ostvari na sceni, mora ostati otvoreno. Sam Muzil je, upravo što se tiče *Zanesenjaka*, s razlogom sumnjavao u to. Mi ćemo se pridružiti toj sumnji, naročito zato što njegova patologija pozorišta i danas u dalekoj meri važi.

Muzil je napisao samo ta dva komada. To sigurno potiče odatle što je iz sopstvenog iskustva došao do saznanja da se književnost kako je on shvata i ostala teatralnost uzajamno isključuju. Tako se konačno potpuno okreće od drame koju kao umetničku formu uvek gleda u odnosu prema realizaciji na sceni, jer »kao što se sud odnosi prema predrasudi, osećanje prema sentimentalnosti, doživljaj prema pojmu, tako se moralna smislenost odnosi prema moralnoj maloumnosti i — književnost prema teatralnosti.«⁶¹

Za njega, beskompromisnog epičara, zakoni dramaturgije čiju nužnost konačno ipak uz ustvučavanje priznaje, predstavljaju nepodnošljivo ograničenje njegove duhovne slobode kretanja. Njegov nedostatak ideologije, njegov eksperimentalno-empirički način rada jeste razlog što se nije i dalje podredivao oblicima dramske strukture koji ograničavaju i unose red, već što se izražavao samo još u otvorenijoj i fleksibilnoj epskoj formi. Doduše, i tu ostaje »nesavremen«.⁶²

Ipak, Muzilova utopija estetika drame je našla umetničku realizaciju: osnovne strukture epskog pozorišta u savremenoj radiodrami i u savremenom filmu. Tehnički razvoj i autori kojima je dao podsticaj dali su njegovoj drami budućnost novu formu. Muzil u dnevničkoj bešeći pod naslovom »Vreme u drami« daje tako reći proročansku viziju tog razvoja: »Mogla bi se postaviti hipoteza: drama je bezvremena. Mogla bi se postaviti druga hipoteza: da odatle potiče nena privlačnost za fantaziju. A mogli bismo vreme potpuno ostaviti van igre, skočiti napred i unazad i istovremeno dati razlike stvari. Pošto u proticanju vremena postoji izestan red spoljnih dogadaja, trebalo bi da se uvede neki drugi princip reda kako bi 'se snalazili'. — To se i radi. To je zapravo ona umetnička dispozicija. Prividna kauzalna povezanost postoji možda samo da bi se čovek snalazio. On ulazi u igru i tako što se reprodukuju de-lovi životnog puta. Stvarnosti su u izvesnoj meri one bezbrojne upisane linije poligona, a drama krivina.«⁶³

* Ovaj tekst je napisan 1968. godine. U meduvremenu je nekoliko izdanja *Zanesenjaka* tokom 80-tih godina (u Beču i Berlinu) svojim uspehom dokazalo upravo suprotno. (prim. prev.)

** Igra rečima na poznatu Šilerovu formulu po kojoj pozorište treba da predstavlja »moralnu ustavu« (prim. prev.).

1 G. Hensel, *Kritiken*, Darmstadt, s.a., S. 126.

2 Na pr. W. Berghahn, *Robert Musil in Selbstzeugnissen und Bild-dokumenten*, Hamburg, 1963; W. Braun, »An Approach to Musil's 'Die Schwärmer'«, in: *Monatshefte für dt. Unterricht* 54, 1962; isti, »Musil's 'Vivzenz und die Freundin bedeuten der Männer'«, in: *Germanic Review* 37, 1962; B. Pike, *R. Musil. An Introduction to his Work*, Ithaka, 1961, XI.

3 Mth.

4 Mth, S. 222.

5 Mth, S. 20.

6 Mth, S. 26

7 Mth, S. 114.

8 Mth, ibidem

9 Mth, S. 115.

10 Mth, S. 193.

11 Mth, S. 146.

12 Mth, ibidem

13 Mth, S. 114.

14 Mth, S. 25.

15 Mth, S. 185.

16 Mth, S. 141.

17 Mth, S. 115.

18 Mth, S. 178.

19 Mth, S. 191.

20 Mth, ibidem

21 W. Berghahn, op. cit., S. 87 ff.

22 F. Dürrenmatt, *Theaterprobleme*, Zürich, 1955, S. 52.

23 Mth, S. 50

24 Mth, S. 28

25 K.S. Stanislavski, *Ethik*, Berlin, 1950, S. 31.

26 Mth, S. 24.

27 GW II, S. 451.

28 GW II, S. 146 (cit. po W. Berghahn, op. cit., S. 79).

29 GW II, up. S. 146.

30 na pr. W. Braun, op. cit. i B. Pike, op. cit.

31 GW III, S. 306.

32 GW III, S. 314.

33 GW III, S. 395.

34 GW III, S. 329.

35 GW III, S. 401.

36 GW III, S. 364. i 373.

37 M. Scharang, »Musils Dramatik«, in: *Wort der Zeit*, 11, 1964, S. 41.

38 na pr. GW III, S. 331.

39 na pr. GW III, S. 343.

40 GW I, S. 1616.

41 GW III, S. 400.

42 GW III, S. 315.

43 GW III, S. 317.

44 GW III, S. 363.

45 GW III, S. 365.

46 GW III, S. 303.

47 G. Baumann, »Die Struktur des Geistes und der Geist der Struktur«, in: *German. Roman. Monatsschrift* 41, 1960, S. 422.

48 Mth, S. 178.

49 GW II, S. 226.

50 GW II, S. 432.

51 GW II, S. 466.

52 GW III, S. 12.

53 ibidem

54 W. Braun, op. cit.

55 H. Arntzen, »Wirklichkeit als Kolportage. Zu drei Komödien von Georg Kaiser und R. Musil«, in: *Dt. Vierteljahresschrift f. Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 36, 1962.

56 ibidem, S. 559.

57 W. Braun, op. cit., S. 122.

58 Mth, S. 166 (u odnosu prema G. Kajzeru).

59 GW II, S. 270.

60 Mth, S. 134.

61 GW II, S. 569.

62 GW II, S. 200.

Naslov originala: Jörg Jesch, »Robert Musil als Dramatiker«, in: *Text und Kritik*, 1968, Nr. 21/22, S. 26—33.

(Skraćenice: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben / Sabrana dela u pojedinačnim izdanjima/*, Hg. A. Frisé, Bd. I (1960) — III, kao GW I-III; R. Musil: *Theater, Kritisches und Theoretisches; mit Vorwort, Erläuterungen und einem Essay »Zum Verständnis der Texte«, Zeittafel und Bibliographie*, / Pozorište, kritika i teoretski tekstovi/, Hg. M.—L. Roth, Hamburg 1965, kao Mth.)

S nemačkog: Agata Švarc