

Egon Naganowski

Powieść jako esej, esej jako powieść

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 4-5 (28-29), 63-85

1976

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Egon Naganowski

**Powieść jako esej,
esej jako powieść ***

Dzieło autotematyczne

W *Człowieku bez właściwości* główny bohater Ulrich, brat Agaty, pisze dziennik, który przez swą szeroką filozoficzną i psychologiczną tematykę, obejmującą wiele kluczowych zagadnień powieści, dalej przez bezpośrednie nawiązanie do dziejów rodzeństwa i kilku innych postaci, a wreszcie przez swą dyskursywno-obrazową formę może poniekąd uchodzić za ściśle eseistyczną miniaturę całego dzieła lub przynajmniej jego drugiej Księgi. Dziennik ten i w ogóle sekwencja rozdziałów dziennikowi poświęconych stanowi ponadto interesujący wypadek eseju o powstawaniu eseju, czyli eseju autotematycznego. Chwilami bezpośrednio obserwujemy bohatera-autora w trakcie pisania, uczestniczymy w dobieraniu, przymierzaniu lub odrzucaniu pomysłów, sformułowań, zdań i słów, w wypróbowywaniu różnych możliwości ujęcia danych problemów. A przyglądając się procesowi rodzenia się dziennika, jakby przyglądamy się procesowi rodzenia się Czło-

Esej auto-
tematyczny

* Jest to fragment rozdziału „Próba określenia poetyki”, który zamyka przygotowaną do druku monografię o życiu i twórczości Roberta Musila.

Technika
tematem
dzieła

wieka, również będącego w pewnych partiach dziełem autotematycznym, rodzajem powieści, która „zastanawia się nad samą sobą”¹ i „tworzy dla siebie samej swoje własne reguły”², swoją własną „powieściową metodologię”³ i technikę. Już w 1911 r. Musil zaznaczył w *Dziennikach*: „Nie można ukształtować wszystkiego co istotne (...), nie uczyniwszy w niektórych wypadkach (...) samej techniki kształtowania istotnym tematem dzieła”⁴. Zaraz przekonamy się na wybranym przykładzie, jak autor ciekawie wpisał w *Człowieka* pewne założenia jego estetyki, jak z teorii powieści zrobił obiekt narracji, zwłaszcza — rzecz osobliwa — narracyjno-eseistycznej charakterystyki stosunku Ulricha do życia. Dzieło Musila niewątpliwie należy do książek kryjących w sobie „wewnętrzno-powieściową refleksję teoretyczną”⁵, która odnosi się m.in. do epickiego porządku fabularnego, problemu czasu oraz konstrukcji utworu i jest pod tym względem relatywnie bliższe *nouveau roman* Nathalie Sarraute, Robbe-Grilleta lub Butora niż dawniejszych dzieł autotematycznych w rodzaju *Paluby* Irzykowskiego, *Falszerzy* Gide'a czy *Kontrapunktu* Huxleya.

¹ J.P. Sartre w przedmowie do *Portretu nieznanego* N. Sarraute. Przeł. Z. Jaremko-Pytowska. Warszawa 1959. Czytelnik, s. 5.

² A. Robbe-Grillet: *Pour un nouveau roman*. Paris 1963, s. 11.

³ M. Głowiński: *Porządek, chaos, znaczenie*. Warszawa 1968, s. 99.

⁴ Cytaty z pism Musila podaję, jeśli nie zaznaczono inaczej, według 3-tomowej edycji hamburskiej, zredagowanej przez Adolfa Friségo: *Tagebücher, Aphorismen, Essays und Reden*, 1955; *Prosa, Dramen, Späte Briefe*, 1957; *Der Mann ohne Eigenschaften*, wyd. VII, 1965 (polski przedład tej ostatniej pozycji jest niestety fatalny i niekompletny, tak że przytaczam wyjątki w wersji mocno poprawionej lub we własnym tłumaczeniu).

⁵ Głowiński: *op. cit.*, s. 94.

O niemożności „naiwnego” opowiadania

W przedostatnim rozdziale pierwszej Księgi *Człowieka*, podczas nocnego powrotu przez uśpiony Wiedeń do domu, Ulrich wspomina uroki nieskomplikowanej egzystencji na wsi i w związku z tym „przyszło mu do głowy, że prawo rządzące wiejskim życiem, do którego tęsknimy nadmiernie obciążeni i złaknieni prostoty, nie jest niczym innym jak prawem porządku epickiej narracji! Owego naturalnego porządku polegającego na świadomości, że można powiedzieć: «kiedy to a to się stało, wydarzyło się tamto!» Oto zwykle następstwo rzeczy (...); nanizanie wszystkiego co zaszło w czasie i przestrzeni na jedną nić, na słynny «wątek opowieści», z którego składa się też wątek życia (...). Przeważnie ludzie są wobec siebie samych narratorem (...): lubią uporządkowaną kolejność faktów (...) i dzięki wrażeniu, że ich życiowe losy mają swój wytyczony «bieg», czują się jakoś bezpieczni w chaosie. Ale Ulrich obecnie zauważył, iż ta prymitywna epickość w nim się zatraciła”, iż w rozbitym, nieprzeniknionym i niepewnym świecie „nic nie daje się już opowiedzieć” według linearnego porządku, „nie podąża za jednym «wątkiem», lecz rozpościera się nieskończenie pogmatwaną płaszczyzną”. Wbrew tęsknotom i iluzjom ludzi dzieje się tak w życiu ogólnym i, co za tym idzie, we współczesnej powieści. Jej „narracja nie jest już linią, ale powierzchnią” — wyraził się Butor w bardzo podobnych słowach przeszło trzydzieści lat później — „ponieważ nie tylko nie sposób opowiedzieć wszystkich wydarzeń w ciągu linearnym, ale nawet wewnątrz jednej sekwencji zamknąć całego następstwa faktów. Przeżywany czas jako ciągłość tylko w pewnych chwilach”⁶. W każdym razie „jeżeli pisarze burzą dzisiaj

Wiejskie życie
i epicka
narracja

⁶ M. Butor: *Powieść jako poszukiwanie*. Tłum. J. Guze. Warszawa 1971 Czytelnik, s. 102—103.

Co zrodziły
wahania
Muslla

powieść tradycyjną — powiada J. Bloch-Michel — to nie przez kaprys, lecz dlatego, że w ten sposób wyrażają sytuację intelektualną, w której oni i ich współcześni się znajdują, sytuację, która nie sprzyja już ekspresji powieściowej” w dawnym stylu⁷.

Świadomość, że nie jest możliwe, by „przy pomocy starego, naiwnego toku opowiadania uchwycić treści dzisiejszych czasów” (Musil w jednym z wywiadów⁸), leży u podstaw poetyki *Człowieka bez właściwości*. Nasz autor od początku swej twórczości wahał się między awersją do zwykłej narracji, fabuły, anegdoty, intrygi i akcji a „instynktownym” przyznaniem im pewnych praw, z czego z jednej strony zrodziły się utwory z rodzaju *Zespołeń*, z drugiej zaś w rodzaju *Trzech kobiet*. Bezsprzecznie jednak częściej odżegnywał się od „opowiadania historyjek” (*Geschichtl-Erzählen* — pogardliwe sformułowanie Hermanna Brocha) i buntując się przeciwko niemu, zaznaczył w notatkach do *Człowieka*: „Ależ ja po prostu nie chcę (...). I dlatego wolałem podjąć niestrawną próbę. Ktoś kiedyś musi zrobić supelek w ciągnącej się bez końca nici” konwencjonalnej narracji, dobrej dla „niańczych i wstrząsających powiastek”, dla literatury rozrywkowej i użytkowej, która operuje schematami. „Mimo że to brzmi paradoksalnie, obecnie o wiele więcej złych powieści niż dobrych zasługuje na miano utworów epickich”, co najlepiej dowodzi, „iż epika stała się czymś niezwykle problematycznym”.

Pisząc swoją powieść z takim nastawieniem, Musil dał w autokomentarzu z 1932 r. osobliwą charakterystykę jej fabuły: „Historia tej powieści polega na tym, że historia, która miała być opowiedziana, nie zostaje opowiedziana”. Jak to należy rozumieć? Według dawnych reguł fabułę tworzy przyczynowo-skutkowy splot motywów, wątków, sytuacji, scen

⁷ Cyt wg Głowińskiego: *op. cit.*, s. 73.

⁸ „Wiener Allgemeine Zeitung”, 21 III 1931.

i zdarzeń, które związane z pragnieniami, dążeniami i działaniami bohaterów kształtują ich los i drogą zawężenia intrygi oraz zgodnie z przebiegiem obiektywnego czasu układają się w akcję, rozwijającą się w kierunku takiego lub innego rozstrzygnięcia przedstawionego konfliktu lub konfliktów. Przy tym do elementów dynamicznych narracji dochodzą statyczne w formie opisu tła, tj. środowiska, obyczajów, otoczenia, krajobrazów itp. Jeżeli do tego klasycznego wzorca powieściowej dramaturgii przymierzmy *Człowieka*, to łatwo zauważymy, jak daleko Musil odszedł jednak w większości wypadków od tradycji, poniekąd jeszcze bardziej niż Proust a nawet Joyce, do jakiego stopnia — mówiąc słowami Sartre'a z przedmowy do *Portretu nieznanego* Nathalie Sarraute — „chodzi tu o zakwestionowanie powieści przez nią samą, o zburzenie jej na naszych oczach, podczas gdy się ją pozornie buduje”⁹. I to często przy pomocy auktorialnego, a więc tradycyjnego narratora.

Odejście
Musila
od tradycji

Poetyka pozorów i redukcji

Pozorne podejmowanie i snucie fabuły, która jest w istocie nikłą, niespójna i niekiedy myląca, pozorne budowanie akcji, która się nie rozwija, albo rozwija tylko w krótkich, wyizolowanych fragmentach, pozorne konstruowanie scen i sytuacji, które zaledwie zamarkowane rozplywają się w rozmyślaniach i dyskusjach, pozorne malowanie tła, które przeważnie rychło zanika lub wcale nie występuje — wszystko to uderza w wielu partiach *Człowieka*. Niewątpliwie nie brak w nim urywków, większych całości i rozdziałów epicko plastycznych, żywo opowiedzianych, nieraz akcyjnie ujętych, żeby przykładowo wskazać na pewne erotyczne sy-

Seks i normalna powieść

⁹ *Portret nieznanego*, s. 5.

Redukcja
anegdoty

tuacje i perypetie Ulricha z kobietami, nie wyłącza-
jąc Agaty (w ogóle seks jest czynnikiem stosunkowo
najczęściej popychającym powieść w kierunku „nor-
malnej” powieści), na znakomity opis odwiedzin
Klarysy w zakładzie dla obłąkanych, czy na historię
romansu Racheli z Solimanem, a zwłaszcza na nie-
które szkice pochodzące z dawniejszych wersji dzie-
ła. Spośród nich trzeba wymienić odmalowanie osobi-
liwego flirtu Agaty z Lindnerem, niezwykle sug-
stywnie przedstawienie szaleńczych rozjazdów Kla-
rysy po Włoszech, jej pobytu w sanatorium i na
Wyspie Zdrowia¹⁰, dalej nie pozbawione dramatycz-
nego napięcia opisy współżycia Racheli z Moosbrug-
gerem i obrazowe ukazanie „podróży do rajów”
rodzeństwa. Ale wymienione teksty, choć częściowo
bardzo istotne, nie są jednak pod względem zasto-
sowanej w nich poetyki typowe dla *Człowieka bez
właściwości*. Jego zasadniczą tendencję estetyczną
cechuje bowiem mniej lub więcej zaawansowana re-
dukcja pierwiastków epickich, redukcja anegdoty,
chwilami niezbyt oddalanej od „anegdoty zerowej”¹¹
(stosowanej w skrajny sposób przez *nouveau roman*
i grupę „Tel Quel”). Przekonujemy się o tym na
każdym kroku, zarówno w rozlicznych epizodach,
jak i całych rozdziałach, ba, w całych kompleksach
rozdziałów.

I tak kiedy Ulrich robi z Deotymą wycieczkę za mia-
sto i wędruje malowniczą doliną, której obiektywne
piękno narrator oddaje kilkoma konwencjonalnymi
słowa, by potem potraktować krajobraz jako ele-
ment ściśle powiązany ze świadomością głównego bo-
hatera, ulatnia się nie tylko realne tło, lecz również
ulatniają się zewnętrzne okoliczności przechadzki
obojska kuzynów. Jeszcze wyraźniej występuje podob-
ne zjawisko podczas pewnych odwiedzin generała

¹⁰ Patrz mój artykuł *Klarysa i jej demony*, drukowany
w „Tekstach” 1974 nr 1.

¹¹ R. Barthes: *Mit i znak*. Eseje w wyborze i z przedmową
Jana Błońskiego. Warszawa 1970 PIW, s. 262.

Stumma u Ulricha. Na bitych jedenastu stronach książki gość i gospodarz wyłącznie rozprawiają na kompletnie pustej scenie a „przedstawienie” (ten cudzysłów jest tu zaiste konieczny) ich wspólnej kolacji, ich zachowania się i gestów zostało zredukowane do trzech lakonicznych wzmianek: „Zasiedli do stołu”, generał „z niesłyszanaą uwagą brał na widelec każdy plasterk kielbasy” i później obaj „sięgnęli po cygara”. Poza tymi wzmiankami sytuacja nie istnieje. Ale to są w końcu drobiazgi. Przypatrzmy się Musilowskiej metodzie ujmowania tematów na przykładzie Akcji Równoległej¹², jednego z naczelných wątków dzieła.

Właściwie można by przypuszczać, że stanowi ona przedmiot epicko nośny, zwłaszcza że ekspozycja obiecująco prezentuje głównych protagonistów i wizyty składane u nich z ojcowskiego nakazu przez Ulricha. Coś się jakby zaczyna, na coś się zanosi. Po tej zapowiedzi jednak niewiele się dzieje, gdyż niebawem wychodzi na jaw, że do żadnej akcji w ramach bzdurnej Akcji nie dojdzie, że jej bieg jest biegiem jałowym, nie posuwającym niczego naprzód — ani w sensie merytorycznym, ani powieściowym. Odbywają się wyłącznie działania pozorne lub działania fragmentaryczne, które nie wywołują skutków i jedynie świadczą o wielkiej niemożności Cekańczyków. Ale nawet o owej powszechnej niemożności, adekwatnie odbitej w niemożności zbudowania akcji powieściowej, narrator nie tyle opowiada, ile snuje rozważania i każe je snuć bohaterom. Symptomatyczne są pod tym względem zebrania w sprawie Akcji

Akcja
bez akcji

¹² Przypominam, że ta zmyślona impreza pseudohistoryczna, ironicznie i satyrycznie potraktowana przez Musila, polega na tym, iż grupa osobistości Cekanii (czyli c.-k. monarchii austrowęgierskiej) zamierza przygotować na rok 1918 wielki jubileusz 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 stanowią ich polityczno-światopoglądową przeciwwagę.

urządzone u Deotymy, raczej ironicznie czy satyrycznie zreflektowane, niż ukazane w obrazowych scenach, rozgrywających się na obrazowo nakreślonym tle. Nie widzimy, jak wyglądają salony w domu Tuzich, z wyjątkami nie widzimy uczestników, a tylko słuchamy ich bezpośrednio zarejestrowanych lub streszczonych przez narratora wypowiedzi, poznajemy ich idee i myśli. Gdy zaś na przykład dochodzi do ostrej konfrontacji między pacyfistycznym poetą Feuermaulem a nacjonalistą Hansem Seppem, to nie obserwujemy jej wprost, lecz dowiadujemy się o niej z relacji i komentarza generała Stumma, tak że potencjalnie dynamiczna scena traci charakter wydarzenia i staje się jeszcze jedną odskocznią dla statycznych z natury rzeczy dywagacji. W *Człowieku*, nieco podobnie jak w powieściach Parnickiego, przeważnie „nie ma «dziania się», jest «przed» dzianiem się i '«po»”¹³, nie wyłączając pozornie najbardziej akcyjnych momentów w rodzaju pobicia Ulricha przez trzech drabów na pustej ulicy w nocy i jego poznania się z Bonadeą, która poturbowanemu udzieliła pomocy. Wypadki te nie są pokazane, a tylko przypomniane w rozmyślaniach bohatera, wyciągającego z nich filozoficzne wnioski na temat stosunków międzyludzkich i społecznych, sportu, siły fizycznej, duszy, mistyki, teologii itp.

Po i przed —
podobnie jak
u Parnickiego

Zwodnicze daty, błędne koła, zatrzymany bieg

Statyczność Akcji Równoległej podkreśla też fakt, że spotkania poświęcone paradoksalnemu przedsięwzięciu stanowią w istocie szereg powtórzeń tej samej sytuacji fabularnej bez rzeczywiście odwijającej się fabuły, co sprawia, iż kapi-

¹³ Parnicki w wywiadzie prasowym o własnych książkach, cyt. wg W. Sadkowskiego: *Polska awangarda*. „Współczesność” 1970 nr 24.

talnie, choć w większości eseistycznymi lub felietonowymi środkami wyśmiane konwentykle, oparte na wałkowaniu przez bohaterów identycznych lub podobnych frazesów i schematów ideowych, wcale nie zdają się następować po sobie, lecz robią wrażenie jednoczesności. W ogóle posuwanie się obiektywnego czasu jest niemal w całym *Człowieku* czymś iluzorycznym. Gdy narrator podaje, kiedy poszczególne rozdziały i wypadki się rozgrywają, pisząc „w tym czasie”, „niedługo potem”, „późnym popołudniem”, „tego samego wieczoru”, „następnego rana”, „w następnych tygodniach” itp. — to często nie nawiązuje do konkretnych rozdziałów i wypadków, bynajmniej nie wiadomo, jaki jest czasowy punkt odniesienia dla użytych określeń. Ich dokładność jest zwodnicza, nieraz niewiele mniej absurdałna niż odpowiedź Clova na pytanie Hamma w *Końcówce* Becketta: „Która godzina? Ta sama co zawsze”¹⁴. Obracamy się w swobodnym „czasie poetyckim”, a „nawet wiążące się ze sobą zdarzenia, których kolejność nie budzi żadnych wątpliwości, tworzą w rzece tego poetyckiego czasu najwyżej odosobnione wyspy”, nie pozwalające się czasowo umiejscowić. „Wydarzenia, by się tak wyrazić, pływają jak ryby w akwarium, bez rozpoznawalnego kierunku”¹⁵, raz w tę, raz w inną stronę.

W innym
czasie

W każdym razie czas *Człowieka* na ogół tylko pozornie pokrywa się z czasem zegarowym i z kalendarzowymi dniami, tygodniami i miesiącami, które składają się na umowny „rok urlopu od życia” głównego bohatera, ukazanego w umownym okresie między sierpniem 1913 a końcem lipca 1914 r., obejmującym faktycznie także lata dwudzieste i trzydzieste naszego wieku, nie mówiąc już o całych obszarach powieści zawieszonych poza określonym czasem. Na „poetycki czas” dzieła wskazuje ponadto zakwestionowanie,

¹⁴ S. Beckett: *Teatr*. Warszawa 1973 PIW, s. 137.

¹⁵ U. Karthaus: *Der andere Zustand. Zeitstrukturen im Werke Robert Musils*. Berlin 1965, s. 36.

zatarcie granic i przemieszanie pór roku. W mieście „panowała asfaltowa wiosna, panował pozbawiony cech określonej pory roku wiosenny dzień jesieni” — stwierdza Musilowski narrator. „Z jakiegoś powodu Ulrich odniósł nieodparte wrażenie, że patrzy w chłodno-łagodną noc października, choć był to późny okres zimy” a trochę dalej dowiadujemy się, iż bohater i Bonadę łączyło coś, co mogło być „równie dobrze nocą październikową” jak „styczniową”. „Pisano datę marcową. Ale na meteorologii nie zawsze można polegać, niekiedy przesuwa marcowy wieczór naprzód lub wstecz, pomyślała Klarysa, której ciemność za oknem wydawała się ciemnością letniej nocy”. Wobec całej tej konfuzji czasowej trudno się dziwić, iż skąpo rozsiane wypadki i sytuacje *Człowieka* rzadko trzymają się czasowej chronologii, dopuszczają różne możliwości uszeregowania, tym bardziej, że fabuła i akcja nie toczą się jednym torem, lecz gubią się w „nieskończenie pogmatwanej płaszczyźnie”, którą rządzi prawo symultaniczności. „Pierwszy tom” powieści — pisał Musil po jego ukazaniu się w liście skierowanym 26 stycznia 1931 r. do krytyka Bernarda Guillemina — „rezygnuje z wymiaru czasu, z przebiegu, z czasowego (i chciałbym od razu zaznaczyć: z przyczynowego) rozwoju (...). Przedtem i Potem nie obowiązują, postęp jest wyłącznie intelektualny, a nie przestrzenny. Treść rozpościera się w sposób beczasowy, właściwie wszystko dzieje się jednocześnie”. Wprawdzie w łonie Akcji Równoległej odbywa się — zwłaszcza według konspektów do finału — jakiś proces, jakaś fatalna przemiana, ale i ona jest pozorna. Ostateczna degrengolada patriotycznej imprezy (wraz z ideową klęską większości bohaterów) zawiera się bowiem od początku w jej immanentnym bezwładzie i dokonuje się siłą bezwładu, ponieważ żaden z Cekańczyków niczego nie potrafi dokonać, ponieważ wszyscy swym brakiem działania przybliżają działania wojenne. Korowód groteskowego tańca śmierci zakreśla koło,

Postęp
wyłącznie
intelektualny

w którym koniec zbiega się z początkiem, a początek z końcem, i jedynie osoby się tasują, by generał Stumm i przemysłowiec Arnheim, z góry dla siebie przeznaczeni, mogli sobie podać ręce.

Jeżeli w *Człowieku* jakiś istotny wątek rzeczywiście się odwija w sposób linearno-czasowy i przyczynowo-skutkowy, to właściwie wyłącznie i tylko w ogólnym rzucie postępu choroby i rozpad osobowości Klarysy. Najlepiej jest on widoczny w zazębiających się według sensu tekstach przejętych przez Friségo z *Wybawiciela* (jednego z dawnych wariantów *Człowieka*), a ukazujących ostatnie etapy obłąkania. Przedtem bowiem, zwłaszcza gdy bohaterka przeżywa ekstazy „fortepianowe” i czuje, że „demony” stoją za kulisami, chronologiczny porządek często całkowicie się w niej miesza. „Czasowe następstwo przeżyć — powiada narrator — będące dla innych ludzi prawdziwym oparciem, tworzyło w Klarysie zasłonę, która zarzucała swoje fałdy jedną na drugą albo też rozplywała się w prawie już nie dostrzegalnym tchnieniu”. Ale, jak się rzekło, historia młodej kobiety rozwija się jednak ku tragicznemu rozwiązaniu, ku niewątpliwej katastrofie. Natomiast inne wątki powieści, poza również w dawnym szkicu opisanym kresem miłości rodzeństwa, tak czy inaczej zataczają koło przypominające błędne koło Akcji Równoległej.

Czyż w błędnym kole nie jest zamknięty los Moosbruggera? Pominąwszy dzieje nieszczęsnego cieśli w przedakcji, które tłumaczą, co rozbudziło w nim mordercze instynkty wobec kobiet, jego aktualne zachowanie się determinuje wewnętrzny przymus masakrowania i zabijania, powodujący nim z jednaką siłą, a jego droga wiedzie często w niejasnej kolejności od zbrodni do sal sądowych, więzień i zakładów psychiatrycznych, skąd zwalniany lub uwalniany znów morduje i tak cykl rozpoczyna się od nowa. Zresztą zgodnie z metaforyczno-wieloznaczną wymową tej postaci. Jej „zegar życia” daje się „posuwać

Tylko rozwój choroby i rozpadu

Ludzie, mówią,
ze życie płynie

lub cofać”, natomiast w monologach wewnętrznych i swoistych „innych stanach” mistycznych w ogóle nie ma wskazówek (jak „zegar życia” w dziwnych przeżyciach Weroniki i Klaudyny z *Zespoień*). Dla Moosbruggera, pisze auktorialny narrator, „wydarzenia odległe i bliskie nie oddzielały się sztucznie od siebie, a kiedy zlewały się ze sobą, to to, o czym się mówi, że „działo się w różnych czasach», nie wymagało już czerwonej nitki, którą zawiązuje się na szyi jednemu z bliźniąt, żeby móc je rozróżnić (...). Łatwo sobie wyobrazić, iż życie ludzkie płynie niby nurt, ale nurt, jaki Moosbrugger zauważał w swoim własnym życiu, płynął przez wielką, stojącą wodę. Posuwając się naprzód, rozgałęział się wstecz, a właściwy bieg żywota prawie że w tym zanikał”. Przytoczone zdania przywodzą na myśl słowa Kierkegaarda: „Czas ucieka, życie płynie jak rzeka itd — powiadają ludzie. Nie mogę jakoś tego zauważyć, czas stoi i ja razem z nim”¹⁶. Pora teraz odpowiedzieć na pytanie, jak na tym tle prezentuje się nakreślona w dziele droga życiowa Ulricha, który z racji swej centralnej pozycji głównie decyduje o fabularnym układzie i konstrukcji całości.

Zaprzeczenie powieści rozwojowej

W związku z powieścią Musilą nieraz odwoływano się do tradycji *Lat nauki* i *Lat wędrówek Wilhelma Meistra* Goethego, klasycznej powieści edukacyjnej (*Bildungsroman*) czy rozwojowej (*Entwicklungsroman*), przedstawiającej kształtowanie się osobowości i losów jednostki, która w zetknięciu z realnym światem i na oczach czytelnika

¹⁶ S. Kierkegaard: *Diapsalmata*. Przeł. J. Iwaszkiewicz. „Twórczość” 1967 nr 10, s. 56.

rozwija się, przemienia i osiąga „pewien stopień doskonałości”¹⁷. Tu od razu wypada zaznaczyć, że Ulrich mimo pewnych pozorów podobnego procesu nie przechodzi. „Człowiek bez właściwości”, nie ujęty w kategoriach psychologicznych i w dużej mierze pozbawiony znamion zindywidualizowanej postaci, syntetyczny człowiek myślący w ogóle, który nie akceptuje istniejącej rzeczywistości i chciałby ją „skasować”, jest w otwartym i fragmentarycznie zanotowanym finale dzieła taki sam, jak na jego początku i pod tym względem przypomina Leopolda Blooma lub Stefana Dedalusa z *Ulissesa* Joyce’a. Zwłaszcza pod wpływem fiaska miłości do Agaty wzbogaca się jedynie o szereg doświadczeń i ubożeje o kilka złudzeń (m. in. dotyczących roli i możliwości jednostki), by w przypuszczalnym dalszym ciągu nie ukończonej powieści podjąć nowe eksperymenty, tj. wyruszyć ponownie ku wciąż tej samej utopii jedności — własnej osobowości, ludzi i świata. Faktycznie odbywa więc podróż bez końca po obwodzie kuli, znajdując się zawsze równie blisko i równie daleko od celu, choć chwilami wydaje mu się, że już do niego dotarł.

Można by więc zestawić Ulricha raczej z Parsifalem Chrétiena de Troyes czy Wolframa von Eschenbach, z poszukiwaczem utopijnego świętego Graala. „Człowiek bez właściwości — stwierdził autor w liście do Wiktora Zuckerkandla — nie jest powieścią edukacyjną, lecz powieścią o duchowej przygodzie”¹⁸. I to, jak w wypadku Akcji Równoległej, nie tyle opowiedzianej, ile zreflektowanej, co dodatkowo i zasadniczo różni omawiane dzieło od *Wilhelma Meistra*, w którym Goethe wprowadził też nie operuje ciągią

Ulrich jak
Parsifal

¹⁷ K. Morgenstern: *Über das Wesen des Bildungsromans* (1820). Cyt. wg B. Hillebrand: *Theorie des Romans*. T. II. München 1972, s. 15. To właśnie Morgenstern na podstawie *Wilhelma Meistra* ukuł termin *Bildungsroman*.

¹⁸ List z 1 II 1939, ogłoszony w „Wort und Wahrheit” 1967 nr 4, s. 292.

akcją i też nie skąpi rozważań, ale jednak w pełnym tego słowa znaczeniu opowiada, bo w jego bohaterze, w przeciwieństwie do Ulricha, „prymitywna epickość” jeszcze się nie „zatraciła”. W sumie narzuca się więc wniosek, że dzieło Musila stanowi wręcz zaprzeczenie powieści edukacyjno-rozwojowej, której ironiczną parodią była przed nim *Czarodziejska góra* Tomasza Manna.

„Czas nierzeczywisty”

Brak wewnętrznego rozwoju idzie w Ulrichu w parze z jego iście cekańską niezdolnością do działania i dlatego również on nie może być motorem jakiejś ciągłej akcji w powieści. Trzeba to specjalnie podkreślić, bo kiedyś autor kazał mu, a raczej jego poprzednikom, przechodzić intrygujące perypetie w rodzaju działalności szpiegowskiej czy próby oswobodzenia Moosbruggera. Z tych i podobnych motywów w ukończonej części *Człowieka* nic nie pozostało, a w partiach ze spuścizny, włączonych do edycji Friségo, zachowały się tylko nikłe ślady pewnych dawnych emocjonujących wydarzeń. „Działanie” Ulricha obecnie ogranicza się przeważnie do przyjmowania, odwiedzania i spotykania innych osób, z którymi styka się głównie po to (częściowo wyjąwszy miłości z kobietami), by prowadzić rozmowy i dyskusje, zastępujące akcję. Wędrowki te i kontakty, gęsto poprzetkane jego refleksyjnymi monologami, wspomnieniami i skojarzeniami z kolei zastępującymi wespół z wywodami narratora epicki tok powieści, odbywają się, podobnie jak „działania” reszty postaci, w wyżej omówionym „czasie poetyckim”. Ale nawet tam, gdzie zdaje się on płynąć korytem normalnej chronologii, jest według Musila „czasem nierzeczywistym”, w którym przeżycia bohatera nie następują linearnie po sobie, lecz występują „na wszystkie strony z brzegów” (z listu do

Nikłe ślady
wydarzeń

Guillemina). Co to znaczy, ilustrują rozdziały 29—33 pierwszej Księgi. Dzieją się one wprawdzie w ciągu jednego popołudnia, a jednak stanowią konglomerat nasuwających się na siebie płaszczyzn czasowych. Oto Bonadea zjawia się u Ulricha i dochodzi do dwóch (nie przedstawionych, zaledwie zasygnalizowanych) stosunków miłosnych, które chwilowo przemieniają opornego kochanka w „szaleńca z pianą na ustach”. Wtedy Ulrich nagle widzi i słyszy „jakby przez powstałą szczelinę” szalonego mordercę na sali sądowej. Bezpośrednio ogląda scenę, która może rozgrywała się w przeszłości, może rozegra się w przyszłości, a faktycznie rozgrywa się w teraźniejszości wizji, przecinającej się z teraźniejszością odwiedzin Bonadei, przy czym wcale nie wiadomo, czy halucynacyjne wydarzenie odbija rzeczywisty los Moosbruggera, choć niewątpliwie nosi ono cechy życiowego autentyzmu. Potem na coraz mniej czule *tête-à-tête*, zakończone (nie ostatecznym) zerwaniem między przesyconym kochankiem a nienasyconą kochanką, nakłada się jeszcze wynurzona ze wspomnień historia z panią majorową, która tak jak przedtem wizja rozprawy hamuje wąty nurt aktualnego dziania się i poszerza godziny popołudnia o tygodnie czy miesiące tamtej dawnej przygody, wskazującej nie tylko w przeszłość, ale i w przyszłość Ulricha, bo jest ubiegłą antycypacją jego późniejszej miłości na odległość do Agaty.

Człowiek bez
realnego czasu

Wolność „człowieka bez właściwości”, będącego człowiekiem bez realnego czasu, polega właśnie na zdolności przeskakiwania czasowo-przestrzennych barier. Zwłaszcza na progu jawy i snu, kiedy to łączą się z sobą: „Widok jakiejś łąki o świcie. Zasnuty gęstą wieczorną mgłą obraz wijącej się doliny rzeki, oglądany z okien pociągu. Pewna miejscowość na drugim krańcu Europy, gdzie pożegnał się ze swoją ukochaną (...). Włosy pod pachami innej kochanki, jedyny szczegół, który z niej pozostał. Fragmenty jakiejś melodii. Osobliwość czyjegoś gestu. Zapach bijący

z jakiegoś klombu z kwiatami (...). Mogłoby się wydawać, że tego rodzaju obrazy są czymś najbardziej ulotnym, co można sobie wyobrazić, ale w pewnych chwilach całe życie w nich się rozplywa, tylko one się liczą na życiowej drodze, tylko od nich i ku nim zdawała się ona biec” ze wszystkich kierunków „czasu nierzeczywistego”, który ujednocześnie, jak w wypadku Moosbruggera, wrażenia i „wydarzenia odległe i bliskie”, odbierając im wszelki jednolity kierunek, wszelki prawdziwy bieg.

Godziny płyną wszertz

Według listu Musila do Guillemina, w drugim tomie (tj. drugiej Księdze) *Człowieka* dzieło miało nabrać „narracyjnej płynności”, stać się „prawie normalną opowieścią”, ponieważ wraz z zetknięciem się z Agatą „dzianie się zyskuje dla Ulricha sens”. I rzeczywiście w pierwszych rozdziałach II Księgi, od przyjazdu bohatera do rodzinnego miasta po pogrzeb ojca i początki współżycia „rodziny we dwoje”, jesteśmy świadkami szeregu epicko opowiedzianych zewnętrznych wydarzeń, które rozgrywają się w ciągu kilku kolejnych dni, w czasie ściśle i realnie określonym. Gdy teraz czytamy: „pod wieczór tego samego dnia” albo „następnego rana”, to czasowy punkt odniesienia nie budzi żadnych wątpliwości, tak jak nic nie podważa stwierdzenia, że podczas wycieczki rodzeństwa na Szwedzki Szaniec panuje „sucha pogoda zimowa”. Wycieczkę tę narrator opisuje ze stosunkowo wydatnym uwzględnieniem krajobrazu i różnych drobnych szczegółów, każąc m. in. Ulrichowi i Agacie wstąpić do chaty „słowiańskich” (czytaj: czeskich) pasterzy, którzy zapewne biorą rodzeństwo za parę miłosną. Domniemani kochankowie wprawdzie dyskutują bez przerwy, ale ich żywa wymiana myśli odbywa się na pla-

Kilka epickich
wydarzeń

stycznie odmalowanym tle, nie przeszkadza w zjedzeniu przekąski i napiciu się koziego mleka, a kończy żartobliwo-serdecznym pocałunkiem przy opuszczaniu wiejskiego domostwa.

Takie realistycznie odmalowane sytuacje w uchwytnej rzeczywistości stają się jednak niebawem coraz rzadsze, ograniczają się do kilku, zwłaszcza erotycznie zabarwionych, scen w wiedeńskim mieszkaniu Ulricha, świat i jego zegarowy czas odsuwają się na daleki plan, wyparte przez „święte rozmowy”, potem zaś przez statyczny „inny stan”, który jeszcze radykalniej niż Akcja Równoległa eliminuje samą możliwość ciągłej akcji i odwijania się czasu.

Jak Ulrich pisze w swoim dzienniku, on i siostra mają wrażenie „wzmaganania się” owego mistycznego stanu, „ale jest to wzmaganie się bez postępu (...) Czujemy, że każda sekunda porywa nas wzwyż, lecz zewnętrznie i wewnętrznie pozostajemy nieomal w bezruchu”. Mówiliśmy już o tych sprawach w związku z „zaczarowanym ogrodem”, gdzie rodzeństwo, oderwane od normalnego życia, kontempluje i wie-dzie roślinny byt w mityczno-mistycznej czasoprze-strzeni, w przestrzeni uogólnionej „do rangi symbolu”¹⁹. Realny wymiar topografii i czasu przywraca dopiero pochodzący ze spuścizny szkic *Podróż do rajy*, najbardziej akcyjny, dynamiczny i epicki rozdział, poświęcony Ulrichowi i Agacie, niemniej i tu, by użyć słów Durrella, ich „zwykłe uczynki w rzeczywistym świecie to jakby zgrzebny worek, ukrywający złotą tkaninę — jej znaczący coś desień”²⁰ a liczne stany ekstazy zatrzymują koło wydarzeń. „Chwila trwała — czytamy — nie opadała i nie wznosiła się”, „czas rozlewa się niczym jezioro. Godziny co prawda płyną, ale bardziej wszere, niż wzdłuż. Nadchodzi wieczór, lecz czasu nie ubyło”.

Poryw
i bezruch

¹⁹ M. Sükösd o przestrzeni u Kafki: *Wariacje na temat powieści*. Przeł. A. Sieroszewski. Warszawa 1975 PIW, s. 153.

²⁰ L. Durrell: *Justyna*. Przeł. M. Skibniewska. Warszawa 1971 Czytelnik, s. 18.

Błędne koło
miłości

A czy w ogóle „ubyło” go w całej miłości rodzeństwa, skoro Agata jest nie tylko kobietą, ale też *animą* Ulricha, ich dzieje zaś są parabolą wewnętrznego prasytuacji i wewnętrznego archetypowego przebiegu bez rzeczywistego przebiegu, bo „dwa drzewa żywota” wiecznie chcą się połączyć, raz po raz zdają się łączyć, lecz na trwale połączyć nie mogą? Skoro miłość, jakkolwiek byśmy ją pojęli, jest też jedynie błędnym kołem utopijnych marzeń, snutyh w trybie warunkowym i w czasie, „który przestał być szybkim nurtem, posuwającym naprzód wątek, aby stać się stojącą wodą”²¹?

Otwarta struktura „biografii idei”

W jednym ze swych notesów Musil zapisał w 1932 r.: „dziś bardziej chodzi o strukturę dzieła literackiego, niż o jego bieg”, tzn. o bieg narracji i akcji. Struktura *Człowieka*, podobnie, choć nieco inaczej niż struktura *Zaczarowanego domu* i *Zespoień*, opiera się na „funkcjonalnych powiązaniach”, na wielokierunkowej motywacji ideowo-filozoficznej przede wszystkim, która często z pominięciem psychologicznego prawdopodobieństwa postaci i następstwa zewnętrznych faktów, zestawia lub przeplata intelektualne i emocjonalne treści, zjawiska i stany. I to według zasady filmowej symultaniczności (o *Filmstreifen denken* wspomniał Musil w liście do Guillemina), paralelizmu, analogii, lustrzanych odbić i różnorodnych możliwości rozwiązań. Wynika z tego uderzająca epizodyczność i fragmentaryczność fabularna, która jest m. in. adekwatnym odzwierciedleniem wewnętrznego rozbicia Cekanii. Ponadto wynika też otwarty układ dzieła, odpowia-

²¹ N. Sarraute o czasie we współczesnej powieści: *Era podejrzliwości*. „Twórczość” 1959 nr 5, s. 96.

dający otwartości jego struktury tematycznej, scenotrowanej w Ulrichu. Nie ulega wątpliwości, że to w gruncie rzeczy eksperymenty myślowe i uczuciowe oraz skojarzenia głównego bohatera, wspomaganego przez narratora, budują luźną konstrukcję *Człowieka bez właściwości*, która „nawet wśród XX-wiecznych form powieściowych”, nie honorujących tradycyjnych „prawideł gatunku, należy do najbardziej nieregularnych”²² i otwartych, gdyż wiele jej elementów dałoby się poprzestawiać, pozwalając — jak pisze Henri Pousseur o swojej kompozycji muzycznej *Scambi* — „na znaczną liczbę kombinacji chronologicznych”. Każda z nich byłaby tak czy inaczej logiczna w „polu możliwości”²³ rozciągającym się wokół Ulricha. A ponieważ on nie tyle przeżywa rzeczywistość, ile snuje o niej refleksje, by się z nią duchowo uporać, ponieważ działanie sprowadza się dlań do analitycznego myślenia, a cała powieść stanowi niewyczerpalną, wciąż otwartą „biografię” jego „idei” (określenie Musila), które odbijają i wiążą z sobą wszystkie przedstawione osoby, wątki, epizody i sprawy, *Człowiek* choćby z tego powodu musiał w zasadniczy sposób odejść od dotychczasowej epiki w kierunku szczególnego rodzaju powieści. Jemu to na zakończenie uwag o poetyce dzieła Musila trzeba poświęcić kilka słów.

Konstrukcja
najbardziej
nieregularna

Eseizm figuralno-obrazowy

Jest rzeczą powszechnie wiadomą, że w naszym stuleciu nastąpiła uderzająca inwazja eseju do prozy narracyjnej. Wprawdzie już dawniej wplatanie w fabułę powieściowych utworów mniej lub bardziej rozwiniętych rozmyślań i uczonych wywodów było stosowane przez najwybitniejszych pisarzy, by przypomnieć długie rozważania na

²² Sükösd: *op. cit.*, s. 216.

²³ Cyt. wg Umberto Eco: *Dzieło otwarte*, Warszawa 1973, Czytelnik, s. 23—24.

Zachłanność
eseju

temat *argot* i architektury w *Nędznikach* Wiktora Hugo, historiozoficzne rozprawy w *Wojnie i pokoju* Tolstoja itd. Ale dopiero w XX-wiecznej prozie esej stał się zachłanny, zagarnął całe obszary przedtem zajmowane przez epicką fikcję, niejednokrotnie wyraźnie ją zdominował. I to nawet w niezbyt refleksyjnie nastawionej powieści polskiej. Wystarczy wskazać na linię wiodącą od *Pałuby* Irzykowskiego, poprzez *Jedynę wyjście* i inne książki St. I. Witkiewicza, po *Trzecie królestwo* Kuśniewicza. Dzieła te wszystko lub niemal wszystko dzieli z wyjątkiem ich ewidentnego, choć mocno zróżnicowanego eseizmu. Coś podobnego odnosi się do *Ulissesa* Joyce'a (z epizodem IX, bibliotecznym, na czele), *Falszerzy* Gide'a, *Czarodziejskiej góry* i *Doktora Faustusa* Manna, *Lunatyków* Brocha (zwłaszcza trzeciej części, zawierającej traktat o *Rozpadzie wartości*), *Roman des Phänotyp* Benna lub *Gry szklanych paciorków* Hessego, do licznych utworów Huxleya, Camusa, Sartre'a, Borgesa i innych. Autorzy ci mogliby wyznać za Paulem Valérym: „Kocham myśl, tak jak inni kochają nagie ciało”²⁴; reprezentują oni typ pisarski nazywany „poeta doctus”.

U Musila
przewaga
eseizmu

Na tym tle nieraz zastanawiano się, czy *Człowiek bez właściwości* jest powieścią z partiami dyskursywnymi, czy też olbrzymim esejem z partiami powieściowymi. Otóż dzieło Musila nie jest ani jednym, ani drugim. Są w nim rozdziały czysto eseistyczne (np. cały dziennik Ulricha, zajmujący się teorią uczuć) i eseistyczno-felietonowe (np. charakterystyka Cekanii), a z drugiej strony nie brak, jak pamiętamy, niczym nie obciążonej epiki, lecz główna jego tendencja sprowadza się do próby stopienia obu środków wypowiedzi — ze znaczną przewagą eseizmu.

O ile w takiej *Czarodziejskiej górze* Mann stara się

²⁴ Cyt. wg E. Radak: *Über die Möglichkeit*. „Wort in der Zeit” 1963 nr 6, s. 27.

epicko zintegrować pierwiastki refleksyjne, o tyle Musil w *Człowieku* usiłuje refleksyjnie zintegrować pierwiastki epickie. Widać to w budowie dzieła, w ujęciu wielu jego fragmentów, widać np. w sposobie potraktowania ulicznej demonstracji przed pałacem Leinsdorfa, której obraz zostaje wchłonięty przez rozmyślania Ulricha i wyłącznie w kontekście z nimi zyskuje znaczenie. Nie inaczej mają się sprawy ze sceną Ulrich — Arnheim w mrocznym pokoju, lekko oświetlonym przez uliczną latarnię pod oknem. Tło, okoliczności i nastrój rysują się tu wcale wyraziście, niemniej grają jedynie rolę podporządkowanego współczynnika w wielkim, rozłożonym na dialogowe głosy eseju światopoglądowym, który ujawnia konflikt osobisty, będący faktycznie konfrontacją dwóch postaw filozoficznych. Przy tym autor z reguły przedstawia w dyskusjach (jego bohaterowie prawie nigdy nie rozmawiają „normalnie”, lecz wiecznie dyskutują) i refleksyjnych monologach proces myślenia, a nie gotowe myśli i dlatego zewnętrznie prawie bezakcyjne dzieło posiada jednak pewnego rodzaju akcję — akcję myślową, powodującą intelektualne spięcia i napięcia, intelektualne dzianie się, jeżeli wolno to tak nazwać. W identycznym sensie istnieje też w *Człowieku* jakiś bieg narracji, ale jej przedmiotem są zwłaszcza idee. Zgodnie z dewizą Ulricha: „żyć historią idei, a nie dziejami świata”.

Życ historią
idei

Musilowska historia lub „biografia idei” jest opowiedziana bogato zróżnicowanym i zarazem jednorodnym językiem, o którym była już mowa²⁵. Obecnie należy nań spojrzeć z nieco innego punktu widzenia. Stanowi on bowiem połączenie naukowej „ściśłości” z „ulotną logiką duszy” (sformułowanie Musila), abstrakcyjnej dyskursywności z poetycką obrazowością. Niekiedy autor wprost podkreśla materialność myśli, ich „namacalny” byt: „Tak jak na haczyku od wędkę zaczepia się pęk wodorostów zamiast ryby, do pytania (dyskutującego) generała

²⁵ W opuszczonym fragmencie pełnej wersji tego rozdziału.

przyczepiła się poplątana wiązka teorii”. Teorie wygłaszane przez postacie i narratora są przeważnie poparte, zilustrowane lub spointowane porównaniami i przenośniami, które uplastyczniają tok rozumowania i w racjonalnie rozwijanym temacie niespodziewanie otwierają furtki wiodące w sferę irracjonalno-mglistych skojarzeń, często nawiązujących do ulubionych symboli autora. „Zapewne — przytaknął pospiesznie Ulrich (w rozmowie z Bonadeą). — Sport jest brutalny. Można by nawet powiedzieć, że to osad wszędzie rozpylonej powszechnej nienawiści, która wyładowuje się w grach opartych na walce. Zwykle twierdzi się oczywiście coś odwrotnego. Utrzymuje się, że sport łączy, wyrabia koleżeńskość i temu podobne; w gruncie rzeczy jednak dowodzi jedynie, iż brutalność i miłość nie są bardziej od siebie oddalone niż dwa skrzydła wielkiego, różnobarwnego, niemego ptaka. Ulrich położył nacisk na skrzydła różnobarwnego, niemego ptaka, na myśl niezbyt sensowną, lecz nie pozbawioną odrobiny owej niesłychanej zmysłowości, z jaką życie w swoim bezmiernym łonie równocześnie zaspokaja wszelkie rywalizujące ze sobą przeciwstawne łaknienia”. A w konkluzji wywodów o dziejach ludzkości czytamy: „Droga historii nie jest więc drogą kuli bilardowej, która raz popchnięta toczy się określonym torem, ale przypomina drogę chmur, albo też drogę człowieka, włączającego się po ulicach: tu przyciągnie jego uwagę jakiś cień, ówdzie grupa ludzi czy osobliwe załamanie fasad domów, aż wreszcie znajdzie się w nieznanym sobie miejscu, dokąd wcale nie zamierzał dotrzeć”. Zdaniem samego Musila język *Człowieka* to „język w obrazach, z których żaden nie jest ostatni”, każdy nasuwa następne obrazy, towarzyszące myślowej podróży bez końca. Na oryginalnym sprzężeniu abstrakcji z oglądowością polega chyba najważniejszy znak szczególnie całego dzieła — mimo licznych wahań i niekonsekwencji autora.

W 1927 r. Virginia Woolf pisała o rodzącym się typie

Historia
jak chmura
i człowiek

powieści XX wieku: „Będziemy zmuszeni do wynalezienia nowego określenia dla rozmaitych książek, które występują pod tą (tj. powieści) maską. I zupełnie możliwe, że wśród nich pojawi się taka, której przynależności gatunkowej nie zdołamy łatwo ustalić (...). Nie powie nam ona wiele o domach, dochodach, zawodach wprowadzonych charakterów; wykaże mało pokrewieństwa z powieścią społeczną czy środowiskową. Będzie natomiast w tym podobna do poezji, że nie odmaluje wyłącznie lub przede wszystkim stosunków między ludźmi i ich wspólnego działania, jak to robiła powieść dotychczas, lecz przedstawi stosunek ducha do ogólnych idei i jego monologi, prowadzone w samotności”²⁶.

Przewidywania te brzmią niczym zapowiedź *Człowieka* — trudnego do nazwania szczytu w panoramie prozy naszych czasów, dla którego najtrafniejsze wydaje się określenie: figuralno-obrazowa powieść eseistyczna. Jej „królestwo — by posłużyć się słowami Musila — leży pomiędzy religią a wiedzą, pomiędzy przykładem a teorią, pomiędzy *amor intellectualis* a poezją”. Ponieważ zaś nie ma ona ostatecznie „żadnej formy, to znaczy ma w sobie wszystko”, ponieważ jest w sumie niezwykle pojemną powieścią bez ustalonych właściwości — z wszelkimi właściwościami po trosze, może adekwatnie wyrazić ogrom różnorodnych myśli „człowieka bez właściwości” i autora, którzy od początku do końca dzieła (bez końca) nieustannie próbują rozwiązać nierozwiązalny problem.

Nie ma formy
i ma wszystkie

²⁶ Cyt. wg R. Grimm: *Roman des Phänotyp*. „Akzente” 1962 nr 5, s. 471.