

Ивана Танасијевић¹
Крагујевац

ПРОБЛЕМ ИДЕНТИТЕТА У ПРОКЛЕТОЈ АВЛИЈИ ИВЕ АНДРИЋА

Рад има циљ да истражи различите аспекте конституисања идентитета у роману *Проклетиа авлија*.² Видећи проблем идентитета као тежишну тачку приче, око кога је концентрисана како изградња и поступци ликова, тако и основна поетичка начела, рад прати пут трагања за идентитетом код Андрићевих јунака. На тај начин испитују се упоришта које јунаци следе у потврђивању сопства, основе на којима се такво трагање заснива, и проблематизује сама (не)могућност остварења тако конституисане идентификације. Полазећи од пишчеве поетике, али и од књижевно-историјског контекста, рад сагледава оне истанце на којима почива Човек као хумано биће, а које се преко питања идентитета отварају у роману. Тако основно поетичко и фабуларно питање – идентитет – постаје иницијални моменат отварања питања саме природе мита, приче и, најзад, љубави.

Кључне речи: идентитет, мит, љубав, прича, маска

Књижевност друге половине прошлог и почетка овог века суочава се са значајним друштвеним, културним и политичким променама, које ће се одразити и на поетичка начела и одредити њен развој. Вековна условљеност књижевних стремљења друштвеном климом произвешће у модернитету књижевност чија се поетика у својој бити може одредити као књижевност одсуства, неизрецивости, трага. Фрагментарност и крхотине хуманитета које су биле једна од упоришних тачака претходних деценија, у модернитету ће добити свој крајњи исход у новој поетици.

Домен непредстављивости, одсуства и празнине, указаће се као основна константа имплицитне поетике Андрићеве *Проклетиа авлије*. „Аутентична потрага“ (Јерков 1999: 193) за животом, али и смрћу, љубављу и идентитетом биће једно од основних тематских и идејних начела овог романа. Суочивши се са новим стремљењима карактеристичним за другу половину двадесетог века, Андрићева имплицитна поетика из предходних година је „порасла у модернитету“ (Бошковић 2010: 51), суочавајући се са крхотинама света, траговима и остацима онога што је конституис-

¹ tanasijevic.z.ivana@gmail.com

² Рад представља скраћену верзију мастер рада одбрањеног 2011. године на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, пред комисијом: проф. др Драган Бошковић (ментор), проф. др Иван Коларић и доц. др Маја Анђелковић.

ало тај свет. Стога поетика романа и досеже крајње домете нихилистичког осећања света, „трачак вере и горког оптимизма изгубљен је и готово сасвим угушен у Андрићевом кратком роману *Проклећа авлија* (...)“ (Палавестра 1972: 213).

Тамил-ефендија као симбол немогуће идентичности

Сагледавајући основну концепцију и фабулу, актере романа и тежишне тачке имплицитне поетике, *Проклећу авлију* могли бисмо одредити као роман о трагању за идентитетом. Наиме, јунаци Андрићевог романа све своје напоре усмеравају у правцу проналажења сопства. Тако трагање за идентитетом кроз причу, мит, друштвени положај и, најзад, љубав, у сваком случају исповеда и сведочи одсутност, немогућност потврђивања и проналажења. Зато сваки од наведених путева којим полазе актери *Проклеће авлије* на особен начин сведочиће једино о мимикријском устројству света у коме сваки покушај превазилажења оваквог стања и досезања сопства бива осуђен на промашај.

Као и сви јунаци у роману, централна личност такође бива одређена и изграђивана унутар питања идентитета, јер су сви догађаји везани за главног јунака, физички описи и симболи доведени са њим у везу, дати првенствено као полазне тачке у отварању проблема сопства. Стога је пут ка идентификацији и покушају превазилажења мимикријског устројства света најексплицитније дат у лику Тамил-ефендије, као симбола погрешне идентификације и свега онога што она собом носи.

„Наративна симболизација која прати фигуру Тамила (као друго име за смрт, немогући идентитет, пораз приче и разума, итд.) мора да рачуна са семантиком одсутног „пралика“, одсутног трага, па ће се тако свако поистовећивање формирати као амбивалентно, истовремено остварење и промашај, мистификација и демистификација (...)“ (Бошковић 2010: 52)

Амбивалентност идентификације представља у овом случају крајњи домет налажења сопства. Ако је једино право сопство дато као немогућност, а промашај идентификације потврђен до крајњих граница Тамиловог бића, отуд бива јасно зашто централни лик *Проклеће авлије* егзистира као симбол мимикријске егзистенције Човека. На тај начин Тамил у себи сажима све упоришне тачке хуманитета, па кроз овако конституисан симбол поетика проговара о Животу, Смрти, Љубави, Идентитету. Главни лик овог романа развијен је кроз идентификацију утемељену на два категоријама, од којих једна представља прави пут ка идентификацији, али, будући да је *Проклећа авлија* роман одсуства, она бива одложена и неостварена.

Да би смо утврдили начин и пут главног јунака у проналажењу сопственог идентитета, односно, пут скидања маске, јако је значајан један моменат Андрићевог дискурса. Инсистирање на значају љубави као „несреће“, недостатка и празнине испољиће се недвосмисленим понављањем. Већ у пар страница аутор ће чак три пута употребити истоветну

конструкцију „несрећна љубав“. Опште је мишљење да је Андрићев опус до највеће могуће мере лишен стилских некоректности, па би то значило да маркирање „љубави“ и „несреће“ отвара у роману додатни семантички слој у грађењу лика Тамил-ефендије.

„На једној тераси где је десетак отмених младића пило и пушило са исто толико слободних девојака из пристаништа, неко је поменуо Тамила, његову **несрећну љубав** и његов необични начин живота. (...) Тамил се, после своје **несрећне љубави** према лепој Гркињи, исто тако несрећно заљубио у историју коју проучава. (...) Изнео му је цео Тамилев случај. Да је без порока, да својим начином живота може послужити као пример доброг младића и правог муслимана, да је због **несрећне љубави** пао у неки занос и меланхолију (...).“ (Андрић 1981: 63-67)

„Несрећна љубав“ као мотив у *Проклетој авлији* представља покретачки моменат романескне структуре, јер су сви догађаји везани за главног јунака и читава идејна линија дати као последица немогућности досезања љубавне среће са вољеном женом. „Сазнајемо, дакле, да је Тамил искусио „несрећу“ љубави, да је свој ерос пренео на књиге, као и да је она извор „заноса“ и „меланхолије“ који га одводе све даље од њега самог.“ (Бошковић 2010: 58) Ерос трансформисан у љубав за историју и науку у првој семантичкој равни биће и узрок пропасти главног јунака, оно што га је одвело од себе, људи и друштва коме припада. Враћајући се, међутим, на извор тог ероса, поставља се питање како љубав рођена према једној жени може да одреди јунакову коб одводећи га „све даље од њега самог“ (Бошковић 2010: 58), што ће значити од оне бити која га одређује као људско биће и индивидуу? Зашто љубав, манифестована као празнина и немогућност, јунака у роману одређује као личност?

У трагању за везом између љубави као централног мотива романа и идентитета као главног интересовања Андрићевих јунака, полазимо путем који нам нуди Јован Зизиулас у делу *Од маске до личности*. Наиме, видећи проблем идентитета као основно теолошко питање, аутор разматра историју мисли о овом проблему и констатује да „појам личности са њеним апсолутним и онтолошким садржајем рађа се историјски у покушају Цркве да онтолошки изрази своју веру у Тројичног Бога“ (Зизиулас 1995: 20). Мисао о питању идентитета теолозима наметнула је већ и сама божанска онтологија састојана од Оца, Сина и Светог Духа, али која при том остаје монотеистичка, односно, божанско биће и даље егзистира као један Бог, односно једна личност.

Ако је у теолошком поимању сопства божанско биће једнако личности, односно, идентитету у апсолутном онтолошком смислу, питање како Бог постоји као личност даје нам пут у откривању начина на који Човек, створен по Његовом лику, егзистира као идентитет. Аутор питање егзистенције Бога као личности констатује:

„Један Бог није једна суштина него један Отац, који је и узрок рођења Сина и исхођења Духа Светога. Дакле, онтолошко начело опет се узводи на лич-

ност. Тако када кажемо да Бог „јесте“ тиме не везујемо личну слободу Божју, (биће Божје није онтолошка датост, или нека проста стварност за Бога), него узводимо биће Божје његовој личној слободи. Конкретније ово значи да Бог као Отац, а не као „суштина“, тиме што „јесте“ стално потврђује своју слободну вољу да постоји, и ова потврда управо чини Његово тројично постојање. Отац из љубави, тј. слободно рађа Сина и исходи Духа.“ (Зизиулас 1995: 32-33)

Поводом слободе као концепта личности Зизиулас у даљем тексту закључује „да једина употреба слободе на онтолошки начин јесте љубав. Израз „Бог је љубав“ значи да Бог постоји као Тројица, тј. као личност, а не као „суштина“. (...) Тако љубав престаје да буде придодато својство, тј. нешто другостепено за биће и постаје онтолошка категорија по преимућству. (...) Тако благодарећи љубави онтологија Божја не подлеже нужности суштине, љубав се поистовећује са онтолошком слободом.“ (Зизиулас 1995: 45)

На тај начин постаје јасна веза љубави у најширем смислу и идентитета, јер произилази да је љубав пресудни и неизоставни чинилац у потврди себе као личности. Ако апсолутни идентитет постоји као љубав, бива јасно отуд да је појам људског идентитета незамислив без реализације љубави као принципа постојања.

Љубав Андрићевог главног јунака, међутим, маркантно је „несрећна“, неостварена, немогућа, одсутна, и самим тим могућност доласка до идентитета на овај начин бива осујећена. Љубав, као једино упориште стварног идентитета, и њена неостваривост и наводе Ђамила да сопство потражи на другом месту. Сагледавањем тог пута ка идентитету открива се као неминовност и крајњи исход судбине младића из Смирне.

Одговор на питање о упоришту јунаковог идентитета након осујећења реализације сопства кроз вољену жену можемо наћи већ у опису Ђамилове спољашњости. Наиме, у представљању главног јунака приповедач износи податке који се у потпуности слажу са оним што је у историјским хроникама забележено о Џем-султану, чије је страдање било предмет Ђамиловог преданог проучавања. Приповедач ће неретко употребљавати и идентичне синтаксичке конструкције, због чега постаје јасно у ком правцу је изграђиван јунаков идентитет. Дакле, исход трагања за сопством код главног јунака *Проклетше авлије*, након осујећења идентификације кроз вољену жену, можемо одредити као спознање себе у миту и то у лику Џем-султана и његове судбине.

Митолошки концепт идентитета код Томаса Мана, бива, пак, нешто друкчије одређен. Идентификација у Мановом тумачењу подразумевала би митолошко, што ће значити „време пре сваког времена“, а митолошка личност би у том контексту била отелотворење једног од давно створених идентитета, где је „његова постојбина – бездан времена, искон сам.“ У *Проклетшој авлији* је, на супрот томе, личност у којој Ђамил утемељује свој идентитет, заправо историјска личност, хронолошки смештена у 15. век. У том смислу, идентификација Ђамил-ефендије не би подразумевала

митолошку утемељеност да сама прича о Џем-султану не поприма митолошки оквир: „То је у новом и свечаном облику древна прича о два брата.“ (Андрић 1981: 81) Формирајући лик Џем-султана на оваквој причи, прозилази да је ова личност само једна у низу које свој идентитет проналазе у миту. Ћамил се поистовећује кроз Џема са митом, а Џем са „древном причом о два брата“. На тај начин бива јасно да се несрећа, крајњи исход и судбина Џем-султана, јављају управо услед митолошке идентификације, која је у Андрићевом роману опште место за одсутност идентитета. Ћамилова идентификација са личношћу која је отелотворење директног митолошког идентитета и његовог промашаја, међутим, представља двоструки пораз и промашај. Зато је удес Ћамил-ефендије као „лепог бића“ неминован, будући да је утемељен на личности која егзистира као промашен идентитет.

У роману налазимо и код других ликова истоветну идентификацију са историјским Џемом, што подударности у описима јасно потврђују, али специфичност у грађењу главног лика и његово апсолутно поистовећивање са историјском личношћу јесте и то што овде долази не само до утемељења сопства, већ и до обелодањивања таквог упоришта. Грчевито везивање јунака за митолошки идентитет и апсолутно поистовећивање најмаркантније је у сцени приповедања о Џем-султану. Прелазак на приповедање у првом лицу, што ће значити на *ја*-форму, фра Петар није одмах уочио. Такав наративни прелаз не осећа се, дакле, као расцеп у приповедању, јер је Ћамил од почетка приповести говорио о себи, па ни експлицирање идентитета није представљало пукотину, већ само наставак линије излагања: „Од свега што свет има и јесте ја сам хтео да направим средство којим бих савладао и освојио свет, а сада је тај свет начинио од мене своје средство.“ (Андрић 1981: 101-102)

Дакле, крајња судбина Ћамил-ефендије неминовно је одређена тиме што он обелодањује упориште свог идентитета, па на питање иследника о Џем-султану изговара „Ја сам то!“ (Андрић 1981: 110) Нимало случајно, кључна и преломна реченица у развијању романа подудара се са реченицом која се сматра вербализацијом митске суштине. (в. Тартаља 1979: 237-238) Ове речи се у роману јављају као нека врста магијских, обредних речи, које би требало да као крајњи резултат донесу коначну потврду идентитета, што бива судбоносно и трагично, будући на погрешним поставкама. Оваква идентификација собом носи коб, јер удес главног јунака, његова несрећа и смрт долазе управо након изговореног Ја, односно, потпуног потврђивања себе као митолошке личности.

Карађоз

Потврђивање сопства на митолошкој основи, које резултира његовим одсуством, празнином и немогућношћу, иако у случају Ћамил-ефендије добија највећу потврду у двоструко утемељеном промашају, у случају једног другог јунака *Проклетој авлији* добија свој најексплицитнији и најјаснији обрис. Наиме, реалност људске егзистенције огледана у жи-

воту под маском најмаркантније и најефектније постигнута је у грађењу лика управника цариградског затвора. Маска као феномен код Карађоза добије своје директно симболичко значење у описима ове необичне личности Проклете авлије:

„То је лице могло да се стеже и растеже, мења и преображава, од израза крајњег гнушања и страшне претње до дубоког разумевања и искреног саучешћа. Игра очију у том лицу била је једна од великих Карађозових вештина. (...) Од тога је цело лице, наказно разроко, добивало час страشان час смешан изглед гротескне маске.“ (Андрић 1981: 29-30)

„Глумац, шарлатан, циник, страшило, чудовиште, дегенерик, Мефисто? Нешто од свега тога.“ (Михаиловић Михиз 1977: 113) Али ипак, јасно је да опис Карађозовог лица, вештине трансформације и мистерија која прати његов поглед, највећу своју функцију задобија у представљању његовог појавног идентитета као просте мимикрије. Међутим, оно што ову необичну личност турског затвора чини посебном у односу на друге ликове јесте то што је он свестан свог појавног идентитета као нечега што је маска, варка, обмана, па је самим тим усавршио вештину коришћења и манипулисања појавним идентитетом:

„Људи гледају, збуњени, у његову смирену маску, очекујући да се Карађоз насмеје и окрене ствар на шалу. (...) А кад постигне циљ, извуче признање и добије податке о саучесницима или о месту на коме је скривен украдени новац, он само отаре длан о длан, као човек који је најпосле свршио прљав и непријатан посао, збаци све те маске одједном као излишне и предаје ствар редовном поступку.“ (Андрић 1981: 33-35)

Најзад, само име које је Андрић одабрао за свој лик, само је алузија на манипулацију маскама, јер у фусноти романа, која објашњава порекло имена, читамо: „Гротескна личност турског позоришта сенки.“ (Андрић 1981: 29) Ако би стога лик управника Авлије било могуће тумачити као персонификацију глумца, глуме, маске и обмане коју носи појавни идентитет, а мимикријски устројен свет као једну велику позорницу, важно је осврнути се на пишчеве поетичке ставове о глуми и позоришту.

У есеју *Разговор са Гојом* наилазимо на сегмент у коме приповедач даје реч великом сликару, који, износећи своје виђење уметности, уметника и стварања, на сликовит начин карактерише позоришну уметност:

„У животу сам долазио у додир и са позориштем и са глумцима. Сваки пут сам се могао уверити да је позориште најјаловији од свих наших напора. У додиру са сценом и глумцима мене испуни такво осећање беде и узалудности да се питам: да ли ова ништавност позоришта није само слика што чека све вештине, пре или после на њиховом путу? Када видим сат меда, начињен од картона и насликан овлаш, који служи у некој опери као дар горштака шумском божанству, ја још сутрадан нити имам воље да једем ни да сликам. По двадесет и четири сата ме прогони слика тога мртвог, горе него мртвог: нерођеног предмета, који је подједнако далеко од варке као и од стварности.

И ако треба да нађем неки симбол за позоришну уметност, ја бих узео тај сат меда од картона. Бедно парче реквизита које је покушало по стотину пута да у очима људи постане мед и по сто пута се наново вратило у сандук за реквизите, упрљано, неуспело, излишно.“ (Андрић 1976а: 18-19)

Ако бисмо, дакле, усвојили семантику Карађозове личности као симбола маске, односно, позоришне уметности, онда је јасно да је у овом лику Андрић дао идентитет који је остао на пола пута идентификације, у чему је, можда, највећа трагедија у конституисању идентитета. Бити „подједнако далеко од варке“, тј. маске, „као и од стварности“, односно правог идентитета, очигледна је у грађењу Карађозовог лика. Наиме, док Тамил потврђује митолошки идентитет у апсолутном смислу, будући да је несрећа љубави осујетила идентитет на исправној основи, дотле управник цариградског затвора не утврђује у потпуности свој идентитет ни кроз друштвени положај, ни кроз мит, јер таква идентификација остаје „удаљена, асиметрична“ (Бошковић 2010: 52), али ни кроз причу. На тај начин централна личност Авлије остаје најинтригантнија фигура у роману трагања за идентитетом.

Наиме, управником затвора Карађоз постаје против своје воље, након побуне која се дешава одједном, без директног повода и јасног разлога:

„Дете је било живо и бистро, волело је књигу, али нарочито музику и сваку игру. До четрнаесте године дечак је добро учио и изгледало је да ће поћи очевим стопама, али тада је његова живост почела да се претвара у бес, његова бистрина окренула наopakим путем. (...) Напустио је школу и почео да се дружи са кафанским свирачима и мађионичарима, са коцкарима, пијаницама и пушачима опијума.“ (Андрић 1981: 24)

Постаје јасно да је каснији положај ове необичне личности турског затвора само један покушај успостављања идентитета, који је далеко од праве основе, па се као природна последица указује то што је маска у грађењу овога лика толико директно наглашавана, а манипулација маскама доведена до савршенства. Друштвени положај који би требало да га дефинише као јединку, личност, идентитет, бива приказан као привид до крајњих граница, јер су сами затвореници, што ће значити преступници какав је и он некада био, осећали Карађоза као неког блиског:

„Грде га, али као што се грди вољени живот и клета судбина. Он је део њиховог проклетства. У сталној стрепњи и мржњи, они су постали једно с њим и тешко би им било замислити живот без њега. И када већ мора да постоји Проклета авлија и у њој управник, онда је још најбољи овај и овакав.“ (Андрић 1981: 37)

С друге стране, код Карађоза налазимо и дубоко саосећање са човеком, бригу за његову даљу судбину, што свакако стоји као антипод суровом управнику Авлије: „Али ни тада не заборавља и не напушта потпуно оног који је признао, него му често својим исказом помаже и олакшава.“

(Андрић 1981: 35) Дакле, идентификација кроз друштвени положај остаје „на пола пута“, јер се Карађоз до самога краја никад није у потпуности саживео са улогом управника цариградског затвора, његов друштвено утемељен идентитет до крајњих граница егзистира као обмана и привид. Он је до самог краја остао у дисбалансу између грађанске маске и „скитничке и преступничке душе“. (Андрић 1981: 28)

На сличан начин и митолошка идентификација остаје недовршена, „удаљена, асиметрична“ (Бошковић 2010: 52). И у случају Карађоза имамо појединости које га поистовећују са несудођеним султаном из 15. века, али, за разлику од Тамила, који се апсолутно идентификује са митолошком личношћу, у грађењу централног лика Авлије налазимо и суштинску асиметрију, која управо и потврђује сваку од његових идентификација као недовршену, одложену.

Поистовећење са Џемом налазимо на плану описа Карађозове спољашности, слично поступку који је изведен у карактерисању Тамила. Потпуна идентификација би, међутим, у овом случају подразумевала и изговорено, а не само митолошки утемељено ја, до чега код Карађоза не долази. Изостанак кључних речи, „*ја сам шчо*“, онемогућиће апсолутно утемељење идентитета у лику Џем-султана, па ће се појавност, тј. маска и митолошки идентитет јавити као поларитети. Док митолошки идентитет собом носи роба и заточеника, идентитет лишен сваке моћи, па и моћи над својим животом, дотле појавни идентитет подразумева ону личност која друге држи у заточеништву, која представља жижку моћи над туђим животима и судбинама.

Најзад, у грађењу Карађозовог лика учљива је и трећа врста идентификације, која ће се и у овом случају испољити као промашај. Тако ће се наредни покушај успостављања идентитета испољити као – прича³. У поетици Иве Андрића прича заузима веома важну позицију, па је она на неки начин лајтмотив Андрићевих есеја, приповедака и романа. Међутим, јасно је да је овај мотив свој највећи домет постигао управо у *Проклетој авлији*.

„Андрић обликује свет у коме је причање кључни догађај. Да би истакао снагу и моћ приповедања Андрићев приповедач показује приоритет приче у односу на очигледно, стварно и једино могуће. Однос приче и стварности је једно од основних питања на које се може одговорити у распону од платоновске осуде уметности до ничеанског обрта да је уметност стварнија и темељнија од реалности света. (...) Пут до туђих душа и мисли води кроз приповедање и иманентна поетика *Проклетој авлији* открива да је прича основни резервоар туђег искуства.“ (Јерков 1999: 30)

Прича као пут ка разумевању Човека, његове душе и мисли, у Андрићевој поетици остаје као први семантички слој. Дубље њено значење

3 Прича као моменат утемељења сопства најпотпуније ће бити развијена у лику фра Петра, који ће представљати и персонификацију пишчевих поетичких ставова везаних за причу и причање.

заправо задире у саму људску егзистенцију, незаменљиву у превазилажењу реалности света у коме човек живи са илузијом Живота, Идентитета, Љубави. Сам писац нам даје потврду оваквог тумачења у есеју *О причи и причању*:

„Начини и облици тога причања мењају се са временом и приликама, али потреба за причом и причањем остаје, а прича теше даље и причању краја нема. Тако нам понекад изгледа да човечанство од првог блеска свести, кроз векове прича само себи, у милион варијаната, упоредо са дахом својих плућа и ритмом свога бића, стално исту причу. А та прича као да жели, попут причања легендарне Шехерезаде, да завара крвника, да завара неминовност трагичног удеса који нам прети, и продужи илузију живота и трајања.“ (Андрић 19766: 65-66)

На тај начин прича се препознаје као један од путева превладавања расцепа између мимикрије и бића, маске и идентитета, али која може само да „завара“, јер ни овај пут није исправан за утемељење сопства.

Наиме, љубав, њена реализација и присутност, како смо видели, једини је пут ка досезању идентитета. Прича, за коју се осим Карађоза и други ликови грчевито везују, јесте највећи могући промашај у идентификацији, односно, најочигледнија потврда празнине, одсутности, ништавила којим резултира личност без идентитета. „Тако где је језик, ту већ није сама ствар, него њен знак“ (Јерков 1999: 205), па се вербализација нечега што тежи идентитету трагично осећа као највеће могуће одсуство и празнина.

Као и у осталим истанцама идентификације, пораз приче као темеља идентитета у случају грађења Карађозовог лика је транспарентна. Управник Авлије за признање, односно, причу, бори се као „за свој рођени живот“, али и тада остаје свестан немоћи овако утемељеног сопства као пута ка коначном потврђивању личности:

„Неразумљива је била та његова бесконачна и чудна игра, али он, у ствари, као да није веровао никад ником, не само окривљеном и сведоку него ни самом себи, и стога му је било потребно признање као једина донекле стална тачка са којом се може у овом свету, у коме су сви криви и достојни осуде, одржавати бар привид неке правде и какав-такав ред. И он је то признање тражио, ловио, цедио га из човека са очајничким напором, као да се бори за свој рођени живот(...).“ (Андрић 1981: 35)

На тај начин, ако је прича дефинисана као „једина донекле стална тачка са којом се може (...) одржавати бар привид неке правде и какав-такав ред“ (Андрић 1981: 35), и ако вербализација феномена подразумева по правилу његово одсуство, онда је јасно да је Карађоз свестан одсутности идентитета и немогућности његовог утемељења. Идући том семантичком линијом, постаје јасно откуд потиче толика надмоћ једног човека над великим бројем људи, манипулација маскама, односно, бројним привидним идентитетима, живот утемељен кроз друштвени положај доживљен као „игра“.

Иако је Карађозов пут идентификације амбивалентно заснован на трима основама, ниједан сегмент везан за личност управника затвора није везан за љубав. На тај начин симболички гледано, ова личност својим идентификацијама и одсуством љубави можда најјасније проговара о људској реалности огледаној у узалудности трагања за идентитетом, јер он није могућ. Могуће су само маске, одржавање привида, који је као „сат меда од картона“ (Андрић 1976а: 18), „подједнако далеко од варке као и од стварности“ (Андрић 1976а: 19).

Проклеџа авлија Иве Андрића указује се стога као дело које на аутентичан начин исповеда дубоку модернистички конципирану одсутност, испољену кроз главне маркере хуманитета. Тако основно питање романа – проблем идентитета – исповеда одсуство и празнину, сведочећи на тај начин о „несрећи“ човека осуђеног на егзистенцију лишену сопства, љубави, али и било какве наде да ће се такво стање превазићи. Сажимајући у *Проклеџој авлији* одсуство живота, немогућност идентитета и смрт, писац је створио дело које за основну визију има човекову егзистенцију у свету испољену као несрећа и промашај, што га својом универзалном семантиком „сврстава у исти духовни простор коме припада *Процес* Франца Кафке (Палавестра 1972: 213):

„Најпосле, зар се и у прошлости као и у садашњости не суочавамо са сличним појавама и истим проблемима? Бити човек, рођен без свог знања и без своје воље, бачен у океан постојања. Морати пливати. Постојати. Носити идентитет. Издржати атмосферски притисак свега око себе, све сударе, непредвидљиве и непредвиђене поступке своје и туђе, који понајчешће нису по мери наших снага. А поврх свега, треба још издржати и своју мисао о свему томе. Укратко: бити човек.“ (Андрић 1976б: 66-67)

Литература

Андрић 1976а: И. Андрић, „Разговор са Гојом“ у: Р. Вучковић, М. Первић, В. Стојић, П. Цацић, *Историја и леџенда (есеји, огледи и чланци)*, Сарајево: Светлост, Загреб: Младост, Београд: Просвета, Љубљана: Државна zaloжба Словеније, Скопље: Мисла.

Андрић 1976б: И. Андрић, „О причи и причању“, у: Р. Вучковић, М. Первић, В. Стојић, П. Цацић, *Историја и леџенда (есеји, огледи и чланци)*, Сарајево: Светлост, Загреб: Младост, Београд: Просвета, Љубљана: Државна zaloжба Словеније, Скопље: Мисла.

Андрић 1981: И. Андрић, *Проклеџа авлија*, Београд: Нолит.

Бошковић 2010: Д. Бошковић, „Рађање историје из несрећне љубави: *Проклеџа авлија* Иве Андрића“ у: *Заблуде модернизма*, Београд: Службени гласник.

Зизиулас 1995: Ј. Зизиулас, *Од маске до личности*, превод са грчког Митрополит Црногорско-приморски Амфилохије (Радовић), НСΥΧΙΑ.

Јерков 1999: А. Јерков, „Неизрецива мисао смрти и неименљиво у Проклетој авлији. Смисао Андрићеве поетике“, Београд: *Свеске задужбине Иве Андрића*, Свеска 15.

Еберхард 1997: Ј. Еберхард, „Смрт као тајна живота“, *Градац*, часопис за књижевност, уметност и културу, Број 124-125, Година 24.

Михаиловић Михиз 1977: Б. Михаиловић Михиз, „Читајући Проклету авлију“, у: *Иво Андрић у свјетлу кријшке*, Сарајево: Свјетлост.

Палавестра 1972: П. Палавестра, *Послератна српска књижевност: 195-1970*, Београд: Просвета.

Тартаља 1979: И. Тартаља, „Језгро приповедачеве естетике“ у: Антоније Исаковић (уредник), *Зборник радова о Иви Андрићу*, Београд: Српска академија наука и уметности.

Ivana Tanasijević

THE PROBLEM OF IDENTITY IN THE DAMNED YARD BY IVO ANDRIĆ

Summary

The object of the paper is to examine closely different aspects of identity development in the novel *The Damned Yard*. Treating the problem of identity as the central point of the story, around which the development and actions of the characters, as well as the basic poetic principles are concentrated, the paper follows the path of identity searching concerning Andrić's heroes. The essential question of poetics and the story – identity – becomes the initial moment in opening the question of the very nature of myth, story, and finally love. *The Damned Yard* by Ivo Andrić is presented as a work which authentically reflects modernist absence manifested through the chief markers of humanity. Andrić's protagonist, with the absolute mythological identification, feverishly wants to reach identity which is an impersonation of Sultan Džem. However, condemned to the unrealized love – in the poetics of novel the only right way for reaching the true identity – Camil gives the last try following the mythological concept of identity. Such identification is manifested as a failure and the final wreck to the young man from Smirna. Karadžoz is still the symbol of the half-completed identifications and of the awareness of the masks represented by such identities. That is the reason way in this hero we find one of the greatest acknowledgments which is the myth, story, and civil identity establishment, are condemned to failure.

Key word: indentity, myth, love, story, mask

Примљен октобра 2011.

Прихваћен за штампу децембра 2011.