

# NARATOLOŠKI POGLEDI NA MUSILOV ESEJISTIČNI ROMAN MOŽ BREZ POSEBNOSTI

Nataša Bavec

Ljubljana

*V razpravi je z analizo Musilovega Moža brez posebnosti skozi prizmo naratoloških teorij osvetljena specifična notranja zgradba esejističnega romana. Analizirani so tisti aspekti Musilovega teksta, ki so v naratologiji pojmovani kot differentia specifica pripovedništva, v ospredje pa je postavljena problematika povezanosti in soodvisnosti temeljnih faktorjev pripovednega besedila (časa, pripovedovalca, pripovednih oseb, načina govorne prezentacije, fokalizacije itd.) ter nepripovednih, to je esejistično refleksivnih elementov romana. Posebna pozornost je namenjena funkciji esejističnih segmentov v razvoju fabule, pri čemer se je kot plodna izkazala primerjava z vlogo deskripcije v romanu.*

*Naratological aspects of Musil's essay novel Man Without Qualities. The article with an analysis of Musil's Man Without Qualities through a prism of narratology elucidates the specific internal structure of the essay novel. Those aspects of Musil's text are analysed which are considered within narratology as the differentia specifica of narratology, while the focus is on how the basic features of a narrative text (time, narrator, characters, presentation of spoken discourse, and so on) and non-narrative, i.e. essayistic elements of a novel are linked and co-dependent. Special attention is paid to the function of essay segments in the development of the plot, where a comparison with the role of description in novels proved very useful.*

O esejju kot zvrsti nefikcionalne umetniške proze ali o nekoliko širšem pojmu esejizma, ki se integrira (med drugim tudi) v roman, le s težavo razpravljamo skozi prizmo naratoloških teorij. Razlogi so očitni na prvi pogled. Teorija pripovedništva, kot se je pod vplivom ruskega formalizma oblikovala predvsem v okvirih strukturalistične literarne vede in nato prešla v poststrukturalistično (dekonstrukcijsko) fazo, se je – ne glede na raznolike smeri in tokove znotraj temeljne usmeritve (informacijska, komunikacijska teorija, semiotika) in kljub povezovanju z divergentnimi metodami, kot je fenomenološka – pripovednega teksta lotevala z

bolj ali manj stalnih vidikov: kot niza dogodkov, kot diskurza, ki ga je ustvaril pripovedovalec, ali kot verbalnega artefakta, čigar pomen organizira bralec (W. Martin, cit. po L. J. Davis, v: Biti 1992, 341). Naratologija se torej v prvi vrsti ukvarja s tistim, kar *pripovedni tekst* označuje kot *pripovednega*, z njegovo *differentia specifica*: to je potek dogajanja, zaporedje fikcionalnih dogodkov, skratka dogajalna struktura. Esejistični roman kot intergenerična forma predstavlja tisto marginalno, nekonvencionalno obliko pripovednega teksta, v katerem se bistveno določilo romana, epskost, razkrajja in rahlja, saj potek dogajanja, ki se konstituira v obliki fabule, prekinjajo esejistične refleksije pripovedovalca in/ali pripovednih oseb. Končni učinek takšnega pripovednega postopka lahko po L. Rohnerju imenujemo »defabuliranje« (*Entfabelung*) romana (Rohner 1966, 566). Medtem ko se naratološke teorije s tem fenomenom neposredno ne ukvarjajo (redka izjema je P. Zima, ki o esejizmu v romanu razpravlja v okvirih semiotično usmerjene tekstne teorije), ga je v preteklosti večina raziskovalcev in kritikov, izhajajoča iz tradicionalnejših literarnoteoretičnih premis, vrednotila negativno ali vsaj s skeptično distanco, čeprav so se problema lotevali mimogrede, brez večje znanstvene poglobljenosti. Po izidu del, ki so se v literarni zgodovini zasidrala kot »pravi« primeri esejističnega romana – sem sodita Musilov nedokončani *Mož brez posebnosti* (1930-43) kot prototip te oblike ter Brochovi *Mesečniki* (1930/31), po mnenju nekaterih znanstvenikov pa tudi Mannova *Čarobna gora* (1924) – so se v literarni javnosti pojavili kritični pomisleki. Gre za vprašanja, ali so to sploh še pravi romani, mnenja, da je roman s temi deli prišel do svojih skrajnih mej, da naj se teoretična obravnavanja razvijajo v sistematično razčlenjenih razpravah, ne pa v romaneskni obliki in da pripovedništvo ni pravi prostor za subtilno filozofiranje. Sodbam se pridružuje bojazen, da bi esejizem prerasel dogajanje, zgodbo in spodkopal formo romana.

Pomisleki zadevajo formo, predvsem pa problem integracijskih elementov pripovednega teksta. V nemški literarni vedi so izhajali iz tradicionalnega organicističnega pojmovanja umetniškega dela, ki v svoji rasti sledi notranji entelehiji in je v vseh segmentih sestavljeno iz enakorodne snovi. Refleksije v romanu so pomenile poseg, ki ovira potek njegove rasti, motečo avtorefleksijo dogajanja in snovni tujek (Berghahn 1956, 7). Prevrednotenje je nastalo šele na spodbudo morfološko orientiranih raziskav, nastalih v prvi polovici dvajsetega stoletja (zanje je zaslužen predvsem G. Müller), ki so se usmerile k bolj zunanjim, tehnično-formalnim vidikom literarnega ustvarjanja. Njihov temeljni prispevek je predpostavka, da je celota literarnega dela sestavljena iz disparatnih elementov, ki pa so v tesnih vzajemnih odnosih in vplivajo drug na drugega. V ospredje je stopilo vprašanje njihove integracije, povezanost detajlov teksta s celoto, s tem pa se je odprla tudi možnost za preučevanje funkcije esejističnih refleksij v romanu: kakšen je njihov vpliv na obliko pripovednega dela in na potek njegovega dogajanja?

Integracijskim vezem besedila se je posvečala tudi strukturalistično usmerjena naratologija, vendar je – če ne upoštevamo tistih elementov, ki so neposredno povezani s pripovedjo oz. fabulo, kot so karakterizacija,

motivacija ali intervencije pripovedovalca – od tistih tipov diskurza, ki so (vsaj običajno) pojmovani kot nepripovedni, največ pozornosti namenila opisu. Med esejizmom in opisom v pripovednem delu pa obstajajo določene analogije, kar omogoča njuno vzporejanje. V obeh primerih gre (po mnenju večine raziskovalcev) za »preddiegetske ali nediegetske elemente (...), ki prekinjajo kontinuiran potek fabule« (Bal 1981, 103), če je *diegesis* vsaj v grobem identična zgodbi (Rimmon-Kennan 1983, 91). Čeprav opis običajno ni samostojen tip teksta, medtem ko je esej primarno samostojna polliterarna zvrst, katere prvine vstopajo v literarne žanre le izjemoma, je ta razlika – če primerjamo njuni funkciji znotraj pripovednega teksta – nepomembna.

S tem pa je že nakazana problematika te razprave. Zaradi pomanjkanja eksplicitnih naratoloških razprav o esejizmu v romanu sem se odločila za nekoliko drugačen pristop. Model esejističnega romana, kar je po enotnem mnenju literarne zgodovine Musilov *Mož brez posebnosti*, bom analizirala s pomočjo teorije pripovedništva. Pri tem bom najprej v naratološki luči osvetlila tiste segmente romana, ki ga povezujejo z ostalimi pripovednimi teksti, nato pa poskušala opozoriti še na esejistične elemente in njihovo vlogo v poteku dogajanja ter ga pri tem primerjati s funkcijo opisa. Pri analizi mi bo v veliko pomoč morfološko orientirana razprava W. Berghahna *Die essayistische Erzähltechnik R. Musils*.

Temeljmo izhodišče je naratološka razdelitev pripovednega dela na tri temeljne kategorije, ki jo je s pomočjo predhodne dvodelne razdelitve uvedel G. Genette (Davis, v: Biti 1992, 344; tudi: Biti 1992, 10). Prvi aspekt teksta je zgodba (Genette: *histoire*, Rimmon-Kennan: *story*, Eco: *fabula*) kot osnovni niz dogajanja, zaporedje dogodkov ne glede na njihovo dispozicijo v tekstu in hkrati z liki kot nosilci dogajanja. Drugi aspekt je tekst (Genette: *écrit*; Eco: *zaplet*, *siže*) kot način pripovedovanja zgodbe, kot se pojavlja na površini v različnih časovnih razporeditvah (anticipacije in retrospektive oz. prolepse in analepse). Tretji aspekt je naracija (Genete: *narration*, Eco: *narativni diskurz*) kot »proces produkcije teksta« (Rimmon-Kennan 1983, 3); tu se v nekoliko modificirani shemi semiotičnega modela komunikacije, ki jo uvaja Rimmon-Kennan (1983, 88), kot glavna faktorja pojavljata pripovedovalec in poslušalec/bralac (Rimmon-Kennan: *narratee*), medtem ko Eco na tem nivoju uvaja koncept »pripovedne trojice: modelni avtor, pripovedovalec in (modelni) bralec« (Eco 1999, 29).

Predno obnovimo skromno fabulo zapletenega Musilovega romana, naj nekoliko natančneje povzamemo temeljna naratološka določila zgodbe. Fabula kot »niz povezanih dogodkov, o katerih pripoveduje potek dela« (Davis, v: Biti 1992, 344) se vedno »ustvarja na nivoju abstrakcije« (Eco, v: Biti 1992, 202) in »ni neposredno dostopna bralcu« (Rimmon-Kennan 1983, 6). Raziskovalci poudarjajo, da je zgodba (Eco ji dodaja še zaplet) tisti element dela, ki ga je moč prenesti ali prevesti v drug medij ali semiotični model (Barthes, v: Biti 1992, 75; Rimmon-Kennan 1983, 7, 8; Eco 1999, 39). Konstitutivni deli zgodbe so torej dogodki, ki se povezujejo v mikro sekvence, te pa nadalje v makrosekvence. Razhajanja se

pojavnajo pri opredelitvi principov kombinacije dogodkov in sekvenc. Rimmon-Kennanova poudarja, da gre pri zgodbi zgolj za urejevanje dogodkov po kronološkem zaporedju; sem naj ne bi sodila kavzalnost dogodkov zaradi problematičnosti samega pojma vzročnosti in zato, ker jo je mogoče skoraj vedno projicirati v temporalnost. Pri tem navaja Forsterja, ki je urejenje dogodkov po principu vzročnosti pojmoval kot del zapleta (*plot*) (Rimmon-Kennan 1983, 14, 16, 17, 18). Pojavljajo pa se tudi nasprotna mnenja. Todorov meni, da je za pripovedni tekst značilno kronološko, včasih pa tudi vročno povezovanje posameznih enot (v: Biti 1992, 117). Davis razpravlja o strukturi zapleta romana, ki ga pojmuje kot enotnost fabule in sižeja ter se (vsaj implicitno) strinja z raziskovalci, ki menijo, da je že sam poskus razločevanje obeh elementov nenaraven (v: Biti 1992, 344, 345). Tudi Eco, ki v eni svojih zgodnejših razprav definira fabulo po Aristotelovem zgledu, meni, da jo tvorijo agens, začetno stanje in niz časovno usmerjenih sprememb, ki jih sprožijo določeni vzroki, čeprav dodaja, da slednjih ni potrebno specificirati za vsako ceno (v: Biti 1992, 207). Zdi se, da je problematika pogojena s sprejemanjem ali zavračanjem Genettove tridelne delitve pripovednega dela.

Musilova zgodba, ki jo bomo, sledeč Rimmon-Kennanovi, poskušali obnoviti v kronološkem zaporedju dogodkov, se začne avgustovskega dne leta 1913. Dvaintridesetletni Ulrich, mož brez posebnosti, ki se je doslej neuspešno preizkusil v oficirskem, tehničnem in matematičnem poklicu, si vzame leto dni dopusta in se iz tujine vrne na Dunaj, da bi si poiskal »primerno uporabo svojih zmožnosti«. Najame si gradič in ljubico, varietejsko pevko Leono. Kmalu jo nadomesti dama, ki mu nudi pomoč v uličnem pretepu, Bonadea. Ulrich obiskuje svoja mladostna prijatelja, zakonca Clarisso in Walterja, neproduktivnega umetnika. Nekega dne mu piše oče, slavni jurist, ki ga sili, naj začne družbeno delovati in graditi kariero; priložnost zanjo vidi v akciji kakanijskega državnega vrha, ki pripravlja slovesnost ob sedemdesetletnici cesarjeve vladavine, vzporedne in konkurenčne nemški slovesnosti ob trideseti obletnici vladavine Viljema II. Ulrich res naveže stik z resničnostjo in z ljudmi, ki poganjajo kolesje domoljubne vzporedne akcije: z grofom Stallburgom, z daljno sorodnico Ermelindo Tuzzi, ki jo zaradi njene navdušenosti nad duhovno lepoto imenuje Diotima in je voditeljica salona, v katerem se zbira kakanijska duhovna aristokracija ter išče veliko idejo za vsebino slovesnosti, s pruskim veleindustrialcem in velepisateljem Arnheimom ter po naključju tudi z osrednjim možem avstrijske akcije, z grofom Leinsdorfom, ki Ulricha imenuje za častnega tajnika. Pride do preloma z Bonadeo. Diotima se zaljubi v Arnheima, njen salon pa doživi mogočen razmah, množijo se seje in družabna srečanja, toda sklepne, odločilne ideje vendar ne sprejmejo. Zborovanja se nadaljujejo. Med vnovičnim obiskom Ulrich Clarissi razloži svojo teorijo utopičnega življenja in se zaplete v spor z Walterjem; v ozadju je čutiti ljubosumje. Nepovabljeni udeleženec velike akcije, general Stumm, poslanec vojnega ministrstva, večkrat obiše Ulricha. Ta kot odrešilno idejo vzporedne akcije predlaga svetovni sekretariat natančnosti in duše, ki naj opravi splošno duhovno inventuro. Clarissa izziva svojega moža, naj ubije Ulricha, Walter pre-

strašen zbeži na protestne shode proti vzporedni akciji, medtem pa se Clarissa poda k Ulrichu in od njega zahteva otroka. Ulrich med njenim obiskom dobi obvestilo o očetovi smrti, Clarisso pa le stežka odvrne od njenih namenov. Naslednji dan odpotuje v rojstni kraj in se sreča z napol pozabljeno sestro Agatho, ki se ne želi več vrniti k drugemu možu, moralističnemu pedagogu Hagauerju. Med bratom in sestro se spletejo močne čustvene in duhovne vezi. Po pokopu očeta in nekajdnevnem bivanju v hiši staršev se Ulrich vrne na Dunaj. Paralelna akcija je medtem zašla v slepo ulico: ni več pomembna vodilna ideja, temveč le, da se sploh še kaj zgodi, Ulrich pa se želi distancirati od celotnega dogajanja. Diotima spozna, da se Arnheim ne bo poročil z njo in se začne ukvarjati s fiziološkimi stranmi ljubezni. Po vnovični ljubezenski noči z Bonadeo jo Ulrich dokončno odslovi, ker se k njemu preseli Agatha. Živita umaknjeno od sveta, pogreznjena v dolge pogovore, dokler med njima ne izbruhne prepir. Ulrich se namreč ne strinja s sestrično ponaredbo očetove oporoke, s katero želi škodovati Hagauerju. Vendar se kmalu spet zblížata in doživita trenutke mistične združitve. General Stumm obvesti Ulricha, da naj bi se jeseni vzporedna akcija iztekla v svetovni mirovni kongres. Brat in sestra prestrašena spoznavata, da se ljubita. Omahujeta med samomorom in telesno uresničitvijo svoje ljubezni. Odpotujeta v Dalmacijo. Zgodi se incest, nato se začnejo njuna čustva ohlajati. Nameravata se ubiti, a tega ne storita. (Tu se slovenska izdaja romana konča.) Walter posili svojo ženo, ki nato postane nova Ulrichova ljubica. Clarissa doseže cilj, ki ga je dolgo načrtovala: z Ulrichovo pomočjo osvobodi morilca Moosbruggerja. Kmalu mora zaradi ogroženega duševnega stanja tudi sama v sanatorij, od koder pobegne v Italijo. Ulrich ji sledi, njuna zveza pa se prekine, ko ga Clarissa poskuša v eni svojih blodenj ubiti. Na zabavi z maskami postane nad Arnheimom razočarana Diotima nova Ulrichova ljubica. Clarisso dokončno zaprejo v mestno bolnišnico za duševne bolezni, kjer živi v prepričanju, da je Kristusova naslednica. Začne se prva svetovna vojna in splošna mobilizacija, ki vase posrka tudi Ulricha.

S temi dogodki se zaključi nedokončan Musilov roman; avtor sam je izdal le še prvi del druge knjige (ta se zaključi ob Agathinem prihodu k bratu), medtem ko je preostali razvoj dogajanja znan le s pomočjo zapiskov iz Musilove zapuščine. Zaporedje konkretnih dogodkov, ki ga bralec doživlja kot zgodbo romana, zbuja vtis vsakdanjosti. Vsak, ki je odprl knjigo, ve, da zgodbe ne moremo izenačiti s pripovednim besedilom v celoti. Če se usmerimo zgolj na raven fabule, po Ecu, ki s semiotičnega vidika analizira vlogo modelnega braleca kot ene od pripovednih strategij, sodelujoče pri ustvarjanju literarnega dela, ostanemo prvostopenjski modelni bralec. Ta se običajno zadovolji z enim branjem, s tem pa ne more spoznati intencij modelnega avtorja, njegovega skupka navodil, ki jih mora bralec upoštevati, če naj postane pravi sodelavec pri ustvarjanju besedila, drugostopenjski modelni bralec. Glas modelnega avtorja se po Ecu razodeva šele na ravni zapleta (Eco 1999, 14, 20, 31-50), vendar bo pri branju Musilovega romana že ta naivni prvostopenjski bralec naletel na številne ovire: ne samo, da branje otežkočajo esejistično obarvana razmišljanja junaka, katerih funkcijo občasno prevzamejo intervencije pripo-

vedovalca, zasledovanje poteka zgodbe ovirajo tudi številne dogajalne linije, prepletanje različnih zgodb, ki se med seboj križajo, prekinjajo in včasih prepletajo. Obnovljeno zaporedje dogodkov je namreč le osrednja zgodba (*main story-line*, Rimmon-Kennan 1983, 16), osredotočena na glavni lik, Ulricha. Poleg nakazanih stranskih zgodb o Clarissi, vzporedni akciji ter ljubezni med Diotimo in Arnheimom, se v romanu razpletajo še zgodbe o bančnem direktorju Leu Fischelu, o njegovi zakonski polomiji in o hčerki Gerdi, o ljubezni med Diotimino spletično Rachel in Arnheimovim črnskim služabnikom Solimanom, o morilcu Moosbruggerju, o erotičnem trikotniku med Ulricho, Gerdo in Hansom Seppom itd. Občasno se združi več dogajalnih sklopov, vendar se pozneje spet osamosvoji. Osrednji integracijski princip, ki povezuje dogajalne komplekse, pa je vendarle Ulrich. S tem se pridružujem mnenju Rimmon-Kennanove, da je formalistična, strukturalistična in tudi semiotična redukcija junakov kot zgolj nosilcev dogajanja nedopustna (1983, 29-35). Musilov roman je, nasprotno, tip pripovedi, v katerem je pozornost namesto na dejanja usmerjena na osebe, ki se, kot opozarja Zima (1980, 99, 137), primarno konstituirajo z diskurzom, ne pa z akcijo. Ne glede na Ulrichovo središčno funkcijo pa imajo posamezne dogajalne niti vendarle dokaj samostojen potek.

Čas je, poleg karakterizacije in fokalizacije (tj. vidnega kota, skozi katerega filtriramo zgodbo v tekst), v naratoloških teorijah najpomembnejši faktor besedila. V pripovednem tekstu se pokaže dvakrat, po Eco (1999, 55) celo trikrat. Je konstitutivni dejavnik teksta in zgodbe; posebnost verbalne pripovedi je, da tvorijo čas sredstva predstavitve (jezik) in predstavljena predmetnost (fabulativni pripetljaji) (Rimmon-Kennan 1983, 44). Eco omenjenima dejavnikoma dodaja še čas branja. Rimmon-Kennanova opozarja na neizogibne težave pri definiciji časa pripovednega besedila. Čas zgodbe (Genette, Rimmon-Kennan: *story-time*; E. Lämmert: *Erzählzeit*; Eco: *čas fabule*), pojmovan kot linearno zaporedje dogodkov, je le shematična konstrukcija. Še bolj problematičen je čas besedila (Genette, Rimmon-Kennan: *text-time*; Lämmert: *Erzählzeit*; Eco: *čas diskurza*). Večina meni, da gre za čas, potreben za branje teksta, ki ga lahko izenačimo z njegovim obsegom. Vendar Rimmon-Kennanova meni, da gre tu v resnici za prostorsko in ne časovno dimenzijo: nanaša se na linearno (prostorsko) razporeditev lingvističnih segmentov v kontinuumu teksta, ki je enosmerna in nespremenljiva. Eco to imenuje čas (narativnega) diskurza (zapisa) in ga torej, v nasprotju z Genetom in Rimmon-Kennanova, postavlja na tisti nivo teksta, ki bi ga po Genetu imenovali naracija (1999, 55). Hkrati meni, da dolžina teksta in čas njegovega branja nista nujno povsem skladna.

V tem poglavju nas zanima tisti vidik kronološkega odnosa med zgodbo in tekstom, ki zbujajo največ pozornosti naratoloških raziskav: čeprav se tekst ustvarja v linearnem zaporedju, se ta običajno ne ujema s časovno razporeditvijo dogodkov. Gre za nasprotje, ki ga običajno opredeljujejo kot razliko med zgodbo in zapletom (sižejem). Po Rimmon-Kennanovi (1983, 46) lahko to časovno dimenzijo analiziramo s pomočjo

treh vidikov: ureditve (*order*) kot razmerja med zaporedjem dogodkov v zgodbi in njihovo linearno dispozicijo v tekstu; trajanja (*duration*) kot razmerja med časom, v katerem naj bi se zgodili dogodki, in količino teksta, posvečenega njihovi predstavitvi (pri Ecu gre tu za narativni diskurz); ter frekvence (*frequency*) kot razmerja med tem, kolikokrat se nek dogodek pojavi v zgodbi in številom njegovih predstavitev v tekstu.

Glavni obliki nasprotja med kronologijo zgodbe in tekstno ureditvijo, med fabulo in zapletom, sta pogled naprej in pogled nazaj, tradicionalno imenovana retrospekcija in anticipacija, v strukturalistični terminologiji pa sta ju nadomestila Genettova izraza analepsa in prolepsa. Prepletanje tovrstnih pripovednih postopkov je v besedilih zelo pogosto in jih ne primanjkuje niti v *Možu brez posebnosti*.

Analepsa je pripovedovanje o dogodku s časovne točke v tekstu po tistem, ko so že bili opisani poznejši dogodki. V Musilovem romanu opazimo dvojne vrste analeps (Berghahn 1956, 84-90). Prve so tiste, v katerih pripovedovalec nadomešča pripoved o dogodkih, ki jih je zamolčal na njihovem običajnem mestu v kronološkem poteku; takšnih vračanj je v romanu petnajst. Kot opaža Berghahn, le v šestih primerih časovne zastranitve posreduje pripovedovalec v obliki poročila, v ostalih primerih pa prepusti osebam romana, da se spominjajo preteklih dogodkov ali o njih poročajo v pogovoru z drugimi. Vendar tudi v teh primerih pripovedovalec s kratkimi pojasnili jasno opozarja bralca na časovne zamike in ga orientira. Takšno analepso najdemo v sedmem poglavju, kjer se Ulrich zjutraj spominja prejšnjega večera, napada trojice klatežev ter seznanitve z Bonadeo. Pripovedovalec jo uvede s komentarjem: »Legel je v posteljo, in (...) si (...) vnovič preudaril to prigodo« (Musil 1962, 25). Podobno analepso najdemo v šestindvajsetem poglavju, kjer si Diotima v spominu obnavlja prvo srečanje z Arnheimom, ki ga vpelje pripovedovalčev komentar: »Diotima je previdno dovolila svojim mislim, da zapustijo zamorca (tj. Arnheimovega služabnika, N. B.) in se približajo njegovemu gospodu« (Musil 1962, 113). Časovna razlika med retrospektivnimi dejavnimi in trenutnim pripovednim časom je majhna – v sedmih primerih, kjer je eksplicitno navedena ali jo lahko iz teksta razberemo – gre za razliko nekaj ur. Večina tovrstnih analeps je po Genettu oz. Rimmon-Kennanovi (1983, 47, 48) homodiegetskih, saj se nanašajo na dogodke in osebe osrednje pripovedne linije. Hkrati so to notranje analepse, saj obnavljajo dogodke, ki so se zgodili po začetku prve pripovedi, torej ne segajo v predpreteklost dogajanja. Njim se pridružuje nasproten tip, to so zunanje analepse; gre za poglede, ki sežejo nazaj pred izhodiščno točko prve pripovedi (tj. avgustovski dan leta 1913). Po Berghahnu (1956, 86) imajo dvojno funkcijo. Prvi tip služi poglobitvi karakterizacije, obnavlja (pred)preteklo biografijo junakov in zato nima velikega vpliva na potek dogajanja prve pripovedi. Najdemo jih na začetku romana, kjer pripovedovalec portretira osrednje osebe; predmeti takšnih analeps so Ulrich, Clarissa in Walter, pa tudi Moosbrugger in drugi. Pozneje se jih pripovedovalec poslužuje tedaj, ko v dogajanje uvaja nove osebe (npr. Diotimo in Tuzzija). Drugi tip analeps iz predpreteklosti romana močneje učinkuje

na potek dogajanja prve pripovedi; sem sodi Ulrichov spomin na mistično ljubezensko doživetje z majorjevo ženo. Analepsa je del sekvence, v kateri Ulricha vnovič obišče poltena, nimfomanska Bonadea. Zaradi spomina na majorjevo ženo in (nezavedne) primerjave obeh žensk, se Ulrich prvič spre z Bonadeo.

Prolepse kot »izraz pripovedne neučakanosti« (Eco 1999, 34) so veliko redkejše tudi v Musilovem romanu; omejujejo so na namige, ki ne obsegajo več kot dveh povedi. Po Berghahnu jih je v romanu sedemnajst. V besedilu so dobro prikrite in se prikažejo le zelo pozornemu očesu drugostopenjskega modelnega bralca. Z desetimi tovrstnimi prolepsami ga pripovedovalec napoti k dogodkom, ki ležijo znotraj časa prve pripovedi in so torej notranje (Rimmon-Kennan 1983, 49). Ko v osemnajstem poglavju Ulrich v časopisu bere o morilcu, se pripovedovalec vmeša z besedami: »Še precej časa je minilo, predno je osebno spoznal Moosbruggerja« (Musil 1962, 72). Pri Agathini nameri, da bi ponaredila očetovo oporoko, komentira pripovedovalec Ulrichovo tiho privolitev kot »nekaj, kar je Hagauer (tj. Agathin mož, N. B.) pozneje imenoval pomoč«. Samega dejanja (ponaredbe) bralec v tem trenutku ne pozna, saj se še ni zgodilo, seznanjen je zgolj z namero; prolepsa torej nakaže tako izpeljavo samega dejanja kot tudi njegove posledice. Nikjer drugje v romanu ni zaznavnost heterodiegetskega pripovedovalca (Rimmon-Kennan 1983, 95) tako zelo očitna kot prav v prolepsah. Povsem eksplicitno, »brezsramno« (Eco) se obrača na bralca in ga vodi (če si sposodimo Ecovo dikcijo) ne po gozdu, temveč po džungli pripovednega besedila.

Tretji tip neskladja med časom fabule in časom teksta (diskurza), ki ga naratološke teorije ne omenjajo, čeprav je v pripovednih tekstih zelo pogost, nanj pa opozarja Berghahn (1956, 80-84), je sočasnost različnih dogajalnih potekov. V besedilu z različnimi fabulativnimi linijami seveda pričakujemo sočasne dogodke na različnih prizoriščih, ki jih pisatelj lahko upodobi le v linearni razporeditvi teksta. Pri tem mineva čas teksta (*Erzählzeit*), medtem ko se čas fabule (*Erzählzeit*) ponovi, ko pripovedovalec z drugim dogajalnim potekom še enkrat »prehodi« isti časovni izsek; tako v časovnem poteku fabule nastane zastoj. Takšnih sočasnosti je v Musilovem romanu kar nekaj. Sočasno npr. potekajo 34., 35., 37. in 38. poglavje: Ulrich se napoti k Clarissi in Walterju (34. poglavje), spotoma sreča bančnega ravnatelja Lea Fischela in se zaplete v pogovor (35. poglavje), medtem skuša grof Leinsdorf na vse pretege izslediti Ulricha (37. poglavje), pričakujeta pa ga tudi prijatelja. (38. poglavje). Najpreprostejšo obliko sočasnosti najdemo v 20. in 21. poglavju: ko Ulrich obišče grofa Stallenburga, se ta medtem pogovarja s svojim tajnikom. Sočasna poteka, ločeni sekvenci, sta podani zaporedno in sta z ustreznim opozorilom (»je stal v času, ko je bil Ulrich na obisku (...), tajnik...«) pomaknjena v takšno bližino, da lahko bralec časovno prestavitev opravi brez posebnega razmišljanja in zastoja. Povsem drugače pa doživi ritem časa fabule tedaj, ko šele na sredini ali koncu drugega dejanja izve, da je potekalo paralelno s predhodnim; ovreči mora prvoten pogled na razvoj dogodkov in se »vzvratno« na novo orientirati. Takšen retrogarden učinek doživi npr. tedaj, ko šele v 41. poglavju izve, da je 37.



poglavje (Leinsdorfovo iskanje Ulricha) potekalo vzporedno s 34., 35. in 38. poglavjem.

Časovno razmerje med fabulo in zapletom z izmenjavanjem analeps, proleps in istočasnosti je pozornemu drugostopenjskemu bralcu razmeroma lahko dostopno, saj mu modelni avtor nudi jasna orientacijska znamenja, hkrati pa časovni zamiki ne segajo v daljno preteklost ali prihodnost. Prav tako lahko v Musilovem romanu določimo okvirni čas zgodbe: začenja se avgustovskega dne leta 1913 in se končuje v času mobilizacije avstro-ogrskih vojakov, torej v poznih julijskih dneh leta 1914. Čeprav zaradi nedokončanosti manjka natančna časovna opredelitev izteka dejanja, je povsem nedvoumno, da je Musil nameraval roman zaključiti z izbruhom vojne. Čas zgodbe obsega slabo leto, na ravni teksta pa mu je v časovno/prostorski dimenziji posvečenih 1620 strani. Toda če želimo spoznati natančen časovni potek fabule, merjen z urami, dnevi in meseci, se znajdemo v velikih težavah. Čas posameznih pripovednih sekvenc in njihova medsebojna razmejitev ostajata – pri prvem branju – popolnoma nejasna. Sekvence prehajajo druga v drugo molče ali z nedoločenimi, posplošenimi časovnimi zaznamki; omenjajo se »zadnji tedni«, »nekega dne«, »medtem«, »v tem času«. Tudi ko je govor o »zadnjih štirinajstih dneh«, bralec ne more skonstruirati jasnih časovnih razmerij, saj teh štirinajstih dni ne more zakoličiti v času zgodbe. Berghahn meni, da čas v Musilovem romanu ne poteka v kontinuiranem toku, temveč v ločenih izsekih, ki jih pripovedovalec montira kot prizore v filmu (1956, 75). Podobno časovno negotovost opaža Eco v Nervalovi *Silviji*, toda hkrati opozarja, da se v besedilu skriva »glas«, ki nas »vabi, da sestavimo natančno zaporedje dogodkov« (1999, 42). Z glasom ima Eco v mislih modelnega avtorja, ki vabi drugostopenjskega modelnega bralca, da spozna, kaj želi od njega, da ga ob vnovičnem branju odkrije kot posebno pripovedno strategijo in da sestavi v celoto »nalašč« izgubljeno zaporedje dogodkov.

Naj mi bo na tem mestu dovoljen kratek ekskurz o samem pojmu modelnega avtorja, ki pravzaprav že sodi v razdelek o naraciji ali narativnem diskurzu. Osrednji problem je vprašanje, kako modelnega avtorja ločiti od pripovedovalca. Ecovega modelnega avtorja lahko izenačimo z implicitnim avtorjem, ki ga Rimmon-Kennanova povzema po Chatmanu in ga dokaj natančno opredeli. Je skupek norm, ki urejujejo delo kot celoto, abstrakten konstrukt, ki ga bralec razbere iz vseh komponent teksta, od pripovedovalca pa se loči tako, da slednjega lahko spoznamo kot »govorca« oz. kot subjekt, medtem ko je implicitni avtor docela depersonaliziran (1983, 86-88). Ecov pojem modelnega avtorja je veliko bolj kompleksen in hkrati nejasen. Lahko je videti kot »tisti, ki je fizično napisal to, kar beremo«, kot tisti, ki se »prisrčno pogovarja« z bralci in se na njih »obrača neposredno«, v prvi osebi, se jasno razodeva z »narativnim diskurzom«, tradicionalno pa so ga označevali kot stil (1999, 20, 28, 32, 39). Menim, da je v takšnih primerih zelo težko določiti mejo med posebljenim modelnim avtorjem in pripovedovalcem. Modelnega avtorja, ki se na ravni narativnega diskurza pogovarja z bralcem, najdemo tudi pri Musilu. Oglasi se npr. na začetku romana, v petem poglavju: »Možu

brez posebnosti, o katerem tu pripovedujemo, je bilo ime Ulrich, (...) – ni prijetno nekoga, ki ga poznamo šele tako bežno, ves čas poimenovati s krstnim imenom« (Musil 1962, 17). Na bralce se obrača z naslovi nekaterih poglavij, kot je npr. 28.: »Poglavje, ki ga lahko preskoči vsakdo, kdor ne ceni posebno ukvarjanja z mislimi.« Prav tu se v pletivu Ulrichovih refleksij pojavi luknja, skozi katero vnovič plane na dan modelni avtor: »V leposlovju žal ničesar ne podaš tako težko kot mislečega človeka« (Musil 1962, 16, 17). Toda ta plat modelnega avtorja naj ostane ob strani, saj ne prispeva bistveno k razumevanju zgodbe; pomembneje je, da ga Eco, tako kot Rimmon-Kennanova, očitno pojmuje tudi kot nemo, brezosebno pripovedno strategijo. V zvezi z njo nas zanima, ali tudi *Mož brez posebnosti* skriva sugestije, napotke ki jih odkrije *close reading* in s katerimi spoznamo »rešetko«, pravila pripovedne strategije, ali torej lahko drugostopenjski modelni bralec določi natančen čas poteka dogodkov. Ecova trditev, da je Nerval »hotel ne le to, da bi mi začutili, da so časi premešani, ampak tudi to, da bi razumeli, kako se mu jih je posrečilo premešati« (1999, 41) je, presenetljivo, veljavna tudi za Musilovo delo. Čas zgodbe namreč lahko določimo s pomočjo naravnega merskega sistema, letnih časov. V romanu najdemo kar lepo število tovrstnih časovnih zaznamkov, čeprav niso povsem zanesljivi. Za skoraj vse je namreč značilna posebna pomenska ambigviteta; po eni strani ustrezajo kalendarškemu času, po drugi strani pa so zanj atipični, saj prinašajo različne vremenske odklone, ali pa jih subjektivno obarva zavest doživljajočega subjekta. S tem se relativira rekonstrukcija zaporedja dogodkov. Takšna je npr. »pomlad, mimo letnih časov pomladni dan v jeseni«, ali govor o tem, da je bil marec, »toda meteorologija ni vedno zanesljiva in včasih se pojavi junijski večer prej ali pozneje«, in podobno. Čeprav je potek zgode opremil s skrivnimi znamenji imanentnega, naravnega merskega sistema, ga je Musil hkrati, ko ga je razodel bralcu, tudi že zameglil, razveljavil ali vsaj ironiziral. Vendar pa nam to dovoli vsaj grobo razčlenitev poteka dogajanja. Na ta način pa lahko analiziramo tudi drugi vidik časovnih razmerij, ki ga navaja Rimmon-Kennanova, to je trajanje kot razmerje med trajanjem zgodbe in teksta. Zaznamki se pričenjajo z »lepim avgustovskim dnevom«, po približno stotih straneh je govora o »pomladanskem dnevu v jeseni«, po naslednjih stotih vnovič spoznamo, da se je »zima bila že začela in potem spet nehala«, 69. poglavje pripoveduje o Ulrichovem in Diotiminem izletu v snegu ter mrazu in tako naprej. Tudi v zadnjem delu romana, izdanem s pomočjo zapuščine avtorjevih osnutkov, najdemo opozorila na letne čase. S pomočjo zaznamkov ne moremo natančno določiti tednov poteka zgodbe, lahko pa vsaj približno določimo mesece kronološkega poteka, kar je storil tudi W. Bergahn (1956, 79, 80): jesenski dan sovпада s koncem septembra ali začetkom oktobra, prvi sneg je verjetno zapadel v začetku novembra, izlet v snegu in mrazu se je zgodil konec istega meseca itd. Fabula, kolikor nam je dostopna iz avtentičnih delov romana, se razteza v obsegu osmih mesecev in pol, od začetka avgusta do srede aprila. Če čas zgodbe konfrontiramo s časom teksta, dobimo naslednja razmerja: prvih stodvajset strani obsega dogajanje od avgusta do konca septembra, naslednjih sto od konca septembra do za-

četka novembra, naslednjih petinsedemdeset se dogaja v novembru, naslednjih sto v prvi polovici decembra, dvesto sledečih strani od srede decembra do konca januarja, naslednjih dvesto februarja, naslednjih stopetdeset do srede marca in spet stopetdeset sledečih do srede aprila. Kaj lahko razberemo iz teh suhoparnih podatkov? Da je na začetku romana tempo pripovedi pospešen, saj je krajši segment teksta posvečen daljšemu obdobju zgodbe, proti sredini in koncu dogajanja pa se, nasprotno, močno upočasni: krajšemu obdobju je posvečena večja količina besedila, saj se čas teksta po približno petih mesecih časa zgodbe podvoji. Majhno hitrost je potrebno pripisati vedno obsežnejšim esejističnim pasažam, pri katerih pride do – če uporabim izraz, analogen t.i. *descriptive pause* (Rimmon-Kennan 1983, 53) – *esejističnih pavz*. V esejističnih razglabljanjih, podanih v obliki pripovedovalčevih ekskurzov ali obsežnih dialogov med akterji zgodbe, je trajanje fabule in teksta izenačeno.

S tem pa smo se že dotaknili druge dimenzije Musilovega romana. Ko smo izolirali njegovo fabulativno strukturo in opredelili njena poglavitna razmerja s sižejem, smo se dotaknili le njegovih narativnih elementov, zanemarili pa smo njegovo najočitnejšo karakteristiko; v ospredje *Moža brez posebnosti* ni postavljen potek dogajanja, temveč esejistično obarvana razmišljanja pripovedovalca in oseb zgodbe. Ti segmenti teksta, ki jih raziskovalci najpogosteje navajajo kot reprezentativne za Musilov stil ali način pisanja, so svojevrstna provokacija za teorijo romana in naratologijo nasploh. V uvodu je bilo omenjeno, da lahko funkcijo esejističnih pasaž primerjamo z vlogo tistega nepripovednega načina diskurza, ki mu naratologi posvečajo sorazmerno največ pozornosti, z deskripcijo; pomen esejizma bomo poskušali začrtati s pomočjo primerjave z razpravo Mieke Bal, posvečene opisu v romanu, *On Meanings And Description* (1981). Pri tem bomo zanemarili dejstvo, da je deskripcija sestavljena iz snovno-materialnih sestavin in ima pretežno vizualne, slikovne, nazorne konotacije, medtem ko je esej primarno tip nefikcijske miselne proze in ga sestavljajo (poleg zaželjene subjektivne izpovednosti in »govorice« konkretnih, čutno nazornih podob) predvsem refleksivnost, duhovna stanja, nenazorne, abstraktno racionalne ideje in pojmi. Citirajoč Hammona, M. Bal najprej opozarja na utemeljevanje deskriptivnih pasaž. V realističnih in naturalističnih romanih so bile pogojene s posebnim pojmovanjem resničnosti, z zahtevo po objektivnosti. Esezijem s podobnimi gnoseološkimi razlogi argumentira tudi Musil. V predzadnjem poglavju prve knjige se Ulrich ponoči vrača domov in razmišlja, da je »postava tega življenja (...) ravno postava pripovedniškega reda! Tistega preprostega reda, ki obstoji v tem, da lahko rečemo: *Ko je bilo to končano, se je zgodilo ono!* Preprosto zaporedje, podoba mogočne mnogoličnosti življenja v enodimenzionalnem zaporedju (...); nizanje vsega, kar se je zgodilo v prostoru in času, na eno nit, prav tisto slovečo nit pripovedi (...).« Opazi, da nima več te »perspektivne skrajšave razuma«, da mu je »zmanjkalo tega primitivno epičnega, česar se zasebno življenje še oklepa, čeprav je javno že vse postalo nepripovedniško in ne sledi več *niti*, temveč se razširja v neskončno pretkani ploskvi« (Musil 1962, 704). Sposobnost

primitivno epskega je izgubil tudi Musil. Resničnost *Moža brez posebnosti* ne sledi več eni sami, pripovedni niti, temveč poskuša biti zvest posnetek mnogoličnega življenja na ta način, da mu daje obliko v neskončnost plepletene ploskve. Tkejo jo v dihotomijah, ambivalencah vrteče se niti: duša – razum, misli – občutja, svet možnega – svet resničnega, zunanji (materialni, doživljajski, dogajalni, pripovedni) svet – svet notranje resničnosti, refleksij. Nasprotja so hkrati osrednja tematska vozlišča romana ali pa jih reflektirajo Musilova nepripovedna dela (eseji, dnevniški zapisi). Zavedajoč se nevarnosti, da utegnejo prekomerna esejistična razpravljanja ogroziti romaneskno formo, je zapisal: »Pripovedne epizode so lahko preobilne in samozadostne, ne pa tudi misli«. S tem programatičnim stavkom se je sicer izrecno postavil na stran narativne strukture romana, toda hkrati je široko odprl vrata tudi refleksijam ter ozavestil dihotomijo med pripovedno, zunanjo resničnostjo in duhovnim, idejnim svetom, ki do dvajsetih let prejšnjega stoletja ni bila samoumevna; do tedaj je veljalo, da pripovedni svet zajema tudi miselne vsebine, a spremenjene v čutnost. Čista, samozavestna pripoved, gospodovalni zakon življenja, je po Musilu »perspektivna skrajšava razuma«, kajti »v resnici seveda več ko polovica življenja obstaja ne iz dejanj, temveč iz razpravljanj« (Musil 1962, 220), in ponazarjanje misli v čutni podobi je njihova izdaja.

Kot deskripcija je tudi esejizem na ravni fabule motiviran s specifičnim izborom junaka; tako kot so po M. Bal (1981, 108) nosilci opisa junaki, ki imajo čas in razlog za opazovanje (brezposelni, ležerni ljudje, nedeljski sprehajalci), je tudi pri Musilu nosilec miselnega sveta Ulrich, »človek, ki se je zavestno odpovedal dejanjem in se posvetil miselnim eksperimentom« ter si vzel »od svojega življenja leto dni dopusta« (Musil 1962, 48).

Seveda ni namen te naloge, da bi – četudi le v glavnih potezah – vsebinsko analizirali idejni, miselni tok dela in ugotavljali, če je, tako kot potek fabule, kontinuiran, koherenten ter iztekajoč se v večje sklope. Namesto tega se bomo po zgledu M. Bal (1981, 131) posvetili funkciji esejizma v romanu in analizi njegovega formalnega in vsebinskega razmerja z direktnim kontekstom; zanima nas, v kakšni obliki se pojavljajo esejistične pasaže in kako so vsebinsko povezane s tokom dogajanja. Vendar je potrebno poudariti določeno distanco do izhodišč M. Bal: njena apologija deskriptivnih elementov v pripovednem tekstu, ki so jih zgodnji strukturalisti omalovaževali zaradi osredotočanja na fabulo in zaplet, je zasnovana tako, da opis podreja potrebam pripovedništva in ga poskuša »narediti« pripovednega, saj ga vključuje v osrednji dogajalni tok, skratka pojmuje ga kot določeno vrsto dogajalnega diskurza. Njena osrednja teza, izpeljana z analizo opisa v romanu *Gospa Bovary*, se glasi, da tudi opis pripoveduje in je vključen v diegetski razvoj teksta (1981, 141 – 143). Menim, da ima esejizem – kot opis – lahko določeno vlogo v razvoju zgodbe (Genette: *diegesis*), saj jo tematsko, idejno osvetljuje ali celo razodeva razvoj prihodnjih dogodkov (primerjava z M. Bal 1981, 141), vendar se strinjam z A. Gellayem (v: Biti 1992, 382), da »svojevstvena nezdržljivost dveh načinov, opisnega (ali esejističnega, N. B.) in pripovednega, še vedno ostaja.«

Nekatera poglavja v Musilovem romanu so kratki, zaključeni eseji, vsaj na prvi pogled docela vzdignjeni iz pripovednega toka; oblikovani so kot refleksije vsevednega pripovedovalca in jih z dejanjem ne povezujejo niti pripovedne osebe. Sem sodi npr. poglavje o Kakaniji, ki prinaša zgodovinsko podobo dežele z njeno tipično duhovno zmedo predvojnega časa. Takšni ekskurzi so sorazmerno redki. Pogostejši so primeri, ko se poglavje začne z bežno, kratko umestitvijo določene teme v dogajanje in nato zaide v obširno refleksivno zastranitev, ki z dogodki ni več neposredno povezana. Takšno je poglavje *Duhovni prevrat*, ki se začne: »Z Walterjem sta bila (mišljen je Ulrich, N. B.) mlada v danes pozabljenem času malo po prehodu v novo stoletje (...). Tedaj v grob položeno stoletje ...« (Musil 1962, 56). Sledita dve strani kulturnozgodovinske podobe 19. stoletja. Toda v večini primerov se dogajanje in refleksija zlivata v enoten tok, bodisi znotraj posameznega poglavja ali z menjavanjem večjih pripovednih in esejističnih sekvenc, ki so med seboj tematsko in motivno povezane. Razpravljanja so povezana z določeno osebo in njenim ravnanjem ali pa obravnavajo problematiko, ki za to osebo kmalu postane aktualna; poleg tega so številni refleksivni elementi zgolj kratki ekskurzi, začasni momenti v primarno pripovednem, dagajalnem okviru. Kot primer povezovanja doživljajskega in miselnega sveta naj služi zaporedje štirih poglavij (od 59. do 62.). 58. poglavje je namenjeno scensko prikazanemu pogovoru med Ulrichom in grofom Leinsdorfom. Naslednje poglavje opušča to fabulativno nit in se posveti Moosbruggerju; najprej v obliki poročila vsevednega pripovedovalca izvemo za nedavne dogodke njegovega življenja (premestitev v drug zapor, sprejem v novem okolju), nato pa se zunanja pripovedovalčeva fokalizacija (Rimmon-Kennan 1983, 71: *focalization*) postopno zožuje, dokler se bralec ne preseli v notranjost morilčeve zavesti in skozi njegovo prizmo spoznava dogodke psihopatoeve preteklosti, njegova občutja in način mišljenja, ki jih sicer še vedno podaja tretjeosebni pripovedovalec. V 60. poglavju se pripovedovalec, ki je prej smuknil v zavest svoje osebe, od nje distancira, postopno pa tudi od dogajanja: »Moosbrugger je bil eden tistih mejnih primerov, ki jih poznajo iz pravoznanstva in medicine tudi laiki kot primere zmanjšane prištevnosti« (Musil 1962, 259). Nakazan je prehod iz pripovednega sveta v svet pojmovnega razpravljanja. Moosbrugger je postal le »eden tistih mejnih primerov«; od posamičnega, konkretnega, doživljajskega se pripovedovalec poda k občemu, abstraktnemu, miselnemu. Moosbrugger postane izhodišče za teoretični ekskurz o nezmožnosti prava in medicine, da bi primerno obravnavali duševne bolnike, hkrati pa ga pripovedovalec trikrat vplete v miselni tok kot konkretno ponazoritev. Pri tem esejističnem poglavju pripovedovalec torej izhaja iz pripovedne osebe in njenega dejanja, ju idejno osvetljuje in vrinja v tok splošnih razmišljanj, ki tako ohranjajo zvezo s pripovedjo. Refleksije o sodni medicini in pripoved o morilcu se zaključita s prvo povedjo 61. poglavja: »Tako je Moosbruggerja doletela smrtna obsodba in samo (...) Ulrichu se je imel zahvaliti, da je bilo še upanje, da bodo vnovič preskusili njegovo duševno zdravje« (Musil 1962, 261). Pozornost se umeri na novo osebo in na novo temo; prehod so Ulrichova razmišljanja o odnosu sodišča do duševnih bolnikov.

Esejizem se torej ne zaključí, temveč se iz njega postopno razvije le nova problematika, utopija eksaktnega življenja, vezana na nov lik. Tudi tu ga v tretji osebi podaja pripovedovalec, čeprav bi fokalizator lahko bil tudi Ulrich, iz katerega misli izhajajo, toda le do trenutka, ko se pripovedovalec izrecno ne vzdigne nad svojo osebo: »Takšna sta tudi zares bila razpoloženje in pripravljenost dobe (...), ki je je bil Ulrich še nekoliko doživel« (Musil 1962, 263). Sledi poldruga stran pripovedovalčevih refleksij o utopičnem življenju, v katerih se združujejo vsi pomembnejši predhodni idejni sklopi: razpravljanja o čutu za možnost, teorija resonan- ce, predstava sveta kot laboratorija in občutje prehodnosti trenutne dobe. Šele v zaključku poglavja se znova vključijo v pripovedni tok tako, da pripovedovalec misli zaokroži v sklep, kako dejansko učinkujejo na Ulrichovo razmerje do sveta. Toda kljub vrnitvi v potek usode junaka se skoraj celotno 62. poglavje nadaljuje v obliki teoretičnih razglabljanj, v katerih se iz teme utopične eksaktnosti razvije tema hipotetičnega življenja ter z njo povezan pojem eseja in utopičnega esejizma.

V navedenih primerih esejistíčne pasaže tematsko, pojmovno – racionalno osvetljujejo dogajalne, pripovedne sekvence. Funkcija esejizma je tu enaka funkciji deskripcij v romanu. Po M. Bal (1981, 135-136) opis Rouena v *Gospo Bovary* osvetljuje osrednjo temo romana, nasprotje med romantično, idealizirajočo podobo življenja in njegovo banalnostjo, ki ju zaznava – v nasprotju z običajnimi razlagami – tudi Ema; z analizo deskripcije lahko a posteriori preinterpretiramo celoten tekst. Razložek med konkretnima primeroma – Musilovimi esejistíčnimi razpravljanji in Flaubertovim opisom – je ta, da Flaubertova nepripovedna pasaža vsebuje enotno, osrednjo, globalno tematiko, ki jo lahko izluščimo iz celote teksta, medtem ko so Musilove ideje le del kompleksne problemske mreže, ki je ni moč zožiti na eno samo temo. Toda deskripcija ima lahko, poleg idejnega pojasnjevanja, še pomembnejšo vlogo; po M. Bal (1981, 141-143) lahko predčasno napove razvoj dogajanja ali celo razodene njegov konec. Prav zato poskuša M. Bal opisu zagotoviti mesto znotraj diegetskega razvoja; pri tem navaja Barthesa, po katerem je ena od karakteristik diegetske strukture njena napovedljivost (*predictability*). Zgolj sumarično bomo poskušali ugotoviti, ali lahko takšno nalogo kot opis opravlja tudi esejizem.

Kot primer lahko navedemo esejistíčno razpravljanje v obliki dialoga (Rimmon-Kennan: *direct discourse*), osrednjega načina govorne prezentacije v Musilovem tekstu, ki ga najdemo v drugem delu romana. Poglavje začne pripovedovalec tako, da pojasni pomen pojma sestra za Ulricha; sledi pripovedovalčevo esejistíčno razpravljanje o liku sestre (*Schwester-Imago*), ki je temelj vsakršne ljubezni in skrivaj vrojeni nasprotni pol vsakega človeka. V pogovor Ulrich nato vplete nepozabno srečanje z žensko, ki je bila še napol otrok, dvanajstletna deklica; Agatha ga prekine z vprašanjem, ali se mu ne zdijo takšna občutja do otroka nenravna. Brat ji pojasni, da je občudovanje lepote ženske – otroka le predstopnja sestr- ske ljubezni, ne spremlja je grobo poželenje. Agatha je začudena in očitno vznemirjena, Ulrich pa nadaljuje s poglobljenim teoretičnim obravnavanjem izrečenega.

Če naredimo tu kratek ekskurz in se vrnemo k razmerju med pripovedjo in esejizmom, opazimo naslednje značilnosti: pogovor se počasi zasedra v idejnem krogu, ki ga je začrtal pripovedovalec (sestrska ljubezen), kajti doslej je bila zveza med njegovimi refleksijami in Ulrichovo zgodbo nejasna; konkretni dogodek, doživljaj, pa služi le kot izhodišče za abstraktno, posplošeno miselno obravnavo. S tem je jasno razviden idejni »izvleček« kot cilj pogovora. Notranja zgradba odlomka je sledeča: oris konkretnega pojava (pripoved), iz njega izhajajoč teoretični sklep (esejizem, refleksija), nova pripovedna sekvenca, nekoliko spremenjeno teoretično pojasnilo itd. Tako kot v drugih esejističnih odlomkih Musil ne zajame sistematične, zaokrožene filozofske teorije, temveč predstavi le delne aspekte nekega problema, ki ga obravnava z različnih vidikov, tudi tu nimamo opravka s pravim filozofskim dialogom. Hkrati pa se pod refleksijami skriva še drugi, bolj prikrit nivo, ki se nanaša na razvoj in spremembo odnosov med osebami ter iz njih izhajajočih dejanj. Agathino vprašanje ni čustveno nevtrarno, temveč je, kot ugotavlja Berghahn (1956, 157), posledica občutka, da jo Ulrich zavrača kot osebnost in žensko, kar izrecno potrди pripovedovalčev komentar, češ da je bila morda ljubosumna na misli svojega brata, vsekakor so se ji upirale. Ko jo Ulrich pomiri, da gre le za obliko sestrske ljubezni, bralec začuti njeno presenečenje, pomešano s strahom in vznemirjenjem: v bratovo roko premočno zasadi svoje nohte. S tem je nakazan razvoj njunega odnosa in pripovedi nasploh, ki se izteče s spodletelim incestuoznim razmerjem.

Tu se razodeva jasna soodvisnost esejistično zaznamovanega dialoga in dogajanja, pripovednega in idejnega sveta, pa tudi dvojna funkcija pripovednih oseb: po eni strani reprezentirajo in razvijajo refleksivne, racionalno abstraktne elemente, hkrati pa na pripovednem nivoju, ki ga idejna sfera prikriva, pogosto sprožijo akcijo; pogovoru med bratom in sestro tako sledi poskus »popotovanja v raj«. Toda ne tako redko lahko v Musilovem tekstu opazamo tudi nasproten proces: dejanje postaja le okvir za refleksije, ki so očitno samozadostne, namenjene same sebi.

Kot je že bilo omenjeno, raziskovalci v povezavi z drugimi zvrstmi namesto pojma eseja raje uporabljajo širši, ohlapnejši pojem esejizma, ki ga z esejem povezujejo tipični diskurzivni postopki. G. Haas (1969, 47-59) povzema najobičajnejše *topoi* esejističnega pisanja. Kot prvi topos navaja sproščenost, svobodnost miselnega poteka, asociativni postopek pisanja, ki dovoljuje začasne odmike od osrednje miselne linije v poljubne digresije. Čeprav ne vsebuje vedno eksplicitnih, zunanjih znakov dvogovora s (fiktivnim partnerjem, bralcem, s samim seboj), je vendarle za esejistični jezik bistvena – tako kot po Bahtinu za roman – notranja dialoškost, večglasnost. To je povezano z esejistično metodo spoznavanja, ki ne dopušča odkritja dokočne, absolutne resnice, temveč le domnevo, krožečo okoli možne resnice; resnica esejizma je vedno le delna in začasna, končne sodbe so ironično razveljavljene. Govorimo o odprti formi esejizma, ki je posledica prepričanja, da življenjske resničnosti ni mogoče ujeti v trden sistem. Odprtost esejizma je način razmišljanja, ki namesto jasnega sklepa pušča spoznanje odprto, kar sproži produktivo reakcijo –

nadaljnje razmišljanje bralca. Ideološko enopomenski, dogmatični esejizem ni mogoč. Ambivalentna, večstranska perspektiva esejizma, je izraz dialektičnega razumevanja resničnosti, ki esejista sili k istočasnemu upoštevanju ene in druge možnosti ter odseva njegovo pripravljenost sprejemanja paradoksalnosti. Priznanje, da so življenjski procesi ambivalentni, da jih gibljejo antinomije in da se resnici lahko samo približamo, je mogoče doseči le s sproščeno subjektivnostjo, katere svobodno, nikoli zaključeno iskanje spoznanja odtehta izgubo sistematične obče veljavnosti. Aksiomatično-deduktivna, sistemska znanstvenost je esejizmu tuja in sovražna; v nasprotju s sistemom ne teži k izničenju protislovij, temveč jih želi poudariti kot plodno izhodišče refleksije.

Analiza konkretnih odlomkov Musilovega romana, v katerih se razodevajo navedene značilnosti esejističnega diskurza, bi presegla ožje okvire naratologije. Znotraj začrtane problematike pa je pomembno dejstvo, da je s skoraj enakimi pojmi, kot jih je tradicionalnejša literarna veda (G. Haas) s »klasičnimi« formalno-stilnimi metodami uporabila za opis forme esejizma, strukturo Musilovega romana pojasnil tudi P. Zima v knjigi *Tekstna sociologija* (1980), vendar z drugačnih metodoloških stališč. S pomočjo semiotične tekstne in bolj filozofske usmerjene kritične teorije Zima strukturo tekstov pojmuje kot *fait social* in jo opisuje v širšem socio-historičnem kontekstu. Zanj je bistvena kriza družbenega vrednostnega sistema, ki jo povzroča tržni mehanizem posredovanja s pomočjo menjalne vrednosti. Ta dopušča samo kvantitativno različnost pojavov in vrednot, negira pa kvalitativne difference, zaradi česar postanejo absolutna nasprotja neveljavna, osrednji družbeni problem pa postane ambivalenca vrednot. Zima poskuša ugotoviti, kako se tržni mehanizem kaže jezikovni fenomen, kot semantično-sintaktični problem, ter kako nanj reagirajo literarni in neliterarni teksti; njegov temeljni princip, ambivalenco, vpelje kot pojem naratologije (1980, 108). Izhaja iz kritike znanstvenega in filozofskega diskurza kot ideološkega konstrukta, ki teži k pojmovni monosemiji in na krizo vrednostnega sistema reagira s pristajanjem na absolutna semantična nasprotja, ki naj kot dualistični miti premagajo nihilizem menjalne vrednosti. Pri tem se pretvarja, da živi v območju absolutne resnice. V filozofiji je s sistematičnim metafizičnim (hegeljanskim) diskurzom, ki je pristajal na absolutno nasprotje vrednot, prvi prekinil Nietzsche z identiteto vrednostnih nasprotij ter nesistematičnim, esejističnim in aforističnim diskurzom. Njegovo pot je nadaljevala umetniška proza, predvsem s Proustovimi in Musilovimi, pa tudi Kafkovimi, Hessejevimi in Joycevimi romani; njihovo ironično, paraktično (asociativno), polifono (pluridiskurzivno) in avtorefleksivno pisanje, izhajajoče iz semantično-ideološke ambivalence, je kritika ideološkega diskurza.

V Musilovem romanu je najprej opazna na nivoju esejizma kot tipično intertekstualnega principa, povezovanja umetniških in neumetniških tekstnih zvrsti, znanstvenih oz. strokovnih (jurističnih, političnih, naravoslovnostnoznanstvenih, filoloških), filozofskih, teoloških in publicističnih diskurzov, ki s svojo polifonijo drug drugega relativirajo. *Mož brez posebnosti* je kritika in parodija ideološkega jezika, saj razkriva njegovo



dogmatično postuliranje nasprotij kot goli videz; pri Musilu se vrednote spajajo, dobro je hkrati tudi zlo, vzvišeno nizkotno (Zima 1980, 15, 16). Konfrontacija ideološkega sociolekt z ambivalentnim, odprtim esejističnim diskurzom, katerega nosilec je zlasti Ulrich s svojim »esejističnim« življenjskim slogom, je posebej izražena v pogovoru protagonista s socialistom Schmeißerjem v poglavju iz drugega dela romana, rekonstruiranega iz Musilovega rokopisa (v slovenskem prevodu je, žal, izpuščeno). Schmeißer Ulrichu, ki ga želi povabiti k sodelovanju v vzporedni akciji, očita buržoaznost in pri tem navaja stereotipe socialističnega sociolekt; ta kot številni ideološki miti izhaja iz absolutnih nasprotij. Nasproti Schmeißerjevi dualistični dogmi Ulrich vztraja na dvopomenskosti pojavov in mišljenja; meni, da ima ne le njegovo, temveč tudi Schmeißerjevo prepričanje meščanski izvor. »Vzvišeno« in »pravilno« lahko torej izvira iz »nizkotnega« in »slabega« (meščanskosti). Ambivalentnost (esejizma) se pojavlja na nivoju številnih pripovednih oseb, ki so razdvojena, ideološko dvopomenska bitja. Ambivalenten je pesnik Friedel Feuermaul, sin trgovca z orožjem, ki naj bi v okviru vzporedne akcije prispeval k mirovništvu, ta pa se v končni fazi izteče v vojno. Nasprotje vojna – mir se spoji tudi v pesnikovem simboličnem imenu. Za potek dogajanja je pomebno kolidiranje dveh težko primerljivih ideologij, humanistične kultiviranosti in gospodarskega uspeha, utelešeno v podobi Paula Arnheima: » (...) razglašal (je) nič manj kot ravno združitev duše in gospodarstva ali ideje in moči« (Musil 1966, 113). Spojitev duha in trga pa je prav tisto temeljno nasprotje, ki pogojuje vse ostale ambivalence. Naivna identiteta z relativizmom tržnega zakona Arnheimov poskus sinteze stopnuje do grotesknosti, saj »velepisatelj« ne sprevidi, da trg vedno razvrednoti, posrka vase duha. Z ambivalenco lahko pojasnimo tudi duševno in fizično dvojnost, hermafroditskost nekaterih osrednjih oseb. Clarissa v polemičnih razpravljanih večkrat namigne na svoje biseksualno bistvo, v pogovoru z Meingastom pa se jasno opredeli kot hermafrodit. S tem dopolnjuje spolne preobrazbe Ulricha in Agathe, ki se občutita kot siamska dvojčka. Brat v sestri spozna lastno ženskost, v Ulrichu Agatha sreča sebe kot moškega, sta torej (najdeni in združeni) polovici prvotnega androgina iz Platonovega mita, o katerem tudi izrecno razpravljata, in navajata še druge primere iz mitologije: » tako kot mit o človeku, ki je bil razdeljen, bi lahko mislila tudi na Pigmaliona, na Hermafrodita ali na Izis in Ozirisa (...). To hotenje po dvojniku drugega spola je prastaro. Hoče ljubezen bitja, ki naj nam bo povsem podobno, pa vendar naj bo nekaj drugega, ne mi, čarobno bitje (...)« (Musil 1966, 263). Nedoumljivost Ulricha je, kot pravi Zima, nakazana že na začetku romana: »Tak človek pa nikakor ni nekaj nedvoumnega« (Musil 1966, 16). Njegova ambivalentnost je tu povezana z nasprotjem med čutom za resničnost in čutom za možnost, ki uokvirja krizo identitete subjekta, njegovo razdvojenost (Zima 1980, 126-129).

Z ambivalenco Zima pojasnjuje že omenjeno skromno fabulativnost Musilovega romana in posebnosti testne strukture. V nasprotju z nekaterimi raziskovalci dogajalno strukturo očitno pojmuje kot splet kronoloških in kavzalnih principov, saj meni, da oslABLJENO fabulativnost pogo-

juje razpad kavzalnih povezav narativne sintakse, ki je v tradicionalnih tekstih izhajala iz enopomensko definiranih dejstev, psiholoških značilnosti oseb in situacij, pri Musilu pa jo nadomešča semantična večpomenskost. Kriza vzročnega narativnega poteka je nakazana že v uvodnih poglavjih romana. Namesto enopomenske karakterizacije glavne osebe, ki uvaja tradicionalno pripoved, so to eseji (»poskusi«), ki pojasnjujejo, zakaj se zgodba ne more (več) začeti in zakaj Ulricha ni mogoče nedvoumno opredeliti. Gre za tri spodletele »poskuse, da bi postal pomemben človek«: Ulrich odpove kot oficir, kot inženir, naposled pa se prizkusi v znanosti, ki je med vsemi dejavnostmi najbolj ambivalentna, saj se tu »vsakih nekaj let primeri, da nekaj, kar je do tedaj veljalo za napako, mahoma preobrne vsa naziranja, ali da postane nezatna in zaničevana misel vladarica nad novim kraljestvom misli« (Musil 1966, 41). Tu se v jasni obliki pojavi karnevalska, pojem, s katerim je Bahtin kot eden prvih opozoril na problem ambivalence ter ga pojasnil kot ponižanje vzvišenega in povečevanje nizkotnega, smešenje resnobnosti uradno vladajočega: s prestola je pahnjeno plemenito (kraljevsko avtoritarno), na njegovo mesto pa se povzpne doslej zaničevano (tepčevsko). Ulrichova zavest o ambivalentnosti vrednot se v jasni obliki pojavi v trinajstem poglavju, kjer se klasični pojem genialnosti poveže z nasprotnim pojmom animaličnosti v skupno besedno zvezo »genialni dirkalni konj«, ob kateri spozna, da je »mož brez posebnosti«. Tedaj se odpove aktivnemu življenju, kar zgodbo kot niz (kronološko-kavzalno) povezanih dogodkov blokira. Odloči se, da se posveti filozofski kontemplaciji, ki je naravnana na večpomensko resničnost in lastno ambivalentno subjektivnost. Subjekt, ki ne more biti več enoten, se torej konstituira šele z diskurzom, ki je lahko zaradi ambigvitetnih sematičnih enot, iz katerih izhaja – namesto prejšnega, sistematičnega in sintagmatičnega – le še nesistematični, paradigmatični esejistični diskurz (Zima 1980, 99, 129, 131). Musil je sam opozoril, da lahko v času, ko tradicionalna pripoved ni več mogoča, kavzalno povezavo narativne sintakse ohranja le še ideologija; pripovedujejo lahko le še komunisti, nacionalisti in katoliki. P. Zima opozarja, da njegovega ideološko kritičnega romana ne smemo razumeti kot preprosto *anti-récit* brez vsakršne dogajalne strukture, kot zgolj paradigmatično nizanje scen, saj se dogodki mestoma seveda zgostijo v vzročno povezan niz. Z ambivalenco, ki proizvaja med seboj izključujoče možnosti, je mogoče pojasniti tudi številne dogajalne linije, prepletanje različnih zgodb.

Nastanek paradigmatičnega in esejističnega načina pisanja, ki ga inspirirajo semantične asociacije, Zima s semiotičnega vidika razloži kot razvoj določenih sememov in semov, kot spreminjanje sorodnih izotopij. Omenjene tri eseje, ki nadomeščajo tradicionalni uvod v pripoved, lahko na semantični ravni razumemo kot variante ene same sememične izotopije, ki tvorijo širši pojem (sem) »meščanska kariera«. Vsak poskus (esej) razvija določene aspekte te izotopije, sememe, kot so vojaška heroičnost, tehnični razvoj, znanost. V delu, v katerem je tradicionalna makrosintaksa razpadla, kjer kavzalnost, sintaktično logiko nadomešča paradigmatični esejizem kot razvoj in spreminjanje določenih izotopij, tekstno koherenco jamčijo metonimične in metaforične povezave. Zima to razloži na prime-

ru razvoja in transformacij izotopije »genialnost«, ki je v metonimično-sinekdohičnem razmerju z obsežnejšo semantično strukturo »individualnost«. Razkroj individualizma je ena osrednjih tem romana, z njim pa postane problematičen tudi pojem genialnosti. To sproži ironijo, ki izhaja iz spojitve dveh že omenjenih nezdružljivih izotopij, genialnosti in animaličnosti, izraženo v misli, da je iz zoologije znan pojem genialne celote kot vsote reduciranih individuov. Pojem izjemne osebnosti, ki je nekoč označeval genialnost, je v novem kontekstu povezan z anonimnostjo animaličnosti. Tudi dogajalne niti osrednjih oseb med seboj povezuje izotopija genialnosti; ponazarjajo različne, a komplementarne aspekte istega sema, pri čemer klasični (goethejevski) pojem genialnosti razvrednotijo semantične transformacije, izhajajoče iz ambivalence. Pri Ulrichu postane genialnost predmet ironije in kritike, Walter jo razvrednoti s svojo povprečnostjo in umetniško impotenco, pri Paulu Arnheimu se izrodi v hohštaplarijo. Semantična koherenca romana izhaja tudi iz metonimičnih povezav med pojmom genialnosti in temi tremi osebami, saj vsak izmed njih *pars pro toto* – čeprav v negativni obliki – predstavlja določene aspekte celotnega problema. Razvoj romana se ponotranji; Ulrichovo kritično razmišljanje o problemu genialnosti postane osrednje gonilo, ki vodi od izotopije k izotopiji. Istemu semantičnemu polju pripadajo tudi Walter, Paul Arnheim in Diotima, ki ravno tako poskušajo rešiti problem genialnosti, tj. individualnosti. Zima meni, da te tri osebe niso prave *dramatis personae*, temveč prej nosilci določenega svetovnega nazora, različnih diskurzov o resničnosti. S tem, da jih pripovedovalec postavlja drug ob drugega, jih relativira in diskreditira; veličastno in malenkostno, vzvišeno in vulgarno, resnobno in groteskno, parodično, se karnevalsko združuje. S karnevalskimi povezavami in spremembami lahko pojsnimo tudi Musilovo ironijo kot produkt semantičnega paralelizma, v katerem določen diskurz razveljavlja drugega: pacifistični diskurz vzporedne akcije je smešno neverjeten, če ga izreka general, ki pripravlja vojno (Zima 1980, 136, 137, 138).

Kakšnega drugostopenjskega modelnega bralca pričakuje roman, v katerem je fabula potisnjena na stranski tir, saj več kot polovico teksta sestavljajo miselno izredno zahtevna rezoniranja? V prvi vrsti takega, ki si za branje *Moža brez posebnosti* vzame veliko časa in potrpljenja. Esezijem ti vsiljuje izredno počasen ritem branja. Po Ecu, ki razpravlja o umetnosti zavlačevanja, povprečen bralec od pripovednega dela pričakuje, da »naj bi postavilo na prizorišča osebe, ki opravljajo dejanja, in bralec želi vedeti, kako ta dejanja potekajo« (1999, 51). Bralca, ki čaka pomembne in razburljive dogodke, močno mika, da bi refleksije, raztezajoče se preko več sto strani, preskočil. Da se modelni avtor jasno zaveda svoje zavlačevalne in upočasnjevalne pripovedne strategije, na kar opozarja Eco (1999, 55), je jasno ravidno iz naslova 28. poglavja: *Poglavje, ki ga lahko preskoči vsakdo, kdor ne ceni posebno ukvarjanja z mislimi*. Toda napotku se lahko pusti zapeljati le naivni bralec, ki ne spregleda ironije modelnega avtorja. Če namreč preskoči ne samo to, temveč skoraj vsako drugo poglavje, ki ga zaznamuje enaka upočasnitvena refleksivna

zastranitev, lahko knjigo po nekaj desetih straneh odloži; tisti razburljiv in napet dogodek se ne zgodi niti po petstoti niti po tisočdvestopetdeseti strani. Če si v običajnih pripovednih delih bralec lahko privošči preskakanje podrobnih opisov in nefabulativnih pojasnil, vseeno še vedno lahko uživa vsaj v vsebini zgodbe; tako sicer ostane le naivni prvostopenjski bralec, toda od knjige mu še vedno nekaj ostane. To pa ne velja za Musilov roman; tu dejansko ne moremo govoriti o *umetnosti zavlačevanja*, temveč postane *zavlačevanje* samo *umetnost*, je brez končnega cilja, velikega spoznanja ali dogodka. Modelni avtor od nas pričakuje (z naporom pridobljeno) uživanje v potovanju skozi poskuse duhovnega reševanja in obvladovanja sveta, ki je v krizi.

Ob koncu nam je preostalo, da spregovorimo še nekaj besed o tretjem, zadnjem nivoju pripovednega dela, o naraciji (Rimmon-Kennan 1983, 86) ali o narativnem diskurzu, čeprav smo že sproti omenjali nekatere njegove plasti (npr. modelnega/implicitnega avtorja, modelnega/implicitnega bralca, pripovedovalca). Po Ecu (1999, 39) gre za najizvirnejši, najbolj »avtorski« del teksta, ki ga – v nasprotju s fabulo in sižejem – ni mogoče prenesti v drug umetniški medij. Tu verjetno ne gre le za besede, s katerimi Musil pripoveduje svojo zgodbo (prim. Eco 1999, 35), temveč tudi za način pripovedovalčevega govora, različne tipe pripovedi. Zaradi omejenega prostora in prepričanja o njuni organski povezanosti bom tu združeno obravnavala dva elementa, ki po Rimmon-Kennanova sodita v dve različni plasti dela: pripovedovalca in njegov način pripovedi ter problem fokalizacije, ki naj bi sodila k vprašanju teksta. Omejila se bom na oblike esejistično refleksivnih pasaž v romanu. Kot je že bilo omenjeno, jih veliko večino »izrekajo« pripovedne osebe, bodisi v obliki direktnega diskurza (miselnega monologa in dialoga med osebami) ali v obliki doživljenega govora (fr. *style indirect libre*); zanimivo je, da pri Musilu prostega neposrednega govora, čigar tipična oblika je prvoosebni notranji monolog (Rimmon-Kennan 1983, 110), ne bomo našli. Hkrati pa v romanu kar nekaj esejističnih razglabljanj neposredno izreka vsevedni pripovedovalec. Ta je dvignjen nad zgodbo, ki jo pripoveduje, in se v njej ne pojavlja, je torej hkrati ekstradiegetski in heterodiegetski, kar mu po Rimmon-Kennanovi podeljuje pripovedno avtoriteto (1983, 94, 95). Ta razpravljanja so hkrati s komentarji, opisi oseb, karakterizacijami itd. del narativnega diskurza in torej dvignjena nad raven zgodbe (*diegesis*) oz. so ekstradiegetska (Rimmon-Kennan 1983, 91). Sem sodi npr. četrto poglavje (kontrast med Ulrichom in očetom preide v abstraktna razmišljanja o nasprotju med čutom za resničnost in čutom za možnost); zaporedje devetega, desetega in enajstega poglavja (esejistični prikaz Ulrichovih poskusov, da bi postal pomemben človek) itd. Tukaj je pripovedovalec hkrati tudi fokalizator. Berghahn opaža zanimive menjave v prostorski dimenziji perceptivne plasti fokalizacije (Rimmon-Kennan 1983, 77), ki vodijo k spremembam same fokalizacije, z njimi pa je povezano prehajanje med pripovednimi in refleksivnimi sekvencami (1956, 140-142). Ali preprosteje: zanima nas perspektiva pripovedovalca, ki ji bomo poleg panoramske (ptičje), simultane, notranje in zunanje (Rimmon-Kennan

1983, 77,78) dodali še tradicionalnejšo scensko. Teza, iz katere izhaja Berghahn, se glasi: ko je dosežena maksimalna distanca med pripovedovalcem in objektom njegovega pripovedovanja (liki, dogajanje, prostor), preide pripoved v esejistične refleksije. Berghahn kot primer navaja uvodna poglavja. Pripoved se začne s panoramskim, skoraj kozmičnim pogledom pripovedovalca, ki poroča o vremenski sliki nad Atlantikom in Rusijo, toda globalni kontinentalni pogled na svet se hitro zoži in se fiksira na konkretno točko, Dunaj. Toda dogajanje v mestu, vrvež avtomobilov, pešcev ter njihov ropot še vedno opazuje z oddaljene ptičje perspektive, dvignjene nad prizorišče. Nenadoma svojo pozornost usmeri na par, ki se sprehaja po mestu in se mu približa; dogodek, ki sledi (prometna nesreča), opazuje z bližnjega prizorišča ter prisluškuje pogovoru mimoidočega para. V drugem poglavju se od scenskega vidika vnovič nekoliko oddalji in usmeri svoj ptičji pogled na ulico, v kateri se je zgodila nesreča. Nato se s scenskim pogledom usmeri k določenemu objektu v prostoru, Ulrichovi hiši, opiše njeno zunanost, nakar za enim od oken odkrije Ulricha. Pogled pripovedovalca se mu približa v tolikšni meri, da njegova zunanja, nad dogajanje dvignjena fokalizacija preide v notranjo, Ulrichovo; skozi oči junaka, ki se ukvarja z matematiko in fiziko, doživljamo dogajanje na cesti in izračunavamo hitrost, kote in sile, ki se iztečejo v razmišljanja o pomenu in smislu tega početja. Poglavje zopet zaključimo z zunanjim, a še vedno scenskim gledališčem pripovedovalca. V tretjem poglavju postane odmik med pripovedovalcem in njegovim objektom večji; pripovedovalec svoj pogled vnovič umakne v posplošen opis hiše, njenega prebivalca in njegovega socialnega položaja, v teku pripovedi pa panoramski pogled postane tako abstrakten, da se oddalji celo od individualnega primera (Ulrichove zgodbe) ter zaide v kritična razpravljanja o dobi in njenem načinu življenja. V četrtem poglavju se distanca še poveča: pripovedovalca ne zanima več niti socialno okolje, povezano z zgodbo, temveč le še abstraktno idejni problem: čut za resničnost – čut za možnost. Po uvodnem stavku docela zapusti zgodbo in potone v esejistična razglabljanja. Esezijem pa se na tak način seveda pojavlja le tam, kjer ga podaja neposredni pripovedovalčev diskurz.

Poleg esejističnih refleksij vsevednega pripovedovalca in tistih, ki jih v obliki dialoga izrekajo pripovedne osebe in so torej diegetske, saj dogajanja v zgodbi vključujejo tudi govorna dejanja (Rimmon-Kennan 1983, 91), o katerih pa je že bilo govora, se razpravljanja v *Možu brez posebnosti* pojavljajo še v tretji, vmesni obliki. Gre za pasaže, v katerih se razpravljanja v obliki direktnega diskurza pripovedovalca brez jasnih mej mešajo z refleksijami pripovednih oseb. Tudi tu je pomembno razmerje med pripovedjo in fokalizacijo ter načinom govorne prezentacije. V 89. poglavju sledimo Arnheimovim spominom na sestanek pri Diotimi, ki se zaključijo z njegovim razmišljanjem o previsoko cenjenih mladih larpurlartističnih pesnikih. Naslednje poglavje se začne esejistično: »Verjetno je dobro utemeljen pojav, da v časih, katerih duh je podoben blagovnemu trgu, veljajo za njegovo pravo nasprotje pesniki, ki se zdijo, kakor da nimajo prav ničesar opraviti s svojim časom. Ne mažejo se s sodobnimi mislimi, dajejo tako rekoč čisto pesništvo (...)« (Musil 1962, 438). Bralec

sprva misli, da gre za diskurz ekstradiegetskega pripovedovalca, ki z zunanega gledišča (fokalizacije) nadaljuje Arnheimove misli iz prejšnjega poglavja. Toda ko se v novem odstavku pozornost vnovič usmeri na Arnheima s pripovedovalčevim komentarjem: »Arnheim se je skušal previdno (...) znajti v tem razvoju«, postane za bralca popolnoma nejasno, skozi čigavo prizmo so posredovane prejšnje misli, pripovedovalčevo ali Arnheimovo. Če menimo, da je fokalizator Arnheim in so misli njegove, imamo opraviti s t.i. doživljenim (polprelim) govorom, razen če ne mislimo, da je Arnheim postal tudi že nov pripovedovalec. Nedvouma postane fokalizacija šele nekoliko stavkov pozneje, ko pripovedovalec z izrecnim opozorilom na Arnheimovo početje pove, da sledeči miselni tok pripada njemu: »Mislil je bil ob tem na vse, kar je bil videl v zadnjih letih v Ameriki in v Evropi (...)« (Musil 1962, 439). Toda v poteku refleksij se fokalizaciji zopet pomešata, dokler pripovedovalec z dolgo prolepso ne obrne pozornosti spet nase. Ta temeljna tehnika – nejasno prepletanje različnih pripovednih gledišč (fokalizacij) – zaznamuje celotno poglavje. Iz česa izhaja in kaj pomeni? Pojavlja se predvsem tam, kjer je na prizorišče postavljena ena sama oseba, pogreznjena v tih samogovor ali samotno preišljevanje; v takšnem položaju so najpogosteje prikazani Ulrich, Clarissa in Arnheim. Hkrati pa želi z njo Musil verjetno sporočiti bralcu, da je v teh pasajah pomembnejša idejna, miselna vsebina izrečenega kot pa njen nosilec.

Vprašanje, ali je Musilu z romanom uspelo uresničiti sintezo »duše in razuma«, »pripovedi in refleksije«, »občutij in misli«, »notranje in zunanje resničnosti«, ostaja odprto. Nekateri raziskovalci, mednje sodi tudi D. Bachmann (1969, 178), menijo, da mu roman ni uspel v prvotno načrtovani obliki: pripovedne pasaje naj bi bile samo ogrodje za miselno-idejna razpravljanja. Še več: so docela degradirane, saj so postale le rešetka, na katero so obešene edino relevantne miselne »slike« v obliki bolj ali manj jasno izoblikovanih esejističnih vložkov, ki postajajo ne le idejni, tematski temelj romana, temveč dejanska, formalna in vsebinska, integracijska sila besedila. So njegov resnični agens, zagotavljajoč mu tisto enotnost, ki mu je razrahljana dogajalna zgradba ne more več nuditi; ta sodba se vsaj deloma pokriva s spoznanji naratološko usmerjenih raziskovalcev, kamor sodi tudi P. Zima. Drugi, med njimi je tudi Berghahn, menijo, da se je Musilu posrečila notranja koherenca dogajalne in refleksivne sfere, da mu je uspelo, z avtorjevimi lastnimi besedami, »prvotno pripovedno usmerjenost obvarovati pred teorijo« (pojem teorije je seveda rabljen v prenesenem pomenu, saj odprta notranja forma esejizma onemogoča enopomemensko, sistematično znanstveno teoretičnost), kar skuša Bergahn dokazati tudi na povsem empirično-eksakten način: približno 70% romana naj bi bilo napisanega v obliki scenske pripovedi, kar pomeni, da v romanu prevladuje prikaz dogajanja (torej diegetska plast) nad refleksivnimi razglabljanji.

Todorov (v: Biti 1992, 116-128) pripovedne tekste glede na različne načine povezovanja in organizacije temeljnih pripovednih enot (funkcij) deli na tri skupine: na mitološke (bralčev interes je usmerjen v fabulo,

razvoj dogodkov), gnoseološke (zanimajo nas končno spoznanje) ter ideološke, v katerih neko abstraktno pravilo, ideja, vodi do različnih peripetij. Morda je izraz »ideološki« nekoliko neprimeren za vse tiste oblike tekstov, pri katerih stopajo v ospredje intelektualistična razmišljanja, miselno-idejna razglabljanja, za katere pa ni nujno, da se strnejo v zaprt sistem idej, tj. v ideologijo. Todorov meni, da so redki primeri tekstov zgolj ene ali druge skupine; skoraj v vseh se mešata vsaj prvi dve vrsti organizacije. Če poskušamo po teh kriterijih opredeliti esejistični roman, konkretno Musilovega, lahko rečemo, da so v njem elementi mitološke organizacije močno oslabljeni, bolj je poudarjeno gnoseološko načelo; bralca vendarle zanima, ali refleksije o nasprotju med resničnostjo in možnostjo, duhom in dušo, misli o neuresničljivosti avtentičnega bistva človeka, o eksperimentalnem in utopičnem življenju, hrepenenje po celostnem, enotnem mističnem stanju, ideje o odrešitvi sveta itd., vodijo h končnem spoznanju o svetu. Esejistični roman bi pogojno lahko uvrstili k tistim oblikam tekstov, ki jih Todorov imenuje ideološke oz. filozofske (prim. Zima 1980, 108), vendar z določenimi pridržki. Z njimi ga povezujejo določeni načini pisanja, predvsem prevlada abstraktnih miselno-idejnih, racionalnih prvin, ki urejajo dogajanje, a jim esejizem kot odprt, nesistematičen diskurz onemogoča združitev v enopomensko teorijo oz. ideologijo, zaradi česar je esejistični roman – kot je dokazal P. Zima – potrebno razumeti kot konstruktivno kritiko teoretičnega, ideološkega jezika. Vendar pa refleksivne, idejno-problemske vezi besedila ne smejo postati tako dominantne, da bi pripoved služila zgolj kot njihova ilustracija. Vprašanje, ali Musil ostaja znotraj tega temeljnega določila ali ne, bomo za zdaj pustili odprto. Hkrati pa je potrebno številne posplošujoče obsodbe literarne vede, usmerjene proti esejizmu v romanu kot nekakšnemu destruktivnemu elementu, ki vodi h »krizi«, »koncu« ali »razpadu romana« (prim. Bachmann 1969, 180, 192), zavrniti kot neutemeljene. Po Bahtinu kot sopotniku formalizma, tiste smeri, iz katere naratologija pravzaprav izhaja, je eno bistvenih določil romana njegovo govorno raznoličje, večglasje, razslojenost in razcepljenost jezika. Osrednja besedila, ki pripadajo tradiciji evropskega romana, so jezikovno raznolična, »dialoška«. Musilov roman polifonijo znotraj teksta samega dosega s semantičnimi ambivalencami, ki se kažejo na številnih nivojih in katerih produkt je ironija, o čemer razpravlja Zima, pa tudi tako, da vključuje zunaj romana obstoječ esejizem kot polliterarno zvrst, kar je po Bahtinu ena od pglavitnih oblik vpeljevanja govornega raznoličja (Bahtin 1982, 95). Roman je torej prototip intergenerične oblike in esejistični roman kot tista oblika, ki polifonijo dosega z integriranjem polliterarne zvrsti, je njegov legitimen predstavnik. V ozadju Bahtinovitih misli odmeva romantična teorija romana; ta žanrskega pluralizma romana ni pojmovala kot sile, ki ga ogroža, temveč bogati. Izvirajo iz znanih misli F. Schlegla o romantični progresivni univerzalni poeziji, ki naj v sebi ponovno združi vse ločene pesniške vrste in zvrsti, ter o romanu kot njeni najvišji, nepresegljivi obliki, idealni literarni zvrsti. S temi idejami se je na široko odprla pot tudi za razvoj esejističnega romana, saj so v romantiki nastala prva dela, ki utelešajo njegovo čisto obliko; eno najzgodnejših je prav Schleglov kratki avtobiografski roman *Lucinde*.

Toda klice romanesknega plurilingvizma, doseženega z vključevanjem esejističnega diskurza, so mnogo starejše: že *Don Kihot* je mešanica najrazličnejših vložnih vrst. Poleg lirske poezije, novel, pastoralnih in pikaresknih zgodb, dialoškega diskurza o poetiki, pisem in zgodovino-pisja vsebuje tudi esejistično obarvane refleksije. Esejizem v romanu torej ne more biti znak njegovega konca, razen če se tovrstna nevarnost ne skriva že na njegovem začetku.

## LITERATURA

### I.

Musil, Robert: *Mož brez posebnosti*. Prevedel Janez Gradišnik. Ljubljana: Cankarjeva založba, (*Svetovni roman*), 1962.

### II.

Bachmann, Dieter: *Essay und Essayismus*. Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag, (*Sprache und Literatur* 55), 1969.

Bahtin, Mihail: *Teorija romana*. Prevedel Drago Bajt. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1982.

Bal, Mieke: *On Meanings and Descriptions*. V: *Studies in 20th Century Literature*, Vol. 6, 1981.

Berghahn, Wilfried: *Die essayistische Erzähltechnik R. Musils. Eine morphologische Untersuchung zur Organisation und Integration des Romans Der Mann Ohne Eigenschaften*. Bonn: Inaugural – Dissertation, 1956.

Biti, Vladimir (ur.): *Suvremena teorija pripovijedanja*. Zagreb: Globus, 1992.

Eco, Umberto: *Šest sprehodov skozi pripovedne gozdove*. Prevedla Vera Troha. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 1999.

Haas, Gerhard: *Essay*. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung und C. E. Poeschel Verlag, 1969.

Rimmon-Kennan, Shlomith: *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London, New York: 1983.

Rohner, Ludwig: *Der deutsche Essay*. Neuwied, Berlin: 1966

Zima, Peter V.: *Textsoziologie*. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, (*Realien zur Literatur*, Band 190), 1980.

## ■ NARATOLOGICAL ASPECTS OF MUSIL'S ESSAY NOVEL MAN WITHOUT QUALITIES

Through a prism of narratology this article elucidates a special inter-generic form of narration, the essay novel, which is created through an interaction between a semi-literary, non-fiction genre, i.e. essay and its structural pre-forms, and a novel. This is a non-conventional type of novel in which its essential pre-requisite, to have a narrational structure as a succession of fictional events, is loosened and deteriorates, since the story line is interrupted



by non-narrational segments, i.e. essayistic musing by the narrator and characters. The starting point of the article is the realisation that within narratology the problem of non-narrational segments – with the exception of description – remains almost un-researched within the wider narrational context. The specific internal structure of this sub-genre is therefore defined here in an empirically inductive way, through an analysis of a model of an essay novel, Musil's *Man Without Qualities*, which is widely accepted as such in literary history. First, those aspects of Musil's novel are analysed which link it with other narrational texts. Here I followed the narratological classification of such texts on three basic levels: that of story line, the text as a means of narrating a plot and that of narration as a process of producing a narrative. The non-fictional, essayistic parts of Musil's novel are also simultaneously included in this basic narratological scheme, so that their functional interrelation with the constituent bases of the narrative is evident: the time of the story and text (an influence that essay features have on the tempo of the narrative), the narrator, literary characters and the presentation of their spoken discourse (who provides essay passages in the novel and in what verbal form these are uttered), the narrator's focus and so on. Special attention is paid to the definition of the relation between the course of events and essay passages in the novel. It was important to see to what extent essay passages are integrated into the narrational whole, how events and essayistic parts alternate, are intertwined and linked, what ensures the coherence of the experiential and ideal world, and, most importantly, what role essay elements play in the development of the plot, where a comparison with the function of description in a novel, as defined by M. Bal, proved very useful. The function of essay in a narrative context is similar to that of description: in an explicit way it elucidate what happens in the novel, they can predict the further development of a story, sometimes cause tensions between the characters' relationships, and therefore indirectly become an agent which triggers the action. A definition of the essential content and structural formal features of an essay or essay writing procedure and the mode of thought is also indicated, but more attention is paid to the theory developed by Peter Zima in his *Textual Sociology*. Central to the theory is the notion of semantically ideological ambivalence, with which specific features of essay discourse are explained and demonstrated in Musil's novel. The article also briefly touches upon the question of how the notion of a novel's essay-isation has been evaluated by literary science and criticism.

December 2000