

## ROBERT MUSIL

## I

Bez większej przesady można powiedzieć, że niemal wszyscy pisarze starszej, przeważnie nie żyjącej już generacji, którym literatura austriacka zawdzięcza dziś swą pozycję i rozgłos, byli pochodzeniem, niekiedy też życiem związani z Czechami, ongiś krajem koronnym habsburskiej monarchii. Urodzili się tam — by wymienić tylko kilka nazwisk — Franz Kafka, Rainer Maria Rilke, Franz Werfel, Max Brod, Karl Kraus, George Saiko, Alfred Kubin, Rudolf Kassner i Johannes Urzidil, a dwaj inni znakomici autorzy, choć przyszli na świat w rdzennej Austrii, również wywodzili się z ziem czeskich: Hermann Broch był synem morawskiego Żyda z Ołomuńca, Robert Musil zaś prawnukiem morawskiego chałupnika ze wsi Rychtařow koło Vyžkova. W żyłach Musila płynęła więc krew słowiańskich chłopców, co nie pozostało bez pewnego wpływu na psychikę i zwłaszcza na fizyczną konstytucję pisarza, odznaczającego się silną budową i mocnymi mięśniami, tak jak Urlich w *Człowieku bez właściwości*. Młody Robert mieszkał zresztą przez długie lata w Czechach, czym m. in. tłumaczą się czeskie postacie oraz tło dwóch jego utworów: *Niepokojów wychowanka Törlessa* i *Tonki*.

„W jednym jestem w każdym razie podobny do Kafki i Musila — wyraził się kiedyś Hermann Broch — wszyscy trzej właściwie nie mamy biografii; żyliśmy i pisaliśmy, ot i wszystko”<sup>1</sup>. Jeżeli chodzi o zewnętrzne koleje losu Musila, to rzeczywiście nie były efektowne. Zamknięty w sobie odludek i *outsider*, nie brał większego udziału w literackim i towarzyskim życiu swoich czasów, nie angażował się politycznie, za granicę podróżował stosunkowo niewiele i niedaleko, nie zmieniał żon, nie miał kochanek, nawet I wojnę światową przeżył bez szczególnie deenerwujących przygód, a II zastała go w Szwajcarii, gdzie wprawdzie borykał się z biedą, lecz pozostawał poza zasięgiem wojskowej i policyjnej maszyny III Rzeszy. Natomiast wewnętrzna biografia pisarza była ogromnie bogata i ciekawa, płynęła podziemnym, mrocznym nurtem, z którego wyłoniły się zasadnicze motywy wielu jego dzieł, o czym świadczą *Dzienniki (Tagebücher)*<sup>2</sup>, prowadzone w ciągu czterdziestu lat, a przy

<sup>1</sup> Hermann Broch; *Briefe von 1929 bis 1951*. Zürich 1957, s. 321.

<sup>2</sup> Robert Musil; *Tagebücher, Aphorismen, Essays und Reden*, wyd. przez Adolfa Frisé, Rowohlt Verlag, Hamburg 1955.

pominające swym charakterem *Dniewnik pisatiela* Dostojewskiego, *Notebooks* Henry Jamesa czy *Tagebücher* Kafki. Nie przeznaczone do druku i chwilami bardzo intymne, bardzo drażliwe, zawierają one w załączku wiele wykonanych i nie wykonanych dzieł Musila. Pozwalają się też zorientować, jak wydatnie autor literacko eksploatował i transponował najosobistsze treści — począwszy od niezupełnie synowskich uczuć do matki i niezupełnie braterskich uczuć do nie istniejącej siostry (umarła przed przyjściem Roberta na świat), dwóch istot, z których pierwsza pojawia się pod rozmaitymi maskami w większości utworów pisarza, a druga, właściwie zmyślona, wcieli się wraz z jego żoną Martą w postać Agaty z *Człowieka bez właściwości*. Ale tymi i innymi nader skomplikowanymi sprawami, zahaczającymi również o autobiograficzne źródła filozofii Musila, nie możemy się tu bliżej zająć, bo to rozsadziliby szczupłe ramy niniejszego szkicu<sup>3</sup>.

Robert Musil urodził się w Klagenfurcie, w Karyntii, dnia 6 listopada 1880 r. Jego ojciec, uszlachcony krótko przed rozpadnięciem się monarchii austro-węgierskiej, był kolejno inżynierem fabrycznym, dyrektorem szkół przemysłowych i profesorem Wyższej Szkoły Technicznej w Brnie, gdzie wykładał przez z górą trzydzieści lat, zaprojektował i opatentował kilka maszyn i umarł w 1924 r. jako obywatel państwa czechosłowackiego. Zgodnie z rodzicielskim życzeniem Robert ukończył szkoły wojskowe w Eisenstadt i Mährisch-Weisskirchen (Hranicach, tam też kształcił się nieco wcześniej Rilke), lecz potem, po krótkim pobycie w Akademii Wojskowej w Wiedniu, odkrył w sobie zdolności oddziedziczone po ojcu i przeniósł się do Brna, uzyskał dyplom inżyniera i w 1902 r. otrzymał posadę asystenta-wolontariusza w Wyższej Szkole Technicznej w Stuttgarcie. Ponieważ jednak praca ta nie dawała mu zadowolenia, zapisał się na studia filozoficzne na uniwersytecie berlińskim, interesując się, obok filozofii, głównie psychologią eksperymentalną, fizyką i matematyką. Dokonał wtedy nawet wynalazku. Skonstruował mianowicie wirówkę barw znaną i uznaną w kołach fachowych jako „Musilscher Farbkreisel”, albo „Variationskreisel nach Musil”. Kiedy zaś doktoryzował się w 1908 r. na podstawie dysertacji o Erneście Machu<sup>4</sup> (szczególnie interesował się nim i Nietzschem), przed młodym człowiekiem otwarły się rozległe perspektywy pięknej kariery uniwersyteckiej. Niemniej i ta droga niebawem przestała nęcić Musila i ostatecznie poświęcił się literaturze, chociaż wówczas i później, właściwie do końca życia, oscylował pomiędzy

<sup>3</sup> Dokładniej zajmuję się życiem i twórczością Roberta Musila w monografii która ukaże się nakładem Państwowego Instytutu Wydawniczego.

<sup>4</sup> R. Musil; *Beitrag zur Beurteilung der Lehren Machs, Inaugural-Dissertation*. Berlin 1908.

nauką i filozofią a pisarstwem, pomiędzy poznawczą dociekliwością myśliciela, badacza i eseisty a obrazowością kreującego artysty. „Człowiek, który dąży do prawdy, staje się uczonym — czytamy o Urlichu. — Człowiek, który chce dać upust swemu subiektywizmowi stanie się być może pisarzem. Ale co ma robić człowiek, który dąży do czegoś pośredniego?„

Dążąc do „czegoś pośredniego” Musil oddawał się jednak coraz bardziej twórczości literackiej, mimo że życie narzucało mu przeróżne zajęcia, nieraz dosyć odległe od jego zainteresowań, a nieraz do nich zbliżone. I tak, od 1911 r. pełnił, bez zapału, funkcję bibliotekarza w Wyższej Szkole Technicznej w Wiedniu, natomiast w 1914 r. przyjęto go do redakcji wychodzącej w Berlinie „Die Neue Rundschau”, do której starał się, bez powodzenia, wciągnąć na współpracownika podziwianego przez siebie, Franza Kafkę. Podczas I wojny światowej dosłużył się rangi kapitana i wysokich odznaczeń jako uczestnik walk na froncie włoskim, redaktor żołnierskiej gazety i pracownik ośrodka prasowego Głównego Sztabu w Wiedniu. Po wojnie zaś znalazł posadę w archiwum prasowym Ministerstwa Spraw Zagranicznych i potem w Ministerstwie Spraw Wojskowych, które zaangażowało go na stanowisko doradcy w zagadnieniach obywatelskiego wychowania oficerów i żołnierzy oraz przygotowania ich od cywilnego zawodu. Wygodne, bo dobrze płatne i mało absorbujące zajęcia rychło się jednak skończyły i odtąd Musil już nigdy nie piastował żadnego urzędu, ani nie miał żadnego etatu, był zdany wyłącznie na zarabianie piórem. W tym czasie, na początku lat dwudziestych, zaczął stale pisywać eseje teatralne i recenzje z przedstawień wiedeńskich dla „Prager Presse”, „Deutsche Zeitung Bohemia”, „Der Neue Merkur” oraz kilku innych dzienników i periodyków, w których drukował też felietony i szkice na tematy filozoficzne, estetyczne i polityczne (z pozycji apolitycznego myśliciela), niekiedy pod pseudonimem Matthias Rychtarschow nawiązującym do miejsca pochodzenia jego pradziadka. Jest rzeczą ciekawą, że tej krytyczno-publicystycznej działalności zaniechał później niemal zupełnie i to właśnie w okresie, kiedy jego sytuacja finansowa znacznie się pogorszyła. Ale wtedy pochłaniał go już całkowicie *Człowiek bez właściwości*, którego pisał zaszyty w mieszkaniu przy Rasumofskygasse 20 (dziś widnieje tam tablica pamiątkowa), kupionym w inflacyjnym Wiedniu za „twarde” czeskie korony, otrzymane za artykuły w praskich gazetach. Zanim jednak zajmiemy się dziejami powstawania *Człowieka* i samym dziełem, wypada rzucić okiem na utwory które go poprzedziły.

## II

Cały dorobek literacki Musila stanowi organiczną i w gruncie rzeczy jednolitą całość. Pod tym względem żywo przypomina twórczość Joyce’a a różni się na przykład od twórczości Tomasza Manna. O ile u Manna

elementem łączącym rozmaite dzieła są raczej tylko pewne *leitmotivy*, przewijające się od *Buddenbrooków* i wczesnych nowel po *Doktora Faustusa*, o tyle u Musila artystyczny, psychologiczny i filozoficzny łańcuch ząbwiąjących się wątków, tematów, symboli i postaci biegnie wyraźną, choć niekiedy powikłaną linią, od prac najdawniejszych do *Człowieka bez właściwości*, który tak jak *Ulisses* i *Finnegans Wake* Joyce'a stał się ostatecznym celem i ukoronowaniem wszystkich poprzednich dzieł. Na początku tej linii stoi fragmentaryczny tekst zapisany w *Dziennikach* z 1898 r. pod osobliwym tytułem: *Monsieur le Vivisecteur albo Przygody i tułaczka duchowego wiwisektora u progu dwudziestego wieku*. Bohater zaledwie naszkicowanego utworu może uchodzić za prototyp większości głównych męskich postaci Musila aż do Ulricha włącznie. Jest zamknięty w „polarnej” samotności, trzeźwo i sceptycznie analizuje ludzi i zjawiska, patrzy na nich z „kontemplacyjnym spokojem filozofa”, ale chwilami ogarnia go stan intelektualno-intuicyjnego jasnowidzenia, graniczący ze swoistą ekstazą, w której wszędzie dostrzega „tajemnicze przejawy ukrytej za fasadą egzystencji”, dostrzega irracjonalne „drugie dno” bytu. Do kobiet odnosi się z fizycznym i psychicznym okrucieństwem, nazywając siebie na wpeł serio „mordercą dziewcząt”. Nawiedzany przez „drapieżne zwierzęta” niebezpiecznych namiętności antycypuje nie tylko Ulricha, lecz również obłąkanego mordercę seksualnego Moosbruggera z *Człowieka bez właściwości*.

Sadyzm i nagi względnie zawołany erotyzm rzucają się też najbardziej w oczy w *Niepokojach wychowanka Törlessa*, (*Die Verwirrungen des Zöglings Törless*)<sup>5</sup>, powieści rozpoczętej za czasów asystentury w Stuttgarcie, a opublikowanej w 1906 r. Pozornie jest to jedna z licznych u progu naszego wieku „tragedii dziecięcych”, które ukazywały ciężkie przeżycia szkolne oraz burzliwy okres dojrzewania młodzieży (*Wedekind!*) wydanej na łup okrutnym mieszczańskim wychowawcom w rodzaju profesora Unrata Henryka Manna. Faktycznie jednak Musilowi bynajmniej nie chodziło o stworzenie oskarżycielskiego dokumentu literackiego i nie chciał przetransponować swoich wspomnień z pobytu w Hranicach. „Rzeczywistość jaką się przedstawia — stwierdził w 1913 r. — jest zawsze tylko pretekstem”, lub „pomocniczym środkiem”, dzięki któremu pisarz przybliżył się do emocjonalnego i rozumowego poznania zjawisk, do poznania samych uczuć i „wstrząsów myśli” (*Denkerschütterungen*). Również fabułę, akcję, zewnętrzne okoliczności i bohaterów opisaną w *Niepokojach* historii autor potraktował jako elementy „przy-

<sup>5</sup> Robert Musil, *Prosa, Dramen, Späte Briefe*, wyd. przez Adolfa Frisé, Rewohlt Verlag. Hamburg 1957, ss. 15 - 146. Polski przekład *Törlessa* pióra Wandy Kragen, Wydawnictwo Literackie. Kraków 1965.

padkowe” i wymienne, jako eksperymentalne przykłady lub media dla wyrażenia prawd o człowieku. I tych prawd usiłuje też na swój sposób dociec szesnastoletni Törless, kiedy biernie przypatruje się scenom na poddaszu konwiktu, gdzie dwaj prowodyrzy klasowi Reiting i Beineberg torturują dziewczęcego Basiniego według wszelkich reguł markiza de Sade.

Straszliwe i wyraźnie homoseksualne praktyki dręczycieli wciągają tytułowego bohatera do wewnętrznego uczestnictwa w rozkoszach strachu i poniżenia a jednocześnie budzą w nim trzeźwą ciekawość samotnego „wiwisektora”, który za wszelką cenę chce odsłonić pobudki własnych i cudzych reakcji, ich pozaracjonalne „drugie dno”. Odkrywa, że wszystko jest dwoiste, inne niż wydaje się z zewnątrz, że powierzchnia rzeczywistości kłamie, że nigdzie nie ma pewnego gruntu pod nogami skoro układni uczniowie z klasy przemieniają się nocami w aktorów koszmarnego teatru okrucieństwa. I skoro on sam, Törless, mając w sobie różne możliwości, nie ma ustalonych właściwości (Ulrich!), określonej dominanty psychicznej. Jest taki lub owaki, zależnie od sytuacji, w której się znajdzie, od uczuć i pożądań, które nim miotają, od myśli przychodzących mu do głowy bądź w chwilach spokojnego zastanowienia się, bądź w chwilach „szaleństwa”, czy ekstatycznego uniesienia, kiedy czuje że posiada „o jeden zmysł więcej od innych” i więcej od innych nim chwytą. A to wszystko ma też swoje konsekwencje literackie. Törless oznacza bowiem początek odwrotu od dawnego bohatera powieściowego, odwrotu, który będzie znamienny dla ambitnej prozy XX w. i w najrozmaitszy sposób ukształtuje „*étres de fuite*” Prousta, postacie-sejsmografy procesów ludzkiej świadomości i podświadomości w dziełach Joyce’a, czy postacie — parable bytu i losu człowieka u Kafki. To ostatnie nazwisko nie padło tu zresztą przypadkowo, bo Törless jest samonty, nie tylko jak *Monsieur le Vivisecteur*, lecz także jak Józef K. lub geometra K., a sceny rozgrywające się u Musila w wybitej czerwonym suknie kryjówce na poddaszu są proroczą, zaiste Kafkowską (*Kolonia karna!*) wizją przyszłych okrucieństw faszyzmu, tyle że nie podaną w protokolarno-technicznym opisie, lecz w fascynujących obrazach, przypominających chwilami płótna surrealistów. W każdym razie pisarz nasz mógł w *Dziennikach* z 1937 r., a więc po trzydziestu latach, z niejaką dumą zanotować, że Reiting i Beineberg są „dzisiejszymi dyktatorami *in nucleo*”.

### III

Mimo że debiut Musila sygnalizował już istotne przemiany w prozie naszych czasów, to jednak w sumie nawiązywał jeszcze do tradycyjnej poetyki. Powieść jest dobrze skonstruowana i wyważona według XX-

wiecznych reguł, odznacza się wcale żywą akcją, odmalowana w niej rzeczywistość, choć przeważnie anemiczna i przefiltrowana przez psychikę Törlessa, obiektywnie istnieje, przynajmniej w tle jego „niepokojów”. Inaczej mają się sprawy z opowiadaniem *Dopełnienie miłości* (*Die Vollendung der Liebe*) i *Kuszenie cichej Weroniki* (*Die Versuchung der stillen Veronika*), wydanymi w 1911 r. pod wspólnym tytułem *Zespolenia* (*Vereinigungen*) oraz z *Zaczarowanym domem* (*Das verzauberte Haus*), pierwszą odmienną wersją *Kuszenia*, opublikowaną w 1908 r. w czasopiśmie „Hyperion”<sup>6</sup>. Są one bezsprzecznie frapującym eksperymentem, „prawie że artystyczną wiedzą tajemną”, jak autor wyraził się kiedyś w liście.

Wśród wybitnych dzieł XX-wiecznej literatury *Ulisses* Joyce’a uchodzi m. in. za nieprześcignione w swym bogactwie muzeum psychologii i psychopatologii seksualnej. Ale objętościowo skromne i dużo wcześniejsze opowiadania Musila są pod tym względem niemniej drastyczne i „pakowne”. Przedstawiając dziwne przygody trzech nimfomanek, obracają się wokół wybujałych namiętności, sado-masochizmu, ekshibicjonizmu, narcystycznej autoerotyki, nekrofilii i sodomii. Poetycko zamglone opisy tych perwersyjnych pożądań i przeżyć przemieszanych z mistycznymi stanami, służą jednak Musilowi do zaskakujących celów filozoficznych i formalnych. Opowiadania prawie że pozbawione zewnętrznej akcji, dziejące się w jakimś nierealnym, śnionym świecie, pełnym zwierzęcych oraz ezoterycznych metafor i symboli, prowadzą bowiem — niekiedy w trudno uchwytny sposób — do wniosku, że „niewierność może być w głębszej, wewnętrznej sferze zespoleniem” z ukochaną osobą, gdyż oczyszcza miłość z przypadku seksualizmu (*Dopełnienie miłości*), bądź też dowodzą, że ta miłość wymaga fizycznego oddalenia i tylko jako cielesnie nie spełniona *Fernliebe* osiąga prawdziwą doskonałość. Obie koncepcje, wyeksplikowane też eseistycznymi środkami, zahaczają więc o siebie i wskazują drogę do idealnego zjednoczenia. Ludzie „nie potrafią oddać się drugiemu zupełnie — czytamy w *Zaczarowanym domu* — zawsze pozostają sobą”, zawsze dzieli ich niewidoczny a zarazem nieprzekraczalny mur obcości i samotności, zaś autentyczna jedność uczuć jest osiągalna tylko w irracjonalnej krainie marzeń i ekstatycznych uniesień, doznawanych dzięki rozłace, czy innym okolicznościom sprzyjającym sublimacji popędów, z którymi spotykamy się w *Człowieku bez właściwości*. „W snach tak łączymy się z ukochanym jak jedna ciecz z drugą” — powiada Musil w *Kuszeniu cichej Weroniki*, w *Dziennikach* zaś pisze: „Dusze łączą się, kiedy wargi się rozłączają”. Te dwa zdania bodaj najlapi-

<sup>6</sup> Wspomniane trzy opowiadania przedrukowane w *Prosa, Dramen...*, ss. 147 - 228.

darniej streszczają naczelną myśl omawianych opowiadań, w których obiektywna rzeczywistość ulega niemal całkowitej deformacji i destrukcji (proces ten zaczął się na początku wieku również w *Liście lorda Chandos* Hofmannsthal'a, 1901, oraz w *Maltem* Rilkego, 1910), widmowe przedmioty ożywają i stają się agresywne (jak później w *La Nausée* Sartre'a czy w *Nowym lokatorze*, Ionesco), bohaterowie utraciwszy indywidualną twarz przemieniają się do reszty w sejsmografy psychofizycznych wstrząsów i stanów wewnętrznych, a rozbity lub zatrzymany czas i związany z tym zanik normalnej fabuły burzą empiryczną przyczynowość i chronologię zdarzeń.

Dzieje trzech nimfomanek mówią jednak nie tylko o samotności i niemożności porozumienia się z innymi ludźmi w sferze realnych faktów, lecz zdają się także stawiać diagnozę schyłkowej epoki u progu I wojny światowej. *Zespolenia* i *Zaczarowany dom* to w sumie symboliczna *fin de partie* owych czasów, to literacka zapowiedź rozkładu i upadku, którą w tym samym okresie znajdujemy również w dziełach innych Austriaków — na przykład w wierszach Trakla, czy prozie Alfreda Kubina (*Po tamtej stronie*).

#### IV

„Our content is our best having” — powiada Szekspir w *Królu Henryku VIII*. Tego „najwyższego dobra” Musil właściwie nigdy nie posiadał. Nigdy nie był zadowolony, zwłaszcza z własnych osiągnięć, nawet jeżeli widział w nich pewne zalety, jak w wypadku *Zespołań*. Z jednej strony bronił tych utworów i tłumaczył sobie w *Dziennikach* i w swoim *Raportularzu*, że dlatego nie zostały zrozumiane przez krytyków, ponieważ nie są opowiadaniem, lecz poezją, „liryką refleksyjną”. Ale z drugiej strony miał wrażenie, iż oddalił się w nich zbyt od zwykłej rzeczywistości i zwykłej narracji, którą kiedy indziej stanowczo odrzucał. „Trzeba po prostu wymyślać historie” — pisał jeszcze w trakcie pracy nad *Kuszeniem cichej Weroniki* — trzeba

„opowiadać rzeczy, dające się wyrazić w faktach (...), potem dopiero wplatać resztę. Myślę, że jeżeli następnym razem tak zrobię, to jakoś znów [lepiej] pójdzie. Należy się jednak upewnić, czy każda scena zafascynowałaby również zupełnie niedomyślnego czytelnika, nie należy polegać li tylko na wymowie subtelniejszych momentów”.

I tak właśnie Musil postąpił w nowelach *Grigia*, *Portugalka* i *Tonka*, składających się na tom *Trzy kobiety* (*Drei Frauen*), ogłoszony w 1924 r.<sup>7</sup>

Każda z tych nowel odznacza się wyraźnie zarysowaną ogólną linią

<sup>7</sup> Nowele przedrukowane w *Prosa, Dramen...*, ss. 229 - 299. Polskie tłumaczenie *Trzech Kobiet* Teresy Jętkiewicz, Marii Kureckiej i Walentyny Kwaśniakowej, Czytelnik. Warszawa 1963.

fabularną. W *Grigii* geolog Homo zaproszony przez znajomego do współudziału przy eksploatacji dawno porzuconych weneckich kopalń złota w południowym Tyrolu, przeżywa tam romans z miejscową chłopką, prymitywno-zwierzęcą istotą, i ginie za sprawą jej męża w starym szybie. *Portugalka* jedyny utwór Musila, przenoszący nas w odległą przeszłość, „is like a Gothic tale” — jak ją określił Tony Tanner<sup>8</sup>. Przedstawia dzieje bitnego rycerza, człowieka czynu (wielka rzadkość u Musila!), który pojąwszy piękną, egzotyczną żonę prowadzi długotrwałą, lecz ostatecznie zwycięską wojnę z biskupem Trydentu i po niej powraca śmiertelnie chory do zamku, gdzie dzięki osobliwemu męczeństwu kotka, otoczonego „bladą aureolą świętości”, powraca do psychofizycznego zdrowia i drogą sądu bożego odzyskuje „księżycową czarodziejkę”, tytułową bohaterkę, zdradzającą go, jak mu się wydaje, ze swym rodakiem z dalekiej ojczyzny. Wreszcie najdłuższa i najdosłowniej autobiograficzna *Tonka* (wiemy o tym z *Dzienników*) opowiada historię ufną i „niemą” jak zwierzątko dziewczyny, która z młodym uczonym pojechała z prowincjonalnego czeskiego miasta (tj. Brna) do wielkiego miasta niemieckiego (Berlina) i tam w niewytłumaczonych okolicznościach zaraziła się chorobą weneryczną, zaszła w ciążę i umarła. Dla trzeźwego intelektualisty była źródłem metafizycznego niepokoju. Jej kochanek, jak wielu innych Musilowskich bohaterów z Ulrichem na czele, oscyluje pomiędzy racjonalizmem a mistyką, „biegunami naszych czasów” (*Dzienniki*, 1920). W tej noweli i w *Portugalce* ważnym elementem jest zazdrość, w *Grigii* „miłość na odległość” do dalekiej żony, z którą Homo wreszcie łączy się „na wieki” przez erotyczną przygodę i śmierć a we wszystkich trzech utworach mamy znów przeróżne gradacje samotności, najboleśniejszą w *Tonce*.

Nowele Musila skomponowane mniej lub więcej ściśle według klasycznych kanonów Boccaccia (w *Portugalce* jest nawet tzw. sokół) i napisane prozą oszczędną, prostą i lekką, o ileż lżejszą w czytaniu niż proza *Zespołen*, należą do najbardziej obrazowych i oddalonych od dyskursywnego eseizmu utworów autora, który po raz pierwszy pozwolił się tu prowadzić swobodnej inwencji literackiej i po raz pierwszy dostrzegł urodę obiektywnie istniejącego świata wraz z jego kształtami, kolorami i zapachami, wraz z różnorodnością ludzkich typów i obyczajów (zwłaszcza w *Grigii*). Okazało się, że i jego może ogarnąć po prostu *die Lust zu fabulieren* (Goethe), ochota do nieskrępowanego wymyślania i opowiadania historii zdolnych zafascynować „również zupełnie niedomyślnego czytelnika”, nie doszukującego się ukrytych, paraboliczno-symbolicznych i kryptomitycznych treści czy aluzji (a jest ich sporo) — ani we wzruszającej i niejasnej tragedii *Tonki*, ani w amorach geologa z Gri-

<sup>8</sup> T. Tanner, *Robert Musil*, „The London Magazin”, June 1965 s. 52.



gią, ani w barwnej, choć dla każdego trochę dziwnej średniowiecznej baladzie o wojnie, miłości i śmierci. Czytelnik taki nie dostrzeże wielu „subtelniejszych momentów” i nie zorientuje się też zapewne, co wszystkie trzy nowele ze sobą łączy. A mianowicie, że dzięki tytułowym kobietom, zawsze skojarzonym ze zwierzętami (uosabiającymi tu coś więcej, względnie coś innego, niż niebezpieczny żywioł seksualizmu), związani z nimi mężczyźni wracają do zasypanych źródeł swej osobowości, doznają duchowej odnowy, dojrzewają i osiągają bliżej nie określoną, jedynie przeczualną pełnię. Ale, jak się rzekło, zrozumienie tych zawiłanych konfiguracji i procesów nie jest niezbędne dla osiągnięcia przez odbiorcę emocjonalnego i estetycznego zadowolenia. *Trzy kobiety* przemawiają głównie do tej irracjonalnej części naszego „ja”, która jest dostępna czystej artystycznej magii — magii stylu, nastroju, scen i tajemniczych znaków, sugestywnych nawet wówczas, a może nawet dopiero wówczas, kiedy nie potrafimy ich sobie do końca wytłumaczyć. W każdym razie Musil mógł właśnie w okresie kończenia pracy nad nowelami podkreślić z naciskiem i z większą niż kiedykolwiek słusnością: „Nie jestem filozofem, nie jestem nawet eseistą, lecz pisarzem”. I rzeczywiście — wbrew swojej skłonności do filozofowania i często demonstrowanej niechęci do wszystkiego, co przypominało zwykłą fabułę i akcję — udowodnił *Trzema kobietami*, a zwłaszcza *Portugalką*, że stosując raczej tradycyjne środki wyrazu i formy potrafi jako epik stworzyć nie mniej frapujące, nie mniej oryginalne klejnociki prozy, których blask zachwyca nie tylko wtajemniczonych koneserów.

## V

Poza *Zespoleniami* i *Trzema kobietami* Musil opublikował jeszcze jeden zbiór przeważnie zupełnie drobnych utworów i to pod niezwykle tytułem *Spuścizna za życia* (*Nachlass zu Lebzeiten*). Ukazał się on w 1936 r.<sup>9</sup>, lecz składa się z pozycji powstałych dużo wcześniej, w trzech wypadkach nawet przed I wojną światową. Są to nowele, *short stories* czy *Kurzgeschichten*, przypowieści, obrazki rodzajowe, migawki, szkice i satyryczno-ironiczne felietony. Jedynym trochę dłuższym i niewątpliwie najciekawszym tekstem *Spuścizny* jest opowiadanie ramowe *Kos*, obejmujące oprócz wprowadzenia i króciutkiego zakończenia trzy odrębne, ale motywem matki bohatera połączone ze sobą historie, w których rodzicielka jako „niebiański ptak” życia i śmierci, ambiwalentny ptak dobrych i złych możliwości, przylatuje z kraju lat dziecięcych i decydująco wpływa na zewnętrzne i wewnętrzne losy syna. Wyzwała go z sza-

<sup>9</sup> *Prosa, Dramen...*, ss. 445 - 534.

blonowej mieszczańskiej egzystencji przy pospolitej żonie, budzi w nim Kierkegaardowski „słodki lęk” przed wyższą, boską siłą, a wreszcie pozwala się zamknąć w klatce i niczym najzwyczajniejszy kos pożera dżdżownicę, przemawiając jednocześnie ludzkim głosem. Każdą ze wspomnianych trzech historii wychodzi od realistycznych, życiowo prawdopodobnych sytuacji, na które nakładają się potem eteryczne doznania snów, fantazji, mistyczno-ekstazy „innego stanu” („der andere Zustand” zachodzi tak czy inaczej, zrazu jeszcze bez tej nazwy, niemal we wszystkich dziełach Musila od *Monsieur le Vivisecteur* do *Człowieka bez właściwości*), oraz elementy wieloznacznej bajki. A jaki jest jej ostateczny sens? „Mój ty Boże — powiada bohater-narrator do przyjaciela — po prostu wszystko tak się wydarzyło, a gdybym znał sens, nie miałoby sensu, żebym ci o tym opowiadał”.

## VI

Według samego Musila, najważniejszym obok *Törlessa* kluczem i wprowadzeniem do *Człowieka bez właściwości* są *Marzyciele* (*Die Schwärmer*, 1921<sup>10</sup>). Zarówno w tym dramacie o rozbiciu pozornie szczęśliwego małżeństwa przez zręcznego uwodziciela-hochsztaplera, jak też w krotchwili *Wincenty i przyjaciółka znakomitych mężów* (*Vinzenz und die Freundin bedeutender Männer*, 1923<sup>11</sup>), powtarzającej przy pomocy innych środków artystycznych i innej formy zasadnicze problemy pierwszego utworu, Musil bezpośrednio przygotowuje swoją wielką powieść. W obu obrazach scenicznych główni protagoniści nie są tradycyjnymi „charakterami”, nie mają ustalonych i określonych właściwości. Oscylując pomiędzy ucieczką przed szarą rzeczywistością w krainę marzeń i ekstazy a orgiastycznym wyżyciem się, pomiędzy anarchicznym buntem przeciwko schematom, dogmatom i regułom mieszczańskiego społeczeństwa a pełnym rezygnacji relatywizmem, są wewnątrznie płynni, otwarci dla wszelkich możliwości. Ta płynność prowadzi w skrajnych, według Musila negatywno-pozytywnych wypadkach do faktycznego, czy rzekomego hochsztaplerstwa, do próby przekształcania lub zwielokrotniania rzeczywistości *per fas et nefas*. Anzelm z *Marzycieli* i Wincenty przywierają uczucia, idee i własną biografię niczym ubiory, zależnie od fantazji stwarzają siebie na coraz to inną modłę. Wszyscy zaś razem są ożywieni egzystencjalistycznym pragnieniem absolutnej wolności i w jej imię skazują siebie na bolesną samotność, zrzucają wszelkie więzy, nie pozwalają się z nikim i z niczym związać. Ich naturalnymi antagonistami

<sup>10</sup> *Prosa, Dramen ...*, ss. 301 - 401. Przekład Marii Kureckiej ukazał się w „Dialogu” nr 6/1964.

<sup>11</sup> *Prosa, Dramen ...*, ss. 402 - 444.

są ludzie z właściwościami, na stanowiskach, przedstawiciele zastanego ładu społecznego i moralnego, którzy operują liczmanami myślowymi i włączyli się całkowicie w skostniały system przyjętych norm, pozorów i kłamstw. Oprócz „znakomitych mężów” z *Wincentego*, wśród których znajdujemy polityka, reformatora i konformistycznych artystów, do podópór mieszczańskiego społeczeństwa należy zwłaszcza profesor Józef w *Marzycielach*, mąż Reginy, „podstępny, czarodziejskiego ptaka”. Do niej to w zakończeniu sztuki powiada Tomasz (pod niejednym względem przyszły Ulrich):

„Są ludzie, którzy zawsze będą wiedzieć tylko to, co by mogło być, podczas gdy inni, jak detektywi, wiedzą to, co jest. Są ludzie, którzy kryją w sobie coś ruchomego, co u innych jest ustalone. Przecucie, że można by być innym...”.

Gdy się obserwuje przemiany nowoczesnego dramatu, to nietrudno zauważyć, że w pewnym jego typie, zresztą bardzo zróżnicowanym, który wywodzi się gdzieś od Strindberga i wczesnego Maeterlincka, a rozwinął u Becketta, Ionesco, Albee’ego czy Arrabala, nastąpiło znaczne zredukowanie lub wręcz wyrugowanie fabuły i akcji. Podobnie jest w *Marzycielach*. Ich wątła akcja zewnętrzna toczy się prawie bez scenicznych perypetii, bez wyraźnego punktu kulminacyjnego, bez prawdziwego rozwiązania. Musil nie chciał opowiedzieć jakiejś scenicznej historii, lecz posłużył się jej niewątpliwie ibsenowskim schematem tematycznym dla skonstruowania sekwencji stanów świadomości, które się splatają w gmatwaninę ścierających się myśli i idei, eseistycznie zreflektowanych uczuć, pożądań, tęsknot, nadziei, zwątpień, awersji i obsesji. I na tym ścieraniu się psychicznych części i kompleksów polega istotny ruch w *Marzycielach*, ich podziemna akcja, ukazana w dialogach, będących często nie tyle środkiem porozumienia się, ile funkcją międzyludzkiej obcości. Jeżeli zaś chodzi o bardziej akcyjnego *Wincentego*, przedstawiającego absurdalną rzeczywistość absurdalnymi środkami wyrazu (z kręgu dadaizmu), to stanowi on w najciekawszych scenach mieszaninę parodystyczno-satyrycznego skeczu kabaretowego i kukielkowo-groteskowej pantonimy, a więc gatunków, które w rozmaitych kombinacjach służących rozmaitym celom, grają znaczną rolę w nowoczesnej i współczesnej dramaturgii — od *Ubu Króla* Jarry’ego po sztuki Brechta, Witkacego, Gombrowicza, Ionesco, Mrożka czy pewne utwory względnie fragmenty utworów Dürrenmatta.

## VII

Jak już powiedzieliśmy, główne tendencje twórczości Musila naszkicowane wyżej w największym skrócie, miały się zbiec i znaleźć pełny wyraz w ogromnym, choć nie ukończonym *Człowieku bez właściwości* (*Der Mann ohne Eigenschaften*), z którego za życia pisarza ukazały się tylko

dwa pierwsze tomy (1930, 1933), obejmujące *Księgę I* i częściowo *Księgę II*, do rozdziału 38. Autor w zasadzie pracował nad tym przedsięwzięciem od połowy lat dwudziestych do dnia śmierci, lecz faktycznie historia powolnego wykluwania się dzieła sięga daleko wstecz. Nie będziemy jej tu referować, choć jest niezwykle interesująca. Wypada natomiast wspomnieć, że Musil napisał od 1918 r. trzy mniej lub więcej fabularnie odmienne i niekiedy mocno zaawansowane wersje *Człowieka*, noszące wówczas kolejno tytuły: *Szpieg (Der Spion)*, *Wybawiciel (Der Erlöser)* i *Bliźniaczka (Die Zwillingsschwester)*. Jest to dla nas o tyle ważne, że Adolf Frisé, który w 1952 r. wydał powieść w jej teraźniejszym kształcie<sup>12</sup>, starał się w oparciu o przechowywane w Rzymie rękopisy<sup>13</sup> doprowadzić ją do jakiegoś prawdopodobnego zakończenia, uwzględnivszy w swej edycji kilkanaście rozdziałów już raz zaakceptowanych przez Musila, lecz potem, w 1938 r., wycofanych ze szpalt drukarskich dla dokonania poprawek (39 - 47 oraz 51 - 55 drugiej *Księgi*), oraz kilkadziesiąt innych rozdziałów, wariantów, fragmentów i szkiców, pochodzących bądź z ostatniego dziesięciolecia życia autora, bądź z *Wybawiciela* i *Bliźniaczki*. Dzięki temu rzeczywiście zdołał ułożyć dosyć logiczną całość, ale wywołał gwałtowny sprzeciw ze strony kilku badaczy, którzy zarzucili mu sfałszowanie intencji Musila. Wybuchł spór, wylano wiele atramentu. Kłopot polegał i do dziś polega tylko na tym, że sądząc po licznych a rozbieżnych konspektach i planach (wertowałem je w Rzymie) sam pisarz do kresu swoich dni nie był zdecydowany, jak *Człowieka* ma poprowadzić dalej i dlatego absolutnie nikt nie może z pewnością orzec, czy przynajmniej część rzekomo odrzuconych, dawniejszych rozdziałów, nie zostałyby jednak jeszcze wkomponowana w drugą *Księgę*. Przecież i przedtem Musil wielokrotnie usuwał i z powrotem włączał całe partie, a niektóre pisał po dwadzieścia razy i więcej. Osobiście sędzę, że zgodnie ze swoją filozofią traktował różne teksty jako różne możliwości dobiecia do wciąż otwartego finału. Traktujmy więc i my kwestionowane rozdziały ze spuścizny (48 - 50 i 56 - 128 drugiej *Księgi*) w podobny sposób, aż ukaże się w Niemczech zapowiadane krytyczne wydanie, które i tak zawsze będzie dyskusyjne i nawet przez ewentualne „historyczne” uszeregowanie wspomnianych rozdziałów i dodanie kilku świeżo odkrytych chyba nie wprowadzi zasadniczych zmian do ogólnego obrazu. Tym bardziej że w definitywnie ukończonej części powieści nie brak wskazówek sugerujących, moim zdaniem wcale wyraźnie, dokąd dzieło wówczas zmierza-

<sup>12</sup> Korzystam z siódmego, poprawionego wydania, Rowohlt Verlag, Reinbeck bei Hamburg, 1965, 1632 ss.

<sup>13</sup> Po II wojnie światowej zawiozła je tam Marta Musil i złożyła u swego syna z poprzedniego małżeństwa, prof. Gaetano Marcovaldiego.

ło (niezależnie od wahań autora) i to ułatwia obranie mniej więcej sensownej linii interpretacyjnej całości. Po tej dygresji, dotyczącej zaczepionej „autentyczności” *Człowieka*, postaramy się ową linię możliwie jasno i zwięźle nakreślić. W najgrubszych zarysach i z nieuniknionymi w takim skrócie uproszczeniami.

### VIII

Akcja *Człowieka bez właściwości* toczy się w Wiedniu i miała objąć okres od sierpnia 1913 do sierpnia roku następnego. Ale autor podając czas i miejsce jej rozpoczęcia od razu podważa te realia, przez co już na pierwszych stronach sygnalizuje klimat i filozofię powieści. Kiedy bowiem opisuje wielki ruch samochodowy na ulicach i zaznacza, że w Ameryce jego ofiarą pada rocznie 190 tysięcy zabitych i 450 tysięcy rannych, to zdajemy sobie sprawę, iż te liczby nie mogą się odnosić do 1913 r. (według *Dzienników* wziął je ze statystyki za rok 1924), podobnie jak później w II *Księdze* wzmianka o radiu, które w tamtej epoce nie istniało. Nie bardzo wiedeński wydaje się też ukazany Wiedeń. W przeciwieństwie do Rzymu d’Annunzia, Paryża Prousta, Dublina Joyce’a, Nowego Jorku Dos Passosa, Berlina Döblina, Aleksandrii Durrella czy właśnie Wiednia Doderera i samego Musila z *Dzienników*, jest on w znacznym stopniu pozbawiony kolorytu lokalnego „Przecenianie zagadnienia, gdzie się znajdujemy, pochodzi z epoki koczowniczej” — powiada autor i dodaje: „Toteż nie warto przywiązywać szczególnej wagi do nazwy miasta”. I rzeczywiście, Wiedeń wraz z całą Musilowską Austrią odgrywa w *Człowieku* rolę przykładową i modelową, trochę jak Seldwila starego Kellera, Andorra Frischa czy Güllen z *Wizyty starszej pani* Dürrenmatta. Robi raczej wrażenie wielkiego anonimowego miasta w ogóle, chciałoby się rzec — miasta bez (specyficznych) właściwości. Jest jednym z wielu możliwych skupisk ludzkich a jego identyczność z cesarską stolicą nad Dunajem wydaje się co najmniej problematyczna. Wprowadziwszy zaś pierwsze postacie, pana i panią, którzy są świadkami wypadku ulicznego, Musil dopuszcza myśl, że mogliby się nazywać Arnheim i Ermelinda Tuzzi, lecz natychmiast wyklucza tę ewentualność ponieważ wymienieni bawili w sierpniu 1913 r. z dala od Wiednia. A zresztą nawet gdyby oni byli ową parą, to i tak stanęlibyśmy „przed zagadką kim właściwie są”, bo jeszcze nic o nich nie wiemy i przesuwają się przed naszymi oczyma jedynie jako przez chwilę wyodrębnione cząstki wielkomiejskiego tłumu.

Powieść, która, według samego autora, nie miała być powieścią historyczną, zaczyna się więc od niepewności co do czasu, miejsca, osób i wydarzeń akcji. Również przyczyny wspomnianego wypadku są bowiem niejasne. „Realne wyjaśnienie realnych zdarzeń mnie nie obchodzi — wy-

raził się Musil w wywiadzie udzielonym w 1926 r. krytykowi O. M. Fontanie jeszcze na temat *Bliźniaczki*. — Mam kiepską pamięć. Fakty są ponadto zawsze wymienne<sup>14</sup>. W *Człowieku* obiektywne fakty nieraz przesłania wieloznaczna gra możliwości (tak jak w naszych czasach w *Powiedzmy, Gantenbein... Frischa*). Dlatego tryb warunkowy, przyjmujący z zastrzeżeniem to co jest i zaznaczający, że wszystko „prawdopodobnie mogłoby też być inaczej” nieprzypadkowo stanowi istotną formę gramatyczną całego dzieła i adekwatny wehikuł jego idei.

Trzydziestodwuletni Ulrich, były oficer, były inżynier, a obecnie matematyk, tytułowy „człowiek bez [ustalonych] właściwości” postanawia na początku powieści przerwać pracę naukową, wziąć sobie rok „urlopu od życia” i wycofać się na pozycje obserwatora i duchowego eksperymentatora. Stać go na to, bo dzięki ojcu ma dość pieniędzy. Chce wypróbować rozmaite sposoby bycia sobą, chce „żyć hipotetycznie”. Na tym polega jego wolność i otwartość dla wszelkich uczuć i myśli, gdyż „w tym, co niestałe jest więcej elementów przyszłości niż w tym, co stałe. A terazniejszość, to jedynie hipoteza „poza którą jeszcze nie wyszliśmy”. Zresztą hipoteza wiąże się dłoń z pojęciem eseju, czyli właśnie próby. Chodzi mu o szczególny, eseistyczny stosunek do świata, o system myślowy, wystrzegający się jednoznacznych i definitywnych postaw czy rozstrzygnięć, który „oświecla przedmiot z wielu punktów, lecz nie ogarnia go całkowicie, bo przedmiot całkowicie uchwycony traci od razu swój szeroki zakres i kurczy się do rozmiarów ograniczonego pojęcia”. „Człowiek jako kwintesencja swoich możliwości, człowiek potencjalny” czuje się „zdolny do każdej cnoty i każdej podłości”, ale okrążając i wypróbowując je tylko niczego nie aprobeuje bez zastrzeżeń. Wszystkie zjawiska widzi bowiem ze wszystkich stron, co go powstrzymuje od zaangażowania się po jednej stronie. Takim jest Ulrich — *outsider*, Ulrich-samotnik. Posiada on rozwinięty „zmysł możliwości”, natomiast brak mu „zmysłu rzeczywistości”. Wprawdzie tej ostatniej nie odrzuca całkowicie, lecz nie akceptuje jej w istniejącej formie, zwłaszcza pod postacią Cekanii — taką nazwę utworzoną ze skrótu słów „cesarsko-królewka”, otrzymała Austria w *Człowieku*. Ponieważ Cekania przedstawia mu się jako martwy, skostniały system powielających się pozorów i schematów, w którym, według słów Musila, „nur Seinesgleichen geschieht”, czyli dzieje się wszystko tylko na obraz i podobieństwo tego, co już było, bohater będzie poszukiwać innej możliwej, ale jeszcze nie odkrytej rzeczywistości w kategoriach utopii. Mimo swego krytycznego stosunku do otaczającego świa-

<sup>14</sup> Oskar Maurus Fontana, *Erinnerungen an Robert Musil* w pracy zbiorowej *Robert Musil — Leben, Werk, Wirkung* pod red. Karla Dinklage. Rowohlt Verlag, Reinbeck bei Hamburg, 1960, s. 338.

ta pozwala się jednak wplątać w tzw. Akcję Równoległą, która jest soczewką ogniskującą ten świat i zarazem fabularną osią *I Księgi*.

Akcja Równoległa to symboliczne przedsięwzięcie polityczne, wymyślone przez Musila i polegające na tym, że grupa mniej lub więcej wysoko postawionych osób Cekanii usiłuje przygotować na 1918 r. wielki „jubileusz pokoju” z okazji siedemdziesiątej rocznicy wstąpienia na tron „cesarza pokoju”, Franciszka Józefa. Przewidziane uroczystości mają się odbyć jednocześnie z obchodami trzydziestolecia panowania Wilhelma II w Niemczech i stanowić ich polityczno-światopoglądową przeciwwagę. Całe nieszczęście tylko w tym, że nikt z inicjatorów i przyszłych organizatorów Akcji nie potrafi dla niej znaleźć jednoczącej wszystkich „przewodniej idei”, że nie ma ona żadnej treści, żadnego uchwytne programu. Jest komitet, odbywa się wiele zebrań, lecz nic z nich nie wynika. Maszyna puszczona w ruch według wszelkich reguł obowiązującej w takich wypadkach automatyki, obraca się w próżni. W salonie Ermelindy Tuzzi, zwanej Deotymą, żony wyższego urzędnika, będącego wcieleniem biurokratycznego ducha monarchii oraz w gabinecie arystokraty hr. Leinsdorfa, rozgrywa się wielka komedia powszechnej „nieвозмоności”, podkreślona jeszcze przez groteskowe projekty zwykłych obywateli (bo odwołano się też do opinii publicznej), upatrujących właściwe uczczenie jubileuszu w zniesieniu — ze względów higienicznych — otwartych solniczek w gospodach, rozwijaniu ruchu na rzecz zakładania ogródków działkowych, w reformie życia seksualnego itp. W końcu najbardziej realna wydaje się propozycja przedstawiciela Ministerstwa Wojny gen. Stumma von Bordwehr (nb. postaci znakomitej, narysowanej nie bez pewnej sympatii), by uczcić jubileusz „cesarza pokoju” przez zwiększenie kredytów dla artylerii i marynarki!

Historia Akcji Równoległej urasta pod piórem pisarza do kapitalnej, choć złagodzonej melancholijnym sentymentem ironicznej satyry na zmurszałą, starą Austrię, rozdartą również przez właśnie wchodzących w jej skład narodowości. Ale satyra ta nie godzi jedynie w monarchię Habsburgów, lecz posiada znacznie szerszą wymowę. Zgodnie ze wskazówkami, zawartymi we wstępnym rozdziale oraz w *Dziennikach*, gdzie czytamy, że „ta groteskowa Austria” nie jest „niczym innym jak szczególnie wyraźnym przypadkiem współczesnego świata”, autor przedstawia bowiem ogólny kryzys, ogólną dekadencję podzielonej Europy, zmierzającej do katastrofy. Jej nadejście tak czy inaczej przygotowują: konserwatysta i kunktator hr. Leinsdorf, pragnący oprzeć się na reliktach materialnego i kulturalnego stanu posiadania wyższych klas, przemysłowiec i pisarz niemiecki Arnheim, który z myślą o zagarnięciu galicyjskich szymbów naftowych propaguje szalbierczą „fuzję interesów duszy i handlu”, Deotyma, będąca osobliwym przykładem symbiozy pretensjonalnego

pięknoduchostwa, mistycznych ciągów w wydaniu salonowym i seksu, oraz wielu, wielu innych. Ten obraz uzupełnia psychopatyczny morderca dziewcząt Moosbrugger (najdziwniejsza postać dzieła, mroczny negatyw Ulricha, wywodzący się jeszcze z *Monsieur le Vivisecteur*) i rozczytana w Nietzschem Klarysa, której powolny rozpad osobowości i zanurzanie się w mesjanistyczno-erotycznym obłędzie jest szczególnie plastyczną metaforą powszechnego rozkładu i to rozkładu nie tylko przed 1914 r. W fenomenologię narodzin I wojny światowej z „ducha” głupoty, niemocy, skostnienia, irracjonalizmu, szaleństwa, rozchwiania się wartości i jedności we wszelkich dziedzinach życia i w samym człowieku, Musil wpisał bowiem analizę źródeł wojny następnej. Zapowiadają ją m. in. prefaszystowskie tendencje nacjonalisty i antysemitę Hansa Seppa, teorie Meingasta, filozofa homoseksualnej „miłości pod bronią” i „zbawienia świata przez przemoc” (rozwinęciem tego typu w kierunku jawnie hitlerowskim jest Marius Ratti z *Kusciela Brocha*), czy pomysł odnowy „prostego życia” przez ziemię i krew, głoszony ustami wykolejonego artysty-ekstazyka Waltera, męża Klarysy. Wszyscy protagoniści Akcji Równoległej i prawie wszystkie postacie z jej marginesu dążą do jakiejś syntezy, która jednak zawsze okazuje się syntezą mniej lub bardziej fałszywą, niebezpieczną, złowróżbną.

Jako pozornie działający sekretarz pozornie toczącej się Akcji Równoległej Ulrich uświadamia sobie, że w rozdwojonym świecie „właściwości bez człowieka” (każdy jest tylko funkcją swoich zawodowych, społecznych lub biologicznych funkcji, dlatego nie ma prawdziwego międzyludzkiego kontaktu) i on uległ wewnętrznemu rozdwojeniu, że ścierają się w nim dwie główne siły, które go pchają bądź ku „przemocy”, bądź ku „miłości”. Pierwsza to synonim matematycznej, bezlitosnej logiki, trzeźwości, egoizmu, agresywnej chęci uchwycenia i opanowania skądinąd odrzucanej rzeczywistości. Druga zaś to synonim „dziecięcego stosunku do świata”, pozalogicznej intuicji, ufności, biernego oddania się, zwrócenia się od istniejącej rzeczywistości ku mistycznej kontemplacji. Jednym słowem mamy tu znów „bieguny naszych czasów” — racjonalizm i mistykę. *Vita activa* i *vita contemplativa* jawią się Ulrichowi pod postacią „dwóch drzew”, w których rośnie „oddzielnie jego życie”. Jak je połączyć, jak zharmonizować zwłaszcza trzeźwą logikę z intuicją i mistyką, co pozwoliłoby osiągnąć pełnię nowego, wskazującego w przyszłość człowieczeństwa, pełnię „właściwie pojętego życia”? Temu zagadnieniu Musil poświęca pilną uwagę w *II Księdze* swego dzieła. Ale jeszcze przedtem bohater podejmuje nonsensowną próbę, by idąc po linii swoich własnych dążeń dać Akcji Równoległej poszukiwaną jednoczącą ideę. Rzuca więc publicznie myśl, która sprowadza się do postulatu, żeby „w imieniu Jego Cesarskiej Mości” powołać do życia „generalny sekretariat ścisłości i du-



szy". Naprawdę jednak nie pragnie wcale ratować obojętnej mu i z góry skazanej na niepowodzenie Akcji. Tylko przez chwilę igra z taką możliwością. Chodzi mu o wspomniany najosobistszy i zarazem najbardziej powszechny problem, w którego rozwiązaniu ma mu pomóc Agata, jedyna postać dzieła narysowana bez cienia ironii.

## IX

W *I Księdze* Ulrich zadawał się z wieloma kobietami (co, według rozdziałów ze spuścizny, powtórzy się i później), ale wszystkie te romanse, oparte głównie na pociągu fizycznym, na wybuchach zmysłowej namiętności, niekiedy wyrażonej znów przez porównania i symbole zwierzęce, pogłębiały jeszcze jego samotność, świadczyły wciąż na nowo o jego „niezdolności do nawiązania normalnych stosunków z innymi ludźmi”. Dopiero dzięki zetknięciu się z Agatą, „zapomnianą siostrą”, z którą widywał się rzadko i przelotnie od czasów dzieciństwa, zachodzi w Ulrichu zasadnicza przemiana. I tym samym zmienia się też główny przedmiot powieści. Akcja *Równoległa* zostaje na pewien czas zepchnięta na margines, jej miejsce zaś zajmuje wielki, unowocześniony mit platoński o dwóch rozdzielonych cząstkach człowieka, męskiej i żeńskiej, które się odwiecznie szukają i w tym wypadku odnajdują w miłości pomiędzy bratem a siostrą — miłości będącej w ujęciu Musila jedną z nielicznych szans osiągnięcia jedności w rozpadającym się świecie. W trakcie długiego procesu rozwijania się wzajemnych uczuć rodzeństwo kroczy po „łacie czułości”, prowadzi „święte rozmowy”, rozstrząsa możliwość żywej, nonkonformistycznej etyki, analizuje swoje doznania, zaciera granice dzielące „ja” i „ty”. Aż wreszcie zespala się w chwilach „innego stanu”, jednak zawsze intelektualnie kontrolowanego przez Ulricha, który dąży nie tylko do ustanowienia „bardziej rzeczywistej” rzeczywistości w „ekstacyznej wspólnocie” z siostrą, lecz także do „trzeźwej mistyki”, godnej racjonalistycznego mistyka bez Boga (z pewnymi zastrzeżeniami jest nim jak Monsieur Teste Valéry’ego). W to utopijne przedsięwzięcie wciąga ogromne obszary dawnej i współczesnej myśli europejskiej w jej najrozmaitszych rozgałęzieniach, sięgających religii, ontologii, teorii poznania, psychologii, matematyki i nauk przyrodniczych. Wszystko to razem jest duchową „przygodą podróży do granic możliwości”, której szczytowy punkt i przesilenie następuje w nieukończonym z powodu śmierci autora rozdziale *Tchnienie letniego dnia* (*Księga II*, 55), gdzie bierna kontemplacja i stan niemego zachwycenia biorą górę nad „trzeźwością”. *Równoległa* ulega zachwianiu. Wtedy w parze bohaterów, zamkniętych w ogrodzie bezczasowości i absolutnego bezruchu, w *hortus conclusus*, zaczyna się budzić na wpół świadome pragnienie, żeby z niego wyjść, a Ulrich w filozoficznym wywodzie podejmuje się „wyraźnej rehabilitacji instynk-

tów” i „czynnego człowieka w ogóle”, co zdaje się niedwuznacznie wskazywać na rozdział *Podróż do raj* (szczególnie dyskryminowany przez zwolenników mistycznego zakończenia powieści). Trzeba tu wyjaśnić, że rozdział ten, pochodzący z *Wybawiciela*, tak czy inaczej utrzymał się do ostatka w licznych planach zakończenia dzieła — autor umieszczał go w nich, skreślał i znów wpisywał ze znakiem zapytania — i ma dla jego wymowy fundamentalne znaczenie. Jest też logiczną konsekwencją całej poprzedniej historii „ostatnich Mohikanów miłości”, nie tylko *Tchnienia letniego dnia*.

Ulrich i Agata od początku tańczą na cienutkiej linii bezcielesnej „miłości na odległość”, rozpiętej nad odmętami seksualnych pożądań, znajdując się raz po raz o ćwierć kroku od upadku. Bronią się przed naruszeniem erotycznego tabu w imię wzniesienia się na wyżyny ezoterycznych przeżyć, lecz faktycznie dojrzewają nieuchronnie i coraz widoczniej do kazirodczego aktu. Tym bardziej, że „inny stan” w wersji wyłącznie spirytualnej okazał się ostatecznie identyczny z martwością. Młodzi podejmują więc próbę ratowania substancji swych uczuć przez połączenie miłości duchowej z aktywną miłością fizyczną i udają się w podróż do ziemskiego raj, do „Tysiącletniego Królestwa”, położonego gdzieś na skalistym włoskim wybrzeżu. Mimo że nikt ich tam nie zna, jest to zarazem jakiś protest „nihilistów” czy „anarchistów miłości” — tak siebie nazywają — przeciw przyjętym normom moralnym (które Agata narusza też fałszując testament ojca na niekorzyść znieawidzonego męża Hagauera), przeciwko Cekanii i wszystkiemu, co ona reprezentuje. Ale i eksperyment we Włoszech po chwilach złudnego połączenia się kochanków w jedno ciało, kończy się fiaskiem. „Winowajcy” to Podtytuł *II Księgi* — rozchodzą się a Ulrich skonfrontowany znów z rzeczywistością Akcji Równoległej, wybudzałego seksu i obłędu, wyrusza w końcu na wojnę, tak jak Hans Castorp w *Czarodziejskiej Górze* Tomasza Manna. Wojna zaś — o gorzka ironio! — nareszcie jednoczy obywateli Cekanii w „ucieczce przed pokojem”. O tym dowiadujemy się jednak nie tyle z mniej lub więcej fragmentarycznych rozdziałów, ile z notatek i konspektów Musila, pochodzących z różnych okresów powstawania dzieła. Z nich też wynika, że autor chciał wykazać, iż obok Akcji Równoległej także symboliczny „inny stan” w konsekwencji doprowadził do katastrofy, bo zespolenie racjonalizmu i mistyki, „ścisłości i duszy”, pełnokrwistej, aktywnej żywotności i kontemplacji — nie udało się.

Czy Musil przewidywał więc dla *Człowieka bez właściwości* jednoznacznie pesymistyczny finał? Chyba nie, jeżeli o finale w ogóle można mówić. Świadczą o tym zapiski, dotyczące „utopii umotywowanego życia” oraz „utopii induktywnego sposobu myślenia czyli rzeczywistego życia”. Świadczy też zamiar powzięty w styczniu 1942 r., na trzy miesiące przed

śmiercią autora, żeby Ulrich dożył II wojny światowej i (zapewne po niej) podjął ponowną próbę dokonania syntezy, uporania się ze swymi problemami, które „są problemami epoki”. Przecież nawet „miłość pomiędzy dwojgiem wybitnych ludzi — czytamy w *Wincentym*. — nie jest wcale sprawą prywatną... Tylko całokształtem ich stosunku do świata”. Powieść miała zatem ostatecznie nawiązać do naszych czasów i należy przypuszczać, że jako dzieło organicznie otwarte, wchłaniające w miarę jego pisania coraz to nowe obszary myśli, namiętności, dążeń, wzlotów i upadków człowieka, nigdy nie została ukończona. Więcej — nie mogłaby być ukończona, nawet gdyby Musil żył znacznie dłużej, a to dlatego, że znalezienie odpowiedniej koncepcji dojścia do prawdziwej a nie fałszywej jedności ludzi, społeczeństw i państw wciąż jest sprawą nie rozwiązaną, pozostającą w sferze utopijnych możliwości. Dopóki zaś są możliwości, istnieje nadzieja.

## X

Na tle inwazji eseju do prozy narracyjnej XX w. — inwazji widocznej w *Ulissiesie* Joyce'a, *Czarodziejskiej Górze* i *Doktorze Faustusie* Tomasa Manna, *Lunatykach* Brocha, *Demonach* Doderera i wielu innych utworach — nieraz zastanawiano się, czy *Człowiek bez właściwości* jest właściwie wielkim esejem z partiami powieściowymi, czy też wielką powieścią z partiami spekulatywno-dyskursywnymi, w których fabuła stanowi tylko wątlutki zaczep lub w ogóle zanika. Otóż dzieło Musilla nie jest ani jednym, ani drugim. Bezsprzecznie dokumentuje ono ponownie znaną nam niechęć pisarza do tradycyjnego snucia opowieści, bezsprzecznie zawiera olbrzymi ładunek filozoficzny (nb. w znacznej mierze, choć bynajmniej nie wyłącznie, zaczerpnięty od Nietzschego, Macha, Husserla, Klagesa i Schelera), ale faktem też jest, że ten intelektualny bagaż uległ swoistej epickiej integracji, dzięki czemu powstał oryginalny gatunek i styl artystyczny, oddalony od zwykłego eseju i niemal w tym samym stopniu od zwykłej prozy fabularnej. „Czy jednak «normalne» powieści — to znaczy takie, które są tylko «powieściami» — dają się jeszcze czytać?”, zapytywał Tomasz Mann w 1932 r. w odpowiedzi na ankietę rozpisaną dla wyłonienia „najlepszej książki ostatnich lat” i wywodził dalej pisząc o pierwszym tomie *Człowieka bez właściwości*:

„Chwała Bogu ta błyskotliwa książka, balansująca w ryzykowny i powabny sposób na krawędzi między esejem a epicką komedią, nie jest już «powieścią» — nie jest nią dlatego, ponieważ, jak powiada Goethe, «wszystko co w swoim rodzaju sięga doskonałości musi poza granice swego rodzaju wykroczyć i stać się czymś innym, nieporównywalnym»”<sup>15</sup>.

<sup>15</sup> *Das Tagebuch*. Berlin, z. 49/1932, przedruk. w Th. Mann. *Gesammelte Werke*, t. XI, Fischer Verlag 1960.

W dziele Musila są wprawdzie fragmenty, partie, nieraz rozdziały, które dałyby się pomieścić w ramach klasycznej powieści. Należą do nich np. pewne satyryczno-groteskowe sceny związane z Akcją Równoległą, z gen. Stummem, Deotymą, Leinsdorfem czy Arnheimem, pewne również sytuacyjnie i akcyjnie przedstawione perypetie Klarysy (wstrząsające atmosferą tragizmu rozdziały względnie urywki: *Obłąkani witają Klarysę*, *Klarysa w Rzymie*, *Klarysa w Wenecji*), małej Racheli i Moosbruggera oraz Ulricha i Agaty (zwłaszcza nastrojowo-poetycka *Podróż do raju*). Warto też zwrócić uwagę, że historia uczuć rodzeństwa jest poza swym filozoficzno-parabolicznym znaczeniem jednym z największych romansów miłosnych XX w. — obok dziejów doktora Żiwago i Larisy Fiodorowny, czy Humberta Humberta i jego przewrotnej pasierbicy Lolity. W sumie jednak w wymienionych rozdziałach i fragmentach, nie mówiąc o całej ogromnej reszcie, zasadniczy ton nadaje figuralno-obrazowy eseizm powieściowy, adekwatny wyraz duchowych prób i eksperymentów głównego bohatera i stojącego za nim oraz za wszystkimi postaciami narratora.

Eseizm *Człowieka*, w którym przepyszny dowcip i głęboka powaga, ironiczna satyra i liryzm, precyzja i ekstatyczne zamglenie, refleksja i plastyka stopiły się w stylistyczną całość, nie jest niczym innym jak formalną realizacją idei jedności, przyświecającej dziełu — jedności w rozmaitych możliwościach. Dlatego Ulrich duchowy sejsmograf i duchowy reprezentant epoki, ukazany m. in. również w sposób ironiczno-autoironiczny, ma w sobie potencjalnie coś z wszystkich występujących postaci, tak jak i one są wyjaskrawionymi względnie wykrzywionymi odbiciami pewnych jego płynnych i zmiennych cech. Znajdujemy się w gabinecie luster, gdzie odbicia i odbicia odbić ciągną się we wszystkie strony w nieskończoność. Eseistyczna powieść Musila jest strukturalnie otwarta i ruchoma, nawet w ukończonej części. Poszczególne jej segmenty są często wymienne, dałyby się przestawić, bo nikła fabuła, nikła akcja zewnętrzna tylko pozornie rozwija się linearnie, faktycznie zaś rozchodzi się gwiaździście z centralnego punktu (Ulrich), zbudowana nie według czasowego następstwa przyczyn i skutków, lecz na zasadzie myślowych powiązań. Kiedy autor na początku rozdziałów zaznacza: „W tym czasie”, „Niedługo po tym”, „Następnego rana”, „Tego samego wieczoru” itd., to nieraz wcale nie nawiązuje do poprzednich zdarzeń lub sytuacji. Nic więc dziwnego, że wielokrotnie przesuwiał rozdziały w tył i naprzód i że są takie trudności z uszeregowaniem rozdziałów ze spuścizny, jeżeli chce się skomponować przypuszczalne zakończenie dzieła. Frisé wybrał tylko jedną z możliwości. „Historia [fabuła] tej powieści polega na tym, — stwierdza Musil w notatkach z 1932 r. — że historia która miała być w niej opowiedziana, nie zostaje opowiedziana”. W każdym razie nie we-

dług tradycyjnych reguł. Pod tym względem nasuwa się raczej porównanie z poetyką francuskiego *nouveau roman*.

Z tym wszystkim *Człowiek bez właściwości* na pewno nie jest lekturą łatwą. Ale jego obyczajowy i życiowy realizm, przemieszany z absurdalną groteską, jego niemal naukowa introspekcja psychologiczna, przemieszana z wizyjnością zjawisk i wewnętrznych stanów, jego melodyjny, barwny i aforystyczny język oraz metaforyka zawsze oryginalna i zawsze funkcjonalna razem sprawiają, że czytelnik, oswoiwszy się ze sposobem pisania autora, ogarnia stronę po stronie nie tylko coraz rozleglejsze horyzonty myślowe, ale ulega też coraz większemu oczarowaniu. Zwłaszcza że Musil uplastyczniając również to, czego się właściwie uplastyczyć nie da, przepaja nawet najbardziej oderwane rozważania brata i siostry jakimś czarem zmysłowego piękna, jakąś aurą prawie że perwersyjnej, bo przemyślnie rozbudzanej i powstrzymywanej erotyki, która przed *Podróżą do rajy* wyładowuje się pośrednio w mistycznym orgazmie lub wprost w sennym marzeniu (patrz rozdział pt. *Sen*).

## XI

„Co do żadnej pozycji współczesnej niemieckiej produkcji wydawniczej nie jestem tak pewny osądu potomności, jak w tym wypadku. *Człowiek bez właściwości*, to niewątpliwie proza największej miary, którą wypada zestawić z najznakomitszymi dziełami, jakie nasza epoka w ogóle wydała”. — pisał Tomasz Mann w liście z 1939 r.<sup>16</sup>, podkreślając jeszcze mocniej swoje poprzednie stanowisko. I miał całkowitą rację, również w sprawie „osądu potomności”. Ale ze współczesnych jedynie szczupłe grono zawodowych znawców literatury w pełni doceniło walory dzieła. W ogóle Musil po kres swoich dni nigdy nie doczekał się szerszego rozgłosu. Niewątpliwie pewien sukces odniósł *Niepokojami wychowanka Törlessa*, potem jednak spotykały go ciężkie ciosy moralne i... finansowe. I tak *Zespolenia* „zjechało” niemiłosiernie. Na dramatach wystawionych przy akompaniamencie gwizdów i złośliwych sprawozdań prasowych poznali się tylko nieliczni dalekowzroczni krytycy a berliński teatr wypłacił autorowi za *Marzycieli* honorarium w wysokości sześćdziesięciu sześciu marek i dwudziestu pięciu fenigów! *Trzy kobiety* i *Spuścizna za życia*, pominiawszy dosłownie kilka życziwych omówień i wzmianek, zostały przez olbrzymią większość dzienników i periodyków przemilczane. Pierwsze tomy *Człowieka bez właściwości* zaś, jak to ktoś trafnie określił, przyniosły autorowi „pełną chwały porażkę”, bo choć krytycy je przeważnie gorąco chwalili, publiczność nie kwapiła się do ich kupowania i czytania. Zresztą niebawem zapadły ciemności hitlerowskiej nocy i pi-

<sup>16</sup> T. Mann, *Briefe 1937 - 1947*. Fischer Verlag 1963, s. 97.

sarz już przedtem korzystający z finansowego wsparcia garstki wielbicieli w Berlinie a później w Wiedniu, poszedł zupełnie w zapomnienie, skazany podczas ostatnich lat spędzonych wraz z żoną na emigracji w Szwajcarii wyłącznie na pomoc litościwych ludzi. Jego śmierć w Genewie, dnia 15 kwietnia 1942 r., nie wywołała żadnego echa, miejscowe gazety skwitowały ją drobnymi, lakonicznymi doniesieniami. By użyć słów, które sam Musil wypowiedział po zgonie Rilkego, „nie ważyła nawet tyle, co filmowa premiera”.

Dopiero przeszło siedem lat później, 28 października 1949 r. ukazał się w „The Times Literary Supplement” nie podpisany artykuł<sup>17</sup>, w którym stwierdzano: „Robert Musil, najwybitniejszy z powieściopisarzy piszących po niemiecku w pierwszej połowie stulecia, jest jednym z najmniej znanych autorów naszej epoki”. Od tej chwili datuje się początek prawdziwego zainteresowania zapoznanym Austriakiem. Podobnie jak dwaj jego znakomici rodacy, Franz Kafka i Hermann Broch, został więc ponownie albo raczej rzeczywiście odkryty za granicą, gdzie w latach 1953 - 1968, nie licząc oczywiście Niemiec zachodnich, ukazało się około 50 książkowych publikacji jego dzieł w Europie, obu Amerykach i Azji. Z tego na *Człowieka bez właściwości* przypada dziesięć edycji: po dwie w języku angielskim (Nowy Jork i Londyn), włoskim (nie licząc wznowień poszczególnych tomów) i japońskim (inne wydawnictwa i inni tłumacze) oraz po jednej francuskiej, szwedzkiej, słoweńskiej i chorwackiej. Dalsze są w przygotowaniu. Najnowsza jest tegoroczna edycja polska.

Dziś Robert Musil zalicza się do największych, ale też „najmłodszych” klasyków nowoczesnej prozy XX w. Jego sława, tak świeżej daty, rośnie z każdym rokiem<sup>18</sup>. Jeden jej promyk byłby ogrzał serce pisarza, który przez całe życie daremnie marzył o uznaniu, o rzeszach czytelników, o przekładach w obcych krajach. Na nim, jak na wielu innych niepospolitych twórcach sprawdziło się ponownie powiedzenie Balzaka: „La gloire est le soleil des morts”.

<sup>17</sup> Autorami tego artykułu byli Ernst Kaiser i Eithne Wilkins, późniejsi niewątpliwie zasłużeni tłumacze Musila na język angielski i badacze jego spuścizny. To oni właśnie na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych przez swoją udokumentowaną, ale w niejednym przeholowaną krytyką wydania Frisé'go pierwsi przygotowali grunt dla przyszłej historyczno-krytycznej edycji *Człowieka bez właściwości*, choć z drugiej strony ich koncepcje mistycznego zakończenia miłości rodzeństwa i całego dzieła wydają się nie do przyjęcia.

<sup>18</sup> Duże zainteresowanie Musilem notuje się w ostatnich czasach, zwłaszcza wśród niemieckiej młodzieży NRF. Dłatego Rowohlt Verlag opublikował niedawno tańsze wydanie *Człowieka bez właściwości* w nakładzie 50 tysięcy egzemplarzy.