

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ

ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

Јелена Н. Тодоровић

**ИСПОВЈЕДНИ ДИСКУРС И РОМАН ПОЗНОГ
МОДЕРНИЗМА**

**(Иво Андрић, *Проклета авлија*; Владан
Десница, *Прољећа Ивана Галеба*; Меша
Селимовић, *Дервиш и смрт*; Борислав
Пекић, *Ходочашће Арсенија Његована*)**

докторска дисертација

Београд, 2022.

UNIVERSITY OF BELGRADE
FACULTY OF PHILOLOGY

Jelena N. Todorovic

**CONFESSIONAL DISCOURSE AND THE NOVEL
OF LATE MODERNISM**

**(Ivo Andric, *The Damned Yard*; Vladan Desnica,
The Springs of Ivan Galeb; Mesa Selimovic,
Death and the Dervish; Borislav Pekic, *The
Pilgrimage of Arsenije Njegovan*)**

Doctoral dissertation

Belgrade, 2022

УНИВЕРСИТЕТ В БЕЛГРАДЕ
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

Елена Н. Тодорович

**КОНФЕССИОНАЛЬНЫЙ ДИСКУРС И
РОМАНЫ ПОЗДНЕГО МОДЕРНИЗМА**

**(Иво Андрич, *Проклятый суд*; Владан
Десница, *Весна Ивана Галеба*; Меша
Селимович, *Дервиш и смерть*; Борислав
Пекич, *Паломничество Арсения Негована*)**

Докторская диссертация

Белград, 2022.

Ментор: проф. др Михајло Пантић, редовни професор, Универзитет у Београду Филолошки факултет

Чланови комисије:

Датум одбране: _____

*Захвалност на повјерењу, стрпљењу и разумијевању дугујем ментору проф. др Михајлу
Пантићу.*

Својој породици сам захвална на безусловној љубави и подршци.

Исповједни дискурс и роман позног модернизма
(Иво Андрић, *Проклета авлија*; Владан Десница, *Прољећа Ивана Галеба*; Меша Селимовић, *Дервиш и смрт*; Борислав Пекић, *Ходочашће Арсенија Његована*)

Сажетак: Рад је посвећен анализи улоге, значаја и начина остваривања исповједног дискурса у роману позног модернизма – од *Проклете авлије* Иве Андрића, преко *Прољећа Ивана Галеба* Владана Деснице и романа *Дервиш и смрт* Меше Селимовића, до *Ходочашће Арсенија Његована* Борислава Пекића. У првом дијелу рада настоји се исцрпно и прегледно предочити развој жанра исповијести, сусрет исповједног дискурса и романа, као и истовјетност тежњи модерног романа и исповједног дискурса. Затим је пажња усмјерена ка односу исповједног дискурса и модернистичког романа у српској књижевности. Анализом одабраних дјела показује се потенцијал жанра исповијести када је реч о испитивању проблема идентитета, разумијевања (транспарентности и замагљености комуникације), искрености и аутентичности, перформативним карактеристикама изговорене/написане ријечи, писању и мотивима за писање, односу писања и смрти, као и начелним поетичким питањима, при чему су подједнако у аналитичком фокусу посредована исповијест, исповијест дата на начин минус-поступка, као и нестилизоване и иронизоване исповијести. Анализа усмјерена ка сложености обликовања исповиједности у прозној форми која управо том процедуром остварује висок умјетнички и естетски резултат. Рад на крају показује како бављење исповједним дискурсом у модернистичком роману отвара могућност сагледавања свих његових аспеката у тренутку када су доведени у питање, али не и сасвим дезинтегрисани или тривијализовани.

Кључне ријечи: исповијест, исповједни дискурс, самоиспитивање, модерни роман, позни модернизам, искреност, аутентичност, истина, телеологија, смрт

Научна област: Друштвено-хуманистичке науке

Ужа научна област: Српска књижевност

УДК број:

Confessional Discourse and the Novel of Late Modernism
(Ivo Andrić, *The Damned Yard*; Vladan Desnica, *The Springs of Ivan Galeb*; Meša Selimović, *Death and the Dervish*; Borislav Pekić, *The Pilgrimage of Arsenije Njegovan*)

Abstract

The paper is dedicated to the analysis of the role, significance and manner of realization of confessional discourse in the novel of late modernism - from Ivo Andrić's *The Damned Yard*, through Vladan Desnica's *The Springs of Ivan Galeb* and Meša Selimović's novel *The Death and Dervish*, to Borislav Pekić's *The Pilgrimage of Arsenije Njegovan*. The first part of the paper seeks to present comprehensively and clearly the development of the genre of confession, the encounter of confessional discourse and the novel, as well as the identity of the aspirations of the modern novel and confessional discourse. Then, attention is focused on the relationship between confessional discourse and the modernist novel in Serbian literature. The analysis of selected works shows the potential of the genre of confession when it comes to examining the problems of identity, understanding (transparency and blurring of communication), sincerity and authenticity, performative characteristics of spoken / written word, writing and motives, relationship of writing and death, and basic poetic issues, with equally in the analytical focus mediated confession, confession given in a minus-procedure, as well as unstylized and ironic confession. The analysis aimed at the complexity of shaping confessions in narrative form, which achieves a high artistic and aesthetic result with this procedure. In the end, the paper shows how dealing with confessional discourse in the modernist novel opens the possibility of perceiving all its aspects at the moment when they are destabilized, but not completely disintegrated or trivialized.

Keywords: confession, confessional discourse, self-examination, modern novel, late modernism, sincerity, authenticity, truth, teleology, death

Scientific field: Social Sciences and Humanities

Scientific subfield: Serbian literature

UDC Number:

САДРЖАЈ

Увод [1]

1. (Писана) исповијест [5]

1.1. Исповијест – од сакралне до секуларне [6]

1.1.1. Сакрамент исповијести [7]

1.1.2. Самоиспитивање и хришћанство [9]

1.2. Исповијест и романескна традиција [14]

1.3. Модернизам и исповијест [18]

1.4. Телеологија исповијести и смрт [20]

1.5. Перформативност исповијести [22]

1.6. (Комплементарност) и динамика – Зашто исповједни дискурс и позни модернизам у српској књижевности? [24]

1.6.1. Исповједни дискурс у српској књижевности [25]

2. Посредована исповијест – Иво Андрић, *Проклета авлија* [30]

2.1. Митско и исповједно [33]

2.2. Ликови исповједника [39]

2.3. Тестимонијални карактер исповијести [46]

3. Поништена исповијест – Владан Десница, *Прољећа Ивана Галеба* [50]

3.1. Исповијест у одсуству фабуларизације [51]

3.2. Исповијест и есеј [60]

3.3. Исповијест о прошлом и исповијест у н(а)/(е)станку [71]

4. Пронађена исповијест – Меша Селимовић, *Дервиш и смрт* [76]

4.1. Ритам исповиједања и смрт [78]

4.2. Исповиједање и кривица [85]

4.3. Задовољство у тексту или сладострашће исповијести [97]

4.4. Оквир исповијести – техника пронађеног рукописа [106]

5. Аутентична исповијест – Борислав Пекић, *Ходочашће Арсенија Његована* [113]

5.1. Истина исповијести и аутентичност исповијести [114]

5.2. Иронија исповиједања – исповијест у огледалу [127]

Закључак [138]

Литература [145]

Биографија аутора [152]

Увод

У средишту пажње рада је исповједни дискурс у романима позног модернизма у српској књижевности, и то у роману *Проклета авлија* (1954) Иве Андрића, *Прољећа Ивана Галеба* (1957) Владана Деснице, *Дервиш и смрт* (1966) Меше Селимовића и *Ходочашће Арсенија Његована* (1970) Борислава Пекића. Анализом ових романа настоји се освијетлити сложеност остваривања исповједног дискурса у роману, с једне, и естетско-спознајни потенцијал тог процеса, с друге стране. Полазиште анализе је претпоставка да ће се избором романа изузетне инвентивности, између осталог, и у погледу реализације исповједног дискурса у романескном ткиву постићи дубљи и свестранији увид у могуће модалитете постојања исповједног дискурса у роману, као и њихов смисао, сагледати њихови естетски и спознајни хоризонт, али и да ће се из те перспективе истовремено јасније указати исходиште одређених обиљежја модерног романа.

У одабраним романима Иве Андрић, Владана Деснице, Меше Селимовића и Борислава Пекића исповједни дискурс испољава се на различите начине, и то када је ријеч о уско схваћеним техничким жанровским рјешењима, једнако као и када исповједни дискурс бива у уској вези са смислом који се сугерише свеукупношћу романескног свијета. Исповијест, *технички* гледано, може бити мање или више наглашена или заступљена. Најчешће се она јавља у саоднесу са другим облицима приповиједања, било да се надмеће са њима или да је у хармоничној коегзистенцији, осим у Селимовићевом роману *Дервиш и смрт*, гдје је у потпуности остварена као претежан вид приповиједања. Иако модернистички роман доводи у питање неке од основних упоришта исповједног дискурса – (наивне) представе о аутентичности и искрености на којима треба да се оствари телеологија исповијести и понекад их иронизује (*Ходочашће Арсенија Његована*) или пак потискује на маргину (*Прољећа Ивана Галеба*), никада их не укида до краја, какав је случај у постмодернистичкој наративној пракси. Слично је и са другим чиниоцима исповједног дискурса. Због тога бављење исповједним дискурсом у модернистичком роману отвара могућност сагледавања свих његових аспеката из *повлашћене перспективе* – у тренутку када су доведени у питање, али не и сасвим дезинтегрисани или тривијализовани.

Први дио рада посвећен је анализи развоја жанра исповијести од њених античких коријена, нарочито у стоичкој филозофији, преко предуслова развоја у хришћанској средњовјековној култури, одвајању од религијских претпоставки и секуларизацији у (17. и) 18. вијеку, до сусрета са романом. Ту се нарочито настоји предочити веза између развоја исповијести и јачања субјективности у западној култури, која ће на крају резултовати појавом романа као доминантног израза освојене субјективности. Због тога се инсистира на томе да је веза између *културе исповиједања* и романа органска – сусрет исповијести и романа није питање прожимања пуких техничких жанровских датости, него симбиоза усљед истих унутрашњих тежњи. Осим тога, показује се како роман своју популарност умногоме дугује и односу са исповешћу, како у врхунским књижевним делима, тако и у области тривијалне књижевности.

Међутим, развојем романа као књижевне врсте доводе се у питање основне претпоставке класичне телеолошки усмјерене исповијести која ће у постмодернистичкој књижевности бити потпуно дезинтегрисана. Пропитивањем тих претпоставки у оквиру романа, модерном роману доноси изузетну динамику у погледу заснивања властитих иманентних смисаоних полазишта, али и оцртава условности реализовања исповједног дискурса у модернистичком контексту. Ријечју, испитивањем романа базичног и високог модернизма у односу на дискурс исповијести умногоме се може освијетлити проблематика комуникације, прозирности, истинитости, искрености, аутентичности, телеологије изговореног/написаног, перформативни и

тестимонијални потенцијал исповијести, с обзиром на то да се све наведене претпоставке проблематизују, како је већ истакнуто, анализирају, али не укидају до краја.

Повезница свих одабраних романа јесте исповиједање пред лицем смрти. Исповједни субјекти свих романа наглашено су свјесни тренутка у којем се исповиједају. Тај свијест смисаоно и структурно обиљежава њихове исповијести, односно њихов положај и смисао и цјелини романа. Типична модернистичка гранична ситуација наглашава и унутрашња обиљежја исповијести и обезбјеђује им оквир у којем ће испољити сав свој смисаони потенцијал. Било да се експлицира и подробно анализира, поводом конкретног романа, или се подразумејева у анализи других доминантних обиљежја исповједног дискурса у том контексту ова исповједна ситуација је једна о сабирних тачака анализе у цијелом раду.

Сваки од одабраних романа на свој начин допушта исповијести да се реализује, пропитује посебне аспекте исповједног процеса и нуди одговор на питање која је улога и сврха исповијести и исповиједања у модернистичком контексту, нарочито с обзиром на епистемолошке и комуникацијске изазове позног модернизма. Због тога је сваком роману посвећено по једно поглавље и за сваки роман појединачно дефинисано неколико кључних питања која произлазе из природе остваривања исповједног дискурса у тим романима. Иако ови романи, који неупитно чине канон српске књижевности, нуде изразито оригиналне одговоре на сва питања у вези са условима и смислом опстанка исповједног дискурса у роману и својом естетском даташћу их снажно бране, у основи се могу свести на јединствену спознају. У том смислу се у сваком поглављу анализом кључних аспеката исповједног дискурса у том роману настоје апстраховати и нагласити и ти заједнички елементи, а како би се стекла што цјеловитија слика о односу исповједног дискурса и романа позног модернизма, и то водећи рачуна (подједнако) о оба чиниоца тога односа.

Иако редослијед поглавља прати хронолошки слијед објављивања романа, структуром рада се, заправо, није настојала испоштовати хронологија. Узети су у обзир модуси у којима се остварује исповијест – од уоквирене и обуздане исповијести код Андрића, преко потиснуте исповијести код Деснице и потпуно остварене исповијести код Селимовића, до иронизоване исповијести код Пекића. Структура рада треба да учини очигледнијом чињеницу да модерни роман у ствари исповијест највише подрива управо тако што јој даје више простора да се она сасвим оствари у свим својим аспектима. На тај начин се директно суочава са немогућношћу да се заснује као релевантан дискурс у контексту поетике (али и свијета) која га више не подржава иако ни у тој поетици (ни у свијету) није укинута нити може бити укинута потреба за квалитетом комуникације који исповијест подразумејева (или за којим трага од својих почетака). Због тога притисак контекста – односно искуства позног модернизма, исповијест доводи у позицију да се оствари кроз агонију суочавања са својом излишношћу. Та агонија има мноштво видова, а у изабраним романима се редом јављају најодсуднији.

Прво је пажња посвећена роману *Проклета авлија* Иве Андрића. Андрићев роман доноси свјеврстан каталог исповијести с вриједносног становишта, а да им готово никако не допушта да заузму бар дјелић наративног простора романа. Надређени им приповједач посредује њихов садржај, али и смисао. Кучни проблем у том роману због тога јесте управо чињеница да се све исповијести посредују. У анализи романа настоје се разјаснити разлози таквог поступања. Иако би се могло лако закључити да се посредовањем смисао исповијести сасвим деградира, то никако није случај. Истина, Андрић показује и сву баналност и испразност олако подузетог исповиједања, са проблематичним циљем задовољавања туђих воајерских побуда и више него наивном вјером да се таквим чињењем може дохватити било каква аутентичност. Показује и опасност исповиједања, и то баш у његовом најаутентичнијем виду, као и бруталност насилног исповиједања. Међутим, иако текстуално доведена у питање, посредована исповијест код

Андрића чува своје достојанство и моћ да оствари наплементију сврху која јој је природна – спознају и самоспознају.

Наредно поглавље посвећено је Десничиним роману. Агонија исповијести и ту се одиграва на текстуалном плану. Међутим, овдје је борба исповијести за своје мјесто драстично заострена. Исповијест се прво реализује у одсуству фабуле. Десничин романескни проседе остварује се у духу опште интелектуализације романа и исповијест нужно бива потиснута у тој мјери да се може говорити о реализацији исповијести кроз минус-поступак. Ипак рудименти исповијести су кључни стожери структуре овог романа – потиснути на обод и у сталном надметању за свој простор са есејом успијевају да се очувају, оплемењујући и допуњујући својим ријетким елементима смисао романа као целине. Осим тога, овај роман својим концептом времена огољава процес градње и разградње исповијести – чувајући у равнотежи чиниоце који јој пружају смисао и оне који је обесмишљавају.

Једина права, телеолошки замишљена исповијест којом се рад бави јесте исповијест Ахмеда Нурудина у роману *Дервиш и смрт* Меше Селимовића. Тај роман баштини све елементе традиционалног поступка исповједног самоиспитивања. Пошто Нурудин своју исповијест пише пред лицем смрти, процес исповиједања је додатно динамизован том чињеницом. Дакле, остварене су све претпоставке да исповједни субјекат оствари своју аутентичну (и искрену) исповијест у традиционалном маниру, али модерним приповједачким средствима. Међутим, Нурудинова исповијест поставља најозбиљније питање исповијести – питање комуникације, прозирности међу људима и илузорности наде да до разумијевања уопште може доћи. Веома усмјерена ка солипсистичком казивању управо како би се очајнички бранила од спознаје да је разумијевање утопија, утопију чува парадоксално тиме што га у текстуалним оквирима не искушава – Нурудин илузију подржава тако што је се клони, никоме се не обраћа, ни од кога не очекује разумијевање. Техником пронађеног рукописа Селимовић подржава његову потајну наду, показујући можда да ипак има оних који бар накнадно могу разумјети. Ова два становишта, остварена на различитим приповједним нивоима, покушаја да одрже сад већ врло упитну равнотежу између чинилаца који бране и угрожавају релевантност исповијести.

На крају, у Пекићевом роману *Ходочашће Арсенија Његована* сва настојања исповијести да се наметне као пут ка (текстуалном) остварењу аутентичности бивају разобличена. Суптилном, али врло разорном иронијом Пекић указује на чињеницу да индивидуализација и радикално окретање ка субјекту, на чему почива и исповијест, али и модерни роман, када се доведе до краја, како је то случај у позном модернизму, не може више остварити ништа од својих комуникацијских идеала. Исувише заглављана у себе, исповијест показује да је апсолут за којим теже, уколико се сасвим окрене од стварности, празна љуштуру. Остваривши га тако, исповијест достиже празнину смисла. Пекићев Арсеније Његован, за разлику од Селимовићевог Нурудина, игнорише оно што се да наслутити – да човјек не може да освоји своју аутентичност, не може да се оствари у исповијести, а ни у животу, уколико није развио однос са свијетом и уколико не инвестира своју текстуалну, али и животну енергију у разумијевање са свијетом, ма какав исход на крају био. Нурудин је огорчен због спознаја са којима се суочио, али се са њима ипак бори, остављајући бар илузорну наду у некакав успјех. Тако оставља бар мало смисла како би се храниле наде на којима почива исповијест. Селимовић му (бар наизглед) даје за право на крају посредством Хасанових ријечи. Арсеније Његован пак пориче противрјечност свијета и непрозирност комуникације како би се у тексту своје исповијести указао као суверен владар и потврдио своју аутентичност. Наивно вјерујући да је успио, упркос сумњи која се на тренутке јавља, сам се у тексту поткопава. Пекић само поступком пронађеног рукописа, подржава ту тенденцију која се у тексту исповијести већ јавила, једнако као Селимовић Нурудинову, али са другим смислом и другим намјерама.

Анализом романа који на различите начине рјешавају присуство исповједног дискурса, жели се показати колики је његов значај у структури и смислу ових романа. Претпоставка је да ће се поетичке особине романа, о којима је веома много писано, из ове визуре за још једну нијасну јасније освијетлити. Прије свега, рад би требало да анализом исповједног дискурса у одабраним романима покаже да и исповједни дискурс и модерни роман у свом најзрелијем виду, истина свједоче и о својим крајњим думетима, али и још увијек итекако потентним спознајним и естетским могућностима.

Пошто је ријеч о комплексним романима, али и комплексној проблематици која се отвара када је ријеч о исповједном дискурсу и роману позног модернизма у методолошком смислу било је неопходно прибјећи методолошком плурализму. То је подразумијевало стварање једног интерпретативног концепта који ће уважити различита методолошка полазишта – од херменеутике, наратологије, деконструкције, феноменологије, теорије мита, теорије говорних чинова, културолошких метода. У основи настојао се обезбиједити сусрет ових метода са одређеним проблемом који се посматра или текстом који се чита како би се предмет јасније освијетлио и анализа лакше артикулисала, а да се методолошко полазиште притом не банализује и поједностави у тој мјери да се удаљи од своје суштине, што је био посебан изазов у раду.

Поред методолошког тема је наметала и изазов у погледу приступа литератури која се бави одабраним романима. Свакако да је о овим српским романима понајвише писано. Рад се због тога могао у значајној мјери свести на преглед (непрегледног или свакако) једва сагледивог броја библиографских јединица. Због тога су у обзир узети аутори који су се непосредно бавили тематиком која је овдје предмет пажње и чији став је био сагласан са овдје усвојеним становиштима или им пак супротан и у том смисли изазован. Такође, новији аутори који су писали о овим романима свакако уважавају претходно написано тако да би инсистирање на општепознатим и често навођеним класичним читањима (а која нису у директној вези с темом рада) било и у том смислу излишно.

1. (Писана) исповијест

„Гле, истину љубиш, јер онај који је чини иде ка светлу. Хоћу да је чиним у срцу исповедањем пред тобом, а писањем својим пред многим сведоцима.“
(Августин 2017: 233)

У рјечничким одредницама које су посвећене жанру исповијести најчешће се дефинише као „врста интимне аутобиографије, истините или фиктивне, чије је циљ да изнесе уопштеност веома личних ствари које дотад нису биле познате, јер се за то јавила потреба“, али која је „у европској књижевности била коришћена као варијанта романа“ (Газда, Маковска 2015: 494). Али, да би постала занимљива као тип романеског приповиједања, чак доминантног у одређеним раздобљима историје западне културе, морала је са собом носити нешто што би у романескни проседе могло унијети извјесну динамику и обезбједити роману читалачку публику.

Исповијест је била дио веома утицајних културних и религијских пракси, па је њен пут до романа дуготрајан и сложен. Временом се смањивао значај исповијести као религијске праксе, а у први план је избио њен литерарни (писани) облик. Чак и када смо окренути литерарном виду исповијести, неопходно је уважити чињеницу да фази литераризације исповијести претходи и веома буран развој исповједне праксе по себи. Њега не би требало занемарити јер се може испоставити да је од одсудне важности када је ријеч о тумачењу романескне исповијести од првих модерних романа до романа позног модернизма. Развој исповијести од хришћанске религијске праксе (не само обредне) до литерарне форме није подразумијевао само промјену појединих формалних чинилаца, него транслацију одређених обиљежја једне (хришћанске) културе у нови културни контекст, који је мање или више повезан са првим. Да би дошла до романа и постала било подлога за изузетна остварења било преовлађујући жанр тривијалне књижевности (као недовољно литерарно обрађени садржаји личних живота аутора), исповијест је морала проћи вишевијековну историју свога (не)књижевног опстајања. Даљи живот исповијести, такође, није ограничен само на књижевност. Дакле, постала је свеприсутна у западној култури – од романтизма у књижености, затим добивши важну улогу захваљујући развоју психоанализе и праксама у оквиру судских процеса. Исповијест се тако намеће као свеприсутан дискурс у западној култури, који чини важан елемент идентитета те културе. А, свеприсутност исповијести ваљало би тражити у чињеници да је „најсложенији и најопскурнији вид људског говора“ (Брукс 2000: 10), те да као таква не престаје да привлачи пажњу и да се испољава у различитим видовима.

Будући да модерни роман настаје у 18. вијеку, захваљујући рађању индивидуализма¹, мора се запазити да исповијест има веома важну улогу у томе. У том смислу треба посматрати и жанр исповједног романа. Овај жанр је дио исповједног дискурса, који је старији од модерне романескне форме, шири од ње, али и важан чинилац њеног настанка. Стога, да би се разумио исповједни дискурс у роману, важно је разумјети како се односе романескна традиција и исповједни дискурс по себи.

Иако се исповијест због чињенице да тежи за истином коју је тешко достићи, а још теже артикулисати, може учинити жанром чија се енергија расипа на све стране, она ипак има своје чврсте стожере – наглашену потребу за постојањем телеологијом и инсистирање на

¹ Ват сматра да се индивидуализам развија захваљујући капитализму и протестантизму, а то посљедично води ка појави модерног романа у 18. вијеку. (Ват 1957: 60)

перформативности исповједног исказа. Динамичан однос дисперзивних и сабирајућих чинилаца чини окосницу исповједног дискурса.

Исповијест се профилисала као жанр са изразитом потребом за чврстом телеологијом. Без обзира у којем културном контексту обитавала, структура исповијести је имала веома јасну и постојану телеологију, којој су били подређени многи други чиниоци. Наредна важна константа када је ријеч о исповијести је чињеница да је једно од средстава успостављања чврсте телеологије била њена усмјереност ка смрти, односно чињеница да је смрт и покртач и крајње исходиште исповјеног процеса – исповједни субјакат се исповиједа јер је (појачано) свјестан своје смртности, а исповијест ће испунити своју коначну сврху оставши да свједочи када га не буде било или као важна референца у тренутку када се нађе пред посљедњим судом. Улога смрти се, такође, огледала и у самом ритму приповиједања и другим (формалним) апсектима исповијести. То је једна од особина исповијести која је од њеног постанка до данас чини препознатљивом. Наравно, у зависности од контекста у којем исповијест настаје сви елементи телеологије, па и улога феномена смрти у томе, остварени су на веома специфичан начин, а неријетко чак и доведени у питање.

Исповијест од других књижевних жанрова одваја и њена потенцијална перформативност. Она ову карактеристику дијели са другим облицима (аутобиографског) приповиједања у првом лицу. Али, пошто се исповједни дискурс намеће као исказ чије је основно обиљежје истинитост, перформативност постаје незаобилазан сегмент идентитета исповијести. Наравно, и овдје се јавља низ чинилаца који би да свједоче против истинитости исповједног исказа и саме намјере која за претпоставку има искреност, доводећи у питање и перформативност исказа.

Да би се приступило тумачењу исповједног дискурса истакнутих романа позног модернизма у српској књижевности, неопходно је првобитно сагледате наведене аспекте развоја тог дискурса и његова посебна обиљежја, и то из два разлога. Прво зато што то омогућава бољи увид у шири контекст таквог приповиједања, односно његову позицију у односу на широко схваћену историју жанра исповијести. Са друге стране, доприноси бољем увиду у појединости који се односе на саму умјетничку остварености исповједног дискурса у тим романима – како и којим средствима је остварен исповједни дискурс, која је његова улога у структури романа, а која у посредовању смисла и значења романескне приче.

1.1. Исповијест – од сакралне до секуларне

Мигел де Унамуно у књизи *Агонија кристијанизма* истиче како је Христос говорио, а не писао, изузев, кад су му „довели жену ухваћену у прељубу, он се сагнуо и прстом писао по земљи“, и то „голим прстом, без пера и тинте, по прабини земље, слова која ће вјетар однијети са собом“ (Унамуно 2007: 62). Али, њега је наслиједо свети Павле и „отпоче протестантизам, тиранија слова“, а „Свети Павао зачео је Светог Аугустина, а Свети Аугустин Калвина и Јансена“ (Унамуно 2007: 62). Тиранија слова није означила само почетак агоније хришћанства, како то Унамуно разумије, него и почетак агоније западне културе – агоније артикулације. Свој врхунац ће та агонија доживјети у облику исповијести.

Исповијест као посебан вид аутобиографског писања настаје захваљујући хришћанству. Без обзира што писање као облик самоиспитивања и самооткривања има веома важне представнике у (позној) антици и што је постојало низ техника које нису подразумевале писање, а имале су управо тај циљ, тек се са хришћанством јавља процес самоиспитивања другачијег квалитета, оличен између осталог у (писаној) исповијести. Наравно, новонастала

хришћанска исповијест баштини античке технике особене самоиспитивању, али им додјељује нову улогу и нови карактер. Колико исповиједање постаје важно у хришћанској религији, говори и чињеница да се тај процес уздиже временом на ниво сакраментa. Касније ће тај сакрамент постати предметом најжећих расправа унутар хришћанства, али и предметом критика које су стизале са стране. У крајњој линији сакрамент исповијести ће постати макар далеким поводом за неке вишедеценијске и веома крваве ратове.² Све то говори, заправо, о томе да сам феномен исповиједања који у западну културу долази са хришћанством има недвосмислено важан, али у основи веома амбивалентан положај. То се не односи само на период доминације хришћанства, на средњи вијек, него и на модерну западну културу, која ће се развити касније. Иако је овдје пажња усмјерена на сам крај модерног доба, неопходно је разумјети како се јавила и сагледати њену историју до друге половине 18. вијека да би се учили они њени квалитети који би могли бити одсудни за стварање модерног субјекта (као носиоца романескне приче). При томе, исповијест треба сагледати као феномен, дакле, и као сакрамент и као начин самоиспитивања и самоотривања писањем, али и уопште као битно обиљежје западне (хришћанске) културе.

1.1.1. Сакрамент исповијести

Исповијест се у хришћанству у неком облику јавља од самих почетака те религије. Култура исповијести почела је интензивно да се развија у 12. вијеку да би 1215. године католичка црква увела сакрамент исповијести. Међутим, католичка црква је до краја изградила систем исповијести тек на Тридентском концилу (1545–1563), „те је постао обавезујући за све католике, при чему су сâмо признање гријеха, које је услиједило добровољно пред посвећеним свећеником, и скрушено покајање јамчили појединцу спасоносну милост“ (Дилмен 2005: 33). Иако је реформација највише била окренута управо против исповијести, сматрајући је најзначајнијим средством католичке цркве за манипулацију, протестанти су се одрекли само тајне исповијести, задржавајући признавање кривице и покајање као врло важне чиниоце исповиједања вјере.

Иако расправе о исповијести полако у западном свијету јењавају у 18. вијеку и она губи на значају, занимљиво је да исповијест баш тад добија на значају у, на примјер, српској православној цркви. Нарочито је изучаван живот православних Срба на подручју које је било под аустроугарском влашћу. Истраживања показују да света тајна покајања и исповијести није била општеприхваћена, да се обично исповиједају старији вјерници, и то ријетко. Међутим, црква је налагала да се сви вјерници исповиједају најмање два пута годишње и да при томе обаве опсежне припреме које се састоје од седмодневног поста, молитве и богоугодног понашања. Честе су биле и колективне исповијести, и то о великим празницима (видјети: Тимотијевић 2006: 34). Временом исповијест постаје прихваћенија, па се појављују чак и „писмени опрости грехова, називани у то време ‘благословено писаније’“, који су „током првих деценија 18. века имали важну улогу у животу појединца“, па их „верници [их] купују и чувају, а приликом сахрана стављају им се на прса“ (Тимотијевић 2006: 38).

Посматрајући све ове чињенице са становишта књижевног стварања, могу се учинити сасвим ирелевантним. Али, ако ствари сагледамо шире, видјећемо да исповијест веома утиче на формирање самосвијести појединаца, веома важне за стварање књижевности која ће у својој основи имати управо (само)испитивања. Дакле, исповијест није важна само као практично-

² Исповијест је играла важну улогу као један од повода за Тридесетогодишњи рат (1618–1648).

религијска форма. Исповијест је подразумијевала и ријетку могућност да се вјерник бави самим собом и унутрашњим садржајима властитог живота, јер:

„За верника је приступање светој тајни покајања и исповеди прилика да преиспита савест често блокирану рутином свакодневице, осећањем страха, стида и таштине. Покајничка доктрина подразумијевала је испитивање савести у односу на седам смртних грехова, десет Божјих заповести, пет чула, дела духовног и телесног милосрђа, а састојала се од три фазе: припремања, признавања и прихватања последица. Грехови су се у основи делили на допуштене и недопуштене, од чега је зависило разрешење, или казна, односно епитимија.“ (Тимотијевић 2006: 34–35)

Са друге стране, исповијест је као сакрамент, нарочито у католичком свијету, утицала на посвећеност гријеху цијеле једне културе, због чега се често могу срести ставови попут слjedeћег: „Представе о личној и индивидуалној *кривици* у средњем веку постају главна мисао у европској култури, која на различите начине постаје култура кривице, а не култура стида (као грчка, старонордијска, арапске и друге).“ (Хејстад 2011: 186) Кривица ће и послије средњег вијека дуго бити латентно присутна у западној култури и на различите начине ће се активирати не само у индивидуалној или колективној свијести народа, него и у науци или умјетности. Међутим, бавећи се кривицом човјек почиње и да се бави собом, због чега се самом сакраменту исповијести у католичком свијету (а и у православом у мјери у којој је била практикована), не може одузети улога коју она има у стицању свијести о себи и у процесу индивидуализације:

„Средњовековни човек је због исповести све време био принуђен да говори ‘ја’ и ‘мој’: то је *моја* кривица (*mea culpa*), *моје* грешне мисли које захтевају спознање ‘мене самог’ од почетка до краја да бих могао да добијем мир и спасење за *моју* душу итд. То у средиште пажње ставља унутрашње сопство и ствара ново субјективно саморазумевање и повећану индивидуализацију европског менталитета.“ (Хејстад 2011: 185–186)

У науци је веома дуго био занемариван утицај исповијести у процесу јачања ауторефлексије и изградњи модерне индивидуалности:

„Иако ни једна институција није у тој мјери репрезентирала дух Католичке цркве као исповијед, она ипак представља феномен којим су се повијесна истраживања мало бавила. Повијесна су се истраживања ограничила на приказивање знанственог мишљења о исповиједи од њезиних почетака, или се о њој говорило као о надзорној служби Католичке цркве путем које је она контролирала савјест својих вјерника. Ипак, паушално приступање исповиједи као сакраменту или инструменту контроле није довољно. Данас се исповијед сматра и средством нововјековнога изграђивања савјести. Није само протестантизам дао важан допринос процесу индивидуализације, него и католичанство својим душобрижништвом оријентираним на тиху побожност, испитивање савјести и исповијед.“ (Дилмен 2005: 33–34)

На крају треба додати да пракса исповиједања која је са хришћанством ушла у западну културу далекосежно утиче и на књижевност.³ Као и у случају науке, на примјер, веома мало пажње је посвећено чињеници да самоиспитивање, подстицано између осталог, и исповијешћу

³ „Институција исповијести у римокатоличкој цркви чини се као кључна за разумевање свих осталих употреба исповијести, и наших културолошких погледа на исповијест, не само зато што је та пракса древна и веома утицајна у западној култури – и код оних који су јој се супротстављали и код оних који су је прихватили – него и зато што се појављује нудећи најбољи примјер форме исповијести, форме која је блиско повезана са саморазумевањем, приватношћу, интимношћу, и која истовремено настоји изразити сопство и одржати привилеговану позицију изражавања.“ (Брукс 2000: 90)

има веома значајну улогу у развијању не само једног одређеног жанра аутобиографског приповиједања, него једне културе чији је имепратив исказивања свих резултата интроспекције, без остатка.

1.1.2. Самоиспитивање и хришћанство

„Двоструко одређење дискурса – Богу и људском слушателству – чини истину дискурзивном а дискурс истинитим.“
(Старобински 1990: 46)

Као што је познато, за творца исповијести као аутобиографске форме узима се свети Августин, бискуп из Хипона и филозоф. Августин је *Исповијести* редиговао између 397. и 401. године. Он није значајан само по томе што је творац нове форме аутобиографског писања или зато што у томе дјелу разматра веома важне теме са становишта хришћанске теологије, него што је своје дјелу успио да да карактер врло важног чиниоца нове хришћанске културе. Притом, он овим дјелом утиче на вријеме далеко испред себе, јер:

„Вероватно не постоји књижевно дело (осим књиге над књигама) које је имало тако велики утицај на човеков емоционални живот и свест, као ово, прво аутобиографско дело у нашој култури. Августинове *Исповести* не представљају, наиме, само јавну исповест и појаву нове књижевне врсте, већ говоре о појави човека који се усредсређује на унутрашњу самосвест, иако ће проћи много стотина година пре него што нови менталитет нађе упориште у европској култури.“ (Хејстад 2011: 80)

Иако је то дјело први пут исповијест у правом смислу ријечи, не може се рећи да његова појава указује на озбиљан дисконтинуитет када је ријеч о врло широко схваћеној пракси аутобиографског писања. Најгрубље речено, Августин је „повезао [је] аутобиографски облик познат из античких времена с *confessio* – у његово време коришћену исповест за време које је преобраћени грешник исповедао грехе у цркви и описивао пут повратка Богу“ (Газда, Маковска 2015: 494).

Различити антички аутобиографски облици били су дио *културе бриге о себи* „када је он [Августин] почео да пише своје *Исповести*“ (Фуко 2014: 91). Она почиње од Сократа и наставља се кроз дјеловање стоика. Међутим, постоји суштинска разлика у начинима на који се приступало субјекту аутобиографског преиспитивања. Тако Михаил Бахтин наглашава да је човјек класичне умјетности и књижевности сав био оспољен.⁴ Он истиче да, на примјер, за Платона мишљење као разговор са самим собом не подразумијева однос битно различит од односа према другом (видјети: Бахтин 1989: 250–251). Због тога тек посљедња фаза развоја самосвијети у античкој култури постаје непосредно блиска искуству које нуди и Августин у своје дјелу. Прије свега ријеч је о стоичкој литератури, а понајвише о Сенекиним писмима и аутобиографском дјелу Марка Аурелија.

Најпознатији примјер стоичке аутобиографске традиције је спис Марка Аурелија *Самом себи*. За њега Милош Н. Ђурић истиче сљедеће: „Оно што највише зрачи из тог дневника, који није друго него монолог из трагедије великог срца, јесте искреност царевих сопствених осећања.

⁴ „Човек је био *сав напољу*, и то у буквалном смислу речи.“ (Бахтин 1989: 249)

Шта су болови направили од њега као човека, мужа, родитеља и цара, а шта је он као мудрац направио од болова!“ (у: Аурелије 2014: 29) Кључна ријеч у овом запажању је искреност. Онај ко се бави собом има снажан императив да (самоме себи) каже све што зна и да не затаји ништа. То води до потпуног огољавања сопства како би се оно открило. Само писање има функцију чувања трајности овог процеса и за стоике малтене да представља мнемотехничко средство. Остаје питање и Аурелијеве аутобиографије и касније, али на битно другачији начин, Августиновог дјела, коме је оно, заправо, намјењено ако није само мнемотехничко средство у мукотрпоном процесу самоиспитивања. У основи, проблематичан је однос према другом и питање колико други, ма како га одредили, учествује у процесу самоиспитивања. Из тога произлази и проблематика одређивања ауторитета са чијег ће се становишта процјењивати оно што је написано – његова искреност, истинитост, потпуност и сл.

Аурелије на сљедећи начин резонује о исправним поступцима, о своме и туђем гријеху: „Да ли неко други греши према мени? То је његова ствар! Он има свој темперамент и свој начин поступања. Ја имам, међутим, оно што свеопшта Природа жели да имам и радим оно што моја природа од мене захтева да у овом тренутку радим.“ (Аурелије 2014: 100) У оваквом поретку ствари ауторитет је смјештен дубоко у само сопству онога ко се прихватио самоанализе. Поступци се самјеравају у односу на оно што је *природно*, односно оно што доноси мир и хармонију, њему лично помаже да одржи унутрашњу равнотежу.

Осим тога, примјећује се и одуство тежње да се поступци самјеравају са судовима који би могли доћи од других људи, али и тежње да се на друге (позитивно) утиче властитим примјером. Наравно, то у основи јесте проблематично, јер обиман списатељски подухват не може да има крајњу сврху у обављању улоге подсјетника. Ма колико се присуство било каквог *спољашњег* адресата пориче, осјећа се потреба за комуникативношћу овог облика ауторефлексије. То је, испоставља се, парадокс сваке ауторефлексије. Она више од било којег облика бављења човјековом субјективношћу тражи спољашње референце, у виду наглашеног ауторитета или пак само претпостављене читалачке публике, односно других људи. Сам Аурелије примјећује да одсуство спољашњег ауторитета у виду другог у вредновању онога што неко јесте и какав јесте није природно својствено човјеку: „Често сам се чудио како то да свако више воли себе него другог, а ипак мање цени своје сопствено мишљење о себи, него мишљење других људи. Кад би неки бог или разуман учитељ приступио некоме и наредио му да не мисли и не размишља о себи ништа што не би могао гласно изразити, он то не би могао издржати ни један једини дан. Тако се ми више бојимо онога што ће о нама рећи наши ближњи него онога што ми сами о себи мислимо.“ (Аурелије 2014: 201) Аурелијево чуђење говори о томе да је за њега од највеће вриједност управо сопствено мишљење о себи. Он не жели да се покаје и оправда пред неким другим ауторитетом, него да у процесу самоиспитивања и самопоправљања (не покајања) дође до стања у којем се неће бојати сопственог мишљења о себи. Увођење другог у видокруг значило би препуштање таштини, јер:

„То је нови однос према себи самом, према сопственом ‘ја’, без сведока, без давања права гласа ‘трећем’, било ко да је он. Самосвест усамљеног човека тражи ослонац и вишу судску инстанцу у себи самом и непосредно у идејној сфери – у филозофији. Овде има места чак и за борбу са гледиштем ‘другог’, на пример, код Марка Аурелија. То гледиште ‘другог’ на нас, које ми узимамо у обзир и с којег вреднујемо сами себе, представља извор таштине, сујетне гордости или увређености. Оно замућује нашу самосвест и самооцену; њега се мора ослободити.“ (Бахтин 1989: 261–262)

Са друге стране, одсуство другог као ауторитета, судије или врло практично схваћене референтне тачке у процесу самоиспитивања је немогуће. И у Аурелијевом захтјеву се осјећа парадоксалност. Сама чињеница да се бави прилично посвећено овом темом говори о томе да је

присуство другог у процесу самоиспитивања неминовност. А, са друге стране, то је израз жеље да се постигне потпуна посвећеност себи, да се сасвим окрене ка унутра, водећи рачуна (само) о уподобљавању општим правилима која налаже природа.

Са хришћанством ће се ствари додатно промијенити. Оно омогућава већи степен усредсређености на унутрашње садржаје, и то захваљујући божанству које је свеprisутно и свезнајуће. Августин често говори управо о томе:

„Шта би теби, Господе, пред чијим очима је откривен бездан људске савести, могло бити скривено у мени, чак и кад не би хтео да се исповедам теби? Од себе бих сакрио тебе, а не од тебе себе. А сад, кад мој уздах сведочи о томе да се не милим себи, ти си моја светлост, моје миље, моја љубав и моја жеља, па се црвеним пред самим собом, одбацијем себе и бирам тебе, без жеље да се допаднем ни теби ни себи, осим кроз тебе.“ (Августин 2017: 233–234)

Присутност ауторитета у виду божанства постаје средишња чињеница његовог исповједног процеса. На тај начин је ријешено питање и сврхе исповиједања и његовог смисла. Осим тога, отварају се нове дубине у процесу самоиспитивања – исповједи субјект почиње да трага за оним што је и њему саме непознато, чега није још увијек свјестан, што је потиснуто у мрачне дубине бића, а што само свезнајуће и свеprisутно божанство познаје, и то у име тог божанства и за његову љубав.

Ако би се на крају настојали схематизовати разлитити типови самоиспитивања како би се онда позиционирао хришћански вид самоиспитивања, то би могло изгледати овако:

„Постоје три главна типа испитивања: први, самоиспитивање у погледу мисли у кореспонденцији са реалношћу (картезијански); други, самоиспитивање у погледу начина на који се мисли односе према правилима (Сенека); трећи, испитивање сопства у погледу односа између скривених мисли унутрашње нечистоће. У овом тренутку започиње хришћанска херменеутика сопства са њеним дешифровањем унутарњих мисли. Она имплицира да постоји нешто скривено у нама и да смо увек у самообмани која скрива тајну.“ (Фуко 2014: 111)

Управо почетак *хришћанске херменеутике сопства* је тренутак када настаје исповијест. Заправо, ријеч је о нешто комплекснијем процесу у којем ране хришћанске праксе лагано прерастају у процес исповиједања. Фуко у цитираном тексту помиње примјер праксе везана за рано хришћанство која се назива *exomologesis* – признавање чињеница, јавно признавање истине, јавно признавање да су хришћани, признавање себе као грешника и покајника. Овдје још увијек грешник не објашњава своје гријехе него се представља као грешник. Тек специфичним успостављањем сопства кроз својеврсну егзегезу гријеха и затим покајање, настаје исповијест у правом смислу ријечи.

За разлику од претходних облика самоиспитивања, хришћанско самоиспитивање, дакле, подразумијева дубљи окренутост ка унутрашњости. То значи да човјек почиње да задире у подручја која до тада нису била вербализована – са исповијешћу почиње агонија вербализације и немогућности вербализације:

„Зашто је исповест била у стању да преузме ову херменеутичку улогу? Како можемо бити херменеутичари себе самих у говору и записивању наших мисли? Исповест омогућава настојатељу да зна, имајући у виду његово веће искуство и мудрост, и отуда је у стању да да бољи савет. Чак и када настојатељ, који има способност разликовања, не каже ништа, сама чињеница да је мисао изражена има ефекат разликовања. [...] Вербализација греха је кључни тренутак. Исповест је печат истине. Идеја вербализовања је само идеал. Она никада није могућа у потпуности. Али цена сталног вербализовања јесте да све што се није могло исказати постало је грех.“ (Фуко 2014: 112–113)

Егзегеза гријеха имала је неколико исходишта. Она прије свега јесте подразумијевала бављење собом – самоме себи треба кохерентно представити гријех од почетка до краја, бити искрен пред собом и расвијетлити испрван пут којим треба ићи. То је управо оно и чиме се бави, на примјер, Аурелије. За хришћанску исповијест то је само један, односно први неопходан корак. Јер, хришћанска исповијест иде даље, развијајући концепт примаоца. Тај концепт је по себи веома сложен. У начелу исповијест има поунутрашњеног примаоца садржаја у виду божанства. Он је до те мјере, захваљујући својој свезнајућој и свеприсутној природи, поунутрашњен да се поставља питање сврховитости вербализације садржаја самоиспитивања. Августин унутрашњег примаоца врло често назива „уши душе моје“. Иако се на први поглед чини да агонија вербализације у овом случају престаје, она, заправо, постаје још интензивнија, и то из два разлога. Прво, захтјев за истинитошћу и искреношћу у ријечима овдје постаје највећи. Августин на мјестима гдје егзегеза гријеха бива директно упућена божанству, прибјегава егзалтираним изливима љубави као залогу искрености:

„О, истино, светлости срца мог, нека не буде то само мрак који проговара у мени. Склизнуо сам к њему и мој се поглед затамнио; но, чак и с дна понора тог, ја сам те волео страсно. И док сам лутао, ја сам се увек сећао тебе. Чуо бих тако твој глас који, иза мене, говораше да се вратим, али га нисам разаберао ваљано у метежу својих страсти. А сада ево, задихан и успаљен сав, враћам се к извору твом. Нека ме нико не одгурне: ту ћу да се напијем и тако да живим. Нека не будем себи ја живот свој! Живех лоше и бејаш себи смрт! Оживљавам сад у теби поново! Казуј ми, предусретни ме! Јер верујем у књиге твоје, али су речи њихове препуне тајни за мене.“ (Августин 2009: 38)

Али, упркос таквим настојањима, Августина често прогања помисао о недостатности онога што може да зна о себи, односно онога што успијева да обухвати ријечима. Из неповјерења у сопствене снаге расте безгранично повјерење у снаге божанства којем се обраћа: „Дуго изгарам од жеље да се сучелим с твојим словом и исповедим ти оно што знам или не знам, моје прве знакове просветљења, као и оно што је остало у тами, све док тако слабост моју не буде прекрила снага твоја.“ (Августин 2009: 6) Упркос неупитној вјери у божију моћ и величину остаје стални нелагодан осјећај да се не да исповједити све јер се јављају ограничења како у језику тако и у знању. Ово ће остати обиљежје исповијести и у хришћанству, а и њене транспозиције у западној књижевности. Заправо, нарочита напетост која исходи из недостатности човјекове способности да упозна себе, али и да било које знање обухвати до краја језиком, као и сам проблем превасходности језика, односно знања биће веома привлачна теоретичарима, али и романописцима каснијих епоха.

Са друге стране, хришћанство инсистира на присуству другог (човјека) у процесу исповиједања.⁵ Прве исповијести су биле јавне. Затим, сакрамент исповијести подразумијева пастира који подстиче и води исповијест. У писаној исповијести увијек се има у виду и читалачка публика. Зато за разлику од стоичког самоиспитивања овдје циљ није оставити резултат самоиспитивања само себи, него и другоме који ће стећи потпун увид у истину о нама, иако су сада овдје врло јасне и постојане границе између сопства које је предмет (истина, и субјекат) самоиспитивања и другог. Исповијест је, стога, у основи наглашено комуникативна.

⁵ Наравно, као и код стоика, и у хришћанству, други нема статус какав је имао у класичној антици, на самим почецима упостављања самосвијести. Међутим, ваља нагласити да су и Аурелијево и Августинова дјела, када су се појавила, имала јавно-реторички карактер: „Исти тај Марко Аурелије, који је искључивао ‘гlediште другог’ (у борби са осећајем увређености) испуњен је снажним осећањем свог јавног достојанства и поносно захваљује судбини и људима за своје врлине. И сам облик треће модификације има јавно-реторички карактер. Већ смо рекли да чак и Августинове *Исповести* траже гласно декламовање.“ (видјети: Бахтин 1989: 262)

Пред вербализацију се на овом нивоу не стављају крајње немогући захтјеви као у комуникацији са божанством. Адресати постају други људи, а вербализација добија готово прости (ауто)дидактички карактер: „Та, не износим ја подробно да би од мене схватио ти све то, већ да у срцу своме и оних који буду читали пробудим понешто, не бисмо ли сви казали потом у глас: *Велики је наш Бог и одиста достојан хвале!*“ (Августин 2009: 5) Наравно, ово прибјегавање аутодидактизму и дидактизму не умањује чињеницу да је исповијест увијек суочена са немуштошћу и да свој крајњи циљ никада не може остварити. Касније, када овај процес добије важну улогу у књижевности, односно у роману, а при томе изгуби готово сваку непосредну везу са хришћанством, комуникација са другим, у контексту наглашеног солипсизма, постаће нарочито инспиративна. Ипак остаје чињеница да:

„Исповијест није једна од случајних наративних форми унутар ових институција [породице и религије]: она је начин на који људи улазе у дискурс сопствене културе, реинтерпретирајући и интерпретирајући приче. Представља покушај разумијевања услова и ограничења на основу којих су људи одређени, и као слушаоци исповијести других, али и када пребројавају своје властитет преступе. Она је захтјев за разумијевање онога што ће други наративи поновити као саставни дио својих остварења и утисака.“ (Фостер 1987: 7)

На крају остаје питање у којој мјери је заиста процес исповиједања који се формирао у хришћанству, имајући у виду и традицију која му претходи, допринио образовању онога што називамо модерним субјектом и што је одсудно за развој романа као врсте. Наиме, независно од тога у којој мјери може бити освојена, истина до које субјекат долази у процесу исповиједања с обзиром на концепт кривице и покајања увијек је противрјечна. Иако субјект у процесу исповиједања открива о себи ствари које би му иначе остале непознате – открива и тако успоставља себе, исповијест у крајњем исходу нема афирмативну улогу према њему, јер: „Свако у хришћанству има обавезу да испита ко је, шта се дешава у њему, грешке које је можда починио, искушења којима је изложен. Штавише, свако је обавезан да каже ове ствари другима и на тај начин сведочи против себе.“ (Фуко 2014: 33) То значи и сљедеће: „Што више откривамо истину о нама самима, то морамо више порицати себе. И што више морамо да поричемо себе, то је нужније да изнесемо на светлост реалност у нама самима. То је оно што бисмо назвали спиралом формулисања истине и негирања, што је у срцу хришћанске технологије сопства.“ (Исто) Самонегирање је по Фукоу у вези са откривањем сопства у хришћанству и то траје до 18. вијека када западна култура креће у позитивно конституисање сопства, дакле, без негирања. Међутим, питање је колико би заиста било могуће позитивно конституисање сопства уколико би се занемарио процес успостављања сопства који је претходио 18. вијеку.

1.2. Исповијест и романескна традиција

„Романескна умјетност је умјетност истраживања или индискреције [...]“
(Алберес 1967: 6)

Роман као књижевна врста доживљава експанзију у 18. вијеку, захваљујући ширењу писмености, па самим тим и читалачке публике, односно новим просвјетитељским идејама. Важно је да је основно обиљежје романа који се тада пише самотематизација. Захваљујући тој тежњи роман се окреће интимистичким (не)фикционалним жанровима попут разних облика аутобиографије, дневника, писама и сл.

Доминација интимистичких жанрова на граници фикције и њихов продор у роман, који је бивао све популарнији, допринио је томе да је самотематизација постала средњоевропски и западноевропски феномен у 18. вијеку (Дилмен 2005: 69). У њима се показало да наступа један нови начин посматрања самога себе. Човјек почиње се да посматра и саморазумијева изван уобичајених оквира и релација, настојећи да дође до онога што остане када се интереси спољашњих ауторитета оставе по страни. У том случају и оно што чини спољашњи свијет и односе са њима почиње да се посматра изнутра, дакле, из сасвим нове перспективе. То је перспектива појединца, својствена само њему. Нарочиту пажњу треба посветити аутобиографијама, јер:

„Бављење самим собом, родитељима, дјетињством, школом, као и својим осјећајима и проживљавањима, пружало је ауторима сомопоуздање и самосвијест. Тај процес саморасвјетљавања, који се већином одвијало за самим писаћим столом и кроз писање, претворио се у чин ослобођења од родитељске, градске и црквене традиције. Чињеница да су се притом сви аутори стилизирали и ријетко били искрени, не мијења ништа на ствари да су тражили особни смисао у свом животу и да су о свом индивидуалном развоју настојали полагати рачуне, а да из тога нису нужно извучили и моралне закључке. Утолико аутобиографски текстови не представљају свједочанства о грађанској еманципацији, него су они сами израз тог процеса.“ (Дилмен 2005: 71)

Одредницу *аутобиографски текстови* овдје треба схватити веома широко. Наиме, аутор међу аутобиографске текстове убраја и Русоове *Исповијести*. Ту се могу убројати сви они текстови који су исприповиједани у првом лицу и имају наглашену ауторефлексивност.

Индивидуализација као последица или дио просвјетитељског дискурса, како Дилман истиче, допринијеће профилисању сасвим новог типа јунака романа. Он је доведен у ситуацију да сопственим језиком треба да приповиједа аутентичну причу о себи. То би се могло разумјети и као мјесто и вријеме рађања (модерног) романа, јер:

„Идеја искушења јунака и његове речи је можда најглавнија организациона идеја романа, која ствара његову корениту разлику од епа: епски јунак се од самог почетка налази с оне стране сваког искушења; атмосфера сумње у витештво јунака у епском свету је незамислива.“ (Бахтин 1989: 153)

Иако се аутобиографски тип приповиједања појављује много раније у односу на просвјетитељски 18. вијек, он није одсудно утицао на формирање новог романа и новог лика романа. Разлог за то је следећи:

„[...] у основи концепције човека, која одређује јунака софистичког романа, античке биографије и аутобиографије, а затим и витешког романа, романа искушења и

одговарајућих реторичких жанрова преовладавају реторичко-правне категорије. Јединство човека и јединство његових поступака (деловања) имају реторичко-правни карактер и зато са гледишта касније психолошке концепције личности изгледају спољашње и формално.“ (Бахтин 1989: 173)

Бахтин на наведеном мјесту истиче и покајнички приступ и овдје врло важну чињеницу за однос исповједног типа приповиједања и развој романа и начин на који је обиљежио развој романа:

„Истина, поред тог спољашњег реторичког приступа јединству људске личности и њеним поступцима постојао је још исповедни ‘покајнички’ приступ самоме себи, који је имао своју схему грађења људског лика и његових поступака (од Августиновог времена) – али утицај те исповедне идеје унутрашњег човека (и одговарајуће грађење његовог лика) на витешки и барокни роман био је врло мали, постао је значајан тек много касније, тек у новије време.“ (Бахтин 1989: 173)

У исповједном начину приповиједна крије се клица развоја романа. Роман са собом доноси култ осјећања. Интима поједница долази у први план. Она треба да буде откривена без остатка на аутентичан начин. Разлог за то је што се поједнинац тек исповиједањем интима самооткрива и задовољава, односно настоји да задовољи, принцип истинитости. У ранијим типовима романа, чак и када су били исприповиједани у облику који је веома близак исповједном приповиједању, попут пикарског, те тенденције није било, јер: „У пикарском роману се појављује, као и у Сервантесовом *Дон Кихоту*, извесно претендовање на истинитост, на животну веродостојност у оквирима старе формуле подражавања природе.“ (Мелетински 2009: 340) То се умногоме разликује од онога што ће се појавити у модерном роману. Роман са собом доноси ново поимање истине јер се у роману „као први критеријум истине узимају појединачна искуства“ (Ват 1957: 13). У процесу самооткривањем са императивом истинитости, јунак романа се и самоуспоставља и постаје онаквим каквим га знамо од 18. вијека.

Осим тога, исповједни тип приповиједања у средиште ставља кривицу. Постојање одређене кривице основни је мотив приповиједања. Кривица се у процесу исповиједања образлаже и открива у појединостима. То за последицу има потпуно огољавање интима исповједног субјекта. Претпоставка је да што је оно детаљније, исповијест је аутентичнија, убједљивија, пријемчивија.

Исповједни тип приповиједања који се јавља у средњем вијеку, прије свега са Августином, али и религијско практиковање исповијести, нарочито за вријеме противреформације⁶, утицао је и на стварање нове културе. Разлог исповиједања је, као што је већ истакнуто, постојање кривице за коју се покајањем ваља искупити. Да би се искупило, кривицу треба исповједити опширно и до најситнијих појединости. Инсистирање на кривици утиче на губљење стида када она треба да се објелодани, па: „Представе о личној и индивидуалној *кривици* у средњем веку постају главна мисао у европској култури, која на различите начине постаје култура кривице, а не култура стида (као грчка, старонордијска,

⁶ Исповиједање најинтимнијих садржаја настало је у хришћанској традицији веома рано, о томе је било ријечи, али са противреформацијским таласом се нарочито почињен инсистирати на посвећеној вербализацији интима: „Ова намера да се секс ‘преведе у говор’ образовала се, још одавно, у испосничкој и монашкој традицији. Седамнаесто стољеће начинило је од ње правило за свакога. [...] Постављен је незаобилазни захтев: исповедати не само радње супротне закону, већ тежити и за тим да се од своје жеље, од сваке своје жеље начино говор. Ништа, по могућству, не сме да измакне томе исказу, чак ни када се речима које се у њему помињу мора брижљиво поништити дејство.“ (Фуко 1982: 24)

арапске и друге).“ (Хејстад 2011: 186) Развијајући се на основама средњовјековне културе, модерна западна култура преиспитује и укида многе њене датости, али не постаје изнова култура стида. Чак и кад изгуби религијски оквир и када кривица у значењу гријеха престане бити важна, у западној култури остаје навика да се појединац открије и прикаже до краја.⁷ Слабљењем религијских ауторитета нестаје потреба да се пишу (и јавно обзнају) исповијести попут Августинове, али остаје људска потреба да се јавно обзнане интимни садржаји, са једне стране, и радозналост за туђе интимне садржаје, са друге. То празно мјесто попуниће роман. Јер, роман својом склоношћу ка људској интими и детаљном приказивању баштини ову одсутност стида и наглашену логорејичност:

„Историја романа је историја губљења стида. Друге умјетности – чак фигуративне – сублимишу најтананија трептања индивидуалне или колективне свијести у симболичком или декоративном облику. Али роман, као и минијатура, имплицира вјештину детаља. Од свог почетка – било то грандиозно или обично приповиједање – он је стално еволуирао према све богатијем, али и према све интимнијем садржају.“ (Алберес 1967: 6)

Култура у којој је потреба за приказивањем своје и још више конзумирањем туђе интими до те мјере наглашена је воајерска култура. О томе свједочи и чињеница да је управо тематизовање интимних садржаја привукло и читалачку публику роману:

„Интимност сваког бића, најдубља, најзаврелија, најтананија – то је понор који је привукао западни роман почевши од краја XVII вијека. Несвјесно подложен тој привлачности и предајући се њој с уживањем, читалац улази лако у улогу вампира који у читању романа налази садистичко уживање; чим се лиши тог уживања, роман му изгледа ‘хладан’.“ (Алберес 1967: 6)

Али, читаоце не привлаче само осјећања која се представљена у таквој књижевности, него настоје и да продру у свијест другог бића, јунака романа, и то како би превазишли ограничења властитог постојања.⁸ Роман нуди непрегледу ширину искустава и перспектива, такву да је нико никада не може обухватити властитим животом.

Све ове ставке које су значајне за развој романа доживљавају своју динамичну трансформацију и ширење у исповијести. Исповијест као своју основну претпоставку има настојање да се без стида до најминорнијих детаља исприча властита кривица. Она људску интиму доноси у сасвим огољеном облику.

Врло често се у исповједном роману тематизује сам чин приповиједања о властитој интими. Метанаративни слојеви текста у том случају свједоче о тешкошћама да се о томе говори, али, са друге стране, залажу се и за релевантност таквих тема. Цинични јунак Достојевског у роману *Записи из подземља* (1864), који проучаваоци исповијести сматрају првим модерним романом исповијести (види: Редстоун 2007: 56 и даље), каже: „Уосталом, запитајмо се о чему поштен човек може да говори са највећим задовољством? Одговор: о себи. Дакле, ја ћу говорити о себи.“ (Достојевски 2011: 8).

⁷ „Потреба да се човек изрази, открије, сам себе прикаже, вуче своје коријене, [...] из русоовско-пијетистичке исповиједи. Она је доминирала особито за вријеме романтике, кад је изолирани умјетник морао својом умјетношћу прекорачити границе које му је друштво постављало, односно, кад га је та умјетност ‘управо као израз морала оправдати’. Послије тога експресионизам је од ‘самоизражавања’ направио програм.“ (Фохт 1959: 163-164)

⁸ „С овим животом који смо проживјели сви смо ми бескрајно сиромашни. Али верујемо да ћемо наћи помоћ и откровење ако продремо у свијест сусједа, у замишљену свијест неког јунака романа. То нас, ето, привлачи тим књигама које су тако брзо одбачене и које називано романима.“ (Алберес 1967: 7)

Причајући о себи јунак и приповједач романа истовремено приповиједа и о другима и тако придобија публику. Он се више не представља као идеалан узор или негативан примјер, него као један од многих, један од једнаких. Не мање циничан од јунака Достојевског, Камијев јунак из романа *Пад* (1956), једног од класика исповједних романа позног модернизма, о томе говори овако: „[То вам је жива истина и] ми се ретко поверавамо бољима од себе. Од њих бисмо радије побегли. Најчешће се, напротив, исповедамо онима који су нам слични и деле наше слабости.“ (Ками 2007: 395–396) Роман настаје као начин да се успостави комуникација међу *сличнима*. Јунаков и(ли) приповједачев глас не конципирају се као глас некога ко је у повлашћеној позицији у односу на читаоца. Они се међусобно могу идентификовати.

Да би се дошло до успјешне комуникације, ваљало је пронаћи одговарајући начин на који ће се писати, односно одговарајући стил и језик. Већ се Русо у свом дјелу суочава са том проблематиком:

„Тешкоћа, [онако како је Русо овде излаже], састоји се у проналаску језика који би био веран неупоредивом укусу личног искуства: измислити писање довољно гипко и разноврсно да искаже различитост, противречност, најситније појединости, ‘тричарије’, повезаност ‘ситних опажаја’ чије ткање сачињава јединствени Жан-Жаков живот. Он ће дакле тражити стил прилагођен свом предмету, а тај предмет није нешто спољашње, нешто ‘објективно’: то је *ја* писца, његов лични живот, у његовој бескрајној сложености и апсолутној разлици. Човек, овде, хоће изричито да се повери једном језику који ће га представљати и у којем ће моћи да препозна сопствено суштаство.“ (Старобински 1991: 220)

Старобински, заправо, говори о томе како је исповијест која се јавља са Русоом са собом донијела искуство које је до тада било непознато. Требало је изнова упознати језик и прилагодити га ономе о чему се канило говорити. Али, проблем језика се ту не завршава. Русо своје дјело не пише само за себе. Његова сврха није само да се „препозна сопствено суштаство“, него и да се оно открије и другима и прикаже као вриједан примјер. Стога, језик је требало прилагодити и за нови облик комуникације: „Међутим, сама ствар ‘унутрашњег монолога’ није проста. Монолог Русоове *Исповести* није само ‘унутрашњи монолог’. Намењен је јавном говору, то је проповед; проповед са примерима, са премеравањем живота – из свог искуства.“ (Шкловски 1985: 166)

Рађање модерног романа⁹ и модерног исповједног дискурса догађају се у исто вријеме и међусобно су потпомогнути. Заправо, развој модерног исповједног дискурса понајбоље свједочи о томе како се јављају и шта значе основне претпоставке модерног романа – успостављање субјекта кроз самоиспитивање и самооткривање и успостављање комуникације између тог субјекта и читалачке публике која је у стању да се са њим идентификује.

⁹ Одредница „модерни роман“ у тексту је више пута употребљена са пуном свијешћу да је то „назив који понекад може имати одређену хеуристичку вриједност, али иначе не може бити више него провизориј“ (Жмегач: 1987: 276). Да не би остао крајње провизоран, неопходно је истаћи још једанпут да се овдје по „модерним романом“ мисли на роман који се рађа у 18. вијеку и који је настао захваљујући индивидуализацији, односно стварању новог лика појединца, на чему инситуирају и цитирани аутори.

1.3. Модернизам и исповијест

Један од појмова којим се увијек веома тешко може служити у било каквом контексту, нарочито о књижевности је модернизам. То је појам који се у историји своје употребе никада није и још увијек није ослободио контроверзи. Уколико би се ипак настојала употријебити најмање противрјечна, а истовремено и најобухватнија дефиниција тога појма у овом конкретном случају, могло би се рећи да је „модернизам ‘историјска епоха’, супротстављена античком менталитету којим доминира натуралистичка и цикличка визија светског тока“, односно да је модернизам „јеврејско-хришћанско наслеђе (идеја о историји као историји спасења, рашчлањена на зачеће, грех, искупљење, ишчекивање коначног суда, које даје онтолошки замах историји одлучујући значај нашем месту у њеном току)“ (Ватимо 1991:7–8). То не значи да се са појавом хришћанства развило поимање свијета особено модернизму, али значи да је у себи носило клицу модернизма, управо због линеарности схватања људског постојања:

„Средњовековни човек није размишљао у појмовима историјског и личног развоја – то долази тек касније, а потпуно с просветитељством, романтизмом и Хегелом. Ипак, линеарно време носи у себи напредну мисао о развоју. Парадоксално је то што је већина новина у модернизму поникла из хришћанства као начина мишљења и постојања, од саме усредсређености на индивидуалну душу, заправо од самоспознаје – чак и у виду самоисповести и свести о греху – до линеарног схватања времена као основе за рационално промишљање.“ (Хејстад 2011: 186)

Пошто се исповијест рађа из хришћанства, она својом структуром опонаша линеарност времена и људског живота, која се профилише са хришћанством. Са друге стране, исповијест (и њој сродни аутобиографски жанрови) са собом доносе ново искуство живота. Ријеч је о аутентичном личном искуству, о личним историјама. Као такви, аутобиографски жанрови су постали важном темом филозофских расправа, на примјер, код Дилтаја:

„Дилтај није био само велики мислилац повијесних чињеница, који се латио тога да створи једну критику историјског ума; он је такођер био први спомена вриједан теоретичар аутобиографије. Дилтај је на аутобиографији отворио један прворазредан филозофски проблем. Веома поједностављено речено: он је себи задао питање: како је уопће могућа нека историјска спознаја? одговор: онако како је могућа аутобиографска самоспознаја. Али ова није само нека апстрактна виртуелност, него се на егземпларном нивоу развијала у дјелима једног Августина, Русоа, Гетеа. У њима се са највећом могућом пластичношћу објелодањује темељна датост људске егзистенције: да ‘живот’ по себи има управо структуру једног сама себе разумијевајућег изражајног комплекса који је себи изнутра провидан и интелигибилан. Зато је живот као такав већ херменеутички. Слиједи да је и повијест као знаност могућа само као набирање из елементарног догађања животних повијести које саме себе разумију. Према томе би се из аутобиографије морале добити све категорије које су пријекно потребне за разумијевање предмета повијесног свијета.“ (Слотердајк 1991: 43)

Аутобиографски жанрови су тако, развијајући се, развијали и пропитивали основне претпоставке модернизма, као што је историчност свијета.

Други важан дотицај између исповијести и модернизма јесте питање истине. Исповијест својом структуром на један нарочито модернистички начин пропитује однос између

истинитости и аутентичности.¹⁰ Структура исповијести има сипирални карактер када је ријеч о овим категоријама. Увијек су крајеви подједнако далеко од једног или другог. Због тога је сама исповијест, нарочито у позном модернизму, веома посвећена расправи о тим категоријама. Значајан дио метатекстуалних коментара романа, о којима ће посебно бити ријечи, посвећен је тој теми. Исповједни дискурс романа позног модернизма, заправо, свједочи о томе да истина није монолитна, приближавајући се тако поимању истине које се више везује за постмодернизам.¹¹ Једна од још увијек најгласовитијих констатација у теорији (књижевности) јесте да је Аутор мртав. Користећи се тиме, Фостер настоји да објасни ситуацију коју веома добро илуструје исповијест. Он истиче да губитак аутора значи губитак господара значења, намјере, језика. Међутим, у тексту (исповијести) постоји нешто много занимљивије – господар који не зна, вођа без правца. Писац не посједује истину, али има властити јединствен језик који користи, али који потпуно не контролише – дискурс. Писац и читалац се срећу у дискурсу, мање да би дијелили, а више да би се надметали, и то тако што писац настоји да овјековјечи дискурс, а читалац да га присвоји. Резултат је живот дјела које се стално шири у простору текстуланости како читаоци постају писци тумачећи, опонашајући и поричући оно што су прочитали (Фостер 1987: 4).

Сљедећа важна категорија у релацији модернизма и исповијести је идентитет. Питање је ко говори у исповијести, у којој је он мјери идентичан са собом у свакој тачки свога исповједног процеса, под којим условима се мијења његов идентитет, да ли постоји нешто што би се могло означити као сумарни идентитет. Русоову ситуацију Старобински описује овако:

„Одступање које успоставља аутобиографско промишљање је, дакле, двоструко: то је уједно временски размак идентитета. Међутим, у равни језика, једино обележје које се појављује је оно временско. Лична ознака (прво лице, *ja*) остаје константа. Двосмислена сталност, пошто је приповедач био *различит* од оног који је данас: али, како би могло бити да он не може да се препозна у оном који је био? Како би могао одбити да преузме на себе његове грешке? Приповедање-исповест, подвлачећи размак идентитета, одриче се прошлих заблуда али се одбија због тога одговорност коју непрекидно пружима исти субјекат. Заменичкна сталност појављује се као вектор те сталне одговорности [...]“ (Старобински 1990: 47)

Међутим, развијањем исповједног дискурса у роману проблеми идентитета ће се вишеструко закомпликовати. Нарочито због тога што се приповедач развија у смјеру некога ко више не само да приповиједа него и размишља и говори о ономе што приповиједа.

¹⁰ Појам аутентичности је један од кључних појмова у раду. Помоћу њега се умногоме дефинише однос исповијести и модернизма. Модел аутентичности је иначе један од модела заснивања истинитости у књижевности, који је дефинисао још Аристотел. У основи почива на претпоставци да је искреност (аутора) залога истинитости и аутентичности умјетничког представљања (видјети: Квас 2011: 48 и даље). У додиру са модернизмом појам аутентичности се усложњава јер на мјесто искрености долази комплекснији захтјев за истошћу са собом. У основи то значи радикализовање захтјева за искреношћу. Узимајући у обзир оквир шири од умјетничког представљања, можемо рећи да се модерни субјекат суочава са тешкоћом да своје постојање оствари тако да буде у сагласју са његовим унутрашњим бићем, што је тешко по себи. Укључивање у друштвене, идеолошке, културне кругове ставља га пред додатне тешкоће. Аутентичност ту добија и значење јединствености, али и вјеродостојности. Обе сфере – интимна и јавна, попришта су борбе за аутентичност и неријетко су у изразито напетом односу због међусобно противрјечних тежњи. У контексту исповијести, постизање аутентичности постаје још сложеније. Исповједни субјекат треба да се бори и за аутентичност текста који пише. Сви романи којима је рад посвећен на особен се начин баве аутентичношћу. Због тога тај појам у раду добија стално нова значења или нијансе значења, чувајући своју методолошку оперативност.

¹¹ Наравно, важно је увијек имати на уму и чињеницу да се: „Постмодернизам [се] није одрекао истине књижевног говора, иако, начином приповедања, показује да постоји само парцијална истина.“ (Кордић 1998: 235)

На крају, може се рећи да су назнаке и основни предуслови појаве модернизма симултани са појавом исповједног дискурса, али и да они у своме развоју постављају истовремено нека врло важна питања која се односе на разумијевање свијета и човјека у њему. О свим тим аспектима односа исповијести и модернизма биће ријечи подовом тумачења сложених, али врло рјечитих примјера исповједног дискурса у романима позног модернизма у српској књижевности.

1.4. Телеологија исповијести и смрт

Када је ријеч о исповједном типу романа, поставља се питање како га треба одредити у односу на остале типове романа који су исприповиједани у првом лицу, односно шта је то у роману специфично исповједно. Аутори који се баве овим проблемом најчешће истичу како исповијет од других сродних облика одваја то што приповједач романа „над материјалом својих исповести непрестано спроводи контролу и селекционише их“ (Томашевић 1989: 34). То, истиче се даље, доводи до утиска доминантности једне јединствене тачке гледишта, која је фингирана као и код осталих облика приповиједња у првом лица. При томе се уважава чињеница, која и у овом случају важи за остале облике приповиједња у првом лицу, да се приповједач нужно подваја на субјекат и објекат приче. Ако ствари тако посматрамо, чини се да тачка која треба да постане разликујућа за исповијест, постаје нешто што овај тип романа недвосмислено повезује са осталим жанровима заснованим на приповиједњу у првом лицу. На крају остаје нејасно како разликовати бит исповијести.

Претпоставка од које би се могло поћи јесте дјелимично садржана и у претходно наведеној тврдњи. Наиме, чињеница је да је у исповијести веома дјелатна тежња, често представљена и као недвосмислена намјера, да се успостави јединствена тачка гледишта и да се са ње приповиједају и истовремено тумаче догађаји из приповједачевог живота. Тако посматрано приповједач исповијести увијек је конципиран као тоталитарни глас који треба да сведе све потенцијалне перспективе у једну жижу из које ће приказати свој живот.

Међутим, посматрајући исповијест од њених почетака било као документарно-књижевни жанр, било као романескни жанр, можемо запазити управо супротно остваривање разликујућих одредница исповијести. Јер, истина је да постоји тежња ка јединственој тачки гледишта која се врло често у метатекстуалним сегментима експлицира, али она се експлицира, или посредно исказује, само као намјера приписана приповједачу. Зато можемо рећи да је одређујуће за исповијест постојање намјере да се оствари јединствена перспектива. У реалности то изгледа тако да се исповијест остварује управо упркос тој намјери. Како претпостављена намјера стално измиче приповједачу, а он настоји да је по сваку цијену оствари, настаје одсудна динамика тог жанра и оно што је одваја од свих других облика приповиједња у првом лицу. Само приповиједња, односно садржај приповиједња, прича, настаје као свједочанство да се намјера не може остварити. Метатекстуални дио приче има улогу да ублажи или да сасвим замаскира опирање приче да се покори једној перспективи. Исповијест тако постаје свједочанство о немогућности свођења приче на једну перспективу.

Када се ствари овако поставе, питање је како треба разумјети, са једне стране, концепт приповједача као неког ко треба да наметне јединствену перспективу, а, са друге, опирање текста да јој се повинује. Ријеч је о томе да приповједач, причајући своју причу досљедно искрено и тачно, и то причу о гријеху, огрешењу, најшире схваћеном, треба да од подразумеваног адресата задобије милост, разумијевање, опрост. Ова веома поједностављена

схема, коју у основи садржи свака исповијест, свједочи о томе да је њен приповједач исповијести конципиран тако да треба остварити веома јасан циљ. Телеологија његовог причања и његове приче зависи од његове способности да свога адресата убиједи да је рекао све како је било без остатка – тачно и искрено. Да би се испунила сврха његовог причања, оно мора бити досљедно и монолитно – дакле, унисоно.

Историја исповијести говори о томе да исповједно приповиједање никада не може испунити своју сврху. Пукотине у причи ће увијек постојати и она, заправо никада неће бити насилно једногласје. Разлог за то је у најмању руку двојак. Прво, ријеч је о томе да се језик увијек опире свођењу на једногласје. Увијек се приповједачев глас мултипликује, настојећи да не буде противрјечан, и то управо јер инсистира на својој непротиврјечности. Језик показује двоструку немоћ исповједника. Он не може да влада садржајима своје свијести и(ли) подсвијести. Они у процесу вербализације постају моћнији од њега и јављају се тамо гдје он уопште не жели да буду присутни. Парадоксално, језик, који би требало да буде његова моћ у контролисања тих садржаја, постаје његова слабост. Тако намјеру исповједног субјекта осујећују и његови унутрашњи садржаји и језик којим их артикулише. Затим, сам процес самоиспитивања, ако за тренутак и занемаримо императив његове кохерентне вербализације, одбија да се повинује већ задатом оквиру. Никада се унапријед не зна шта ће бити наредни корак, наредно подручје, а камоли крајњи резултат тог сложеног процеса. Притом, није ни битно да ли су приповједачев предмет садржаји из његове прошлости или из његове садашњости. Њихова егзегеза је заправо тренутак исповиједања – тренутак када настаје исповједни исказ.

Ваља напоменути да ове разлоге исповијест дијели са другим типовима (романа) приповиједаним у првом лицу, али да се она од њих разликује управо у томе што се заснива на опирању датостима таквог приповиједња. Зато исповијест почива на телеологији која јој увијек измиче и која се никада не може остварити.

Други разлог због којег исповијест не може да оствари своју телеологију тиче се практичних датости текста. Исповијест је по својој природи текст који не може бити завршен, да би био завршен, морао би у себе имати уписан опрост. У исповијести завршетак увијек подразумијева трансгресију у односу на примарни текст. То се често постиже оквирном причом, о чему ће бити ријечи поводом романа позног модернизма у српској књижевности.

Међутим, важно је имати у виду да: „Завршавање не долази нужно на крају наратива. Заправо, до њега уопште не мора да дође и стога је за тумачење наратива веома важно да разликујемо појмове краја и завршавања.“ (Абот 2009: 101) За исповијест је важно да исповједник задобије љубав и разумијање својих адресата. Августин поводом тога каже: „Али пошто љубав све верује, барем међу онима које међусобно повезује у једну целину, и ја се, Господе, теби исповедам, тако да чују људи којима не могу да докажем да истину исповедам, али ми верују они чија љубав према мени им отвара уши.“ (Августин 2017: 234) На тај начин он остварује сврху своје исповијести и омогућава јој завршетак. Овдје треба напоменути да је телеологија Августиновог дјела ипак другачија у односу на ону која ће бити карактеристична за касније исповијест, јер: „Иако већи дио његове исповијести говори о процесу самоспознаје, он подразумијева да га писање властите приче води до спознаје Бога: јер, исповиједајући се долази до спознаје Бога, спознаје себе онаквог кавим га Бог зна, на крају дијелећи божанску перспективу.“ (Фостер 1987: 21) Управо божанска перспектива Августину омогућава да успостави стабилну тачку свога исповиједања.

Наравно, овдје треба напоменути да се исповијест кроз вријеме мијењала и да је проблем њене телеологије постајао све интригантнији како се она удаљавала не само од Августина, него и од русоовског типа исповијести и све више приближава позном модернизму или постмодернистичком приповиједању. Тако, на примјер, „пијетистичке исповести XVIII века имају, углавном, веома снажан принцип телеолошке организације, принцип постепеног

откривања истине и аутентичности вере“, чиме је проблематизовање искренности потиснуто у други план, али у савременој књижевности „бројни аутори хомодијагетских фикција желе да се ослободе аристотеловског модела узрочности чинова у корист отворенијих и нетелеолошких облика“ (Шефер 2001: 276).

Други начин да се исповијест заврши и оствари своју сврху о утисак завршености је приповиједање мотиву смрти. Тиме се нарочито користе романи о којима ће бити ријечи. Смрт и приповиједање иначе се често разумију као два супротстављена принципа. Уколико се најопштије жели представити суштина књижевности они се доводе у везу. Међутим, с обзиром на свој концепт исповијест готово увијек има меморијали карактер, па је она увијек за корак ближа смрти. Смрт представља и дословну међу исповиједања. Исповједни субјект се увијек исповиједа мислећи на смрт и свјестан своје смртности.¹² У свим романима о којима ће овдје бити ријечи исповиједање се и дословно догађа пред лицем смрти. Исповијест тако упркос својој отворености има завршетак, јер је приповједач, односно исповједни субјекат од „смрти посудио ауторитет“ (Бенјамин 1986: 175).

Захваљујући свођењу приповиједања у једну тачку на крају, у смрт, исповијест добија и своју коначност. То значи да се и напетост између намјере да се оствари коначна сврха и препрека које јој то не дозвољавају, такође, своди. Управо смрт, а не успостављање досљедне кохерентности дозвољава исповијести да оствари своју телеологију.

1.5. Перформативност исповијести

Приповиједање у првом лицу увијек је код теоретичара изазивало нарочито инетересовање. Због тога је добијало и најразличитије статусе. Један од најрадикалнијих је онај Кете Хамбургер, која искључује приповиједање у првом лицу из своје концепције фикције, јер оно посједује приповједача. Ма колико упитна била ова теорија, она гласно поставља питање статуса приповједача у првом лицу, односно снажније претензије таквог приповиједања на истинитост, која почива на претпостављеној искренности приповједача. Ауторка истиче да: „Приповједач у првом лицу не ‘производи’ оно што приповиједа, већ приповиједа о њему на начин сваког другог исказа стварности [...]“ (Хамбургер 1976: 300)

У филозофији језика исказ који је у првом лицу, односно који ја изриче о себи или о стварности са залогом сопственог ја има нарочиту вриједност. Уколико приповиједање у првом лицу прихватимо као Хамбургерова изван граница фикције, оно добија перформативи карактер, а: „перформативи имају способност ‘чињења говорећи’ изражавајући се у првом лицу јединине индикатива презента. Израз ‘ја обећавам’ (или тачније ‘ја ти обећавам’) има тај специфични смисао обећања кога нема израз ‘он обећава’, који чува смисао констатива или, ако се више воли, смисао једног описа.“ (Рикер 2004: 49) Осим тога, говорећи терминологијом филозофије језика, исказ који изриче исповједни субјекат у исповијести има снажну илокутивну снагу, јер: „[...] два исказа: ‘мачка је на простирачу’ и ‘ја тврдим да је мачка на простирачу’ имају исту истиносну вриједност. Међутим, први има транспарентност једног исказа који је сасвим прожет референцијаним односом, а други непрозирност једног исказа који рефлексивно упућује на своје сопствено исказивање. Префикс експлицитних перформатива постаје тако модел за језички

¹² О односу смрти и приповиједања постоје многе теорије. Нарочито је занимљива теорија Питера Брукса (види: Брукс 1992), о чему ће бити више ријечи поводом Селимовићевог романа *Дервиш и смрт*.

израз илокутивне снаге за све исказе.“ (Рикер 2004: 50) Исказ у исповијести има карактер другог типа исказа. Он је увијек упућује на сопствено исказивање. Ја у исповијести увијек изражава себе.

Када Рикер говори о индикаторима перформативности, он истиче и сљедеће: „Кад се узме у односу према чину исказивања ‘ја’ постаје први од индикатора; он указује на оног који себе самог означава у сваком исказивању које садржи ријеч ‘ја’, повлачећи у свом слиједу ‘ти’ саговорника.“ (Рикер 2004: 52) Перформативни карактер исповијести манифестује се и кроз наглашену комуникативност. Саговорник је увијек присутан сваком исповједном исказу. Бахтин примјеђује везу између остваривања исказа у ставности и његове правне и етичке вриједности и начина на који се он испољава у исповијести:

„Човек који говори и његова реч као предмет мишљења и говора у етичкој и правној сфери разматрају се, наравно, само у правцу стручног интересовања тих сфера. Тим стручним интересовањима и оријентацијама потчињени су и сви начини преношења, обликовања и уоквиравања туђе речи. Елементи уметничког приказивања туђе речи могућни су, ипак, и овде, нарочито у етичкој сфери: на пример, приказивање борбе гласа савести са другим човековим гласовима, унутрашња дијалогичност покајања и сл. Уметничко-прозни романескни елемент у етичким расправама, а нарочито у исповестима, може бити веома значајан: на пример, код Епиктета, Марка Аурелија, Августина, Петрарке, присутни су зачеци ‘романа искушења’ и ‘романа васпитања’.“ (Бахтин 1989: 112-113)

Међутим, исказ у исповијести, иако има облик аутентичног перформативног исказа, у смислу активног приповједача који не описује него формира предмет, јесте увијек фиктиван. Са друге стране, он се никада не смије престати остваривати као перформативан, јер исповијест у том случају губи на својој аутентичности. Наравно, статус Августиновог исказа и Русоовог или исказа приповједача у романима каснијих епоха немају исту снагу. Заправо, од Русоа почиње борба исповједог исказа да одбрани неупитност своје перформативности:

„Овде се тек може одмерити сва новост коју доноси Русоово дело. Језик је постао место непосредног искуства, остајући уједно инструмент посредништва. Он потврђује и пише инхерентност са његовим унутрашњим ‘пореком’, и потребу суочавања са судом, то јест потребу да буде правдан пред универзалношћу. Тај језик више ничег заједничког нема са класичним ‘дискурсом’. Он је бескрајно одлучнији, и бескрајно несталнији. Реч *јесте* аутентично јача, али, с друге стране, она открива да савршена аутентичност и даље недостаје, да пуноћу ваља још освојити, да ништа није сигурно ако сведок не да свој пристанак. Књижевно дело не тражи више читаочев пристанак на неки истину која се, као ‘треће лице’, умеће између писца и његове публике; писац себе обележава својим делом и тражи потврду истинитости свог личног искуства. Русо је открио те проблеме; он је стварно измислио нов став који ће постати став модерне литературе (даље од сентименталног романтизма, за који су Жан-Жака учинили одговорним); може се рећи да је он први који је, на примеран начин, иживео опасни споразум између ја и језика: ‘нови савез’ у којем човек бива реч.“ (Старобински 1991: 229)

Исказни субјекат у исповијести може једино да се оствари кроз ријеч, односно кроз свој исказ. Исповједни дискурс изнутра све интензивније освјешћује ову датост. У романима позног модернизма она се јавља као отворена сумња у перформативност властитог исказа оног који казује своју исповијест. Тако је мало шта сачувано од Русоове наизглед наивне самозадовољности када својим срцем гарантује вјерност испричаноог, савим сигуран у снагу онога што каже: „Ето, такви су били греси и заблуде моје младости. Испричао сам о њима

повест са верношћу којом је задовољно моје срце.“ (Русо 1950: 317) Он се ниједног тренутка не осврће на противрјечности у које је упао и на своју борбу са језиком. Роман ће тек касније у својој историји рађати исповједне субјекте који су све свјеснији немоћи свога говора и све упорнији да не оставе утисак немоћи, па макар прибјегавали и цинизму као једином начину да се колико толико остане изнад властите немоћи пред језиком.

1.6. (Комплементарност) и динамика – Зашто исповједни дискурс и позни модернизам у српској књижевности?

Питање је на крају шта роман позног модернизма у српској књижевности говори о исповједном дискурсу, гледано из чисто (књижевно)теоријске перспективе, односно, што је преваходније, који умјетнички, естетски, поетички, приповједни, сазнаји потенцијал исповједни дискурс има у роману позног модернизма, гледано из перспективе тумачења књижевног текста. Да би се оправдао избор поетике и понајприје самих дјела која су грађа за истраживање, прво је неопходно издвојити (или сумирати до сада истакнута) важна обиљежја позног модернизма која су или би могла бити у некаквом односу са основним претпоставкама исповједног дискурса. Избор грађе требало би образложити експлицирањем (естетске) специфичности, али и егземпларности (ако рачунамо на теоријску перспективу бар у позадини или у суми тумачења) умјетничког остваривања исповједног дискурса у изабраним дјелима.

О модернизму је било ријечи у контексту његовог значаја за *развој* романа, односно романа који у себи има на било који начин остварену исповијест. Позни модернизам је *тренутак* када се јасно назире нове постмодернистичке поетике. Однос исповједног дискурса и модернизма у том тренутку постаје нарочито динамичан. Једно другом служе како својеврсна лакмус хартија. Посматрајући једно кроз друго или њихов саоднос може се, заправо, дубље разумјети њихова бит, однос према традицији коју баштине (модернистичкој/исповједној) и наслутити смјер будућих трансформација.

Прво би требало сагледати управо однос позног модернизма према цјелокупној богатој модернистичкој традицији, али и према наступајућим тендецијама у умјетности, које ће се убрзо подвести под термин постмодернизам. Ако би се најуопштеније настојали одредити модернизам и постмодернизам, то би могло да се каже и на сљедећи начин:

„У целини, модернизам се може одредити као револуција, која тежи да поништи културну условност и релативност знакова, те да утврди безусловност бића, безусловност што се налази изван њих, како год било тумачено то чисто, изворно биће: ‘материја’ и ‘економија’ у марксизму, ‘живот’ у ничеанству, ‘либидо’ и ‘несвесно’ у фрејдизму, ‘стваралачки нагон’ код Бергсона, ‘ток свести’ код Виљема Џејмса и Џејмса Џојса, ‘егзистенција’ у егзистенцијализму [...]. Постмодернизма, као што је познато, оштро критикује модернизам управо за ту илузију ‘последње истине’, ‘апсолутног језика’ и ‘новог стила’, који кобајаги откривају пут до ‘чисте реалности’.“ (Епштејн 1998: 6)

Критика модернизму не долази само споља, од нове, наступајуће поетике. Модернизам се у свом зрелом облику сам суочава са посљедицама *испитивања* у које се упустио. Позни модернизам могли бисмо стога назвати повишеном самосвијешћу модернизма, која је по себи преиспитивање својих основа, али у оквиру властитих датости и још увијек властитим средствима.

Иако неки теоретичари роман проглашавају изабраним жанром постмодерне¹³, роман је свакако одредио и биће модернизма, нарочито у његовом најзрелијем виду¹⁴. Роман зато има важно мјесто у модернистичким самоиспитивањима. *Крајња* питања модернизма попут идентитета, артикулације језика и у језику, комуникације, истине, прозирности, човјековог односна према тековинама цивилизације и сл., постављена су у тим модернистичким романима, односно на њима и око њих су засновани важни романи позног модернизма.

Исповједни дискурсе налази битно мјесто у овом процесу. Као што се настојало показати, од самих почетака *модернизације* романа имао је своју улогу. Присуство исповједног дискурса у роману није губило на значају ни касније. Напротив, како је модерни роман бивао поетички разноврснији, однос исповједног дискурса и романа је постајао занимљивији и динамичнији.

С обзиром на карактеристике исповједног дискурса попут пропитивања истине, истинитости и аутентичности, идентитета, борбе са језиком, исповједни дискурс не губи на значају ни када је ријеч о роману позног модернизма. Будући да се иста питања постављају на обје стране, успоставља се један однос комплементарности. Наравно, сва питања у вези са исповијешћу постоје од како је настала прва исповијест. Она се само актуализују на нове начине у зависности од тога у каквом су се (поетичком) контексту нашле и о каквој умјетничкој инвенцији је ријеч.

У класичним романима (српског) класичног и позног модернизма исповједни дискурс се користи тако да се показује сва његова комплексност и могућности које има у пропитивању најразличитијих (не)поетичких проблема. Исповједни дискурс има дјелатну улогу у творењу приповједног карактера појединих репрезентативних романа, али наилази и на отпор управо при устројавању приповиједања, од њега се знаковито узмиче, иронизује се или чак банализује у свом настојању да се успостави као доминантан дискурс. Због тога се може говорити не само о компатибилности дискурса позног модернистичког романа (у српској књижевности), него и о врло динамичном односу, толико динамичном да неријетко има и дезинтегришући карактер. Њихово прожимање у сваком случају представља интригантан подручје за испитивање датости и једног и другог.

1.6.1. Исповједни дискурс у српској књижевности

Приповиједање у првом лицу у историји романа имало је разне видове. У покушајима класификације због тога се говори о епистоларном роману, роману у облику дневника, лирском роману, роману тока свијести, мемоарском роману, па и исповједном роману. Међутим, поставља се питање шта би била специфична одредница исповједног романа – шта би га разликовало од свих осталих облика приповиједања у првом лицу, а по чему би се пак исповједни роман разликовао од нефикционалне исповијести¹⁵. Када је о првом дијелу проблематике ријеч, најчешће се као одредница исповједног романа наводи самоиспитивање, наглашена смосвијест, јединствено гледиште, склоност приповиједача да контролише и бира

¹³ Тако, на примјер, Линда Хачион, водећи се И Гасетовом констатацијом „да је свака епоха склона одређеном жанру“, сматра „да је роман (уз архитектуру) постмодерни жанр“ (Хачион 1996:74).

¹⁴ Наравно, дало би се полемисати у зависности од тога како се користи термин модернизам – у значењу поетике, у значењу епохе; како се разумију и дефинишу границе и сл. О самом термину овдје је претходно било ријечи.

¹⁵ Различити су ставови о томе само када је ријеч, на примјер, о, у сваком смислу репрезентативним, Русоовим *Исповијестима*.

материјал који ће представити у својој причи (видјети Томашевић 1989: 33–34). Граница фикционалности се одређује најчешће с обзиром на степен аутентичности, односно врло произвољног утиска могућег и вјероватног у оквирима испривовиједаног.

Избјегавање термина исповједни роман оvdје проистиче из чињенице да је веома тешко, такође немогуће, а најчешће неразумно *технички* стриктно одредити када почиње исповиједање, а када примат пружима нека друга техника приповиједања у првом лицу. Осим тога, модерни роман нуди могућности испољавања исповијести на различитим нивоима приповиједања, са промјенљивим опсегом или се напросто само поиграва рудиментарним одредницама исповијести, избјегавајући да је оствари у тексту романа. Стога, роман не мора бити *исповједни роман* да би се исповијест остварила као релевантан чинилац романеског свијета. Термин исповједни дискурс односи се управо на интенцију да се субјекат суочи са самим собом како би објаснио, али и разумио властиту страст, кривицу, живот уопште. Он има слободу да бира којим ће путем кренути у самоанализу, којим ће се средствима користити, колико ће искрен према себи бити, колико ће дубоку ићи, да ли ће се и како осврнути на шири контекст своје самоанализе. Међутим, како ће исповијест бити казана, написана, односно представљена – остварена у тексту (романа), неће утицати на присуство/одсуство исповједног дискурса (без обзира на то што начин остваривања исповијести у тексту веома утиче на њен смисао и њено значење, а посљедично и на смисао и значење романа, односно текста у којем се остварила). Исповједни дискурс је и мање и више од исповједног приповиједања. Он се не мора реализовати као цјеловита приповједна структура. Али, са друге стране, надилази одредницу исповједног приповиједања, обухватајући и начин остваривања (присуство/одсуство, дјелотворност/недјелотворност, аутентичност/неаутентичност) исповијести.

Ако бисмо се ограничили на исповједни тип приповиједања, ма како га у крајњем случају одредили, а при томе настојали, бар у најкраћем, предочити развој исповијести у српској књижевности, онда бисмо се морали одредити на сљедећи начин:

„Српска књижевност нема богату традицију исповедног романа. Први роман-исповест код Срба настаје 1928. године. То је роман Сиба Миличића *Величанствени бели брик Свети Јурај*. Две године касније (1930) појавио се роман Александра Илића: *Глувне чини*. Послератна српска књижевност први велики роман-исповест добија објављивањем Селимовићевог романа *Дервиш и смрт* (1966). Од истог аутора 1970. године српска књижевност је добила роман *Тврђава* који такође садржи елементе исповести. Исте године Борислав Пекић објављује роман *Ходочашће Арсенија Његована*. Годину дана касније (1971) појавила су се два исповедна романа: *Каин и Авељ* Живојина Павловића и *Дајмонион* В. Ј. Јовановића. Последњи значајнији роман-исповест у оквиру српске књижевности појављује се 1977. То је роман Славка Лебединског: *Касни ораси*.“ (Томашевић 1989: 32)¹⁶

Проблем оваког сагледавања улоге исповијести у српској књижевности није само, како аутор сам каже, штур списак и упитност критеријума на мјестима, него и нужно пропуштање различитости остваривања исповијести у српској књижевности. Уколико се одредјелимо за

¹⁶ Аутор се оgraђује и признаје да би избор могао бити узак, истичући проблематичност критеријума за одређивање исповједног романа: „Свакако, будући да је веома тешко дати дефиницију исповедног романа, а нарочито поставити строгу дистинкцију између лирског романа у првом лицу јединине и исповедног романа, ова ‘листа’ српског романа-исповести може се учинити штуром, чак произвољном. Но, на нама је, пак, да у другом делу овог рада, када будемо развијали поетолошку аналитику српског романа у првом лицу, опширније изложимо свој став и мишљење управо у погледу дистинкција и да их практички оправдамо.“ (Томашевић 1989: 32).

могућност да користимо одређеницу исповједног дискурса¹⁷, уочићемо елементе исповијести од самих почетака српске романескне традиције.

*

Роман у српској књижевности, као и уопште оно што називамо новом српском књижевношћу, на сличан начин као и европски израста из духа наглашене потребе да се човјек позабави самим собом:

„Уметничко приповедање, са тек наговештеним тренуцима фикционализације, у српској књижевности јавља се, дакле, као колатерална одлика меомоарско-документаристичке прозе, саморефлексивним сведочењем освешћеног појединца, у врло упечатљивим аутобиографским списима послебарокног и просветитељског типа (Доситеј Обрадовић, Сава Текелија, Герасим Зелић, Симеон Пишчевић, Јоаким Вујић, делимично и Милован Видаковић). Реч је о антропоцентричном раздобљу у којем индивидуализована, пластично описана и карактеристична људска фигура израста у централну тачку књижевног обликовања света, и то пре него што простор фикционалне прозе заузму у српској књижевности тада још недовољно развијене форме приповетке и романа. Пресудни дистинктивни моменат проглашавања *самог себе* за књижевног јунака свој врхунац и пун опсег досежеу периоду романтизма у којем се формира представа јаког субјекта, премда се он и даље на овај или онај начин у прози, а нарочито у поезији, одређује према трансценденталној инстанци.“ (Пантић 2015: 16-17)

Без обзира на спрегу са нефункционалним из ове окренутости саморефлексивности развиће се и први роман који у себи има и оно што називамо исповједним дискурсом. Наравно, питање је и који су аргументи да се нешто може сматрати романом. Тако се Доситејево дјело *Живот и прикљученија* често сматра аутобиографским романом или се бар разматрају могући чиниоци романа у дјелу (видјети: Пантић 2015: 23-31). Аутори који су сматрали да је Доситејево дјело роман, недвосмислено су у њему препознавали „исповједни карактер“. Тако Милорад Павић у књизи *Језичко памћење и песнички облик* истиче сљедеће: „Доситејев роман састављен је из два дела од којих је први писан у облику ‘поучног романа’, а други у облику романа у писмима. Дело се завршава необичним обликом, писмом у писму. Цео роман има исповедни карактер, али док у првом лицу преовлађује морализаторски тон, у другом делу рационалистичка наравоученија готово потпуно изостају.“ (према: Пантић 2015: 26)

Без обзира какав став имали о природи Доситејевог дјела када је ријеч о строгом жанровском одређењу, не могу се занемарити елементи блиски роману, па ни *исповједни карактер* значајног дијела текста. Започевши своју историју од Доситеја, исповједни дискурс ће своје право мјесто у српској књижевности пронаћи тек почетком 20. вијека. Наравно, елементе исповијести можемо пронаћи и у приповједним текстовима романтизма и реализма. Њихов

¹⁷ Наравно, и сам појам дискурса је веома проблематичан и због пролиферације у науци већ дуже времена тежи обухвати веома широк опсег значења. Овдје се употребљава у свом *основном* значењу, које би се могло одредити на сљедећи начин: „Дискурс бисмо, дакле, могли дефинисати као употребу језика и других знакова система, која се одвија преко изјава и изјавних радњи у специфичном друштвеноисторијском контексту, у конкретним комуникацијским ситуацијама. С њом се, у отвореном ланцу дијалогске размене, чува, гомила (а на тој основи и преобликује), изабрано подручје знања, вредности, представа. Дискурс је ред, склоп конвенција, који посредује између језичког система и појединачне изјаве, односно текста (између *langue* и *parole*) и који диктира устаљене тематике, језичке врсте и регистре, и обезбеђује посебне обрасце за творбу и разумевање речи. Обично је везан за поновљиве типове околности (заједно с материјалним, медијским и институционалним), у којима се одвијају комуникацијске радње.“ (Јуван 2011: 49) У случају исповједног дискурса то би значило да се подразумијева у ствари једну *културу исповиједања*, која у себи обухвата и жанровске одреднице, али их увелико и надилази, јер представља вид и услове једног типа комуникације истовремено.

приповједни карактер и улога прилагођени су поетици у којој су настали, али не може се рећи да је дошло до озбиљног *сусрета* романа и исповједног дискурса. Нови талас модернизације српске књижевности почетком 20. вијека означио је пак окретање интимистичким жанровима са наглашеним склоностима ка исповијести: „Када се модернизам тек био формирао, у Србији је, по узору на друге европске књижевности и под утицајем Шопенхауерове филозофије, значајну улогу одиграла струја исповедног и контемплативног доживљаја књижевности. Дошло је до интензивног ‘писања себе’ и текстуализације властитог искуства.“ (Кох 2012: 130)

Ауторка претходног пасажистичке да је ријеч прије свега о томе да се развија лирика, али истиче и различита прозна или остварења поетске прозе у прве двије деценије 20. вијека (почевши од самог краја 19. вијека) – приповијетке Вељка Милићевића, Станислава Винавера, Андрићев *Ex Ponto*, *Сапутнике* и *Писма из Норвешке* Исидоре Секулић, *Исповести* Милице Јанковић, *Писма из Ниша о харемима* и роман *Нове Јелене* Димитријевић, као и приповијетке и роман *Девојачки роман* Драге Гавриловић. Исповједни дискурс још увијек не само да није постао важан дио романа, него се колеба на граници фикције.

Међуратни период за српску књижевност доноси низ значајних романа. Исповједне елементе могли бисмо пронаћи, на примјер, у роману *Дневник о Чарнојевићу* Милоша Црњанског, али они су надвладани доминантним лирским проседеом. Исти је случај са односом према техници тока свијести у, послвије Другог свјетског рата објављеном, роману *Дан шести* Растка Петровића. Остају нам због тога мање-више романи са пописа који је сачинио Бошко Томашевић, а који је претходно наведен. Значајан сусрет исповједног дискурса и романа догодиће се тек у књижевности која је настала послвије Другог свјетског рата. Стога, може се рећи да исповједни дискурс, за разлику од исповједног романа, у српској књижевности има релативно дугу и богату традицију. Његов значај и улога у (не)фиционалним текстовима зависили су од општих поетичких прилика. Више је био примјењиван у жанровима који су на граници фикције, затим у поезији и поетској прози, да би значајну мјесто пронашао у романима објављеним послвије Другог свјетског рата.

Прецизно детектовање и егзегеза елемената исповједног дискурса у распону од Доситеја до позног модернизма био би неисцрпан посао са малим изгледима да буде и вриједан труда.¹⁸ Нарочито се чини излишним ако је циљ бавити се романом, јер, као што је истакнуто неколико пута, сусрет романа и исповједног дискурса у српској књижевности, догодиће се касније.

*

Иако се у српској књижевности исповијест у роману појављује релативно касно, посматрано у односу према западним књижевностима, то никако не умањује значај исповијести у српској романескној традицији. Чињеница је да су овдје изабрана дјела, која се редом сматрају класичним дјелима српске књижевности – *Проклета авлија* Иве Андрића, *Прољећа* Ивана Галеба Владана Деснице, *Дервиш и смрт* Меше Селимовића и *Ходочашће* Арсенија Његована Борислава Пекића, могу додати још знатан број значајних романа.

Циљ је да се романима, о којима је писано веома много, приступи из перспективе улоге и значаја исповједног дискурса у њиховим поетичким, сазнајним, мисаоним, естетским датостима. Романи су бирани прије свега по богатству варирања улога и начина остваривања исповједног дискурса у њима. Пошто је ријеч о изузетним романима, свака даља експликација била би сувишна.

Међутим, ипак је требало пронаћи заједнички именитељ у избору грађе. Исповиједање се увијек одвија у тренутку велике промјене код оног ко се исповиједа или кани исповиједати. Може бити ријеч о изузетним догађајима, спознајама, духовним искуствима. Неријетки

¹⁸ Свакако треба изузети дјела с почетка 20. вијека, која су овдје у великом броју и поменути, нарочито стваралаштво књижевница тог периода. О томе се неријекто исцрпно и пише у посљедње вријеме.

исповиједање се одвија у сусрету са смрћу. Најдубље увиде о себи субјекат исповијести може да оствари управо на концу свога живота. Извјесност смрти одсудно утиче и на начин на који ће се исповијест предочити, исприповиједати. У свим изабраним романима смрт бива непосредан мотив исповиједања и на низ различитих начина обиљежава карактер исповиједања. То је кључна сабирна тачка тумачења. Остале одреднице су богати и разноврсни варијетети испољавања суштинских одредница исповједног дискурса – показатељи испољавања исповијести на различитим наративним нивоима; баштињење, преобликовање, избјегавање или иронизовање исповједне традиције; признавање, дезинтеграција, банализовање односа истинитости и аутентичности; testimонијални потенцијал исповијести; ступање исповијести у динамичан однос са другим жанровима; потврђивање или разобличавање телеологије исповијести; испитивање перформативне моћи исповједног исказа.

Претпоставка је да ће тумачење изабраних романа истовремено потврдити релевантност исповједног дискурса у роману позног модернизму у српској њижевности, његов разнолик и богат потенцијал, али и понудити бар једну нову (сумарну) перспективу тумачења изабраних романа, ако је то више уопште могуће у њиховом случају. Без обзира на то или управо због тога што се у изабраним романима све претпоставке исповједног дискурса доводе у питање, и у већој или мањој мјери преобликују, а никада се до краја не укидају, што не чуди имајући у виду шири поетички контекст из којег настају, његова природа бива јаснија у својој комплексности. Стога, жеља је да се понуди бар за нијансу другачија перспектива из које би били посматрани велики романи у односу на узбудљиву замршеност исповиједања.

2. Посредована исповијест – Иво Андрић, *Проклета авлија*

„Свако мора да има свога исповједника,
јер би излудио са затвореним тајнама у себи.“
(Селимовић 2005:40)

Цијели роман *Проклета авлија* прожимају исповијести ликова посредоване на различите начине. Средишња исповијест је условно речено Ђамилова исповијест. Иако Ђамилова прича ни у једном тренутку није исповијест по начину (приповједног) обликовања, она омогућава да се остваре неки важни увиди у начине постојања исповједног у романескном дискурсу и њихом динамичном међуодносу. Ту су и исповијести других ликова. Битно различите од Ђамилове, али и међусобно, оне представљају каталог могућих исповједних ситуацији, повода за исповиједање, стилова исповиједања. Захваљујући лику фра Петра и његовој мудрој опрезности, односно личној филозофији отклоне од интимног исповиједања успостављен је и метатекстуални однос према исповиједању. Тако предочено присуство исповијести у Андрићевом роману могло би се учинити као слика типског односа модерног романа и исповједног дискурса. Насупрот томе, у *Проклеtoj авлији* се преиспитује и на мјестима доводи у питање овај (са)однос. Захваљујући дубинском проблематизовању основа исповједног дискурса у модернистичком романескном проседу чињенице о њему у датој романескној структури бивају очигледније.

Једно од важних обиљежја исповједног дискурса у романескном пољу јесте аутобиографско приповиједање у првом лицу које се протеже на већем или мањем простору, уоквирена *уводном/завршном* причом или коментаром или напросто остварена као цјеловита романескна прича. Исповијест се у том случају успоставља на начин на који то чини и нефикционална исповијест. Литерарна средства су иста, а тон зависи од онога што се настоји саопштити исповиједањем интима фикционалног (или нефикционалног) лика. Најдубљи интимни садржаји у том случају саопштавају се кроз (искрено) приповиједање о себи. Модерни роман управо настаје у правом смислу ријечи на тим основама. А како приповиједање о себи постаје све усредсређеније, отвара се проблем одавно уочене модернистичке празнине. Цијели исход се завршава у негативитету:

„Агенс симулације или илузије, екран или замка, мутно или криво огледало, самољубље се налази у првом плану сваког описа унутрашње комедије коју човек игра пред самим собом. Њега упорно призивају писци који се тешње или лабавије везују за велики августовски ток у XVII веку; у интересовању за сопствену личност, које свакога везује за себе, они виде двосмислену особину, драгоцену утолико што су повлачења у себе и прибирање услов свакога духовног живота, кобну због наклоности која свакога наводи да себе посматра не зато да би себе упознао и осудио, већ да би себе више волео; јер претворити се у ‘средиште свега’ значи изврнути поредак. Уз то, ја, чим почне себе да истражује, открива у себи мрачну дубину у којој се губи не ухвативши ништа.“ (Русе 1995: 54)

Андрићев роман нуди другачију могућност односа исповједног и романескног. Исповједно у његовом роману никада није дато у свом основном облику озбиљног интимног самоиспитивања у првом лицу. Према исповједном дискурсу се гледа из унутрашње и спољашње перспективе, која је умногоме помјерена за један модернистички контекст.

Главна напетост између романескног и исповједног дискурса код Андрића тиче се вриједности интимне исповијести. Интимни исповједни дискурс се на структурном, али и метатекстуалном нивоу испоставља као недостатан медијум за посредовање важних истина. Она

у свом основном облику нема моћ да се издигне из банално личног. Такав тип исповијести приказан је у виду карикатура исповијести ликова који су опсједнути причом о себи. Они имају различите стилове и различита је потка њихове приче, али крајњи исход је промашен. Тим исповијестима се не постиже циљ којем тежи свака исповијест – нема разумијевања себе нити се задобија разумијевање од других, нема признања за којим се жуди. Оне су израз помамне, али празне логореичности. При томе, не треба заборавити да су све те исповијести наглашено фикционализоване. Због тога и дјелују као карикатура недостатних (фикционалних) исповијести с претензијом на истинитост, изразите, али краткотрајне популарности. Наравно, писац се према овом типу исповједника и њихових исповијести не односи крајње негаторски нити их до краја укида. Оне су присутне у оној мјери у којој треба да испоље своју природу и да се остваре као предмет тумачења. Такође, у њима се често препознаје Андрићево саосјећање према ликовима исповједника:

„Но ако у начинима поимања у понечему следи културну инерцију, ауторски наратор *Проклете авлије* не прибегава јој и у начинима приповедног представљања, што ће рећи да не подлеже искушењу сузбијања имагинације мање или више душевно померених становника Авлије, већ у свом емпатијском напору интерпретира њихове компулзивно фикционализоване исповести, унеколико их, додуше, при томе ‘преиначавајући’ и прилагођавајући.“ (Брајовић 2011: 107)

Андрићев однос према исповијести и исповиједању ипак није тако једноставан. Нису све исповијести испразне и баналне, добар садржај за површну војерску забаву. Исповијест може да има много озбиљније исходиште. Крајња консеквенца таквог исповједног процеса је нешто што је у супротности од полазишта сваке исповијести. Дубоко лично самоиспитивање, с намјером или стицајем околности подузето, за крајњи резултат има откривање свеопштих и свевремених образаца (човјековог) постојања. *Ја* које је кренуло или се нашло у самоиспитивању своје путовање завршава у сфери општости, и то како би себе препознало у њој. Исповијест тако долази у додир са митским и с њим успоставља својеврсну динамичну дијалектику. Због тога код Андрића исповијест у свом аутентичном облику нема за последицу (модернистичку) празнину. Она резултује пуноћом смисла. Смрт исповједника само је потврда њене аутентичности. Исповијест у овом процесу надвладава саму себе, уздиже се изнад својих ограничења и постаје аутентична у највећем могућем степену, а управо је аутентичност камен спотицања исповједног дискурса у свим контекстима.

Важна компонента проматрања исповједног дискурса код Андрића је и његов testimонијални карактер. Иако нигдје немамо непосредно приказану исповијест, па ни исповијест у оквиру истражног поступка, што би могло бити индикативно и о чему ће касније бити више ријечи, упечатљиви су примјери исповијести као свједочанстава са *правним* последицама. Андрићев приповједач, али и ликови, нарочито фра Петар, према (овом облику) исповијести имају зазоран однос. У роману је предочена и цијела филозофија принуде. У том виду исповијест постаје сушта супротност онога што би требало да представља, али не на (*позитиван*) начин претходног типа исповијести. Субјекат би у исповијести требало да освоји своју субјективност. Она у основи представља неограничену слободу појединца да влада властитим самоиспитивањем. Самоиспитивање је у власништву онога ко се прихватио тога посла. Он има право чак и да не говори истину, да манипулише претпоставком да је у основи исповијести искреност. У изнуђеној исповијести субјекат¹⁹ је потпуно подређен. Лишен је

¹⁹ Занимљиво је да савремени теоријски концепти управо инсистирају на двострукој природи субјекта, који је у исто вријеме актер, али и неко ко је подређен. Настојећи да те увиде сумира Џонатан Калер истиче следеће: „Субјекат си поставља питање: ‘Ја?’ Јесам ли такав какав јесам због околности? Какав је однос између индивидуалности појединца и мојега идентитета као члана неке групе? И ко које је мјере оно ‘ја’ које сам, ‘субјект’,

слободе управљања властитим исказима. Они унапријед имају одређену форму, а у свијету Андријевог романа чак и задат садржај.

Специфичан однос према исповијести Андрић показује и начином на који су вишеструке исповијести остварене у његовом роману. Чињеницом је да исповијест код Андрића увијек посредована. Посредовање исповијести је својеврсни парадокс романа. Исповијест је толико присутна, стално се неко исповиједа, више је ликова исповједника, више стилова исповиједања, различити односи ликова према исповиједању, али нигдје нема аутентичне непосредно у цјелости испричане исповијести. Ово би се могло различито тумачити. Наравно, то понајприје отвара простор за расправу која се често водила поводом овог романа – да ли је роман свједочанство о смрти приповједача (и приче) или пак њиховог тријумфа.²⁰ Може се разумјети и кроз призму често наглашаване Андрићеве поетичке тежње ка језгровитости, односно стилским карактером његовог приповиједања. Међутим, сигурно је дио истине и у пишевом односу према исповијести као таквој, односно њеним могућим облицима. Због тога се већ претходно издвојеним типовима исповијести у Андрићевом роману треба још једанпут вратити у контексту начина на који су представљене.

Исповијест је понајчешће банална, неаутентична, израз болесних тежњи, личних фрустрација, исувише фикционализована, па тако и неистинита или неискрена. Такве исповијести су у први мах привлачне, али брзо се губи интерес за њих. Занимљиво је да такве исповијести Андрић приказује понајвише у њиховом непосредном облику. Овом типу исповједника дато је да се самопредставе у највећој мјери, иако их прати коментар којим се контекстуализују и интерпретирају, и то без ироније, у готово сажалјивом тону.

Други вид исповијести је аутентична лична исповијест, Ћамилова исповијест. Она је у Андрићевом роману много прокаженија од баналних исповијести доконих и затвореника са разним опсесијама. Специфично отпочет процес самоиспитивања код Ћамила резултује самопрепознавањем. Процес самоиспитивања га доводи у затвор, а самопрепознавање у извјесну смрт. Прича о Ћамилу довољно по себи говори о Андрићевом односу према исповијести. Пишчев резонер фра Петар у неколико наврата то и експлицира. Међутим, иако опасна, оваква исповијест није лишена и позитивног вриједносног предзнака. Најчешћа мана исповијести увијек је опсесивна, чак манична усмјереност исповједног субјекта ка себи. Исповједни субјект тако не само да занемарује свијет и друге људе, него живот у свој његовој разноликости. Тиме, такође, губи ширину перспективе из које посматра. На крају, губи и могућност да достигне истину за којом трага. Ћамилова исповијест од почетка до краја није егоцентрична и управо зато је и аутентична, и сврховита, и истинита. Тако се открива читав један (нови) модус исповиједања и вриједно исходиште исповједног процеса

Тестимонијални карактер исповијести има задатак да покаже како функционише најсуровији вид присиле који човјек може искусити. Исповијест је ту, као што је већ истакнуто, потпуна супротност онога што би требало бити.

Дакле, код Андрића је исповијест посредована јер је најчешће израз болесне тежње да се фантазира о себи, па је неаутентична и није вриједна као таква да се оствари у причи. Ако је аутентична, нужно је опасна. Цијена таквог исповиједања је превисока. У најгорем облику исповијест је присилна.

Неприхватањем и проблематизовањем исповједног дискурса у романеском облику, Андрић показује да модерни роман исповијест не мора искоришћавати само да би показао

дјелатни субјект који изабире, а не она или он којему је избор наметнут? Енглеска ријеч субјекат (subject) већ сажима тај кључни теоријски проблем – субјект је актер или онај који дјелује, слободни субјективитет који нешто чини, као у ‘реченичном субјекту’. Али субјект је такођер *подврнут* (subjected), детерминиран [...]“ (Калер 2001: 128)

²⁰ Видјети, на примјер, у: Брајовић: 2011; Јерков 1996, Гартаља: 1979. или Ходел 2014: 135.

дисперзивност, неухватљивост и друге особине модерног субјекта, било дословно било скоро теоријски или у иронијском кључу, него даје напетост између модерног романескног проседеа и исповједног дискурса могуће успоставити као једно од основних смисаоних и структурних упоришта модерног романа. Како би се те тежње Андрићевог романа сагледале, о издвојеним аспектима исповједног дискурса биће детаљније ријечи у наставку.

2.1. Митско и исповједно

Исповијест се развија од почетка као грозничава потрага за аутентичним субјектом. Исповједник треба да одгонетне ко је и да себе прикаже у језику. Како је тај процес бескрајан, исповједни субјекат је увијек без чврстог упоришта за своју исповијест. Исповијест то дијели са другим облицима аутобиографског приповиједања јер се у свим случајевима таквог приповиједања полази од *ја*: „Онај ко каже *ја* једини зна да оно што мисли није оно што показује; једна од функција аутобиографског монолога могла би бити да драматизује ту супротност између наличја и лица.“ (Русе 1995: 71)

Оно што се у најопштијем смислу ријечи назива модерним романом почиње да се развија управо на основама драматизације о којој Русе говори. Развој тог типа романа је био веома интензиван ако се под тиме подразумевају многе инвентивне приповједне технике. Али, што су технике бивале суптилније и све дубље продирале у поре односа *ја* према себи, исход драматизације је постајао све неизвјеснији. У позном модернизму исход је ништавило.

У Ђамиловој исповијести Андрић избјегава тај пут усмјеравајући његову исповијест ка миту. Разлог за то би могао бити двојак – зато што избјегава негативан исход таквог процеса или зато што нема позитиван однос према пренаглашеном индивидуализму. Шта год да узмемо као неку до крајњих граница поједностављену интенцију текста, чињеница је да својим нарочитим односом према исповједном дискурсу Андрић избјегава да суочи свој роман са најчешћим питањем позног модернизма. Нуди рјешења који то питање штавише предупредују.

Андрићев однос према миту је веома често анализиран у литератури о његовим дјелима. Међутим, како би се разумио статус Ђамилове исповијести у том контексту, што је овдје предмет пажње, важно је разумјети однос мита као таквог и *развоја* романа, нарочито (ауто)биографског типа. Иако Андрићев роман не припада том типу романа, наглашавајући присуство исповједне форме у својој структури, гради веома важан однос према таквом начину обликовања романескне грађе.

Прво, занимљиво је да митско и роман имају један замјенски однос: „У ствари, баш у време кад се митска мисао повлачи (нећу рећи да нестаје) у позадини интелектуалног живота Запада за време ренесансе и током седамнаестог века, у европској књижевности се појављују први романи, замењујући наративне форме засноване на митолошком обрасцу.“ (Леви-Строс 2009: 50) Долазећи на мјесто мита, роман човјека почиње разумијевати и приказивати на један савим другачији начин. У зависности како се одредимо према *универзалности* мита и *персоналности* романа, ова смјену ћемо различито разумјети и вредновати. Ако се на залазак мита и бујање романа не гледа благонаклоно, то се углавном образлаже недостатношћу романа да посредује општу истину, али и истину уопште јер је увијек ријеч о фикцији. Чак и да се та истина прихвати, она је увијек парцијална, поједниначна:

„Роман је тако, с тог стајалишта гледано, рођен из становите деградације мита, односно, још тачније речено, он је рођен када је мит изгубио свеопће признање, па је бесмислена изгубљеност у случајностима једини темељ на којем се могу градити покушаји осмишљавања, покушаји који су нужно фикција. Повијесна индивидуалност, на којој се изграђује роман, тако је у бити негативно одређена: романа има напосто зато што нема митова; роман је чедо декаденције која прожима такву културу каква прегледну јасноћу митског свијета замјењује бескрајном отвореношћу све нових и нових питања без одговора.“ (Солар 1988: 70)

Роман се, дакле, од својих почетака развија у супротности у односу на мит. Усредсређеност на појединца за резултат је имала и развој за то својствених облика. Биографске форме су на путу развоја романа биле веома важне, јер:

„Биографска форма докончава за роман превладавања лоше бесконачности: с једне стране, опсег свијета се ограничава на обим могућих доживљаја хероја, а њихова сума је организирана правцем кретања јунака према смислу живота који се налази у самоспознаји; с друге стране, дисконтинуирано-хетерогена маса изолованог човјека, творевине стране смислу и бесмислени догађаји примају јединствену рашчлањеност довођењем у однос сваког појединог елемента са централним ликом и с проблемом живота који сликовито предочава животни пут.“ (Лукач 1990: 64)

Гледано из ове перспективе, роман омогућава један *хуманији* однос према појединачним искуствима, иако му је наизглед до крајњих граница сужена епистемолошка перспектива. Исповијест се убраја у оне аутобиографске облике који се најинтензивније развијају ка самоспознаји и у том смислу би се дало закључити да је сужавање перспективе у исповијести најдраматичније. То би могло бити нарочито индикативно с обзиром на утицај исповијести на *развој* романа.

Сусрет (модерног) романа и исповијести догодио се веома рано, у почетним фазама његовог развоја, и резултовао појавом нових врста романа: „После Русоа – заправо код Русоа – исповест се улива у роман, а ова мешавина производи фикционалну аутобиографију, *Künstlerroman*, и сличне врсте.“ (Фрај 2007: 371) У свим овим врстама романескни лик који се прихватио пута ка самоспознаји, трагања за властитим смислом, дјелује као изолована свијест. Због тога садржај романа чини само оно што је релевантно у одређеном тренутку самоиспитивања за тог појединца. Све остало остаје изван опсега романа. Осим тога, сам садржај романа нема средишње упориште, јер је процес самоспознаје по себи хаотичан. Као што Лукач и напомиње и наведеном пасажу, једино што све догађаје држи на окупу је лик, носилац те форме. Он бесмисленим догађајима даје смисао. Са друге стране, Лукач овдје, заправо, настоји истаћи да усредсређеност на један лик и његову свијест, односно његов животни пут, роману омогућава да први пут у свом развоју достигне способност да се представи као цјеловита и завршена форма и да као таква понуди смисао. Дакле, ослањање на биографску форму, роману омогућава да се усмјери на појединачна искуства и да пронађе упориште своје цјеловитости и завршености. Али, укида му широку перспективу коју су имале форме чији је насљедник. Међутим, овако сагледан однос између биографских форми и развоја романа није сасвим потпун.

Усредсређеност на појединца код биографских форми не подразумејева нужно сужавање перспективе, нарочито када је ријеч о исповијести. Ако се ствари пажљивије сагледају, неће бити тешко сложити се са Фрајем који каже: „Скоро увек, у исповести кључну улогу игра неки теоријски и интелектуални интерес за религију, политику или уметност. Успех у интегрисању мишљења о овим темама јесте оно што аутора исповести наводи на то да поверује да је његов живот довољно вредан да би о њему писао. [...] Исповест је такође интровертна, али

интелектуализована по садржају.“ (Фрај 2007: 372) Роману је сусрет са исповијешћу у том смислу могао понудити ширину бар када је ријеч о сагледавању друштва, односно роман је и на тај начин могао освојити једну *друштвену* универзалност.

Друштвена универзалност и ултимативна усмјереност на индивидуално веома брзо постају недостатне за разумијевање човјека у модернизму. Роман се ту поново сусреће са митом. Поводом Мановог односа са митом, а чије се дјело у често доводи у везу са Андрићевим окретањем миту (види: Тартаља 1979: 79–105), Глушчевић истиче следеће:

„Однос Манов према митском показује се у коначној консеквенци као чисто етички однос! Митско је зрела фаза у етичко-социјалном развоју како појединца тако и читавог човечанства. Ман изједначаје митско са типичним придајући им етичку вредност: то је сазревање за социјално и колективно, за укључивање у систем обавеза и дужности према заједници, стављање друштвеног интереса изнад појединачног интереса. Митско постаје средство за ослобађање од грађанског као синтезе себичности и разорног индивидуализма, на шта је индивидуа као појединачно биолошко биће већ по својој биолошкој дефиницији упућена. Митско инспирише противу разорног индивидуализма тиме што показује учешће у вечном укидајући закономерношћу понављања појам времености и распадљивости, што су биолошки атрибути индивидуализма.“ (Глушчевић 1970: 41)

Када модернизам постаје доминантан, у ери просвјетитељства, мит коначно губи потпуно своју изворну моћ, међутим, већ у деветнаестом, а нарочито у двадесетом вијеку постаје примамљив; уочава се његова изазовност у погледу могућности тумачења и смисла који нуди (види: Скарбороу 1994: 13). Мит своје ново исходиште проналази управо у књижевности. Иако се јавља и у поезији и драми, првенствено почиње да прожима роман.

Окретање ка миту, међутим, није за роман значило одбацивање индивидуализма као таквог, па ни приповједних техника ни форми приповиједања којима су искуства појединаца до тада посредована. Мит почиње да живи у симбиози с њима (понекад истина на њихов рачун). Довољно је само узети за примјер Џојсов *Уликс*, јер најпотуније говори о *поновном* сусрету мита и романа, и то у оном тренутку када роман достиже (скоро) врхунац у трагању за најинтимнијим садржајима индивидуалног искуства и њиховом приказивању. Индивидуално искуство се у том тренутку (не)очекивано прелива у митско. Различити су модуси у којима ће романописци ријешити овај чест сусрет, али за развој романа он има јединствен смисао. Препознајући се у миту индивидуално искуство, добија поново епистемолошку вриједност која му је одвајањем од мита била одузета.²¹

Чињеница да је *Проклета авлија* „својеврсни споменик надмоћи аутономне уметничке фикције, њеној способности да асимилиује и реинтерпретира колективне индивидуалне начине допирања до истине, дајући при том обресе глобалне и универзалне истинитости“, односно да је дјело „које довршава ‘епистемолошку парадигму’ модернизма на свој начин такорећи без остатка“ (Брајовић 2011: 155) треба да се разумије понајприје у контексту односа митског и романескног. У случају Андрићевог романа тај однос је посредован посредованим исповједним дискурсом – Тамилевом исповијешћу.

²¹ Није зачуђујуће што постмодерна критика модернизма управо почиње од указивања на, за постмодернизам проблематичан, однос према миту. У умјетности се уочава разлика између „модернистичке употребе мита као структуришућег средства“ и „постмодерног иронијског оспоравања мита као велике нарације“ (Хачион 1996: 93). Наравно, то је много шира и сложенија проблематика од оживљавања митске грађе у роману (позног) модернизма.

Сусрет митског и исповједног код Андрића се дешава захваљујући Ћамиловом лику. Он се у роману исповиједа два пута. При пут када то учини, наћи ће се у затвору. Други пут ће га исповијест одвести у сасвим извјесну смрт. Вријеме од прве до друге исповијести је вријеме Ћамилове дубоке самоспознаје. Врхунац тог процеса је препознавање у митском.

Митско је у корјену општег, универзалног, а исповједно личног, интимног виђења свијета. Да би се сусрели у једном потребно је да самоспознаја до које ће појединац доћи буде изезетног квалитета. Она мора бити дубока, лична и аутентична да би се субјекат који је бар за тренутак освојио свој идентитет препознао у општем. Питање је како се такав процес самоспознаје отпочиње, чиме је условљен и каквим околностима се догађа, те каква је улога других људи у томе.

Када се посвети исповијести, субјекат се од свијета окреће себи. Окретање миту, значи поновно окретање заједници која мит користи и разумије. Стога, питање односа митског и интимног/исповједног дискурса је питање комуникације. Ћамилова судбина сва је зависна од грубих, али и најфинијих узуса таквог комуникацијског устројства. Зато је неопходно узети у обзир све околности његовог исповједног процеса ако се настоји разумјети како се исповједни дискурс прелива у митски.

Ћамил је младић који се несрећним случајем није разумио са средином у којој му је одређено да обитава. Он чак не показује ни жељу да се друштвеним нормама са која не кореспондира на било који начин супротстави. Свјестан је да је то узалудан посао и радије се повлачи у свој свијет и предаје послу у коме сам (на почетку) поставља правила. Уживајући пуну слободу у свијету у који се склонио, он ипак не губи потребу да оствари бар минорну комуникацију са стварним живим људима којима је окружен. Превиђајући на тренутак тежину интимне ријечи у таквој средини несмотрено се повјерава о својим интересовањима. Његова трагедија почиње исповијешћу: „Почетак Ћамиловог краја је у несмотреном исповедању. Он поверава другу да се бави проучавањем Џем-султана и његовог доба. Исповедна реч је пала, кренула у свет и међу људе, и она сада има свој живот са неочекиваним обртима и значењима.“ (Џацић 1996: 136)

Иако не знамо шта је тачно и на који начин Ћамил исповједио, јасно је да је свака ријеч речена у контексту у којем не може бити схваћена на исправан начин. Да би исповијест остварила свој крајњи циљ – да би исповједни субјекат добио разумијевање онога коме се исповиједа – неопходно је да садржај исповијести кореспондира са начином на који се исповједни субјекат исповиједа, али и са способношћу слушаоца исповијести да га разумије. Сви ови елементи су у роману апстраховани. Нигдје нема дубље анализе Ћамиловог мотива нити анализе разлога због којих је његова исповијест кренула од уста до уста. Из дога се да закључити да су разлози банални и да је ријеч о исповијести која није требало да има нарочиту тежину. Међутим, суочена са друштвено-политичким контекстом његова исповијест постаје кобна.²² Исповијест као код се показује недостатном у друштвеном општењу. Указује да у друштву разумијевање није могуће. Прво онај коме се Ћамил исповиједао није разумио ни шта

²² Код Андрића нису ријетки случајеви да појединци не могу да буду схваћени у времену и околностима у којима им је дато да живе: „Ускраћеним за могућност да се заштите колективним идентитетом, и Колоња и Ћамил траже спас у духовном, контемлативном животу. Али, то је пут који их све више одваја од оне животне стварности која их је изневерила. Поново, њихове трагичне судбине показују да стварност коју су себи створили не може да их заштити, напротив. Као бумеранг враћени су у стварни свет који не познаје идеосинкразијски етос светова које су за себе одабрали. У страшном неспоразуму са стварношћу, у судару неспојивих категорија, обојица ће завршити свој земаљски живот.“ (Раичевић 2010: 125)

му је исповједио нити је способен да претпостави шта би се могло десити уколико интимна ријеч постане јавна. Када је постала јавна, они који воде рачуна о јавном говору нису је могли више тумачити с обзиром на природу који је имала у интимном окружењу.

Међутим, последице несмотреног исповиједања остављају траг и на Ћамилово разумијевање описаног комуникацијског процеса, али, што је важније, на сопствени положај у свијету који тако комуницира. Тек суочен са последицама прве исповијести Ћамил ће бити принуђен да преиспита себе и спозна ко је заиста. Иако је идентификација са Џемом почела савим извјесно прије затворских дана, она ће добити вриједност истинске самоспознаје тек после искуства грубих грешака у комуникацији и опасних неспоразума. Друга исповијест ће имати тежину пуне свијести о последицама са којим се исповједник исповиједа.

Друга Ћамилова исповијест није континуирана нити је тако приказана у роману. Састоји се од три фрагмента. Исповједни процес се у њима развија развија и кулминира у митском препознавању тек на крају. Што је исповијест ближа кулминацији, посреднички ланац се усложњава. Све те чињенице имају велики значај у разумијевању статуса и значења исповијести у овом роману и важно им је посебно посветити пажњу.

Први дио је Ћамилово исповиједање фра Петру. Он ту понавља садржај прве исповијести, због које се нашао у затвору. Прича о своме проучавању Џемове историје, односно саму Џемову историју. За разлику од првог пута, сада је нашао одговарајућег слушаоца, а и околности у којима прича су битно другачије. Зато исповијест казује „као да се ради о нечем што треба да буде казано што пре, још овог трена, јер сутра већ може бити доцкан“ (Андрић 2013: 82).

Уз почетно оклијевање Ћамил почиње причати, заборављајући на вријеме и мијењајући сасвим своје расположење: „Не знајући како ни откуд ни зашто, он би се опет предавао својој страсти и тихо и живо, као да се исповеда, говорио фра Петру о Џему и његовој судбини.“ (Андрић 2013: 83) Андрић сугерише природу почетка његове приче тиме што је описује „као исповијест“ – Ћамил прича као да се исповиједа. У сљедећем тренутку фра Петар постаје свјестан да није ни примјетио када је „први пут са посредног причања туђе судбине прешао на тон личне исповести и стао да говори у првом лицу“ (Андрић 2013: 84). Дакле, Ћамилова исповијест започиње на један сасвим неоубичајен начин за исповијест. Исповиједање подразумијева крајњу ријешеност исповјеног субјекта да се бави собом. Ћамил се почиње удубљивати у проучавање Џемове историје у тренутку када у свом личном животу не може пронаћи никакво упориште смисла. Окрећући се од свога живота, све се дубље уживљава у Џемов. Врхунац уживљавања је тренутак када постане способен да *исповиједа* Џемову судбину. Када осјети да је дошао тренутак за исповиједање, више не може да исповиједи своју личну причу. Међутим, тај процес није једностран. Уживљавајући се у Џемову улогу, постаје све свјеснији себе. Парадоксалност Ћамилове исповијести је у томе што он у тренутку када је најдаље од свога идентитета долази до најдубљих спознаја о себи, о чему ће бити касније ријечи.

То води до другог дијела исповијести. У другом дијелу исповијест приповједач не посредује помоћу фра Петра него помоћу Хаима.²³ Хаим, међутим, није имао улогу Ћамиловог исповједника како је то био случај са фра Петром. Он је само на волшебан начин сазнао садржај Ћамилове исповијести и пренио је до фра Петра. Посреднички низ је овдје дужи. Ћамил ће своју самоспознају, сусрет са својим идентитетом саопштити ислједницима („[...] Ћамил је признао отворено и гордо да је истоветан са Џем-султаном то јест са човеком који је, несрећан као нико, дошао у теснац без излаза, а који није могао да се одрече себе, да не буде оно што је“ (Андрић

²³ Наравно, приповједачи нису ни фра Петар ни Хаим. Њихова посредна или непосредна сазнања о Ћамиловој исповијести и исповиједању приповједачу служе као референтне тачке око којих се организује садржај који ће бити саопштен поводом Ћамиловог исповиједања.

2013: 93–94)). Занимљиво је да је ова *истражна* исповијест у тексту остварена као директан говор. Он на тренутак у тексту романа, добија могућност да сам проговори, и то одсудне ријечи.

Трећи дио исповијести је фра Петрово привиђење. Ту се само сумира резултат Ћамилове самоспознаје. Ћамил, сада као фра Петрово привиђење, мирно самопотврђује свој идентитет: „Не могу ја – каже – добри човјече, оздравити, јер ја нисам болестан, него сам овакав, од себе се не може оздравити.“ (Андрић 2013: 105) Први дио исповијести Ћамил казује са свјешћу да то треба што прије урадити. Дуги дио изриче непосредно суочен са извјесношћу смрти. А, овај трећи дио док „пуши као мртвим устима и гледа [ме] кроз сузе“ (Андрић 2013: 105).

Осим околности и начина на који се Ћамил исповиједа врло је важно коме се исповиједа, а још важније ко ће и како разумјети његову исповијест. Јасно је да иследници исповијест нису разумјели. Задати обрасци комуникације на које су ограничени не дозвољавају им да се другачије разумију Ћамилову исповијест него као признање озбиљне кривице. Хаим има изузетну способност да представи Ћамилову исповијест, али он је не разумије нити настоји да разумије. Њему је стало само до информација које ће ширити наоколо. Прави слушалац Ћамилових исповијести је фра Петар. Иако сам има дубок зазор од исповиједања, он сам бива заведен Ћамиловом исповијешћу толико да се не понаша рационално како би желио: „А после би фра Петар опет прекоревало себе што је и овог пута попустио пред неодољивим таласом лудила и што није учинио већи напор да младића врати на пут разума. У тим тренуцима осећао се као сукривац у том лудилу и решавао да оно што је досада пропустио учини свакако већ сутрадан, у првом подесном тренутку.“ (Андрић 2013: 85) Сваки сљедећи пут подједнако је опчињен Ћамиловом причом. Како вријеме одмиче, он је све јасније разумије. Врхунац његовог разумијевања је Ћамилово привиђење. Недовршену Ћамилову исповијест може и сам да домисли, јер је схватио њен смисао. Исповијест је на тај начин испунила своју сврху. Исповједни субјекат је добио разумијевање на које је рачунао пошто се прихватио исповиједања. Фра Петар је дубоко ганут до краја живота Ћамиловом исповијешћу. Међутим, поставља се питање да ли фра Петрово разумијевање носи поруку о успјешности комуникације, о комуникацији која је коначно успостављена. С обзиром на Ћамилову судбину јасно је да је фра Петрово разумијавање недостатно да ублажи свеопшту немогућност да се успостави истинска комуникација међу појединцима који чине једно друштво и да се улога исповијести у причи о разумијевању у овом роману ту не завршава.

Свеопшти неспоразум у друштву који појединца директно води у неку „проклету авлију“ ипак у роману има противтежу. Ћамил као неко ко се понајмање сналази у општењу са другим људима проналази код помоћу којег ће разумјети сам себе, али помоћу којег је могуће да га разумију и људи који нису нужно „добри људи“, попут фре Петра. Трагајући за својим идентитетом, постаје свјестан да је од људи који су несрећни јер су притјерани у тјеснац без излаза. У том тренутку изговара и митску формулу. За то његово „пресудно признање пред иследницима“ може се рећи да је „искрена [је] исповест једног историчара који постаје песник“ (Тартаља 2013: 155). Свакако „има и приметно психопатолошко, и приметно митолошко, и приметно етичко значење“ (Тартаља 2013: 217). Али, није мање важно да има карактер самоспознаје (не изузимајући психопатолошке елементе) и да није само намјењено ушима иследника. Ћамил не изговара митску формулу да би признао нешто у контексту који му друштво задаје него да би потврдио свој идентитет. Потврдивши свој идентитет митском формулом он показује да је освојио најважнији циљ самоспознаје „јер митско, додуше, представља рани примитивни ступањ у животу људског рода, али и касни и зрели ступањ у животу појединца“ (Глушчевић 1970: 40).

Ћамилова судбина свједочи о томе да је комуникација у друштву увијек сведена на неспоразум. Човјеку који постане свјестан да не може бити схваћен остаје само могућност да се окрене себи. Трагајући за својим идентитетом, ако је потрага аутентична и без остатка,

појединац се нужно препознаје у општем и на тај начин превазилази комуникацијска ограничења. Једна тип општег (језика) свакако је и мит. Мит је универзални код помоћу којег појединац окренут ка самоспознаји (једино) може поново да буде схваћен у заједници. Једино самоспознаја која има за крајњи исход препознавање у општем може да рачуна да ће бити општесхваћена, јер:

„Он [мит], дакле, има двоструку функцију: представља сликовити језик који омогућава приступ извесној врсти организације дискурса, друга функција овог језика је знак препознавања у друштву, међу појединцима који умеју да на исти начин одгонетну универзум митске функције.“ (Старобински 2014: 281)

У супротном, разумијевање постаје спорадична ствар, овисна о доброј вољи добрих људи. Уобличавајући Ћамилову исповијест Андрић умоногоме сугерише управо то. Ћамилово исповиједање предочава кроз митску структуру – прича о двојници браће. Како прича о Џему одмиче, она бива све личнија за Ћамила. Исповијест се на крају враћа миту констатовањем освајања идентитета митском формулом. Ћамил тако прелази пут од одбацивања и неразумијевања до препознавања и сверазумијевања.

Без обзира што се самоспознаја и исповиједање самоспознаје у Ћамиловом случају дешавају пред лицем смрти, а освајање идентитета као резултат самоспознаје за последицу има смрт, исповијест у овом роману није до краја прокажена. Настала из занесењачке, чак паранормалне опсесије, као крајњу консеквенцу може да има освајање тешко освојивих подручја комуникације. Иако посредован, вјероватно зато што је (метапоетички) декларисан као опасан, интимни исповједни дискурс модерном роману нуди могућност да сачува све претпоставке (хуманог) односа према појединачном искуству, али да се, са друге стране, не изгуби у дубинама интима која не може да се препозна у другима нити у пресеку заједничких искустава.

2.2. Ликови исповједника

Без обзира на који начин биле посредоване, исповијести у *Проклетој авлији* омогућавају увид у најразличитије могуће модусе исповиједања, и то понајвише захваљујући разноврсности карактера исповједника. Варијетети исповједања многобројност дугују и тамничком мизансцену. Затворени на ограниченем простору, доведени ту из различитих миљеа, са различитих страна *свијета*, са различитим животним искуствима, суочени са (не)извјесношћу нечега страшног што треба да им се догоди, а што неминовно у њима буди смртни страх, утамничени настоје да рекапитулирају своје животе. Природно је да у таквим околностима отпочне свеопште исповиједање. Како ће се исповијест остварити, зависи од природе сваког затвореника. Она може бити у распону од интимних, неизговорених самосамјеравања, до јавних исповијести забављачког карактера.

Бирајући да прикаже различите исповједне ситуације помоћу шароликих карактера исповједника, Андрић постиже на ограниченем простору разноврсне увиде у природу исповијести. У минијатури су анализирани механизми исповједног процеса, обрасци који се понављају, као и консеквенце које исповиједање може да има када је ријеч о исходу људског

живота. Исповједни чин умногоне одређује судбине ликова романа. Ријечју, широка лепеза ликова исповједника резултује мноштвом увида у поетику, етику и естетику исповједног чина.

Каталог исповијести и исповједника отвара Заим. Он говори „тихо али сигурно и одушевљено, а говори увек о себи“ (Андрић 2013: 15). Његова исповијест није, међутим, самоанализа. Заим не иде у дубине својих прошлих искустава, настојећи да боље разумије и на крају оправда свој живот. Његова прича се шири („увеличава и умножава“). Није му нарочито стало ни до утиска аутентичности који би требало да имају слушаоци његове исповијести. Пошто је умножавање приче наглашено до те мјере да превазилази (временске) границе просјечног људског живота, вјеродостојност његове приче се и не поставља као питање. Причајући све више и све шире, он себе открива као лажова и преваранта. Андрић у цјелости доноси неколико његових прича, које редом имају исти шаблон. Све приче говоре о Заимовом успону на друштвеној љествици и економском прогресу. Као луталица и пробисвијет, са друштвене маргине, у једном тренутку успијева изненадно да се издигне из своје позиције. Заимове пикарске авантуре, дакле, говоре о економској и друштвеној експанзији, опонашајући традицију познату од приче Лазариља од Тормеса (видјети Маиорино 1996: 21 и даље). Такође, стицајем, сада несретних околности, он се на крају сваке приче враћа на почетак – губи све што је стекао и мора да настави даље да лута. Тако свака његова прича има карактер типичне пикарске исповијести о безуспјешности настојања да се превазиђу ограничења у којима је пикаро рођен.

Заимове исповијести, ако их прочитамо у кључу пикарских исповијести, бивају трагичне (или трагично безначајне) по себи. Додатно су трагичне јер се он представља као пикаро који је много желио. Његове приче говоре у огромним успонима и наглим суновратима. То је свакако у вези са чињеницом да је по ко зна који пут ухваћен јер у својим преварама није био успјешан, али и да се упорно враћао фалсификовању не би ли промијенио своју позицију. Животни образац којег се држи стално понавља и у својим фиктивним исповијестима. Опонашање тог обрасца стајаће га, извјесно, веома много у животу, али значајно и за његов приповједачки углед.

У први мах Заим својим причама успијева да привуче многобројну публику, која живо коментарима учествује у причању. Он је весели пикаро који веома добро лаже и забавља слушаоце својим догодовштинама. Како вријеме одмиче, његова манија расте, структура прича бива иста, а садржај све више губи на плазуабилности. Једнако као и у животу Заим се изнова враћа обрасцу приче који нема моћ. Упорно истим обрасцем жели да дође до циља. Слушаоцима његових исповијести постаје јасно да ту више није ријеч о веселој лагарији. Он сам губи моћ над причом, губећи неопходну циничну дистанцу коју сваки пикаро има према својој причи. Питање је зашто је то тако. Дио одговора свакако лежи у његовом карактеру и склоности да ствари понавља без обзира доноси ли му корист или штету. Други дио одговора чини се да је у вези и са ситуацијом у којој се нашао. Чињеница да је у затвору одузима му лагодност надмоћног пикарског приповједача, а самим тим и моћ његовој причи. Његова исповијест у затвору не може да буде пикарска. Он је, ма колико то било плеоназам, деградирани пикаро, пикаро који је прешао линију безазленог варања. Његова прича нема шармантну привлачност пикарске исповијести, али добија опасну озбиљност. Из пикара се развија у болесника који сам себи говори лажну исповијест, „опијајући се и заваравајући“ се њеном фиктивношћу како би заварао страх од зла које га чека. Његови слушаоци нити желе нити имају капацитет да из његових исповијести то разаберу, него је одбацују онога тренутка када им више није забавна. Не проналазећи истинско разумијевање, компулзивно наставља да умножава епизоде своје исповијести. Заимов сањани миран живот у изобиљу са изузетном женом постаје предмет грубих шала и вицева, а смртни страх са којим се он бори и који мотивише причу остаје при томе потпуно непримјећен. У таквом контексту исповијест дјелује смијешно, излишно и као сасвим погрешан пут ка разумијевању. Исповједник који се прихавтио јавног исповиједања

може рачунати на ширу публику коју ће забављати до одређеног тренутка. Када публика препозна фиктивну матрицу по којој се тка исповијест, узвратиће му поругом. Пошто су му пришли ради забаве, од њих се није ни могло очекивати да ће се дубље позабавити значењем матрице по којој се прича одвија нити мотивацијом за причање. Исповједници попут Заима остају зато само лакрдијаши који продају јефтине лажи.

Приповједач на почетку романа, прије него што се представи Заимове исповијести, наводи да је таквих причалаца било много и да се око њих у круговима окупљају људи, добацујући масне шале. Човјек атлетске грађе добиће прилику као и Заим да у тексту *Проклете авлије* оставари своју исповијест. За разлику од Заима, који своје епизодичне исповијести веома пажљиво организује и по правилном обрасцу понавља, држећи емотивну дистанцу од садржаја, атлетски грађен човјек се уноси и дубоко уживљава у своју причу. Свака његова прича о женама различитих народности је аутентична. Заправо, он своју страст настоји да исповједи на аутентичан начин. Међутим, једнако као и Заим остаје несхваћен. За слушаоце он је само извор ласцивних прича погодних за добру забаву. Његове страсне исповијести за слушаоце имају исти карактер као и ласцивне приче морнара које му по садржају наликују, али нити су испричане с истим мотивом нити на једнак начин. Али, јавна се исповијест личних садржаја у обе варијанте испоставља као немогућ медиј за разумијевање. Оба исповједника су извргнута подсмјеху и понижена.

Насупрот исповијести пред публиком у роману се појављују и исповијести које се шапућу појединцима који се бирају јер би могли исповједнику олакшати унутрашња превирања и пружити разумијевање. Али, ни такви исповједници нису сви исти.

Један од ликова који се, заправо, не исповиједа непосредно, али је веома важан за разумијевање одређених аспеката исповједног процеса у Андрићевом ремек-дјелу је Хаим. Он се ни у једном тренутку не упушта у причу о себи. Све вријеме говори о крупним и тешким догађајима припадника вишег друштвеног слоја. Толико се уживљава у туђе животне приче да му не остаје простора да се бави собом. Сразмјерно томе, у роману не добија простор да сам себе својим гласом изрази. Он са исповједницима о којима је до сада било ријечи дијели манију причања, али не причања о себи. Разлика између њега и овдје претходно поменутих ликова исповједника не огледа се само у тематици. Одликује га и наглашена самосвијест – свјестан убогости свога живота, па тиме и његове беспредметности за причу не одлучује се ни у једном тренутку да исповједи муке свога положаја. То нарочито долази до изражаја у сусрету са Ђамиловом животном причом, јер: „[...] сав је у сенци велике, бледе и тужне Ђамилове звезде. Он је ту да исприча историју, да је окити неразумевањем, да затамни и смрачи светлу боју приче кад Ђамил није ту, да буде контрастна пројекција ситничавости и брбљања, да сумњичаво страхује свој мали страх крај велике Ђамилове тајне, да бледом принцу самозванцу да рељефа на плиткој позадини своје ситне душе.“ (Михајловић 1999: 212–213). Андрић му ипак, за разлику од исповједника склоних јавним исповијестима, пружа могућност да задобије разумијевање.

Чињеница је да је доспио у затвор јер је превише причао о свему и свачему, а његова прича није схваћена као лична потреба или само манија, него као конспираторска дјелатност. Парадоксално у затворском кругу ипак ће наћи некога ко ће дубоко разумјети његову немушту исповијест. Причајући на посебан начин, Хаим фра Петру исповиједа своју потребу да прича о другима. Иако су малтене сва фра Петрова запажања о Хаимовом причању пренесена у оквиру приповједачевог коментара у роману, јасно је да је ријеч о фра Петровој перспективи, те да је фра Петар дубоко разумио Хаимову манију. Фра Петар чак минуциозно запажа да Хаима „и самог мучи и као да увиђа да није лепо што о свима, свашта и свуда говори“ (Андрић 2013: 46). Устручавање од личне исповијести Андрићев приповједач Хаиму компензује тиме што на мјестима и вербализује фра Петрова запажања о Хаимовој скрушености када је ријеч о његовом

лично „убогом“ животу и његовој беспредметности за причу. На тај начин Хаимова скрушеност бива награђена умјереном и сведеном посредованом исповијешћу. За Андрића удаљавање од себе у причи има много већу вриједност од безобзирног исповиједања најинтимнијих садржаја. На Химовом примјеру показује да огољена и брутална исповијест, какаву, на примјер, можемо видјети у случају атлете, не јамчи разумијевање. Интимни садржаји се могу посредовати и на суптилнији начин, само је неопходно наћи оквир у којем ће бити на прави начин схваћени и особу која ће их разумјети.

Најпотпунију исповијест, наравно, казује Тамил. Али, очекивано с обзиром на Андрићев однос према исповиједању, његово исповиједање није типично нити се остварује у типичној исповједној форми. Он започиње фра Петру причу о другоме – о Цем султану. Између њега и фра Петра се, међутим, од самог почетка, док се прича о Цему не претвори у причање у првом лицу о себи, успоставља однос онога ко се исповиједа и исповједника, онога ко исповиједа.²⁴ Упадљива је и констатација да је, и док је причао о Цему, долазио као на исповијест и туђу причу шапутао страсно као исповијест. Зато се може рећи, да иако није исповијест од почетка, Тамилова прича се развија у атмосфери својственој исповиједању.

Питање зашто Тамил причом о Цему долази до себе и како се остварује идентификација одувјек је привлачило највише пажње када је ријеч о *Проклетој авлији*. Најчешће је на ово питање одговарано у контексту стваралачког процеса, а Тамилова идентификација се поистовјећивала са пищевим уживљавањем у лик који ствара. Како он наставља ланац прича о другоме, који је отпочео Хаим причајући управо о њему, било је неопходно направити разлику између приповједача Хаимовог типа и Тамила. Тако се могу наћи, између осталих, и сљедећа запажања: „‘Нови Цем’ понаша се као романописац, док је Хаим само талентовани приповедач.“ (Татаренко 2013: 17) Сложимо ли се са таквим тумачењима, опет остаје да се разумије Тамилев исповједни процес по себи и његове поједине сегменте.

Прво питање које се само од себе намеће јесте зашто се Тамил, као и Хаим, од почетка не одлучује на типичну личну исповијест, него посредно, посредством приче о другом, долази до важне самоспознаје. Хаим се не подухвата личног исповиједања јер је свјестан властите маленкости – он је до кључне самоспознаје дошао и измирено живи с њом. Његова приповједачка вјештина зато бира погодније предмете, који ће му гарантовати богатију причу. Тамилово окретање туђим причама другачије је мотивисано, пролази кроз другачије етапе и има другачији крајњи исход.

Без обзира да ли ћемо Тамила разумјети као историчара који се сувише удубио у прошлост, бјежећи од своје замршене садашњости, или као пјесника, односно романописца, констатујући да су у свим случајевима његове очи заиста „помало очи Нарциса“ (Михајловић 1999: 213), Тамил причу почиње о другоме и потребно је ту чињеницу сагледати неовисно о каснијем уживљавању. Тај начин веома утиче на природу и квалитет његове исповијести и саморазумијевање којим треба да исходи. Мотиве причања приче о другоме треба тражити стога и у контексту жељеног исхода саморазумијевања. Почињући причом о Цему да би фра Петру исповједио своју причу, Тамил прави један шири оквир у којем треба да га фра Петар разумије. То му обезбјеђује и посебну перспективу на сопствену личност. Осим тога, животна ситуација у којој се нашао, ограничава вријеме и простор који су неопходни за самоанализу. Збуњен

²⁴ Термин „исповједник“ најчешће се користи у контексту католичке исповијести. Свештеник који исповиједа вјеријуће је исповједник. Овдје се ради економичности „исповједник“ односи на онога који се некеме исповиједа (осим тога, израз исповједни субјекат, који се иначе у тексту користи у том значењу, у контексту Андрићевог романа и статуса исповједног дискурса у њему могао би се учинити парадоксалним, јер тим ликовима недостаје управо статус субјекта). Узгред, пошто је фра Петар католички свештеник, између осталог, његова улога Тамиловог исповједника је веома индикативна, па се на овом мјесту исповједник може употријебити и у свом изворном значењу.

животом, несхваћен и одбачен, он се самоанализе не прихвата јер му не би донијела неопходна знања о себи самоме. Окреће се историји и тамо преопознаје елементе који ће му помоћи да себе разумије. Тај процес се није ни завршио, а он се затекао у затвору. У сусрету са фра Петром укратко сумира причу о себи. Отпочиње је опет причом о Џему, штедећи вријеме и постижући ефекат који не би постигао да се упустио у самоанализу. На тај начин заобилази све муке самоиспитивања и самоприказивања полазећи несебично од другог. Причајући о Џему слободно у другачијем модусу може да изрази оно што дубоко преживљава и што би у самопредстављању морало да буде преиначено, те би изгубило на спознајној (како себе спознати у језику), али и представљачкој (како ће нас други препознати у језику) вриједности, јер: „Истовремено као што приказивање другог човека одговара потпуности његовој, моје самоприказивање је исконструисано и не одговара никаквој стварној рецепцији: најбитније у стварном преживљавању себе остаје изван границе спољашњег виђења.“ (Бахтин 1991: 39) Бављење Џемовим животом даје његовој спознаји заокруженији и потпунији облик. Тако долази и до увида који би му сигурно промакли да се задубио у сопствена болна искуства. На крају, његов пут саморазумијевања кроз Џемов живот даје причу и естетску пуноћу, јер: „Та спољашња граница стварно се друкчије преживљава у самосвести, то јест у односу на себе самог, него у односу на другог човека. У ствари, само у другом човеку ми је дано живо, естетски (и етички) уверљиво преживљавање људске коначности, емпиријске ограничене предметности.“ (Бахтин 1991: 38) Имајући ово у виду Ћамилова стратегија дјелује дјелотворно и обећавајуће у погледу разумијевања, али и естетике приказивања резултата саморазумијевања. Има потенцијал којим га може одвести до знања које се не може освојити кренуле се уско од себе.²⁵ Пошто је несхваћен и неприхваћен у средини у којој обитава, није, заправо, ни имао други избор. Спознати другог за њега је значило отворити пут ка разумијевању себе у замршеном односу са другим²⁶, а онда то тако и предочити на економичан и естетски ефектан начин. Међутим, прича о Џему није остала парабола о Ћамиловом страдању и разумијевању тог страдања, него је ипак прерасла у нешто више.

Ако се Ћамил од почетка сасвим уклапа у Андрићево (по)етичко „правило“ да би требало себе гледати гледајући друге, јер једино тако можемо разумјети себе, питање је зашто се у одсудном тренутку огријешо о поетику избегавања личне исповијести и прешао на прво лице. Он за разлику од Хаима не умије да држи дистанцу док прича о другом. Његово приповиједање је уживљавање. Разлог за то може бити естетске природе – да се уживљава као писац. Међутим, извјесно у томе важну улогу игра и привлачност самоспознаје. Хаим је себе свјестан. Он не прича причу о другима да би себе у њој препознао (него само посредно из односа према себи самоме може се закључити каква је његова самосвијест). У тренутку када Ћамил, причајући фра Петру дође до тачке када разумијевајући Џема, препознаје себе, непримјетно прелази на прво лице, доводећи у питање дјелотворност стратегије спознавања себе преко другог.

²⁵ На овом мјесту можемо препознати и општу Андрићеву склоност да човјека разумије у односу према другом човјеку и наспрам другог човјека: „Андрић се трудио да потисне занимање за психологију онолико колико је то уопште могуће када се говори о људима. То значи: никад није следио питање шта је некога навело да учини ово или оно, него околност да је неко нешто урадио и последице које тај чин има у животима других људи. То причу изводи из индивидуалистичке визије романа, и уводи у визију карактеристичну за приповедање: људи једни са другима.“ (Милутиновић 2011: 121) Наравно, ова опаска о Андрићевој поетици као превасходно поетици писца приповједака, са приповједачком тенденцијом и у роману, понајмање важи у случају *Проклете авлије*, али понешто од њених трагова можемо препознати Ћамиловој стратегији обрнуте исповијести.

²⁶ Исповијест је, ма колико била самоспознајна активност, увијек подстакнута односом са другим. Та њена особина долази долази до изражаја у свим класичним исповијестима, попут Русоове. Један од циљева исповијести јесте разумјети и другог јер је однос с њим проблематичан. За Русоа се тако често истиче сљедеће: „Његов циљ није да покаже да се кроз самопосматрање могу упознати и други, него да покаже да се слика о другом може и мора допунити и кориговати бољим упознавањем тог другог и другачијег. А тај други је он сам кога његова околина не разуме и осуђује.“ (Новаковић 2013: 12). Тек у том случају може наступити спокој самоспознаје.

На том мјесту се показује да процес самоспознаје има два важна аспекта. Један је логички, а други емоционални. Ма колико се често истицало Ћамилова болест, односно својеврсно лудило, њега не води у лудило напуштање исправног логичког промишљања. Заправо, мудро се држи важног логичког постулата, настојећи да размрси своје запетљане мисли и схвати своју животну позицију. Приписујући их Џему, јасније може да их сам разумије, али и да их ефикасније артикулише. Стога, у контексту чистих логичких односа Ћамилова стратегија дјелује исправно устројена, јер: „Ја не могу на смислен начин говорити о мојим мислима ако их истовремено не могу потенцијално приписати неком другом од мене [...]“ (Рикер 2004: 44) Приписујући од почетка своје мисли Џему, на путу је да самоспознају и самопредстављање, у крајњој линији, изведе логички досљедно и успјешно. Међутим, Ћамил убрзо почиње да (се) осјећа (као) Џем, а: „Осјећати [...] изгледа да карактерише једно искуство у првом лицу.“ (Рикер 2004: 41) У том тренутку није више у питању само исповједна атмосфера, него Ћамилово причање постаје права исповијест (у граматичком смислу), али остаје велико питање да ли је то заиста Ћамилова исповијест у цјелости и да ли је Џемово страдање испричано у првом лицу све што је имао исповједити о себи.

Причајући сада у првом лицу, и даље прича као Џем-Ћамил. Његова лична исповијест, изговорена у властито име изостаје у тексту романа на овом мјесту. Изостанак Ћамилове исповијести можемо схватити у ширем контексту Андрићеве поетике и још ширем контексту поетике (позног) модернизма, јер: „Зато у овом репрезентовању онога што се не може репрезентовати, Андрића можемо сагледати само као аутора чија је поетика ‘порасла’ у модернитету, као поетику која не жели да представи, која не може да представи, која опет жели да представи непредстављиво, као поетику која се одиграва у празнинама егзистенције, наратије и текста.“ (Бошковић 2010: 51) Тако оно најдубље сазнање о себи не може да буде ни изговорено (јер је неизговориво, немогуће га је језиком освојити). Прихватајући разлоге поетике модернитета до којих је и Андрић дошао у својим поетички истраживањима, не би требало занемарити ни (ужи) контекст својеврсне (*анти*)поетике *исповијести* која се развија у овом роману.

Андрићу је много више стало до разумијевања него до самоисказивања ликова. Одсудне ријечи Ћамилове самоспознаје неће изрећи сам Ћамил, него фра Петрова фикционална творевина, Ћамилово приказанье. Ћамил се фра Петру указује у тренуцима фра Петрове дубоке потресености његовом судбином. Пошто му Хаим *објективно, информаторски* и по принципима *могућег и вјероватног* саопшти шта би могло да се деси са Ћамилом, има заокружено знање о томе ко је и какав је, заправо, Ћамил. Ћамил тада као његова фантазмагоријска творевина добија прилику да у првом лицу, у своје име, као Ћамил, искаже најдубљу самоспознају.²⁷ Дајући је посредно преко фра Петровог дубоког разумијевања, Андрић штити Ћамилово достојанство у тексту романа.

Андрић има негативан однос према самопредстављању. Зато он не цијени пут ка самопредстављању, артикулисаној исповијести. За њега је важно (само)разумијавање. Себе не можемо разумјети и спознати док не спознамо друге и док нас други не спознају и разумију. Када кренемо ка отвореном, несуздржаном самопредстављању и самоизражавању, сигурно смо на путу (само)поруге, понижења или чак у смртној опасности. Заим и атлета ће остати исмијани, а Ћамил, када на погрешном мјесту изговори резултат своје самоспознаје, коначно запечаћује своју судбину. Исповијест је или банално смијешна или смртно опасна, зато је потребно пронаћи суптилније начине спознавања и исказивања властитих спознаја, тражећи разумијевање на правом мјесту и инспиришући другог да артикулише оно што бисмо само артикулисали непрецизно, уско, површно, брутално.

²⁷ За фра Петра је он још увијек Џем-Ћамил, или чак Џем, али он сада по први пут не говори о Џему у првом лицу, него о себи.

На крају, треба обратити пажњу и на фра Петра. Из романа се не сазнаје готово ништа о њему, а да није везано за боравак у „проклетој авлији“ и причању о том искуству. Причајући о Авлији, он прича о општем утиску или о судбинама других људи. Међутим, фра Петар дијели одређене сличности са исповједницима о чијим судбина је свједочио. Као и они он прича пред лицем смрти – посљедњих недјеља свога живота највише је причао о Цариграду. Његово причање и по *стилу* је слично причању приповједача из Авлије – испрекидано, у одломцима, без обзира на вријеме, сасвим посвећено причи. Али, од њих га разликује одлучан отклон од исповиједања и било какавог дијељења интимних садржаја. Као својеврсни резонер у роману у неколико наврата и формулише своје *антиисповједне* ставове. За њега је прича о себи погрдна и опасна. Са друге стране, он је, парадоксално, носилац принципа разумијавања у роману. Кроз његову перспективу су и неразумни нагони за самопредстављање у невријеме и на на погрешном мјесту сагледани широко, уз уважавање свих околности у којима су се испољили и дубоко разумијевање људске природе. Тако су у свијету романа задобили разумијевање и *опрост* без обзира како их је живот казнио.

Представљајући фра Петра у роману, Андрић остаје досљедан фра Петровој поетици *антиисповијести*. О себи фра Петар неће рећи ни ријечи. Највише што је исповједио је дубока потресеност Тамилевом судбином и ужаснутост устројством „проклете авлије“. Лични моменти остају врло суптљини у његовим утисцима јер их је врло лако подвести под општи утисак о тим темама. Најинтимнији садржај који се односи на фра Петра је младићев утисак о љепоти његовог причања. Пошто (у духу „достигнутог модернитета“) тај утисак остаје неизрецив ријечима, оно најинтимније о фра Петру остаје непредстављено. То, наравно, не значи да фра Петар, као човјек који је пун разумијевања за друге, сам остаје ускраћен за разумијевање. Напротив, младић је толико дубоко разумио фра Перову причу (толико се *уживио* у њу) да разумијевање измиче језику.

(*Анти*)поетку исповијести Андрић у *Проклетој авлији* не гради искључиво негаторски. Роман својим устројством само показује колико олако схваћено самопредстављање умије да буде површно и опасно, а да није донијело ни саморазумијевање ни разумијевање. Једнини пут ка разумијевању, које истина ријетко, или ће често, доћи касно, испоставља се као пут од другог ка себи. Ако кренемо од покушаја да разумијемо другог, можемо се надати да ћемо, извјесно, разумјети и себе. На крају, саморазумијевање никада није потпуно ако нас у њему не препозна и други. Ограничавајући и спутавајући у свијету (и тексту) романа личне исповијести, Андрић упућује ликове исповједника једне на друге. Лична немуштост се ослобађа и *ја* добија глас тек у другом, иначе је празна, сасвим излишна и она најгласнија, најшира и најдубља исповијест.

2.3. Тестимонијални карактер исповијести

Пишући о исповијести као феномену, Питер Брукс истиче да је једна од великих енигми тежња (савремене културе) ка исповијести, непосредној, интимној, и, са друге стране, сумња у њу. Исповијест може да посредује најаутентичнији облик истине, али и најдеструктивнију могућу неистину. Затим, омогућава провидност у међуљудским односима, потпуну отвореност ка другима, али опет је облик тираније према најличнијим садржајима и најсигурнији начин да се изгуби људско достојанство (Брукс 2000: 9).

Исповијест и исповиједање у Андрићевом роману има врло незавидан положај. Истина је да роман говори о свеприсутном дубоком нагону људи да се исповиједају, нарочито у граничним ситуацијама. У великој мјери окосница романа је обуздавање компулзивног исповиједања – ускраћивање простора исповједним садржајима и њихово посредовање у контрлисаном сведеном облику. На крају и тако обуздано исповиједање се испоставља само као извор неспоразума, понижења и по живот опасних догађаја. Андрић се не задржава само на томе, него је у роману на врло аутентичан начин приказан и најгори вид исповијести – присилна исповијест. У представљеној техници изнуђивања исповијести-свједочења *о злочину* од затвореника можемо уочити много (традиционално утемељених) елемената постојања таквог вида исповијести. Носилац егземпларне стратегије присиле је, наравно, Карађоз.

Кључна исповијест признање је Тамилова исповијест ислѣдницима. Она остаје неприказана у тексту романа, а посредно о њој се сазнаје преко Хаима и његових *извора*, о чему ће касније бити ријечи. Али, Андрић није пропустио да процес присиле прикаже на дјелу.

Иначе, исповијест (признање, свједочење) у сврху ислѣђивања има веома дугу традицију, а и данас представља један од кључних елемената истраге и суђења. Да би ислѣдници (или судије) дошли до ваљаног исказа, морају се пажљиво служити одређеном стратегијом. Прво, да би се од осуђеног изнудила исповијест неопходно је да се успостави одговарајући однос између ислѣдника и осумњиченог (или свједока) (Питер Брукс, који исцрпно пише о овој тему, пореди тај однос са односом пацијената и психоаналитичара) (Брукс 2000: 35). Затим, оквир у којем се исповиједање треба десити није произвољан. Он је увијек унапријед задат. Исповиједајући се, односно свједочећи, исповједни субјекат треба да га испуни. Није дозвољена слобода исповиједања јер би се у том случају прекорачили прописани шаблони. На ислѣднику је којим ће средствима навести испитаника да своју исповијест формулише на начин како се то од њега очекује. Међутим, то не значи да је комуникација између ислѣдника и испитаника прави разговор који би био окончан слагањем двају страна који су у њему учествовале. Они, такође, комуницирају у задатим оквирима, јер: „Истражни дијалогски облик не развија се у ја-ти односу, у контексту сократовског консензуса око референта, не карактерише га ни иманентно преплитање различитих говора него он постаје средство објективизације испитаног у служби истражног поступка.“ (Бошковић 2004: 30)

У зависности од *правног* контекста може бити ријечи о примјени физичке силе или о суптилнијим видовима присиле, чак и не мора бити било какве присиле, довољно је да постоји потенцијална пријетња лишавањем слободе, односно да је испитаник већ лишен слободе. У посљедњем случају неопходно је само наметнути атмосферу доминације, на примјер, изоловањем испитаника у посебну просторију за испитивање. Тако се отвара могућност да се допре до испитаника. Изоловањем испитаник остаје насамо са ислѣдником и ствара се интимна атмосфера погодна за исповијест. При томе је важно да ислѣдник све вријеме одржава веома близак физички однос са испитаником, смањујући све више физичку дистанцу како ислѣђивање одмиче (о стратегији ислѣђивања видјети: Брукс 200: 38 и даље)

Карађоз у ислѣђивању Јерменина дословно употребљава описану стратегију. Док је једног јутра „прегојени“ човјек сједио на „малој“ клупи, он му прилази и сједа, притискајући га

све више уза зид. Тек тако стјешњеног може да га присили на признање. Када га је физички ограничио, почиње да игра суптилну психолошку игру са њим. Игра се у основи састоји у дефинисању оквира у који треба да буде смјештено Јермениново признање. Ислеђивање би овдје бар формално требало да се одвија као дијалог, остајући суштински монолошки остварено, јер: „Иследништво почива на логичким премисама, на дихотомији логично-нелогично. Иако у самој форми испитивања постоји дијалог, дакле сучељавање различитих идејних, политичких и друштвено-језичких гледишта, истрага је по својој научној основи изразито монолошки конципирана: истрага покушава да стварност сагледа и сазна из једне монолитне перспективе, да је учини општом, избројивом, при чему иманентна језичка дијалогичност и слојевитост остаје ван њених домена.“ (Бошковић 2004: 19) Али, све вријеме исљеђивања Киркор дословно ћути, а Карађоз поставља питања и одговара на њих могућим сценаријима, не дозвољавајући му да се изјасни. Тако Андрић доводи до апсурда чињеницу да је ислеђнички поступака лишен свих квалитета општења међу људима и сав усмјерен на своју сврху. На крају у роману уопште није приказано Јермениново исповиједање. Ништа није рекао. Требало је само да пристане на оно што му је Карађоз сугерисао.

Осим што га је физички ограничио и онемогућио му да вербализује по сопственој жељи своју исповијест-признање, Карађоз ствара додатни притисак увјеравањем испитаника да је дошао одсудни моменат за признање – признање мора бити речено „у овом тренутку и на овој клупици“. Стварањем притиска отпочиње психичко мучење испитаника,²⁸ што на крају треба да води испуњавању већ задатог оквира признања. Иначе, важан аспект психичког мучења при исљеђивању је увјеравање испитаника да ће се исљеђивање завршити тек онда када испитаник исповједи шта се на крају од њега очекује. Колико ће испитивање трајати, зависи од вјештине ислеђника и издржљивости испитаника. Карађоз је вјешт и брз ислеђник, али Јерменин је на крају физички и психички толико исцрпљен да не може да се држи на ногама.

Ћамилово исљеђивање није дато непосредно, него као Хаимов извјештај. Пошто је техника испитивања увијек иста, Хаиму није било тешко да „све зна“ и види „оно што се није могло видети“ у овом случају. Друго кључно и „мање формално“ исљеђивање отпочиње када су Ћамилу дошла двојица – мршави и прегојени човјек „као два лица дволичне султанске правде“. Њихов изглед треба да остави утисак на испитаника и пробуди у њему жељу да у одређеном тренутку пристане да исповједи кривицу. Они му постављају тенденциозна и сугестивана питања, настојећи да на њих добију потврдан одговор. За разлику од Јермениновог случаја, дијалог између Ћамила и његових ислеђника се формално успоставља. Али, све вријеме влада атмосфера напетости и неповјерења. Ислеђници не успијевају да Ћамила суптилно приволе на исповијест, не провоцирајући код њега затварање или могућу побуну. У Ћамиловом гласу се чује огорчење, а глас ислеђника постаје све строжи и непосреднији, захтијевајући да што прије призна кривицу. При томе му мршави чиновник прилази све ближе. Тако стијешњен и мучен цијелу ноћ Ћамил исповиједа да је исто са Џем султаном „то јест човеком који је, несрећан као нико, дошао у теснац без излаза, а који није хтео, није могао да се одрече себе, да не буде оно што је“ (Андрић 2013: 93–94). Затворен монолошки процес исљеђивања резултује исповијешћу-признањем чији смисао у том контексту не може бити схваћен на одговарајући начин. Али, Андрић успијева да и у овако круто постављеном односу ислеђника и испитаника ипак уочи искру истинских људских, не до краја аутоматизованих односа. Истина је да ислеђници Ћамила, као ни било ког другог испитаника, не слушају, односно не слушају ништа од онога што унапријед нису одредили као једини пожељан садржај. Ипак, у одсудном тренутку

²⁸ „Познавање и кажњавање душе, уместо пуког сатеривања тела у карантин, индивидуални ‘рад’ с кажњеницима који подразумева својеврсну пасионирану ‘игру’ нерава, претпоставки, илузија, процена и емоција, а све то изведено с готово математичком прецизношћу и прорачунатошћу – ето описа ове ‘напредне’ технологије демонстрације моћи над људима [...]“ (Брајовић 2011: 116)

Ћамиловог признања дебели чиновник ипак у једном тренутку устукне. Мршави пак наставља не би ли добио детаље о завјери у Смирни. У тренутку када мршави чиновник пређе линију минималне дистанце и уђе у Ћамилово интимно поље, спутивши му руке на раме, изненада се, до крајњих граница угрожено, Ћамилово достојанство брани. Исљеђивање се тако завршава и сликом замршених људских руку и ногу као сликом замршености људског неразумијевања.

*

Карађозова највећа животна опсесија је да се од сваког ко је залутао несрећним случајем или освједоченом кривицом у Авлију изнуди признање. Он од осумњиченог жели да добије само исказ, тврдећи да је кривица увијек присутна. Признање се кривица потврђује и проказани се као покајник може вратити међу праведнике. Оваква исповијест испуњава базичну улогу исповиједања уопште. Исповијест је увијек пут ка скрушености и опроштењу гријехова, што омогућава реинтеграцију у заједницу праведника (Брукс 2000: 46).

Метода којом Карађоз долази до потврде кривице и своје испитанике поново враћа у окриље (друштвене) милости прихватања није сумњива само у етичком него и у логичком смислу. У највећем броју случајева кривица за коју он добије у признању је упитна прије него што ју је испитаник исповједио. Када, сатјеран у тјеснац, напоскон изговори да је крив, кривица постаје отјеловљена. Од тог тренутка са поуздањем се може тврдити да кривица постоји. Чак и у случајевима у којима је постојање кривице освједочено, она је извјесна тек када се призна, изговори, у исповијести. У процесу ислѣдничког исповиједања испитаник ће више пута понављати своју кривицу. Исповијест као понављање кривице је перформатив²⁹, и то бесконачан јер, тражећи изговор или оправдање, исповиједањем производи још кривице. Што се више исповиједа, све се више кривице производи (Брукс 2000: 22). Карађозу је управо зато потребно признање. Када добије признање, има кривицу без обзира да ли је ухапшени крив или не.

Механизам исповијести који се вјешто користи у ислѣдничким поступцима, наравно, остаје са друге стране логике и етике, као и Карађозов. Проблем је у томе што не постоји једнообразна интенционалност између чина исказивања и садржаја исказа (исповијести). Исповједник у околностима ислѣдничког процеса суптилним механизмом бива приморан да изрази свој исказ. Сам чин исказивања остаје изван његове воље – исповијест као свједочење/признање није добровољна, израз слободе исказивања и самосвијести. Оно што испитаник говори и оно што чини својим исказом у ислѣдничком процесу никада не иде у истом смјеру. Разликовање говорења и чињења говором омогућава да се уочи логичка противрјечност сваког исповиједања/свједочења, јер: „[...] исказни чиновници не могу стојати сами за себе. Исказ се не може изражавати, а да се притом не чини још нешто и тиме изводи говорни чин. [...] Када се неки исказ изражава, он се увек изражава издвајањем једног илокуторног чина.“ (Серл 1991: 78) Ако се између исказа и процеса исказивања ствара логичка супротност – оно што испитаник каже није (увијек) исказ признавање кривице јер она као у Ћамиловом случају не постоји, али се сам чин исказивања узима као признање – исповијест се увијек испоставља као противрјечна и подложна сумњи. Чак и када кривица постоји, чин исказивања

²⁹ Брукс сматра да се исповијест понаша као говорни чин који има констативну вриједност јер треба да се исповједи/исприча гријех или кривица, али и перформативну, у самом чину исповиједања. Перформативна вриједност може креирати констативну, и то тако што се кривица производи чином исповиједања. (видјети: Брукс 2000: 52)

кривице је присиљан и исказ не одговара чину. Присиљан се не може занемарити и у случају да је испитаник пристао да добровољно да исказ јер је присиљан оквир у ком ће се десити чин, а присиљан је и сама форма исказа.

С обзиром на контекст у ком се догађа овај вид исповијести би требало да буди највише подозрења. Парадоксално она је добила најзначајније мјесто у процесу свједочења у истрагама и суђењима и вијековима га чува у различитим правним традицијама. Почевши тако врло нефомалним трагањем за спознајом о себи и тражећи прозирност у међуљудским односима, исповијест завршава као строго формализован вид најдубљих људских неспоразума. Њена задата форма постаје, заправо, начин да се избјегне свако разумијевање, свака субјективност општења међу људима, јер су то опасности за објективну процјену *кривице и окривљеног*. Тако исповијест добија друштвени легитимитет тек у свом најнехуманијем виду, потврђујући да саморазумијевање нема вриједност ако нема другог који би посвједочио нашем саморазумијевању и исправно га разумио.

3. Поништена исповијест – Владан Десница, *Прољећа Ивана Галеба*

Роман *Прољећа Ивана Галеба* Владана Деснице најизазовнији је у погледу проучавања природе и улоге исповједног дискурса у модернистичком роману од свих романа разматраних у овој студији. Његова изазовност је вишеструка. Прво, ријеч је о роману у којем се исповједни дискурс остварује у свом трансформисаном виду у тој мјери да се о њему може говорити као о минус-поступку. Разлог томе лежи понајвише у чињеници да је разбијен другим типовима дискурса, прије свега есејистичким. То значи, видјећемо, да је готово угрожена и структурна позиција исповједног дискурса у роману. Ситуације је сложена утолико што роман иначе има дисперзивну структуру и границе различитих дискурса нису јасно постављене. У Десничином није случај као у Андрићевој *Проклетој авлији* да се исповједни дискурс подређује оквиру који је у јасно постављеном хијерархијском односу надређен или да се хотимично суспендује у тексту. Чак и уоквирени и *спутани* гласови исповједних субјеката код Андрића добијају ипак своје мјесто и нису у ситуацији да се за своје остварење боре са другим. Њихова улога је врло јасно дефинисана и тако реализована, ма шта да је смисао таквог устројства, о чему је већ било ријечи. Код Деснице је исповједни дискурс дио једног текстуалног агона који је у процесу. Мора да се изнова и изнова намеће као релевантан у роману.

Прије него што се анализира однос есеја и исповијести, треба сагледа још један чинилац преображаја исповијести код Деснице. Наиме, за остваривање исповједног дискурса изазовна је и радикална дефабуларизација романа. Исповијест у својој експликативно-апологијској улози мора да се ослони на догађај. Реконструисање догађаја обезбјеђује материјал на којем ће се градити самопредстављање. Без догађаја губи се упориште самопредстављања и јавља се низ тешкоћа за успостављање структуре исповијести. Међутим, исповијест је у роману итекако видна, само се она трансформише у односу на традиционалну исповијест и у одсуству фабуле добија нови квалитет. Због тога дефабуларизација не значи истовремено ишчезавање исповијести. Напротив, тај поступак јој отвара сасвим нове хоризонте. Осим тога, дефабуларизација, онако како је остварена код Деснице, ипак није у тој мјери радикална да исповијести онемогући да се наметне као суперструктура у роману.

Истина, чињеница је да иако опстаје као надређена структура исповијест непрестано угрожава досљедно проведено поступак есејизације романа, како је већ напоменуто. То је за очекивано с обзиром на чињеницу да је Десничин умјетнички поступак дио опште тенденције есејизације романа, и тако га и треба разумјети. Због тога запажање Виктора Жмегача поводом дјела Томаса Мана сасвим стоји и за Десничин роман:

„Продор есејистике у роман и опћа интелектуализација приповједне прозе, уочљива у многих сувременика (споменимо само Мусила, Броха, Жида), значајке су свих великих прозних дјела нашег стољећа која нам сугерирају да је прави јунак романа спознаја, односно спознајни субјект. Ликови тих дјела не схваћају збиљу као поприште дјеловања, него као предмет анализе.“ (Жмегач 1982: 32)

Међутим, поступци есејизације у Десничином роману различити су од оних којима, на примјер, прибјегава Томас Ман у *Чаробном бријегу*. Код Мана есејизација произлази из коментара приповједача који у трећем лицу приповиједа роман. Бирајући приповиједање у првом лицу које је усмјерено на унутрашњи садржај, интроспекцију, Десница се приближава аутентичној есејистичкој позицији, монтењевској.³⁰ Али, истовремено се приближава и искуству

³⁰ Десничин јунак кроз самопосматрање увијек настоји да докучи истине које превазилазе границе његовог личног искуства, управо како је то настојао и Монтењ: „Користећи методу интроспекције, Монтењ истражује своје биће са циљем да га ухвати у његовој променљивости и његовим ‘прелазима’ како би своје унутрашње противречности

које дијели са другим самопосматрачким жанровима попут исповијести. Зато је однос исповједног и есејистичког дискурса у овом роману нарочито сложен. Исповијест опстаје у роману упркос есеми, иако сасвим прожета односом сталне конкуренције.

Концепција времена у исповијести увијек је била врло важан дио њеног наративног идентитета. У исповијести исповједни субјекат приповиједа из садашњости о прошим искуствима, и то након велике и важне спознаје која прошлим искуствима даје један нови смисао и тражи да се изнова разумију и експлицирају како би успоставио себе садашњег. Исповједни субјекат у том случају мора строго да разграничи перспективу прошлог и садашњег „ја“, како би задржао свој приповједни идентитет и тако се дистанцирао од свега што би у прошлом искуству могло бити компромитујуће за његову садашњу позицију. Читава структура исповијести почива на том односу прошлости и садашњости, а њен средишњи стожер је тренутак *преображаја* којим се прошлост дијели од садашњости. Десница бира веома јак стожер – његов Иван Галев пише са аспекта блиског сусрета са смрћу, па роман представља „својеврсни његов егзистенцијални резиме“ (Стојановић 1982: 428). Ништа снажније не може да одреди исповједни дискурс и да му да легитимитет као то искуство, што ћемо видјети на примјеру Селимовићевог романа *Дервиш и смрт* (као и осталих дјела која се разматрају у раду). Али, сасвим супротно очекиваном, Десница у свом роману укида типичан *исповједни* временски концепт, допуштајући да се исповједни дискурс ипак реализује у односу на искуство могуће блиске смрти.

На крају, иако се исповједни дискурс у овом роману реализује упркос дефабуларизацији, упркос есеми која га двоструко подрива, али и упркос избјегавању неопходног временског плана, ипак опстаје толико да роман *Прољећа Ивана Галеба* морамо видјети као исповијест. Стога је циљ бављења овом темом двострук – дефинисати шта, на који начин и због чега угрожава и потискују или трансформише исповједни дискурс у приповједном ткиву романа, али и зашто је и у ком виду ипак опстао у роману.

3.1. Исповијест у одсуству фабуларизације

„[...] приповиједати више није могуће, а форма романа захтијева приповијест [...]“
(Адорно 1985: 151)

Пишући о поетици модерног романа, оног из 20. вијека, Виктор Жмегач покушава да нађе једну карактеристику којом би објединио искуство тог глобалног књижевног феномена, и опредјељује се за дефабуларизацију (признајућу при том условност њене специфичности, јер није везана само за роман 20. вијека, него се јавља као важна тенденција и у значајним романима 18. и 19. вијека). Удаљавајући се од фабуларизације, роман 20. вијека кренуо је на двије стране. Једна струја је водила ка *ноетичком* роману – роману који се ослањао на традицију интелектуалног романа од Дидроа, Фридриха Шлегела до касног Флобера, обиљеженог изразитом метатекстуалношћу, трансценденталном књижевном иронијом, дистанцом, саморефлексијом и сасвим посвећеном интелектуалној критичко-сазнајној дјелатности свијести. Друга струја је водила ка *психограму* – роман посвећен перцепцији искуствених података,

ускладио и срећно проживео свој век, али кроз то самопосматрање долази и до универзалних истина о човеку [...].“ (Новаковић 2007: 138) О овим тенденцијама и њиховом смислу биће више ријечи у наставку.

утемељењу нарације искључиво у психичкој активности ликова, ослоњен на натуралистичку романескнy традицију (видјети: Жмегач 1987: 277-281). Роман *Прољећа Ивана Галеба* Владана Деснице један је од узорних примјерака прве групе модерног романа о којој Жмегач говори.

Десница се, осим интелектуализацијом, на још један начин приближава доминантном лику модерног романа. Наиме, његова визија романа који не треба да се бави фабулом него да изнађе друге начине свога постојања како би задовољио сензибилитет модерног човјека, коју излаже имплицитно и у *Прољећима Ивана Галеба*, израз је, такође, опште усмјерености модерног романа. Жан Русе наводи Флоберове амбиције из 1852. године (које се сасвим подударају са оним што у Десничином роману говори Иван Галеб): „Оно што ми изгледа лепо, оно што бих желео да урадим, то је књигу ни о чему, књигу без везе (...), књигу која скоро да не би имала никаквог предмета, или где би предмет био скоро невидљив, ако је то могуће.“ Русе затим додаје: „Овај рат, објављен предмету пре једног века, довољно показује да роман није чекао 1950. годину да би увидео да се налази у стању кризе и прелома; када ‘нови роман’ данашњих дана устаје против ‘традиционалног романа’, он напада роман који је и сам био побуњен.“ (Русе 1993: 156) *Побуњени* Иван Галеб тако са Флобером каже: „Да ја пишем књиге, у тим се књигама не би догађало ама баш ништа. Причао бих и причао што ми год на милу памет падне, повјеравао читаоцу, из ретка у редак, све што ми прође мишљу и душом. Ћаскао бих с њим. Ако уопће има поезије, тад је поезија оно на што наша мисао и наша сензибилност наиђу лутајући пустопашицом.“ (Десница 2003: 90) Дакле, Десничина *побуна*, којој је у роману веома посвећена пажња у метанаративном новоу, а затим остварена и кроз структуру романа, није ни усамљена ни потпуно оригинална, ни у контексту европског и свјетског романескног искуства, па ни домаћег.³¹ Начин на који је изведена у *Прољећима Ивана Галеба* свакако јесте.³²

Дио те оригиналности подразумијева се и конципирање приповиједања, односно чињеницу да је роман исприповиједан у првом лицу. Жмегач уочава доминацију те форме у модерном роману, а разлози за то нису искључиво техничке природе него се суштински оспољавају нови концепт индивидуалности.³³ Бирајући такву форму, Десница је остварио важан

³¹ Познато је да је још Пушкинов поетички став био да „роман тражи брбљање“ (видјети: Микић 1985: 239).

³² Наравно, када се говори о Десници у оквиру било каквих ширих поетичких тежњи, увијек ваља имати на уму његову умјетничку самосвојност, јер: „Својим књижевним делом такође је превазилазио очекиване условности јеног или другог обликовног модела – традиционалног и миметичког или модернистичког и иновативног – и усмеравао их према унутрашњем језичком и стилском ослобађању и потврђивању њиховог естетског елемента као превасходне и примарне унутрашње уметничке функције. На тој основи и у таквом поетичком контексту Десница је изградио књижевно дело које својом унутрашњом пуноћом и снагом одиста превазилази и неутралише уску припадност одређеним књижевним покретима и правцима, ванкњижевним интересима и пројекцијама, и намеће се као самосвојна естетска и духовна вредност српског језика и културе средине и друге половине XX века.“ (Недић 2012: 12)

³³ За Прустово дјело, на примјер, Жмегач каже да представља „напор да роман претвори у простор ничим неспутане субјективности, у облик читавања личности који подсећа на конфесијску и мемоарску традицију, али се од ње разликује по томе што се одриче моралистичке или културноповијесне егземпларности, поуздајући се искључиво на заиста ексцесивну приватност посве индивидуалистичког схваћања живота“ (Жмегач 1987: 281). Поред тога ову тенденцију, која је почела са Прустом и била честа код низа писаца Жмегач не препознаје искључиво у имплицитној поезици, него запажа да се обично појављује и као облик поетичке самосвијести у посебним текстовима. Десничино дјело је свакако дио ове тенденције и он се „тако укључио у прустовску романсијерску линију, у којој се причање доводи до граница појмовног изражавања а појавност се дефинира само кроз једно субјективно проматрање, расуђивање“ (Пелеш 1985: 58). Међутим, када се говори о процесу индивидуализације мора се имати на уму да је ријеч о веома дугој традицији, много дужи од остваривања у оквиру романа. Већ стоичка традиција „приказује човека као биће које је само себи довољно или бар тежи том идеалу“, да би се затим дошло до августиновске традиције која „увек подсећа да је слабост инхерентна људској природи, те да је човек, дакле, усамљено и агресивно биће без морала“ (Тодоров 2003: 39). Индивидуализација се даље у 17. и 18. вијеку развија кроз аутобиографске нефикционалне жанрове, да би на крају дошло до сусрета са романом, о којем Жмегач говори. Иако је Десничин роман легитимни дио ове дуге традиције, ипак се налази на њеном крају и мада показује

предуслов за дефабуларизацију свога романа, и то у смјеру интроспекције, схваћене веома широко као бављење сопством с обзиром да у себи обједињује разне технике. Галев о томе каже: „Па зашто је онда потребно да се играмо жмурке, да се скривамо иза тих паравана, да причамо тобоже о другима [...]. Човјечанство је већ довољно одрасло, довољно се прозлило а да би му требало фабулирати.“

Иако тенденције интелектуализације и дефабуларизације, с једне, и окренутост ка интроспекцији, с друге стране, наизглед дјелују кохерентно и чини се да се међусобно подупиру, то ипак није случај. Десница у свом роману показује сву напетост тих тежњи када се остваре унутар једног текста. Напетост се у основи огледа у односу између оквира, односно структурних упоришта романа и његовог (не)приповједног ткива. Под структурним упориштима подразумевамо концепцију приповједне инстанце, организацију почетка, краја и приповједних повезница. Сви ови елементи у роману остварени су тако да истовремено подржавају традиционално интроспективно приповиједање, и то у духу исповијести, али и да га притом неком својом битном особином подривају, пријетећи да га сасвим укину. Због тога је овдје циљ размотрити сваки елемент понаособ и утврдити у којој мјери подржавају, а у којој угрожавају интроспективно исповједно приповиједање, те који је смисао тих тежњи.

Прво треба рећи да роман у својој основи има ситуацију која је типично исповједна. Приповједач се у сусрету са смрћу одлучује још једанпут суочити са својим животним искуством – сагледати живот од почетка, размотрити своја постигнућа, али још више освијестити све погрешке и огрешења о друге људе, те се направивши коначан животни биланс, мирно суочити са извјесном смрћу.³⁴ Када се чита неколико првих поглавља која се односе на реконструкцију искустава из дјетињства заиста се стиче утисак да се с правом може очекивати како ће се роман даље развијати у том смјеру – да ће се у исповједном духу пребирати горка искуства и грешке из прошлости како би им се нашло оправдање или како би се приповједач наново позиционирао у односу на њих. Посезање за сјећањима из дјетињства пред лицем смрти наговјештава и фабуларизацију и интроспекцију у исповједном духу, дајући и једном и другом грађу, као и покретачку снагу, односно својеврсни мотицијски замајац. Међутим, врло брзо постајемо свјесни да од тога нема ништа. Фабуларна линија се сасвим губи и животни догађаји из прошлости бивају потиснути општим размишљањима на најразличитије могуће теме. Посљедично се потискује исповједност, а есејистички дискурс постаје доминантан.

Само се од себе намеће питање због чега се то догађа. Питање, с обзиром на начин одступања од првобитно постављеног оквира, морамо рашчланити на два дијела – зашто се одустаје од фабуларизације, али и зашто се одустаје и од исповједног вида интроспекције. Тек када се сагледају засебно, могла би се тражити веза између ова два аспекта проблема, имајући наравно, притом свијест да исповједни дискурс захтијева приповиједање и да се у одсуству фабуле може сасвим трансформисати у друге видове самоиспитивачких дискурса.³⁵

њене домете, несумњиво свједочи и о наличју индивидуализације, и то не само када је ријеч о вези са постварањем идентитета романа, него и уопште проблему егзистирања у окружењу радикално индивидуализованог свијета. Десница, упркос мјестимичном колебању, ипак остаје својим романом дубоко укоријењен у ову традицију. Њене домете пред озбиљнији испит ће ставити Пекић у свом роману *Ходочашће Арсенија Његована*, користећи се притом управо анализом домета исповједног дискурса, о чему ће у наставку бити ријечи.

³⁴ „Због тога је овај роман, у ствари, један велики монолог, једна дуга исповест у којој приповедач настоји да обнови слику свега онога што му се чини значајним у животу који је проживео.“ (Микић 1985: 15)

³⁵ Наравно, треба имати пуну свијест о томе да нема радикалне разлике између исповијести и других самопосматрачких жанрова. Они припадају истом антимиетичком виду књижевности. Дефинишући разлику између Аристотелове *Поетике* и *Никомахових етике* Пол Рикер истиче следеће: „[...] дајући тако предност радњи над личношћу, Аристотел утемељује миметички карактер радње. У етици [...], субјект има првенство над делањем у поретку моралних својстава. У поетици, песничка организација радње управља етичким својствима карактера. Подређивање карактера радњи разликује се, дакле, по својој природи од два претходна одређења; оно потврђује једнакост двају израза: ‘подражавање радње’ и ‘распоред догађаја’. Ако и треба ставити нагласак на распоред,

Као што је већ истакнуто, Десница се својим романом уклапа у опште тенденције модерног романа, показујући све њихове домете у најбољем свјетлу. Дефабуларизацију у том смислу и никако другачије и не треба разматрати. Разлози су за одустајање од фабуле су сасвим јасни. То одустајање је етапа трансформације романа коју Адорно сагледава са становишта приповједача, односно кроз субјективизам који не трпи „никакву непреображену материјалност“ и због тога поткопава „епски налог предметности“ (Адорно 1985: 151). Наравно, да би се то у роману и реализовало, неопходно је створити претпоставке за потискивање предметности и отворити простор за активност приповједног субјекта у смјеру преображаја материјалности. Прва претпоставка подразумијева концепт приповједне инстанце који би одговарао таквим настојањима – дакле, приповиједање у првом лицу. Затим се сам приповједач ваља изградити као *приповједни субјекат* који ће својим субјективним дјеловањем у односу на стварност испричати *своју причу*, без обавезе да исприча кохерентну причу о стварности, како би посвједочио о њој; за њега је превелики изазов да посвједочи и о себи.

Приповједни субјекат у Десничином роману влада текстом на један посебан начин. Њему је стало да се издигне изнад догађаја властитога живота, не само да их избјегне. Важно му је да их савлада не у погледу фактичности на којој су се одвијали, него у погледу њиховог смисла у његовој спознаји. За њега стварност по себи нема никакав значај, чак и кад је сам учествовао у догађајима из те стварности. Тек пропуштена кроз филтер субјективне спознаје, добија неко значење. Размишљајући зашто није постао писац, иако су му блиски људи сугерисали да има дара, Галеб каже: „Једну даљу запреку мом писању видим у томе што сам страшно, баш страшно неук. У извјесном смислу, управо дјевичански неук. Могу рећи да никад ништа нисам научио: што год знам (онолико колико знам и онако како знам), све сам то у неку руку открио.“ (Десница 2003: 146) То што није научио значи да није примио непрерађене садржаје. Није их присвојио да би могао да свједочи о њима, него их је прерадио, дајући им субјективну природу, па се њихова релевантност у односу на стварност губи у тој субјективности. Такав начин *усвајања знања* одводи га од миметичности и одузима му материјал за фабуларизацију. Зато себе не може препознати у традиционалним оквирима приповиједања, а животни принцип *прераде* стварности начиниће својим поетичким начелом, односно тако дефинисати приповједну инстанцу текста који пише.

Међутим, инсистирање на субјективности знања може да се оствари на различите начине и приповједни субјекат није до краја одређен само чињеницом да има ту позицију. Одређује га највише оно на чему се гради та позиција и ка чему се циља захваљујући њој. Наиме, у разговору са фра Анђелом, након што су се срели послје низа година открива се природа Иванове субјективности и карактер филтера кроз који је примао свијет и односио се према њуму. Фра Анђело то доживљава на сљедећи начин: „Кажем ти, ти си мислио осјећајем, ти си мислио сензибилношћу, ти си мислио ћутилима, ухом, ноктом, кожом – свиме, само не мозгом, само не мишљу. И то како на подручју умјетности у својим умјетничким стварима, тако на жалост и у практичном животу.“ (Десница 2003: 165) Иван не противрјечи овом фра Анђеловом запажању (он у питање доводи само констатацију која је услиједила и односила се на то да би много постигао да се у животу водио мишљу, а не осјећајношћу, истичући релативност сваког постигнућа у животу). Из тога би се онда могло закључити (као и из других запажања, које сâм Иван излаже) да је његова природа, заиста била таква. На основу тога би се даље с правом могло претпоставити да ће се и у тексту остварити као типичан исповједни субјекат, чија би исповијест била прожета нарочито фином сензибилношћу.

подражавање или приказивање ипак има за предмет више радњу него људе.“ (Рикер 1993: 54) Жанрови о којима се овдје говори у том смислу нису миметички нити им је радња у средишту интереса, него управо субјекат. То што се исповијест у неком сегменту ослања на фабуларизацију, нипошто не говори о њеној миметичкој и приповједној природи.

Али, Галеб као приповједни субјекат одбија да буде онаквим каквим га одређује фра Анђело у животу. Његов текст није заснован на сензибилности, ако се и јави, она је веома контролисана и филтрирана. Приповједну позицију Десница гради на другачијим претпоставкама, које су чак дијаметрално супротне у односу на урођену му сензибилност. Да јој је подлегао у тексту, имали бисмо типичну исповијест. Међутим, њему је стало до вишег смисла догађаја на које га је та сензибилност навела. Догађаји су само примарни материјал, сировина од које у прерађеном ткању текста неће остати скоро ништа, јер: „Поред оног ‘ја’ које пати, смјеста никне оно ‘ја’ које ту патњу округно запажа и хладно зарезује.“ (Десница 2003: 139)³⁶ Давање примата анализи и њеним резултатима у односу на искуство омогућило му је да избјегне фабуларизацију:

„[Али] Десница неће епски приказ, макар било и кроз сећање јунака: он хоће само да оцрта ситуацију из које ће бити могуће поставити питање докле је јунак, проживевши живот, стигао у егзистенцијалном смислу, не, дакле, као уметник, као интелектуалац, као судеоник одређеног доба или која год већ деривација целине личности Ивана Галеба да се замисли, него, напосто, као човек који је живео тако како је живео. Сећање је, дакле, усмерено само на оне сегменте живота који омогућавају да се ‘постави питање’ и из њих се апстрахује све што није важно за крајњу сврху – самоодређење.“ (Стојановић 1982: 439)

Пошто се определијелио за анализу није само избјегао догађај, него је утицао и на природу самоодређења. Дефабуларизација је, дакле, само начин да се дође до одређеног квалитета самоодређења. Ту смо на трагу разумијевања описаног напуштања исповједности. То напуштање би се могло сагледати питањем у којој мјери *приповједни субјекат* романа *Прољећа Ивана Галеба* као аналитичко „ја“ оставља простора исповједном „ја“. Разлика између ових двају видова остваривања приповједног субјекта је велика.

Десница моћ главне приповједне инстанце, приповједног субјекта, сагледава у свјетлу његових епистемолошких потенцијала. Стало му је да ту инстанцу изгради тако да може слободно да се креће, не водећи рачуна о кохеренцији приповједног исказа, него о његовим спознајним донетима. Због тога приповједни субјекат у Десничином дјелу никако не може непротврјечно бити исповједни субјекат. Исповједни субјекат мора од почетка до краја своје исповијести тежити јединствености. На страну што та јединственост није никада непротиврјечна и неупитна и што се за њу мора борити са свијешћу да је никада неће остварити. Мора постојати као тежња и све друго у тексту исповијести мора јој бити подређено. Испустили се из вида и не стријемим ли јој се константно, исповједна структура се урушава (телеологија, искреност, аутентичност немају своје главно упориште). У крајњој линији губи се идентитет исповијести, јер је увелико одређен борбом исповједног субјекта са властитим противрјечностима и настојањем да их сведе у једно смисаоно тежиште, без обзира да ли ће успјети у томе.

Међутим, то што Десница настоји да прикаже Галеба као приповједни субјекат који је сасвим обузет и одређен својом тежњом ка сазнању, не значи да га до краја на тај начин и остварује у роману. Без обзира како се Иван декларише и како углавном *управља* својим текстом, у њему ради и *сензибилност*, коју је уочио фра Анђело. То онда значи да је природа приповједног субјекта двојака. Због тога приповједни субјект Десничиног романа јесте и исповједни. Када се остварује у том виду, он је извор приче у најужем смислу ријечи. То су

³⁶ Због тога и за јунака *Прољећа Ивана Галеба* сасвим стоји оно што Михаил Епштејн каже за есејисту: „Човек се одређује тек у току самоодређења, а његово писање, стваралаштво јесте начин приказивања те покретне равнотеже ‘ја’ и ‘ја’, оног што се одређује и оног који одређује.“ (Епштејн 1997: 9)

сегменти романа у којима се јавља фабула. Иван тада реконструише догађаје из свога живота. Држећи се догађаја, нужно мора себи обезбиједити висок степен јединствености. Препуштајући се догађајима, мора инсистирати на својој јединствености јер је (емотивна) дистанца у односу на њих (док приповиједа), без обзира на временско растојање, увијек мала. Догађаји би га зато могли надићи и могао би изгубити контролу над њима. Зато се на мјестима гдје је неопходна фабуларизација реализује као исповједно „ја“ које се на типичан начин грчевито бори за своју позицију. Међутим, будући да приповједни субјекат у овом роману има протејску природу, веома брзо, напуштајући фабуларизацију, напушта и исповједну позицију. Прелази на анализу, која омогућава неупоредиво већу дистанцу у односу на догађаје. (Ваља додати да ни то аналитичко „ја“ није јединствено. Напротив, оно се стално мијења. Пожељно је да се мијења, како би допринијело пуноћи својих аналитичких увида. Састоји се од самих контрадикторности, које не настоји да превазиђе, него им се препушта како би се изнова и изнова мијењало. Есеј је сам састављен од различитих микрожанрова и они захтијевају да се аналитичко ја мијења и прилагођава њиховим особинама.)

Наравно, смјену исповједног и аналитичког лика приповједног субјекта не треба само посматрати из угла структурних и епистемолошких разлога, који свакако јесу најважнији, јер се тичу и Ивановог карактера. Његова доминантна одредница је избјегавање непријатности. Сам свједочи о томе да избјегао све тешке догађаје у породици и увијек био далеко док се све дешавало, да би се вратио када прође, избјегавајући најмучније. Како је његов карактер сасвим у вези са остварењем приповједне инстанце у свим сегментима, тако је случај и са реченим. Типично исповједно суочавање са животом за Ивана није могуће не само због тога што је склон нарочито интелектуализованом приповиједању, несклон фабуларизовању и сл., ријеч је и о томе да нема способност да артикулише своја болна искуства на начин исповједног приповиједања. Због тога се исповиједање у тексту строго дозира и вјешто препокрива уопштеним анализама.

Самопосматрање иначе види као мучну дјелатност и сматра да човјек треба да се ослони на механизме одбране од нагона самопосматрања (и то у духу исповијести, а не кроз анализу која циља ка општем). Сматра да би један од механизма у животу могао бити хрљење ка новим и новим доживљајима:

„Том нагону самопосматрања (који је урођен и примаран као и сама спонтаност) било је суђено да се у даљем току у мени егзасперира управо до глагелантске анализе, пријетећи да ми својим токсинима затрује читав организам. Уколико нас бурност доживљавања, не остављајући нам предаха за прерађивање доживљеног, од тога не спасе, тај демон самоиспитивања (далеко од нарцизма, под чијом се привидом с почетка јавља!) подобан је да нас доведе на сам руб очајања, а корак даље, до праве правцате мржње на нас саме. (Отуда она глад доживљавања, као неки духовни суперинсулинизам, са свим садржајем патње и зла које и себи другоме наносимо, каткад можда није друго него акт инстинктивне самоодбране, легитиман и неосудив као и свака самоодбрана.)“ (Десница 2003: 118)

У тексту се од исповједног самопосматрања брани аналитичношћу. Док се наметне догађај који је болан и ваљало би га сагледати у односу на бол који је задао и себи и другима, том догађају настоји да прида опште значење – да га протумачи из универзалне перспективе како би му одузео лични болни карактер.

Ако се прихвати као разложно овакво разликовање видова остварења приповједног субјекта, ваље се онда позабавити њиховим хијерархијским односом, уколико се успоставља. Протејска природа приповједног субјекта је веома суптилно изведена. Неосјетно су прелази са исповиједање на анализу, а унутар анализе развија се опет сложена методичност. Посматрајући коликим *приповједним простором* управља који вид приповједног субјекта, ствари су свакако на страни анализе. Она доминира садржајем. Међутим, упркос томе аналитичко „ја“ ипак нема

способност да надиђе своју расцјепканост у контрадикторностима. Оно је исувише фрагментарно. Може да функционише у краћим и отворенијим формама попут есеја, али у роману не може, бар не у још увијек модернистичком роману. Потребна је бар тежња ка јединству и цјеловитости. Због тога исповједни субјекат представља приповједну суперструктуру.³⁷

Исповједно „ја“ јавља се на почетку, на крају и у средишњим дијеловима текста када се исцрпи анализа одређене изабране тематике. Њиме је аналитичко ја ограничено и тако је уоквирен простор за реализацију анализе. Дакле, приповједна инстанца је на почетку остварена као исповједни субјекат, који се убрзо трансформише у аналитички, да би се на мјестима вратио исповједном, и то како би се прије свега обезбједила грађа за анализу – а исприповиједани догађаји из живота то свакако јесу. На крају роман завршава исповједни субјекат како би се роман остварио као завршена и цјеловита структура.

У основи то значи да роман има исповједну структуру, која је остварена помоћу исповједног субјекта који се реализује на рубним дијеловима романа. Ти дијелови су у ствари реконструисање догађаја из прошлости. Међутим, реконструкција прошлости се не остварује до краја, па се ни структура исповијести не реализује као остварена у свим појединостима. Напротив, управо средишњи дио живота је највише избјегнут у погледу реконструкције фабуларизацијом:

„Средишњи, главни дио живота, његова срчика, његова језгра, сад ми се чини тако неважни, тако небитни! С трпњом се сјећам тог доба јетких страсти, тих грозница хтијења, тих немира крви, и презривог сна на презнојеним узглављима жудње. С језом мислим на године кад је мноме харало самољубље и необуздани осјећај себе. Сад ми се сви ‘важни’, и ‘одлучни’, и ‘пресудни’ догађаји живота чине шупљи и мртви као празне личинке. Зуре у мене слијепо и бесмислено, попут прстења коме су поиспадали каменови. У мислима радо клизнем преко тог немирног доба.

Искључујем га из тока мог властитог живота, онако као што су у старини код балзамирања мртваца уклањали и одбацивали утробу.“ (Десница 2003: 69–70)

Зато Галебова исповијест метафорички речено има структуру балзамованог мртваца. Одстрањена јој је унутрашњост, а остало је тек толико елемената исповијести да споља може да заличи на оно што би исповијест требало да буде. Али, оно што је од исповијести остало није у погледу структуре романа безначајно. Напротив, рудименти исповједног приповиједања су окосница структуре цијелог романа. Роман се не би могао успоставити као завршена и потпуна цјелина да тог исповједног оквира нема. Због тога исповијест и функционише као приповједна

³⁷ Можда Женетова терминологија најбоље може послужити за прецизно одређење позиција приповједача у Десничином роману. Приповједач се овдје остварује понајвише у оквиру екстранаративних функција. (Марчетић 2004: 95) По Женету, приповједач не може да се лиши наративне функције (причања приче као узрочно-последично повезаног слиједа догађаја), и да притом не престане да буде приповједач, а све екстранаративне функције могу изостати. Десница прави обрт – маргинализује *кључну функцију*, а на њено мјесто поставља *мање битне* функције, оне које могу да се и изоставе – метанаративну (коментаришући организацију текста), комуникативну (остварујући комуникацију са наратором, који, заправо, није остварен у тексту романа као самостални лик, али се веома често осјећа упућеност садржаја рефлексивне неком другом, често прибијегавањем „ми“ казивању), тесмонимална (у којој је најмање ангажован јер му пружа и најмање простора за рефлексивну), идеолошка (кључна за *Прољећа Ивана Галеба*, јер је најближа својом природом основној тенденцији романа). Марчетић каже да се по Женету идеолошка функција јавља када приповједач прераста у неку врсту супериорне свијести која не само да „зна“ највише, него је и најбоље „упућена“ у све што је предмет дискурса, па и шире, кад његове интервенције постају интрузивније и дидактичније (Марчетић 2004: 96). Приповједач се у Десничином роману остварује прије свега кроз ову функцију, међутим наративна функција и даље постоји, чувајући своју структурну позицију.

суперструктура у односу на друге видове дискурса. Такође, као што је већ поменуто мрежа исповједног типа приповиједања успоставља се дуж романа и омогућава да се генерише материјал за анализу и да се анализа настави тамо гдје се исцрпила. У погледу појављивања исповједности могло би се чак говорити о извјесној правилности. Исповједни сегменти се актуализују наизмјенично у односу на аналитичке тако да је ипак на крају реконструисан цјелокупан живот Ивана Галеба у исповједном духу. Чак се у тој правилној смјени исповједног и аналитичког назире и сви традиционални елементи исповијести – проблем кривице, искреност, аутентичност, телеологија.

Кривица се веома суптилно, али и широко оцртава. Огледа се у ствари у детектовању свих узрока и посљедица проблематичног поступања у прошлости. Иде се толико далеко да се пребире по породичној генетици и у томе настоји пронаћи узрок за властиту *фелеричност* и тако оправдати појединачна поступања у животу и чак крајњи животни исходи. Осим насљеђених, врло пажљиво се пребројавају и лични карактерни *фелери* у којима се види разлог туђих и властитих несрећа. Кривица Ивана Галеба се на крају испоставља као вишеструко сложена, а његова огрешења озбиљна. Он у тексту бјежи од суочења са кривицом, једнако како је у животу лутао, избјегавајући да се суочи са мјестима и људима који су били повезани са његовим огрешењима. Али, чињеница да се ипак с њима суочава, свједочи о томе да роман као цјелина функционише по принципима исповијести. Исповиједајући кривицу, нужно активира питање искрености и аутентичности. Нарочито су наглашени при реконструкцији брачног живота, смрти кћерке и пропасти каријере, гдје је емотивни набој најснажнији. Галев је суров према себи, али док покушава да пронађе разлоге свога поступања у општим стварима – карактерним датостима, насљеђеним склоностима и сл., запада итекако у експликативно-апологетски манир исповједног приповиједања. Кривицу разматра и у метаисповједним сегментима романа:

„Ето, повремено се и у мени узмућује мисао на моје кривице. Јер ма колико то могло изгледати противно мојој природи, на њих често мислим. Мислим можда без повлачења неких особитих конзеквенција, али мислим. Нисам према себи одвише попустљив. А најмање мирим савјест тиме што ми други нешто не уписују у кривицу, или што су престали да ми уписују кривицу. Не прогледавам кроз прсте властите гријехе нити их блаже просућујем зато што су моји. Осуде им изричем сасвим непристрасно; ако су казне и платонске, оне нису ни у ком случају блаже од оних које бих одмјерио другоме.“ (Десница 2003: 259)

У крајњој линији у његова потиснута исповијест остварује оно што ни телеолошки устројена исповијест не може да постигне. Њена сврха је суптилно и ненаметљиво остварена. Након свођења рачуна са собом, Десничин јунак једини од свих разматраних јунака српских романа позног модернизма успијева начином исповиједања да оствари циљ своје исповијести. На крају он свједочи о искуству живота као о искуству описивања пуног круга:

„Сравњујем мој живот са животом других људи и настојим да се некако тјешим. Ма колико неосмишљен, ма колико узалудан, опет ми се чини да није сиромашнији од живота других.“

У ствари је једна луда збрка и једна мудра хармонија: један пијани беспоредак и један дубљи смисао. Које је дано да то спозна, добро је проживио свој вијек. Тај је обашао читав свој круг.“ (Десница 2003. 339)

Важно је да запажа како је управо кроз исповијест, односно срававање свога са животом других људи, остварио осјећај смислености свога живота – кроз претресање и разумијевање проживљеног. На крају само констатује да је постигао мир:

„На концу свију стаза стоји шутња и мир са свиме: широки мир са болом, с људима, са животом – са самим собом. У мени тишина, нада многим подне без руба, уоколо призори земље у доброј поплави сунца.

Зар се на тако мало сав живот свео? Је ли то старост, преживјелост, умор? Или посљедња, врховна мудрост: крајња одрека свега?

Не знам. Осјећам само да нема стварнијег добра од тога: мир са радошћу, с болом – и преплављеност сунцем.“ (Десница 2003: 339)

Измиреност са собом и свијетом коју Иван осјећа резултат је болног суочавања са собом и својим грешкама. Мир говори о томе да је његова исповијест испунила своју сврху, иако та сврха није нигдје у ствари постављена као тежња. Она се остварује упркос чињеници да је текст својом изричито нетелеолошком природом поништава. Зато се може рећи да у одсуству фабуларизације, суженог простора, гдје би се реализовала, и „у начелу, поништених тежњи, исповијест ипак може остварити своју сврху и исповједном субјекту донијети жељени спокој. Овакав завршетак притом накнадно даје утисак о јединствености приповиједања – јединствености приповједне инстанце и типа приповиједања. Због тога Никола Милошевић види Десничин роман, посматрајући га у контексту Рилкеовог или Прустовог романескног наслеђа, на сљедећи начин: „Главни јунак, у виду исповедног казивања, обједињује и носи целокупни ток уметничког приповедња.“ (Милошевић 1978: 73)

Међутим, иако је исповједно приповиједање структурно веома важно у роману, ипак остаје питање његове превасходности у односу на аналитички слој. Чување елемената традиционалног приповиједања и у крајњој линији и традиционалне животне вриједности, не значи да се они не превазилазе изнутра, јер:

„За Ивана Галеба није карактеристична методичка скепса у класичне појмове истине, разума, идентитета, објективности, напорије прогреса – још увек млад, модернизам у Ивану Галебу развија своју вишестурку егзистенцијалистичку дијалектику (биће – не-биће, светло – тама, ја – не-ја, постојање – непостојање, бол – радост, 'угода' – 'неугода', дух – материја, рацио – фантазија итд.) – па се још увек неће осетити као (пост)модернистички непредвидив, незаснован, дивергентан, нестабилан и неодређен. Међутим, са *Пролећима Ивана Галеба* по први пут су у српској/хрватској књижевности истакнуте и превазиђене границе исповедног говора у корист поетике романа.“ (Бошковић 2010: 38)

У том смислу значај исповијести код Деснице не огледа се толико у погледу структуре, иако исповијест још увијек јесте битна за структуру романа, него више у чињеници да је дио једног важног поетичког преображаја. Преображај се и не дешава на нивоу структуре у ужем смислу. Исповијест лакше долази до структурних него до смисаоних упоришта романа. Ослањајући се на рудименте фабуле, ипак успијева да се наративно успостави, али у сталној опасности да буде надиђена заводљивим смислом аналитичких дијелова једнако како и начином на који су ти дијелови изведени, осим ако у томе не видимо трансформацију која и исповијести отвара нове хоризонте, више него што поништава њене (наративне) учинке. Једини начин да се те могућности испитају јесте да се исповијест у роману самјери са есејем, о чему ће у наставку бити ријечи.

3.2. Исповијест и есеј

„ [...] а можда све то наклапам тек из неке несвјесне тежње ка самоодбрани [...]“
(Десница 2003: 12)

Стално мјесто проучавања романа *Прољећа Ивана Галеба* јесте запажање његове наглашене есејизације. Тако се Никола Милошевић пита о функцији општих запажања, која роману дају нарочит карактер, на следећи начин:

„Роман Владана Деснице *Прољећа Ивана Галеба* спада међу она, не баш тако бројна књижевна остварења, у којима готово нема страница без неколико редова посвећених каквом психолошком или филозофском проблему. Питање је, међутим, како схватити сва та, у Десничиним роману толико видно присутна гледишта о различитим темама психологије, етике, естетике и теорије књижевности. Јесу ли то само специфични уметнички инструменти помоћу којих се гради психолошки и филозофски портрет главног јунака и помоћу којих се литерарно казивање чини разноврснијим и богатијим, или, можда, у тим исказима има нешто више од тога?“ (Милошевић 1978: 59)

Роман, заиста, дјелује као колаж дужих или краћих есеја о најразличитијим темама – животу, смрти, књижевности, позоришту, музици. Тај поступак колажирања и интеграције краћих форми у роман иначе је важно обиљежје Десничине поетике.³⁸ Сви ти појединачни есеји, наравно, немају у цјелини романа значење какво би имали да су самостално остварени. У контексту цјелокупног романа имају своју функцију и смисао добијају тек као дио цјелине. Та функција готово никада није једноставна и једнозначна. Како и Никола Милошевић тенденциозно постављеним питањем сугерише, њихова улога није само у портретисању лика и уношењу разноврсности у казивање. Улога есеме у роману је вишеструка и о њој би се могло нашироко говорити. Овдје ће се томе посветити пажња онолико колико је неопходно да би се ваљано могле сагледати посљедице есејизације романа по статус и улогу исповједног дискурса; с тим да ваља рећи да се у том односу уједно садржи и најодсуднија улога есеме.

Есеј и исповијест као самопосматрачки жанрови дијеле многе особине и у појединостима их је често тешко разликовати. Суптилне разлике ипак су Десницу одредиле ка есеју. Иако је роман заснован као исповијест, исповједни дискурс се у роману не остварује у континуитету него се трансформише у есему. Та трансформација никако није изведена радикалним резевима. Ријеч је о нијансама, које понекад и пажљивом читању измичу. Али, чињеница да до трансформације долази у корист есеја наговјештава да есеј посједује квалитет које Десница није видио у исповијести, односно да се трансформацијом у есему исповијести омогућава да оствари оно што у својим поетичким оквирима никако не би могла.

³⁸ Драгана Вукићевић, табеларним приказом издваја цјелине романа које су настале минималном модификацијом и уметањем већ објављених Десничиних приповједака, пјесам и есеја у роман, с обзиром да је роман настајао у распону од двадесет година. Много је више примјера микрожанрова који су се по први пут појавили у овом роману и који, такође, имају улогу разбијања фабуле као узрочно-посљедичног повезаног низа догађаја. Ауторка, такође, запажа једну врло важну ствар која се мора имати у виду и када је ријеч од односу исповијести и есеја у Десничиним роману: „Последица жанровског укрштања наративног, есејистичког и лирског у Десничиним случајима намеће питање одређења граница жанрова и поступка њихове хомогенизације. Док је жанр сам себи довољан, његово присуство у другом жанру захтева додатну мотивацију и подразумева одређену контекстуалну (значајску) трансформацију.“ (Вукићевић 2007: 76) О инкорпорирању раније написаних и објављених приповједака у роман *Прољећа Ивана Галеба* видјети и у: Пантић 2011: 81.

Да би се разјаснио смисао ове појаве и показало гдје се и на који начин остварује, важно је стално имати у виду сличности и разлике између есеја и исповијести у погледу кључних жанровских обиљежја – природе самопосматрања, методе самоиспитивања, односа према вриједностима попут искреност и аутентичности, структурних тежишта, комуникацијских проблема. Пошто су тачке сусрета и размимоилажења исповијести и есеме врло честе, потпоглавље које слиједи нужно ће имати фрагментаран карактер.

*

Процес есејизације романа, како је већ показано, дио је општих тенденција модернизације романа. Коначна је последица је, заправо, удаљавање од миметичности као традиционалног односа према стварности у роману. Роман је, удаљавајући се од стварности, односно императива приказивања стварности, за себе освајао друга поља. Интересовање је било, како је већ речено, прије свега усмјерено на појединца, његов доживљај и разумијевање стварности. Стварност се више е посматра као јединствен и објективан ентитет који ваља што вјерније приказати. Стварност треба доживјети и разумјети да би постала предметом умјетности. Тај доживљај је увијек посебан, индивидуалан. То је у историји романа погодовало развоју интимистичког типа приповиједања и преузимању техника интимистичких жанрова, попут исповијести.³⁹ Међутим, те технике ће се показати недовољним када се у роману јави поновни импулс сусрета са стварношћу. Тај импулс, наравно, сада нема недвосмислене везе са миметичношћу. Ријеч је о томе да роман осваја знања о властитој позицији у стварности, па се може „[...] говорити не о роману као жанру, колико о роману као дискурсу, као једној транснаративној фигурацији, функционалној фикционалној фигури која је одавно самоовладавала техникама заснивања и одржавања сопственог поетичког идентитета и људског хуманистичког идентитета“ (Бошковић 2010: 35).

Освајајући подручје дискурзивности, роман је и изнутра прибјегавао, између осталог, дискурзивности и пронашао природно исходиште у есеју. Михаил Епштејн управо тако и објашњава есејизацију романа: „Роман се есејизовао, не због тога што је есејистика утицала на њега са спољашње стране, него у процесу властитог излагања у сусрет стварности која је прешла, једну по једну, све границе традиционалне условности.“ (Епштејн 1997: 51)

Есејизација романа нужно за собом повлачи питање статуса исказа у роману.⁴⁰ Наравно да се сваки исказ може схватити само у оквирима фикције и да он ту има своју сврховитост, али радикална есејизација код Деснице, као израз једног тока развоја модерног романа, не може бити сасвим објашњена својом сврховитошћу у фикцији. Пратећи продор есејизма у роман од 18. вијека, Епштејн каже да продирући у роман, есејизам демитологизује његову сликовитост и води до оних животних основа из којих се сликовитост развила. Ту функцију есејизма назива аналитичком и као узоран примјер наводи Стерновог *Тристрама Шендија*. Есејизам има и синтетичку функцију – не само да демитологизује умјетничку сликовитост сводећи је на ванумјетничку реалност, него и да универзализује ту сликовитост уздижући је до

³⁹ Нарочито инспиративно о овом односу говори Лукач у својој теорији романа, о чему ће бити ријечи поводом анализе Пекићевог романа *Ходочашће Арсенија Његована*.

⁴⁰ О статусу исказа у есеју унутар фикције могло би се рећи исто што и о статусу исповједног исказа и његовој перформативности, о чему је било ријечи у уводном поглављу. Овдје само траба напоменути да се он тексту реализује као *Aussage* према терминологији Кете Хамбурегер (у односу на приповиједање у ужем смислу, односно *fictionale Erzählen*) и „састоји се од историјских, теоријских и прагматичких исказа стварности (као год и од фингираних исказа стварности до којих долази у, на пример, приповедању у првом лицу) (Принс 2011: 24).

надумјетничких уопштавања (Епштејн 1997: 52–53)⁴¹. За есејизам у роману *Прољећа Ивана Галеба* прије би се могло рећи да има наглашену аналитичку функцију, без претенциозне тежње ка великим синтезама, али свакако са намјером да се наметне као исказ стварности⁴². Есејизам је, дакле, и код Деснице израз тежње да се прекорачи оквир умјетничке условности, да роман изађе у сусрет стварности за још један корак и да се човјечанству, „које се сувише прозлило да би му се фабулирало“, директније обрати. Због тога није зачуђујуће што Иван Галеб жели природно да се изрази кроз есеј. Јер, иако есеј позајмљује од умјетности тежњу као естетској самосталности „од умјетности се разликује својим медијем, појмовима и захтјевом за истином без естетског привида“ (Адорно 1985: 19) У Десничином роману исповједна структуром чува зарад естетског привида који је роману (још увијек) битан, али се увођењем есеме прави компромис у смјеру амбиција које Десничин роман дефинише изнутра, али за које добија подстицај и споља, укључивши се у модерни ток промјена.

Чињеница да се искорак ка есеми у Десничином роману одвија помоћу трансформације исповијести у есеј условљава начин на који ће се есеј појавити у роману и како ће оправдати своју функцију. Исповијест, и када је документарног карактера, подразумијева висок степен фикционализације. Исповједни субјект је увијек пред изазовом да се исповиједа с претпоставком аутентичности (у смислу документарности), али и упркос утиску који ће нужно оставити – да је његов исповједни исказ у ствари фиктиван. У роману као већ фикционалном жанру само је наизглед олакшана његова позиција. Он као и исповједни субјекат који реферише на стварног човјека мора да докаже релевантност свог исповједног исказа у стварности. Због тога је у Десничином роману иступање ка есеми одсудно важно за исповијест.

Трансформишући се у аналитичко ја, исповједно ја пронајде пут ка заснивању исповијести на сасвим новим основама и са новом сврхом. Иако то у суштини значи поништавање њених основних учинака, она се отвара ка искуству попут оног које јој Андрић нуди у *Проклетој авлији*, показујући да је једини начин да очува своју релевантност да се трансформише у митско. Међутим, сам процес трансформације није исти као у Андрићевом роману. Исповијест и есеј су форме блиске и по структури и по методи. Трансформација је због тога једва примјетна. Тешко је уочити како се и када догађа. Такође, резултати трансформације нису истовјетни са резултатима трансформације у мит. Преображавајући се у есеми исповједно ја остаје на подручју индивидуалног, али са учинком општег, у смислу универзалног, али и стварносног.

*

Исповијест и есеј дијеле и историју. Дио су истог процеса рађања модерне субјективности. Окренути су појединцу и његовом искуству. Њихово испитивање сопства је до те мјере слично да се често говори о међусобно подударним формама, које се разликују само по опсегу:

⁴¹ „Уопште, у XX веку више није тако лако набројати значајне представнике светске књижевности код којих есејистичко начело не би, у овој или оној мери, продирало у грађење слике, цепајући аналитички њену уметничку целовитост и истовремено укључујући је у целовитост вишег синтетичког реда.“ (Епштејн 1997: 53)

⁴² У наратологији се ненаративни дијелови текста попут есеја називају аргументованим дијеловима текста: „Делове текста који указују на нешто уопштеније називамо *аргументовани делови текста*. Аргументовани делови текста не указују на елементе (процесе или објекте) из фабуле већ на општи појам. [...] Под термином се не подразумевају само мишљења већ и објашњења која се тичу чињеничног стања ствари у свету, као што је реченица ‘Вода кључа на сто степени’ [...], У оваквим реченицама даје се само *визија* стварности. Када бисмо термометар другачије издјелили, вода би кључала на некој *другој температури* [...]“ (Бал 2000: 51)

„Као и роман и романса, и исповест има своју властиту кратку форму, познати есеј, а Монтењева *livre de nonne foy* јесте исповест састављена од есеја којима недостаје само континуирана прича из дуже форме. Монтењева схема је за исповест оно што је дело фикционалне књижевности сачињено од кратких прича, као што су Џојсови *Даблинци* или Бокачов *Декамерон*, према роману или романси.“ (Фрај 2007: 371)

Фрај, дакле, сугерише да Монтењ пише есеје као микроформу из које ће се искристалисати цјелина која има карактер исповијести. У том запажању се крије важна претпоставка, на којој у крајњој линији свој роман гради и Десница. Расцјепканост у есејима на разне теме, требало би да на крају резултује цјеловитом сликом о Ивану Галебу. Разлика је у томе што Десница тај процес остварује у оквиру романескне форме, која му већ по својој природи нуди могућност да покаже остваривање те цјеловитости. Природно исходиште била је, наравно, исповијест, јер исповијест и есеј не само да се по својим унутрашњим особинама сустичу, него показују могућност структурне компатибилности у погледу инкорпорације, надопуњавања, фрагментаризације, односно унификације структуре. Сви ови структурни односи могу се развијати у оба смјера. Једнако како исповијест есеју нуди цјеловитост, есеј исповијести даје отвореност кроз своју фрагментарност. Такође, исповједни дискурси не мора увијек бити надређен исповијести. Есеј у себи може садржати микроисповијест. То је случај и код Деснице. Галебу као примјер у аналитичкој аргументацији често служе сегменти личне исповијести. Они у том случају нису дио надређене структуре исповијести, него се понашају у складу са својом функцијом у есеју.

Осим структурних односа есеј и исповијест обједињује заједничка усмјереност ка испитивању стања властите душе. Заправо, есеј преузима много од хришћанске исповијести, као млађи жанр у односу на њу. Утицај хришћанске исповједне традиције видљив је и код Монтења:

„Петнаест векова хришћанства нису могли проћи без трага, и Монтењ, ученик Сократа и Лукреција, није узалуд и преводилац *Природне теологије*, савременик Ињасија Лојоле и Калвина. Копкање по властитој души је хришћанска навика, исповедање – хришћанска манија, а претеча Монтењев у књижевности није ни Цицерон ни Сенека, већ свети Августин са својим *Исповестима*.“ (Марић 2009: 84)

Међутим, када се завири у њихов однос преко лако видљивих формалних обиљежја, попут опсежности, и склоности ка самоиспитивању, могу се уочити знатне разлике. Оне су суптилне и треба их тражити у нијансама. Признајући везу Монтењевог есеја са хришћанском исповједном традицијом Сретен Марић тако уочава једну битну разлику: „Аутентични’ човек је супротност Монтењевом ‘природном човеку’, као што његово казивање себе, коме није циљ преображење већ афирмација и освећење ‘природног’ ја, из основе разликује *Есеје* од свих хришћанских исповести.“ (Марић 2009: 86) Есеј полази од ја које је дато и жели само да га потврди у свим његовим видовима. Исповијест иде ка ономе ја које тек треба да се укаже у својој аутентичности. О природи ја у есеју и исповијести биће више ријечи у наставку, као и о искрености и аутентичности и у једном и другом дискурсу, овдје су засад важне посљедице те разлике на структуру исповијести у односу на есеј.

Одсуство, односно присуство потребе за аутентичношћу разлика је битна не само по себи, него она, дакле, суштински одређује једну, односно другу структуру. Преображај и трагање за аутентичношћу од исповијести тражи да се телеолошки устроји – да свој циљ потврди у појединостима и у цјелини. То је подразумијевало развијање веома догматске поетике исповијести. Есеј је за разлику од исповијести антидогматски и отворен жанр. Толико је отворен да се не може позитивно одредити нити се изнутра назире потреба да се оствари јединство, да се мисао сведе. Лиотару се тако чини да је есеј постмодеран, (а фрагмент модеран) јер се у есеју не пише без правила, него се откривају правила, а он тако види постмодерну (Лиотар 1995: 23).

Есеј за разлику од исповијести изнутра не гради јак идентитет, напротив: „Његовој је форми иманентно властито релативирање: есеј мора бити саздан тако да се увијек и свугдје може прекинути.“ (Адорно 1985: 29)

Бирајући преображај исповједног дискурса у есему, Десница допушта исповијести да превазиђе свој догматизам и своју затвореност и да искуси слободу изнутра, не напуштајући чврсту форму споља. У том смислу Фрајево поређење од кога се овдје пошло стоји и у Десничином случају, с тим да он тежње у оквиру надређене форме исповијести, смијешта форму есеја, чувајући њену фрагментарност и расцјепканост од тоталитаристичких намјера исповијести.

Пред Галеба је у оквиру исповијести стављен императив аутентичности. Он сам одбија да му се подвргне на традиционалан начин. Бира да своју аутентичност дефинише на парадоксалан начин за исповијест – кроз недоследност есеме. Противрјечност је за њега пут до препознатљивости. Своје *поетичке* ставове дефинише на сљедећи начин: „Да сам писац, никада не бих страховао да не упаднем у контрадикцију и недоследност: тек та контрадикција је оно што лику подаје крепчину и рељеф. О, добро раскречити пар основних карактерних црта – то је основа на којој се тка увјерљив и животан људски лик!... Контрадикторност је један од темељних закона људске психе, и ко то није схватио, није схватио ама баш ништа о човјеку!...“ (Десница 2003: 166) Због тога у исповијести жели да помоћу протврјечности коју изражава у есемама изгради свој текстуални идентитет. Увијек му је стало до оба пола истине, који морају остати несводиви да би били истинитији: „Чини ми се да сам одувјек осјећао (а касније и сасвим свјесно мислио) да се двије супротне истине нипошто не искључују. Искључити једну или другу изгледало ми је да значи осакатити стварност, осиромашити живот, лишити мисао једног њеног пола.“ (Десница 2003: 86) Прибјегавање есеми Галебу омогућава да реализује своја поетичка и епистемолошка увјерења, да се ослободи захтјева исповијести и да избјегне потребу да све подреди представљању своје аутентичности. Због тога исповједна структура овог романа, иако је постојана, није крута, него је склона релативизовању својих обиљежја, чувајући их тек толико колико је неопходно да сачува утисак цјеловитости, утисак оквира у чијим границама се може остварити жељена структурна и мисаона слобода.

*

Надаље, иако исповијест и есеј дијеле самоиспитивачки карактер, метод им је различит, различит им је спознајни циљ, па сходно томе и самопредстављачка амбиција. Исповијест је увијек усмјерена ка цјелини, чак и у најситнијим појединостима, а есеју је стало управо до тих појединости, без обзира на њихов статус у цјелини. Спознаја исповијести мора се остварити кроз искуство цјеловитости, без обзира на унутрашње антитечности. Есеј тежи ка спознајама које настају у отпору цјеловитости.

Отпочињући једно од аналитичких дионица Десничин Иван Галеб се пита сљедеће:

„А моме филозофирању јасно увиђам читав низ запрека. Запрека које га чисто искључују и онемогућују. У првом реду, ову: обично и понајвећма, ја сасвим тачно и често веома оштро знам *шта* мислим и вјерујем. Но да ли то што мислим и вјерујем *доиста* мислим и вјерујем, о томе врло често нисам начисто. А покушаји рашчишћавања и лучења ту ме редовно изневјеравају. Пред том дистанцом осјећам увијек извјесну малу трему.“ (Десница 2003: 85)

У овој његовој запитаности крије се кључ разумијевања намјера есеме у спознајном смислу. Када се у есеми пропитује неки проблем води се рачуна о свакој нијанси значења. Есема настоји да све односе рашчлани до најситнијих размјера. Својом радикалном аналитичношћу

сасвим је супротна исповијести. Исповијест не смије да допусти да се изгуби у тако ситним детаљима. Истини за вољу, исповијести је, такође, својствена слична дилема. Међутим, она се више односи на то да се језиком не може исказати непротиврјечно оно до чега је исповједном субјекту стало како би остварио свој циљ, него што се односи на сам предмет мишљења и жељу да се он што више рашчлани и што подробније анализира. Галебу нису стране ни те запрете исповијести. Напротив, и њих отворено артикулише на следећи начи:

„Увиђао сам: нема шта, ријеч увијек изневјери мисао! А поготово изневјери осјећање. Или се, могуће, то само мени догађа, због невјештине, због недостатка сваке мајсторије. И тешко могу да искажем до које ме мјере то поражавало, до које ми је мјере унижавала читаву ствар помисао да баш све, љепота и нељепота, истинитост и неистинитост, поезија или не-поезија онога што хоћемо да кажемо зависи једино од вјештине или невјештине, умјешности или неумјешности.“ (Десница 2003: 143)

Иако су ове дилеме типичне за било који вид писања, у исповијести су оне нарочито наглашене јер је пре исповједним субјектом задатак који му намеће жанр додатно отежан. Исповједном субјекту је стало до убједљивости, истинитости и љепоте, јер њима треба да оствари циљ своје исповијести – аутентичност. Анлитичком ја у есеју стало је пак до нијансе у значењу – да мисао има своју истину, без обзира колико одговарала стварности, да је сва у нијансама, без обзира колико ће бити аутентична.

Исповијест је усмјерена ка синтези и њеној структури је страно уситњавање у појединостима како то захтијева есеј. Осим тога, есеми није битан предмет по себи него однос према предмету. Есема је сва посвећена релацијама. Испитујући се у оквиру есеме ја не треба да се дефинише (у односу на свијет). Треба да дефинише свој однос према себи (и према свијету).⁴³ Узимајући и себе као предмет, у овире своје самоиспитивачке дјелатности, есеј одбија чак и тада да фиксира свој предмет. „Ја“ се тада јавља као прелаз, као промјена. По томе се есеј суштински разликује од других самопредстављачких жанрова, па и од исповијести:

„[...] аутобиографија открива ‘ја’ у аспекту прошлости, оног што је било; дневник – у процесу настајања, садашњости; исповест – у правцу настајања, садашњости, о којој човек извештава да би постао оно што јесте, да би био достојан опроштаја и милости. Елементи сва три жанра могу постојати у есеју, али посебност есеја састоји се у томе што се ‘ја’ овде не узима као потпуна, непрекидна тема која је у целини смештена у приповедање, него као фрагменти у приповедању. ‘Ја’ се толико разликује од самога себе да се увек може појавити као ‘не-ја’, као ‘све на свету’ [...].“ (Епштејн 1997: 14–15)

Исповијест мора да оствари наративни континуитет. Исповједни субјекат зато увијек мора циљати на јединственост и непротиврјечност, правећи разлику између себе и свега што му је неприпадајуће. Исповједно „ја“ треба да се сваком новом ријечју афирмише, изграђује у једном смјеру – у смјеру онога што постаје. Иван Галеб у наративним сегментима (на ободу текста) чува идентитет исповједног субјекта, али допушта да се његово „ја“ прелива у нијансама смисла на начин својствен есеју.

⁴³ Есеј је највише усредсређен на сопство, али је у исто вријеме веома окренут ка свијету, а ја које се појављује у есеју може имати разне видове (видјети: Еткинс 2005: 50)

Једна од битних разлика између исповијести и есеја јесте комуникацијски концепт. Исповијест увијек подразумијева другог коме се обраћа и од кога настоји да задобије разумијевање и опрост. Исповједни субјекат успоставља однос према другом у зависности како га дефинише. То се мијењало од хришћанске традиције ка модерном добу. Уколико се у исповијести и проблематизује комуникацијски процес, други се појављује бар из реторичких разлога. Неријетко се исповједни субјекат поиграва његовим присуством у тексту. Без обзира на све те могућности, исповијест увијек другог дефинише у односу на себе – кроз разлику – други је друго од исповједног ја. Иако је идеал исповијести апсолутна комуникација и апсолутно разумијевање, други у том спајању у разумијевању ипак треба да се разликује у односу на исповједно „ја“. Чак и када је у питању свеprisутна и свепрожимајућа божанска инстанца, исповједни субјекат свим средствима настоји да се дистанцира од тог присуства. Само у случају дистанце може се с позиције исповједног субјекта трагати за разумијевањем. Због тога је другог потребно ставити на што већу дистанцу. Божанско свеprisутство је парадоксално понајвише у исповијести пријетило да укине смисао исповијести у погледу њених комуникацијских амбиција, јер их је чинила ирелевантним. Отуђеност и непрозирност у друштву су зато извор исповиједности у модерном добу. Што је јаз међу људима усљед отуђености већи, то је потреба у да се оствари (апсолутна) комуникација у исповијести снажнија.

Есеј комуникацијски проблем дефинише на сасвим другачији начин, иако у основи има иста полазишта. И за есеј је други веома важна инстанца. Са другим се настоји успоставити што интензивнија комуникација. Есеј у реторичком смислу ову чињеницу користи понекад наглашеније него исповијест. Комуникација се у есеју дефинише као један од основних чинилаца мотивације самоспознаје. За есеј је важно да боље упознавање себе омогућава бољу комуникацију са другим, чега је био свјестан и Монтењ и на чему је веома инистирао. Свјестан је да свако „ја“ постоји само у релацији са „ти“ (видјети: Тодоров 2003: 183–184).

Есеј ипак не ставља императив апсолутне комуникације у први план како то чини исповијест. У њему је наглашено јединство универзалног и појединачног. „Ја“ зато улази у комуникацију са универзалним начелима, настојећи да се сагледа у њима, а њих дијели са свим другим људима. Зато код есеја нема тежње за стапањем у апсолутној комуникацији са тачно одређеним другим. Есеј још од Монтења то рјешава на сљедећи начин:

„Појединац се заиста разликује од других појединаца само по односу који са њима успоставља. Ја је сви други, а ипак, други је несводљив на њега. Тако се измирују јединственост појединца и универзалност људи. [...] лице у лице са самим собом, свако је сам и одговоран за своја дела. Јединствен и универзалан, сам и са другима – такав је човек којег ће Монтењ завештати хуманистичкој традицији.“ (Тодоров 2003: 185)

Десничин Иван Галеб сасвим прихвата комуникацијски концепт есеја. За њега је други садржан у „ми“. Свака његова аналитичка дионица је кретање од „ја“ ка „ми“. Почиње увијек са својим личним искуством. Затим га уопштава тако што га усмјерава ка том универзалном „ми“ како би се на крају ипак врати себи:

„Ако мало размислим, постаје ми јасно да сам се увијек, у сваком рјешавању и одабирању у животу, у свакој сумњи пред сваким избором, у ствари свагда ријешо за ону алтернативу која се појављивала у свјетлости. Наша мисао непрестано прелијеће по непознатим видовима живота и свијета као што утанчани прсти слијепца прелазе преко непознатих и непојмљивих лица. А наш осјећај сустопице прати прелетање мисли [...]. Ја чак мислим да се у тој игри наизмјеничности састоји живот, да та измјена обасјаности и засјеница и јесте арза и теза нашег живог даха [...].“ (Десница 2003: 8–9)

У наведеном пасажу види се колико је за њега мијењање перспективе важно да би постигао разумијевање до кога му је стало, због чега је наглашена дијалектика ја–ми, моје–наше. Полазећи од врло личног искуства, прелази на сасвим универзалан закључак и опет се враћа себи, започињући упечатљиво посљедњу реченицу замјеницом првог лица. Његова самоспознаја зависи од тога колико је релевантна у односу на универзално људско искуство. Потребно му је да се препозна у том искуству, односно да своје искуство прикаже тако да се други могу препознати у њему. На тај начин остварује комуникацијски идеал до кога је њему стало.

Иначе, његова исповијест није никоме намјењена. Не обраћа се и не подразумијева тачно одређеног поједница. Њему је адресат неко универзално „ми“. Чак и када исповиједа своје најинтимније садржаје и најболнија сагрешења, не тражи разумијевање од другог како то чини сваки исповједни субјекат. Њему је довољно да те садржаје покуша да самјери са универзалним. Уколико то успије, а показује изузетну виспреност у томе, ријешио је комуникацијски проблем своје исповијести.

Десница прибјегавајући есеми, дакле, рјешава комуникацијски проблем исповијести подводећи лично под опште, на врло сличан начин како то ради Андрић у *Проклетој авлији*. Међутим, Десничино рјешење је много мање радикално и ближе је аутентичном искуству исповијести, јер: „Овде се слобода личности не одриче у корист ‘обезличавајућег’ мита него се уздиже до права на стварање индивидуалног мита, на налажење ванличног и надличног у самом себи.“ (Епштејн 1997: 80)

Нарвно, треба рећи да Десница ову трансформацију исповијести у есему мотивише и Галеговим негаторским односом према исповијести и отклоном од nelaгодности самог положаја исповједног субјекта – суочавања са болом личног живота. Лакше се носити са свим свјетским проблемима него са једним личним. Његово рјешење комуникацијског проблема дјелимично дугује и томе. Међутим, чак и када актуализује болна лична искуства, њему није својствена скрушеност типичног исповједног субјекта којом би призивао другог у помоћ и тражио од њега самилост. То је полазна тачка ка хладном, понекад врло циничном уопштавању у којем се настоји пронаћи (само)разумијевање и олакшање.

*

Галегова констатација како се његов идентитет састоји од „ја“ које пати и „ја“ које патњу окуртно запажа, видјели смо, сасвим је примјењива на дефинисање приповједне инстанце у роману. Он их не разликује само на том мјесту. Враћа се неколико пута на ту динстинкцију, па се чак упушта у њихову прецизнију анализу и тада их вреднује на слједећи начин:

„А из те страсне запажалачке ангажираности ниче извјесно мало олакшање. Мало, али ипак такво да значи надрастање. И при том као да наше право, дубље и аутентичније ја лежи не у оном ја које се свија и грчи, него, бар за трунку више, у оном ја које му преко рамена радознано вири у рану. Бешћутност? Неморалност? У томе ли је дакле наша кривица? Али зар нам та неумољива оштрина уочавања не постаје, једним другим путем, далеко већа патња и далеко тежа казна за ону ‘бешћутност’ него што би нам била благодатна препуштеност читавим неподијељеним бићем топлој купки чувствувања и олакшавајућем пориву суза? И је ли тај испитивачки нагон (та осјећајмо га готово као морални императив!) знак недостатка осјећања, или је он најдуљи и најтананији вид осјећајности, њена сублимација?“ (Десница 2003: 139)

Разликујући их овако, Галеб разликује квалитет испитивачког подухвата у исповијести и есеју. Исповијест тражи потпун емотивни ангажман. Исповједни субјекат се мора препустити ономе што осјећа и приповиједати из тог искуства. Есеми је потребна дистанца од личног искуства. Да би се извели закључци до којих је есеми стало мора се свако искуство учинити безболним. Тек такво искуство може бити прави предмет анализе. У крајњем исходу анализа есема не рачуна на емотивне ефекте. Исповијест пак мора да се оствари у домену осјећајности. Исповијест од другог жели разумијевање као самилост како би дошла до опроста. Есема од другог жели разумијевање у вишем појмовном смислу. Есеми не занима шарада украса и сви заобилазни путеви до појма, него је занима појам сам.

На први поглед циљеви исповијести и есема се сасвим потиру. Међутим, како то и Галеб истиче, есема не значи потирање сензибилности, него њену сублимацију како би се дошло до суштине на коју је сензибилност усмјерена. У тој перспективи треба сагледати и сублимацију исповједног на начин есема у роману *Прољећа Ивана Галеба*. Полазишта исповијести страна су ономе што је постављено као циљ романа. Исповијест је ипак била неопходна како би се изградио оквир за сублимацију и сублимација показала на дјелу. Полазећи од личних искуства Иван Галеб се уздиже до појма. Тај процес је процес сублимације исповједног у појмовно. Исповједна сензибилност губи на том путу своје типичне елементе, али не губи смисао. Напротив, њен смисао постаје легитимнији у размјерама изван индивидуалног.

Есеми смета индискреција исповијести: „И нема сумње, у *Есејима* нема исповести, истините или лажне, русоовском смислу безобзирног разголићавања. Уколико је и има, она је дискретна, чињенице су често преудешене, прећутане.“ (Марић 2009: 74) Управо зато се лично сублимира. Али, то што је лично „преудешено“ и „прећутано“ не значи да је одстрањено. Само је уздигнуто на ниво универзалног, тако да се у томе искуству свако може препознати, али да се из њега увијек по потреби може апстраховати и оно најличније и најинтимније.

Једна од особености коју дијеле есеј и исповијест је искреност која се подразумијева у сваком самопосматрачком послу. Искреност условљава методе којима есејиста прибојегава у мисаоном процесу. Такође, један је од предуслова мисаоног пута на који есејиста мора да крене, јер је материјал од ког се гради мисао на лични живот. Јелена Новаковић поводом цјелокупног Десничиног дјела каже:

„Његово писање подређено је ‘захтјеву искрености’, који је исто тако поставио Монтењ када је на почетку своје збирке есеја написао да је он сам предмет своје књиге и да жели да га читаоци виде у ‘једноставном, природном и свакидашњем руху, без цифрања ни усиљености’. Десница, међутим, подвлачи нужност да се интимне исповести и аутобиографски подаци изразе на уметнички начин, позивајући се у својим разматрањима на Стендала и Флобера.“ (Новаковић: 2007: 139)

Захтјев искрености о којем ауторка говори код Монтења у ствари подразумијева самопредстављање које ће тако бити удешено да представљено дјелује природно и убједљиво. Ријечју, треба одстранити све што би могло заличити на фикцију јер есеј хоће да остави утисак *озбиљности* како би постигао убједљивост. Исповијест жели исто, али не прибојегава озбиљности, природности и једноставности, него управо жели својом артифицијеношћу да заведе и убиједи. Десница жели да се сваки интимни детаљ транспонује на „умјетнички начин“. Иако Јелена Новаковић Десницу супротставља Монтењу, ослањајући се на његове експлицитне ставове из есеја, интервјуа и сл., разлика у ствари није велика. Монтењ интимне детаље транспонује у појмовне садржаје. Десничин јунак то исто ради са својим интимним садржајима. Међутим, он се, с обзиром и на своју фиктивну природу, не одриче „умјетничког начина“ представљања интима, једнако како се Десница није сасвим одрекао фикције, бирајући ипак да своју мисао изрази романом.

Исповједни концепт искрености није за Десницу (недвосмислено) прихватљив. У њему види јефтин трик и од свога Ивана Галеба тражи ипак нешто друго – потпуну и бескомпромисну искреност, без стратегија откривања и прикривања, без игре завођења, искреност у једном вишем појмовном смислу. Тако, у фикцији, у *Прољећима Ивана Галеба*, свом јунаку даје да промишља о искрености на сљедећи начин:

„Начисто сам, сасвим начисто: искреност има и једну сумњиву страну. Скупо долазимо до њених крајњих граница, до њеног пуног посједа. Али кад смо једном до тога дошли, она је готово бесплатна. Но због оног тешког овладавања њоме, касније нам се чини да је потпуна и неограничена искреност највиша цијена коју човјек може да плати и која од човјека може да се тражи. Само половична само докраја неосвојена искреност бива тешка: пуна, бескомпромисна, неограничена искреност сасвим је безболна. У неку руку, сама себи плаћом: храброст признања обилно нам надокнађује оно што смо признањем изгубили. Па чак и више од тога: одбацује нам неки вишак вриједности.“ (Десница 2003: 251)

Искреност Галеб, дакле, опет дефинише у духу есеја. Искреност је у исповијести болна до краја. Исповијест се храни и живи на рачун те болности. Есеј жели да је превазиђе зарад слободне медитације. Исповједни субјекат никада до краја није искрен. Свако мало сам себе хвата у противрјечностима које обећану искреност доводе у питање. У есеју би половична искреност тражила да се мисао њоме позабави. Тако би се окренула личном, интимном у најужем смислу, не успијевајући да га сублимира. Галеб зато настоји бити искрен до краја да би био слободан до краја да напусти окриље интима у својим медитацијама – због тога искреност „не иде сувише далеко – есејист је прикрива најапстрактнијим размишљањем“ (Епштејн 1997: 75).

Важније о тога што промишља искреност, јесте чињеница да Галеб, замишљен као неко ко прича највише о себи и своме животу, мора да удовољи захтјеву искрености. Уопштена запажања о искрености Галеб умеће у онај дио приче који је најосјетљивији дио његове исповијести – дио у којем говори о своме сагрешењу према жени и кћерки. Имајући у виду комплексно животно искуство, промишља праву природу искрености, па се на тај начин и сам одређује према њој:

„Упражњавање потпуне искрености је ствар вјежбе, технике: човјек се навикне да се у њу баци без колебања, аутоматски, онако како се професионални спасилац бућне у воду не питајући колико је студена и вировита; он је изгубио осјетљивост и за хладноћу воде и за племенитост свога позива. Све у свему, прилично јефтина ствар. Могло би се чак рећи: добар посао.“ (Десница 2003: 251)

У наведеном одломку се може наслутити иронијски однос према искрености која је конструисана (а конструисана је највише у чиновима исповијести). Галеб трага за искреношћу која би била за степен стварнија од ове која је „посао“. Искреност у исповједном смислу ријечи за њега је била својствена у животу. Њоме је успијевао да постигне оно што сваки исповједни субјекат настоји: „А тад бих опет помислио: Сад ти се чини да си овим признањем чак и преплатио! Искреност је нека твоја универзална валута којом све подмићујеш!“ (Десница 2003: 251). Галеб у тексту не жели искреност као средство подмићивања. Стало му је да надиђе такав вид искрености и да се уздигне до оне есејистичке. Када се сагледа роман у цјелини, то му полази за руком. Реконструисана интима је толико испрожимана универзалним запажањима да донекле губи свој првобитни карактер. Наравно, исповједни концепт искрености остаје ипак актуелан у оној мјери у којој је исповијест уопште актуелна у роману. Иако се њоме не користи у тексту као јефтиним триком, Галеб и захваљујући њој добија неопходну наклоност.

Искреност, што је његова највећа бојазан, притом не умањује релевантност општих закључака, него је само повезница са оним личним које у општем мора да се сачува.

*

Трансформација исповједних елемената у есеј у роману *Прољећа Ивана Галеба* омогућило је прије свега да ријеши комуникацијски проблем који исповијест увијек има у својој основи. Исходиште самоиспитивачког процеса за Галеба је универзално. Његов циљ је да своја искуства прочисти од свега личног као оног што би имало значења само за њега. Тако им једино може дати смисао који се може препознати у универзалном и тако прави пречицу, у комуникацијској заврзлами исповијести, ка разумијевању. За разлику од општеважећег у мистком, универзалност есеме не укида лично искуство, него га само прочишћава од оног наличнијег у којем се други не могу препознати. Наравно, притом прибјегавање есеми не престаје да буде у Галебовом случају пречица коју користи не само ка разумијевању, него и ка избјегавању болности исповиједног процеса како то и сам констатује у пасажу који је овдје узет за мото.

У сваком случају наклоњеност есеми сасвим трансформише исповједни дискурс у овом роману. Толико је свеобухватна да није пропустила ниједно кључно обиљежје исповијести. Сва препознатљива обиљежја су измјештена у смјеру есеја. Некада је ријеч о једва уочљивим нијансама, а некада о суштинској трансформацији. У оба случаја се ипак чува основна исповједна матрица, а постојеће трансформације дјелују као излажење у сусрет исповијести у оним аспектима који би значили њен епистемолошки и комуникацијски крах. Оваква симбиоза исповијести и есеја истина поништава идентитет исповијести, али не и њене учинке, напротив, омогућава им да се остваре на бескомпромисан начин.

3.3. Исповијест о прошлом и исповијест у н(а)/(е)станку

„Хтио бих се свести читав на једну
беспросторну тачкицу свијести ван
времена, нерањиву, ван домашаја
збивања.“

(Десница 2003: 331)

Начин на који је организовано вријеме у роману *Прољећа Ивана Галеба* веома је битан у сагледавању судбине исповијести с обзиром на чињеницу да исповијест подразумијева веома стриктан временски концепт. Исповијест мора јасно да се дефинише помоћу временских одредница. Исповједни субјекат гледа у своју прошлост да би себе дефинисао у садашњости и освојио своју будућност. Напуштање оваквог временског концепта за исповијест би значило губљене идентитета, али и основне наративне усмјерености. Јасно је да Десничин роман не поштује хронолошки концепт и да се у ствари заснива на потпуно супротним принципима односа према времену. Када се и активира временски принцип приче, не води приповиједању у ужем смислу – фабуларном хронолошком реконструисању прошлости, него више развијању мреже односа између прошлих догађаја, с нагласком на лични доживљај:

„Основно композиционо начело у романима *Прољећа Ивана Галеба* јесте асоцијативна веза између јунакових доживљаја и успомена о којима он прича. У таквој причи у другом плану су стварна хронологија збивања, па и сама збивања. Основни приповедачев напор усмерен је на обнављање успомена, на обнављање расположења у којима се приповедач налазио у поједним тренуцима живота.“ (Микић 1985: 5)

Разбијање временске структуре је разбијање исповијести. Исповијест се може сасвим изгубити у низовима асоцијација. Иако прочитавши роман у цјелости, можемо да хронолошки реконструисамо живот Ивана Галеба, то није довољно за исповијест. За исповијест је потребно да се наративно заснује на јасној хронологији. Избјегавајући хронологију, Десница разлабављује структуру исповијести на којој почива роман. Међутим, временска окосница својствена исповијести ипак се може назријети у своме рудиментарном облику. Испоставиће се да је то довољно да би се оставарили циљеви исповијести и да би се на крају захваљујући томе остварили циљеви романа.

Наиме, на почетку романа Галеб се враћа своме дјетињству, констатујући да је вријеме између тренутка у којем отпочиње своју исповијест (његове садашњости) и дјетињства (као најдаље прошлости) период који је изгубио своју временитост. Његов циљ је да и своју садашњост почне да доживљава на начин како се односи према давно прошлим догађајима живота – да задобије спокој и осјећај ослобођености од времена и његовог протока у животу. Ти догађаји су за њега изгубили своју болну страну. Постали су догађају које донекле објективно може посматрати и анализирати. Међутим, да би остварио циљ своје исповијести и на крају дошао до осјећаја живота без времена мора се прихватити посла који ће оживјети исповједни дискурс у роману. Роман тако приказује процес поништавања исповијести поништавањем неопходне временске перспективе, али и њено поновно успостављање, обнављањем упоришта и времену, како би се роман остварио свој јасно дефинисан циљ – неутрализација и универзализација личног.

Вријеме је иначе једна од опесивних тема Ивана Галеба. Прилази јој на различите начине и актуализује поводом најразличитијих запажања о људском животу. Најистакнутије мјесто тема времена добија ипак на рубним дијеловима романа. То не изненађује с обзиром на статус времена у структурном смислу. На тим мјестима Галеб на метанаративном нивоу настоји да

образложи специфичну организацију времена у роману. Њих треба уважити како би се разумио доминантан принцип (де)организације времена у роману и посљедице тог поступања по статус исповијести.

Тако први мисаони захват над својим животом Галеб почиње исказом о своме дјетињству. Тиме актуализује усмјереност исповијести на прошлост, и то почевши од најудаљенијих дијелова прошлог живота. Међутим, иако би се помислило да окретање дјетињству отвара простор за приповиједање у исповједном духу, то није тако. Прошлости прибјегава управо из супротних разлога:

„Далеко доба! Између њега и данашњег мене увалило се готово педесет година – педесет година које се зову читав живот, а које ми се чине тако нестварне, готово безболне! Некако су се спљоснуле, изгубиле сваку тежину и сваку запремину у времену – пука арабеска моје мисли – тако да преко њих без запреке посежем руком у моје дјетињство, као преко несуштаствене оградe опсјенарева ужета...“ (Десница 2003: 85)

На том мјесту приповједач показује који су, заправо, предуслови да се медитира над сопственим животом – осјећај „безболности“ успомена, емотивна дистанца, и испуштање временске перспективе, постављање свеукупног садржаја живота у синхрону раван. Пред крај романа, у часовима када повремено долази до свијести, Галеб се поново враћа на констатацију са почетка. Губљење временске перспективе и емоционална дистанца, бар дјелимично, били су потребни да би отпочео мисаони захват над својим животом. Након опсежног промишљања успијева да сасвим постигне оно што је на почетку био само неопходни минимум, па на посљедњим страницама романа каже:

„Чини ми се велика благодат што је из свега тога скупа нестало вријеме. Јер вријеме као да је оно што догађајима нашег живота подаје њихову тежину и болност. (...) Сад гледам на свој живот као што се гледа на пејзаж. У њему је све истодобно присутно: ријеч ‘прије’ и ријеч ‘послије’ ту су бесмислене. И има у томе нешто што одмара наше очи, као гледање у зеленило. Посматран тако, живот постаје готово безболан. Живот-ћилим. (...) Прастаре, покојне ствари ускладе се међу собом: постану равне и вршњакиње: упокојеност даје им мир и равна права.“ (Десница 2003: 331)

Међутим, да би Иван Галеб дошао до осјећаја да је из његовог живота нестало вријеме, односећи сву његову тежину са собом, требало је да прође кроз процес исповиједања. Исповијест му доноси олакшање и због тога ће на крају моћи да устврди да с миром гледа на свој живот. Тај процес по себи није безболан. Напротив, освајање позиције са које ће на властити живот гледати без осјећаја боли тежак је и подразумејива суочавање са временитошћу живота. Пошто је живот обиљежен временом, уколико се настоји предочити у тексту, мора се о њему приповиједати. Исповијест је зато приповијест о животу у настајању с циљем да се живот ослободи временитости и да се задобије мир који не тражи даље приповиједање.

У роману нема приповиједања у мјери у којој би се могло очекивати с обзиром на овако постављене циљеве јер је Десница пронашао *алтернативни* начин да то избјегне. Међутим, постизање мира са собом и свијетом није могуће извести у самоиспитивачком процесу какав нуди есеј. Утапање у универзално је и својеврсни бијег од себе и своје најдубље интимае, а то је подручје у којем треба задобити мир. Због тога се морала сачувати исповијест јер је једини пут ка самоспознаји која може довести до смирења.

Иако се у роману исповијест поништава и њен спознајни и комуникацијски потенцијал доводе у питање, она је неопходна као пут до спознаја које су само појединцу битне. Без обзира што је то знање партикуларно до крајњих граница и што изван оквира исповијести нема апсолутно никакву релевантност, за исповједног субјекта је одсудно. Без спознаје о себи

исповједни субјекат не може стећи знање о било чему. Спознавши себе у оквирима најличнијег искуства, може изаћи у сусрет спознајама које имају универзалан карактер.

Када посеже за дјетињством преко цијелог свога одраслог живота који му личи на арабеску, Иван, у ствари, отпочиње оживљавање појединих кључних елемената те арабеске у исповједном смислу. Испитивање њихових узрока и посљедица основни је предуслов задобијања мира којем свједочи на крају. Морао је подробно да сагледа однос према родитељима, према своме поријеклу, искуства и спознаје из дјетињства, огрешења из ране младости, проблеме у односима са другим људима – пријатељима, женама које је волио, кћерки. Требало је надаље да се суочи са нестајањем грађанског свијета (видјети: Поповић 2011: 242). Та чињеница није занемарива и дио је његове личне драме. Он свједочи нестајању свијета чије вриједности баштини, иако је често ироничан, чак циничан према њима.

Потребно му је признање у исповијести како би ослободио терета својих погрешака. Тако рашчишћавајући односе са својом супругом, признаје да је осјетио олакшање тек с вијешћу о њеној смрти јер се дугачије није могао ријешити осјећаја кривице. Саопштава то на изразито исповједан начин: „И (да ли да то кажем?) кад ми је стигла вијест о њеној смрти, дочекао сам је као једно ослобођење. Између два људска створа повезана кривицом она расте и ради док су год они живи, и сама жива ствар. Тек смрћу крвника или жртве она је завршена, запечаћена.“ (Десница 2003: 262) Уопштавање овдје има чисто апологетски карактер. Настоји своје етички проблематичне поступке подвести под опште како би лакше задобио разумијевање. Ипак, у првом плану је његов осјећај стида што морао признати дубоку личну срамну истину.

Реконструисање живота за Галеба је посао којем се управо због стида и бола који мора нужно да се јави не препушта лако. Избјегава га на све могуће начине. Међутим, циљ који је себи поставио и који ће се указати тек на крају романа – осјећај живота без времена и бола, веома снажно га вуче себи. Исповједни импулс због тога мора да одржава, без обзира колико га сви чиниоци његовог текста свако мало поништавају. Испоставља се да Галебова исповијест не може бити укинута и поништена споља. Мора изнутра освојити своје поништење. Мора га освојити на начин сваке друге исповијести – самообрачуном у пољу најинтимнијих садржаја.

У погледу времена то значи успоставити жив однос између своје садашњости и прошлости (а да би се задобила жељена будућност). Прошлост се не може само реконструирати реконструисањем чињеница, ликова, збивања. Не тражи се у крајњој линији ни подробна наративизација прошлости. За исповијест је набитније да се успостави однос према прошлости. Тај однос се мора стално допуњавати новим увидима, спознајама из садашњости. Само исповијест која оживи прошлост и да јој нови смисао може реализовати свој циљ. Наравно, да у констелацији свих поетичких чинилаца романа *Прољећа Ивана Галеба* то дјелује готово немогуће. Због тога се стиче утисак непрестаног успостављања и укидања исповијест у овом роману.

Видјели смо да на свој живот Галеб гледа као на балзамованог мртваца којем је повађена утроба и да по том моделу гради и композицију свога текста. У ствари, он настоји да балзамује свој живот у тексту уклањањем болног средишта. Балзамовање је процес укидања исповијести. Средишњи дијелови романа зато пружају највећи отпор исповиједању. Али, исповиједање се само ту може реализовати. Прошлост се мора оживјети и мора се с њом суочити да би се стигло до циља. *Процесу балзамовања*, супротставља се тако процес *оживљавања мртваца*. Ти процеси су сталној напетости и међусобном потирању.

Исповијест, ипак, у роману долази до свога циља. Галеб осваја жељени осјећај. Констатује да жели трајање, а да не учествује у њему и да се веома приближио томе искуству. То је крајњи резултат његове исповијести. Крај исповијести као крај живота. Живот је сведен. Остаје само трајање као, Галебовим ријечима, „голо бивствовање“.

Дистанцирање од ствари властитог живота неопходно је за сублимирану егзистенцију, постојање само кроз мисао: „Присутан сам. Присутан сам, али не учествујем. И волим то. Притајено присутан. Присутан без запремине. Као помисао, као сушта помисао. [...] Голо осјећање бивствовања. Нека кроза ме лепрша мисао, снено и без правца [...]“ (Десница 2003: 330). Стање у које долази након исповједног процеса је неопходно за промишљање и вредновање живота који не важе само за тај појединачни живот, него и за човјека уопште.

Реконструисање догађаја из прошлог живота нема никаку сврху само по себи. Размишљање о њима може да задовољи праву сврху – стицање знања и свијести о себи. Они добијају простор само онолико колико је потребно да се примјером поткријепи нешто што ја као сазнање има у времену у ком приповиједа или да му послуже као средство којим би дошао до неке спознаје. Животни садржај се тако изједначава са грађом која у анализи може да буде узета и из разних области науке, културе, умјетности. Тако, ако се, уз све ограде, Галебова позиција изједначи са позицијом есејистичког ја, онда се овакав однос према садржајима властитог живота, може посматрати као још један аспект у којем се Десничин роман приближио самој суштини есејистичког дискурса.

Иако чува структуру исповијести као упориште структуре читавог романа, Десница на плану организације времена жели да се и на нивоу суперструктуре приближи есеју, јер есеј вријеме концептуализује на сљедећи начин:

„ [...] ‘оглед’ је истовремено и ‘покушај’, експеримент, чији резултати спадају у будућност, и ‘проживљено’ које чува и овековечује резултате прошлости, али, у ‘огледу’ као таквом нема ни једних ни других ‘резултата’, него једино постоји сам процес ‘вечита садашњост’ која је отворена у свим правцима. У есеју се човек јавља као проверен својом прошлошћу и као проверивач своје будућности, на прелазу између могућности и стварности, у тачки крајње сагласности ‘ја’ са садашњошћу.“ (Епштејн 1997: 22)

Међутим, све текстуалне и личне амбиције Галеб може остварити само исповиједањем. Због тога Галеб тек након процеса сублимације своје исповијести може констатовати бесмисленост времена, бесмисленост ријечи „прије“ и „послије“. Позиција коју дијели са есејистичким „ја“, омогућила му је такав однос према садржајима своје интимае. Притом, не треба никако сметнути с ума да је исповједни процес предуслов позиције надмоћи у односу на вријеме које нуди есеј.

*

Роман *Прољећа Ивана Гелаба* заснива се, између осталог, на пробликовању свих важних традиционалних чинилаца романескног типа приповиједања. Сви ти чиниоци – приповједач, прича, концепт времена, структурна упоришта и сл., доводе се у питање, промишљају и у роману преобликују у духу модернистичких тежњи, али на веома оригиналан начин. Због тога се може устврдити сљедеће:

„*Прољећа Иван Галеба* су роман који се након Другог светског рата у тадашњем југословенском књижевном контексту можда по први пут структурира као метанаративна фигура: она која у самом тексту романа непрекидно сигнализира нову епохалну приповедну и поетичку ситуацију и место самог текста романа у њој; она која фигуру субјекта конституише узајамно конституисању поетике романа; она која увелико у модернитету али недалеко од границе постграђанског и постхуманистичког света, непрекидно разоткрива сам подухват приповедања као (не)могући подухват, а сам чин писања као утопијски пројекат.“ (Бошковић 2010: 35-36)

С обзиром на чињеницу да се у основи романа налази исповијест, трансформација неће ни њу заобићи. Напротив, исповијест је стављена пред велики изазов да докаже релевантност свога постојања „недалеко од границе постграђанског и постхуманистичког“ свијета. Сви њени главни чиниоци су доведени у питање, а неки разводњени до непрепознатљивости.

Први велики изазов исповијести је одуство фабуларизације. Исповијест остаје само као наративни костур, а одуство нарације треба да испуне други типови дискурса, прије свега есема. Исповијест ипак има улогу сусперструктуре и својим сабирним дјеловањем, као кључном жанровском одредницом, обједињује све дисперзивне садржаје есеме као микрострукуре. Чувајући окосницу фабуле, исповијест чува и идентитет романа којем је фабула још увијек потребна.

Ипак, Десница својим романом циља даље од домета исповијести. Стало му је до знања и комуникације какву исповијест (више) не може да оствари. Због тога прибјегава есејистичком дискуру. Есема нуди пут као универзалном у ком се једноставније и свеобухватније рјешава проблем вриједности (само)спознаје, а комуникацијски проблем који има исповијест разрјешава препознавањем у универзалном. Да би се то остварило, било је неопходно са се изнутра трансформишу сва обиљежја исповијести – искреност, аутентичност, метод мишљења и аргументације, самопредстављачки манир, и то у смјеру есеја. Трансформација је суптилна и наизглед непримјетна, али суштински важна за разумијевање цјелине романа. Притом, она није само негативна према исповијести. У том процесу се може видјети својеврстан излаз за исповијест која тешко у својим оквирима у контексту позног модернизма може пронаћи рјешење кључних епистемолошких и комуникацијских проблема.

Међутим, исповијест осим својих слабости у овом роману, упркос свим чиниоцима који пријете да је пониште, показује и извјесну виталност. Иако је веома тешко да се реализује у одсуству фабуларизације и у компетитивном односу са есејем, највећи изазов јој ипак представља концепт времена у роману. Али, управо ту се показује неопходност исповједног процеса, дубоког интимног самоиспитивања, које је могло да се наративно/језички/тектуелно, оствари само у исповијести. Неопходно је као први корак ка било каквој спознаји с универзалним предзнаком. Уколико човјек није рашчистио са собом, његов живот не може бити полазиште комуникације са било каквим општим знањима. Идеал безболног живота и живота без временске перспективе не може се постићи без претходног самообрачуна. Циљ есеме не може се задовољити без задовољавања циљева исповијести. Код Галеба ти процеси трају напоредо, показујући недостатност, али и надмоћ и једног и другог типа дискурса. Исповијест у крајњем билансу ове дијалектике бива надиђена и њен учинак поништен, превазиђен, али се притом то превазилажење намеће ка нужно. Превазилажење исповједног концепта код Деснице је још увијек подразумијевало и чување његове сврхе и смисла.

4. Пронађена исповијест – Меша Селимовић, *Дервиш и смрт*

Роман *Дервиш и смрт* једини је од романа о којима је овдје ријеч писан као права исповијест. У литератури се недвосмислено одређује као егземплярни облик исповијести и настоји се разумјети у широким оквирима исповједне традиције, чији се зачеци виде у античком солилоквију и дијатриби.⁴⁴ Притом се запажа њена унутрашња кохеренција и телеолошко устројство.⁴⁵

Такође, има аутора који настоје разумјети датости романа као исповијести у контексту *класичне* исповједне традиције са Августином и Русоом као стожерима. У основи, то значи да исповијест подразумијева исповиједање одређене кривице у првом лицу у току или након процеса конверзије (моралне, религиозне и сл.). Исповиједање се одвија пред лицем божијим, односно за сљедбенике којима такав животни обрт треба да послужи као узоран. Чак и модерни роман који преузима исповједни образац задржава овакав слијед ствари у неком облику.

Међутим, када се Селимовићев роман саобрази са овом традицијом, и класичном и модерном романескном, остају само техничке сличности – исповједни тип приповиједања у првом лицу. Стога, аутори који се упусте у таква поређења (било са Августином и Русоом било са Камијем) могу на крају да закључе: „Од свега онога што исповест, традиционална или модерна, треба да има, Нурудинова задржава само ово: без бога, без следбеника, без преображаја у позитивно. Ахмед Нурудин се и даље исповеда, и његова исповест је управљена према смрти. Остају, на крају, те две ствари у роману *Дервиш и смрт*: приповедна исповест и смрт.“ (Милутиновић 2010: 58) Нурудиново исповиједање тако виђено нема другу сврху него да се суочи са смрћу и у суочавању/писању/исповиједању одржава живот. Иза овако поједностављених и сувише уопштених закључака крије се комплексан механизам преобликовања, заправо, модернизовања исповијести.

Није само крајња сврха исповијести обиљежена смрћу. Исповиједање постаје одређено смрћу у свим аспектима. Заправо, оно што је узбудљиво у односу смрти и приповиједања/исповиједања није само да се исповиједањем суспреже смрт, него како та чињеница утиче на обликовање приповиједања. Осим тога, дервишево приповиједање је веома привлачно. Дио његове примамљивости је свакако у елоквенцији коју Селимовић приписује Нурудину, као и у озбиљности приче коју приповиједа. Али, важне заслуге носи и особен ритам приповиједања одређен смрћу са којом се дервиш сусреће у разним видовима.⁴⁶

⁴⁴ „Дијалогски однос према самом себи одређује жанр солилоквија, то јест разговора са самим собом. Већ је Сократов ученик Антистен, сматрао највећим достигнућем своје филозофије способност да дијалогски општи са самим собом“. Изванредни мајстори тога жанра били су Марко Аурелије и Августин. Основу жанра представља откриће унутрашњег човјека – ‘самог себе’ – недоступног пасивном самопосматрању, доступно само активном дијалогском приласку самом себи који нарушава наивни интегритет представе о себи, на којем се заснива лирски, епски и трагички лик човјека. Дијалогски прилаз самом себи разбија спољашње омотаче лика себе самог који постоји за друге људе, који условљавају спољашњу оцјену човјека (у очима других) и замућује чистоту самосвијести. [...] Селимовић се служи дијатрибом. То је унутрашње дијалогизирани реторички жанр, конструисан обично у облику разговора са одсутним сабесједником, што доводи до дијалогизације самог процеса говора и мишљења. Том античком начину Меша Селимовић даје своју осавремену специфичност.“ (Јагумџија 1988: 67)

⁴⁵ „Повест о шејху Ахмеду Нурудину фасцинира особенем целовитошћу визије, кохерентношћу догађаја, чудесно чврстим (а ђудљивим) релацијама узрока и последица; иза те повести у нацрту функционисања дивног механизма те повести стоји један велики, традиционални мисаони систем.“ (Лалић 1973: 113)

⁴⁶ Тај поступак није везан код Селимовића само за роман *Дервиш и смрт*, него и за *Тишине* и *Тврђаву* и основи значи сљедеће: „Обликујући главног јунака у тренуцима када долази до сазнања о свету која из темеља мењају разумевање живота, Меша Селимовић је главног јунака у сваком од три најзначајнија романа вратио у средиште исповести. Облик приче сведочи о процесу кроз који пролази главни јунак једнако колико и оно што он о својим

Захваљујући управо специфичном ритму приповиједања у роману модернизују се елементи класичне исповијести. Успијевајући да своје приповиједање заснује на граници живота, Нурудин добија оне читаоце/сљедбенике које жанр исповијести нужно претпоставља. Приповједач њих не позива да се преобрате слиједећи његов примјер, јер сам није способан за преображај нити може за себе да пронађе довољно јак ослонац преображаја. Он читаоце својом исповијешћу само увлачи у динамику приче и смрти, пружајући им прилику да у сусрету са његовим искуством проживе сусрет смрти и живота, који не мора да буде бесмислен без обзира што су и живот и смрт (можда) бесмислени за себе.⁴⁷ То постиже истина и посебним техникама писања/приповиједања, али и тематизовањем процеса писања/исповиједања. Зато се посебно треба посветити процесу текстуализације искустава, која се у крајњој инстанци у роману жели успоставити као самодостатна.

Важан елемент традиционалне исповијести је, како је већ речено, кривица. Исповиједање је мотивисано жељом да се након (религиозне или моралне) конверзије објелодани освјешћена кривица и на тај начин дође до дубље самоспознаје. У том процесу настоји се и задобити опроштај и разумијевање од претпостављене божанске инстанце, али и од читалаца којима се у исти мах обраћа. Захваљујући исповиједању кривице и проблемима искрености и аутентичности, исповијест је и постала интригантан жанр и оставрила се у облику романа. Напетост између декларисане намјере и остварења у тексту, када је ријеч о исповиједању кривице, доводи до нарочите проповједне динамике. Читалац исповијести је суочен са текстом који увијек има бар двострук смисао. Селимовић у свом роману недвосмислено користи ту традиционалну особину исповијести, усложњавајући је утолико што је приписује човјеку који је изгубио чврста традиционална упоришта идентитета.

Стога, ако код дервиша нема божијег ауторитета, нема преображаја, па ни могућих сљедбеника, питање је чему онда исповиједање кривице. Уколико само приповиједање разумијемо као узмицање од смрти или начин да се о смрти изнова промисли, и даље остаје питање зашто се исповиједа кривица. У метатекстуалним дијеловима романа, који се веома често наводе, може се ишчитати како дервиш кроз писање жели боље разумјети себе и свијет у којем живи. Исповиједање кривице ипак подразумијева зазивање разумијевања од других. То што ће онај ко се исповиједа (потпуније) разумјети себе не значи да ће добити размијевање и опрост, јер су они у домену другог. Селимовићу је чини се нарочито стало до овог аспекта исповијести. У ствари, погледа ли се пажљивије, да се уочити да роман има телологију која је у служби разумијевања. Због тога се, између осталог, на крају романа прибјегава техници пронађеног рукописа.

Ријечју, Селимовићев роман *Дервиш и смрт* представља формално традиционалну исповијест, али исповијест која и у детаљима и својом суштином на модеран начин промишља елементарне датости исповједног процеса, а посљедично статус и сврху исповједног дискурса у модерном контексту. Пропитивање тих основа је у овом случају много дубље и озбиљније од пуког модернизовања или реконтекстуализовања приповједних поступака. Преобликовање традиционалне исповијести догађа се истовремено са пропитивањем граница саморазумијевања модерног човјека и разумијевања међу људима у модерном свијету, и то под окриљем смрти као

доживљајима и размишљањима непосредно саопштава. Свесни сопственог положаја у приповедању, приповедачи у романима Меше Селимовића колико говоре о себи и свету исто толико одређују природу исповедања у које су се упустили. Карактеризација њихове приповедачке позиције пресудно утиче на обликовање фикционалног света.“ (Јерков 1991: 80-81)

⁴⁷ Типично обиљежје класичне исповијести јесте усмјереност на читаоце. У њима онај ко се исповиједа види своје сљедбенике. Они треба да се поведу његовим примјером и да начине исти корак као он. Аутори који су се бавили исповједним карактером Селимовићевог романа истичу одсуство те компоненте јер се код Нурудина не дешава одсудна промјена, којом би могао утицати на своје потенцијалне сљедбенике (видјети: Милутиновић 2010: 58 и даље).

наглашено освијешћене неминовости. О свим тим аспектима остваривања исповједног дискурса у Селимовићевом роману биће ријечи у наставку.

4.1. Ритам исповиједања и смрт

Исповијест подразумијева процес. Исповиједање је увијек у току, а исповијест увијек у настајању. Њено приповједно вријеме није ничим омеђено. Креће се од прошлости и снажно је усмјерена ка будућности приповједача који се исповиједа. Друге врсте аутобиографских текстова дијеле са исповијешћу ову отвореност. У традиционалним исповједеним текстовима неограничена отвореност се превазилазила моментом преображаја приповједача. Преображај је постао (временска) тачка око које се организује цјелокупно приповиједање. Због тога није остајао утисак незавршености исповијести, него је то увијек била заокружена прича.

Модерна исповијест, чији јунак није способан за преображај или није вољан, морала је пронаћи нов начин да се успостави као завршена. Наравно, мора се имати у виду да одређене поетике које се јављају око средине и почетком друге половине 20. вијека на идеју цјеловитости и завршености књижевног текста гледају супротно у односу на традиционалне ставове. Нарочито треба имати у виду Сартра и представнике француског новог романа. Френк Кермод управо поводом њих истиче, позивајући се на Аристотела, како сваки роман нужно настаје тако да има почетак, средину, крај, односно око могућности и узрока, имитирајући живот, односно мора бити једна завршена радња (видјети: Кермод 2000: 138). Због тога је и роман који настаје на темељу поетичких претпоставки који доводе у питање завршеност и инсистирају на процесуалности немогуће засновати, а да не буде *завршен*. Да би се тај нужни оквир успоставио и да би се остварила *завршеност* романа, морало се *изнаћи*, а нарочито када је ријеч о исповијести и другим аутобиографским типовима романа, рјешење довољно ефектно као традиционални приповједни стожери, али са другачијим смисаоним предзнацима. Тако се (неријетко) смрт среће као основно *техничко средство*.

Из тога произлази честа ситуација у којој се приповједач исповиједа пред лицем смрти. Смрт постаје *једини* извор и исходиште исповијести. Модерни јунак не проналази ослонац ни изван себе у вишој идеалној инстанци, али неријетко ни у себи, односно у претпостављеном преображају као новој друштвено и морално прихватљивој форми живљења. Али, пошто су још увијек у модернизму и (естетски) смисао и цјеловитост знања веома важни или се бар ка њима тежи, постојање модерног јунака који се исповиједа због тога није могуће осмислити и естетски уобличити, а да се не пронађе бар подједнако озбиљно упориште попут религиозног или друштвено-моралног преображаја. Приповједач који се исповиједа може још само да „посуди ауторитет“ од смрти, јер је она „санкција свему о чему [приповједач] може извијестити“, како то каже Бенјамин на већ цитираном мјесту. Смрт се намеће као једини начин да се оствари естетски утисак који се постизао прображајем јер: „[...] можемо рећи да је смрт форма естетског завршавања личности. Смрт као смисаона несрећа и неоправданост своди смисаони обрачун, поставља задатак и даје методе несмисаоног естетског оправдања.“ (Бахтин 1991: 141)

Суочавање са смрћу налази се на почетку и на крају Нурудиновог исповиједања. Међутим, смрт је као што Бенјамин истиче санкција свему што би се могло рећи, то је чињеница којом се коначно суспендује приповједна ријеч. У приповједном тексту због тога морају

постојати и импулси супротног смјера. У њиховој синергији настаје оно што се зове заплет. Селимовићев роман дословно настаје на овај начин.

Приповиједање се често управо разумије као узмицање од смрти. Шехерезадина ситуација се узима као парадигматична. У последње вријеме се и цјелокупни теоријски концепти настоје засновати на свијести о спрези човјековог односа према смрти и приповиједања. Тако Питер Брукс настоји да приповједну динамику објасни дјеловањем психолошких механизма које Фројд означава као „заплетом над заплетима“ (*masterplot*) у књизи *С оне стране принципа задовољства*. Иако је Бруксова теорија критикована као мањкава за тумачење великог броја приповједних текстова, односно романа, јер се бави прије свега романом, методолошка адекватност када је ријеч о Селимовићевом роману требало би да је неупитна.⁴⁸

Наиме, Брукс сматра да се на самом почетку приповједног текста јавља жеља за завршетком да би се дошло до крајње спознаје. Њих поистовјећује са нагонима смрти у човјековом животу. То текст, као и читалачку жељу, води напријед. Он ову тежњу поистовјећује са нагонима смрти. Међутим, да не би дошло до пребрзог краја јављају се нагони живота, односно текстуали импулси, који приповиједање усмјеравају уназад. Али, што је то кретање уназад интезивније и продуктивније, оно буди већу жељу за крајем и коначном истином. Тако настаје заплет:

„Оно што дејствује кроз текст путем понављања јесте нагон за смрћу, људска тежња ка остварењу краја. С ону страну, испод доминирајућег принципа задовољства, налази се основна линија заплета, његова основна ‘пулсација’, која се може разабрати или чути у понављањима која нас у тексту усмеравају уназад. Па ипак, понављање у исти мах подједнако и успорава принцип задовољства у његовој потрази за ужитком пражњења, што предствала још једну тежњу ка текстуалном кретању унапред. Пред собом тако имамо чудну ситуацију у којој два принципа кретања унапред један на другом дејствују тако што коначно доводе до успоравања, стварајући успорени простор у којем задовољство може бити остварено одлагањем сазнања – учињеним у некој врсти предзадовољства? – о томе што је реч о неминовном ступању пут истинског краја.“ (Брукс 2000а: 231–237)

Бруксова теорија би могла послужити као оквир помоћу којег се систематичније да сагледати однос према смрти у роману, нарочито у погледу диктирања ритма исповиједања.

⁴⁸ Бруксу је замјерно неколико ствари – лежеран однос према терминима, нарочито у односу на структуралистичке приступе наративном тексту, разумијевање енергије текста из мушке перспективе, што је неприхватљиво за феминистичке наратолошке концепте и сл. (видјети: Миладинов, Бребановић 2000: 271) Аутори текста на који се упућује замјере му и то што упада у противрјечност, не водећи рачуна о наративном нивоу о којем говори. Тако уводећи термин „жеље за приповиједањем“ и дефинишући појам заплета, пада у сљедеће замке: „Жеља коју Брукс, на пример, анализира бавећи се Балзаковим романима фактички је жеља самих ликова, а не жеља приповести као такве, док је заплет који анализира у интерпретацији *Великих очекивања* заправо много више Пипов, него заплет романа. Будући да све ауторове расправе о појединим заплетима и самом појму заплета, о појму тела и телесном аспекту појединих великих приповести, једнако показују тенденцију да започну и да се заврше што нам о кључним питањима о обликовању текстова – и, шире гледано, живота – кажу сама дела, Брукс ће се често налазити и у опасној близини онога што је један његов старији презимењак, сународник и новокритичар назвао ‘јерес парафразе’.“ (Миладинов, Бребановић 2000: 274) Што се тиче прве замјерке, а када је ријеч о тумачењу Селимовићевог романа, може се рећи да иако Брукс можда није одбрао најбоље примјере романа, углавном из 18. и 19. вијека, не значи да његова запажања сасвим не одговарају романима другачијих поетичких обиљежја. Методолошка адекватност потврђује се нарочито у случају романа писаног у првом лицу са снажним дискурзивним карактером који на разне начине потенцирају управо ту дискурзивност (видјети: Тодоровић 2015: 145-154). А, ако се теоријска непретенциозност разумије као парафраза поруке дјела, утолико смо мање у опасности да ту поруку жртвујемо теоријским претпоставкама. Истина, својим порукама роман *Дервиш и смрт* у детаљима и својом цјелином потврђује Бруксове теоријске претпоставке, а можемо то рећи и обрнуто.

Методолошки оквир је довољно флексибилан да дозвољава да се испоштју све приповједне датости романа, да се (само)прикажу, а њихово разумијевање не буде крајње произвољно (у методолошкој равни).

*

Почетак и завршетак у роману *Дервиш и смрт* у нарочитом су односу. Чињеница да Нурудин почиње и завршава своје исповиједање истовјетним цитатом својом очигледношћу нарочито подвлачи ту повезаност и истиче да „завршетак јесте време које претходи почињању“ (Брукс 2000а: 231–238). То се нарочито мора имати у виду јер исповиједање почиње једном, а завршава се другом извјесном смрћу. На почетку приповијести обећан је завршетак који ће ретрокативно моћи да се ишчита:

„Тако смисао почетка мора на неки пресудан начин бити одређен смислом завршетка. Могли бисмо рећи да смо тренутке садашњости – у књижевности, па и шире, у животу – кадри да поимамо као обogaћење нарaтивним значењем једино стога што их разумевамо наслућујући при том структурирајућу моћ самих завршетака, који ће им ретроактивно, пружити поредак и значење заплета.“ (Брукс 2000а: 231–232)

Посебан однос почетка и завршетка одређују и оно што ће се дешавати између – приповиједање. Иако прихватимо став да је сваки приповједни текст или сваки роман обиљежен овим односом, то не значи да ће у сваком тексту њихов сразмјер бити исти и да ће формирати једнаку динамику приповиједања. Само у текстовима у којима је завршетак присутан толико у почетку да пријети да се сваког тренутка догоди прерани завршетак (прерана смрт), а ипак успијева да дође до *свога* завршетка, успијева да успостави динамичан и, што је и значајније, знаковит ритам приповиједања. Селимовићев роман се свакако може сврстати у такве ромane. Сваки сусрет почетка и краја, живота и смрти у овом роману пријети да буде експлозиван. Пошто таквих сусрета има више, као и варијетети њиховог избјегавања, успоставља се мрежа врло ритмичних приповједних цјелина у роману, који бисмо олако могли означити као претежно медитативан. Сваки елемент те ритмичности у роману има посебну улогу и сваки даје нову димензију исповједном процесу. Да би се извели уопштени закључци о природи и смислу ритма приповиједања у роману, ваља најприје издвојити најзначајније приповједне цјелине и сагледати њихове појединачне особине.

Послије представљања себе и природе свога писања (мотивисаног извјесношћу братовљеве смрти) у првом поглављу, Ахмед Нурудин отпочиње заплет своје исповијести у другом поглављу романа, одређујући му коријене на сљедећи начин: „Све је почело да се заплиће, изгледа, од те ђурђевске ноћи, јер је ово моје вријеме, једино које ме се тиче. Брат је већ десет дана лежао затворен у тврђави.“ (Селимовић 2011: 15)

Прво, намећу се два питања: зашто је баш све почело да се заплиће те ђурђевске ноћи у Нурудиновој души и зашто је то (временска) тачка у којој почиње да се развија заплет романа/исповијести. Иако се односе на различите аспекте приповијести – јунака и приповиједање имају исто исходиште. Како се роман приповиједа у првом лицу и има снажан дискузивни карактер, о чему је већ били ријечи, а при томе је и усмјерен на унутрашњи свијет лика/приповједача успоставља се изузетна синхронија између унутрашњих превирања лика/приповједача и ритма приповиједања. Због тога је могуће и довести у везу приповједне силе у тексту и смисао дервишевих животних драма. Ђурђевску ноћ онда у исто вријеме можемо разумјети као тренутак промјене у дервишевом односу према животу, али и почетних импулса заплета текста. Наиме, након што у првом поглављу констатује да је доведено у питање, а касније ћемо видјети и сасвим урушено, оно што је сматрао да јесте, јер се суочио са стварном, појединачном, а не хипотетичком, уопштеном смрћу: „Први пут – колико ћу пута

ових дана рећи: први пут? – смрт ми није изгледала тако једноставна како сам вјеровао и увјеравао друге.“ (Селимовић 2011: 15).

Поражавајућа сазнања могла би да сасвим зауставе његову исповијест. Горка истина о себи и свијету могла би бити довољна за дугу медитацију, али није довољна да би се испричала прича о горчини (и бесмислу) и значи крај приче, а да прича није ни почела. Тренутак у којем дервиш исповиједа изгубљени бесмиасо је тренутак у којем исповиједа и неприповједљивост властите исповијести: „Има смисла, говорио сам, бранећи се од ужас, али га никако нисам проналазио. Устани, говорио сам, устани. А он је сакривен мраком, у магли нестајања, у зеленкастој тами, као под водом, утопљеник непознатих пространстава.“ (Селимовић 2011: 15)

Ђурђевска ноћ је зато теренутак буђења другачијих животних и приповједних импулса. У ђурђевској ноћи у дервишу се буде импулси живота, одржавајући и приповиједање у животу. Узгред, то је ноћ у којој први пут среће Хасанову сестру. Иако се опире утиску који је оставила на њега, она бар буди сјећања на прошли живот и размишљања о могућим животним изборима који никада нису учињени. Ђурђевска ноћ је симбол сирових животних нагона. Без обзира што их је гушио и чврсто контролисао, не пропушта да проговори о њиховој незајажљивој снази и премоћи у људском постојању:

„Вуче се старо туђе вријеме за нама, јаче од нас, јављајући се у побуну тијела, која кратко траје, а памти се до сљедеће побуне. Тако и не престаје, и све остало је привид, све што је између тих исконских побједа гријеха. И није толико невоља у разблудности већ у вјековном трајању туђег зла, јачег од праве вјере. Што смо учинили, што смо постигли, што смо срушили, што изградили? Да ли се узалуд боримо против природних нагона, јачих од свега што може да понуди разум? Да није сувише сухо и непривлачно оно што дајемо у замјену за сочно древно дивљање? Чиме се супротстављамо чарима прадавних дозива? Хоће ли нас освојити далеки дивљи преци и вратити на своје вријеме?“ (Селимовић 2011: 35)

Страх од ђурђевске ноћи је страх од сирових нагона живота, које је угушио у себи да би могао да живи мирни дервишки живот. Снажна реакција, и то у виду запитаности, а не само критике или негирања, говори да се они лагано буде у дервишу. Он је свјетан да је та ноћ коју је мрзио прекретница – или ће остати устрајан или „ће из црних подрума моје крви сукнути непознате жеље, и биће касно кад изађу, никад више нећу моћи мислити да су помрле или укроћене“ (Селимовић 2011: 37).

Иако се дервиш опире да призна да су се у њему ипак пробудиле давно потиснуте жеље, оне продиру у његову приповијест, диктирајући њен ритам и на микроплану. Ухвативши младог Мула-Јусуфа у узбуђењу због ђурђевске ноћи, не успијева да исконтролише своју жељу и она проваљује у текст који се опире да је призна:

„Опогањен је овом поганском ноћи, упрљан, опрљен, освијетљен, очишћен, требало би га ставити вечерас под седам катанаца да не изгори у својој и туђој ватри, угушиће га ова текијска тишина, и самоћа, зашто се не врати у ноћ и не буде оно што је, тешко ће дочекати далеку зору, милодух мирише вечерас, нешто се дешава вечерас, нешто је страшно вечерас, мјесец дуго неће заћи, по згрудваној свјетлости пуној омамљујућих сјенки прштаће варнице водених капи под воденицама, под јохама, мјесец ће сјати цијелу ову ноћ, мјесец ће звати цијелу ову ноћ, отићи треба, с њим, отићи сам, отићи и лутати, отићи и не вратити се, отићи и умријети, отићи и живјети, ове ноћи што остаје кад се све губи.“ (Селимовић 2011: 40)

Након дуге реченице коју изговара у себи, али у Мула-Јусуфовом присуству, Нурудин закључује да је „провалило“. То су заправо провалиле оне силе у њему које у реченици још увијек настоји држати у равнотежи са својим пређашњим увјерењима, у до крајњих граница

напетом, али постојаном контрасту. Његове одлуке су на тесту већ при сусрету са бјегунцем Исхаком. Оно што се дешавало искључиво на унутрашњем плану почиње да се одражава на његово чињење. Радећи супротно од онога што би се од њега очекивало и што би сам себи до тада допустио, уноси коначно неопходну динамику у своје приповиједање. Спасовањем непознатог бјегунца сам чини први корак у својој побуни, удаљавајући се од неприповједљиве умртвљености свога живота. Импулси живота, такође, обиљежавају причу. Наративна жеља – жеља за приповиједањем је еквивалентна жељи за животом (видјети: Брукс 1992: 37–62)

Иако би се очекивало да је од тог тренутка дервиш сасвим одлучан да дјелује како би спасао брата и да би прича могла доћи до краја, али са позитивним исходом, веома брзо, дешава се успоравање. Одлазак код представника власти да би се неодлучно молило за милост само су слаби одједи пробуђених животних нагона и жеље да се ствари узму у своје руке. Дервишу који, понајвише да би удовољио очевом вапају, одлази да моли, недостаје одлучност и предузимљивост. Он чак нема ни намјеру да помогне брату. Није у себи ријешо да ли је помагање морално. Са друге стране, боји се да ће тако слику о себи коју је градио годинама у касабии неповратно урушити. Слабост и колебљивост имаће за резултат пораз у надгорњавању са бескрупулозним представницима власти. Нурудин је у том тренутку човјек који није одлучио на коју ће страну и човјек који се грчевито држи свога пређашњег идентитета. У замишљеном разговору са одметнутим Исхаком каже: „Страх се настанио у мени, Исхаче, страх и збуњеност, ни корак више не смијем да учиним ни на једну страну, изгубићи се и пропасти.“ (Селимовић 2011: 89) Покушај да у животу одржи *status quo* покреће увелико текст.

Како у дервишу јењавају нагони живота и он показује све мање одлучности да се бори за братовљев живот, исповиједање се успорава и усмјерава уназад. Веома су чести пасажии у којима се сјећа свога дјетињстава и младости. Дозивајући искуства из давне прошлости, одбија да се суочи са извјесном смрти брата, али и своју причу са крајем који се неумитно приближава. Сјећања су давна патња и не боле као оно са чим се тек треба суочити, исповиједање о њима је много лакше и својеврсни је заклон и одмор од онога са чиме се мора суочити. Што је прошло не може се измијенити. Животни потенцијал тих прилика се неисцрпљен потрошио, али мисао о њима може одложити неминовно суочавање са стварима пред којима се тек треба одредити и могућностима међу којим ваља изабрати:

„Касно је, сјећања, узалуд се јављате, бескорисне су ваше немоћне утјехе и подсјећања на оно што је могло да буде, јер није било, није ни могло да буде. А увијек изгледа лијепо оно што се није остварило. Ви сте варка која рађа незадовољство, варка коју не могу и не желим да отјерам, јер ме разоружава и тихом тугом брани од патње.“ (Селимовић 2011: 90)

Значајан дио простора до вијести о братовљевој смрти посвећен је и разговорима за Хасаном. Његова животна филозофија и њено практиковање је контрапункт свему у шта је вјеровао и како је живио Нурудин. За разлику од *разговора* са Исхаком разговор са Хасаном нема могућност да покрене дервиша да дјелује. Хасанови ставови су као сјећања из дјетињста и младости. Представљају могућности које нису изабране. Нуридин не може (више) бити као Хасан и са таквом се лакоћом односити према животу и другим људима. Због тога га не могу дубоко повриједити нити уздрмати његов унутрашњи свијет. И једно и друго га помјера из животне укотвљености само толико да га подстакне да размишља дубље о њима, али не и да дјелује. Пошто му то мировање одговара, сјећања и изазовни разговори добијају значајан приповједни простор. Настојећи да опрада одгањање кључног догађаја у тексту каже:

„Добронамјерни читалац могао би да ми каже: сувише развлачиш, сувише мудрујеш. Одговорићу му одмах; знам. Распредам нашироко једну сиромашну мисао, циједећи је као празан бардак, кад се из њега ни кап више источити не може. Али чиним

то намјерно, да одгодим казивање о ономе што ме и сад потреса, неколико мјесеци послје свега. Само, околишање не помаже. Избјећи не могу, а прекидати нећу.“

Послије ових запажања долази вијест о братовљевој смрти. То је тренутак од којег се у приповједном ритму текста све мијења. У дервишу побуна добија све већи замах, а у тексту се догађаји нижу тако да прича хрли своме крају. Пошто је побунио људе и због тога затворен у тврђаву, Нурудин је споља још једанпут успорен. Али, чак и тада не допушта да га напусти одлучност. Он подстиче животне нагоне у себи, призивајући Исхака као симбол одлучности да се живот брани по сваку цијену: „Исхак, честа моја мисао, најлакше сјећање, несигурна жеља мене несазнаног и неоствареног, далеко свјетло моје таме, људско уздање, тражени кључ тајне, наслућена могућност изван познатих, признавање немогућег, сан који се не може ни остварити ни одбацити. Исхак, дивљење лудој смјелости коју смо заборавили јер нам је постала непотребна.“ (Селимовић 2011: 214–215) Захваљујући сјећању на Исхака успијева да преживи боравак у тврђави. Тако се завршава први дио романа.

У другом дијелу романа приповједни ритам је савим другачији. Медитативни пасажии су врло сведени и веома мало успоравају догађаје који се нижу. Жељан освете и касније посвећен власти, Нурудин није више предан ни писању. Чак жеља за писањем која је у јеку непријатних догађаја била врло изражена и све оно што је тада написао чине му се као далеки и туђи: „Кадиска дужност ми не оставља много времена, и већ одавно нисам завирио у ове записе. А кад сам их се сјетио једне вечери, готово сам посумњао у своје памћење, прочитавши неке листове. Је ли могуће да сам то ја писао, и да сам заиста тако мислио? Највише ме зачудила малодушност. Зар сам толико могао сумњати у божију правду?“ (Селимовић 2011: 368)

Низање догађаја доводи врло брзо до краја приче. Пробуђени животни нагони и наративни импулс кретања ка унапријед најављује скори свршетак приче. У посљедњем поглављу од дервишеве малодушности нема ни трага. Што је смрт ближа, његови животни нагони бивају све јачи. Од дервиша који гуши животне нагоне у себи, и чак би, да може, спутао и нагоне других људи, на почетку приче дошли смо до дервиша који је је обузет жељом за животом:

„Не, никако! Хоћу да живим! Ма шта да се деси, хоћу да живим, на једној нози до смрти, на уској литици до смрти, али хоћу да живим. Морам! Борићу се, зубима ћу гристи, бјежаћу док ми кожа не отпадне с табана, наћи ћу неког да ми помогне, нож ћу ставити под врат и тражићу да ми помогне, и ја сам помагао другима, свеједно ако и нисам, побјећи ћу од краја и од смрти.“ (Селимовић 2011: 400)

Интензивно дјеловање довело је од краја. Опирање на крају не може да предуприједи смрт и крај приповијести. Долазак младића који му је вјероватно син подвлачи снагу нагона живота. Он му омогућава да и причу још једанпут заустави, враћајући се у дане када је бирао између младићеве мајке и дервишког живота. Али, сада та прича нема неопходну снагу да заустави неминовни ток ствари. Дошла је прекасно. Поново се враћа писању не би ли тако предуприједио смрт. Писање до посљедњег даха остаје као једина, иако узалудна одбрана – знак живота у њему: „Можда и зато што ово пишем: нисам клонуо, отклањам смрт.“ (Селимовић 2011: 416) Пишући до посљедњег даха, дервиш допушта смрти да се и дословно упише у његов текст.

*

Роман *Дервиш и смрт* је роман који својом наративном структуром промишља универзалну позицију човјека, јунака приповијести, али и приповједача који исповиједа своју

животну причу. Повлашћена улога у том промишљању додијељена је смрти. У роману се исцрпљују сви потенцијали који смрт приповједном тексту може да понуди. Међутим, смрт као преозбиљан чинилац приповијести пријети свако мало да укине приповијест. Исповиједање се, стога, све вријеме догађа на граници између живота и смрти. Оваква позицијамогла би да учини приповијест патетичном уколико би била дио ње само кроз промишљање. Међутим, у роману се приповједни ритам заснива на овим дјелима супростављеним силама, разбијајући потенцијални пренаглашени патос и доносећи неопходну динамику.

Да би се остварила таква приповједна динамика нужно је да се успостави посебан однос између почетка и завршетка. Тај однос би морао да буде својствен сваком приповједном тексту који настоји да задовољи очекивања читалаца. Селимовић користи пуни наративни потенцијал игре почетка и завршетка, јер:

„Можемо рећи да ми у наративима тражимо разрешење на исти онај начин као што тражимо одговоре на питање или испуњење својих очекивања. Изгледа да је ово природна људска тежња, због чега наговештај завршавања има огромну реторичку моћ у наративу. Чин разрешења задовољава наше жеље, ослобађа нас напетости и решава наше недомумице. Њиме се постиже ефекат нормализације и потврђује велика прича.“ (Абот 2009: 112)

То не би било ништа неуобичајено да је ријеч о роману који има изузетно густу мрежу догађаја и дјелатног јунака, који је носилац тих догађаја. Ахмед Нурудин с почетка романа је дервиш који живи аскетским начином живота. Аскетизам је, заправо, од њега изградио човјека који у себи потири живот и којем смета животна бујање уопште. Видјевши како се односи према дивљем и сировом слављењу живота у ђурђевској ноћи, готово да бисмо се могли сложити са Ничеовим ставом да аскетски живот подразумева посебну врсту ресантимана:

„Јер, аскетски живот јесте самопротивречност: ту влада ресантиман коме нема равна, ресантиман незадовољеног инстинкта и воље за моћ, воље која би хтела да загосподари не само нечим у животу, већ и животом самим, његовим најдубљим, најјачим и најосновнијим условима; ту се покушава да се сила употреби за загушивање изворâ силе; ту се с јеткошћу и пакошћу гледа на сâм физиолошки напредак, а нарочито на његов израз – лепоту и радост, с друге стране, ту се осећа и *тражи* задовољство у неуспевању, кржљављењу, болу, несрећи, ружноћи, добровољном губитку, самоумртвљењу, самобичевању, саможртвовању.“ (Ниче 1983: 119)

Селимовић у роману показује како и аскета који је наизглед у себи сасвим угушио живот има воље за животом толико да се до посљедњег тренутка бар танким калемом држи за њега. Нурудинови животни нагони почињу да се буде у тренутку када његова вјера у вјечни живот бива стављена на пробу, а смрт спозната као сигуран крај људског постојања. Да смрт није спозната на тај начин, не би могла да се оствари приповједна динамика онако како се на крају остварила. Само на смрт преплашен човјек за властито постојање може да се исповиједа на начин како то чини Нурудин. Нурудин који вјерује у вјечно блажено постојање нема довољно јак ослонац своје приче. Његова исповијест би била незаснована и незавршена.

Он исповиједа своју конверзију ка животу. То је пораз за Нурудина, али побједа за његову приповијест. Дервишки живот у пуној вјери био је живот који се живио за вјечност. Нурудинов живот пошто му се пољуљала вјера је голи живот. Смрт која пријети том једином голом животу најјачи је мотив да се за живот бори. Роман се завршава реченицом: „Јер, смрт је бесмисао као и живот.“ (Селимовић 2011: 418) Први дио реченице је нова спознаја. Нови, промијењени Нурудин констатује да је смрт бесмисао. За њега је смрт била тренутак пуног смисла – тренутак у којем се човјекова душа спаја са вјечним. Пут који пролази у својој конверзији је пут од живљења за тренутак смрти – стапање са вечношћу, до тренутка када се

смрт изједначи са нестајањем. Живот јесте бесмислен, али његов бесмисао се не доживљава више толико да би се утјеха нашла у смрти (која би надјачала бесмисао живота). На првом мјесту је бесмислена смрт. Измјењени дервиш грчевито се бори да живи. Истина је да: „Дуж читавог животног пута отелотвореног јунака звуче тонови реквијема.“ (Бахтин 1991: 141) Међутим, то је могуће само ако је тај јунак окренут животу. Смрт се у текст могла уписати само борећи се са животом. Да би се текст остварио, морао се у једном тренутку остварити агон живота и смрти. Смрт је неминовно однијела превагу, али добила је на важности тек када се огледала у животу.

На крају се може закључити да, иако у роману не остаје ништа до приповједна исповијест и смрт, те да се дервиш није преобразио ни у шта позитивно и узорно, ипак се суптилна, али и нужна метаморфоза догађа. Без ње не би било ни исповијести да посвједочи о побједи смрти. Ма колико да је плод парадокса, јер се јавља из губљења животног смисла, метаморфоза се догађа у смјеру живота као чистог битисања којем није потребан виши смисао. Смрт исповијести даје смисао и тежину, а живот динамику и трајање. Модерна исповијест у том саодносу налази своје исходиште у тренутку када сваки други преображај на којем се заснивала мора да се учини наивним. Иако скоро патетичан, исконски преображај ка животу као *најпростијем* виду постојања изгледа довољно увјерљив и (естетски) прихватљив, јер ће извјесно бити поништен смрћу која ће се уписати на бјелину папира.

4.2. Исповиједање и кривица

Исповијест је настала као процес исповиједања кривице. У традиционалној исповијести кривица мора бити јасно дефинисана. Циљ исповијести је да се она што детаљније експлицира. Подробно откривање и објашњавање кривице требало би да резултује опростом од инстанце којој је исповијест намијењена. При томе, кривица се постепено открива у току исповиједања, и то тако што приповиједање одређених ситуације инспирише и омогућава задирање у најтамније аспекте кривице – оних којих ни приповједач исповијести није био свјестан када се упустио у исповијест. У први мах овакав концепт дефинисања и представљања кривице дјелује веома једноставан и шаблонски, а утисак нарочито појачава чињеница да се у том свом основном виду најчешће и користио.

Наиме, ријеч је о томе да је исповијест начелно телеолошки успостављен жанр. На примјеру исповијести је веома лако потврдити теоријске претпоставке о томе да сви елементи текста испуњавају један (естетски) циљ. Аристотеловским рјечником речено, енергија исповијести је увијек кривица, и то са опроштајем као својом ентелехијом. Циљ свеколиког исповиједања је задобити опроштај. Све приповједне стратегије (или цјелокупан *естетски* арсенал) усмјерени су ка томе. Уколико се успије у успостављању чврсте телеологије, исповијест је успјела.

Традиционална исповијест усмјерена је управо ка исповиједању кривице и исказивању самопокорје као јединог начина задобијања разумијевања и опроста. Клишетирана матрица овако осликана у најмању руку би се могла учинити досадном због своје предвидљивости. Међутим, чињеница је да је исповијест увијек била веома популаран (не)фиционални жанр. Узрок популарности може се тражити у човјековој у начелу воајерској природи, али то није једино на шта се исповијест у свом постојању ослањала. Оно што је исповијести давало

неопходни квалитет, не само високу популарност, јесте интригантност коју са собом носи исповиједање кривице.

Интрига исповиједања је веома комплексна. Прије свега упућује на проблематику посједовања знања (и свијести) о кривици, с једне, и неприкосновене моћи над исповједним процесом, с друге стране. Онај ко се исповиједа једини у исповијести има знање и одређени степен свијести о својој кривици. Његова искреност у том погледу не може бити доведена у питање споља. Међутим, да би се исповједио, *кривац* мора да се служи језиком. Његова моћ ту бива стављена на испит, без обзира на то што нема других приповједних гласова који би евентуално суспендовали његову истину. Језик је у једну руку његово средство, али му је у другу руку и *господар*. У опирању језика да се подреди првобитној намјери онога ко се прихватио исповиједања настаје тензија на којој почива свеколика исповједна традиција. Из те тензије не проистиче само проблематика истинитости исповијести него се отварају и питања граница људске спознаје о свијету и себи, и себи у свијету, борба свијести и подсвјесних садржаја, агонија самопредстављања – питање намјере и њеног остварења, а на чисто наративном плану развијају се многе стратегије откривања и прикривања кривице.

Баштинећи све ове традиционалне елементе исповијести роман је, у зависности од ширег поетичког контекста у којем је настајао, прилагођавао својим естетским захтјевима. Тај однос је могао да се заснује на искоришћавању свеколиког инхерентног естетског потенцијала исповједног дискурса у његовом традиционалном облику или да се напротив ослони на преиспитивање традиционалних елемената исповијести разобличавањем њених *проблематичних* мјеста, које би у крајњој линији могло да се заврши потпуним укидањем неких традиционалних аспеката. Да се претпоставити да се овај други приступ више среће код поетика које су у начелу усмјерене на радикалније преиспитивање традиције. Због тога однос према кривици може да буде један од првих показатеља степена *модернизације* исповијести, невезано искључиво за однос исповједног дискурса и романа. Започињући једну од првих *модернистичких* исповијести (*Ессе homo*, 1888) Ниче каже:

„Уколико би требало да сам ‘грешан’, то ми је потпуно промакло. Недостаје ми такође поуздани критеријум за то шта је грижа савести: према ономе што се о томе *чује*, грижа савести ми не изгледа као нешто што заслужује пажњу... [...] Својственије је моме моралу уважавати утолико више нешто у чему се промашило *зато што* се промашило.“
(Ниче 2011: 30)

Довођењем у питање постојања кривице, доводи се у питање и цјелокупна телеологија исповијести. Исповијест се у том случају може засновати само као иронизација исповједног процеса. С обзиром на особености исповједног дискурса начини на које се може испољити иронизација су непрегледни, и обилато ће се користити у новијој историји исповијести.

Иако би се иронизација могла учинити као ултимативан начин модернизације исповијести, то не мора да буде увијек тако. Исповједни дискурс по себи, што се настојало истаћи и показати до сада у више наврата, носи потенцијал за пропитивање свих опсесивних питања модернизма и у свом најтрадиционалнијем облику. *Унутрашње* интервенције у исповијести, попут, на примјер, додатног наглашавања тензије на којој почива традиционална исповијест, а која се тиче овладавањем силама језика, довољне су да исповједни дискурс учине потентним оруђем модерног романа. Селимовићев роман *Дервиш и смрт* један је од оних који користе традиционалну технику исповиједања и чува телеолошки карактер исповијести, са кривицом као главним стожером, а да при томе не даје поједностављене и клишетиране одговоре на питања која се намећу када се приповједни субјект стави у позицију да исповиједа своју кривицу.

Ако пристанемо да бранимо тезу да је кривица један од кључних елемената Селимовићевог романа и да је у роману остварена на традиционалан начин, требало би да је најприје одредимо, дефинишемо, односно препознамо и издвојимо из Нурудиновог исповиједања. Међутим, дервишева кривица је толико комплексно постављена да је немогуће дати један коначан одговор на питање шта је дервиш скривио. Није ријеч о томе што се кривица мултипликује, па можемо говорити о кривицама, или усложњава како се откривају њени поједини аспекти. Постојање вишеструке кривице није непознато за исповијест, а и кривица је увијек у откривању, односно увијек је процесуална.

Нурудинова кривица је комплексна јер је комплексно постављена у односу на приповиједање, односно мотивисање приповиједања. Како се могло ишчитати и из раније наведеног пасажа из Ничеове исповијести, традиционална исповијест види кривицу као основни мотив исповиједања. Да би мотивисала исповиједање/приповиједање кривица мора бити зато „кривица над кривицама“. У том смислу није једноставно одредити ону кривицу која од почетка до краја мотивише дервишево исповиједање.

Братовљева смрт јесте важан дио свеукупне Нурудинове кривице и мотив је за готово све кључне догађаје романа. У процесу исповиједања/приповиједања она има парцијалан значај. Помогла је само да дервиш дође у позицију у којој ће се изродити мотив исповиједања. Она је натјерала дервиша да се први пут након низа година суочи са собом. Зато би можда кључ за разумијевање кривице у овом роману представља сљедећа реченица: „Свијет ми је одједном постао тајна, и ја свијету, стали смо један према другоме, зачуђено се гледамо, не распознајемо се, не разумијемо се више.“ (Селимовић 2011: 13) Братовљева смрт је Нурудину, дакле, обезбиједила перспективу из које је могао да сагледа своју позицију у свијету, али и смисао властитих избора и увјерења на другачији начин у односу на оно што му се са стабине позиције угледног дервиша до тада чинило. То је сасвим нов поглед који га води до сазнања да је он према свијету погрешно постављен и да он свијет какав јесте (а не каквим га је до тада за себе градио/замишљао) не разумије. Захваљујући ситуацији која од њега тражи да се наново позиционира у односу на себе и свијет, суочен је са императивом самоиспитивања. Суштина тог процеса је да открије своја сагрешења и да се покуша искупити за њих, те да свој живот заснује на другачијим основама у односу на оно што је живио годинама.

У традиционалној исповијести смјер приповиједања био би окренут ка прошлости. Трбало би разоткрити узроке због којих је дошло до овог свеопштег неразумијевања у односу између свијета и дервиша, али и заблуда у саморазумијевању. У роману се дјелимично, заиста, реконструишу узроци из Нурудинове прошлости. Његови животни избори из младости и досљедно поштовање пута који је изабрао довели су га у позицију да себе удаљи од свијета и да му свијет (п)остане стран, као и да себе као дервиша удаљи од онога што је био и што јесте као човјек неовисно о том животном позиву. Али, конципирана искључиво на тај начин кривица промашености не би имала снагу да обухвати цјелокупан приповједни обим романа. У том случају роман *Дервиш и смрт* не би био у цјелости исповијест. Спозната кривица код Селимовића има дјелатну моћ. Дервиш се не исповиједа само како би разумио. Он дјела како би кривицу поништио. Пошто ће сваки његов корак у том погледу бити, из различитих разлога, погрешан, кривица не само да се не поништава, него се и оснажује и увећава. То опет инспирише даље исповиједање (у традиционалном смислу ријечи). Концептом дјелатне кривице Селимовић тако успијева да прикаже и лице и наличје исповијести – исповијест и „исповијест иза сцене“.

Јасмина Ахметагић, служећи се Јунговим учењем, сматра да је код Нурудина дошло до поремећаја персоне, јер је овај јунак живио „препокривши јавним своје приватно лице“ (Ахметагић 2014: 85). Због тога и његово писање разумије на сљедећи начин: „У најдубљем

слоју његово је писање сведочанство о пререструктурирању односа приватног и јавног дела личности, односно разрешење поремећаја персоне. Писањем Нурудин открива своју интимну причу, али и природу јавног поретка, који је извор зла и са којим појединац не може да избегне суочавање.“ (Ахметагић 2014: 86)⁴⁹ Овдје би *јавни поредак* требало схватити веома широко. Ако се настоји разумјети у контексту Нурудинове кривице, он подразумијева не само устројство власти и друштвену хијерархију у најгрубљем виду, него и све суптилне појединости људског постојања у релацији са другим људима.

Било да је назовемо „поремећајем персоне“ или другачије, Нурудинову кривицу је важно разликовати од кривице на којој почива традиционална исповијест, без обзира што у одређеном тренутку добија дјелатни карактер и служи као приповједно средство којим се обухватају различити временски аспекти романа. Нурудинова кривица није првобитно проистекла из чињења, него из бивања. У традиционалној исповијести на самом почетку јасно је дефинисан гријех који ће се исповиједати, а који је увијек проистекао из неког претходног чина или низа чинова. Дервишева кривица пак није заснована на чињењу или пропуштању прилике да се нешто учини. (То би био случај да се његова кривица поистовијести са пропуштањем прилике да се помогне заточеном брату.) Његово сагрешење се назире у пресеку свега онога у шта вјерује, како себе жели да разумије и успостави у свијету, па тек онда и шта тим поводом (не) чини. Питајући се зашто је оно што пише оптужба против њега, односно одакле је и каква та оптужба и за шта је крив, дервиш каже:

„Чија оптужба, велики Боже, што си ме оставио највећој људској муци, да се забавим о себи, чија? Против кога? Против мене или против других? Али више нема спаса, ово писање је неминовност, као живљење, или као умирање. Биће оно што мора, а моја је кривица да сам оно што сам, ако је кривица.“ (Селимовић 2011:11)

Модерна исповијест, дакле, кривицу не смјешта у домен дјелања – шта је исповједни субјект згријешо, него у шири домен бивања – шта исповједни субјект, заправо, јесте. Кривица која је проистекла из чина је кривица другог реда, недостатна за право суочавање са собом. Она се може лако представити и кроз самопокору окајати. Дервиш зна да је његова кривица у свеукупности онога што он у тренутку када отпочне своје исповиједање јесте (и по томе сасвим личи на Андрићевог Тамилу). Представљање кривице за њега зато није само сраман посао признавања себи и другима грешних дјела, иако и то као и свако самопредстављање носи тешкоће, него откривање да је свеукупност властитог бића погрешна. Признавање кривице је признавање ништавости свога бивствовања. Уколико би се недвосмислено и без остатака одрекао себе као *грешника*, морао би да се одрекне себе у цјелости. У традиционалној исповијести исповједни субјект се одриче погрешног поступка, погрешног избора, погрешног дјела, али при томе задржава континуитет свога идентитета. У тренуку када отпочиње своју исповијест Ахмед Нурудин није на правом путу, мјесту избављења од гријеха са којег лагодно може да са разобличи своје гријехе. Откивањем сваког новог аспекта своје кривице поништава дио свога бића, тражећи при томе упориште да се изнова изгради.

Муку самоспознаје у исповијести увијек прати и мука самопредстављања. Ту није ријеч само о представљању у тексту у најужем смислу ријечи, као овладавање текстом. Субјект исповијести треба да се представи и другоме. Исповиједањем се открива исповједни субјект за себе. Задатак у тексту му је да своју самоспознају саобрази разумијевању на које рачуна од

⁴⁹ Његова интимна драма је последица те чињениције, јер: „Аутентична побуна Ахмеда Нурудина је и ирационалне и егзистенцијалне природе. Он стоји пред завером касаве наг, рањив, отворен свету и болним доживљајима што из њега куљају.“ (Андрејевић 1996: 111)

других. У току исповиједања мора да се кристалише онакав субјект исповијести каквим га имају разумјети други. У пресеку тих односа са собом и са свијетом настаје модерна исповијест, али и модерни роман. На врло егземпларан начин о овој чињеници говори Унамуно:

„Мој роман!, моја легенда! Унамуно из моје легенде, из мог романа, тај Унамуно којег смо скупа сачинили моје пријатељско ја и моје непријатељско ја и сви други, моји пријатељи и моји непријатељи, тај Унамуно осигурава ми живот и смрт, ствара ме и разара, уздржава и гуши. То је моја агонија. Јесам ли онакав каквим вјерујем да јесам или онакав каквим други вјерују да јесам? И како ли се само ови рџци изокрећу у исповијест пред мојим непознатим и непознатљивим ја; непознато и непознатљиво [ја] за мене самога. И не стварам ли овдје легенду у којој имам бити покопан.“ (Унамуно 2010: 55)

Унамуново запажање о својој позицији у односу на оно што пише о себи сасвим стоји и у дервишевном случају. Нурудиново разјашњавање кривице је стварање легенде о Нурудину. Он ће бити оно што успије да буде док се наново позиционира у односу на свијет, а позиционира се управо писањем своје исповијести, односно позиционирањем у односу на оно што је он по себи. Однос према другом или према свијету за Нурудина, као и за друге Селимовићеве јунаке, увијек већ дубоко повезан и са оним што он јесте, тако да су самоспознаја и самопредстављање и у том смислу органски повезани, јер:

„Да би се егзистирало, мора се засновати *однос* према Другоме. Без обзира у којем смислу се то Друго јављало: као свијет, туђе персонално искуство, држава, идеологија, извјесност љубави. Ту свакодневно живљену истину људског битисања Селимовић чини основном *претпоставком* свог књижевног дјела. Међутим, и у том статусу ‘претпостављања’ она је код Селимовића експлицитно наглашена. Чак до те мјере да се с њом увијек отвара простор Селимовићевих романа у најдословнијем смислу. Тако је претпоставка добила ранг темељне књижевне поставке, тј. постала битни структурни елемент литерарне градње. Колико *омогућује* да се развије потка књижевног текста, толико тај текст на посебан начин *остварује*.“ (Прохић 1972: 63)

Самопредстављање подразумијева успостављање власти над текстом и контроле над артикулисањем властите кривице. Пошто је исповједни субјект свјестан да је оно што каже о себи „легенда у коју има бити покопан“, мора у излагању своје самоспознаје предвидјети најбољу могућу динамику огољавања кривице. Динамика мора бити срачуната тако да се кривица разумије на одговарајући начин. У наративном смислу то подразумијева стратегије откривања и прикривања кривице. Ове стратегије треба да допринесу правовјерном приказивању кривице, али и да спријече да се кривица не оголи претјерано (или прерано) или да се не оголи сасвим – толико да приповједач исповијести не би могао да има ни минимум ауторитета у односу на оно што приповиједа, а у Нурудином случају да свој идентитет не би поништио до непостојања. Сврха стратегија откривања и прикривања је намјера да се исповијест приповиједа на тачно одређени начин како би се остварио жељени исход исповиједања.

Стратегије откривања и прикривања у исповијести никада не могу да се остваре у исповијести као у другим видовима (аутобиографског) приповиједања у првом лицу. Исповиједање кривице писањем увијек надилази првобитну намјеру да се каже само нешто до одређене мјере. Метаисповједни дијелови романа *Дервиш и смрт* често су посвећени управо томе:

„Упитао сам се не би ли било боље прекинути ово писање, да све не буде теже нео што јест. Јер ако оно необјашњивим путевима извлачи из мене чак и што нисам хтио да кажем, што није била моја мисао, или је моја непозната мисао што се скривала у мраку мене, уловљена узбуђењем, осјећањем које ме више не слуша, ако је све то тако, онда је

писање немилосрдно исљеђење, шејтански посао, и можда би најбоље било сломити тршчано перо пажљиво зарезано на врху, просути дивит на камену плочу пред текијом, нека ме црном мрљом подсеја да се никад више не прихватим магије што буди зле духове.“ (Селимовић 2011: 11)

Иако су ове стратегије срачунате зарад управљања пажње адресата исповијести, добар су показатељ и у којој је мјери приповједач исповијести успио да овлада истином до које му је стало. Нурудин се веома често позива на недостатност онога што је успио да у исповједном процесу добије као одговор на питања која су мотивисала исповиједање, али, са друге стране, и на немогућност да те истине артикулише у својој исповијести. На мјестима, опет, жали што су неки најдубљи болни интимни садржаји остали записани као резултат његовог самообрачуна, иако то није била његова намјера. Због тога се може закључити да се грађење стратегија откривања и прикривања одвија у борби свијести и подсвијести. Значајан простор првог дијела Селимовићевог романа посвећен је управо наметању и губитку контроле над исповједним процесом.

Борба тих супротстављених тежњи текста често се доводи у везу са односом дана и ноћи. Исповиједање је усамљенички посао и зато је природно да се пише ноћу. Користећи се цитатима из *Курана* Селимовић скреће пажњу на то:

„Спомињањем несигурне таме сумрака и онога што ноћ оживљава Селимовић је пре свега хтео да укаже да Ахмед Нурудин своју исповест пише ноћу [...]. Тиме објашњава психичко стање главног јунака јер је ноћ управо оно време када човека са бригама и грижом савести притискају најмучније мисли, када свака тескоба оживљава, време највеће скрушености и кајања, дубоке туге коју буди ноћни мир и самоћа коју ноћ носи.“ (Реброња 2010: 29)

Зато би свануће требало да донесе олакшање: „Зора је и нада да ће исповест донети олакшање и праштање себи самом. У ноћи пуној месечине, Ахмед покушава да испише грехе срца, да их записивањем са себе спере, као да је писање сада једини начин за то. Ово записивање сада је његова молитва и можда једино олакшање.“ (Реброња 2010: 32) Ноћ није само вријеме прибирања и разговора са собом у самоћи. Ноћ је, дакле, вријеме када мучни и потискивани подсвјесни садржаји избијају на површину. Нурудин понајвише због тога бира управо ноћ за писање. Њему не недостаје осамљености ни дању. Смјену дана и ноћи Селимовић користи како би на до изражаја дошла сва драматичност промјена које се дешавају у Нурудину. Иако зора и симболички представља олакшање, након што су због нових околности с братовљевим заточењем и извјесним погубљењем, маха добили давно потиснути садржаји његовог бића, жељено олакшање не може донијети ни зора. Како исповијест одмиче, ноћне утваре почињу да живе и на дневном свјетлу.

Најбољи примјер за разумијевање борбе која се води у Нурудиновој исповијести је сусрет са бјегунцем Исхаком. Он је персонификација његове унутрашње промјене. Цијелу једну ноћ бориће се с мишљу о њему. Њих двојица имају и вербални агон, као агон Нурудинове свијести и подсвијести. Мучен чињеницом да се мора суочити са новим промјенама у себи, дервиш је једва дочекао свануће надајући се да зора утишати подсвијест која се буни у њему: „Полако, цијелим стопалом газим по избујалом коштану, руком додирујем седефну куглицу бисерка, слушам гргољаво отицање воде, смештам се у стари мир, као прездрављени болесник, као повратник, странствовао сам мишљу цијелу дугу ноћ, а сад је дан, и сунце, и вратио сам се, и све је опет лијепо, поново добијено.“ (Селимовић 2011: 66) Исхак је водич на путу ка откривању дервишеве кривице. Она је још скривена у подсвијест и Нурудин се нада да ће ту и остати. Међутим, упркос његовој намјери, само што се обрадовао зори која га одвраћа од суочавања са мучним мислима, Исхак проговара. Нурудин му тада каже: „Знам. Ти не говориш.

Ти можда и не постојиш више. Ја мислим и говорим умјесто тебе.“ (Селимовић 2011: 66) На то му бјегунац каже: „Онда постојим и утолико горе по тебе.“ (Селимовић 2011: 66) Овом репликом се завршава Нурудиново и бјегунчево вербално надгорњавање и Нурудин симболично даје маха својим унутрашњим садржајима, које је крио од себе и држао даље од своје исповијести. Његова кривица се онда коначно може приказати онако како му није била намјера да се прикаже.

Мјеста, попут овог у Селимовићевом роману, на којима приповједач губи моћ над својом приповијешћу су мјеста на којима се рађа исповијест. Бјегунац провоцира Нурудина да призна да његов однос према свијету није био исправан и тјера га да дјелује у смјеру мијењања тог односа. Тако се његова кривица први пут кристализује, али се поставља и основ за њену реализацију – дјеловање због постојања кривице, које ће само повећати њен обим умјесто да га смањи.

Иако је исповијест увијек у настајању, а концепт времена у роману то настоји да подржи, па имамо утисак да увијек присуствујемо нечему што по први пут стихијски исповиједа, стратегије откривања и прикривања кривице почивају на начелу поступности. Ако сагледамо Нурудинову исповјест у цјелости, можемо уочити како се тај принцип досљедно и правилно поштује. Одступања од њега су незнатна и имају понајвише реторички значај – треба да заведу читаочеву пажњу и пруже додатно узбуђење у тренуцима када се открије више него што се намјеравало. Најочигледнији индикатор овог принципа је Нурудинов однос према породици и вољеној жени. Поступност излагања огрешења према њима најдосљедније је проведена. То није случајно јер је однос према примарној породици и овдје потенцијалном браку први корак у успостављању односа према свијету и тек на граници оног што се назива јавним поретком. Цјелокупну слику о његовом животу у породици и ситуацији са вољеном женом можемо склопити тек када дођемо до краја Нурудинове исповијести. За њега је ово емотивно најосјетљивији чинилац свеукупне кривице, па је понајвише сегментиран. Морална мука у односу према вјери или власти много је слободније и цјеловитије откривена. Она се елаборира до појединости.

Када је ријеч о кривици, стратегије прикривања и откривања имају скоро технички карактер у роману. На дубљем нивоу раскривају проблем искрености и аутентичности исприповиједаног, односно истинитости исповијести. Исповијест као основну претпоставку има искреност. Исповједни субјект увијек полази од намјере да искрено и без остатка исповједи своју кривицу. Међутим, будући да је он монополиста у својој приповијести, нема спољашњег упоришта на којем би се засновала истинитост исповијести. Његова искреност мора бити једина залога истинитости исповијести. Селимовић се овом проблематиком често бави у метаисповједним сегментима свога романа. Нурудина тако одликује свјесност да су искреност и истина/поштење увијек арбитрарне: „Све ћу бити поштено колико могу, колико ико може, јер почињем да сумњам да су искреност и поштење исто, искреност је увјереност да говоримо истину (а ко у то може бити увјерен?), а поштења има много, и не слажу се међу собом.“ (Селимовић 2011: 10)

Бављење проблемом истинитости исповијести на метанаративном нивоу не лишава Селимовића обавезе да тај пробјем разријеша и на наративном нивоу. При томе, практична наративна рјешења и метанаративне медитације не морају увијек нужно да кореспондирају или проистичу једно из другог. Иако метанаративни коментар често треба да оправда одређени вид наративне реализације, дешава се да му је супротан, односно да га доводи у питања. Такав однос се може разумјети и као својеврсна игра са реципијентом исповијести која има улогу да уведе илузију двогласја у монолитном тексту и супротно својој сврховито огољеној намјери учврсти позицију искрености исповједног субјекта. Самопокора је метод осигуравања ауторитета изнутра.

Исповијест је кроз своју историју на различите начине проналазила начин да се упркос изазовности позиције приповједног субјекта на којој почива наметне као жанр који траје на рачун искрености и у име истинитости.⁵⁰ Како је од својих почетака веома комуникативна – тако што у свој наративни свијет увлачи претпостављене читаоце, комуникативност је искоришћавана и при рјешавању проблема искрености, односно истинитости. Искреност је била заклетва којом је исповједни субјект почињао и завршавао исповијест. Али, пошто нико у исповијести не може посвједочити да је исповједни исказ и искрен и истинит, остају само апострофирани наратори⁵¹ као залога истинитости исповијести. Запажајући како се Русо служи овом доскочицом, Старобински истиче:

„Русо дакле поверава читаоцу задатак да многоструко преточи у јединство. Он у њега има поверења. А ми погађамо да је то већ један начин да заступа питање своје невиности: човек тако поверљив, који не жели ништа да крије и који препушта читаоцу да суди, како би то могао бити зао човек? Али погађамо исто тако да Русо, у исти мах, пребацује на *друге* одговорност за све неспоразуме који би могли остати: ако се читалац вара, за грешку је он крив. Та проба одлучује: под претпоставком да читалац или слушалац *Исповести* не извуче закључке који се намећу, е па! у том случају, Русо ће знати једном за свагда да сву кривицу снесе само они.“ (Старобински 1991: 218)

На нешто суптилнији начин и у складу са хришћанским оквиром свога дјела и Августин попут Русоа рачуна на читаоце своје исповијести: „Јер љубав, која их чини добрима, каже им да ја у својим исповестима не лажем о себи, и због те љубави у њима они ми верују.“ (Августин 2017: 235)

Селимовићев приповједач нема упориште на које је рачунао Русо и његови претходници, али и слѣдбеници. Своју исповијест почиње на слѣдећи начин:

„Почињем ову своју причу, низашто, без користи за себе и за друге, из потребе која је јача од користи и разума, да остане запис мој о мени, записана мука разговора са собом, с далеком надом да ће се наћи неко рјешење кад буде рачун сведен, ако буде, кад оставим траг мастила на овој хартији што чека као изазов. Не знам шта ће бити забиљежено, али ће у кукама слова остати нешто од онога што је бивало у мени, па се више неће губити у ковитлацима магле, као да није ни било, или да не знам шта је било. Тако ћу моћи да видим себе какав постајем, то чудо које не познајем, а чини ми се да је чудо што још увијек нисам био оно што сам сад.“ (Селимовић 2011: 9–10)

Њега не занима да се оправда пред читаоцима своје исповијести. Готово да их уопште не укључује у своје исповиједање. Иако у наведеном пасажу првобитно говори од одсуству намјере да његова исповијест послужи било коме, па и њему, у наставку се види да јасно има у виду њену сврху када је ријеч о процесу самоспознаје и документовања самоспознаје. Други, којима би била упућена исповијест, сасвим се губе из вида на овом чисто комуникативном новоу исповијести. Ријетко ће се и у наставку исповиједања рачунати на њихову перспективу. Разлози за ту су веома комплексни и упућују на Нурудиново поимање разумијавања и споразумијевања међу људима. О њима ће касније бити више ријечи. (Наравно, исповијест је самопредстављачки

⁵⁰ Настојећи да историјски представи искреност Лајонел Трилинг на слѣдећи начин види улогу Русоових *Исповијести* у томе: „Један од пресудних културних догађа модерне епохе било је спајање ове две националне искрености, француске и енглеске, у темпераменту једног Швајцарца. Русо започиње своје *Исповести* хвалисањем да је његова француска искреност јединствена по свом савршенству. [...] Кад затруби труба страшног суда, вели он, моћи ће да се појави пред својим врховним судијом држећи књигу у којој је себе насликао као доброг и великодушног, узвишеног, али и као злог и достојног презрења.“ (Трилинг 1990: 85)

⁵¹ Читаоци се у исповијести често ословљавају управо у множини, нарочито код Русоа, јер се и њихово мноштво настоји искористити у сврхе разрјешавања проблематике истинитости исповједног исказа.

жанр и губљење другог из вида у том смислу није било могуће. Нурудинова исповијест итекако поштује условност самопредстављачког жанра, о чему је већ говорено, али те датости не користи при конципирању упоришта истинитости текста.)

Ако се дервиш и обраћа некоме, то је бог, и то у тренуцима када га муче највеће дилеме. Међутим, обраћање богу на тим мјестима дјелује само као начин да се оправда исказивањем неподношљивости тјескобе са којом мора да се носи. На примјер, када Августин зазива бога, настоји да то зазивање искористи како би изградио неопходну и неприкосновену референцу истинитости: „Исповедићу, дакле, оно што знам о себи, и исповедићу и оно што о себи не знам, јер и оно што о себи знам, знам зато што ми ти светлиш, а оно што о себи не знам, нећу ни знати док тама моја не буде као подне пред лицем твојим.“ (Августин 2017: 237) Нурудин не успоставља легитимитет свога гласа на тај начин. Границе његовог знања се тичу само њега, једнако као и способност и жеља да се спознато представи у исповијести. Он је модерни исповједни субјект, који без обзира на природу властите религиозности и поуздања у божанску инстанцу не може да тражи упориште у њој. Истина његовог текста не може се засновати *транстекстуално*, јер је ријеч о истини која не чини однос бога и човјека, па ни на недвосмислен начин човјека и другог човјека, него искључиво човјека по себи. Нурудин се не исповиједа како би добио опрост од бога. Њему не трена ни опрост и разумијевање од људи. Важно му је да разумије себе, односно да исповиједањем своје кривице поништи и наново изгради свој идентитет и да се тек онда на одговарајући начин постави и према богу и према људима. Текст његове исповијести је зато комуникативно затворен, без илузије *транстекстуалности* коју иначе исповијест нуди.

С обзиром на то да Селимовић не користи традиционалну исповједну технику апострофирања претпостављених читалаца како би приповиједање ослободио терета доказивања искрености исповједног субјекта, односно истинитости исповијести, у роману се морао наћи начин да се успостави *повјерење* у дервишев глас. Ту није ријеч само о чињеници да Селимовић избјегава традиционалне технике тек да би, површно речено, модернизовао свој роман, него је дервиш тако остварен као лик да би неовисно о поетици исповијести као жанра комуникативност у смјеру претпостављених читалаца била неујерљива. Он је до те мјере затворен у себе и неповјерљив да се може, заиста, повјерити само папиру: „Али ја немам другог пута, никоме не могу да кажем осим себи и хартији.“ (Селимовић 2011: 11) Његова исповијест не може ни у ком случају имати бар илузорне спољне референце истинитости и мора бити сасвим заснована изнутра.

Упориште истинитости исповијести мора бити у структури и природи текста исповијести. Текст својом свеукупношћу треба да буде такав да се може прихватити као истинит. Уколико се не би задовољио тај услов, исповијест не би остварила своју сврху и свако исповиједање би било илузорно. Иако је, неовисно о жанру, неопходно да се књижевни текст оствари као истинит, за исповијест је то нарочито важно. Ако се не наметне као истинит, текст исповијести остаје не само неостварен, него и нецјеловит текст. Стога, један од начина да се у случају попут дервишеве исповијести оствари утисак истинитости могло би бити успостављање кохерентности у тексту исповијести.

Када је ријеч о поимању истинитости у књижевности, развијене су поједине теорије око одређених принципа провјере истинитости, а међу њима је свакако важан принцип кохерентности⁵²:

„Теорија кохерентности постулира да се односи више не успостављају између субјекта унутрашњег света мисли исказаног речима и спољашњег објекта, већ између

⁵² Из чисто методолошке перспективе гледано теорија кохерентности била би у складу са основним принципима такозваног унутрашњег приступа књижевном дјелу. Подразумијева посматрање књижевног текста искључиво на основу његових датости, без интереса за спољашње референце у виду аутора или објективног свијета.

свих истинитих исказа у оквиру неког система. Већи степен кохерентности исказа, као целине, подразумева и већи степен истинитости сваког појединачног исказа.“ (Квас 2011: 18)

Према томе, да би се Нурудинова исповијест могла прихватити као истинита, а како нема ни основа да се изгради бар конструкт упоришта истинитости споља, требало би да се успостави изузетно висок степен кохерентности међу свим исказима његове исповијести од почетка до краја. Исповијест се у основи и заснива на обећању да ће све што се исповједи бити у складу са принципом истинитости – непротиврјечно, дакле, тако да сваки исказ логички проистиче из претходног. На крају би исповијест требало да буде уређен систем ставова који су сагласни. У реализацији то није тако. Напротив, исповиједање је ступање из противрјечности у противрјечност, а исповијест антикохерентни жанр који у начелу обећава кохеренцију као залог истинитости.

Уколико би се и замислила идеално остварена исповијест као кохерентан систем, питање је у којој мјери би се могла доживјети и сматрати истинитом. Свједочили бисмо свемоћи исповједног субјекта који суверено влада сваким дијелом своје унисоне исповијести. Однос према властитој кривици не може а да не буде амбивалентан. Сагласје у том погледу значи да се кривици не приступа на органски начин, него се она у највећој мјери конструише зарад потреба сагласја у тексту и утиска који се тиме треба остварити.

У исповијести је зато ријеч о кохерентности управо на нивоу пукотина у сагласју међу сувереним ставовима изложеним у тексту. Противрјечности по питању основних аспеката кривице морају се досљедно јављати у тексту како би се изнутра успоставило вишегласје као залога истинитости. Хипостазе гласа исповједног субјекта које се јављају међу амбивалентним исказима су свједоци који ће повједочити за и против истинитости исповијести.

Нурудинова исповијест је сва сачињена од противрјечности. Исповједни искази с пукотинама нарочито се појављују у првом дијелу романа када се кривица настоји спознати, али и први пут експлицирати. Често се у метаисповједним дијеловима скреће пажњу управо и на то да се ни сам не може разабрати у проблематици истинитости онога што исповиједа. Када му на папир исплива ријеч побуна према њој се односи са задршком, али и са свијешћу да је неопходна да би дефинисао своју кривицу и дјеловао у складу са њом: „Побуна! Је ли то само ријеч, или мисао? Ако је мисао, онда је моја мисао, или моја заблуда. Ако је заблуда, тешко мени; ако је истина, тешко мени још више.“ (Селимовић 2011: 11)

Покушавајући да себе одреди и да се одреди према ономе што јесте, мора да се бори са исказима који се надмећу за премоћ. Поређења су иначе начин да се нешто недвосмислено одреди. Појам са којим се пореди требало би да има недвосмислено значење како би поређење било функционално и сврховито. Када Нурудин настоји да упореди себе са рјечицом која протиче поред текије, а како би објаснио себи какав је, уочава се несигурност у покушају да се поређење до краја реализује. Изабрао је појам који је врло противрјечан – карактер рјечице се не може једнозначно представити. Због тога настаје низ противрјечних и чак супротстављених исказа о властитој природи:

„Рјечица је слична мени, бујна и плаха понекад, а чешће тиха, нечујна. Криво ми је било кад су је заградили испод текије и јарком натјерали да буде послушна и корисна, да кроз бадањ тјера воденички точак, а радовао се кад је, набујала разрушила уставу и потекла слободно. А знао сам да само укроћена меље жито.“ (Селимовић 2011: 14)

Иако се посљедњом реченицом из наведеног пасажа настоје свести мисли које су претходно исказане, њихови супротстављени смјерови се не дају самјерити. Нурудин његује стих противрјечних мисли. Његове реченице увијек имају најмање два мисаона тежишта, која се

не настоје хијерархизовати нити се извести некакве синтеза из њих. То се види, на примјер, у сљедећој реченици: „Учочола ми се рука којом држим перо, свијећа тихо кашљуца и прска ситним варницама бранећи се од смрти, а ја гледам у дуге редове слова, у нишане мисли, и не знам да ли сам их убио или оживио.“ (Селимовић 2011: 14) Дервиш своје мисли најчешће оставља у дисјунктивном односу, не настојећи да их разријеши и да се коначно одреди према њима. Због тога се истина његових исказа не може дословно изводити из онога што каже. Степен оклијевања да се мисао формулише недвосмислено је мјера његове искрености.

У другом дијелу романа ствари стоје другачије. Кривица која остаје у обрисима и у пресеку противрјечних исказа првог дијела, у дугом дијелу романа постаје дјелатна. Губи се несигурност њеном исказивању, чак до те мјере да се на мјестима иронично поиграва с тим:

„Тако сам завршио посљедњу школу, и дошао на крај. Требало је да се деси оно што сам очекивао. Али ништа више није имало да се деси, нити сам ишта више очекивао. Био сам поражен, то је све што сам постигао. А међу људима је остала лијепа прича о једном смијешном дервишу, који је с њима смирено разговарао о њиховом и свом животу, позивајући их на љубав и опраштање, као што је и он опростио, и који је и себе и њих тјешо Богом и вјером, и оним свијетом, љепшим од овога.“ (Селимовић 2011: 255)

Од оклијевања да се кривица открије и упорног прикривања, гдје се по инерцији сувише оголи у тексту, дервиш долази до тачке у којој своју кривицу сасвим олако исповиједа, толико да је помало и банализује. На тим мјестима његово огољавање изгледа попут Русоовог бестидног поигравања властитим грешкама. Кривица је у другом дијелу романа у вези с оним што он чини и због тога је могуће да се о њој говори како се није могло говорити у првом дијелу. Зато улогу пукотина у исказима из првог дијела преузимају слични иронични пасажии. Захваљујући њима успоставља се равнотежа у односу на дијелове у којима се досљедно чува озбиљност исказа и на тај начин поново изнутра успоставља неопходно *вишегласје*. Управо у пресеку противрјечних исказа, из првог дијела романа, и сазвучју различитих тонова исповједног гласа, из другог, ваља тражити упоришта истинитости Нурудинове исповијести.

Без обзира како разумјели потврду истинитости у дервишевој исповијести, његова исповијест се може видјети и као покушај повратка аутентичности властитог бића. Нурудин је човјек који већи дио свога живота није живио на аутентичан начин. Прихватио је изабрану улогу и сасвим се саобразио са оним што се од њега очекивало, не настојећи да се суштински запита о себи. Исповијест је начин да преиспита и постепено призна властиту неаутентичност и да покуша поново да живи на аутентичан начин. Да би то учинио, он прво мора да се још више изолује од свијета у којем живи. Зато је његова исповијест, мимо исповједне традиције, заправо, солилоквиј. Солиписизам, односно избјегавање комуникативности и у процесу исповиједања је нужно како би дошло до аутентичног израза себе. Посредник у виду више божанске инстанце би, такође, ометао повратак аутентичном сопству. Ословљавање бога је више навика, него потреба да се успостави однос с њим. Дервиш мора да открије ко је и изван своје друштвене улоге, али и изван своје (пољуљане) религиозности.

Процес освајања аутентичности одвија се кроз први дио романа. За дервиша је то мукотрпно искуство, па отуда смјена откривања и порицања. У другом дијелу настоји да дјелује у складу са оним што је постао, односно у складу са поновно освојеном аутентичношћу. Понекад се враћа богу и од њега тражи потврду у тренуцима када мора да се одлучи. То се увијек завршава закључком да је неопходно да сам донесе одлуке, не кријући се иза религијских увјерења и више воље. Аутентично дјеловање мора да буде засновано на властитим изборима иза којих се стоји без обзира колико су тешки и чиме ће резултовати:

„Боже, шаптао сам у себи жељно, гледајући сиво небо над касабом, отежало сњижним облацима, Боже, је ли добро ово што чиним? Ако није добро,

поколебај моју чврстину, ослаби моју вољу, учини ме несигурним. Дај ми неки знак, заљуљај гране тополе, само дашком вјетра, никакво чудо не би било у ово јесенско доба. И одустаћу, ма колика била моја жеља да ово учиним.“ (Селимовић 2011: 338)

Пошто нема жељеног знака – ништа се у природи није помјерило, остаје му само да преузме одговорност, сам донесе одлуку и без оклијевања дјелује: „Одједном је нестало свих сјенки, заборавио сам не тополе, на мутан дан, на тугу, на успомене. Имао сам право: ништа не треба чекати, свему треба ићи у сусрет. Ако човјек није глуп ни кукавица, није ни беспомоћан.“ (Селимовић 2011: 338)

Аутентично дјеловање подразумијева преузимање одговорности за властите поступке. Очекивање знака који би му бог послао и у складу с којим би одлучио шта да чини говори о потпуном одсуству аутентичног дјеловања у његовом животу. Дјетињасто чекање да се догоди чудо је избјегавање било какве одговорности. Са друге стране, то је одбијање и сваке акције која би била усмјерена изнутра. Цјелокупан живот је у том случају управљан споља – моралним и друштвеним нормама. Особа која тако живи је празна љуштура. Да би се, заиста, дјеловало, неопходно је преузети одговорност за поступке и скупити храброст да се дјелује и против наметнутих принципа. Без обзира што ће Нурудина његови поступци у овом случају одвести на криви пут, воде га и равно као реализацији личне аутентичности.

Најаутентичнији тренутак дервишевог живота је тренутак када између Хасана и свог живота бира свој живот. У том тренутку он напушта све принципе по којима је живио и којима се годинама уподобљавао. Први пут не одлучује онако како се у складу са моралним (и друштвеним) принципима очекује од њега да одлучи, него дјелује у складу са својим најдубљим осјећањима и нагонима: „Ој, остави савјест на миру! Одлучићу по страху, одлучићу по ужасу, и дићи ћу руке од себе сањаног. Бићу оно што морам: ђубре.“ (Селимовић 2011: 390) Одлучује на основу животног нагона⁵³, одустајући од онога што би требало да буде, што би желио да буде и што се од њега очекује да буде, од себе *сањаног*.

Међутим, то што се коначно охрабрио на аутентичне поступке не гарантује му аутентичан живот. Напротив, његови се поступци не могу више разумјети изван улоге којој је цијели живот вјерно служио. За људе је он још увијек узоран дервиш, који поштује божје и опште моралне законе, а не човјек који живи у складу са својим најелементарнијим потребама и нагонима.

Послије издаје Хасана постаје свјестан да је његова жеља да коначно аутентично живи, упркос ужасу који то носи са собом, сасвим илузорна. Живећи предуго неаутентичним животом, изгубио је сваку могућност да га ико доживи као човјека чији су поступци аутентични:

„Тако сам се нашао у чудном положају. Што сам се више правдао, све се мање вјеровало мојој причи, док и мени самоме није постала неубједљива. Људи су везали моје име уз пријатељство и вјерност, једни с осудом, други с признањем. Једно бих примио, друго одбио, али то, изгледа не иде једно без другог. [...] Нисам се могао одбранити од тих дивљења, па сам се почео навикавати на ту мисао и ћутке примати наклоност као награду за највећу издају коју сам учинио.“ (Селимовић 2011: 398)

С обзиром да нико не тумачи дервишеве поступке у складу са оним што је заиста учинио и његова смрт има проблематичан карактер. Од њега би се очекивало да иде храбро у смрт, вјерујући неприкосновено у вјечни живот. Посљедњи тренуци су му пак обиљежени најјачом жељом за овоземаљским животом и ужасавајућим страхом од смрти. Иако дервиш умире на

⁵³ Управо се нагони, нарочито либидални, који јесу нагони живота везују за идеју аутентичности (видјети: Трилинг 1990: 188).

аутентичан начин, његова смрт се доживљава у сагласју са очекивањима која је изградио живећи по принципима који су били не само далеко од његових хтјења, него их и сасвим потиснули.

Међутим, иако Нурудин не успијава да оствари свој јавни лик на аутентичан начин, свој текст остварује као простор аутентичности. Прошавши кроз оклијевање у првом дијелу романа, гдје се истина његових исповједних исказа морала тражити по њиховим пукотинама, долази до тога да своју кривицу може исповједити до краја, без задршке. Све што мисли, осјећа, ради и пише се смисаоно хармонизује у оквирима његове исповијести. На тај начин добија ауторитет којим може гарантовати за истинитост своје исповијести. Иронична ситуација у којој се не може јавно остварити своје аутентично биће само подвлачи тешкоће које је имао освајајући аутентичну (текстуалну) егзистенцију и тако ојачава његов ауторитет у тексту.

Нуридинова кривица је кривица неаутентичног бивања. Одвојеност од себе и погрешно позиционирање у односу на друге људе и свијет доводе га у ситуацију да у једном тренутку мора доживјети свеукупност свога постојања као погрешну. Мукотрпност спознавања и истовремено и разобличавања, и порицања и поновног успостављања идентитета кроз текст исповијести омогућава му на крају да се бар у тексту, ако не у животу, оствари на аутентичан начин. Иако иронично то не води ка ослобођењу од кривице и живљењу са осјећајем коначног ослобођења, него ка извјесној смрти, даје неопходну цјеловитост и сврховитост његовој исповијести. Од почетка затворена у своје оквире, исповијест не може ни у тренутку освајања аутентичности у тексту да *транстекстуално* утиче на аутентичност живота исповједног субјекта и успоставља се као једини вид аутентичног постојања.

На крају, кривица у Селимовићевом роману има веома важну улогу. Захваљујући инвентивним модификацијама традиционалног концепта кривице Нуридинова исповијест се успоставља као динамична и комплексна наративна структура, без опасности да упадне у замку једнозначних порука како је то често случај са телеолошки оствареним исповијестима. Дисперзивност кривице у првом дијелу романа и иронични обрти у другом омогућавају да се дервишева исповијест доживи као узбуљива потрага за аутентичношћу која је успјела управо показујући немогућност да се аутентично постојање икада оствари у цјелости.

4.3. Задовољство у тексту или сладострашће исповијести

Исповијест је интимистички жанр јер га приповједач гради од својих интимних садржаја. Интимни садржаји се надаље уобличавају приповједном техником која би требало да омогући што непосреднију комуникацију са (претпостављеним/именованим/очекиваним) реципијентом садржаја. Међутим, увијек се поставља питање у којој мјери, заиста, приступ интими и приповједно обликовање интимних садржаја доприносе стварању интимистичке атмосфере својствене исповијести. Интимни садржаји се могу предочити разним приповједним техникама и различито постављеним приповједним оквирима. Исповијест од осталих жанрова издваја квалитет комуникације неовисно и о самом садржају који се приповиједа. То је један од основних постулата на којима исповијест почива. Стална тежња да се посредовање укине и да се оствари апсолутна комуникација, односно посљедично апсолутно разумијевање, јесте свети грал исповијести. Онај ко се исповиједа жели да од другог задобије потпуно разумијевање, а онда и опрост. То је могуће само ако постигне да се реципијент, заиста, осјети (као) да је у *његовој кожи*.

Проблем успостављања што веће непосредности у исповијести је у њеној дугој традицији рјешаван на различите начине – од суптилних приповједних поигравања, до распричаних реторичких завођења. Међутим, сви ти модуси само још више огољавају јаз између жеље и могућности текста, јер: „Истовремено као што приказивање другог човека одговара потпуности његовог, моје самоприказивање је исконструисано и не одговара никаквој стварној рецепцији: најбитније у стварном преживљавању себе остаје изван границе спољашњег виђења.“ (Бахтин 1991: 39) Овдје више није ријеч о томе да ли ће се исповијест наметнути као истинита или ће пропустити ту прилику. Исповијест увијек може да живи и од својих огрешења о истинитост, и најчешће се тако и остварује (истина исповијести је увијек између редова). Ријеч је, не о постизању логичке кохеренције у низу исповједних исказа, него о сензибилизирању реципијента да може да прихвати свеукупност смисла исповједног исказа, укључујући и његову (осјетилну и) осјећајну страну. Овакав инхерентни захтјев исповједног жанра свакако треба тражити у његовој историји.

Ријеч је, наиме, о томе да се исповијест, с обзиром на хришћанске коријене, не може ослободити проклетства божије свеприсутности. Исповиједати се пред лицем Божијим у хришћанском контексту гарантује идентитет са реципијентом. Напустивши хришћански контекст, исповијест није изгубила императив сједињавања у разумијевању. Чува га као своје, можда најзначајније, *жанровско* обиљежје и проклетство са којим мора да се носи (или да га са иронијом презре као преживјелу утопију, о чему ће бити ријечи касније).

Да би исповијест као своје исходиште имала разумијевање, мора се ослонити на довољно убједљиву текстуалну стратегију која ће помоћи у остваривању сједињавања у разумијевању. Дио потраге за средствима којим би се остварио тај циљ је и коришћење потенцијала чина писања. Наиме, степен непосредности исповијести повећава се тако што се актуализује сам чин писања. Отварање простора писању у исповијести ваља разликовати од метаприповједних коментара који би били усмјерени ка евалуирању начина и смисла приповиједања. Мисли се на посвећивање писању као (мануелној) радњи (остављања трага). Одређујући овдје појам писања можемо искористити Бартове ријечи којима дефинише предмет бављења у свом чувеном тексту *Варијације о писму*:

„[...] занима ме ‘скрипција’ (мускулаторни чин писања, исписивања слова): та кретња којом рука узима неки алат (шило, трску, перо), притиска га о неку површину, напредује по њој оптерећујући је или милујући, и исцртава правилне облике који се понављају и који поседују ритам (не треба рећи ништа више од тога: не морамо нужно да говоримо о ‘знаковима’). Овде ће, дакле, бити речи о тој кретњи, а не о метафоричким значењима речи ‘писмо’: говорићемо само о рукописном писму, које подразумева бележење руком.“ (Барт 2010: 27)

Дакле, начин да се у исповијести успостави (илузија) блискости и непосредности јесте и укључивање процеса писања. Реципијенту се омогућава да завири у радионицу исповијести у *дословном* смислу, да провири *кроз кључаоницу* и да осјети драж присуствовања тајној, по себи стидној радњи у којој неко други огољава своје бића властитом руком. Због тога тематизовано као *писање руком* писање јесте важан вид транслације интима међу субјектима које исповједни процес подразумејева. На тај начин се стварају предуслови за успостављање комуникације која би потенцијално могла да буде осјетљива за најделикатније нијансе значења, што је (утопијски) идеал исповијести.

Селимовићев роман је исповијест која у значајној мјери користи активирање чина писања како би се остварио утисак непосредности. Нурудин је неко ко пише руком, калемом и мастилом на хартији: „Рука ми још дрхти држећи калем, као да се сад дешава ово што пишем, као да није прошло више од мјесец дана од оног тренутка кад се мој живот измијенио.“ (Селимовић 2011: 189) У својој исповијести дервиш сцене писања гради као врло релевантна

тематска тежишта. Притом, инсистира на материјалном аспекту писања – изгледу слова на хартији, калему којим пише, освјетљености собе у којој пише, присуству или одсуству звукова, добу дана, односно ноћи. Стало му је и до атмосфере у којој пише. Она проистиче управо из ноћног амбијента. Осим тога, сасвим је усамљен док пише. Захваљујући свему томе дервиш своје писање приказује као одсудно важан, деликатан, мучан, али прије свега тајновит посао, посао који је *само за његове очи*. Уколико се присуствује бар на тренутке таквој радњи, која је крајње интимна за особу која је обавља, са њом се успоставља нарочита блискост и индискреција из које треба да произиђе и разумијевање, јер:

„Јер наше актуално писање, извођено у самоћи, поседује нешто унутрашње, тајно, перверзно или кућно, већ зависно од случаја. По моме укусу, ништа није индискретније од посматрања неког док пише[: још је индискретније видети неког док чита једва приметно мичући уснама].“ (Барт 2010: 74)

Међутим, да би се до краја остварила непосредност и да би се рецепијенту омогућило да се осјети као да је у дервишевој кожи, није довољно створити само атмосферу интимности чина писања. То је само први неопходан корак. Актуализовање писања руком је, заправо, актуализовање тијела онога који пише, односно излагање тијела пред рецепијентом. Тијело гарантује степен интима који није могуће постићи на други начин, а који исповијест у начелу увијек обећава и за којим трага.⁵⁴

Говорећи, на примјер, о умору руке којом пише, дервиш излаже своје тијело за рецепијента. Притом, ритам своје исповијести настоји приказати као ритам писања/записивања руком онога што му се десило. Осврћући се на начин и брзину писања, такође, актуализује своје тијело. Писао је онако и онолико брзо колико су му догађаји дозвољавали да се осами у својој соби у текији. Приповједни ритам исповијести директно одређује *могућностима* свога тијела.

Нурудин писање руком, писање тијелом, разумије као органски дио процеса исповиједања. Полаже наду да ће у физичким траговима – у „кукама слова“ „остати“ нешто од онога што је бивало у њему. Дакле, не само да писање треба да представља остављање физичког трага о постојању, него у физичком трагу треба да остане и податак о квалитету тог постојања. Иако каже да жели да у физичком трагу остане нешто, он се, заправо, нада да ће остати све, а можда и више и од онога што је у стању да напише. Тако рукопису повјерава свој идентитет, а то је могуће због тога што: „Рукопис остаје митски депозитар људских, афективних вредности: он у комуникацију уноси жељу, јер је он само тело.“ (Барт 2010: 60) Захваљујући тој чињеници можемо рећи да се дервиш свеукупношћу свога бића (и тјелесног) уписује у текст исповијести.

Тематизујући записивање руком, тијелом, сам Нурудин се поиграва на више мјеста симболичким потенцијалом дословно приказаног писања. Тако, на примјер, каже:

„Знам да причам пребрзо и смушено, знам колико прескачем, али не могу друкчије. Све се стисло око мене, као обруч, и немам ни времена ни стрпљења да пишем полако и пипаво. Нисам журио док сам био миран, сад трчим, и сабијам, као да ми је пламен над главом. Не знам ни зашто пишем, личим на усамљеног самртника што окрвављеним ноктом урезује у стијену знак о себи.“ (Селимовић 2011: 372)

⁵⁴ Када је и у теорији било ријечи о односу тијела и писања, суштински се тицало управо квалитета комуникације. То је, наравно, случај и са Бартом, који је поставио основе бављења овом темом: „Барт често користи метафору тела и телесности када говори о самом тексту, али и односу који читалац, субјект, има према њему. Принцип жеље представља непосредовану и непатворену, инстинктивну комуникацију коју Барт прижељкује и коју жели да оправда теоријски.“ (Елез 2017: 298)

Писање тијелом за дервиша је и дословно и у пренесеном значењу има егзистенцијални предзнак – предзнак постојања и трајања. На крају исповијести управо инсистира на чињеници да је трајање текста условљено његовим физичким трајањем. Док је жив, он ће писати руком. Крај текста је крај његовог тјелесног постојања. Захваљујући овако успостављањеном идентитету текста и тијела, ствара се снажна илузија непосредности, с претпоставком да је могуће осјетити како је бити у дервишевој кожи, чак и без обзира да ли ће се жељети и моћи разумјети смисао његове исповијести.

Исповиједање је признавање да постоји огрешење. Урезивање трага руком је, ма како парадоксално звучало, *симболичка материјализација* тога признања. Она приповједачу исповијести постаје референтна тачка према којој ће усмјеравати своје приповиједање. Исповиједајући се, све вријеме мора да води рачуна о ономе што је урезао као своју кривицу. Цјелокупан овај процес можемо разумјети и помоћу Бартове приче о урезивању трага о дуговању на штап:

„Међу најстаријим облицима записа јесте урезивање на штап, како би се нечег сетило или јамчило неки уговор, јер, урез се не може ни избрисати ни изменити. Још не тако давно, француски пекари би, продајући хлеб на вересију, за сваки хлеб направили по један урез на два штапа, њиховом и мушетеријном: било је немогуће лагати. Записивање, дакле, има вредност уговорне обавезе: она дужника обавезује [...].“ (Барт 2010: 58)

Уписујући траг о својом кривици, својом руком, приповједач исповијести успоставља са реципијентом исповијести уговор о непосредности и дужан је у исповијести учинити све да би га испунио. Обавезује се да неће узмицати, него да ће бити сасвим изложен, доступан свим својим бићем да буде схваћен, чак и када не говори истину или не може да је каже јер је ни сам није освојио.

Селимовић писање руком и ноћну атмосферу писања у самоћи чини важним аспектом свога романа. Исповједни карактер романа у многоме је заснован управо на томе. У том смислу могли бисмо закључити како Селимовић на вјешто изведен, али у основи врло једноставан и недвосмислен начин рјешава питање комуникације у роману. Међутим, то није тако. Роман *Дервиш и смрт* понајприје је роман о међуљудским односима, дакле, роман о комуникацији. Једноставна и једнострана рјешења нису реална када је о томе ријеч, а још је мање реално да их пронађемо у роману попут Селимовићевог. Истина, дио одговора на питање зашто досјетљивим и вјешто реализованим окретањем писању руком није ријешен проблем комуникације крије се у општој природи скрипције. Наиме, Барт каже како лингвисти агресивно истичу комуникативну функцију језика, занемарујући потенцијал писма да скрива истину:

„Али, они су, ипак, принуђени да прихвате да је, по свему очигледном, писмо понекад (увек?) служило за *сакривање* оног што му је било поверено. [...] Криптографија ће бити права вокација писма. Далеко од тога да представља мањкавост, чудовишност скриптуралног система, нечитљивост је, напротив, његова истина (суштина праксе која можда и јесте ободна, а не средишња).“ (Барт 2010: 32)

Природа скрипције, како је Барт одређује, и природа исповијести тако се сустичу. Писмо је траг, материјално, фактичко свједочанство истине. Исповијест је отворено самовољно признање истине. Остварујући се у писму, исповијест се представља и као материјализовано, отеловљено признање истине. Као таква требало би да је у највећој могућој мјери непосредно доступна реципијенту. Бирајући скрипцију као средство за остваривање комуникације, исповијест успоставља илузију директности и утиче да се реципијент осјети као индискретан конзумент туђих интимних садржаја. Међутим, у исповијести се интимни садржаји никада не откривају до краја. Писмо помаже да се одшкрину врата у интимне просторе, али исто тако

штити тај простор од свеобухватног вањског погледа. Скрипција тако истовремено служи и скривању интимног и исповједног. Осим тога, исповијест писана руком је криптоисповијест – шифрирана, са кључем. Тешко је докучити шта која кука слова, заправо, представља. Дервишеве куке слова тако крију у истој мјери у којој откривају. Оне на тај начин претпостављеном рецепијенту омогућавају да се уживи и да разумије све муке које преживљава Нурудин, да сагледа његову кривицу и да му је на крају опрости јер га разумије. Али, сваки пут када посегне дубље за његовом интимом, она ће се сакрити управо у кукама тих слова. Већ је поменут примјер разбијања сегмената исповијести посвећених најинтимнијим односима са члановима породице и вољеном женом и расипања по удаљеним дијеловима текста. На тај начин се успоставља игра *интимизације* и *отуђења* са претпостављеним рецепијентом. Повлачење при огољавању интима подраумијева и опструисање разумијевања, али је нужно да би се остварио сам текет. Текст по себи и ради себе руши илузију остваривања асполутне комуникације. Међутим, настојећи да се приближи идеалу асполутне комуникације што је више могуће, а да при томе опстане, текст добија нарочит квалитет, којим можда и може да се надомјести одступање од идеала ка ком се стреми. Приближавајући се и узмичући на неочекиван, непредвидив, увијек нужно инвентиван начин, текст исповијести код читаоца/рецијента отвара простор за, бартовски речено, задовољство и насладу. Утопијска настојања исповијести да оствари идентитет у разумијевању, не могу се реализовати, али сама тежња омогућава сједињавање, ако не у разумијевању, оно у задовољству у тексту – задовољство откривања и прикривања, препуштања и узмицања.

Селимовићев роман као типична исповијест читаоцу нуди истинско уживање у игри прикривања и откривања. Нурудин је вјешт приповједач, који изузетно варира правила те игре. Довољно је сјетити се, на примјер, првог сусрета са Хасановом сестром, разговора са Исхаком и сл. Антитетичност његових исказа на тим мјестима, комуникацију с текстом чини врло живом. Текст његове исповијести, дакле, на тим мјестима провоцира игру која треба да за резултат има ужитак – ужитак у тексту који привлачи и узмиче када му се жели прићи преблизу. Међутим, када је о Нурудиновој исповијести ријеч, питање је за кога је та игра срачуната. Већ је истакнуто у неколико наврата да је дервишева исповијест наглашено солипсистичка. Она је упућена само хартији:

„Али ја немам другог пута, никоме не могу да кажем осим себи и хартији. Зато сам наставио да повлачим незауоставне редове, с десна на лијево, од провалије до провалије руба, од провалије до провалије мисли, у дугим низовима који остају као свједочанство, или оптужба. [...] Али више нема спаса, ово писање је неминовност, као живљење, или као умирање.“ (Селимовић 2011: 11)

Нурудин, бар декларативно, не жели да успостави комуникацију са неким претпостављеним читаоцем, надајући се разумијевању, емпатији, уосјећавању. Он не гаји илузорну наду да би се неко могао *осјетити* као да је у његовој кожи. Исповијест започиње схватајући да је било какво, а камоли апсолутно разумијевање немогуће. Његов живот је препун неспоразума – са примарном породицом, са вољеном женом, са пријатељима, са дервишком заједницом, са широм друштвеном заједницом. Разумијевање са свијетом, односно другим људима за њега је илузоран посао. Писање је за Нурудина чин дубљег урањања у себе, успостављања дубљих веза са свим аспектима свога бића.

Отуђивши се сасвим од своје посебности и препуштајући се општим религијским узусима, сасвим се отуђио и од свога тијела. Због тога је у дервишовом случају писање руком и поновно успостављање везе са властитим тијелом, које је дуго потискивано као рудиментарно у истинској егзистенцији, односно егзистенцији за какву се определио. Окрећући се писању, он се окреће и своје тијело и себи преко тијела. Процес прикривања и откривања се онда оставарује као процес *за сопствене потребе*. Задовољство које проистиче из заводљивости те

игре је задовољство срачунато за себе, а не за другог. Нурудин ужива у самопокори и самоодбрани коју му гарантује задовољство уживања у властитом тексту. Његова исповијест је сладострашће признања и ослобађања задовољством у откривању скривеног. Сам себе куди и нуди себи опрост, уживајући у писању. На крају, за дервиша је задовољство у тексту задовољство постојања и (физичког, тјеленог) опстајања пред смрћу. Оно му је једино остало. Пише се само ради њега.

Дервишеву наглашену скрипторску дјелатност и уживање у тексту који сам производи ваља разумјети и у контексту његове читалачке дјелатности. Он се, наиме, неколико пута настоји приказати и као читалац. У тренуцима велике душевне узнемирености, нашавши се пред тешким одлукама, покушава да нађе и одмор и утјеху у познатим текстовима. У њима тражи задовољство и угодност како би се растеретио бар на кратко од онога што га мучи. С обзиром на тежину проблема са којима се носи, тражи текст који ће му пружити заштиту и повратити мир:

„Осјећао сам потребу да узмем књигу, Кур’ан, или неку други, о моралу, о великим људима, о светим данима, умирила би ме музика познатих реченица којима вјерујем, о којима чак и не мислим, носим их у себи као крвоток. Нисмо га свјесни, а све нам је, омогућава да живимо и дишемо, држи нас усправне, даје свој смисао свему. Увијек ме је чудно уљуљкивала та поворка лијепих ријечи о стварима које знам. У том познатом кругу којим се крећем, осјећам се сигурно без бусија којима пријете људи и свијет.“ (Селимовић 2011: 48)

Међутим, света књига у чијем се окриљу желио осјетити заштићеним више нема привлачност коју је раније имала. Потреба да се нађе утјеха у тексту, саблажњава га јер крије сам од себе оно што га узнемирава. Још више га потреса што се његов хоризонт шири на *било коју књигу*: „Само није добро што сам хтио да узмем ма коју књигу и што сам тражио заштиту познатих мисли. Чегам сам се бојао? Од чега сам хтио да побјегнем?“ (Селимовић 2011: 48) Бјежећи од муке унутрашњег превирања, дервиш бјежи у текст у којем би могао пронаћи разумијевање као читалац. Неопходна му је комуникација са другим јер је у реалном животу није успио остварити. Али, како је изгубио могућност комуникације са живим људима око себе, јер је напустио задати оквир, тако је изгубио могућност да успостави комуникацију са текстовима који су остали у том оквиру.

Удаљавајући се све више од заштите свете књиге и излажући се постепено мислима које је раније са лакоћом сузбијао, тражи и другачији текст – текст који је способан да одговори на његове унутрашње немире и да с њима успостави комуникацију. Тако наилази на стихове са којима, с обзиром на тренутно стање своје душе, резонира:

„Сјетио сам се стихова Хусеин-ефендије Мостарца, и изговорио их полако, са задовољством које раније нисам осјећао. Чујем их као тихи шапат, без пријетње, без тамног призвука. [...] Добро је одговарало моме тадашњем осјећању судбине та слика човјека усамљеног али храброг на тешкој животној стази. Да сам био у другом расположењу, могло би да ме потресе ненадање и осуђеност на мукотрпан ход, али ми се тада чинило као разумно мирење, чак и пркос. Не знам шта је добри Хусеин-ефендија заиста мислио, али мени се чинило да се помало подсмјева и себи и другим људима.“ (Селимовић 2011: 176-177)

Међутим, одавно познат текст дервиш сада чита на другачији начин. Привлачан му је управо зато што је у њему открио нешто што до тада није био способан да види. У тексту први пут осјећа нарочито задовољство. Задовољство у тексту произлази из стечене способности виђења ствари из нове перспективе коју су формирала горка животна искуства са којим се суочава у том тренутку. Пјесма говори о преласку без страха преко конопца који је на опасном животном путу разапет над провалијом. Нурудин је више не може читати као израз најдубљег

повјерења у божију промисао која човјека никада неће напустити уколико јој је одан. Још мање може да је чита као оду људској храбрости и радосно поигравање са свим опасностима, ма како застрашујуће дјеловале. Њему се конопац над провалијом чини као коначна и извјесна катастрофа која само што није наступила. Док у том тренутку гледа у провалију властитог живота, зна да човјек може у таквој позицији осјећати свашта, али не и храброст. Због тога одавно познату пјесму чита по први пут као иронично поигравање људском храброшћу.

Ма колико резоновао са текстом пјесме Хусеин ефендије Мостарца, то још увијек није текст задовољства које му је неопходно како би се бар у одређеној мјери ослободио тешких мука које трпи. Задовољство ироничног погледа на живот је задовољство у властитом једу. Такво задовољство не нуди ослобођење. Са друге стране, иронија само прецизно констатује ствари и одржава *status quo*. То што је, сјетивши се одавно познатог текста, најзад препознао иронију у тексту значи само да је текст⁵⁵ разумио дубље (и исправније). Али, дервишу је потребно саморазумијевање. Потребна му је друга врста задовољства у тексту која ће му помоћи да се одвоји од онога што му смета да разумије сам себе – текст у којем ће доживјети наслалу, јер:

„Текст задовољства: онај који задовољава, испуњава, баца еуфорију; онај који потиче из културе, не раскида са њом и везан је за неку *угодну* праксу читања. Текст насладе: онај који доводи у стање губитка, изазива неугоду (можда до свесне досаде), уздрмава историјске, културне, психолошке слојеве читаоца, чврстину његових укуса, вредности и успомена, и доводи у кризу његов однос према језику.“ (Барт 2010: 106)

Једини текст који може имати такав карактер за дервиша је управо текст исповијести коју пише. Сам мора написати текст у којем ће осјетити наслалу одрицања и поновног успостављања себе. Узевши књигу Абул-Фараца, која има важан симболички смисао управо у успостављању комуникације и разумијевања са другим (са Хасаном) каже: „Покушао сам да читам Абул-Фараца, нагјерао сам се, без много воље, без унутарње потребе, хтио сам да чујем и туђе мисли а не само своје.“ (Селимовић 2011: 230) Међутим, убрзо констатује: „Ничија мудрост ми не може помоћи. Радије се враћам на почетке. Чиним то без напора и присиљавања. Не тражим ништа, само се тражи и налази.“ (Селимовић 2011: 231) Почети којима се враћа су почети његовог идентитета – идентитета који исповијешћу треба дефинисати. Ту почиње прича о сладострашћу исповијести.

Текст исповијести је кадар да изазове наслалу јер је текст који свједочи о свеопштем урушавању до тада постојаних вриједности, свих стожера смисла и разумијевања. Да би се урушавање артикулисало у тексту, потребно је наћи *нови језик*, који Барт помиње у раније наведеном пасажу. Селимовић показује својим романом како се сваки *нови језик* веома брзо петрификује и да је потрага за текстом насладе у ствари увијек у току и увијек безнадежна. Текст исповијести за дервиша је текст насладе док га производи/пише. Али, након неког времена не само да не осјећа наслалу, него чак и не разумије оно што је раније написао:

„Кадијска дужност ми не оставља много времена, и већ одавно нисам завирио у ове записе. А кад сам их се сјетио једне вечери, готово сам посумњао у своје памћење, прочитавши неке листове. Је ли могуће да сам то ја писао, и да сам заиста тако мислио? Највише ме зачудила малодушност. Зар сам толико могао сумњати у божију правду?“ (Селимовић 2011: 268)

⁵⁵ Показујући да по први пут препознаје иронију у тексту, Нурудин показује спремност да боље разумије, али и констатује све своје животне заблуде и неспоразуме, из којих је произашла сва његова мука. Не препознавши иронију у тексту раније, пропустио је да га схвати, јер: „Разминуће са иронијом у неком тексту, као и у живом говору, један је од многобројних видова *неспоразума* у општењу, односно разумевању уопште, [...]“ (Стојановић 1984: 8)

Због интензивних промјена које доживљава, дервиш се може идентификовати са текстом који је већ написан, који је фиксиран, ма био то и његов текст. Потребно му је да стално наново успоставља свој идентитет пишући. Њега може узбудити и раздрмати само текст који тренутно пише. Откривање унутрашњих садржаја које тек треба да се отелотворе у тексту у њему изазива сладострашће.

Тијело, које наново открива, о чему је било ријечи, има врло важну улогу у процесу писања, и то из два разлога. Прво, сладострасно уживање у тексту који настаје је дословно уживање у покретима тијела које је још увијек живо и може да производи текст. Дервиш сасвим идентификује своју егзистенцију са егзистенцијом текста који пише својом руком. Трајање текста је и његово трајање: „Десиће се, али је немогуће. Оно што знам није довољно. Још је сувише живота у моме срцу, и не пристајем да схватим. Можда и зато што ово пишем: нисам клонуо, отклањам смрт.“ (Селимовић 2011: 416) Наслада у тексту који настаје је наслада у животу који траје. Текстуални и животни нагони су сасвим изједначени на тим мјестима. Управо на тим мјестима Нурудин свој текст и гради понајвише као солипсистички (иако баш ту има највише потенцијала за успостављање непосредне комуникације са другим, о чему је било ријечи). Потпуно занемарује могућу комуникацију са другима и сасвим се усредсеђује на себе. Друго, Нурудинов текст је текст у настајању. Као и свака исповјест има за циљ да се успостави идентитет са собом, а то је процес који се никада не завршава. У тексту као резултат имамо низ противрјечности. Написано се разликује по смислу од дана до дана и у тексту се стално јавља дисконтинуитет. Захваљујући актуализовању писања руком, тијело се намеће као једина стабилна тачка и начин да се дисконтинуитет савлада. Све је написано са различитом намјером, из свијести која се непрестано мијења и може да има различит смисао, из реченице у реченицу, из ријечи у ријеч, али га је писала иста рука.

На крају, може се закључити да је *Дервиш и смрт* роман који, задржавајући чар специфичности комуникације у исповијести, поставља и врло провокативна питања, и то не само тематизовањем проблема комуникације, него прије свега начином остваривања текста Нурудинове исповијести. Иако испуњава све претпоставке да буде текст који ће у највећој могућој мјери остварити идеал скоро па апсолутне комуникације и претпостављеном реципијенту пружити задовољство, декларативно се одриче тога. Дервиш одбија да свједочи о разумијевању кроз задовољство у тексту, и то из два разлога.

Најприје настоји да не подржава наду у себи да ће икада ико разумјети оно што је написао јер је свјестан да је апсолутна комуникација само утопија. Вјерујући у утопију мирног живота у сагласју са општим моралним правилима, затекао се у дубоком личном расцјепу. Подржавање вјере у било који облик (недостижног) идеалитета за њега је неприхватљиво, а нарочито када је ријеч о комуникацији. Због тога се труди да што ређе претпоставља читаоца своје исповијести. Сам показује да као читалац не успијева да са разумијевањем чита друге текстове, чак ни свој властити. Највише што може је да уочи скривену иронију неког текста. Да је у својој исповијести окренут ка реципијенту, само би свједочио о немогућности да се успостави комуникација. Иако својим животом, заиста, потврђује да је разумијевање међу људима немогуће, не дозвољава да се његов текст тако оствари. Уколико би се окренуо ка реципијенту, откривајући и прикривајући се, пружајући му задовољство, увијек би, производећи задовољство, потврђивао немогућност апсолутне комуникације. Одбијајући комуникацију, одбија да посвједочи о њеној недостатности и немоћи текста.

Окрећући се сладострашћу писања, као једином могућем задовољству у тексту, Нурудин посредно свједочи о томе да модерна исповијест може једино на веома парадоксалан начин да надомјести оно што јој све више измиче како се удаљава од својих хришћанских коријена. Одричући се потребе да другима обезбједи задовољство уосјећавања, приповједач исповијести се окреће себи. Нема задовољства у туђим текстовима јер нема апсолутне комуникације. Нема

задовољства и у властитом већ написаном тексту. Може се наслађивати само у тексту који се пише. Текст је једино у том тренутку идентичан са субјектом који га производи, и то зато што се између текста и тијела онога ко га пише успоставља континуитет. Идентификација је тако у модерној исповијести дословно представљена, разбијањем свих утопистичких илузија. Не можемо бити у *туђој кожи*, ма колико нам се нудила.

Одбијајући, декларативно, да другоме понуди мјесто у својој исповијести, дервиш остварује своју исповијест као антиутопију. Тако отвара гротло некомуникативности у ком би исповијест са својим императивом разумијевања могла сасвим да нестане. Међутим, његов текст је упркос томе опремљен свим средствима којим може да комуницира са другима. На основу тога би се дало закључити да оставља простор за комуникацију, али не жели да јој се нада како не би био принуђен да остави трајно свједочанство неспоразума. Ужива зато у парадоксално оствареним тренуцима саморазумијевања, који трају врло кратко, али су стварни. Загледаност у себе и презриво одбијање комуникације је покушај да се остане изнад трагичности неразумијевања бар у тексту ако је то у животу немогуће. Трагику неразумијавања Нурудин превазилази само у тренутку писања, и то не само зато што у том тренутку спознаје дубље себе (што је врло упитно по себи), него више зато што га чин исповиједања удаљава од проблема у комуникацији са свијетом. За њега је сладострашће у исповијести сладострашће избјегавања комуникације са свијетом. Иако ће тематизовати све личне неспоразуме, не допушта им да се упишу у структуру текста. Остајући чврсто при ставу да је разумијевање немогуће, поучен својим горким искуством, Нурудин не жели ни да се лиши задовољства самоисказивања. Исповиједање је за њега самосврховита дјелатност у којој се може сладострасно уживати. Иако нема разумијевања, ни у животу ни у свим написаним текстовима, остаје писање личне исповијести без илузије да ће је ико прочитати, а камоли разумјети. И писање, тако сагледано, лишено је сваког смисла, али Нурудин показује да се у њему ипак може сладострасно уживати, и то кроз одрицање сваке претенциозно замишљене сврховитости.

Проблем комуникације у исповијести не исцрпљују се на овом мјесту тумачења када је о Селимовићевом роману ријеч. Иако Нурудин врло мудро и досљедно гради текст своје исповијести упркос немогућности комуникације, одбијајући чак и да призна њен пораз, исповијест није испунила свој циљ ако не нађе своје исходиште у другом. Његов текст је у том смислу недостатна и неокончана исповијест. Осим тога, у фактичком смислу текст његове исповијести је чак недовршен. Прекинут је у тренутку када је окончано Нурудиново физичко постојање. Није сведен његов смисао нити су укинута његови могући домети. Текст исповијести остаје у себе загледан, али нема моћ да се уобличи до краја. Нурудин својим приповједним поступцима нема могућност да укине чињеницу да:

„Али је животни догађај у његовој целини безизлазан: живот изнутра може изразити себе поступком, покајањем-исповешћу, криком, опроштење и благодат спуштају се од Аутора. Излаз није иманентан животу, а спушта се на њега као дар сусретне активности другог.“ (Бахтин 1991: 88)

Тексту је потребна интервенција *споља* да би се остварио. На крају, питање је да ли ће и било каква интервенција *споља* моћи да прекрије растојања међу људима која Нурудин открива у својој исповијести. О тим могућностима ће бити ријеч у наставку. Овдје ипак ваља констатовати, да без обзира на проблем (не)могућности оставривања исповједног идеала, Нурудинова исповијест успијева да дочара привлачну моћ исповједног процеса.

4.4. Оквир исповијести – техника пронађеног рукописа

„Сам човек се може само кајати,
праштати може једино други.“
(Бахтин 1991: 65)

Нурудин неколико пута декларативно одбија да намјени своју исповијест неком претпостављеном читаоцу. Ријетко се, само у тренуцима нарочите душевне тјескобе, обраћа и богу. Истиче да је писање само намјењено хартији и њему самом. Самосврховитост исповијести жели оправдати и својим увјерењем да нико истински и не може разумјети његову муку, јер је она обиљежена дервишким позивом:

„Можда ће неко, далек и непознат, читати ове моје необичне записе, и бојим се да неће све разумјети, јер изгледа да заиста постоји посебан дервишки начин мишљења о себи и свијету, у коме све наше зависи од других. Нико не може бити тако разоружан и тако обесмишљен, тако коначно у себи упропаштен као ми, ако нас издвоје. А чак и ми то тешко увиђамо док се не деси.“ (Селомовић 2011: 140)

Његова мука је мука спознате издвојености. Спознаја се односи на напуштање оквира дервишког живота. У немогућности да задржи дервишки поглед на свијет и обезбједи позицију у којој ће њега свијет доживљавати само као дервиша, први пут је суочен са императивом да оствари истинску комуникацију са свијетом. Док је свим бићем живио дервишким животом, он је видио свијет из те перспективе као мјесто хармоније, мјесто на којем све противрјечности на крају учествују у општем складу, а и свијет је њега видио само као дервиша, а у његовом дервишком лику није било ничега изван задатих оквира, никаквог вишка који би сметао комуникацији. Међутим, истинског додира између њега и свијета није било – хармонија је последица успјешног поштовања задате дистанце. Издвојивши се, мора најприје да општи са свијетом, да га разумије, али и да се наметне тако да и свијет њега разумије. Из тог првог непосредованог сусрета, наравно, не произлази никакво разумијевање. Нурудин може само да свједочи да се сваки покушај комуникације са свијетом завршава као неспоразум. Због тога се окреће себи и своме тексту:

„Полако, за све има времена, дао сам га сам себи, а суђење има суочења и свједочења, нећу их мимоићи, и моћи ћу на крају да донесем пресуду сам себи, јер сам ја у питању, нико други, само ја. Свијет ми је одједном постао тајна, и ја свету, стали смо један према другоме, зачуђено се гледамо, не распознајемо се, не разумијемо се више.“ (Селимовић 2011: 13)

Дервиш из повријеђености одбија да своју исповијест усмјери ка другоме. Пише је као из осјећаја јаловости сваког покушаја да се успостави релација са другим. Због тога другог настоји да сасвим искључи из своје исповијести, без обзира што ће се користити на мјестима реторичким средствима која у комуникацију увлаче другога (а то је понајвише одлика природе приповиједања у првом лицу). Међутим, Нурудин из исповијести искључује другог у дијеловима исповједног процеса који се без другог не могу остварити. Иако је у исповијести приповједач сам себи и тужилац и судија, пресуду не може да изрекне сам. Исповијест зато одувјек настоји свим средствима да оствари бар привид присуства другог. Даје му простор у тексту, рачунајући на њега у остваривању своје телеолошке природе. Ако бисмо жељели поједноставити до баналности, могли бисмо рећи да приповједач исповијести мора сам себе тако оптужити да би га свако други, сажаливши се на тежину казне коју је сам себи прописао, морао ослободити кривице. Дакле, приповједач исповијести може да уради све у исповједном процесу, али ако не *исконструира* другог који ће бити способан да се без остатка идентификује с

његовим искуством, и понуди му опрост, исповијест неће бити завршен процес. Наравно, идеалан други је бог. Исповиједање које подразумијева бога најпластичније показује да исповијест не може да буде усмјерена ка унутра, ка себи, да она онда није исповијест:

„Чист самообрачун, то јест вредносно обраћање само самом себи у апсолутној усамљености, немогућ је; та је област у равнотежи са другом облашћу-исповешћу, то јест молитвеним обраћањем ван себе, богу. С покајничким тоновима се сплићу молбено-молитвени тонови.“ (Бахтин 1991: 155)

Пошто дервиш живи у свијету у којем је изгубио бога, нужно је да своју исповијест усмјери ка другом човјеку. Његова исповијест није молитвено обраћање и освајање духовности која ће сама по себи бити утјеха и понудити безгранично разумијевање. Његова исповијест је сваком новом ријечју даља од бога. Међутим, удаљавајући се од бога, Нуридин не може и, након неуспјешних покушаја, не жели да се приближи другом човјеку. Тако доводи у питање остваривање свога текста као исповијести.

Селимовићев роман је ипак остварен као изузетан примјер телеолошки усмјерене исповијести. То се постиже захваљујући прибјегавању техници пронађеног рукописа, која није ријеткост за исповијест, али је у овом роману употребљена тако да уважава све проблеме са којима се модерна исповијест суочава, али, у исто вијеме, да сачува (утопијске) вриједности до којих је исповијести одувијек стало или остави бар наду да се могу сачувати упркос свему што их доводи у питање.

Техника пронађеног рукописа увијек је имала карактер игре са сатварношћу. Њоме се настојала потврдити вјеродостојност текста.⁵⁶ Такву функцију формално има и у Селимовићевом роману. Притом, Хасан забиљешку на рукопису пише „својом руком“, што би требало да буде додатна залога вјеродостојности рукописа. Међутим, поигравање са нивоима фикције није примарни задатак Хасанове забиљешке. Питање вјеродостојности је релевантно у роману тек на једном дубљем смисаоном нивоу, и то у контексту домета комуникацијског потенцијала исповијести. Забиљешка прије свега служи као упориште или контрапункт идејама на којима се исништира структуром и садржајем текста Нурудинове исповијести. У том смислу је изразито важна у разрјешавању суштинских смисаоних проблема романа. Друга улога, са подједнаком тежином, заснива се на успостављању телеологије исповијести. Обје улоге су међусобно зависне и не могу се разумјети једна без друге.

Дакле, прва претпоставка је да је, захваљујући Хасановој забиљешци на Нурудиновом рукопису, роман *Дервиш и смрт* завршена, телеолошки уобличена исповијест, у којој су разумијевање и опрост као крајњи циљ исповијести чак уписани у сам текст. Уколико би се таква претпоставка испоставила као тачна, тиме би се разријешили сви комуникацијски проблеми о којима је било ријечи, а Селимовићев роман бисмо могли посматрати као модерну исповијест која провокативно пропитује смисао и исходе исповједног процеса, доводећи га сасвим у питање на мјестима, али да на крају недвосмислено показује да је разумијевање у

⁵⁶ Природу технике пронађеног рукописа веома прецизно одређује Старобински, говорећи о овом поступку код Монтескјеа у *Персијским писмима*, неовисно о класицистичком контексту на ком инсистира: „Представљање себе као приређивача који објављује списе које је добио од персијских путника, додати томе и неке личне тајне за које се тврди да су откривене без њиховог знања, значи заправо позивати се на стварни живот, дати делу новину, посебну драж, јер потиче споља, ван сваке књижевне традиције: то значи порицати (чак и ако је порицање само стилски украс) да је дело плод маште. Треба учинити што *веродостојнијим* ликове и њихове доживљаје. Аутор се, дакле, труди да избрише трагове своје маште. Идући у крајност, што Монтескје нарочито воли, аутор брише самог себе. Класицистичко начело веродостојности предност даје уклањању писца, у корист ‘историјских’ текстова чији је писац само индискретни чвор.“ (Старобински 2014: 108)

модерном контексту још увијек могуће, да текст има моћ посредовања у истинској комуникацији, а да исповједни процес може да се оствари као очигледно смислено и сврховито настојање. Међутим, између текста исповијести и Хасановог записа постоји изузетно, поједностављено речено, антитетичан однос, те се такве тврдње не могу уважити без резерве.

Да би се уопште размотрио однос између Хасанове забиљешке на рукопису Нурудинове исповијести, неопходно је још једнапут, дакле, са другом сврхом, па сходно томе и из друге перспективе сагледати проблем комуникације у дервишевој исповијести. Пажња би овај пут требало да буде усмјерена не на стратегије остваривања текста упркос одбијању вјере у могућност остварења комуникације, него на посљедице таквог става на смисао и сврху исповједног поступка. Уколико се исповијест пише за потребе исповједног субјекта, његово задовољство самооптуживања и самоодбране, а други се бар декларативно искључује, шта таква исповијест уопште има заједничко са исповијешћу у традиционалном смислу ријечи, а да нису само техничке датости текста? Како се претходно настојало и показати, Селимовић свој роман и заснива на проблематици успостављања односа са другим. Комуникацијски проблем је окосница структуре романа на свим нивоима:

„Да би се егзистирало, мора се засновати *однос* према Другоме. Без обзира у којем смислу се то Друго јављало: као свијет, туђе персонално искуство, држава, идеологија, извјесност љубави. Ту свакодневно живљену истину људског битисања Селимовић чини основном *претпоставком* свог књижевног дјела. Међутим, и у том статусу ‘претпостављања’ она је код Селимовића експлицитно наглашена. Чак до те мјере да се с њом увијек отвара простор Селимовићевих романа у најдословнијем смислу. Тако је претпоставка добила ранг темељне књижевне поставке, тј. постала битни структурни елемент литерарне градње. Колико *омогућује* да се развије потка књижевног текста, толико тај текст на посебан начин *остварује*.“ (Прохић 1972: 63)

Најосјетљивија тачка тако засноване структуре је управо исповједни карактер текста. Роман и својим садржајем и својом структуром, дакле, укупношћу свога смисла настоји да покаже како је додир са другим немогућ. Комуникација се чак до те мјере сматра илузорном да се не жели ни покушати остварити. Али, исповијести без комуникације нема. Приповједач исповијести се исповиједа тако што антиципира другог. Заправо, ту није ријеч само о антиципацији, него се подразумијева да је други поунутарњен:

„Писање је резултат силаска из себе у себе значења: метафора-за-другог-због – другог-овдје-доље, метафора као могућност другог овдје доље, метафора као метафизика у којој се битак мора скрити желимо ли да се друго појави. Копање у другом према другом гдје исти тражи његову жилу и право злато његове појаве. Подређеност у којој (се) увијек може изгубити. [...] Но он није ништа, он није (свој) чак ни прије опасности да (се) изгуби. Јер братски се други не налази понајприје у спокоју онога што се назива интер-субјективношћу, него у муци и опасности интер-рогације.“ (Дерида 2007: 31–32)

Други *поставља питања* и другом се морају понудити ваљани одговори. Због тога се намеће питање шта бива са исповијешћу када субјекат исповијести жели да се одрекне другог и да исповједни процес заснује као самосврховит солилоквиј, као што то Нурудин настоји. Када се постави у такву позицију, субјекат исповијести обзнањује своју немоћ. Огољава чињеницу да се налази у процјепу између свеприсутности другог у сваком исповједном исказу и немогућности да се са њим успостави апсолутна комуникација, чиме доводи у питање и остваривање текста исповијести. У роману *Дервиш и смрт* тај процјеп је наглашен до крајности, толико да пријети да дезинтегрише све посебености исповједног процеса. Прибјегавање техници пронађеног рукописа ваља сагледати управо у том смислу. Пошто се изнутра нарушавају упоришта

исповијести како би се отелотворила велика истина о даметима комуникације међу људима, неходно је *транстекстуално* сачувати исход исповједног процеса.

Да би се потпуније разумјела улога технике пронађеног рукописа и да би се могло говорити о његовој могућој улози у чувању интегритета исповједног процеса (или чак о учествовању у његовој дезинтеграцији, што је, такође, показаће се једна од могућности), неходно је још једном се вратити ономе што текст Нурудинове исповијести говори о комуникацији. Свакако треба поћи од односа Хасана и Нурудина. Ако игдје у роману постоји жеља да се са другим успостави однос, то је управо у сусрету са Хасаном. Њихов однос на тренутке може да се учини као ода истинском пријатељству и антипод свеопштем краху комуникације који се у роману приказује. Заиста, Нурудин у Хасану види искреног пијатеља. Ужива у непосредности и лакоћи њиховог односа, признајући да то дугује Хасановом карактеру и погледу на свијет. Они су у литератури увијек виђени као супротности, због различитих животних искустава, али и различитих погледа на свијет. Притом се наглашава Хасанова ведрина и лакоћа живљења, као и Нурудинов мучан однос са свијетом:

„Двојица Селимовићевих јунака оваплоћују, сваки на свој начин, две врсте мудрости у људском животу. Хасанова мудрост је дневна мудрост, мудрост Ахмеда Нурудина је ноћна мудрост, мудрост великих искушења и великих губитака.“
(Милошевић 1978: 178–179)

Толико супротних карактера и искустава ипак успијевају да остваре пријатељство. Хасан је једини човјек са којим Нурудин успоставља било какву везу. Везе са породицом је изгубио. Тако, на примјер, посматрајући Хасановог оца како без задршке показује љубав према своме сину, Нурудин покушава да оживи љубав према своме оцу, али брзо схвата да су те везе одвано погубљење:

„Подражавала ме та љубав. Хватао сам се како мислим на свога оца и покушавам да га приближим себи. Да ли би било могуће да са радошћу очекујем његову ријеч, да стрепим због његове болести, да се због њега одричем свега што ми је драго? Оче, шаптао сам, уживљавајући се, циједећи сву муку живота из себе, да сажаљењем подстракнем потребу за љубављу; оче, бабо. Али други ријеч нисам налазио, њежности међу нама није било. Можда сам и оштећен ради тога: ипак је та везаност за другог присојна страна човјекова. Можда сам с таквом жеђи примио Хасаново пријатељство, да задовољим ту људску потребу, јачу од разума.“ (Селимовић 2011: 301)

У односу са Хасаном се стичу све Нурудинове жеље и потребе када је од другим људима ријеч. У наведеном пасажу Нурудин истиче неколико веома важних чињеница. Прво сазнајемо колико је одвојен од људи и како је изгубио способност да његује, обнови, изгради односе са другима. Из посљедње реченице је јасно да он чак рационално такве односе одбија. Међутим, у исти мах признаје да је човјекова потреба за другим људима великим дијелом нагонског карактера. Управо захављујући том нагонском налогу везује се за Хасана. Хасаново пријатељство се у његовом животу појављује у тренутку када постаје свјестан да су све друге везе раскинуте или одавно раскинуте. Свјестан је да се везао за Хасана као „као у олуји, на лађи, на клисури“, управо зато што је Хасан био од људи за које се могло везати. Захваљујући њему промијенио је и своје виђење пријатељства. До тада је сматрао да је пријатељ човјек који „и сам жели ослонац“, али је схватио да Хасан од пријатеља не тражи ништа нити пријатељству тражи разлога. Хасан концепт пријатељства не остварује на начин како то не чине други људи. О пријатељству никада не говори, али га живи, јер: „Пријатељство не чува тишину, оно се чува тишином. Чим се о њему говори, оно се преокреће. Оно онда каже, изричући себе, да више нема пријатеља, оно се признаје признајући то себи. Оно каже истину – то је увек боље знати.“

(Дерида 2001: 98-99) Сваки Хасанов поступак усмјерен ка Нурудину је израз пријатељства које му никада изричито не признаје. Пријатељство се живи и о њему се не говори. Сама чињеница да он пријатељству не тражи разлога је одбијање могућности да се пријатељство анализира, а сходно томе и разобличава и на крају укида као недостатно. Њему је довољно да се пријатељство констатује, и то констатује својим поступцима, својим животом.

Посматрајући овако однос са Хасаном, могли бисмо се наћи у напасти да њихово пријатељство и Хасанову забилиешку на Нурудиновом рукопису схватимо као необориве аргументе којима се може бранити теза о непосредном и искреном додиру међу људима. Морали бисмо онда и цјелокупан роман схватити као успио исповједни процес, са потпуним разумијевањем и опроштајем на крају. Међутим, уживајући у Хасановом пријатељству и не поричући његове квалитете, Нурудин се не либи да призна да ни са искреним пријатељем нема потпуног разумијевања. За Хасаново пријатељство ће тако рећи:

„Улазио сам у Хасанов живот по праву пријатељства, и по његовој доброј вољи, али ако сам се надао, или бојао, да ће ми све његово постати јасно и познато, преварио сам се. Не зато што би ма шта сакрио од мене, већ што је је дубоки и сјеновит бунар, чије се дно не може лако видјети. И не зато што је баш он такав, већ што су људи такви, несагледљиви, чим их боље упознамо.“ (Селимовић 2011: 286)

Разобличавањем пријатељства са Хасаном, Нурудин жели да потцрта немогућност непосредне везе. Њему није довољна истина да му је Хасан пријатељ и да њихово пријатељство постоји. Жели да посегне за пријатељем, знајући да ће тако сигурно разбити илузију коју му пријатељ пружа, јер:

„Заштита те страже обезбеђује истинитост пријатељства, његову двосмислену истинитост, ону којом се пријатељи штите од погрешке, или од илузије што лежи у основи једног пријатељства, боље рећи, на чијим се неутемељеним основама заснива пријатељство, како би се одупрли сопственом понору. Како би с одупрло вртоглавици, односно револуцији, што би довело до тога да се оно окрене око себе самог. Пријатељство се темељи у истини да би се заштитило од дна, односно понорног бездна.“ (Дерида 2001: 99)

Нурудину карактер и искуство не допуштају да сачува илузију пријатељства и да њоме утажи потребу за апсолутном комуникацијом. Он од пријатељства тражи да препокрије понор међу људима у који је загледан. Тражећи апсолутну комуникацију у пријатељству и не налазећи је, наравно, отвара понор који гута сваки, па и тај најискренији и најнепосреднији могући однос међу људима. Нурудин од пријатељства тражи да буде оваплоћење непосредности. Однос са Хасаном на тренутке личи на његову личну утопију. Међутим, када посегне за пријатељем и спозна илузорност свога повјерења, одбија и привид. Не жели да сачува илузију у коју се врло комотно смјестио. Дерида то дефинише на следећи начин:

„Пријатељи не треба да ћуте међу собом, односно о својим пријатељима. У њиховом би говору можда требало да дише подразумевање тишине. Тишина нији друго до одређени начин говора: тајни, неупадљив, испрекидан, афористички, елиптичан говор, заправо, време одвојено да се призна истина коју треба скрити, која се крије да би се спасао живот јер је смртан. Која је разлика између признања и непризнања, ако је признање још сигурније скривање истине? Шта је истина неког исповедања? Не веродостојност онога што оно каже, већ истина исповести?“ (Дерида 2001: 100)

Нурудин нарушава савршену мјеру тишине у разговору међу пријатељима коју је постигао са Хасаном, и то да би до краја довео и до краја живио мисао о недостатности комуникације међу људима. Жели да покаже како ни Хасан не може спознати истину његове

исповијести, јер ни он не може спознати Хасана. (На извјестан ироничан начин Хасан ће својим потписом гарантовати само вјеродостојност Нурудиве исповијести, али не и њену истину јер је не може докучити, као да и он потврђује да су то домети пријатељства. Друга је ствар што се Хасан према томе односи сасвим супротно од Нурудина.)

Истина, признајући да ни у односу са пријатељем какав је Хасан нема онога за чиме трага у животу, а што одбија у своме тексту, Нурудина не напушта урођена потреба човјека да са другим човјеком успостави однос. То Селимовић приказује са много ироније. У својој посљедњој ноћи, уплашен од смрти, Нурудин вапи за блиским људским додиром. Иако сам каже да хафиз Мухамед не воли ни једног човјека појединачно, него воли све људе уопште, готово да пада у искушење да га замоли за искрен људски додир:

„Да му кажем: сâм сам хафиз-Мухамеде, сâм и тужан, пружи ми руку и само зачас буди ми пријатељ, отац, син, драг човјек чија ме близина радује, пусти ме да заплачем на твојим усахлим прсима, заплачи и ти, због мене, не због свих људи, задржи ми свој влажан длан на тјемени, кратко ће трајати, потребно ми је; кратко, јер ево већ први пијетлови пјевају.“ (Селимовић 2011: 417)

Наравно, чежња за другим човјеком неће бити задовољена. Нурудин у смрт иде сам. Нема никога ко би му олакшао посљедњу ноћ. Тек га на тренутке дубоко додирне и разњежи глас непознатог човјека у тами, али и за њега не вјерује да је људски, овоземаљски, јер ту додир неће, него да се јавио у тишини ноћи „с онога свијета“.

Нурудин, који има овакав однос са људима у животу, не може имати позитиван однос према комуникацији ни као приповједач и градитеља своје исповијести. Међутим, све и да се сасвим одбије повјеровати у истинско разумијевање и да се тако покуша засновати исповијест, други се из исповијести не може сасвим искључити, јер исповијести онда и нема:

„Чист, по вредности јединствен однос према самом себи је граница којој тежи самообрачун-исповест, савлађујући све трансградиентне моменте оправдања и оцене који су могући у свести других људи; а на путу ка тој граници други је нужан као судија, који мора судити мени, као што ја сам себи судим, не естетизујући ме, нужан је да би разорио све могуће утицаје на моју самооцену, да би путем самоуништења пред њим ослободио себе од утицаја његове оцењујуће позиције ван мене и са том трансгредирентношћу повезаним могућностима (не плашити се мишљења људи, савладати стид).“ (Бахтин 1991: 153)

Увођење технике пронађеног рукописа у Селимовићевом роману зато се мора сагледати и у том контексту. Будући да Нурудин одриче могућност комуникације, али и самјеравања са другим, да би се исповијест остварила, требало је прибјећи традиционалној техници исповједног романа и допустити јој да сачува смисао и цјеловитост модерних исповједних колебања.

Наравно, у Селимовићевом роману техника пронађеног рукописа не испуњава ту дужност недвосмислено и непроблематично, што се није могло ни очекивати. Хасанова забиљешка на Нурудиновој исповијести нуди прилично широк распон могућих тумачења. Наиме, Хасан пише: „Нисам знао да је био толико несрећан.“ (Селимовић 2011: 418) Он, дакле, констатује да Нурудина за живота није разумио, без обзира што су били блиски пријатељи. Хасан, који је ћутао о пријатељству, када је принуђен да проговори не може рећи ништа другачије од онога што је Нурудин рекао. На тај начин сагледан успоставља потпуно сагласје са оним што Нурудин говори у својој исповијести и са структуром исповијести.

Потписујући се својеручно на Нурудинов рукопис, Хасан себе одређује као својеврсног свједока вјеродостојности рукописа. Тако само потцртава немогућност разумијевања. Он показује да није могућа идентификација, па ни сама апсолутна комуникација, јер: „Како се може

бити заједно да би се сведочило о тајни, о одвајању, о појединачности? Било би потребно сведочити ту где је сведочење немогуће. Сведочити о одсуству сведочења, за сведочење.“ (Дерида 2001: 101) Не може да посвједочи о истини Нурудиновог бића, па сходно томе и Нурудинове исповијести. То остаје изван његових могућности. Његова забиљешка зато дјелује врло елиптично. Изоставио је све оно што се не може остварити, то се ни у језику ни у животу не може достићи. Хасан и на том мјесту чува тишину у разговору са Нурудином, до које Нурудину није било ни стало, ма колико била пријатна, јер само прикрива раздаљину међу њима. Не рекавши више него што је потребно, Хасан се упорно држи те илузије. Питање је само шта онда роман својом свеукупношћу говори – да ли је у формирању смисла претежнија Нурудинова исповијест која јаз огољава и продубљује или Хасанова мирна тишина којом се препокрива бука Нурудинових вапаја. Однос заводљивог и убједљивог текста Нурудинове исповјести и Хасанове елиптичне забиљешке не само да је до краја антитетичан, него је и несводив. Таквим односом се гради један хијазам смисла у ком се, са једне стране, нуди заводљиви громогласни бесмисао, а са друге немушта илузија.

Али, Селимовић оставља (још једну) сламку за коју се још увијек могуће ухватити настоји ли се пронаћи бар климав аргумент за оптимистично виђење разумијавања међу људима. Наиме, Хасан у свом запису не настоји да рационализује Нурудинове исповједне исказе. Не покушава ни да процјењује њихову искреност и истинитост. Одређује их искључиво у домену осјећања. Настојећи да каже што мање, али приморан да каже нешто како би посвједочио, усредсређује се осјећања. Можда га није разумио и није кадар да у језику донесе то разумијевање, али је *осјетио* његову несрећу. Идентификовао се с њим у тенутку који се не може даље артикулисати, јер би почеле да избијају пукотине у том тренутном јединству. Идентификујући се и остављајући толико ситан траг о томе да је немогуће увидјети пукотину у њему, Хасан готово да успијева да дочара илузију апсолутне комуникације. А, није ли то утопија исповијести? Смисао Нурудинове исповијести у односу на Хасанов запис тако остаје између потврде да разумијевања нема и наде да се, истина, не може рационализовати нити експлицирати, али може осјетити и проживјети искуство другог и о томе оставити готово невидљиво свједочанство.

Други дио Хасановог записа је његов опроштај. Дервиш се понајвише о њега огријешо. Без оклијевања га је послао у смрт да би спасао свој живот. Хасан на крају жели мир његовој души. Тако Нурудинова исповијест испуњава свој циљ. Она се успоставља телеолошки. Иако добија опроштај само од једног човјека, а огријешо се о многе људе и многе принципе, његова исповијест добија адекватан крај и неопходно естетско уобличење. Иако не може да му понуди разумијавање, други човјек је, како се испоставља у роману *Дервиш и смрт*, неопходан како би се оцртале границе властитога бића, његовог постојања и тиме потврдило оно само.

Захваљујући техници пронађеног рукописа, али и односу Хасановог записа и текста Нурудинове исповијести, дакле, својом свеукупношћу роман *Дервиш и смрт* као да поручује да иако нема разумијевања међу људима ни у животу ни у тексту, можда се може остварити помоћу текста и то на самом његовом ободу. Истиснуто из средишта људског постојања, стварног и текстуалног, разумијевање остаје на ободу текста, чувајући велику утопију модернизма од потпуног ишчезнућа.

5. Аутентична исповијест – Борислав Пекић, *Ходочашће Арсенија Његована*

Исповједна традиција понајвише свједочи о борби исповједног субјекта са властитим намјерама и могућности да их проведе у језику и реализује сврху исповијести у текстуалном поретку, али и у ширем културном поретку у којем се текст остварује. Историја те борбе је историја исповједног дискурса. Како је и до сада показивано, исповијест се обликовала управо с обзиром на условности са којима се суочавала, испољавајући способност да у свим модусима сачува нешто од свог карактера и да одбрани разложност исповједног поступка, макар у стварању снажног повјерења у илузију која се притом нуди. У ствари, управо је интригантност те борбе, оличена у најразличитијим средствима, упркос унутрашњим и спољашњим чиниоцима који је оспоравају, дио њене виталистичке природе и разлог вишевјековног постојања. Опстајала је као релевантна, ако не више као пут ка самоспознаји, с једне, и разумијевању са другим, са друге стране, онда као медијум за проблематизовање свих *спорних* мјеста тих процеса, па на крају и као упечатљиво свједочанство немогућности да се икада доведу до апсолута. Међутим, заоштравајући питање комуникације, модернизам у позном раздобљу свога постојања по први пут, заиста први, пријети да укине и то посљедње упориште исповијести. Роман *Ходочашће Арсенија Његована* Борислава Пекића на изузетан начин оличава крајње исходите дугог постојања исповијести, прије него што буде сасвим дезинтегрисана у сусрету са постмодернистичким поетичким начелима.

За Пекића се као писца неријетко везује потреба за свеобухватним бављењем човјеком и његовим постојање. Свеобухватност се у књижевности може постићи само проналажењем језика који довољно широк да свеобухватност прими:

„Борислав Пекић био је писац ‘хомерског дара’ у српској књижевности XX века. [...] Шта је то ‘хомерски дар’? У основноме, то је способност писца да у свом стваралачком чину и у свом опусу активира све језичке потенцијале, језичко памћење, сва знања, сва искуства, све пројекције и све временске модалитете у њему похрањене и да отуда, језиком и у језика, створи интегралну визију света.“ (Пантић 1999: 9)

Вјешто користећи језик у сврхе своје умјетничке амбиције, Пекић између осталог показује и границе преко којих језик не може. Посљедично то би значило, сада у једном новом смислу, да интегрална визија свијета, коју он, заиста, богатством и ширином своје умјетничке визије, представља само мноштво у себе затворних слика, а да се тоталитет остварује у њиховом збиру, ако је то уопште могуће. Користећи се често техником пронађеног рукописа, односно приређивачке биљешке, Пекић на неки начин огољава ту чињеницу. Подвлачи недостатност појединачних прича да комуникацију остваре самостално и због тога захтијевају интервенцију споља. Зато се може рећи да Пекић својим дјелом доноси интегралну визију свијета који је изгубио цјеловитост и континуитет у односу на своје чиниоце. Случај Арсенија Његована и његове исповијести понајбољи је примјер за то.

У овом роману постаје јасно да је модерни човјек дошао до крајње тачке, иако још увијек по сваку цијену настоји да одржи цјеловитост и истинитост своје појединачне приче и да је наметне свијету. Свијет се толико брзо мијења и сваким тренутком релативизује истину те приче. Сваки стабилан ослонац за који би се човјек ухватио у намјери да заснује непроблематичну и интегралну причу о себи врло брзо бива превазиђен и губи релевантност у свијету који је већ успоставио нове вриједности. Будући да тим поводом не може (или не жели) ништа да уради (како би очувао вриједности до којих му је још увијек стало, а које је свијет превазишао), остаје му само да пориче властиту немоћ и истину која га надвладава споља. Бавећи се овом темом, Пекић, између осталог, у свом роману поставља гласно и питање чему исповијест у таквом контексту. Исповијест би требало да доведе до неке истине, а то у овом

случају није могуће и све о чему посвједочи исповједни субјекат неће проћи као истинито у сусрету са стварношћу. Стављајући исповједни субјекат у такву апсурдну позицију, Пекић је, узгред, добио могућност да на врло јасан начин покаже наличје свих проблема који су исповијест мучили кроз историју. Огољава механизме помоћу којих се исповијест остваривала (не либећи се да покаже и њихову инхерентну релативност), али констатује и тренутак крајњег замора механизма који се исцрпио у властитој излишности. Испуњавајући своје апсурдне амбиције, исповијест у Пекићевом роману показује како од концепта искренности, аутентичности, односно истине исповијести није остало ништа, и то не због тога што се тим вриједностима (текстуално) не тежи, него због тога што, чак и када се остваре у свом (бар привидно) малтене идеалном облику, више немају никакву сврху. У свијету у којем се тврдоглави субјекат исповијести упорно исповиједа, те вриједности се испостављају као лажне. Уколико их оствари у својој исповијести, ухватио је „празни“ идеал који не може да оствари релацију ни са чим у стварном свијету.

Пекићев роман, дакле, нуди могућност да се разумије преобликовање основних постулата исповијести – искреност, аутентичност, истина исповијести у контексту који те концепте не подржава својом сталношћу и непромјенљивошћу. Наравно, тако се гради перспектива из које се са иронијом гледа на цјелокупан исповједни процес и његову и више него климаву сврховитост.

5.1. Истина исповијести и аутентичност исповијести

Да би се уопште сагледао домет исповијести Арсенија Његована, неопходно је разумјети с каквим претпоставкама он пише исповијест, како сам разумије писање исповијести, у каквом су односу његов културни идентитет и исповједна традиција. У тим оквирима може се сагледати унутрашња природа његове исповијести. Упркос статусу у односу на друге текстове у роману – тестамент у ужем смислу, гдје дијели имовину, и приређивачку забиљешку, као и стварни историјски и друштвени контекст (који се лако може реконструисати и из текста исповијести), важно је разумјети њене унутрашње датости. Тек након тога могуће је говорити и о проблему њене истине и аутентичности у ширим оквирима.

Прво, Арсеније врло једноставно разумије концепт искренности. Његова исповијест настаје у исти мах када и тестамент. Пише са пуном свијешћу о скорој смрти. Жели да остави запис о себи и да јасно сугерише својим насљедницима како треба да се понашају поводом његове имовине, али и како да разумију његов живот. У могућности је да то напише јер је свјестан да је с обзиром на здравствено стање дошао до краја живота и има заокружену цјелину као *материјал*. Водећи се принципима практичности, сматра да ће лако обавити тај посао. Све што треба да уради је да догађаје и искуства из свога живота систематизује, рационализује и објасни. Тако гради врло стабилну позицију, па му није тешко да у тексту *докаже* искреност својих намјера, што би се од исповијести очекивало. Објективизација и симплификација исповједног процеса неопходне су му како би у пуној мјери исказао и потврдио свој практични дух. Зато откривање истина које у први мах настоје да прећути или извитопери, не приказује као мучан посао, него само као још један неопходан корак у послу кога се прихватио и за који ће лако развити методологију експликације и неутрализације. На примјер, говорећи о кући за коју је сматрао да му својом појавом не служи на част каже:

„Најрадије бих је изоставио, али ово што се овде на признаницама и рачунима за кирију исписује, упркос неодговарајућој подлози, ипак је мој законити тестамент, а у том предуму смрти нема рашта лагати. Та ‘кућа’ – храброст призивам да је назовем *својом* – није поседовала имена, па ево згодне прилике да обелоданим обману у коју сам се упустио кад сам, у нади да ћу причу о овој избећи без штете по савест, слагао да од свих мојих кућа имена нема само она на Косанчићевом венцу.“ (Пекић 1971: 208)

Такође, исповијест разумије на један врло узак и, у складу са својим погледима на живот, практичан начин. Пише из садашњег тренутка, сумирајући своју прошлост како би је и на папиру објаснио и дао јој заокруженост. Његова исповијест због тога нема нарочито узбудљив карактер. Како сам истиче на почетку, жели врло отворено и „без дволичности својствене такозваном самопосматрачком размишљању“ (Пекић 1971: 10) да исприча свој живот. Уопште се током исповијест не бори са собом. Пише такорећи беспрекорну – исповијест без пукотина. Његова исповијест се лако чита. Догађаји и ставови су готово саморазумљиви. Текст се не суочава са истинама које треба прикрити или паметно дозирати, па, наизглед, готово да нема унутрашњих противрјечности.⁵⁷

Али, дотичући се осјетљивих животних раздобља и мучних сјећања, као и нових сазнања и Арсеније бива ухваћен у замке исповједног процеса и без своје воље. Тако пред крај констатује како је и сам, заведен „самопосматрачким размишљањем“ ипак пао под утицај и да је исповједни процес помрсио помало чак и његове практичне рачуне:

„Баш откад не бих умео казати, тек однедавно, а то се *давно* код мене већ и часовима могло одмеравати, обузела ме је нека необична потиштеност, безвољност, чамотиња, шта ли, коју сам брзоплето замењивао за смиреност, тобож сам се са неминовношћу преврата, као послован човек са смислом за стварност, сродио, али биће ипак да моја душевна одузетост с њим никакве везе није имала, већ да се сама од себе зачела на полеђини рачуна и признаница, међу речима које се на прошлост одношаху. А у незнању узрока, ни лека јој није могло бити. Јер узрока јој нисам докучио, премда сам се трудио, па чак и за време писања, ево, једна ми се слободна струја мисли, разним правцима крећући, покушава том узроку приближити.“ (Пекић 1971: 327)

Наведено мјесто је једна од ријетких пукотина у Арсенијевој исповијести, гдје се допушта мијешање неког другог тока мисли, другог унутрашњег гласа. Иначе је врло монолитна и уједначена. Уколико би био мање практичан и мање држао до самоконтроле, његова исповијест би могла у сличним процјепима да се оствари у самопосматрачком духу, како и доликује. Овако ипак остаје у оквирима хладног трговачког инвентарисања живота.⁵⁸

Чак и када је у питању исповиједање кривице код приповједача исповијести нема много оклијевања. Као и све из своје прошлости, кривицу настоји да дефинише на врло јасан и конкретан начин. Сагледава је у односу на сагрешења сваког човјека, проналазећи у тим општим људским склоностима оправдање за себе. Ни на једном мјесту не жели да је мистификује ни своју кривицу ни њено исповиједање. Кривицу не представља као неку нарочиту, до краја

⁵⁷ У овом поступку и ефектима који оствару оличена је једна од битних особина Пекићевог приповиједања: „Написан из само једне, доследно изведене наративне перспективе, роман *Ходочашће Арсенија Његована* рачуна са сужавањем перцептивних моћи главног јунака као са својом предношћу, јер ће управо то сужавање, то ограничавање на један у себе затворен свет, издвојен из историјског времена, породити ефекат смешнотужног парадокса, који је, можда, и кључно својство свеколиког приповедања Борислава Пекића.“ (Пантић 2002: 94)

⁵⁸ То се може рећи и на следећи начин: „Приповедач се скромно повукао са позорнице приповедања, али га неке дилеме могу поново на њу вратити откривајући да можда има велик утицај на причу.“ (Јерков 1991: 85) Неколико ситуација, о којима ће касније бити ријечи, још више вуку Арсенија да иступи са позиције коју је за себе дефинисао и да пође у *сусрет* тексту који приповиједа, међутим, то и даље остају само незнатна одступања.

непознатљиву тајну коју човјека дубоко тишти, него је види као збир лако одредивих огрешења о људе из свога окружења. У исповиједању кривице врло ревносно поштује све кораке – настоји се искупити тако што ће кривицу сагледати, признати и чак врло практично омогућити некакву материјлану надокнаду *оштећенима* – кућепазитељу, госпођици Фуко и сл. Осим тога, настоји надомјестити и емотивна огрешења, на суптилније и више симболичан начин. Признајући да није довољно пажње поклањао својој супрузи, често пажљиво и са великим обзиром слика њен лик у исповијести, искупљујући се тако.

Иако помало оклијева, не избјегава да посвједочи и о грешкама које би могле представљати огромно морално бреме. Прва је Арсенијев однос према смрти његовог рођака Константина. Тај догађај је, не само из обзира према хронологији, потиснут на крај исповијести и у неколико наврата се избјегава. Иако ће на крају настојати да до појединости разјасни околности под којима је Константин страдао, јасно је да осјећа кривицу. Кривицу осјећа и због догађаја на Константиновој сахрани. Као својеврсну противтежу изостанку правог самоиспитивачког процеса на овом мјесту уводи разговор са рођаком Федором. Његов глас замјењује оно исповједно „ја“ које би на овом мјесту требало да се удвоји и да искуство покаже и са лица и са наличја. На Федорове оптужбе Арсеније реагује противаргументима и у честим парентезама настоји да сведе њихов дијалог у једно смисаоно тежиште – које, наравно, има улогу апологије његовог чињења када је о Константиновој смрти ријеч. Међутим, у закључку остаје доста нејасноћа и спорних мјеста, па он бира пречицу којом ће заобићи та мјеста проналазећи упориште у, за њега, најснажнијем аргумену – страсти према кућама. Како је све било у вези са његовом страшћу према кућама, околности и посљедице ће лако поједноставити и, његовим ријечима, рационализовати, односно пронаћи гротескне аргументе за релативизовање кривице. Константује како је кривицу искупио одрицањем од куће Јефимије. Због кривице, а више због јавне покорности није се уселио у ту кућу коју је за себе градио и продао је, пази да при томе не заради „баш много“. Постављајући ствари на тај начин, нема потребу да се њима више бави. Пошто их је смјестио у своје практичне оквире и испунио све у складу са грађанским обзирима, сасвим је рашчистио с догађајем, те и то не може бити камен спотицања његовог живота око кога би евентуално градио своју исповијест.

Случај са Константином се не разликује много од случаја смрти руске генералице имигранткиње. Одговорност за њену смрт ће још лакше оправдати:

„Та, криза је то била, ни мени руже нису ницале, а поврх свега, госпођа је генералица само о себи и, наравно, о својим наркоманским дозама имала да се брине, док сам ја на својим плећима носио, могло би се без претеривања рећи, цео један омањи град само од мојих кућа сачињен, и још све будуће грађевине које сам у глави држао. Уза све, да сам био обавештен, ја бих јој кроз прсте прогледао.“ (Пекић 1971: 225)

На крају, имамо и смрт сина. То мјесто, како се касније сазнаје, цензуришао је приређивач јер је сувише интимно. Зато не можемо знати како се односио према најболнијим интимним садржајима и несрећама које је, по свој прилици, сам скривао. У контексту цијеле исповијести изостављање тог дијела може се схватити на два начина. Прво, с обзиром на остале бар донекле сличне догађаје, може се наслутити да би и у том случају нашао врло *јасно и логично* објашњење, признајући удио у кривици, али и проналазећи *јак аргумент*, зашто би га ваљало разумјети и оправдати. Али, како је ријеч о смрти јединог сина, Арсенија би то веома компромитовало. С друге стране, уколико би се укључио у исповијест, овај догађај би могао сасвим компромитовати и изграђени карактер текста. Исповијест би у том случају могла кренути у сасвим другом смјеру и завршити у правом самоиспитивачком обрачуна. Тако би потпуно била нарушена улога исповијести у односу на оно што се цјелокупношћу текста романа настоји остварити. У том контексту ваља разумјети и интервенцију *приређивача*, који врло прецизно и чврсто конструисан роман чува од непотребних слабих мјеста.

Међутим, Арсенијева исповијест, иако лишена многих дражи самоиспитивачког исповједног процеса, ипак није остала сасвим без њих. Страсно исповиједање односа према кућама чува Арсенијеву исповијест од потпуне сувопарности и практичности. Тек у причи о кућама открива се прави интимни лик Арсенија Његована. Арсеније све вријеме инсистира на својој изразитој рационалности, али, када је ријеч о кућама, понаша се чак веома нерационално (на страну упитност његове рационалности у односу на контекст у којем живи, о чему ће касније бити ријечи). У том процјепу рационалности испливава, дакле, његов прави лик, али се бар назире и његова права исповијест – исповијест односа према кућама. На тај начин се успоставља динамика у тексту исповијести и почињу да се надмећу два лика приповједача – рационални трговац и нерационални кућевласник и отвара питање истине и аутентичности његове исповијести.

Надметање та два супротна лика може се сагледати и кроз призму стила којим пише своју исповијест. Свједочанство о себи и своју посљедњу вољу пише на трезвен и послован начин, посебним стилем, који је у складу са његовим поријеклом, одгојем, послом којим се бавио цијели живот. Тако досљедно проведен стил је важан дио карактеризације⁵⁹, која је остварена на веома упечатљив начин:

„Несумњива и лако уочљива вредност Пекићевог *Ходочашћа* свакако је у самом тону приповедања, односно, у коришћеним језичким формама. Градећи веома смишљено посебан приповедачки тон, чији је највидљивији чинилац једна врста старинског београдског говора и језика, Пекић остварује убедљив и жив уметнички поретрет.“
(Јеремић 1976: 110)

Арсеније на рачун препознатљивог стила гради свој идентитет у тексту. Заправо, у настојању да до појединости у текст транспонује слику свог узорног грађанског живота и грађанског достојанства најважније упориште има у препознатљивом стилу. Монолитност стила у тексту треба да одрази континуитет и непроблематичност његовог живота у контексту општеприхваћених, односно за њега грађанских (моралних) вриједности и друштвених узуса. Штитећи се тако и од опасности пред које би могао да га стави исповједни процес, ипак није сасвим успјешан.

Испоставиће се, наиме, да се суштина бића Арсенија Његована не може одразити некаквим углађеним језичким стилем. Њиме може изразити све осим онога што га се највише тиче – страст према кућама. Тек иступивши ка тој теми, отпочиње откривати, не више оно што је у његовом лику типично, него оно што је карактеристично. Када исповиједа кривицу спрам кућа, чак губи хладну присебност, присутну када је ријеч и о најближим људима и огрешењима о њих:

„И то сам био ја, ја сам убио Нике. Изневерио сам је, издао, лишио воље за животом, убио сам бесмртну душу грађевине, бесмртну душу уметничког дела, а то је грех који, и кад се међу људима почини, слови као једини за који нема опроштаја.“
(Пекић 1971: 169)

⁵⁹ Наравно, Пекић детаљима уноси варијације у Арсенијев стил, који није на микроплану монолитан, иако својом укупношћу одаје такав утисак: „Иако причљив, Арсеније, кога је писац обликовао језички најприје са дугим, китњастим и барокно разиграним реченицама, често, током истражног поступка, користи кратке реченице или само једну реч [...] што с једне стране може карактерисати његову беспомоћност и страх, а истовремено, пишчевом интеницијом бива искоришћено и у комичне сврхе. Има нешто инфантилно у интонацији истражног поступка у којој се Арсеније удваја, те један део њега подстећа на непослушно дете које повремено неће да сарађује и одбија да ‘призна’ нешто, да би то одмах затим урадио (нпр: признање за узнемирујуће успомене из Соловкина); удвојеност гласа у дијалогу асоцира на схизофреност, на лудило, којем је јунак, по свом кућевласничком виду суманутости, нагињао.“ (Мустеданагић 2002: 80)

Када се у писању окрене кућама, његова исповијест постаје исповиједање страсти кућевласника. Отварајући тему кућа, на трагу је аутентичног исповједног искуства. Као и сваки исповједни субјекат, суочава се са немоћи исповиједања, односно приповиједања да изрази суштину ствари и све веће жудње за освајањем жељених ентитета како му у тексту измичу. Ма колико га снажно обузимала страст према кућама и колико год је настојао донијети у тексту, свјестан је да своје кућевласничко биће не може изразити у исповијести. Његова права животна прича није садржана у тексту који пише, а који је сам по себи мора остати хладна трговачка калкулација, него у његовом односу према кућама и кућама самим. Суочен са слабостима приповиједања и подржан својом брижљиво његованом трезвеношћу, ипак ће устукнути. Због тога обуздава страст у тексту, иако би се с правом могло очекивати да ће она надићи његову прорачунатост и суздржаност. Али, не пропушта да истакне, бар узгред, гдје је смјештен његова интима (*приповијест*):

„Оне су, осим тога, са архитектонског становишта, и без обзира на способност својих градитеља, који су, нека узгред буде речено, тек оживљавали моје замисли, биле само видљива пројекција оних неизмерљивих душевних, на лични или друштвени начин никада неизражених мена кроз које сам пролазио. У неку руку, мислим, а ни зазор ми није признати, да су оне биле мој животопис, моја једина аутентична историја.“ (Пекић 1971: 38)

Тако Арсеније, кренувши од сасвим уских традиционалних поступака организовања исповијести, долази до врло модерних спознаја које се у исповједном процесу намећу. Схвата да своју аутентичност у тексту не може да оствари и да је она увијек на другом мјесту у односу на текст. Због тога се испоставља да је оно што читамо као његову исповијест дио друштвене и културне љуштуре – дио грађанских принципа по којима је живио. Стил којим пише није ништа мање ни више од шешира за који се грчевито држи не би ли сачувао свој грађански лик и остао издвојен из *руље*.

Ако се ствари поставе овако, онда се испоставља да Пекићева одлучност да врло пажљиво гради аутентично окружење има улогу да истакне Арсенијеву суштински неаутентична егзистенција. Наиме, све што Арсеније Његован приповиједа је аутентично у приказаним културним и историјским, чак и материјалним оквирима, јер:

[...] Пекић као да је одиста желео да изгради својеврсну историју урбанизације Београда, веома пажљиво утемељену на историјским чињеницама. Његов фиктивни кућевласник поседује реалне куће у реалном граду, а приповеда и о стварној културној историји града и о сусретима са аутентичним творцима ове историје – познатим београдским старим архитектама, професорима универзитета, или друкчије познатим људима.

У самом начину казивања Арсенија Његована познаје се језик стварних документа у којима су поменуте историјске личности оставиле о себи трага, као и језик одиста коришћен у правним документима, купопродајним уговорима, или сличним пословним папирима.“ (Јеремић 1976: 111)

Узимајући све ово у обзир, као и његову страст према кућама (као и испричане мучне догађаје с људима), на овом мјести би се чак, заиста, могло тврдити сљедеће: „Аутентичност лика остварена је у непосредности исповијести, у језику оног што се, на полеђини *рачуна* и *записа*, из субјективне перспективе приповиједања, потврђује стањима резигнације, кајања, побуне.“ (Томић 2009: 261) Међутим, Пекић Арсенијевој аутентичности осим ове примарне, даје и секундарну, још важнију улогу у контексту приче о његовој исповијести. Што се више

инистира на аутентичности средине у којој је живио, језика којим је говорио и писао своју исповијести, све јасније на видјело излази неаутентичност тог споља видљивог живота Арсенија Његована, и то не само у односу на стварност, о чему ће касније бити ријечи, него и у односу на његове унутрашње, најинтимније тежње.

У томе се, неочекивано, управо може уочити унутрашња вриједност његове исповијести, а она лежи у способности да, иако конципирана са интенцијом да обузда сваку неконторлисану спознају, посредује важне истине о човјеку и тексту по себи, али и њиховој међусобној условности. Ма колико настојао остварити исповијест као аутентичну трговачку инвентуру, уз прецизно нотирање свих губитака, али и дуговања, претворила се у текст који не може посједочити аутентичност његовог живота, јер су, с једне стране, трговачку инвентуру надишла страсна исповиједања наклоности према кућама и показале да од рационалног трговца зачас може да се укаже нерационали кућевласник, а, са друге, показује да је то што пише и није његов животопис, да је он на другом мјесту – у кућама, којих махом више нема или које ће ускоро бити порушене.

Подривајући изнутра императив аутентичности који Арсеније настоји да наметне, Пекић наизглед не иде од уобичајних (модернистичких) увида о исповијести и њеним унутрашњим напетостима. Наравно, то су и даље врло озбиљна питања која се надасве односе на проблеме остваривања аутентичности и у тексту и у животу. Прије свега поставља питање у којој мјери документарност и документарна аутентичност, заиста, доприносе аутентичности или су само привремена варка док нам се не открије огроман јаз до аутентичности који текст, ма био подржан и неупитним документима, не може да савлада. Ријечју, треба се запитати колико је Арсеније Његован, са својим стилем, језиком, манирима, шеширом и штапом, кућама, заиста аутентичан или нам је промакао управо ако смо се посветили томе. Са друге стране, колико бисмо уопште били кадри да разумијемо и његову кућевласничку страст (ако је она суштина његове аутентичне егзистенције)? На безброј мјеста Арсеније свједочи како га људи нису разумјели у том погледу – нису разумјели суштину његовог односа (без обзира како би га вредновали), па можда се зато и не упушта дубље у експликацију својих најдубљих порива. С те стране је Пекић, да му није било стало до других, озбиљнијих, питања могао засновати целокупну причу о Арсенију Његовану. Наравно да одговори на сва ова питања и претпоставке не могу бити афирмативни. Арсенијев случај, како год, само још једанпут потврђује да је аутентичност могућа само као привид. Ако се загребе мало испод површине, види се да аутентичног постојања нема. А, уколико се још људско постојање сагледа из шире перспективе и у односу било на друге појединце било на друштво, а смисао текста самјери са другим текстом, од аутентичности неће остати ништа друго до смијешни празни симболи помоћу којих ће се разликовати од других – шешир за људе, дотјеран стил за текст.

Овдје се још само једанпут ваља вратити на почетак и запитати се шта је Арсенијевом искреношћу с обзиром на неуспјело освајање аутентичности, иако се томе тежило по сваку цијену. Иако је аутентичност у исповијести кадра да надомјести мањкаву искреност, обрнуто не може да се оствари. Исповједни субјекат који је искрен, али неаутентичан, нема легитимитет којим би могао да брани истину своје исповијести. Посматрајући зато Арсенијеву исповијест само из унутрашње перспективе, можемо закључити да је то текст који се својом шупљом спољашњом досљедном аутентичношћу грчевито бори да опстане, упркос немогућности да икада освоји истину коју је обећао.

Занимљиво је да сам Арсеније излаже својеврсну „поетику аутентичности“, расправљајући могу ли цртеж, фотографија или макета дочарати унутрашњу тајну и љепоту куће. Цртежима и фотографијама одриче ту способност да прикажу „нестварну волуминозност“ кућа, али макетама пружа неку шансу, ипак запажајући:

„Њима би то можда и пошло за руком да их, иако пропорционална, сведеност на патуљасте размере не чини неспособним да предоче ону просторну стварност грађевине која кореспондира искључиво са размерама човека, а поврх свега, у модел се као ни у цртеж не може ући – кључ тајне остаће заувек иза крхких зидова од плеха, картона и гипса.“ (Пекић 1971: 243)

На сличан начин би се могла разумјети и аутентичност до које држи када је ријеч о његовом животу и тексту. Аутентични Арсеније Његован остаје иза шешира, штапа и одијела, али и иза свога беспрекорног стила, јер се ни једно ни друго не могу мјерити „размјерама човјека“ како то принцип истинске аутентичности налаже. Али, то је само обол исповједној традицији који Пекић не жели да пропусти како би инхерентно показао далекосежније проблеме исповјести у модерном контексту и, уједно, прва неопходна степеница у разобличавању намјера Арсенија Његована.

*

Слабост привидне аутентичности за коју се Арсеније грчевити држи долази до изражаја тек када се Арсенијева исповијест самјери са приређивачевом забиљешком и са историјским контекстом који се лако реконструише из података који нуди сама исповијест. Прије тога, у неколико наврата ће и сам поткопати стабилност слике о свијету и своје животу коју упорно гради кроз исповијест. Иако се одрекао живота у свијету и међу људима и комуницирао с њима само кроз филтер који је представљала његова супруга Катарина, Арсеније Његован није потпуно без знања о свијету – јасно је да је у стању да и сам реконструише појединости на исправан начин. Касније, изашавши у свијет, доживљава шок и показује неразумијевање за промјене које су наступиле, али у стварима које га се највише тичу није невјешт како се настоји приказати зарад *истина* које би да наметне. Суспендујући у тексту истину која долази споља, открива муку своје борбе за очување аутентичности.

Наиме, он упоредо пише тестамент и своје успомене, односно исповијест. Пише их на различитом папиру. Текст тестамента се и графички разликује, јер је у роману штампан у курзиву. Ова два типа текста које Арсеније пише веома се разликују у односу према стварности, односно *верификовања* истине и аутентичности. Стога аутор има различит степен *моћи* у погледу њихове истинитости. Над текстом исповијести суверено влада. Лако проналази аргументе и оправдања за све ситуације и без тешкоћа дозира информације како би сачувао конзистенцију текста и свога погледа на свијет и одлучно неутрализује све могуће неуралгичне тачке исповједног процеса. Увјерен је да је аутентичност исповијести лако одржати захваљујући вјешто формираној језичко-стилској љуштури. А, будући да не допушта стварности да се упише у исповијест како би требало, и у том погледу осјећа сигурност. Тестамент, да би испунио сврху, мора пак сасвим да кореспондира са стварношћу. На то Арсеније не може да утиче и на том мјесту стварност пријети да преузме моћ у његовом тексту.

Тако, на примјер, када је ријешо да се одужи госпођици Фуко, износи важно запажање за разумијевање цијелог романа. Наиме, констатује да сваки пут када треба прећи са исповијести на тестамент осјети неку нелагодност и овако је себи објашњава:

„Веровој да нелагодност потиче од недоумице коме шта да оставим кад сам са успомена прелазо на опоруку, и услед шкртости сопствене историје кад сам се са завештања опет на живот враћао. Мука је међутим саме поступку била природна, она је почивала у непомирљивој противречности између РЕДА, који сам овим документом прописивао, реда што се, конституишући живот мог друштвеног слоја, позивао на легалност, континуитет и право, и НЕРЕДА што га је собом носила револуција, нереда

који се конституишући живот нижих друштвених слојева, позивао на силу, дисконтинуитет и незаконо, те је једно од овога, сећање или тестамент, морало бити узалудно. Ови нузгредни мемоарски записи нису јамчано могли бити узалудни, они нису изискивали извршење и по њима се није морало поступати. Али тестамент, па он се морао извршити ако је уопште био тестамент, ако је држао до тога да буде акт који одређује будућност имовине.“ (Пекић 1971: 300)

Њега у ствари мучи истина коју је наслутио и коју никада ни на једном мјесту у исповијести неће отворено признати – истина да имовину коју распоређује више не посједује. Зна да се тиме отвара могућност да сав неред који уклања из својих текстова незауостављиво нахрупи споља. То би значило да се посљедично урушава, не само истина тестаamenta и исповијести, него и истина његовог живота.

Дајући простор оваквим запажањима, Арсеније Његован допушта пукотине у аутентичности коју је брижљиво градио. Из тих пукотина избија истина његовог живота, али и истина текстова које пише, показујући да су и живот и текстови пуне љуштуре аутентичности. Међутим, како му је више стало до привида аутентичности, него до истине, оваква запажања ће имати маргиналну улогу у његовом тексту. Суочавање са истином избјегава на све начине управо зарад аутентичности и све садржаје који би могли да угрозе његове намјере држи на одстојању.

Занимљива је у том погледу симболика дурбина, који му је дуго био једино средство за *непосредан* додир са свијетом. Користећи дурбин Арсеније контролише колико ће близу прићи спољашњем свијету, односно колико ће га пустити у свој унутрашњи свијет. Свијету допушта да му приђе тек онолико колико је сигурно по *аутентичност* његовог живота и увјерења. Свјестан је да би истина која би неконтролисано нахрупила споља врло лако угрозила стабилност илузије коју живи годинама. Након што се охрабрио да коначно изађе у свијет, покушава да користи исти механизам који је практиковао у изолацији – покушава да дурбином конторилише одстојање у односу на свијет. Али, техничка способност дурбина да приближи призор који се посматра у мјери која одговара посматрачу постаје сасвим излишна у сусрету са демонстрантима 3. јуна 1968. године:

„Нема сумње, био сам их недовољно удаљио, тек неколико корачаја одбацио у маглу из које су сад испонова на мене насртали. Обрнух точкић снажно и они још једном несташе. Овога пута, међутим, прође краће време пре него што се без моје подршке барјак црвени указа из магле у коју га бејаш вратио. Знао сам да ће ти размаци бити све краћи и да их мој доглед неће зауставити. Стога га више нисам ни подешавао.“ (Пекић 1971: 270)

Увјеривши се у недјелотворност дурбина у сусрету са демонстрантима, почиње да промишља стварну улогу те варке у својој перцепцији свијета. Поглед му утом пада са друге стране на прозор, који је годинама био „мајушно сунце у свемиру од камена“ и који га је и тада, у тренутку угрожености, позивао „под окриље“ које му је годинама пружао. Приближава га дурбином, настојећи да обзор који му је прозор пружао сагледа из дијаметрално другачије перспективе. Обрћући угао посматрања долази до, за своју аутентичност, поражавајућих закључака:

„Дурбином сам га приближио толико да сам, чинило се, блиставо му стакло руком могао дотаћи, али кад сам дурбин одложио, варке је нестало, прозор је остао тамо с друге стране обале да сија. Схватио сам да је тако било одувек с тим некорисним справама. Правиле су се да ми помажу, а овамо су ме само заваравале. Сви ти дурбини којима сам се служио, без обзира на јачину и марку, били су се удружили да ме обману. Лукаво су

ме учвршћивали у наопаком убеђењу да су предмети на које беху управљени *близу*, да их познајем и разумем, а ти предмети су остајали далеко од мене као и пре. Можда још и даље што су били.“ (Пекић 1971: 289)

Иако за своју заблуду оптужује дурбин, бранећи се дјетињастим аргументима, искуство погледа споља сасвим доводи у питање све у шта је вјеровао и што је градио као своје чврсто животно упориште. Одлучујући да направи сада са спознајом о „дурбину преваранту“ дугачији план живота, а с обзиром на своју рационалност и одлучност, још снажније истиче мањкавост илузије коју и у тексту покушава по сваку цијену да сачува. Убрзо након тога пише реченицу која најснажније подрива слику његове аутентичности и монолитности животних увјерења. Истина до које долази захваљујући немоћи дурбина да одржи илузују остаје, додуше, само још једна опаска у тексту, без могућности да се развије у унутрашњу (текстуалну) побуну, али суштински доводи у питање животну енергију којом је чувао ту илузију. Осјетивши срчане тегобе, пита се чему уопште узимати пилуле које треба да продуже живот: „Журио сам да прогутам пилуле, мада уистину за то нисам имао ниједан вредан разлог.“ (Пекић 1971: 291) Констатација да нема ниједан вриједан разлог да прогута пилулу, па тако себи продужи живот, узгредно је дата и може лако промаћи у тексту, али свједочи о тињајућој унутрашњој агонији која настаје из снажне жеље да се по сваку цијену одржи илузија аутентичности и поражавајуће спознаје да је то немогуће. У том смислу можемо разумјети и одгађање да се суочи са новинама које су му надокнадити (или бар да остави свједочанство о томе у тексту уколико није одолио сазнањима која би пронашао у новинама). Изговарајући се како нема времена јер мора завршити посао око писања, али и да ће о догађају у којем се обрео тек бити ријечи у наредном издању, одбија да се до краја суочи са неумољивом истином коју је наслутио.

На крају се може сумирати да, затворивши се у кућу, Арсеније Његован по сваку цијену жели да одржи аутентичност до које му је стало. Свјесно уклања све чиниоце који би је могли довести у питање. Пишући своју исповијест, ипак констатује да се његова аутентичност не крије у беспрекорном грађанском лику угледног трговца, него у страсти коју гаји према својим кућама. Кренувши да удовољи тој страсти и да спасе драгу кућу од рушења, излаже се опасности да сасвим угрози слику своје аутентичности, коју гради за себе годинама. Суочен са стварношћу, одбија да је призна, али она се уписује у његов текст, подривајући моћ *аутентичног* београдског стила. Иако то нигдје отворено не признаје, нити показује интервенцијама у стил и структуру текстова које пише, између редова можемо прочитати да са свијешћу о губитку кућа, опада и жеља да се сачува привид аутентичности. Али, Пекић га пушта да остане до краја досљедан чувању привида како би снажније подвукао његову немоћ:

„Неспоразум са светом тако се појављује само као видније наличје неспоразума са самим собом. А ситничав, старачки ситничав и опсесионантан опис спољашњег света, који Арсеније Његован у своје тестаменту стално умножава, није ништа друго него маска за један поништен и загубљен идентитет, коме само грађански манир не дозвољава да се прикаже у свом огољеном очају. И у томе је, можда, и најважнија уметничка специфичност Пекићеве романескене приче о Арсенију Његовану: о незнању света и незнању појединца у том свету говори се на крајње апартан, заобилазан, неекспликативан и утолико уметнички сугестивнији начин, дакле, истрајног непристајања да се очајање призна.“ (Пантић 2002: 95–96)

Према томе, тек ако се ваљано сагледа проблематичан однос са свијетом, разоткрива се сложеност односа са собом. Због тога његова, изнутра врло мало проблематична исповијест, постаје у додиру са стварношћу изразито проблематична. У том односу се сами од себе намећу

и пробелеми спознаје и истине спознаје по себи и спрам свијета или других људи, а свако их на овом мјесту не би требало занемарити.

*

Арсенијев однос према свијету и улога тог односа у погледу смисла исповијести, дакле, отвара озбиљна питања која се односе на међузависност (квалитета) знања о себи и знања о свијету. То, такође, подразумијева проблематизовање односа истине његове личне приче и истине која долази из свијета. На први поглед дјелује да Пекић врло једноставно рјешава иначе компликована питања, односно да, дефинишући Арсенијеву позицију веома прецизно, поједностављује нешто око чега би се могла исплести врло компликована структура, нужно оплемењена неизбјежним патосом. Међутим, бирајући једноставну и прецизну приповједну конструкцију, Пекић омогућава да се тај компликован међуоднос, такође, прецизније и јасније укаже и тако оствари одговарајући и спознајни и естетски ефекат.

Наиме, неко ко се прихвати писања исповијести жели да сазна о себи више, ма колико се изјашњавао против „дволичности самопосматрачких“ дјелатности. Да би човјек упознао себе, мора разумјети и свијет, и то из два разлога. Прво зато што ће се свијет с обзиром на природу људског постојања (у свијету) свакако наметнути у том процесу. Друго, зато што ће квалитет личне спознаје морати да се *верификује* у свијету. Због тога је Арсеније Његован исповједни субјекат који своју исповијест пише из апсурдне позиције и са апсурдним очекивањима. Упосливши своју практичност и прорачунатост, сматра да ће успјети да напише непроблематичну исповијест о аутентичном животу и да стварност са његовом исповијешћу нема ништа (ако би са тестаментом и могла имати). Али, када се аутентичност стави у стварносне оквире и испостави као празна љуштура, смисао и истина исповијести се сасвим урушава. Са друге стране, иако пише са прецизним планом, сматрајући да нема пукотине и да ће посао завршити успјешно, избјегавајући све проблематичне стране исповједног процеса које би га могле довести у опасност, текст га по инерцији вуче ка свом природном изходишту. Исповијест од исповједног субјекта тражи да сазнаје изнова и изнова. Води га у неочекиваним правцима и доводи до сазнања која није имао у виду када се прихватио писања. Због тога се и у Арсенијевој строго испланираној и контролисаној исповијести ипак јављају повремена мјеста на којима се јасно види како исповједни процес измиче строгој контроли и отвара му нежељени сазнајни хоризонт. Тако, на примјер, Пекићев јунак мора да констатује да су му промакле важне чињенице из спољашњег свијета, иако је претходно одлучно тврдио да је веома обавијештен:

„А ти си, Арсеније мој, био убеђен да све знаш о спољњем свету само зато што си сазнао да ти је брат мртав, а нестале су у међувремену и друге ствари, Нике твоја, на пример, и још ко зна шта, што ти тек имаш да установиш. Оне би бар за тебе остале живе да их ниси видео мртве, а овако су мртве неопозиво и дефинитивно.“ (Пекић 1971: 146)

Суочење са свијетом доноси нова сазнања, али и руши истину коју је градио за себе. Али, њему је дража лична истина, макар била без покрића, јер кореспондира са његовом визијом живота, него истина која му долази из свијета и која одговара стварности. Иако упорно одбија да допусти да га новонастала ситуација сасвим савлада, ипак постаје живи доказ немоћи појединца да свој лични свијет апсолутно уреди по својој мјери. Најбезазленији излазак из куће суочиће га са свијетом других људи, због чега ће сваки пут наново морати да реорганизује свој лични свијет и још чвршће стегне текст који пише.

Исповијест је увијек погодан терен за испитивање односа општих истина и појединачних искустава. Својом усмјереношћу ка појединцу, исповијест не искључује свијет. Исповједни субјект своје саморазумијевање мора да отпочне позиционирајући се у односу на свијет и стално се самјеравајући са свијетом у току тог процеса. Исповиједање се увијек дешава у контексту

општег друштвеног и моралног поретка и ту треба да буде до краја реализована и потврђена њена истина, јер на крају, резултате свога исповиједања треба да изнесе пред свијет. У цјелокупном том процесу и захваљујући мрежи односа између појединца и свијета, исповједни субјекат треба да понуди свједочанство, не само о себи самоме, него и о свијету. Изопштен дуги низ година, Арсеније своју исповијест започиње реферишући на непостојећи друштвени и морални контекст. Због тога су истине о свијету у његовој исповијести од почетка фалсификати. Када је одлучио да изађе у свијет и да се и дословно самјери с њим, суочен је са губитком способности да влада сликом стварности која не одговара његовим претпоставкама и увјерењима. Због тога стварност у његовој исповијести изгледа као карикатура, у чију дословну истинитост нико не би могао повјеровати, али зато, са друге стране, оно што се да ишчитати као њен стварни смисао, Арсенија Његована чини карикатуром у сопственој исповијести.

Наравно, питање односа универзалних и субјективних истина не може се свести једноставно на причу о нерелевантности Арсенијеве исповијести због дугогодишње намјерне изопштености. Та проблематика је много шира и у средишту има однос истинâ причâ о себи и универзалних истина. Пекић ту проблематику само доводи до апсурда, показујући у којој мјери лична свједочења могу бити искривљена и какве све посљедице то може да има на перципирање стварности.⁶⁰ Слика свијета како је разумије Арсеније Његован редукована је до крајњих граница у складу са његовим тврдим субјективним ставовима и врло лако се испоставља као потпуна лаж у односу на објективну стварност. Његова исповијест зато никоме ништа не може да посвједочи о свијету.

Проблем сазнања и објективности у његовој исповијести призива и питање њене комуникативности. Чињеница је да је Арсеније из исповијести искључио објективну стварност и да се тек може реконструисати према ријетким натукницама. Међутим, исповијест иначе има унутрашњи механизам како да превазиђе проблем непоуздане субјективне визије свијета. У исповијести се увијек мијешају други гласови и присутан је Други, чак и кад се по сваку цијену настоји изоставити. У процесу самоиспитивања, увијек исплива контрааргумент и, на крају, у пресеку свих тих гласова можемо говорити и о објективности исповијести. Код Арсенија је ствар другачија. Држећи се свог аутентичног *београдског стила*, сасвим успијева да протјера друге гласове из своје исповијести. Комуницира само са Исидором, а њему је понајвише и намијенио исповијест, и то због тога што му Исидорово *присуство* не може много да помрси рачуне, јер је њега изабрао по *сродности*. Сматра да размишљају на исти начин и да његов *глас* неће унијети дисхармонију у исповијест. (Јасно је да ни Исидора не разумије и не настоји да разумије. У његовим ријечима види само оно што жели. Дубљег разумијевања и комуникације, наравно, нема ни са друге стране.) Његова исповијест је *необјективна* не зато што је приповиједање у првом лицу, него зато што не нуди алтернативни глас, односно алтернативно мишљење. Показује ситуацију усамљеног модерног субјекта који је не само из живота, него и из своје свијести протјерао другог човјека. Његова тако освојена апсолутна субјективност је несврховита и јалова. Из ње не може проистећи ни самоспознаја ни спознаја свијета, она само показује да су то двије стране исте медаље и да једнога без другога нема.

⁶⁰ Исповијест иначе увијек нуди субјективну слику свијета, односно слику која никада не одговара претпостављеном објективном идеалу због природе успостављања приповједне позиције са које се говори у исповијести: „Исповест никако није вид зближавања приповедача и читаоца, али јесте ефикасан ритуал убеђивања и додворавања: приповедач износи своју верзију приповедне стварности, а та верзија може бити сведочанство о непремостивој отуђености, недостатку воље и могућности да се стварност мења, немоћ да се утиче на сопствени живот. Приповедач може у оку читаоца бити увеличана верзија свих мана људске перцепције: он је живи пример пристрасности, необјективности, ограничености, погрешне процене и заблуделости. Стога је приповедање у првом лицу, исто тако вид карактеризације – једнако колико и алегоријска парадигма човекове неспособности да расуђује непристрасно.“ (Гордић Петковић 2010: 132)

Истина је да Арсеније Његован и сам увиђа и констатује незавидност такве позиције када се нађе у свијету и у борби за куће, до којих му је једино стало. Дакле, након што се поново нашао у свијету и мора да бори са изазовима који свијет ставља пред њега (да се бори за кућу Симониду и спријечи њено скоро рушење), не може а да не запази како се осјећао као „капетан брода коме је фатално незнање откривено усред оркуна“ (Пекић 1971: 249) Пропушта да призна да је за незнање сâм одговоран, али разумије да га води ка потпуној промашености на свим пољима.

Његованов случај као да показује и крајња исходишта до којих је роман дошао, окренувши се сасвим индивидуалном искуству. На том свом путу нашао се у безизлазној ситуацији. Индивидуа која се сасвим окренула себи, окренувши леђа свијету, а осуђена да постоји у свијету, не може у правом смислу да буде ни актер властитет животне приче јер ће и у безазленом додиру са свијетом врло лако изгубити моћ да влада њоме. У том случају истина исповијести, као можда најрадикалнијег вида те индивидуализације, огледа се у чињеници да од те индивидуе издвојене из свијета остаје само поза аутентичности која настоји да се очува по сваку цијену.

Наиме, модернизам почиње стављањем индивидуалности и индивидуалне спознаје на пиједестал вриједности. Исповијест управо у том тренутку добија свој замах и постаје средство у аргументацији да је могуће од индивидуалног искуства начинити слику свијета. Појединац посједник индивидуалног искуства постаје релевантан када успије да своју личну причу прикаже као релевантну. Његова прича је релевантна утолико уколико се наметне свијету својом јединственошћу. Тај тренутак Питер Слотердајк у књизи *Тетовирани живот* доноси на сљедечи начин:

„[...] људи морају нешто започети да би дошло на свијет – нема свијета без властитог започињања. Али то нешто није ништа произвољно. Започињање о којем се ради у иницијативама за произвођење свијета у првој линији значи одлучно започињање самим собом. Само ондје гдје је у игри једно такво започињање може се рећи како се неки ‘субјект’ упустио у авантуру оснивања и произвођења свијета. У извјесном погледу појмови иницијативности и субјективитета имају једнак обим. Почети са самим собом: то не треба схватити тако као да је при неком моралном ‘великом поспремању’ најбоље прво расправити са самим собом или по библијском савјету помести најприје испред сопствених врата. Започети са самим собом не значи ни сматрати себе значајнијим од других. Са собом почињање о којем је овдје ријеч, дословно значи: започети се. Ову изреку мора се чути као да гласи: нациљати се попут бомбе; премијерно се приказати као неки још неодигран комад; покренути се као прототип једнократно сачињеног возила; откочити се како каква пушка; отворити се као нека врата у никадсвакидашње; преузети се попут досада неподношљивог терета који ипак једном бива узнешен до горске стазе.“ (Слотердајк 1991: 97)

Уочавајући да се модерни човјек нашао на крају овог процеса, у позицији са које се виде његови резултати, Пекић својим романом поставља обрнуто питање – може ли појединац који је произвео свијет по мјери и снази своје оригиналности посвједочити о идентитету између свога производа и себе или су се, бирајући *слободну производњу*, сасвим разишли. Предузимачки карактер по питању производње свијета у случају Арсенија Његована завидне је снаге. Показао се вјештим и упорним градитељем свијета по својој мјери, али се на путу свога градитељског прегнућа потпуно мимоишао, не само са другим људима, него и читавим новим поретком свијета који се изградио мимо њега. То је била цијена коју је морао да плати како би сачувао привид своје аутентичности и истину своје приче. Пошто истину своје приче упорно одбија да

самјери са истином свијета, слутећи да би се распала у том случају, открива сву њену немоћ пред већим и снажнијим истинама.

Пекић, бавећи се проблемом аутентичности Арсенијеве исповијести, отвара широку тему проблема модерне индивидуализације. Иако она својим опсегом превазилази овдје постављене оквире, требало би је размотрити бар у мјери у којој је суштински повезана са проблемима реализације исповједног дискурса у контексту позног модернизма. Наиме, Арсенијев крактер и однос према свијету и другим људима је производ крајње индивидуализације појединца. У књизи *Несавршени врт* Цветан Тодоров индивидуалисту одређује на сљедећи начин:

„[...] индивидуалист верује у аутономију субјекта, али међуљудским односима не придаје нарочиту улогу – сваки појединац приближава се својим путем сопственом идеалу. Због тога је можда боље да овде више не говоримо о ‘моралу’, пошто он увек подразумева заједничко, наиндивидуално правило, већ само о вредностима и да њихову кодификацију означимо као ‘умеће живљења’. У оптици индивидуалиста, размишљање о вредностима не доводи до опажања последица заједничког живота на сваког од чланова друштва него до тога да се они науче да иду ка свом највећем процвату, ка испуњењу сопствене судбине, ка ономе што може сачињавати њихову срећу.“ (Тодоров 2003: 188–189)

То подразумијева превазилажење хришћанских идеала љубави према ближњем и заједништа, и како Тодоров запажа, враћање античком погледу на људски живот. Када је ријеч о исповијести, импликације тог процеса су веома озбиљне. Модерна радикална индивидуализација представља други ударац за исповијест. Први је био напуштање строгих хришћанских религијских оквира који су јој гарантовали неупитну телеологију и непроблематичну реализацију свих тежњи. Напуштање јединственог моралног оквира, који има бар далеку повезницу са хришћанством, сасвим подрива концепт исповијести, јер: „У друштву без заједничких норми, тежња ка честитом животу (тежња старих) трансформише се у култ аутентичности (модеран).“ (Тодоров 2003: 192) Арсеније Његован је у том погледу субјекат са ултимативно модерним тежњама. Међутим, његове тежње се разилазе са унутрашњим тежњама исповијести. Исповједни субјекат мора да се оствари као аутентичан у свијету, али тако да свијет прихвати и потврди његову аутентичност. Али, то није питање некакве рецепције исповијести, него инхерентни императив исповједне структуре. Пишући своју исповијест, исповједни субјекат мора да рачуна на потврду и оствари стратегију којом ће је заслужити. Показано је на који начин је Селимовић ријешо ту проблематику када је о Нурудиновој исповијести ријеч. Арсеније, као задрти индивидуалац, превиђа ту условност и у складу са својим животним увјерењима одбија да приповједну енергију инвестира у том смјеру, гајећи илузорне наде да ће ипак његова аутентичност бити потврђена. Пекић га оставља у том процјепу, и то понајвише како би показао апсурдност тежњи исповједног дискурса у ултимативно модерном окружју.

5. 2. Иронија исповиједања – исповијест у огледалу

„Али сад се превише људи пење на крст само да би их видели издалека, чак када због тога треба и да мало изгазе онога који се тамо налази већ толико дуго.“
(Ками 2007: 409)

Пекић је према исповијести као *жанру* имао начелно негативан однос, и то због манипулаторских склоности које су јој природне⁶¹. Овој проблематици је посветио и краћи есеј „Исповест као метод“, у којем истиче да исповијест представља у ствари осмишљавање добро уређеног система проналажења доказа и разлога за сва животна злодјела или иморалне чинове, који се опширно елаборирају одабраним стилем и доносе на врло патетичан начин:

„Можете бити у заблуди која ће ваш народ довести до пропасти, само се на време покајте, покажите онако из свег срца да сте оманули, ето десило се, исповедите се по могућству у облику вишетомних мемоара, са приложеним документима, бираним речником нам испричајте како се све то случило (ако већ не могу да вас читају жртве ваше омашке, биће то добра лектира за њихову децу). Јер, најзад, та несрећна омашка, која најчешће само истиче ваш идеализам, то је ваша лична трагедија.“ (Пекић 2007: 215).

Пекић се није задржао само на општем размишљању о исповијести. Настојао је и литерарно да разобличи њен мапипулаторски потенцијал, да покаже распон његових моћи, али и да га доведе у питање управо на мјестима гдје би се очекивало да, узимајући у обзир, циљеве у складу са којима пише, исповједни субјекат поентира и ужива у остварењу својих амбиција.⁶² Исповијест у овом смислу Пекић можда понајвише користи у роману *Како упокојити вампира*.⁶³ Рутковски, исповједни субјекат тог романа, има намјеру да исповијест искористи управо у сврху грађења одговарајућег оквира у којем би га требало разумјети, узимајући у обзир ко је, али и шта је све чинио. Његове намјере се у најкраћем своде на следеће:

„[...] у својој епистоларној исповести Рутковски покушава да учини немогуће: да до краја исповеди све што се догодило и тако, неминовно, и то по први пут, обелодани своју кривицу, и да у исти мах, колико-толико, себе оправда, односно да заштити властити его од распадања. Због тога његова писма шураку Хилмару, која осцилују између самораскринкавања и прибављања алибија, резултирају на нивоу његове личности – лудилом, а на нивоу исповести – апологијом.“ (Ахметагић 2014: 38)

Дакле, користећи исповијест Пекић настоји да покаже њен потенцијал у стварању једног догматског начина мишљења, односно чврсте тоталитарне структуре у којој суверено влада исповједни субјекат. У позицији је да релативизује општи морални поредак, стављајући га у своју службу, а како би себи прибавио ваљано оправдање. Такав субјекат вјешто у своју корист окреће и пукотине које ће се јавити у његовој исповијести, тражећи у њима упориште за своју искреност или за стварање неопходног патоса који ће му гарантовати опрост и прихватање у

⁶¹ О Пекићевом односу према исповијести видјети: Тодоровић 2014: 160 и даље.

⁶² Исповијест је само један од традиционалних жанрова који Пекић користи како би артикулисао своје идеје и остварио своју умјетничку визију. Одлика његовог цјелокупног стваралаштва је управо *рад* у оквирима и преко оквира задатих жанрова, јер: „Свако његово дело представља полигон за испитивање наративних стратегија у оквирима како нових, тако и већ постојећих, мада помало заборављених жанрова. Стварајући нове жанровске хибриде и рециклирајући старе жанровске образце, Пекић обогаћује палету постмодернистичких прозних жанрова.“ (Татаренко 2013а: 72)

⁶³ Више о томе видјети и у: Јерков 1991: 86 и даље.

друштву, чије етичке норме има у виду док пише. Пекић се, притом, стара да ипак изнутра осујети те намјере, суочавајући их са чињеницом немоћи владања текстом, али и реконструисањем стварносног контекста, који поништава моћ докумената и неупитних чињеница које се у исповијести нуде као упориште њене истине. Осим тога, често примјењиваном техником пронађеног рукописа у приређивачкој биљешци сасвим докида *тоталитаристичке* намјере алавог исповједног субјекта.

У роману *Ходочашће Арсенија Његована* Пекић иде и корак даље, огољавајућу до крајњих граница сву немоћ исповијести. Исповједни субјекат у том роману одлучнији је сигурно од свих Пекићевих јунака да проведе своју намјеру и најувјеренији у сопствене снаге. Због тога сматра да ће му монолитни, унисони текст исповијести омогућити власт над свим процесима, који му, с обзиром на свој обим и природу, у животу очекивано измичу контроли. Увјереност у неограничену моћ над процесом исповиједања, наравно, сразмјеран је утиску немоћи Арсенија Његована да било чиме влада, а за који ће се Пекић постарати, и то нимало суптилним средствима. На тај начин се отвара могућност за иронизацију исповједног процеса и домета исповијести у размјерама које не познају ни остали Пекићеве романи (и приповијетке). Радикално заоштрено иронијско разобличавање исповијести у *Ходочашћу Арсенија Његована* показује управо крајње домете исповијести – односно њен коначан пораз.

Разобличавање исповијести и њених инхерентних намјера у том роману одиграва се на неколико нивоа. Прво се иронизује позиција исповједног субјекта по себи – колико зна и каквим средствима располаже да би био кадар да сачини убједљиву исповијест, која ће му омогућити да се самореализује управо онако како жели. Затим се текст исповијести на два начина суочава са свијетом. Један се односи на могућност реконструисања стварносних елемената из самог текста исповијести – дакле, сама исповијест нуди материјал којим ће њена истина бити доведена у питање, а други на однос са приређивачком биљешком, чиме се процес разобличавања окончава.

На примјеру Арсенија Његована може се јасно увидјети шта је потребно исповједном субјекту да би владао текстом. Он прво мора да изради јединствен стил. Арсеније то настоји по сваку цијену. Труди се да у његовој реченици све беспрекорно функционише и да језик одражава управо оно што настоји постићи, избјегавајући „дволичност својствену такозваном самопосматрачком размишљању“. Ако се и јаве поједине пукотине, о чему је већ било ријечи, немају моћ да наруше цјеловитост његове исповијести. Због тога се може рећи да у језичко-структурном смислу исповијест Арсенија Његована представља заокружену и неупитну цјелину, односно да у свим својим дијеловима одговара општој сврси текста, и то све до тренутка док се не запитамо на чему почива таква стабилност исповијести.

Наиме, када се исповједни субјекат прими изазова исповиједања, мора нужно имати веома наглашену свијест о контексту у којем пише – о друштвеним и моралним аспектима тог контекста. Пишући о себи, стално мора реферисати на њих и однос према садржајима властитога живота усмјеравати према том контексту. То је неопходност која му гарантује већу моћ манипулисања над текстом који ствара и веће изгледе да текст оствари своју сврху. Иако то на први поглед дјелује као условност коју је веома лако задовољити, на том мјесту почиње права мука сваког исповједног субјекта. Свијет се са својом непрегледношћу намеће исповједном субјекту, који се мора показати као релевантан у својој јединствености и достатан да се носи са непрегледним бескрајем свијета. Сваки исповједни субјекат мора у том тренутку да одлучи да свијет који га окружује редукује у своју корист. Пишући о односу општег и појединачног знања, односно приватног и стварног, Владимир Јанкелевич се у својој књизи *Иронија* пита управо о проблематици односа који се пред човјека намеће када треба да уобличи своју мисао, и то на сљедећи начин:

„Зашто је отелотворено постојање морало бити плаћено одрицањем? Зашто је ‘стварно’ морало да значи ‘приватно’? Које је проклетство наметнуло бићима да сама

себе ограничавају како би стварно постојала? Када буде дошао тренутак да то учинимо, мораћемо да објаснимо то опредељивање између две могућности. *Не може се у исти мах бити све и ништо*, и то што свест мора да се определи између те две неспојиве ствари узрок је истовремено и њене величине и њене беде. Уобличавајући се у низу речи и појмова, мисао разбија громаду здружених наслућивања. У томе се састоји иронија разбијања на делове. Наша тактика састоји се у томе да свуда раздвајамо саставне делове света као целине, да по сваку цену спречимо да се свет поново налази у сваком делу. Свет би био јачи од нас кад бисмо га пустили да се сабере у свакој појединости и да свуда васпостави јединствен фронт који се открива лаковерном доживљају.“ (Јанкелевич 1989: 22)

Иако је проблематичност односа према свијету у погледу надметања са његовим бескрајем општа, у позицији у којој се налази исповједни субјекат наглашена је до крајњих граница. Да би владао сликом свијета и како не би допустио да га она надиђе сасвим и покаже га као недостатног за причу коју креира, мора је сузити и разбити. Само у том случају причу може усмјеравати у складу са намјерама свог исповједног подухвата. Међутим, ту се јавља могућност да у сваком часу претјера и да слику толико сузи и разбије да више не може да оствари било какву везу са стварношћу, показујући опет сву своју немоћ. Арсеније Његован водећи рачуна да што више редукује и контролише присуство свијета, заборавља да у том настојању одржи праву мјеру.

Спознавање свијета Арсеније у једном тренутку слободном вољом зауставља јер је свијет за њега постао мјесто које га сувише узнемирава. Свијет је притом наставио да се мијења. Да би Арсеније савладао неминовне промјене и наметнуо своје приватно виђење прилика напољу, не може да уради ништа него да га редукује до непрепознатљивости, управо занемаривши сталне промјене. Ширина његовог знања о свијету тако се поклапа са обзором који се пружа са прозора његове куће. Због тога се свијет како га представља кроз своје приватно искуство у исповијести не може појмити као стварни свијет. Преснажна позиција моћи у односу на свијет коју је за себе изградио у исповијест, иронично је његову исповијест довела до крајње ирелевантности у односу на свијет.

Суочење са свијетом Арсенија неће довести у мање ироничан положај. Планира да и суочење контролише и да изађе када услови буду повољни по њега, односно када буде имао довољно знања да ситуацијом напољу може да влада суверено како је владао са свога прозора: „Сва је прилика да ће до изласка доћи кад се ситуација довољно разбистри, и ако икако могаднем докучити шта се *напољу* уистину збива.“ (Пекић 1971: 194) Када га страст ипак натјера да занемари чињеницу да није опремљен довољно знањем о спољњем свијету како би се с њим суочио, а да га свијет не надвлада у тексту, излаже се опасности да се то деси и без његове контроле.

Суочен са свијетом који га пориче и угрожава, одбија да пристане на његова правила и да се наново позиционира у односу на свијет. Настоји, чак и насилно, да се наметне свијету, бранећи своје превазиђене ставове и понајвише се држећи за симболе који су били препознатљиви у свијету каквим га је он некада познавао. Тако у новим околностима излаже теорију о неприкосновености власништва, залажући се животом за шешир који је завршио као жртва незаустављивог штампеда руље:

„Међутим, није била ствар у шеширу. До њега ми баш и није било стало. После онога што га је задесило нисам ни рачунао да ћу га затећи у богзна каквом доличном стању. Радило се, у ствари, о принципу. Ја сам по свим друштвеним и моралним начелима имао права да своју имовину добијем натраг. Њена мала, тада већ поготову никаква вредност, није била од значаја. Иако после свега ништа од њега није остало,

наиме ништа што би служило сврси, он је МОЈ. Он ми је припадао по неприкосновеном праву власништва.“ (Пекић 1971: 282)

Пошто не зна шта се у међувремену десило са „неприкосновеним правом власништва“, сам омогућава да његова упорна тврдња добије карактер оштре ироније. Жестина, чак и насилност, са којом своје превазиђене ставове настоји да наметне не дозвољавају оваквим ситуацијама да се реализују као смијешне, иако би имале потенцијала за то. Арсеније је и више и мање него смијешан када тако наступа – више, зато што му недостаје способност да своје стање сам посматра са иронијом – а могао би то да учини, јер није сасвим без знања о ситуацији у којој се обрео; мање управо због свијести која се ипак јавила. Да би била дјелатна комика забуне, коју Пекић технички вјешто гради, Арсеније би морао бити сасвим несвјестан околности и свога положаја. Он то није. Да би се издигао изнад свог понижавајућег положаја и иронично га превазишао, његова свијест би морала бити довитљива и прилагодљива ситуацији: „Јер иронија је гипкост, то јест највећа могућа свест. Она нас, као што каже, наводи да ‘обраћамо пажњу на стварност’ и чува нас од скучености и искривљавања својствених непомирљивом патосу, од нетрпељивости својствене фанатизму оптерећеном искључивошћу.“ (Јенкелевич 1989: 35) Арсенију недостаје и флексибилност и гипкост свијести. Он је човјек чије је свијест фиксирана у оквиру уског круга вриједности с јасном хијерархијом. Патос му није својствен, па нема потребу да тим видом додворавања контролише смисао своје исповијести. Међутим, јесте окорели фанатик који своју искључиву визију другима настоји да наметне свим средствима, па чак и насиљем. Једнако како проводи насиље у тексту искључујући из њега стварност да би одржао свој грађански поредак и његове вриједности попут неприкосновености власништва, тако се не либи да и у стварности искористи штап и тим симболом грађанског достојанства покаже његовим противницима шта их чека. Недостатак гипкости Арсенијеве свијести Пекић зато може да искористи како би показао сву иронију његовог случаја.

Иначе, нефлексибилност је једна од доминантних Арсенијевих особина. На њој Пекић гради умогоне и структуру романа. Арсеније се три пута обрео у догађајима који имају суштински исти смисао. Иако се историја понавља⁶⁴ (показујући тврдоглави фанатизам као и Арсеније), није у стању да се снађе ни у вишеструко поновљеној ситуацији и да јој ваљано доскочи. Не разумије да га упорност којом се држи својих становишта управо својом неприкосновеном снагом удаљава од могућности да та становишта икада и на било какав начин наметне свијету као релевантна. Захваљујући фиксираној посједничкој свијести, Пекић приказује грађански поредак⁶⁵, али ту проналази и важно упориште за иронијско разобличавање не само грађанског поретка, него било ког поретка који није у стању да своју позицију разумије у промјенљивим стварносним оквирима, па макар морао притом да се одрекне својих суштинских, и онако већ укинutih вриједности.

⁶⁴ Пекић показује тенденцију и у другим дјелима, попут *Златног руна*, да цјелокупну стварност прикаже смијешном: „А то се готово увек постиже истицањем смешне стране историје, као наративно једино доступног корелатива (прошле) стварности. И то не значи наравно да се историја исмева у метафизичком смислу као израз човековог сврховитог бивствовања у свету (мада поступак неминовно тендира и ка томе), већ пре свега историја као *људска* нарација помоћу које се исписује парадоксална пројекција своје прошлости.“ (Перишић 2013: 229) У том смислу је и Арсеније Његован са својом визијом историје средство да се исмије та „историја као *људска* нарација“. Он се слијепо држи наратива о власништву коју објективни чиниоци изнова и изнова доводе у питање.

⁶⁵ Ова досљедност не односи се, истини за вољу, само на намјеру да се с иронијом осврне на Арсенијеву упорност, него и на жељу да се оствари до краја карактер грађанског романа, а то тај Пекићев роман, између осталог, засигурно јесте: „Роман *Ходочашће Арсенија Његова* поседује разуђен спектар приповедних токова. Њима се реализује типолошки поливалентна структура грађанског романа, сконцентрисана око посједничке свести главног јунака. Тема *посједништва* у роману припада институционалној слици грађанског поретка, а тема *поседовања* особинама јунака у традицији егзистенцијалних романа.“ (Томић 2009: 257)

Иронија не може бити дјелатна уколико није у вези са стварношћу. Њен задатак је у ствари да направи оквир у којем ће све заблудјелости да се покажу као такве. Због тога је Пекић Арсенија Његована морао извести у свијет како би се сва његова увјерења оголила у свој својој промашености. На тај начин је и његову исповијест смјестио у одговарајући стварносни контекст који треба да доведе до иронијског разобличавања, јер:

„Да би неки текст (дискурс) био схваћен иронично, у његово разумевање, дакле, морају да се умешају још неке значењске интенције осим оне која одређује трасу његовог смисла, и то да се умешају на специфичан, иронији својствен начин. Може се рећи и тако да је неопходно да на смисао текста буде извршен специфичан контекстуални притисак. Ниједан текст (дискурс) није сам по себи ироничан, он је то увек с обзиром на неки контекст који ће ономе ко текст разуме пружити или наметнути значењски релевантне елементе који ће онда учествовати у разумевању и на карактеристичан начин променити смисао који се у њему конституише.“ (Стојановић 1984: 110)⁶⁶

Када до нас дођу сви подаци које ће Арсеније скупити на своме ходочашћу и када реконструишемо шта се, заиста, тога дана дешава, постаје јасно колико је иронична позиција у коју је себе довео. Суптилно га измјештајући у стварносни контекст, Пекић допушта Арсенију да сам, својим средствима, дочара сву иронију свога положаја. Тако ће сам показати да је његова нефлексибилна свијест у стању да разумије ситуацију у којој се обрела и да једва узгред пристаје да напомене своје спознаје, па се тако пита о сврси писања тестаментa:

„А која се то револуција обазирала на имовину? Која је признавала наследно право? Која је поштовала ма чије власништво? И хоће ли то можда учинити ова револуција? Хоће ли то хајати онај црвени барјактар [...]. Чему онда све ово, чему пишем тестамент?“ (Пекић 1971: 300)

Свијест која се буди у сусрету са необоривим чињеницама гуши и тврдоглаво наставља по своме како не би направио „уступак руљи“, што би био поступак „инкомпатибилан са достојанством једног Његована“. Држећи се упорно за грађанско достојанство као неприкосновени дио свога идентитета у стварносном оквиру који више не само да не подржава такве идеје, него их презире, доводи у питање и свој идентитет. Због тога га Пекић ставља у ситуацију да се, пошто је симболично остао и без шешира, физички утопи у руљу и до крајњих граница флексибилности ироније покаже неудобност фанатичког држања за фиск-идеје прошлих времена.

Одбијање да се свијет спозна и прихвати кроз неумитне промјене, ускраћује Арсенију саморазумијевање, о чему је било ријечи. У контексту бављења иронијским ефектима то је нарочито важно, јер га незнање чини приврженим његовим погрешним увјерењима. То значи да га други људи никако не могу доживјети озбиљно упркос свој његовој озбиљности, напротив: „Свест није потпуно свесна док год нема тачну представу о самој себи, док год њена смешна озбиљност подстиче иронију других људи, јер озбиљност, која указује на несвесност, чини човека рањивим.“ (Јанкелевич 1989: 24) Неколико је примјера у сусрету са свијетом у којима ће се испољити ова Арсенијева рањивост. Показаће сву своју некомпетентност у настојању да се

⁶⁶ То се може рећи и на следећи начин: „[...] иронија је говор дисконтинуираног, дистанцираног смисла. значења које се окреће од себе и устаје против себе, говор који стоји насупрот себи – иронија може да да тон читавом неком говору, а не само одређеном изразу, и утолико је пре тополошка, но типолошка вредност“ (Милић 1997: 60) Због тога контекст није само дословно сусрет са другим говором, текстом и сл., него да би се изградио контекст неопходан да се укаже иронија, довољно је промијенити позицију посматрања и споља погледати ка унутра. Пекић у роману свесрдно користи и такав вид контекстуализације тамо гдје допушта се стварност прикаже у роману упркос Арсенијевим намјерама. Арсеније тако сам суптилно гради контекст у којем ће се указати иронија његовог положаја.

другим људима представи као озбиљан саговорник, јер се не прилагођава ситуацији. Због тога нужно има искривљену визију својих могућности и способности и обично их прецјењује: „И ја сам био добар говорник, вероватно стога што сам имао изоштено чуло за стварност и знао у прави час да нађем реч која би јој најбоље пасовала [...]“ (Пекић 1971: 300) Тврдњу изговара на основу припремљеног говора од прије скоро тридест година. Када посегне, не само за својим говорничким вјештинама, него и за темом која је била актуелна прије тридесет година (а можда више ни тада), тај призор не може а да не испадне не само смијешан, него помало и жалостан. Иначе, ситуације у које ће Пекић смјестити Арсенија често јесу смијешне. Али, Пекићу није стало да првенствено забави читаоца, него да отвори пут истинама које у ствари нису ни најмање пријатне. Због тога се служи природом ироније, са хладним осмијехом саопштавајући чињенице које није пријатно чути, јер:

„Иронија засмејава не осећајући сама жељу да се смеје, и хладно збија шале не заборавајући притом; подругљива је и суморна, или боље речено, изазива смех да би га одмах затим заледила; од ње се леди смех на саговорниковом лицу зато што у њој има нечега извитопереног, посредног и леденог у чему се наслућује узнемирујућа дубина свести: стога се веселост зачас претвара у осећање nelaгодности и напетости.“ (Јанкелевич 1989: 131–132)

Ма колико се настојао борити са стварношћу и приказати себе као отпорног у односу на оно што га споља угрожава, Арсеније ипак на крају као да испушта конце из својих руку и такорећи да констатује свој пораз. Иронија у тим ситуацијама добија оштрији вид. Можда најбољи примјер је губљење способности да контролише вријеме у своме тексту. Догађаји из прошлости и догађаји у којима учествује у току свога ходочашћа почињу да се стапају у један и ни у тексту он не може да размрси која ситуација се када догодила. Иако актуелне догађаје жели да потисне и да их смјести у прошлост, то му више не полази за руком. Једнако губи моћ и над *материјалним* доказима на које се често позива у тексту. Тако одбија да призна да је тукао барјактара са црвеним барјаком, али пошто више нема моћ над својим текстом, убрзо ће у њега нахрупити непобитни материјални докази – у цепу проналази комад црвене тканине, који је засигурно од барјака. Арсеније нема моћ да порекне истину чињеница које је сам унио у своје текст, напротив: „[...] уз осмех откривамо да невладање тренутним историјским околностима, које Арсеније увек тумачи на неки свој начин, не значи и аутоматско порицање истине. Напротив, у датом случају то невладање пуким фактима иронијски наглашава истину [...]“ (Пантић 2002: 97) Иронична ситуација у којој се нашао и коју сам несвјесно истиче служи управо како би се на ефектан начин саопштила истина његове исповијести. Користећи иронију Пекић тако избјегава да се Арсенијевом (не)намјерном фалсификовању историјских и стварносних чињеница уопште директно супротстави. То би значило да се користи истим оним средствима којима се Арсеније користи док из свога текста настоји да протјера све што може да пољуља чврсту визују свијета коју гради. Ненаметљива иронична поигравања са његовом позицијом допушта да се она разобличи по себи и да се сама разоткрије у свој својој промашености.

Друго важно упориште иронијског разобличавања Арсенијевих намјера упућује, дакле, на његов однос према текстовима које пише. Намјере се огледају у томе да се он својим текстовима наметне упркос стварним историјским околностима са којима текстови нису у складу. Одабравши приповиједање у првом лицу, осјећа већу сигурност и сматра, чврсто владајући текстом да ће надићи стварносна ограничења и да ће у крајњој линији истина коју излаже у својим текстовима бити потврђена у стварности, и то као свједочанство о једном

времену.⁶⁷ Међутим, да би те његове тежње имале бар било какве изгледа да успију, мора се задовољити неколико условности. Не може сваки аутобиографски дискурс (схваћен врло широко као приповиједање о властитом животу у првом лицу) рачунати да буде прихваћен као релевантно свједочанство неког времена. Прије свега мора приказати увјерљиве доказе да је прожет одликама времена о којем свједочи и, још важније, да има висок степен разумијевања тог времена (наравно, у односу на скупове других субјективних и објективних свједочанстава). Само у том случају може постати дио, те арбитрарно узете, истине о неком историјском тренутку.

Уколико се лично искуство и егзистенција настоји наметнути својом пуноћом смисла и произвести значење које ће бити значајно и за друге, појединац који на то рачуна не може запоставити свијет. Да би се реализовао у свијету, мора допустити да свијет прожме сва његова искуства. Само у том односу појединачног и општег може доћи до срећног споја. Дилтај, који се и из данашње перспективе убједљиво бавио том темом у својој књизи *Изградња историјског света у духовним наукама*, каже:

„Бескрајно обиље живота развија се у индивидуалној егзистенцији појединца захваљујући њиховим односима према властитој средини, према другим људима и стварима. Али свака појединачна индивидуа је истовремено и тачка у којој се укрштају склопови који прожимају индивидуе, постоје у њима, али прелазе оквири њихова живота, а садржина, вредност и сврха који се у њима остварују дају им самосталну егзистенцију и властити развој. Тако су они субјекти идеалне врсте. У њима постоји некакво знање о стварности; у њима се развијају гледишта о процењивању вредности; у њима се остварују сврхе; они у склопу духовног света имају неко значење и задржавају га.“ (Дилтај 1980: 199)

Иронија положаја Арсенија Његована, дилтајевским рјечником речено, у томе је што би он да се наметне свијету у чијој телеологији одбија да учествује. Тиме све што има рећи о свијету губи значај и добија значење које ће се усмјерити против њега.

Пекић није само препустио Арсенију да изнутра покаже иронију свога случаја, него све његове намјере и сва увјерења иронизује и помоћу другог текста – на крају се Арсенијева исповијест огледа са приређивачевом забиљешком. У том самјеравању све претходно долази још више до изражаја. Наиме, у приређивачкој биљешци⁶⁸ се тврди да је рукопис Арсенија Његована, заиста његов, и на тај начин му се настоји пружити документарна вриједност:

⁶⁷ Занимљиво је да се Пекић тим питањем бави управо када се аутобиографски дискурс приближава историјском и када, дакле, 1970-их, и у академским круговима бива прихваћен као релевантно свједочанство неког времена (видјети: Попкин 2005: 12 и даље). У основи то је обнављање Дилтајевог става, који за аутобиографију каже следеће: „Само она омогућује историјско виђење. Моћ и ширина властитог живота, као и енергија рефлексije о њему – темељ је историјског виђења. Једино она омогућава да се улије други живот бескрвним сенкама прошлости. Њена повезаност с безграничном потребом човека да се унесе у туђу егзистенцију, да у њој изгуби властито Ја – чини великог повесничара.“ (Дилтај 1980: 262) Пекић се, наравно, на нивоу фикције бави условима под којим је могуће лично искуство приказати и као историјско.

⁶⁸ И ово је један од поступака којем Пекић често прибјегава у жељи да се поигра фиктивним и стварносним нивоима својих дјела: „Постојање ‘нелитерарног’ иницијалног текста, којим се нарушава систем тајне, одлика је већине Пекићевих романа. Такво отварање романа упућује на моделативну функцију почетка: свезнањем приповедача разоткрива се сценарио који ће у тексту одиграти јунаци чија је судбина већ виђена и позната свевидећем ‘божјем оку’ приређивача рукописа. Уводна белешка у Пекићевим прозама начешће је продуктиван мотивирајући материјал који открива тајну романа. Међутим, укидањем, или бар пригушивањем, читаоачеве потребе да сазна *шта*, дакле да читањем дотакне тајну, отварају се простори читања као игре којом се спознаје лепота изведбе, значи *како* оног што је мање-више познато.“ (Пијановић 1991: 89) Неовисно о томе да ли се приређивачке биљешке налазе на почетку или на крају текста на исти начин утичу на рецепцију, али и на смисао *основног* текста. О томе видјети и у: Микић 2002: 14–15.

„[...] могло би се рећи да Арсеније ходочасти Богу приватног поседа, не знајући при томе да је он одавно мртав. Том смрћу Бога оперише аутор (приређивач), али не и наративни субјекат *Ходочашћа*. Приређивачева тачка гледишта тако је приближена читаочевој, а ова перспективна зближеност додатни је стимуланс узајамном поверењу које појачава излузију о вероватности приче. Могућност да се Арсенијева тестаментарна опорука учини стварном, као уосталом и ликови у делу, стоји у вези са ‘Post scriptum-ом’ којим приређивач (аутор) потврђује аутентичност приповедачеве исповести.“ (Пијановић 1991: 223)⁶⁹

Међутим, потврдивши аутентичност исповијести, приређивач указује и на њену неистинитост у односу на стварност. Аутентичност за коју се Арсеније борио у тексту и њена потврда споља немају никакву вриједност у односу на реални поредак ствари. Због тога Post scriptum коначно иронијски разобличава Арсенијева наивна увјерења у погледу снаге аутентичности исповијести коју пише.

Пишући своју исповијест Арсеније је настојао да демонстрира велику моћ контроле над текстом. За њега је писање текста исповијести била коначна манифестација снаге којом је контролисао и уређивао слику свијета и стварао за себе угодан положај у односу на све што се у свијету збивало. Текст треба да буде неприкосновен и коначан доказ његове успјешности. Заснован је на увјерењу да у форми, која то по својој природи наизглед гарантује, могуће констатуисати структуру која може парирати било којој другој представи истог објекта. Арсеније у оквирима текста чак показује да може до извјесне мјере да се носи са стварношћу и да у оквирима свога текста надвлада или бар на мјестима суспендује чињенице које долазе споља. Ако никога није ни успио убједити у истине које производи у тексту, бар на тренутак, убједио је себе у великој мјери. Умире с увјерењем да је све конце држао у рукама, ако не у животу, а оно у тексту исповијести. Пекић му ту моћ суптилно укида на мјестима, али му је коначно одузима при суочавању са приређивачком биљешком. Приређивачка биљешка долази на крају, када Арсеније више ништа не може ни у тексту ни у животу да приговори. Суочавање се догађа у његовом одсуству и текст исповијести ставља у подређен положај. Пишући исповијест Арсеније није рачунао на то да сасвим маргинална забиљешка на рукопису може да разори моћ коју је демонстрирао у свом тексту.

Приређивач притом добија веома широка овлашћења над текстом, јер је њему Арсенијева супруга предала рукопис да га дешифрује, „допуштајући истовремено да све што у њему није изразито личне нарави користим како за сходно нађем“ (Пекић 1971: 342) Слободу да са рукописом ради шта жели приређивач свесрно и користи. Арсенијев текст употребљава у сврхе властитих прича. Уклапајући Арсенијеву исповијест у низ портрета осталих Његован-Турјашких, чак и без задирања у сам рукопис, усмјерава њено значење онако како он жели, неовисно о Арсенијевим намјерама. Контектуализујући његов текст, одузима му патину *индивидуалне непоновљивости* на коју је Арсеније свакако рачунао, али додаје му сва могућа значења која ће нужно настати у додиру са другим текстовима.

⁶⁹ На сличан начин улогу приређивача види и Љубиша Јеремић: „Улога приређивача у *Ходочашћу*, пак, мотивише се двоструко: поменутом родбинском повезаношћу са тестаментаром, али и ‘професионално’, што допушта и да су мисли тестаментара, уколико су биле недовршене и неконзеквентне, ‘прерађиване’. ‘Приређивач’ уистину заузима два положаја у овом Post scriptum-у. У једном, он само до краја доводи приповедне нити једног измишљеног света и окреће се коментаром према компонентама тог фикционалног света. Он је, значи, неком из реторичког спектра ове романескне прозе; то, другим речима, није емотивно потресени писац Борислав Пекић, него лице-у-роману, и у одређеној романескној улози, он је само псеудо-потресен, псеудо-обавезан, и слично. Такав је у односу на статус примарног аутора.“ (Јеремић 2007: 245)

Приређивач рукопису додаје и мото, којим, такође, веома усмјерава разумијевање Арсенијевог рукописа: „Одломак 6. главе Прве књиге Мојсијеве ставио сам као мото јер ми се чинило да илузионистички дух овог навода најбоље одговара необичном начину Арсенијевог живота.“ (Пекић 1971: 345) Мотом, али и овим објашњењем приређивач даје коментар на његов живот и текст. Карактеришући их као илузионистичке, показује да је Арсенијева контрола и живота и текста била узалудна. Оставио му је само његов аутентичан стил, који не може да буде ништа више него још један доказ илузорности свијета који је градио. Коментар, који би требало да буде рубни дио текста, постаје у смисаоној хијерархији важнији од Арсенијевог текста.

Конечно, Пекић одузима моћ Арсенију тако што приређивачу допушта да слободно одреди *жанровски* карактер рукописа. Иако је настојао да се самопредстави, да о себи и своме животу сам посвједочи, приређивач му симболично одузима ту могућност и тиме додатно истиче превласт свога коментара у односу на рукопис. Мада расправља о томе да ли би рукопис требало одредити као портрет или аутопортрет, ипак у поднаслову остаје одредница портрет. Приређивачева опаска је зато иронична у односу на оно што је остало као коначно рјешење: „Увиђам међутим да је уместо подналова ‘портрет’ можда требало ставити ‘аутопортрет’.“ (Пекић 1971: 345) Арсенијев рукопис није аутопортрет јер није потпун без приређивачке биљешке. Тек му она даје коначан смисао и значење, и то сасвим супротно од онога што је била примарна интенција његовог самопредстављачког подухвата. Заправо, Арсенијев процес саморазумијевања кроз исповијест завршава иронично тако што његов први тумач показује да га боље разумије него сам аутор.⁷⁰ Интервенције у тексту, коментарисање, контекстуализација и жанровска одредница су начини да се Арсенију одузме моћ над значењем и смислом властитог текста.⁷¹

*

Иронизација Арсенијевог односа према свијету, али и властитом тексту није важна само по себи, него је медијум да се далекосежније сагледа улога исповједног дискурса у роману позног модернизма. У основи она може да покаже шта се збива са исповједним субјектом и његовим текстом када се исповједни субјекат сувише загледа у себе и освајајући просторе текста помисли да са једнако непроблематично и у текст (и у животу) може да савлада и сведе све антиномије свијета. Истина, ова пробеламатика није нова. Актуелна је од почетка постојања модерног романа. Међутим, у позном модернизму је нарочито наглашена јер тада јасније постаје шта је крајње исходиште радикалног окретања личном искуству у роману и какви се *комуникацијски* проблеми генеришу због тога. У ствари показује се да се до прозирности за којом је трагао Русо у својим *Исповијестима*, стварајући подлогу за плононосан живот исповједног дискурса у роману, не може доћи радикалним поунутарњењем искуства. Напротив, што је окретање леђа свијету радикалније, радикалнији је и неспоразум који ће из тога произаћи.

⁷⁰ Пекић до крајности доводи ситуацију која би се из херменеутичке перспективе могла објаснити на следећи начин: „[...] аутор обично није свестан неких компоненти свог интендираног значења. Управо ту, где ова интендирана али несвесна значења експлицира, тумач може с правом да тврди како аутора разуме боље него што овај разуме самог себе.“ (Хирш 1983:39) Наравно, у случају тумачења Арсенијеве исповијести проблем несвјесног има најбуквалније и најуже значење. Пошто је доведено до крајњих граница, експликација му није ни потребна – парадоксално, његова несвјесност је сувише очигледна. Уколико се ипак инсистира на експликацији, она мора имати неки други смисао од оног који би иначе имала. Зато приређивачу није циљ да објасни шта је, заправо, Арсеније намјеравао рећи – то је излишно, него да покаже да све што је намјеравао рећи у ствари није успио, да се значење исповијести реализује упркос његовим (не)свјесним интенцијама.

⁷¹ Низ поступака којима се Арсенију одузима моћ над смислом и значењем рукописа можемо разумјети као дио Пекићеве реторике и начина не да сакрије, него да учини још видљивијим своје становиште, јер и онако: [...] пишчев суд је увек присутан, увек очигледан за сваког ко уме да га потражи“ (Бут 1976: 35)

Због тога довођењем овог процеса до крајње мјере, постаје видљивије да се нужно мора претворити у своју супротност.

Да бисмо разумјели процес у којем се исповједни дискурс иронично претворио у своју супротност, у помоћ морамо призвати теоријске увиде који су најпрецизније и проматрале однос појединачног искуства, нарочито исповједног или шире (ауто)биографског дискурса, и стварности. Низ теорија романа даје најразличитије увиде у ту проблематику, бавећи се транспоновањем стварности у роман и односом романеске и фактичке стварности. Наравно да се промишљање тог односа најчешће завршавало као разматрање условности подражавања стварности у роману. Међутим, не само пошто је настаје понајвише у односу на „биографске“ форме, којима је исповијест блиска, него што својим промишљањем романа превазилази *миметичке* концепте представљајући однос стварности и романесконог субјекта кроз призму спознаје, било би погодно ослонити се на Лукачево разумијевање романа и у односу на њега артикулисати промјену до које долази у позном модернизму, а коју Пекић објелодањује у своме роману.

Наиме, Лукач сматра да је роман форма која се разликује од епа по томе што је свијет који треба да представи роман изгубио своју хомогеност и по томе није усамљен. Томе додаје и чињеницу да роман свједочи о дисконтинуитету између свијета и доживљаја, односно искуства свијета. Међутим, свједочећи о тим хетерономијама и искуствима, роман иронично успијева да оствари унутрашње јединство, и то на сљедећи начин:

„Први теоретичари романа, естетичари раног романтизма, назвали су самоспознају, а тиме и самоукидање субјективитета, иронијом. Као формалан конституент романескне форме, она значи унутарње подвајање нормативног пјесничког субјекта на субјективитет као унутарњост која стоји насупрот комплексима моћи и настоји да прожме страни свијет садржаја својом чежњом, и на субјективитет који прозира апстрактност и, према томе, ограниченост међусобно страних субјект–објект свјетова – која их разумијева у њиховим границама схваћеним као нужност и услови њихове егзистенције – и који овим прозирањем допушта постојање двојности свијета, али истовремено, у узајамној увјетованости међусобно по бити страних елемената, опажа и обликује јединствен свијет.“ (Лукач 1990: 59)

Лукач притом истиче како је то јединство само формално и да „туђост и непријатељство унутарњих и вањских свјетова нису укинута“⁷². У биографији види компромис у тежњи да се између индивидуе и свијета успостави равнотежа.

Роман, по Лукачу, уздиже индивидуум на висину онога ко је својим доживљајем створио свијет, али само зато да би послужио да се открије одређена проблематика свијета. Осим тога, роман треба индивидуи да послужи како би уочавајући хетерогеност и бесмисленост стварности доживјела дубљу самоспознају и постала свјеснија јаз између идеала и стварности, те да би у том процесу дошла, не до искуства континуитета, јер је то немогуће, него да спозна смисао властитог живота:

„Процес, експлициран као унутарња форма романа, јесте путовање проблематичног индивидуума до самог себе, пут који га – из нејасне збуњености, у збиљности која једноставно постоји, хетерогена и бесмислена за индивидуум – води ка

⁷² Ријеч је о томе да се превазилажењем концепта разумијевања романа као подражавања стварности отвара јаз који никада не може бити савладан до краја. Иронија је само повишена свијест о томе, која ипак ствари успијева да *држи на окупу*: „Ако је иронија заиста одлучујући и организациони принцип форме романа, онда се Лукач несумњиво ослобађа претходно створених појмова о роману као подражавању стварности. Иронија постојано подрива захтев за подражавање и замењује га будном, протумаченом свесношћу о одстојању које дели извесно стварно искуство од разумевања тог искуства. Иронични језик романа посредује између искуства и жеље, чиме објелодањује иделано и стварно унутар парадокса форме.“ (Де Ман 1975: 119)

јасној самоспознаји. Истина, након достизања те самоспознаје пронађени идеал освјетљава иманентност живота као свој животни смисао, али подвојеност између битка и требања није укинута, и то не може бити ни у сфери гдје се то одиграва, у животној сфери романа. Може се досегнути само максимум приближености, једно потпуно дубоко и интензивно освјетљавање човјека смислом његовог живота.“ (Лукач 1990: 63–64)

Ако прихватимо Лукачеве идеје и тако разумијемо роман, онда можемо закључити да су се ствари од романтизма, који Лукач узима за своје полазиште, до позног модернизма по питању односа свијета и индивидуума и роману ствари драстично промијениле. Свијет је постао до те мјере непознатљив за појединца да се самоспознаја више не може одвијати у односу на свијет. Самоспознаја постаје поунутарњен и од свијета окренут процес који онда посљедично нема за резултат откривање смисла властитог живота, него огољавање његовог бесмисла. Иронију немогућности остварења јединства, односно остварење тог јединства само констатовањем хетерономија и дисконтинуитета, надилази иронија остварења јединства у оквиру затвореног и цјеловитог енетитета личног искуства, које је у крајње дисконтинуалан у односу на свијет.

Исповједни процес у том контексту је излишан, јер не може да посвједочи о било каквом смислу. Исповијест се, стога, може реализовати или као насилна и јефтина самоекспликација и самоапологија, како је Пекић дефинише у есеју „Исповест као метод“ или као простор којим суверено господари исповједни субјекат, чија је самоспознаја спознаја потпуног бесмисла. Самоспознаја може бити релевантна само кроз спознају свијета и тако доћи до било каквог смисла. Када свијет постане толико непрозиран за појединца како је то случај са Арсенијем постоје само двије могућности – да појединац окрене леђа свијету и суверено влада исповједним дискурсом чија је једина истина бесмисао или да се ипак суочи са свијетом и постане дио постмодернистичког дистопијског искуства.

Закључак

„Шта ја, дакле, имам с људима па да они слушају исповести моје, као да ће они исцелити све болести моје? Род су радознали, жељан да упозна туђ живот, а лењ да поправи свој. Зашто од мене желе да чују ко сам, а не желе од тебе да чују ко су? И одакле знају, кад од мене самог слушају о мени самом, да говорим истину, кад нико од људи не зна шта је у човеку, осим духа човечјега који живи у њему?“ (Августин 2017: 234)

Исповијест је у дугој историји свога постојања увијек ходала по ивици баналности и у опасности да зачас скрене у тривијалност, и то из два разлога – неутаживе потребе човјека да своју интиму изнесе јавно, али, са друге стране, још снажнијег порива да завири у туђу интиму. И један и други разлог у исти мах исповијести дају трајност и непролазну популарност, која са све већом демократизацијом (читања и) писања добија несагледиве оквире. Зато данас исповједност мора нужно имати призивок истрошености и превазиђености. С обзиром на то, могло би се лако изгубити из вида колико је исповједни дискурс суштински обиљежио западану (хришћанску) културу, и то све од њених нехришћанских коријена до времена еманципације од хришћанства, бар у крутом религијском смислу. Нарочито би штетно било изгубити из вида улогу исповједног дискурса у успостављању модерног субјекта и модерности уопште.

Основно обиљежје модерности јесте успостављање *ја* које је не само кадро да доживи и спозна свијет, него да спозна себе. Због тога се можемо сагласити с Лиотаровим ставом да се модерна као „одређен модус у мишљењу“, али и у „исказивању, у осјећајности“ јавља са Августиним, а затим наставља са Раблеом и Монтењом и додаје: „Колико је до мене, премда не тражим да се моје мишљење прихвата, знак модерне, видим у оном наративном жанру у првом лицу који је изабрао Декарт како би изложио своју методу. Његова *Discours de la methode* још гласи као исповест. Међутим, оно што се исповеда није раздвајање од Бога, већ настојање Ја да овлада свим датостима, па собом самим.“ (Лиотар 1995: 30)

Наравно, култура исповиједања јесте прије свега дубоко уроњена у хришћанску традицију. Чак и кад се реализује без референци на хришћанство, исповијест у својој основи баштини хришћански однос према сопству. Уписан је у њену структуру. Тако Ауербах за Русоа каже: „И никада се није помирио са самим собом. Он је себе сматрао грешником: и то не као човек који је зао или добар, а не ни као човек који би ту и тамо из заблуде или разумљивог користољубља учинио неко зло или опако дело него као створење које са жарком тежњом за добрим на необјашњив начин носи у себи и са собом део зла и увек наново узалуд покушава да се ослободи.“ (Ауербах 2009: 110)⁷³ Саморазумијевање је у исповијести увијек обиљежено чиниоцима који нису под контролом исповједног субјекта, који извиру упркос њему из дубине његовог бића (и његовог текста). Њих је наслиједила од хришћанства, али свој значај добили су тек успостаљањем онога што се назива модерна субјективност.

Дио историје модерне субјективности јесте и историја културе исповиједања, и то понајвише од оне тачке у тој историји у којој се сусреће са романом. Исповијест свој пуни естетски и епистемолошки потенцијал доживљава управо у окриљу романа. Зато је роман

⁷³ Истина, Ауербах иде толико далеко да и Русоов однос према култури тумачи у овом свјетлу: „Његов непријатељски став према култури је само напола секуларизована теорија о наследном греху.“ (Ауербах 2009: 111)

позног модернизма подручје у којем исповијест достиже свој врхунац и у погледу естетске и епистемолошке потентности, али истовремено, како то нужно са свим појавама бива, на врхунцу се већ назире пропаст исповједног концепта, ако га разумијемо, како је то случај у и овдје, прије свега као спознајни, с једне, и комуникацијски концепт, с друге стране. У поетичком контексту (али и друштвено-историјском) позног модернизма спознајне и комуникацијске могућности исповијести почињу на знаковит начин да показују своја ограничења.⁷⁴

Због тога је у раду требало што систематичније и прегледније указати на то како исповијест настаје, на који начин учествује у стварању модерне субјективности, како се сусреће са романом, те на који начин се исповједни дискурс остварује у роману позног модернизма. Наравно, нагласак је притом на том посљедњем. Заоштравајући извјесна питања изнутра, модернизам у свом позном лику постаје веома изазован за исповијест. Све постулате на којима почива исповијест настоји испитати, сагледати из нове перспективе, радикално проблематизовати и на крају показати да је исповједни дискурс у контексту нових искустава (готово и)релевантан. Наравно, тај процес суочавања исповијести са изазовима модернизма није ни једнозначан нити резултује једнообразним (поетичким) рјешењима. Одликује га изузетна динамичност, али и изнијансираност одговора на питање о улози исповједног дискурса у контексту позног модернизма. Српски роман је у том погледу изузетна грађа за анализу и промишљање тог процеса. Романи *Проклета авлија* Иве Андрића, *Прољећа Ивана Галеба* Владана Деснице, *Дервиш и смрт* Меше Селимовића и *Ходочашће Арсенија Његована* Борислава Пекића редом показују значај исповједног дискурса у својој структури, али и смислу прича које причају. Са друге стране, свеопшти и структурни и смисаони чиниоци тих романа исповијест доводе у веома изазовну позицију, захтијевајући од исповједног дискурса да своју релевантност докаже из врло незавидног положаја. Због тога је анализа исповједног дискурса у роману позног модернизма у ствари анализа агоније исповједног дискурса, а како би се текстуално остварио и показао своју сврховитост у спознајном и комуникацијском погледу.⁷⁵

Иво Андрић у свом роману не допушта да се исповијест оствари у тексту, иако се исповиједање непрестано актуализује и о њему говори. То је свакако у вези са Андрићевим начелним поетичким ставовима, али није мање значајно у погледу статуса исповијести и смисла исповиједања. За њега исповиједање интима не води ка разумијевању, нарочито уколико се јави у свом најбаналнијем виду, а како је случај са бројним ликовима његовог романа који јавно износе своје приче не би ли завриједили мало туђе пажње и разумијевања. Цјелокупан процес исповиједања у том случају се претвара у отужну слику сталне људске потребе за искреном комуникацијом и немогућности да је остваре. Због тога ови исповједни субјекти, којима Андрић

⁷⁴ Исповијест у својој основи има исповједни субјекат који: „Настојећи да прекорачи још недосегнуте границе самоспознаје посредством разоткривања својих најсрамнијих престапа и порока, [сваки исповедни субјект] над самим собом врши својеврстан етички и епистемолошки експеримент.“ (Калинић 2014: 108) Како је одбицала историја исповијести етичка компонента бивала је све ирелевантнија, док се све више актуализовала комуникацијска. Комуникацијски аспект исповијести био је, наравно, важан од њених почетака, међутим, тек у модерно вријеме (до Русоа) бива наглашено експлициран као проблематичан.

⁷⁵ У свим романима исповједни дискурс се до те мјере доводи у питање и толико се наглашено показује (приповједно) знање о његовим датостима да се може с обзиром на то назрети постмодернистичка перспектива постојања исповједног дискурса у роману, и то ако разлику између модерне и постмодерне у погледу односа према приповиједању разумијемо на сљедећи начин: „Док је модернистичка поетика у мањој или већој мери утврђивала спор књижевности и њене друштвене улоге, па је књижевна форма била наметнута друштвеним вредностима, постмодернистичка поетика приповедање види као поље унутар кога се, без последица по књижевну форму, надмећу гласови друштвених вредности. Конкретно, то значи да се поетичким средствима не успоставља доминација књижевне форме која онда служи поетици да оствари своје циљеве, већ књижевна форма познаје сопствена поетичка средства. Став приповедања у постмодерно доба није откриће *свести* о приповедању, већ *знање* о њој; то није свест о поетици него *поетичко знање*.“ (Јерков 1992: 73)

одузима и статус субјекта, личе на пикара, али без моћи да преваре икога. Захваљујући њиховим исповијестима, које ће се у роману понајвише текстуално остварити, Андрић успијева да покаже баналност олако подузетог исповиједања пред масовном публиком. А, није ли то најчешћи вид исповиједања? Истина, Андрић није лишио сваког достојанства оне који се компулзивно исповиједају на све стране. Покушава да у тексту понуди разумијавање за ту њихову манију, ако га у животу и нису добили, компензујући на тај начин поругу којој их је извргао.

Чак и исповиједање у интимној атмосфери, човјеку од повјерења, није прави пут односа према својој интими. Једном изговорена ријеч у тајности зачас може постати јавна. Разоткривање интима у јавности води њеном разобличавању. Уколико је и гајио наду да би од другог могао добити разумијевање и себи олакшати живљење, онај који се прихвати таквог посла, мора се на крају увјерити да од тога нема ништа. Његова ријеч не само да неће бити схваћена на одговарајући начин, него ће се претворити у своју супротност и добити конотацију која, ако се околности тако сложе, може бити веома опасна.

Због тога се у Андрићевом роману испоставља да исповиједање није толико безазлен и баланалан приповједни модел како би се на први поглед могло учинити. Исповједни субјекат у процесу исповиједања мора да дефинише свој идентитет. У контексту опасних друштвено-политичких околности свако фиксирање идентитета може да буде кобно. Тако се слобода исповједног субјекта, која се у свој пуноћи манифестује у исповједном процесу, наједанпут претвара у своју супротност. Исповиједање постаје репресиван чин. Исповједни субјекат бирајући да потврди свој идентитет, нужно бира казну, која ће готово увијек бити извјесна смрт. У супротном изгубиће своју субјективност. Позицију субјекта у овом случају не укида надређени приповједач него је доводи у питање надређена инстанца власти.

Андрић на примјеру принудне исповијести показује и како исповијест свој друштвени легитимитет парадоксално може добити само у својој најизвитоперенијој верзији. Тек уоквирена врло нехуманим поступањем, бришући захтјев за било каквим разумијевањем и трагајући за признањем, репресивна сила потврђује исповијест као релеванту. Још је парадоксалније што исповијест на овај начин успијева да се оствари и као *de facto* перформативни чин, за чим одувјек тежи. Међутим, перформативна моћ и њен смисао се волшебно разилазе, па се освојена моћ окреће против исповједног субјекта који ју је тако освојио.

Ма колико Андрић имплицитно, с обзиром на статус који јој је додијелио, критикује исповијест, парадоксално показује и пут којим исповијест може да изађе из епистемолошког мртвог угла у који је у модернизму запала. Суочавајући је са митом нуди јој до тада несагледиве хоризонте. Показује како истинско понирање у најдубље дубине властитог бића води до (само)спознаје и препознавања у општем. На тај начин се уједно рјешава и комуникацијски проблем исповијести. Заправо, препознавање у општем укида питање комуникације. Разумијевање се подразумијева кроз знање и искуство које сви дијеле.

Осим тога, иако у свом роману развија својеврсну *антипоетику исповијести*, Андрић настоји да јој понуди алтернативу. Она је у сагласју са Ђамиловим препознавањем у миту. Ријеч је о томе да сугерише како недостатност, баналност, немоћ самоспознаје која рачуна искључиво на дубоку загладаност у себе можемо превазићи само уколико у том процесу не само уважимо другог, него се и окренемо другоме. Тек тада можемо доћи до истина које, иако су болне и поражавајуће, нису опасне, али ни испразне. Дакако, судбинама својих ликова показује да је вјера у такво поступање скоро утопистичка и да, гдје год се окренемо, можемо чути испразно исповиједање, које некога може коштати живота.

Десничин роман *Прољећа Ивана Галеба* исповијест има као структурну окосницу, међутим, она је толико постинута есејем да се може говорити о исповијести као минус-поступку. Овај роман је прикључује основним тенденцијама романа 20. вијека, па пред исповијест ставља задатак да се реализује у одсуству фабуларизације и у надметању са

интелектуализованим аналитичким слојем романа. За разлику од Андрића, Десница се не бави мањкавостима исповијести и опасностима од исповиједања, него, пуштајући да бива надиђена есејем, показује превазиђеност њеног комуникационог и епистемолошког обрасца.

За Десницу спознајни процес који тежи ка дубинама интимног, не може да резултује ваљаном спознајом. Њему је стало до спознаје која ће моћи и другима да послужи, до спознаје која има универзални карактер. Окретање ка личном води у редукцију, на коју он не пристаје. Интимно може да буде само полазиште ка спознајама које морају надићи лично и добити универзалинији карактер.

Андрић сусрет са универзалним искуством виду у окриљу мита. Десница изналази форму која је само наизглед супротна миту, а, заправо, нуди веома сличан образац препознавања – есеј. Међутим, разлика између мита и есеја свакако постоји. Лично се у миту сасвим губи како би се препознало у општем. У есеју се лично задржава, али га то не спутава да се препозна у општем. Ту ваља тражити и разлоге за другачији однос према исповијести код ових двају писаца. Десница на крају поништава исповијест, односно њене учинке. Међутим, она остаје структурно упориште романа и полазиште ка спознаји вишег квалитета. Сусрет са општим искуством код њега чува у себи и спознају до које се долази у исповијести, иако је надилази.

Пажња је нарочито посвећена односу есеја и исповијести. Да би се могло утврдити како је есеј начин превазилажења ограничења исповијести, требало је уочити и анализирати њихове сличности и разлике. У оба случаја ријеч је о нијансама, нарочито ако се узме у обзир да су остварени у оквиру структуре једног романа и да се међусобно преливају. Разлике у методу мишљења, односа према циљевима самоиспитивања и различитим начинима самопредстављања, дале су ипак у свијету Десничиног романа предност есеја.

Десница, за разлику од Андрића који наративно готово да укида исповијест, показује процес настајања и нестајања исповијести, поигравајући се концептом времена у роману. То не изненађује с обзиром на чињеницу да његов роман представља прави примјер наглашене свијести романа о себи. Десница тако приказује читаву процедуру укидања исповијести у наративном погледу, а како би се на том мјесту остварили дискурси који ће надомјестити њену немоћ, због чега његов роман доживљава трансформацију од романа исповијести до романа у коме је исповијест поништена; показујући у процесу освајање тог новог идентитета романа.

Најобимније поглавље у раду посвећено је Селимовићевом роману *Дервиш и смрт*. Разлог таквог поступања лежи у чињеници да је ово једини роман међу анализираним романима који је замишљен као права телеолошка исповијест и испривовиједан у исповједном духу. Својим обиљежјима нуди највише материјала за промишљање положаја исповједног дискурса у роману позног модернизма. Роман чува све датости традиционалне исповијести и врло их суптилно трансформише како би остварио своје циљеве. С обзиром на финоћу потеза којима се та трансформација изводи јасно се у *Дервишу и смрти* указују и традиционалне особине исповијести, бранећи свој естетски и спознајни идентитет, али се притом назире и сва напетост исповијести и у роману дјелатног духа позног модернизма.

Иако у свим анализираним романима смрт игра веома важну улогу у организацији исповијести и утичу на њен смисао, у Селимовићевом роману је то нарочито наглашено, и то управо с обзиром на чињеницу да се роман приповиједа у исповједном духу. Због тога је поводом тог романа тај однос посебно анализиран, док се у случају других романа сагледава кроз друге апсекте исповједног процеса, онако како је у њима остварен. Смрт је код Селимовића и дословно уписана у исповијест. Њоме је одређен ритам приповиједања и структура исповијести. Близина смрти Нурудиновој исповијести даје узбуљив и динамичан лик, али и простор за дубљу спознају, ако не и типичну исповједну трансформацију ка позитивном. Сусрет са смрћу актуализује на посебан начин и процес писања. Писање постаје начин узмицања од смрти, што се неријетко тематизује у роману.

Нарочита пажња је посвећена искрености и аутентичности исповијести. Показују се сви парадокси освајања описаних вриједности у Нурудниновом случају. У роману је дошло и до промјена у остварењу улоге кривице и у наративном и у смисаоном погледу. Нурудинова кривица би се могла назвати дјелатном кривицом. У животу она га тјера на нова сагрешења, а у тексту на ново исповиједање. То Селимовићу омогућава да исповијест оствари са њеним традиционалним значајкама у одсуству позитивног преображаја и повјерења у комуникацијску утопију исповијести. Притом су веома вјешто изведене технике прикривања и откривања кривице, чиме се постиже типична исповједна динамика односа између реципијента и исповједног субјекта.

Тематизовању писања руком посвећена је посебна пажња. *Писање тијелом* за дервиша је и дословно и у пренесеном значењу има егзистенцијални предзнак – предзнак постојања и трајања. На крају исповијести управо инсистира на чињеници да је трајање текста условљено његовим физичким трајање. Док је жив, он ће писати руком. Осим тога, требало је указати и на значење таквог чина у процесу разумијевања на којем исповијест инсистира. Писање руком за исповједног субјекта је још један од начина да се сасвим приближи своме реципијенту и да тако од њега задобије разумијевање и опрост. Актуализовањем сцене писања постиже се стварање одређеног степена индискреције и на тај начин се фингира интимност исповједног чина. Међутим, писање руком није само откривање, него је у исто вријеме и скривање смисла. Због тога није сигуран и непротиврјечан пут до разумијевања. Нурудин није само аутор свога текста, он себе приказује и као читаоца, али као читаоца који у туђим текстовима више не може да се самоидентификује. У томе се крије мотивација за његово писање – потребно је да сâм напише текст који би за њега носио неопходни смисао – текст своје исповијести. Окретање властитом тексту је знак потпуног неповјерења у комуникацију. Нурудин окреће главу од свијета у ком није доживио разумијевање и потпуно се посвећује себи. Писање као процес му пружа прилику бар тренутног саморазумијевања и у сладострашћу писања налази сврху своје исповијести. Тако одбија да његова исповијест постане нужно свједочанство краха комуникације међу људима. Загледана у себе, његова исповијест неће да призна својим смислом истину коју је Нурудин спознао својим животом, остављајући ипак врло узак отвор кроз који би могло да се назре свјетло разумијевања.

Селимовић подржава ту дубоко скривену наду исповијести тако што разумијевање нуди транстекстуално – техником пронађеног рукописа. Тим поступком Селимовић, бар на први поглед, успоставља коначно и телеолошку структуру исповијести. Нурудин задобија разумијавање и опрост и на тај начин његова исповијест испуњава свој циљ, који се имплицитно садржао у цјелокупном исповједном чину. Захваљујући таквом *техничком рјешењу* дјелује да су превазиђени сви комуникацијски изазови у роману. Међутим, рјешење ипак није тако једноставно. Права запрека једноставном рјешењу је чињеница да између Хасанове забиљешке и смисла Нурудинове исповијести влада изузетно антитетичан однос. Притом, највећи проблем није у њиховој антитетичности, него у њеној несводивости. Због тога Селимовићев роман остаје отворен у погледу вредновања комуникацијских и епистемолошких моћи исповијести. Иако се чинило да би управо овај роман могао својом структуром одбранити смисао исповијести, то се не дешава недвосмислено. У Хасановој забиљешци, на самом рубу текста, остају ипак елементи упоришта за утопистичке наде исповијести. У односу на Андрићево и Десничино рјешење Селимовићево дјелује убједљивије утолико што се потпуно реализује у оквиру исповједног дискурса и не само да брани структурни интегритет исповијести него јој нуди Аријаднину нит помоћу које би могла да изађе из лавиринта властите излишности – транстекстуално разумијевање помоћу уосјећавања. Са друге стране, у роману је толико чинилаца који доводе у питање дато рјешење да остаје велика дилема да ли је исповијест у Селимовићевом роману, заиста, боље прошла него код Андрића и Деснице или је то само наговјештај потпуног

демаскирања моћи исповједног дискурса какво ће се догодити код Пекића у роману *Ходочашће Арсенија Његована*.

Пекић најодлучније и без резерве показује ирелевантност исповједног процеса као заглаваности у себе са исповједним субјектом који би по сваку цијену желио да уклони и стварност саму, и како би себи у тексту исповијести обезбиједио аутентично представљање. Огољавајући механизме помоћу којих се успоставља аутентичност, он показује њихову истрошеност. Исповијест уколико жели да оствари потпуну аутентичност у тексту, занемаривши сву сложеност стварности која човјеку никако не допушта да заиста освоји аутентично постојање, већ се мора веома редуccionистички односити према стварности. Исповијест Арсенија Његована је примјер радикалног редуccionизма. Он се намеће као суверени господар своје исповијести. Свој лик гради у повезници са изабраним стварносним елементима и подупиरे га бираним друштвено-историјским чињеницама. Међутим, таквим поступањем потпуно заобилази истину стварности. Зато је његов аутентични лик празна лъштура.

Одабравши пут редуccionизма и тоталитарног владања својим текстом, Арсеније укида све епистемолошке и комуникацијске претпоставке своје исповијести. Она не води до (само)спознаје, а још мање до разумијевања са другим. Иако су изнутра уважене све претпоставке исповједног процеса, његов неуспјех је неупитан управо зато што се не хвата у коштац са спознајним и комуникацијским изазовима, него их само пориче.

Посматрајући ове чињенице с иронијом, Пекић је у ствари ироничан и према традиционалним поетичким датостима исповијести, али једнако и према околностима у којима не може да се оствари аутентично постојање. Наравно, понајвише је ироничан према наивној претпоставци да се пуким редуccionизмом стварности у тексту, дакле, опасном пречицом могу заобићи сва та отворена питања.

Негаторски настројен према исповијести, Пекић ипак не пропушта да, савим имплицитно, наговијести мјеста на којима се исповијест разилази са свим епистемолошким и комуникацијским вриједностима и могућношћу да их икада оствари. Модерни субјекат, који је и исповједни субјекат, загледавши се у себе отишао је толико далеко да се сасвим удаљио од стварности, и то у намјери да се стварности наметне својом личном причом. Тако је изгубио повезницу и са другима и са стварношћу уопште. Остао је сâм веома слабо увјерен у властиту аутентичност, али одлучан да је у тексту брани. Исповијест која се тако заснује не поручује никоме ништа, не значи ништа, него је ту још само да посвједочи о својој неуспјеху и уједно о неуспјеху модерне субјективности да оствари своје утопијске комуникацијске и епистемолошке идеале, које је сањала од почетка управо са исповијешћу.

Међутим, иако се у Пекићевом односу према исповијести тешко могу пронаћи афирмативни елементи, исповијест јесте релевантна и за Пекића, бар утолико што ју је одабрао као медиј за артикулацију својих увида. Једнако како је то чинио са другим жанровима, показује њену укоријењеност у традицији, што јој даје изразиту препознатљивост. Због тога може постати медиј проблематизовања разних поетичких и изванпоетичких питања. Иако је изгубила спознајну моћ, исповијест није престала бити бар средство нових спознаја.

*

Ова студија заснована је на претпоставци да одабрани романи јасно показују, користећи исповједни дискурс, како је процес развоја субјективности у позном модернизму дошао до тачке у којој достиже свој врхунац, али како полако почиње да открива и своје наличје. Загледавши се сувише у себе, појединац не може више да оствари ни самоспознају нити да у комуникацијском

процесу са другим пронађе сврху, јер препознавања у заједници нема. Због тога се исповједни дискурс мора борити за своје мјесто преображајем у друге типове дискурса – митски, односно есејистички, који претпостављају универзалност. Друге могућности су да исповједни субјекат, спознавши да је свијет свијет непрозирности и да разумијевања нема, још дубље потоне у себе, одбијајући да се отворено нада да ће га ико икада разумјети. Једини начин да се релевантност његовог исповједног дискурса сачува јесте да му се транстекстуално пристигне у помоћ како то чини Селимовић у своме роману. Међутим, питање је колико је то истинско рјешење питања комуникације, а колико у ствари подржавање утопистичких нада исповијести. Као и у претходна два случаја, упориште смисла исповијести остаје, али је оно врло лабаво и све друго у свијету тих романа пријети да га свако мало укине. Опстаје као жеља да се поштеде основне хумане вриједности, из пијетета према њима, прије него из дубоке вјере да је то уопште више могуће. Борислав Пекић без пијетета показује сву ирелевантност исповијести, нарочито оне која се по сваку цијену и свим средствима жели показати у свој својој аутентичности. Ради то тако што допушта да се оствари управо као *аутентична*, али се стара да се обезбиједи одговарајући контекст у којем ће се управо показати иронија немоћи освојене аутентичности да постигне било какав и епистемолошки, а камоли комуникацијски учинак.

На крају, иако сви ови романи на различите начине и у различитој мјери доводе у питање не само епистемолошке и комуникацијске домете исповијести, него и смисао самог процеса исповиједања у погледу његових уобичајених повода, нужно неодговарајуће рецепције, задовољавања људског воајерства, склоности исповједног субјекта да тоталитаристички влада смислом текста и сл., нигдје се до краја не укида ни њена структура ни смисао. На ивици постхуманистичког свијета бар у траговима се чува утопија исповијести као утопија апсолутне (само)спознаје и апсолутне комуникације. Чак и иронија као својеврсни поглед извана на себе није ништа друго до горак увид у унутрашњу празнину која још увијек чува потребу за смислом. Притом, исповијест у модернизму постаје важан начин артикулација поетичке свијести и освајања поетичких знања, наговјештавајући својом судбином нови поетички концеп, који ће до изражаја доћи у постмодернистички организованом приповиједању.

Литература

Абот 2009: Н. Р. Абот, *Uvod u teoriju proze*, Београд: Службени гласник

Августин 2009: Sveti Avgustin, *Ispovesti*, Београд: Dereta

Августин 2017: Аурелије Августин, *Исповести*, Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижевна Зорана Стојановића

Адорно 1985: Teodor Adorno, *Filozofsko-sociološki eseji o književnosti*, Загреб: Школска књига

Алберес 1967: Rene-Maria Alberes, *Istorija modernog romana*, Сарајево: Svjetlost

Андрејевић 1996: Даница Андрејевић, *Поетика Меше Селимовића*, Београд: Просвета

Андрић 2013: Ivo Andrić, *Prokleta avlija*, Zrenjanin: Sezam book

Ауербах 2009: Ерих Ауербах, *Филологија светске књижевности*, Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижевна Зорана Стојановића

Аурелије 2014: Marko Aurelije, *Samom sebi*, Београд: Dereta

Ахметагић 2014: Jasmina Ahmetagić, *Pripovedač i priča*, Leposavić: Institut za srpsku kulturu

Бал 2000: Mike Bal, *Naratologija*, Београд: Народна књига, Alfa

Барт 2010: Ролан Барт, *Задовољство у тексту; чему претходе Варијације о писму*, Београд: Службени гласник

Бахтин 1989: Mihail Bahtin, *O romanu*, Београд: Nolit

Бахтин 1991: Mihail Bahtin, *Autor i junak u estetskoj aktivnosti*, Novi Sad: Bratstvo-Jedinstvo

Бенјамин 1989: Walter Benjamin, *Estetički ogledi*, Загреб: Школска књига

Бошковић 2004: Dragan Bošković, *Islednik, svedok, priča*, Београд: Plato

Бошковић 2010: Драган Бошковић, *Заблуде модернизам*, Београд: Службени гласник

Брајовић 2011: Tihomir Brajović, *Fikcija i moć. Ogledi o subverzivnoj imaginaciji Ive Andrića*, Београд: Arhipelag

Брукс 1992: Peter. Brooks, *Reading for the Plot: desing and intention of narrativ*, New York: Knopf / Harvard University Press

Брукс 2000а: Piter Bruks, „Frojdiv „masterplot“: jedan model pripovedanja“, *Reč*, br. 57, sv. 3: 229-244.

Брукс 2000: Peter Brooks, *Troubling Confession: Speaking Guilt in Law and Literature*, Chicago, London: The University of Chicago Press

- Бут 1976: Vejn But, *Retorika proze*, Beograd: Nolit
- Ват 1957: Ian Watt, *The Rise of the Novel*, Berkeley, Los Angeles: University of California Press
- Ватимо 1991: Đani Vatimo, *Kraj moderne*, Novi Sad: Bratstvo-Jedinstvo
- Вукићевић 2007: Драгана Вукићевић, „Монолитност дела Валадана Деснице“, у: *Књижевно дело Владана Деснице: зборник радова поводом 100-годишњице рођења*, ур. Јован Радуловић и Душан Иванић, Београд: Библиотека града Београда, 71-87.
- Газда, Тинецка Маковска 2015: Gžekoš Gazda, Slovinja Tinecka Makovska, ред., *Rečnik književnih rodova i vrsta*, Službeni glasnik: Beograd
- Гордић Петковић: Vladislava Gordić Petković, *Mistika i mehanika*, Beograd: Stubovi kulture
- Де Ман 1975: Pol de Man, *Problemi moderne kritike*, Beograd: Nolit
- Дерида 2001: Жак Дерида, *Политика пријатељства*, Београд: Београдски круг
- Дерида 2007: Jacques Derrida, *Pisanje i razlika*, Sarajevo, Zagreb: Šahinpašić
- Десница 2003: Vladan Desnica, *Proljeća Ivana Galeba*, Podgorica: Vijesti
- Дилмен 2005: Richard van Dülmen, *Otriće individuumata 1500.-1800.*, Zagreb: Golden marketing – Tehnička knjiga
- Дилтај 1980: Vilhelm Diltaj, *Izgradnja istorijskog sveta u duhovnim naukama*, Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod
- Достојевски 2011: Фјодор Достојевски, *Записи из подземља*, Београд: Политика
- Елез 2017: Весна В. Елез, „Ролан Барт: ослобођење текста“, у: *Есеј, есјиста и есејизација у српској књижевности. Форме приповедања у српској књижевности*, 2/46, Научни састанак слависта у Вукове дане, Београд: Међународни славистички центар
- Епштејн 1997: Михаил Епштејн, *Есеј*, Београд: Народна књига/Алфа
- Епштејн 1998: Михаил Епштејн, *Постмодернизам*, Београд: ZEPTEK Book World
- Еткинс 2005: Douglas G. Atkins, *Tracing the essay: through experience to truth*, Athens, Georgia: University of Georgia Press
- Жмегач 1982: Viktor Žmegač, *Istina fikcije*, Zagreb: Znanje
- Жмегач 1987: Viktor Žmegač, *Povijesna poetika romana*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske
- Јанкелевич 1989: Vladimir Jankelevič, *Ironija*, Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića
- Јеремић 1976: Ljubiša Jeremić, *Proza novog stila*, Beograd: Prosveta
- Јеремић 2007: Љубиша Јеремић, *О српским писцима*, Београд: Српска књижевна задруга

- Јерков 1991: Aleksandar Jerkov, *Od modernizma do postmoderne: pripovedač i poetika, priča i smrt*. Priština: Jedinstvo, Gornji Milanovac: Dečje novine
- Јерков 1992: Aleksandar Jerkov, *Nova tekstualnost: ogledi o srpskoj prozi postmodernog doba*, Podgorica: Oktoih; Nikšić: Unireks
- Јерков 1996: Александар Јерков, „Иманентна поетика и сазнајна моћ Андрићеве *Травничке хронике*“, *Књижевност*, год. 49, књ. 101, св. 5/6
- Јуван 2011: Marko Juvan, *Nauka o književnosti u rekonstrukciji: uvod u savremene studije književnosti*, Beograd: Službeni glasnik
- Калинић 2014: Снежана З. Калинић, „Дуалистички аспекти самообрачуна-исповести човека из подземља Ф. М. Достојевског“, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, 62 (1), 107-123.
- Калер 2001: Jonathan Culler, *Književna teorija: Vrlo kratak uvod*, Zagreb: AGM
- Ками 2007: Alber Kami, *Romani*, Beograd: Paidea
- Квас 2011: Kornelije Kvas, *Istina i poetika*, Novi Sad: Akademska knjiga
- Кермод 2000: Frank Kermode, *The Sense of an Ending*, New York: Oxford University Press
- Кордић 1998: Радоман Кордић, *Постмодернистичко приповедање*, Београд: Просвета
- Кох 2012: Магдалена Кох, *Када сазремо као култура*, Београд: Службени гласник
- Лагумџија 1988: Razija Lagumdžija, *Slovo o Dervišu*, Tuzla: Univerzal
- Лалић 1973: Ivan V. Lalić, „Roman o čoveku i smrti“, u: *Kritičari o Meši Selimoviću*, prir. Razija Lagumdžija, Sarajevo: Svjetlost
- Леви-Сток 2009: Klod Levi-Stos, *Mit i značenje*, Beograd: Službeni glasnik
- Лиотар 1995: Jean-Francois Lyotard, *Šta je postmoderna*, Beograd: KIZ „Art Press“
- Лукач 1990: Georg Lukács, *Teorija romana: jedan filozofskohistorijski pokušaj o formama velike epske literature*, Sarajevo: Veselin Masleša; Svjetlost
- Маиорино 1996: Giancarlo Maiorino, „Picaresque Econopoetics: At the Watershed of Living Standards“, *The Picaresque Tradition and Displacement, vol. 12*, Giancarlo Maiorino, editor, Minneapolis, London: Minnesota University Press
- Марић 2009: Сретен Марић, *О Монтењу*, Београд: Службени гласник
- Марчетић 2004: Adrijana Marčetić, *Figure pripovedanja*, Beograd: Narodna knjiga/Alfa
- Мелетински 2009: Јелезар М. Мелетински, *Увод у историјску поетику епа и романа*, Београд: Српска књижевна задруга

Микић 1985: Radivoje Mikić, *Proljeća Ivana Galeba Vladana Desnice*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva

Микић 2002: Радивоје Микић, „Романи Борислава Пекића или како упокојити прошлост“, у: Борилсав Пекић, *Ходочашће Арсенија Његована*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, Solaris, 7-24.

Миладинов, Бребановић 2000: Brana Miladinov, Predrag Brebanović, „O narativnoj teoriji Pitera Bruksa“, *Reč*, br. 57, sv. 3, 269-275.

Милић 1997: Novica Milić, *ABC dekonstrukcije*. Beograd: Narodna knjiga /Alfa

Милошевић 1978: Nikola Milošević, *Zidanica na pesku*, Beograd: Slovo ljubve

Милутиновић 2010: Zoran Milutinović, „Šta je derviš ispovedio o smrti: *Derviš i smrt* Meše Selimovića“, у: Zdenko Lešić, Juraj Martinović, ur., *Književno djelo Meše Selimovića*, Sarajevo: Akademija nauka i umjetnosti Bosne i Hercegovine, 51-62.

Милутиновић 2011: Зоран Милутиновић, „Ефекат мудрости: Иво Андрић приповедач“, *Свеске Задужбине Иве Андрића*, 28/2011, 121-137.

Михајловић 1999: Борислав Михајловић, „Читајући *Проклету авлију*“, у: *Зборник о Андрићу*, приредио Радован Вучковић, Београд: СКЗ

Мустеданагић 2002: Lidija Mustedanagić, *Groteskni brevijar Borislava Pekića*, Novi Sad: Stylos

Милошевић 1978: Nikola Milošević, *Zidanica na pesku*, Beograd: Slovo ljubve

Недић 2012: Марко Недић, *Између реализма и постмодерне*, Београд: Завод за уџбенике

Ниче 1983: Fridrih Niče, *Genealogija morala*, Beograd: Grafos

Ниче 2011: Fridrih Niče, *Ecce homo*, Beograd: Službeni glasnik

Новаковић 2007: Јелена Новаковић, „Владан Десница и француска књижевност“, у: *Књижевно дело Владана Деснице: зборник радова поводом 100-годишњице рођења*, ур. Јован Радуловић и Душан Иванић, Београд: Библиотека града Београда, 133-162.

Новаковић 2013: Јелена Новаковић, „Жан-Жак Русо и (по)етика истинитости и искрености“, *Филолошки преглед*, XL 2013 (2), 9-21.

Пантић 1999: Михајло Пантић, *Александријски синдорм 3*, Нови Сад: Матица српска

Пантић 2002: Михајло Пантић, „Грађански роман Борислава Пекића“, у: Предраг Палавестра (ур.), *Споменица Борислава Пекића: поводом седамдесетогодишњице рођења (1930-2000)*, Београд: САНУ, 91-98.

Пантић 2011: Mihajlo Pantić, „Desničina priča o priči“, у: *Desničini susreti 2010*, ur. Drago Roksandić, Ivana Cvijović Javorina, Zagreb: Filozofski fakultet, Plejada, 78-85.

- Пантић 2015: Михајло Пантић, *Основи српског приповедања*, Београд: Завод за уџбенике
- Пекић 1971: Борислав Пекић, *Ходочашће Арсенија Његована*, Београд: Просвета
- Пекић 2007: Borislav Pečić, *Izabrani eseji*, Novi Sad: Solaris
- Пелеш 1985: Gajo Peleš, „Od općega do esejističke introspekcije“, u: Radivoje Mikić, *Proljeća Ivana Galeba Vladana Desnice*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva
- Перишић 2013: Igor Perišić, *Utopija smeha*, Beograd: Službeni glasnik
- Пијановић 1991: Петар Пијановић, *Поетика романа Борислава Пекића*, Београд: Просвета
- Попкин 2005: Jeremy D. Popkin, *History, Historians, and Autobiography*, Chicago: Chicago University Press
- Поповић 2011: Тања Поповић, *Стратегије приповедања*, Београд: Службени гласник
- Принс 2011: Džerald Prins, *Naratoški rečnik*, Beograd: Službeni glasnik
- Прохић 1972: Kasim Prohić, *Činiti i biti*, Sarajevo: Svjetlost
- Раичевић 2010: Гордана Раичевић, *Кротитељи судбине. О Црњанском и Андрићу*, Београд: Алтера
- Реброња 2010: Надија Реброња, *Дервиш или човек, живот и смрт*, Београд: Службени гласник
- Редстоун 2007: Sussanah Redstone, *The Sexual Politics of Time: Confession, Nostalgia, Memory*, New York: Routledge
- Рикер 1993: Pol Riker, *Vreme i priča*, prvi tom, Sremski Karlovci, Novi Sad
- Рикер 2004: Пол Рикер, *Сопство као други*, Београд, Никшић: Јасен, Службени лист СЦГ
- Русе 1993: Жан Русе, *Облик и значење*, Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижница Зорана Стојановића
- Русе 1995: Жан Русе, *Нарцис романописац*, Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зоран Стојановића
- Русо 1950: Жан-Жак Русо, *Исповести*, Београд: Просвета
- Селимовић 2005: Меша Селимовић, *Сјај мудрости: мисли и погледи у делима и разговорима Меше Селимовића*, прир. Часлав Ђорђевић, Београд: Народна књига-Алфа
- Селимовић 2011: Meša Selimović, *Derviš i smrt*, Beograd: Marso
- Серл 1991: Džon Serl, *Govorni činovi*, Beograd: Nolit

- Скарбороу 1994: Milton Scarborough, *Mith and Modernity. Postcritical Reflections*, New York: State University of New York Press
- Слотердајк 1991: Peter Sloterdijk, *Tetovirani život*, Gornji Milanovac: Dečje novine
- Солар 1988: Milivoj Solar, *Roman i mit*, Zagreb: August Cesarec
- Старобински 1990: Žan Starobinski, *Kritički odnos*, Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića
- Старобински 1991: Žan Starobinski, *Žan-Žak Ruso: prozirnost i prepreka: i sedam ogleda o Rusou*, Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića
- Старобински 2014: Жан Старобински, *Од бољке лек. Критика и оправдање притворности у веку просвећености*, Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књијарница Зорана Стојановића
- Стојановић 1982: Драган Стојановић, „Јас живота и јас смрти“, поговор у: Владан Десница, *Прољећа Ивана Галеба, Српска књижевност. Роман*, књ. 38, Београд: Нолит
- Стојановић 1984: Dragan Stojanović, *Ironija i značenje*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva
- Татаренко 2013: Ала Татаренко, *Из чиста немира*, Београд: Завод за уџбенике
- Татаренко 2013а: Ала Татаренко, *Поетика форме у прози српског постмодернизма*, Београд: Службени гласник
- Тартаља 1979: Иво Тартаља, *Приповедачева естетика*, Београд: Нолит
- Тартаља 2013: Иво Тартаља, *Песма о песми*, Београд: СКЗ
- Тимотијевић 2006: Мирослав Тимотијевић, *Рађање модерне приватности: приватни живот Срба у Хабзбуршкој монархији од краја 17. до почетка 19. века*, Београд: Слио
- Тодоров 2003: Svetan Todorov, *Nesavršeni vrt*, Beograd: Geopoetika
- Тодоровић 2014: Јелена Тодоровић, „Кривоклетство као проклетство исповијести: проблем истине у књижевности из перспективе постмодернистичке исповијести“, *Култура*, бр. 143, 149-167.
- Тодоровић 2015: Јелена Тодоровић, „Прича, живот и најпослије смрт: наратологија Питера Брукса и читање романа *Дервиш и смрт* Меше Селимовића и *Прољећа Ивана Галеба* Владана Деснице“, у: Маја Анђелковић, ур., *Савремена проучавања језика и књижевности: зборник радова са VI научног скупа младих филолога Србије*, књ. 2, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 145-154.
- Томашевић 1989: Boško Tomašević, *Kartezijanski roman. Studije o oblicima i strukturi srpskog romana u prvom licu*, Beograd: Naučna knjiga

- Томић 2009: Лидија Томић, „Књижевни поступци у роману *Ходочашће Арсенија Његована* Борислава Пекића“, у: Пијановић, Јерков (ур.), *Поетика Борислава Пекића: преплитање жанрова*, зборник радова, Београд: Службени гласник, Институт за књижевност и уметност, 257-265.
- Трилинг 1990: Lajonel Triling, *Iskrenost i autentičnost*, Beograd: Nolit
- Унамуно 2007: Miguel de Unamuno, *Agonija kristijanizma*, Zagreb: Demetra
- Унамуно 2010: Miguel de Unamuno, *Kako nastaje roman*, Zagreb: Demetra
- Фостер 1987: Dennis A. Foster, *Confession and Complicity in Narrative*, Cambridge: Cambridge University Press
- Фохт 1959: Ivan Focht, *Istina i biće umjetnosti*, Sarajevo: Svjetlost
- Фрај 2007: Нортроп Фрај, *Анатомија критике*, Нови Сад: Orpheus, Београд: Нолит
- Фуко 1982: Mišel Fuko, *Istorija seksualnosti*, Beograd: Prosveta
- Фуко 2014: Mišel Fuko, *Tehnologija sopstva*, Loznica: Karpos
- Хамбургер: Kete Hamburger, *Logika književnosti*, Beograd: Nolit
- Хачион 1996: Linda Наџион, *Poetika postmodernizma: istorija, teorija, fikcija*, Novi Sad: Svetovi
- Хејстад 2011: Уле Мартин Хејстад, *Културна историја срца: од антике до данас*, Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижница Зорана Стојановића
- Хирш 1983: Edvard D. Hirš, *Načela tumačenja*, Beograd: Nolit
- Ходел 2014: Robert Hodel, *Raskršća književnog Juga*, Beograd: Filološki fakultet, Institut za književnost i umetnost, Čigoja štampa
- Џацић 1996: Петар Џацић, *О Проклетој авлији*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства
- Шефер 2001: Žan-Mari Šefer, *Zašto fikcija?*, Novi Sad: Svetovi
- Шкловски 1985: Viktor Šklovski, *Energija zablude*, Beograd: Prosveta

Биографија аутора

Јелена Тодоровић је рођена у Травнику 1988. године. Основну школу и гимназију завршила је у Бијељини. Основне студије је завршила на Филолошком факултету у Београду на групи Српска књижевност и језик са општом књижевношћу. На истом факултету је завршила и мастер студије. Запослена је као професор српског језика у стручној школи.

Прилог 1.

Изјава о ауторству

Име и презиме аутора: **Јелена Н. Тодоровић**

Број индекса: **13028/Д**

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом:

Исповједни дискурс и роман позног модернизма (Иво Андрић, *Проклета авлија*; Владан Десница, *Прољећа Ивана Галеба*; Меша Селимовић, *Дервиш и смрт*; Борислав Пекић, *Ходочашће Арсенија Његована*)

- резултат сопственог истраживачког рада;
- да дисертација у целини ни у деловима није била предложена за стицање друге дипломе према студијским програмима других високошколских установа;
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио/ла интелектуалну својину других лица.

Потпис аутора

У Београду, _____

Прилог 2.

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора: **Јелена Н.Тодоровић**

Број индекса: **13028/Д**

Студијски програм: **Језик, књижевност, култура**

Наслов рада: **Исповједни дискурс и роман позног модернизма (Иво Андрић, *Проклета авлија*; Владан Десница, *Прољећа Ивана Галеба*; Меша Селимовић, *Дервиш и смрт*; Борислав Пекић, *Ходочашће Арсенија Његована*)**

Ментор: **проф. др Михајло Пантић**

Изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла ради похрањена у **Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског назива доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис аутора

У Београду, _____

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом: **Исповједни дискурс и роман позног модернизма (Иво Андрић, Проклета авлија; Владан Десница, Прољећа Ивана Галеба; Меша Селимовић, Дервиш и смрт; Борислав Пекић, Ходочашће Арсенија Његована)**

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Београду и доступну у отвореном приступу могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство (CC BY)
2. Ауторство – некомерцијално (CC BY-NC)
3. Ауторство – некомерцијално – без прерада (CC BY-NC-ND)
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима (CC BY-NC-SA)
5. Ауторство – без прерада (CC BY-ND)
6. Ауторство – делити под истим условима (CC BY-SA)

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци. Кратак опис лиценци је саставни део ове изјаве).

Потпис аутора

У Београду, _____
