

ROMAN KAO ESEJ, ESEJ KAO ROMAN

Egon Naganovski

Autotematsko delo

U *Čoveku bez svojstva* glavni junak, Ulrich, Agatin brat, piše dnevnik koji se zbog svoje široke filozofske i psihološke tematike, koja obuhvata mnoga ključna pitanja romana, zbog neposrednog nadovezivanja na istoriju porodice i nekoliko drugih ličnosti i na kraju zbog svoje diskurzivno – slikovne forme donekle može smatrati eseističkom minijaturom celog dela ili bar njegove druge Knjige. Taj dnevnik i sekvence poglavlja posvećenih dnevniku veoma su zanimljiv slučaj eseja o nastanku eseja ili autotematskog eseja. S vremena na vreme neposredno posmatramo junaka – autora za vreme pisanja, učestvujemo u biranju, formulisanju, odmeravanju ili odbacivanju ideja, rečenica i reči, u isprobavanju raznih mogućnosti tretiranja datih problema. Udubljujući se u proces rađanja dnevnika kao da se udubljujemo u proces rađanja *Čoveka* koji je u izvesnim partijama autotematsko delo, vrsta romana koji »razmišlja o sebi«, »stvara pravila za samog sebe«, svoju vlastitu »romanesknu metodologiju« i tehniku. Muzil je još 1911. istakao u *Dnevnici*ma: »Nemoguće je uobličiti sve što je bitno (...), ne učinivši u nekim slučajevima (...) samu tehniku uobličavanja suštinskom temom dela«. Na odabranom primeru odmah ćemo se uveriti kako je autor upisao u *Čoveka* izvesne pretpostavke njegove estetike, kako je od teorije romana stvorio objekat naracije, naročito – što je zanimljivo – narativno-eseističke karakteristike Ulrichovog odnosa prema životu. Muzilovo delo nesumnjivo spada u knjige koje u sebi kriju »unutrašnje-romanesknu refleksiju«, koja se između ostalog odnosi na epski fabularni poredak, na problem vremena, konstrukciju dela i da je u tom pogledu relativno bliži novom romanu Natali Sarot, Rob-Grijea, Bitora, nego starijim autotematskim delima tipa *Kočija* Ižikovskog, *Židovih Kovača lažnog novca* ili *Haksljevom Kontrapunktu*.

O nemogućnosti »nalvnog« pripovedanja

U pretposlednjem poglavlju prve Knjige *Čoveka*, za vreme noćnog vraćanja kroz sanjivi Beč kući, Ulrich se seća čari jednostavnog života na selu i u vezi s tim »palo mu je napamet da zakon koji vlada seoskim životom, za kojim beskrajno čeznemo pod teretom briga i gladni jednostavnosti, nije ništa drugo do zakon poretka epske naracije! Onaj prirodni zakon koji se zasniva na svesti da se može reći: »kada se to i to dogodilo, došlo je do toga i toga!« Evo običnog sleda stvari (...); sve što se zbililo u vremenu i prostoru nanižati na jednu nit, na poznatu nit romana, od koje se sastoji i nit života (...). Ljudi su u odnosu jedni na druge pretežno naratori (...): vole sreden redosled činjenica (...) i zahvaljujući utisku da njihova životna sudbina ima svoj označen 'tok' osećaju se sigurni u haosu. Ali Ulrich je sada zapazio da se ta primitivna epičnost u njemu izgubila i da se u razbijenom, neprobojnom i nesigurnom svetu »ne može ništa ispričati« linearno, »ne prati jednu 'nit', već se prostire beskrajno zamršenom površinom«. Uprkos ljudskim čežnjama i iluzijama tako se zbiva u životu uopšte i, u skladu s tim, u savremenom romanu. Njegova »naracija više nije linija, već površina« – izrazio se Bitor veoma sličnim rečima trideset godina kasnije »jer ne samo što ne postoji način da se svi događaji ispričaju u linearnom nizu, već čak unutar jedne sekvence da se završi niz činjenica. Samo u izvesnim trenucima preživljavamo vreme kao kontinuitet«. U svakom slučaju »to što pisci danas ruše tradicionalni roman« – kaže Ž. Bloh-Mišel – »nije zbog kaprica, već zbog toga što na taj način izražavaju intelektualnu situaciju, u kojoj se nalaze oni i njihovi savremenici, situaciju koja ne pogoduje romanesknoj ekspresiji« u nekadašnjem smislu.

Svest da je nemoguće »pomoću starog, naivnog toka pripovedanja uhvatiti sadržaje sadašnjeg vremena« (izjavio je Muzil u jed-

nom intervjuu) nalazi se u osnovama poetike *Čoveka bez svojstva*. Naš autor se od početka svoga stvaralaštva kolebalo između averzije prema običnoj naraciji, fabuli, anegdoti, intrizi i radnji i »instinktivnog« priznavanja im izvesnih prava, iz čega su, s jedne strane, nastala dela tipa *Sjedinjavanja*, a s druge, tipa *Tri žene*. Pa ipak, češće se odricao »pripovedanja priča« (*Geschichtl-Erzahlen* – pogrdna formulacija Hermana Broha) i buneći se protiv njega u beleškama za *Čoveka* je podvukao: »Ali ja jednostavno ne želim (...). Zbog toga sam se latio nečeg opasnog. Neko nekada mora napraviti čvor na niti koja se proteže beskrajno« konvencionalne naracije, koja je dobra za »dadijske i sladunjave romane«, za zabavnu i konzumacijsku književnost, koja operiše shemama. »Iako zvuči paradoksalno, danas je mnogo više loših romana, nego dobrih koji zaslužuju naziv epskih dela«, što najbolje dokazuje »da je epika postala nešto nečuveno problematično«.

Pišući roman s takvom orijentacijom Muzil je u autokomentarima iz 1932. dao zanimljivu karakteristiku njegove fabule: »Istorija tog romana zasniva se na tome da nije ispričavana istorija koja je trebalo da bude ispričavana«. Kako to shvatiti? Prema starim pravilima fabulu čini splet uzročnopsledičnih motiva, niti, situacija, scena i događaja, koji povezani sa željama, težnjama i delanjem junaka formiraju njihovu sudbinu i pomoću intrige ili u skladu sa proticanjem objektivnog vremena uobličuju radnju, koja se razvija u pravcu ovog ili onog rešenja prikazanog konflikta ili konflikata. A u dinamičke elemente naracije dospevaju statistički u vidu opisa tla, tj. sredine, običaja, okoline, pejzaža itd. Ako s tim klasičnim uzorom uporedimo dramaturgiju romana *Čovek bez svojstva*, lako ćemo zapaziti koliko se Muzil u većini slučajeva udalio od tradicije, katkad i više od Prusta, čak Džojasa, i u kojoj meri se tu – kako je rekao Sartr u predgovoru *Portreta nepoznatog* Natali Sarot – »o osporavanju romana njim samim, o njegovom rušenju na naše oči, mada se na izgled stvara«. I to često pomoću autora, tj. tradicionalnog naratora.

Poetika privida i redukcije

Prividno zahvatanje i snovanje sižeja, koji je u suštini sićušan, nekoherentan i katkad varljiv, prividno građenje radnje, koja se ne razvija ili razvija samo u kratkim, izolovanim fragmentima, prividno konstruisanje scena i situacija koje se jedva markirane rasplinjuju u razmišljanjima i diskusijama, prividno slikanje tla, koje uglavnom brzo iščezava ili se uopšte ne javlja – sve to se nameće u mnogim partijama *Čoveka*. U njemu ne nedostaju prekidni, veće celine i epsko plastična poglavlja, živo ispričana, često obuhvaćena radnjom, da se primera radi ukaže na izvesne erotske situacije i Ulrichove peripetije sa ženama, ne isključujući ni Agatu (seks je uopšte činilac koji relativno najčešće pokreće roman u pravcu »normalnog« romana), na sjajan opis Klarisine posete bolnici za umobolne ili na istoriju Raheline ljubavi prema Solimanu, a posebno na neke eseje koji potiču iz ranijih verzija dela. Među njima valjalo bi istaći posebno Agatino flertovanje sa Lindnerom, neobično sugestivno prikazano ludačko lutanje Klarise po Italiji, njen boravak u sanatorijumu i na Ostrvu zdravlja, zatim opise zajedničkog života Rahele i Mosbrugera, ispunjenog dramskom napetošću, slikovito prikazan »put u raj« brata i sestre. Međutim, pomenuti tekstovi, iako su dosta bitni, što se tiče poetike primenjene u njima, nisu tipični za *Čoveka bez svojstva*. Jer, njegovu osnovnu estetsku tendenciju karakteriše veća ili manja redukcija epskih elemenata, redukcija anegdote, koja je katkad bliska s »nultom anegdotom« (koju je ekstremno primenjivao novi roman i grupa »Tel kel«). U to se uveravamo na svakom koraku, kako u pojedinim epizodama, tako i u celim poglavljima, pa čak i u celim kompleksima poglavlja.

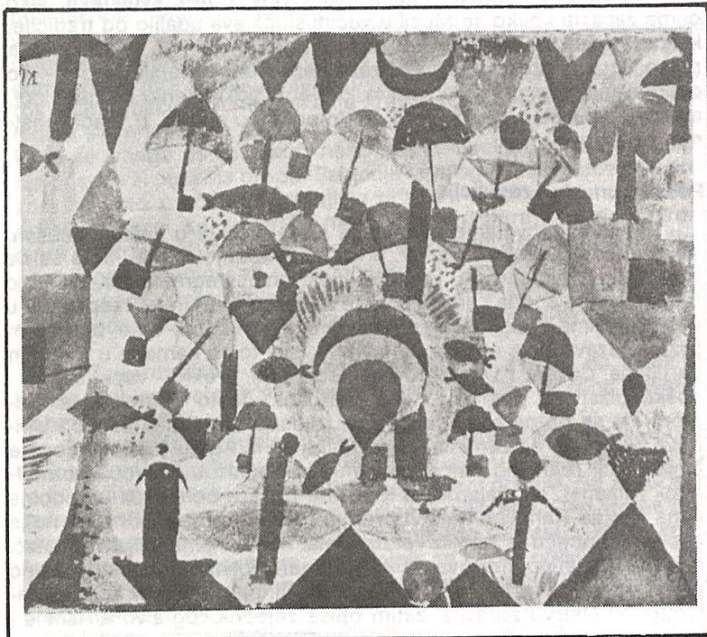
I kada Ulrich i Deotima odlaze na izlet van grada i putuju živopisnom dolinom, čiju objektivnu lepotu narator slika sa nekoliko konvencionalnih reči, da bi kasnije tretirao pejzaž kao element tesno povezan sa svešču glavnog junaka, ne samo što nestaje realno tle, već i spoljašnje okolnosti šetnje rodaka. Slične pojave se još izrazitije ispoljavaju za vreme poseta generala Štuma Ulrichu. Na jedanaest stranica knjige gost i domaćin isključivo raspravljaju na potpuno praznoj sceni i »prikazivanje« njihove zajedničke večere, njihovog ponašanja i gestova svedeno je na tri lakonične opaske: »Seli su za stolicu«, general je »s nečuvenom pažnjom stavljao na viljušku svaki komadić kabase« i kasnije »obojuca su uzeli cigare«. Sem ovih opaski ne postoji situacija. Ali, na kraju, to su sitnice. Udubimo se u Muzilov metod tretiranja tema na primeru Paralelne radnje, jedne od osnovnih niti dela.

Naime, može se pretpostaviti da je ona predmet s epskom težinom, posebno što ekspozicija obećava prikazivanje glavnih protagonista i posete Ulricha na očevu naredbu. Tobaž nešto počinje, nečemu teži. Pa ipak, posle tog nagoveštaja malo se događa, jer se ubrzo ispostavlja da u okviru besmislene Akcije neće doći ni do kakve akcije, da je njen tok jalov, da ništa ne gura napred – ni u suštinskom, ni u romanesknom smislu. Postoje isključivo prividne ili fragmentarne radnje, koje ne donose rezultate, već jedino svedoče o velikoj nemogućnosti Kaundkaovaca. Ali čak o ovoj opštoj

nemogućnosti, adekvatno odraženoj u nemogućnosti građenja radnje romana, narator ne pripoveda, već pre snuje razmatranja ili nalaže junacima da ih snuju. U tom pogledu su simptomatična okupljanja u vezi sa Akcijom kod Deotime, koja su reflektovana ironično ili satirično, nego što su prikazana u slikovitim scenama, koje se odigravaju na slikovitom tlu. Ne vidimo kako izgledaju saloni Tuzija, ne vidimo učesnike, već samo slušamo njihove iskaze, neposredno zabeležene ili rezimirane od strane naratora, upoznajemo njihove ideje i misli. Kad, na primer, dolazi do oštre konfrontacije između miroljubivog pesnika Foermaula i nacionaliste Hansa Sepa, to ne vidimo direktno, već o tome saznajemo iz izveštaja i komentara generala Štuma, tako da potencijalno dinamična scena gubi karakter događaja i postaje još jedna odskočna daska za lutanja koja su po prirodi svojoj statična. U *Čoveku*, slično kao i u romanima Paranjickog, uglavnom nema »radnje«, postoji »pre« i »posle« radnje, ne izuzimajući na izgled najaktivnije momente kao kad tri tipa pretuku Ulriha noću u pustoju ulici i njegovo poznanstvo sa Bonadeom, koja je pružila pomoć prebijenom. Ti slučajevi nisu pokazani, već se pominju u razmišljanjima junaka, koji iz njih izvlači filozofske zaključke o međuljudskim i društvenim odnosima, sportu, fizičkoj sili, duši, mistici, teologiji i sl.

Varijlivi podaci, vrzina kola, zaustavljen tok

Statičnost Paralelne akcije podvlači i činjenica da su susreti posvećeni paradoksalnom poduhvatu u suštini niz ponavljanja iste fabularne situacije, bez stvarnog odvijanja fabule, što čini da su zna-



Praznik na vodi, 1917 136 akvarel, 20,5 x 24,5 cm, Bern, Fondacija Paul Klee.

čajni skupovi ismejani, iako uglavnom eseističkim ili feljtonističkim sredstvima, da se zasnivaju na obrtnju identičnih ili sličnih fraza i idejnih shema, koje ne slede linearno, već ostavljaju utisak istovremenosti. Pomeranje objektivnog vremena u gotovo celom *Čoveku* je nešto iluzorno. Kada narator iznosi da se pojedina poglavlja i slučajevi odigravaju, pišući »u to vreme«, »ubrzno posle toga«, »kasnog popodneva«, »iste večeri«, »narednog jutra«, »sledećih nedelja« i sl. – često se ne nadovezuje na konkretna poglavlja i slučajeve, tako da uopšte nije poznato šta je vremenska tačka odnosa za upotrebljena određenja. Njihova preciznost je varljiva, često ništa manje apsurdna od Klovovog odgovora na Hamovo pitanje u Beketovom *Kraju igre*: »Koliko je sati? Uvek isto«. Krećemo se u slobodnom »poetskom vremenu«, »čak međusobno povezani događaji, čiji redosled ne izaziva nikakvu sumnju, u reci tog poetskog vremena su usamljena ostrva«, koja se vremenski ne mogu locirati. »Događaji, da tako kažemo, plivaju kao ribe u akvarijumu, bez prepoznatljivog pravca«, čas na jednu, čas na drugu stranu.

U svakom slučaju, vreme *Čoveka* uopšte samo se prividno poklapa s vremenom časovnika i s kalendarskim danima, nedeljama i mesecima koji čine konvencionalnu »godinu odmora od života« glavnog junaka, prikazanog u dogovorenom periodu između avgusta 1913. i kraja jula 1914. godine, koji faktički obuhvata i dvadesete i tridesete godine našega veka, a da i ne govorimo o celim prostorima romana koji vise van određenog vremena. Na »poetsko vreme« dela, osim toga, ukazuje osporavanje, brisanje granica i mešanje godišnjih doba. U gradu je »vladalo asfaltno proleće, vladao prolećni dan jeseni lišen crta određenog godišnjeg doba« – konstatuje Muzilov narator. »Iz nekog razloga Ulrih je stekao utisak da gleda u hladno prijatnu oktobarsku noć, iako je bila pozna zima«, a nešto dalje saznajemo da je junaka i Bonadeu povezivalo nešto što je moglo biti i »oktobarska noć« a takođe i »januarska«.

»Pisan je martovski datum. Ali se na meteorologiju ne možeš uvek oslanjati, katkad se martovsko veče prebacuje napred ili nazad, pomislila je Klarisa, kojoj se mrak napolju činio kao mrak letnje noći«. Ne treba se čuditi toj vremenskoj konfuziji, jer se škrto rasuti događaji i situacije *Čoveka* retko drže vremenske hronologije, dopuštaju različito nizanje, utoliko pre što fabula i radnja ne teku istim kolosekom, već se gube na »beskonačno zamršenoj površini« kojom vlada zakon simultanosti. »Prvi tom« romana – nakon njegove pojave piše Muzil u pismu od 26. januara 1931. godine kritičaru Bernaru Gileminu – »se odriče vremenske dimenzije, toka, vremenskog (a hteo bih odmah da istaknem: i uzročnog) razvoja (...). Pre i Posle ne obavezuje, napredak je isključivo intelektualan, a ne prostoran. Sadržaj se širi bezvremenski, tako reći sve se događa istovremeno«. Istina, u okviru Paralelne akcije odvija se – posebno u odnosu na konspekte finala – nekakav proces, nekakva fatalna promena, ali je i ona prividna. Konačno survavanje patriotske predstave (zajedno s idejnim porazom većine junaka) sadržano je od početka u njegovoj imanentnoj nepokretnosti, a dovršava ga sila inercije, jer nijedan Kaundkaovac ne uspeva bilo šta da dovrši, jer svi svojim neradom doprinose izbijanju rata. Povorka grotesknog plesa smrti dovršava krug, u kome se kraja i početak sastavljaju, a i početak i kraj, i lica se jedino mešaju da bi general Štum i industrijalac Arnhajm mogli jedan drugom pružiti ruku, jer je to unapred predodređeno.

Ako se u *Čoveku* neka bitna nit doista odvija na linearno-vremenski i uzročno-posledični način, to je napredovanje bolesti i raspad Klarisine ličnosti. Ono je smisaono najočiglednije u koherentnim tekstovima koje je preuzeo Frize iz *Izbavitelju* (jednoj od ranijih varijanti *Čoveka*), koji pokazuju poslednje etape ludila, pošto se pre toga, posebno kad junakinja preživljava »klavirske« ekstaze i oseća da »demoni« stoje iza kulisa, hronološki poredak često sasvim meša. »Vremenski sled doživljaja« – kaže narator – »koji je za druge ljude istinski oslonac, u Klarisi je stvarao zavesu koja je ređala nabore jedan za drugim ili se rasplinjavala u tako reći nevidljivom dahu.« Ali, kao što smo rekli, istorija mlade žene razvija se tragično, vodi nesumnjivoj katastrofi. Dok druge ličnosti, sem kraja ljubavi brata i sestre koja je opisana u jednom ranijem eseju, čine krug koji podseća na vrzino kolo Paralelne akcije.

Prema tome, zar Mozbrugerova sudbina nije zatvorena u začaranom krugu? Isključivši slučaj nesrećnog tesara u predradnji koji objašnjava šta je u njemu probudilo zločinačke instinkte prema ženama, njegovo trenutno ponašanje determinisano je unutrašnjom potrebom za masakriranjem i ubijanjem, mada njegov put često vodi nejasno od zločina do sudskih dvorana, zatvora, psihijatrijskih klinika, ali, čim je odatle oslobođen ili oslobađan, ponovo ubija i ciklus opet iznova počinje. Uostalom, u skladu sa metaforičko-više značnim stilom tog junaka. Njegov »časovnik života« dopušta »pomeranje napred ili nazad«, mada u unutrašnjim monolozima i svojevrsnim »drugim« mističnim stanjima ne postoje skazaljke (kao »časovnik života« u neobičnim preživljavanjima Veronike i Klaudine u *Sjedinjavanjima*). O Mozbrugeru narator piše da se »daleki i bliski događaji nisu veštački odvajali jedni od drugih, a kada bi se sjedinjavali ono o čemu se govori da se »događalo u razna vremena«, nije zahtevalo crvenu nit koja se vezuje za vrat jednog blizanca, da bi mogao da se razlikuje (...). Pretpostavljamo da ljudski život teče kao struja, ali struja, kako je to zapazio Mozbrugger na svom životu, koja teče kroz veliku, nepomičnu vodu. Krećući se napred granala se unazad, a istinski tok života gotovo je u njoj nestajao«. Citirane rečenice asociraju Kjerkegorove misli: »Vreme beži, život teče kao reka itd. – kažu ljudi. Ali ja to nekako ne zapažam, vreme stoji i ja zajedno sa njim«. Sada je vreme da odgovorimo na pitanje kako je na tom tlu prikazan Ulrihov životni put skiciran u delu, koji s obzirom na svoju centralnu poziciju o sižeju sklopu i konstrukciji celine.

Negiranje romana koji se razvija

U vezi s Muzilovim romanom bilo je pozivanja na tradiciju Geoteovih *Godina učenja* i *Godina putovanja* Vilhelma Majstera, klasičan vaspitni roman ili roman razvoja, koji prikazuje formiranje ličnosti i sudbine pojedinca, koja se razvija, menja i dostiže »određen stepen savršenstva« u dodiru sa realnim svetom i naočigled čitoca. Ovde odmah valja istaći da Ulrih i pored privida ne preživljuje takav proces. »Čovek bez svojstava«, neobuhvaćen psihološkim kategorijama, i u priličnoj meri lišen obeležja individualizovane ličnosti, sintetički čovek koji misli uopšte, koji ne prihvata postojeću stvarnost i želi da »svede račune«, u otvorenom i delimično zabeleženom finalu dela je isti kao što je bio na početku, i u tome podseća na Leopolda Bluma ili Stefana Dedalusa iz Džojsovog *Ullisa*. To je posebno očigledno kad je u pitanju neuspela ljubav prema Agati koja ga je jedino obogatila nizom iskustava i osiromašila za nekoliko iluzija (između ostalog što se tiče uloge i mogućnosti pojedinca), spreman je u nastavku nezavršenog romana da iznova eksperimentiše, tj. da krene ka uvek istoj utopiji jedinstvenosti – vlastite ličnosti, ljudi i sveta. Faktički, njegovo putovanje bez kraja se odvija oko zemljine kugle i on je u svakom trenutku podjednako

lava Ignjacija Vitkjeviča, Kušnjevčevog **Trećeg kraljevstva**. Ta dela su drugačija po svemu, osim po svom evidentnom i istaknutom eseizmu. Nešto slično važi za Džojsov **Ulls** (na čelu sa IX, bibliotekom epizodom), Židove **Kovače lažnog novca**, Manov **Čarobni breg** i **Doktora Faustusa**, Brohove **Mesečare** (posebno u trećem delu koji sadrži traktat o »Raspadu vrednosti«), Benov **Roman o fenotipu**, Heseovu **Igru staklenih perli**, za brojna Heksljeva dela, Kamija, Sartra, Borhesa i dr. Ti pisci bi mogli ponoviti Valerijeve reči: »Volim misao kao što drugi vole nago telo«; oni predstavljaju tip pisca koji se naziva »poeta doctus«.

S obzirom na to razmišljalo se o tome da li je **Čovek bez svojstva** roman s diskurzivnim partijama ili ogroman esej s partijama romana. Međutim, Muzilovo delo nije ni jedno, ni drugo. U njemu ima čisto eseističkih poglavlja (npr. ceo Ulrihov dnevnik koji se bavi teorijom osećanja) i eseističko-feljtonističkih (npr. karakteristika Austrougarske imperije), a s druge strane postoji ničim neopterećena epika, tako da je njegova osnovna težnja bila da sjedini ta dva izražajna sredstva – ali s prevagom eseizma.

Ukoliko se Man u **Čarobnom bregu** trudi da epski integriše refleksivne elemente, utoliko se Muzil u **Čoveku** stara da u refleksivno integriše epske elemente. To se vidi u konstrukciji dela, u obuhvatanju mnogih njegovih delova, vidi se npr. u načinu tretiranja ulične demonstracije ispred Lejzendorfove palate, čiju sliku razmišljajući upija Ulrih, koja samo u tom kontekstu dobija značenje. Drugačije stvar ne stoji ni sa scenom Ulrim – Arnhajm u mračnoj sobi, lako osvetljenoj uličnom svetiljkom ispod prozora. Te, okolnosti i raspoloženje ocrtni su ovde sasvim jasno, iako igraju ulogu podređenog faktora u velikom eseju o pogledu na svet, razloženom na glasove dijaloga, koji ispoljava lični konflikt koji je faktički konfrontacija dva filozofska stava. Autor pri tom po pravilu prikazuje u diskusijama (njegovi junaci gotovo nikad ne razgovaraju »normalno«, nego većno diskutuju) i refleksivnim monolozima proces mišljenja, a ne gotove misli, zbog čega delo koje spolja kao da ne poseduje radnju ipak sadrži izvesnu radnju – misaonu radnju, koja izaziva intelektualnu napetost, intelektualno događanje, ako se to sme tako nazvati. U istom smislu u **Čoveku** postoji i tok naracije, ali je njegov predmet ideje. To je u skladu s Ulrihovom devizom: »Živeti istorijom ideja, a ne istorijom sveta«.

Muzilova istorija ili »biografija ideja« ispričana je bogato nijansiranim, a istovremeno jednorodnim jezikom, o kome je već bilo reči. Sada bi ga trebalo razmotriti iz nešto drugačijeg ugla. Jer je on spoj naučne »preciznosti« i »prolazne logike duše« (Muzilova formulacija), apstraktne diskurzivnosti i poetske slikovitosti. Autor katkad neposredno ističe materijalnost misli, njihovo »konkretno« bitisanje: »Kao što se na udicu hvata stručak vodenog bilja umesto ribe, za pitanje generala (koji diskutuje) lepi se zamršen snop teorije«. Teorije koje iznose likovi i narator uglavnom su zasnovane, ilu-

strovane ili imaju poentu u vidu poređenja i metafora, koja tok razmišljanja čine plastičnijim i u racionalno razvijanoj temi otvaraju nečekivano kapiju koja vodi u sferu iracionalno-magličastih asocijacija, koje se često nadovezuju na omiljene simbole autora. »Surgurno« – dodirnuo je Ulrih u žurbi (u razgovoru s Bonadejom). – »Sport je brutalan. Čak bi se moglo reći da je to talog svuda rasejane opšte mržnje, koja slabi u igrama koje se zasnivaju na borbi. Naravno, obično se tvrdi suprotno. Postoji uverenje da sport povezuje, stvara kolegijalnost i slično; u suštini jedino dokazuje da brutalnost i ljubav nisu međusobno udaljene, već su dva krila velike, šarene, neme ptice. Ulrih je stavio akcenat na krila šarene, neme ptice, na misao koja nema naročitog smisla, ali koja nije lišena bar delića one neobične senzualnosti, sa kojom život u svom bezmernom krilu podmiruje istovremeno sve suprotne žudnje.« Na kraju čitamo o istoriji čovečanstva: »Istorija čoveka nije put bilijske kugle, koja kad se udari kreće se u određenom pravcu, već podleće na put oblaka ili put čoveka koji se vuče ulicama: njegovu pažnju čas privlači nekakva senka, čas grupa ljudi ili poseban izgled fasade neke kuće, dok se na kraju ne nađe na nepoznatom mestu, gde uopšte nije nameravao da dospe«. Po mišljenju samog Muzila jezik **Čoveka** je »jezik u slikama, od kojih nijedna nije poslednja«. svaka nameće sledeće slike, koje prate beskraini put misli. I pored mnogih kolebanja i nekonzekventnosti pisca na originalnoj sprezi apstrakcije i konkretnog zasniva se najznačajniji poseban znak celog dela.

Virđžinija Vulf je 1927. godine napisala o tipu romana XX veka koji se rađa: »Bićemo prinuđeni da pronađemo nove definicije za različite knjige, koje istupaju ispod te maske (tj. romana). Sasvim je moguće da se među njima pojavi takva čija žanrovsku pripadnost nećemo lako utvrditi (. . .) Ona nam neće mnogo reći o kućama, prihodima, profesijama uvedenih karaktera; pokazaće se malo srodna s romanom o određenom društvu ili sredini. U tome će biti slična poeziji, neće pre svega naslikati međuljudske odnose i delanje ljudi, kao što je to radio roman do sada, već će prikazati odnos duha prema opštim idejama, njegove monologe vođene u samoći«.

Ta predviđanja zvuče kao nagoveštaj **Čoveka** – vrhunca u panorami proze našeg vremena, za koji je teško naći naziv, ali mu najviše odgovara određenje: figuralno-slikovni eseistički roman. Njegov »kraljevstvo« – da se poslužimo Muzilovim rečima – »nalazi se između religije i nauke, između primera i teorije, između **amor Intellectualis** i poezije«. S obzirom na to da nema »nikakvu formu, znači da sadrži sve«, jer je u suštini to neobično obiman bez utvrđenih svojstava – malčice sa svim svojstvima, može adekvatno izraziti ogromnost različitih misli »čoveka bez svojstava« i autora, koji od početka do kraja dela (beskonačnog) stalno pokušavaju da reše nerešive probleme.

Prevod s poljskog: **Biserka Rajčić**

ZIZILIJA

Živko Nikolić

*sam sebi
onom koji je
na drugu
stran prešao
dovikujem*

*I ako zastanem
zašto sam zastao
zar iznova isto očekujem
sve polazi u oba smera
pregrade razara
raskol produbljuje*

*tiho je potom samovanje
mene svuda
u svemu skrivenog
1983.*

DOGODA

*dogoda, kad mine san
nevidljiva
ti ćeš znati
semenje cvetova divljih
koji belege izgubljene otkrivaju*

*I tražim te u predelima
gde ni bube ne silaze
osmeh ti iz vode nenačete
iz odsjaja svakog dopire
u travama ko divlje jagode nikle
tvoje grudi naslućujem*

*dogoda, kad mine san
ljubiti tebe hoću li
dok spušta se veče
i pomalja severnjača
svetlucanjem kakvog
udaljenog kamenčića*

*plavetan
hoću li stas tvoj dosegnuti
I doba blaženo
gde život traje
koliko i treptaj
koji putuje ka zvezdama
1985.*

*nisam sam
prazna je soba
ne okreći se
nek stane klatno
tu nekoga ima
njegovim pokretima nošeno
slama se telo
tu on je
neprimetan
sa mnom kazaljke pomera
pod nogama izmiče mu
senka beskonačna
kao odjek traje
niz litiću čujem
meko i pahuljasto
pada paperje
prazna je soba
klatno odavno stalo
1982.*

ZIZILIJA

*zizilija
iz tamnih dolaziš rupa
a gde si se zaputila
u kakvo polje kakav dan
izgubljeni vetar
gusti veje prah
zizilija
dručkijom te osećam
ti bi pre sta slap
slep
sad trava stopom tvojom spržena*

*u vrbama svet prosnila
zizilija neuhvativa
zizilija čudo od plamena
1984 – 85.*