

Милка Б. Андрић*
Министарство просвете

„ПИСАЦ ЈЕ НАЈБОЉИ МЕТОДИЧАР” – МЕТОДОЛОШКИ ИЗАЗОВ КОЈИ НАДАХЊУЈЕ

Методолошки став да је писац најбољи методичар и да приликом заснивања методичких приступа уметничким текстовима треба највише учити управо од писца, најсажетије могуће изражава темељно методолошко начело теоријског и практичног рада професора Милије Николића, а то значи и савремене методике наставе књижевности. Управо сви методички приступи књижевним делима, односно методичке интерпретације књижевноуметничких остварења које прате његове теоријске радове, најбоља су потврда да је наведено методолошко начело методичар Милија Николић имао у виду знатно раније него што га је директно формулисано у својим теоријским разматрањима методолошких питања методике наставе књижевности.

Тврдњом: „Писац је најбољи методичар”, професор Милија Николић је најјезгровитије формулисао кључно методолошко начело савремене методике наставе књижевности. Управо је професор Милија Николић својим научним и наставним радом поставио најчвршће методолошке темеље модерној методици наставе књижевности, доследно их заснивајући на провереној књижевно-научној методологији, оној која је у пракси потврдила своју завидну усаглашеност са суштинским својствима књижевноуметничких остварења, а то су њихова **аутономност, самосвојност и непоновљивост**.

Кључне речи: методика, методологија, интерпретација, књижевно дело, унутрашњи приступ, оригиналност, отвореност.

I

Методолошки став да је писац најбољи методичар и да приликом заснивања методичких приступа уметничким текстовима треба највише учити управо од писца, најсажетије могуће изражава темељно методолошко начело у теоријском и практичном раду професора Милије Николића, а то значи и у савременој методици наставе књижевности. Тврдњом: „Писац је најбољи методичар”, професор Милија Николић

* milka.andric@mpn.gov.rs

је најјезгровитије формулисао кључно методолошко начело савремене методике наставе књижевности.

Својим научним и наставним радом, управо је професор Милија Николић поставио најчвршће методолошке темеље модерној методици наставе књижевности, доследно их заснивајући на провереној књижевно-научној методологији, оној која је у пракси потврдила своју завидну усаглашеност са суштинским својствима књижевноуметничких остварења, а то су њихова *аутиномност*, *самосвојност* и *непоновљивост*. Наведено методолошко начело професор Николић је имао у виду знатно раније него што га је овако директно формулисано у својим теоријским разматрањима методолошких питања методике наставе књижевности, што најбоље потврђују понуђени методички приступи књижевним делима, односно методичке интерпретације књижевноуметничких остварења која прате његове теоријске радове.

Образлажући методолошки став да је писац најбољи методичар, професор Николић наглашава „пишчеву методичност” и указује на то да је књижевно дело „изузетна методична творевина” (Николић 2009: 195). Пишчеву методичност објашњава тиме што писац, чак и кад је у пуном стваралачком заносу, „кроз предметност, језик и облик уметничке комуникације, мисли на читаоце” (Николић 2009: 195). Не превиђајући да писац често није ни свестан неких својих стваралачких поступака, професор Николић наглашава оно што никако не може бити спорно и на чему се заснива корпус књижевнонаучних метода које уметничком тексту приступају изнутра, тврдећи да „само књижевно дело може најпоузданије да нам „дошапне” како с њим најлакше да се упознамо и на који начин да га најбоље обрадимо у школи” (Николић 2009: 195).

Пошто је књижевно дело „изузетна методична творевина” јер су у њему на уметнички начин уграђени сви кључни наставни принципи, разложно је тврђење да „наставне принципе не треба споља уносити у наставу књижевности, већ ваља настојати да они делују кроз уметничко доживљавање и да моделују наставу из самог књижевног текста” (Николић, 2009: 196). Тако, на пример, из композиције и структуре уметничког текста делује принцип систематичности и поступности; у уметничким сликама присутан је принцип очигледности (чулности); принципе свесне активности, чулности и индивидуализације откривамо примењене у обиљу поступака у уметничком тексту који подразумевају читаочево сатвораштво, односно читаоца стављају у улогу стваралачког субјекта и пишчевог сарадника. Писац у свом делу развија изазован мотивациони систем за подстицање читаочево радозналости, низом поступака уводи читаоца у свет дела и подстиче га да уз помоћ маште, осећања, размишљања, разних асоцијација и других менталних радњи, тај свет актуелизује и појачано доживљава.

Стога следећи закључак професора Николића сматрамо сасвим разложним и једним од кључних за разумевање модерних методолошких опредељења наставе књижевности: „Зато је најбоља она пракса која дидактичке принципе не уводи у наставу споља, већ их открива и уважава као стваралачке поступке и унутрашња својства књижевних дела и језичких појава, а самим тим и као менталне процесе у пријему уметничких творевина и практичних исказа” (Николић 2009: 92,126).

Изазован и подстицајан методолошки став: „Писац је најбољи методичар” подразумева, дакле, да унутрашњи приступ проучавању књижевног дела у настави добије апсолутни примат и да је у иманентном приступу уметничком тексту писац најпоузданији водич. Наведено методолошко опредељење сматрамо једним од најзначајнијих достигнућа у развоју методике наставе књижевности, јер иманентне методе у изучавању књижевних остварења омогућују да се методички приступи о т в о р е за посебности сваког појединог дела, за оне његове вредности које га управо и чине *ориџиналним* и *непоновљивим*. Инвентивног истраживача и интерпретатора књижевноуметничких вредности истински бодрим и надахњује управо трагање за оним што је у сваком књижевном остварењу *јединствено* и моделовање методичког приступа у складу са том јединственошћу, односно методолошко опредељење да се таквим приступом у први план интерпретације и доживљавања стави управо оно што конкретно књижевноуметничко дело чини *самосвојним* и *непоновљивим*.

Наведени методолошки ставови подразумевају књижевно дело као стваралачку праксу која једина може потврдити или оспорити научност и исправност примењене методологије и изречених вредносних судова. То даље значи да је методологија којом се служи методичар уткана у књижевно дело, да је откривена и сагледана као саставни део структуре дела и кључни чинилац пишчеве поетике. Пошто је писац у своје дело спонтано уградио врло методичне стваралачке поступке, често срачунате на то да омогуће читаочев успешнији пријем, сасвим је разложно прихватити их као путоказе и истраживачка гледишта приликом заснивања методичке интерпретације уметничког текста, односно пишчеви уметнички поступци постају и наставни поступци.

За разумевање појединих књижевних текстова понекад су веома значајни историјска перспектива и познавање спољашње фактографије, те иманентном приступу књижевном делу спољашњи увид служи као неопходан сазнајни корелат. Не треба, међутим, ни у једном случају сметнути с ума чињеницу да сва уметничка дела током пријема „пролазе кроз раван садашњости и тако нам постају савременици” (Николић 2009: 196). Моћ књижевноуметничког дела да у сваком времену буде савременик актуелним читаоцима и истраживачима, управо најубедљи-

вије потврђује да је оно уметничко, да његово естетско биће ни у једном времену не застарева, односно његова порука не губи свежину у рецепцији оних који га доживљавају и тумаче. То, на пример, посебно треба имати у виду приликом наставног проучавања остварења из корпуса усмене народне књижевности.

У студијама посвећеним методологији методике наставе књижевности, професор Николић је образлагао нужност примене *методолошкој плурализму* у наставном проучавању књижевних дела сматрајући да је такав приступ највише усклађен са суштинском природом уметничког текста.

Ревносно и аргументовано указујући на ограничен домет инокосно примењених књижевнонаучних метода, због скоро неминовног заостављања многих уметничких вредности које таквим једностраним увидом не могу бити сагледане, професор Николић је теоријски и практично доказао да се књижевноуметничко дело опире свакој методологији која на било који начин заоставља или нарушава његову природу. Успостављени и проверени приступи књижевном делу корисни су и прихватљиви за наставну праксу само у ситуацији кад захватају оне појаве у уметничком тексту за које имају одговарајућу научну компетенцију и методолошку поузданост. Професор Николић је с правом упорно опомињао да одређење интерпретатора за примену једног метода којим ће обухватити књижевно дело у целини (а тога има и у науци о књижевности и у настави) прети да доведе до осиромашавања уметничког текста, произвољне интерпретације и погрешних оцена.

Управо због свега наведеног, заштиту од нарушавања природних околности под којима се у уметничком тексту зачињу и емитују поетске дражи, треба тражити у примени *методолошкој плурализму*, односно у складној примени више књижевнонаучних метода, или мноштваистраживачких гледишта: „Методолошки плурализам успешно се остварује на тај начин што се појединим књижевним приступима даје њихово право место, управо примењивањем сваког метода онде где га сам уметнички текст позива” (Николић, 2009:195). Методологија методике наставе књижевности подразумева да се проверена критичка методологија усклађује са психоемоционалним, искуственим и рецепцијским способностима ученика, односно са „одговарајућом поставком обавештајних метода и дидактичких принципа” (Николић 2009: 195). Овде треба нагласити да су наставничково поуздано стручно знање и његов изразито развијен литерарни и језички сензибилитет, пресудни услови за поуздано заснивање и развијање методичког приступа књижевном делу.

Битан чинилац методологије засноване на методолошком плурализму јесте потреба да се доследно поштује *принцип методске адекватности*. Образлажући примену методолошког плурализма, професор

Николић опомиње с разлогом да се „усаглашавање обиља гледишта и наставних поступака са природом уметничког текста не остварује у виду еклектичког и рецепатског избора и збира аналитичких инструмената из већ устаљеног методолошког инвентара” (Николић, 2009: 195). Адекватно поступање подразумева функционалну корелацију значајних гледишта и углова посматрања, уз услов да се они не расипају споредним правцима већ да се усмеравају на *бићне чињенице и водеће вредности* уметничког текста.

Принцип методске адекватности штити наставу од еклектичких интерпретација и отвара путеве инвентивном тумачењу књижевног дела. Захтева да свако вредновање буде доказано уметничким чињеницама, што значи да претпоставља „књижевно дело као стваралачку праксу која једино може да верификује научност и исправност примењених поступака и изречених судова” (Николић, 2009: 195). Управо су то околности у којима се писац појављује као *најбољи методичар* – као узор од кога интерпретатор уметничког текста може и треба стално да учи.

За универзалније проучавање књижевности професор Николић сматра подесним књижевнонаучне методе које уметничком тексту приступају изнутра, као што су, на пример, *структуралистичка, феноменолошка, рецепцијска, семиотска, метода иманентне интерпретације*. Њихову подобност објашњава тиме што сазнајни путеви који чине суштину феноменолошког, семиотског, структуралистичког и рецепцијског приступа, снажно актуелизују свежину и изузетност конкретног књижевног дела, те на тај начин показују својства ваљане методологије која пред уметничким текстом уме да се повуче у дубоку позадину. Здруживање више погодних метода, од којих свака може бити водећа у одређеним наставним ситуацијама, постиже се већа егзактност у настави књижевности, лакше се остварују неопходна јединства анализе и синтезе, емоционалног и рационалног сазнавања, индукције и дедукције, теорије и праксе, а омогућује се и боље повезивање наставе језика и књижевности.

Принцип методске адекватности не дозвољава ниједном методу да унапред наметне свој приоритет и да он важи у свим примењеним ситуацијама. Предност неког метода успоставља се током непосредне обраде конкретног књижевног дела и појединих његових вредносних чинилаца. Односи између појединих метода, њихова подређеност и надређеност, укључивање и искључивање, формирају се увек на посебан начин у складу са *јасебношћу* текста који је предмет проучавања.

Описана методологија поставља уметничко дело у средиште проучавања и ствара методске услове да књижевна дела што више сведоче и казују *сама о себи*. Кад је о наставним околностима реч, књижевна дела постају средиште наставе књижевности, ученици су подстакнути да их пажљиво, благовремено и истраживачки читају, да активно учествују у

њиховом интерпретирању. То су услови у којима се остварују наставни принципи ученичке саморадње, унутрашње очигледности (чулне актуелизације слика), повезивања теорије и праксе (доказивање утисака и судова примерима из уметничког текста) трајности знања и систематског развијања уметничког укуса.

Пошто је свако књиженоуметничко дело индивидуална творевина, његова оригиналност огледа се у знатном одступању од примерака исте врсте, те стога не може постојати универзални систем анализе који би могао бити примењен на свако дело. Професор Николић с разлогом опомиње: „Такав апстрактан и затворен систем, који би функционисао као кључ за све браве, вршио би насиље над појединим делима, обезличавао би их и лишавао оригиналности” (Николић 2009: 199). Управо стога, у науци и настави књижевности не тежи се затвореном и догматизованом методолошком систему, већ се проналазе погодни поступци, гледишта и смернице, од којих се увек може стварати низ нових и поузданих методских приступа, управо оних који одговарају појединачним књижевним делима. Таква методолошка опредељења трајно надахњују инвентивног истраживача и интерпретатора да досегне методолошки и методички идеал модерне методике наставе књижевности – да свака методичка интерпретација буде *уникална* колико је уникатно и књижевно дело које је предмет тумачења.

Методологија методике наставе књижевности коју је утемељио, а потом теоријски и практично развијао професор Милија Николић, одлучно не прихвата робовање априорним и шаблонизованим системима, већ прихвата стваралачку систематичност, у којој је истраживачу остављено онолико слободе и простора за инвентивно истраживање уметничког текста и његово тумачење, колико му пружа само књижевно дело.

Систематско аналитичко-синтетичко проучавање књижевног дела (анализа, обрада, тумачење, интерпретација) обично тече путевима који су усклађени са тематиком, сижеом, развојем радње, ликовима, мотивима, идејама, елементарним сликама, формама приповедања или са неком другом доминантном и разуђеном компонентом књижевног дела. Било којим од ових унутрашњих смерова да се пође, наилази се на низ експресивних места (исказа, слика, сцена, догађаја, описа, поступака, дијалога...) са којих се може сагледати свака битна појединост у тексту, а самим тим и посматрати дело као целина.

II

Методички приступ роману „Проклета авлија” Иве Андрића погодно је засновати на структурним чиниоцима који се јављају као водеће уметничке вредности, а као такви они су сабирна средишта многих зна-

чајних творбених елемената уметничког света романа. То су *прстенаста композиција романа – систем приче у причи, моћив приче и причања – прича о причи, ликови и симболика шамболске шамнице*. Сваки од њих нуди широке могућности заснивања и остваривања аналитичко-синтетичког и проблемског проучавања овог сложеног романа, у интерпретацији окупља и умножава гледишта, усмерава истраживања према стваралачким поступцима и естетским побудама, омогућује остваривање монолитне интерпретације у којој се мисли, разговори и сазнања организују у логичкој и стваралачкој поступности.

То је методички приступ који се заснива на пишневој „методичи”, што подразумева истраживање и откривање пишневих стваралачких поступака у заснивању и развијању приче о Проклетој авлији, а због тога што су они веома „методични”, у методичком приступу роману постају и наставни поступци.

Прстенаста композиција романа – прича у причи

Књижевноуметничка грађа у роману распоређена је као систем *прича у причи*. Између пролога и епилога као оквира, нижу се приче које причају Заим, Бас, Хаим, Ђамил, фра Петар.

У оквирној причи романа појављује се неименовани младић, који стоји поред прозора фра Петрове манастирске ћелије и гануто се сећа лепоте фра Петрових причања. Помињање фра Петрове болести и несрећеног казивања, као и младићева свест да се лепота фра Петрове приче не може исказати, мотивишу одустајање од непосредног фра Петровог причања, као и опредељење за приповедачево објективно приповедање у трећем лицу. А управо то што је неименовани младић заменио приповедача романа у улози фра Петровог саговорника омогућује да приповедач добије највишу, односно безличну позицију и да као невидљив сапутник прати фра Петра, прича о њему и његовим саговорницима у Авлији.

Фра Петрова сазнавања мотивисана су увођењем Хаима, Јеврејина из Смирне, и хапсеницима који су о свему што се догађало у Проклетој авлији „на чудесан начин сазнавали или сами додавали и китили”.

О давно умрлом Џему, несрећеном султану, казивао му је Ђамил. О Ђамилу и његовој судбини причао је Хаим. О Карађозу и животу у Проклетој авлији сазнавао је од свезнајућег колектива хапсеника и од исто тако свезнајућег Хаима. Сваки причалац, природом своје приче и начином на који прича, посредно и о себи казује – својим духом и својим животним удесом боји причу. Сва сазнања која су фра Петру постала доступна посредовањем овог низа причалаца и све оно чиме су приче и

из подтекста сведочиле, обједињује доминирајућа перспектива приповедача романа, чија прича све остале уједињује.

У првом сусрету Ђамила и фра Петра приповедач ће најпре заузети фра Петрову, а потом и Ђамилову перспективу. Из Хаимове приче одстрањено је све сувишно, па и његова бројна понављања, којима је изражавао своје чуђење над заплетеним људским судбинама: „Е? А?” и пренета је у екстрахованом облику. И из Ђамилове приче најпре ће пренети њену окосницу, а потом ће похрлити у само језгро младићеве опсесије, које ће дочарати доживљеним говором. Ипак, свака од преузетих прича сачувала је нешто од духовне боје и немира својих првобитних твораца, те стога свака прича у роману уједињује субјективну и објективну перспективу.

Приповедач романа, коме припада најшири наративни прстен, наступа као својеврсни редактор свих прича, остварује чврсту композицију дела, односно романескно јединство свих прича. Низ пасионираних приповедача, фра Петрових сабеседника, мотивишу свеprisутност и свезнање приповедача романа.

Путеви фра Петрових сазнања о Ђамилу и осталим становницима Авлије, поетике приповедача који су тим сазнањима посредовали, прстенаста композиција романа, сликовито дочаравају како приповедачи знају оно што је на први поглед човеку недоступно. Само језгро те загонетне моћи дочарао је својом причом Ђамил. Ако је за Хаима речено да је говорио из људи, у Ђамиловом случају је показано како се то постиже. Показан је онај процес на који је експлицитно указано у стокхолмској беседи, који почиње приповедачевим уочавањем туђе судбине, коју треба потом што боље разумети, поистоветити се с њом, „својим дахом и својим крвљу” је грејати „док не постане живо ткање приче коју он жели да саопшти” – док туђа судбина не проговори из приповедача, или док он туђу судбину, бар док о њој прича, не доживи као своју. Тај Ђамилов најужи круг, језгро приче о причи, уоквирен је све ширим и ширим круговима, преко Хаима и фра Петра – до приповедача романа.

Оваквим прстенастим компоновањем, ако се следи смер од најужег ка најширем кругу, сликовито је показан ход приче кроз време и како то приповедач „као у сну прелази прагове векова”.

Ако се прстенаста композиција посматра у смеру од њеног најширег ка најужем кругу, онда она дочарава процес којим се нешто туђе и широко постепено згушњава и постаје лично и унутрашње. Тако је Ђемова судбина постала и Ђамилова, Ђамилов удес у једном тренутку Хаимов, а потом и фра Петров. У основи свих ових поистовећивања јесте приповедачева способност да се уживљава у туђе судбине око којих се плете његова прича. Начином компоновања романа у коме се пошло од најширег и ишло ка најужем прстену, дочаран је пут од површине ка јез-

гру приповедачеве естетике, одакле то језгро, у емоционално-мисаоној структури дела, зрачи по свим прстеновима који га уоквирују.

Слично као фра Петар у тескоби затворских прилика, у којима је неодољиво расла његова опседнутост судбином несрећног младића и приповедач романа фиктивно је разговарао са сваким јунаком своје приче, понирао и уживљавао се у њихов духовни свет. У сваком од приповедача у Авлији – Хаиму, Ђамилу, Басу, фра Петру – прича се поступно згушњавала, а у причи о свакоме од њих, полази се од најширег круга ка самом језгру њихове опсесије.

Наративна структура „Проклете авлије” сликовито дочарава поетику свога творца и свезнајућих приповедача у свету његовог приповедачког стваралаштва. Према томе, композиција романа јесте уметнички знак, битан за разумевање емоционално-мисаоних токова романа и стваралачких поступака његовог творца.

*

У оквиру предложеног методичког приступа „Проклетој авлији” Иве Андрића, у коме је предвиђена анализа композиције романа као једног од његових водећих вредносних чинилаца, потребно је и у систему истраживачких задатака намењених ученику припремити „отисак” наведених открића о композицији романа.

Истражи како се у композицији романа појавио младић у оквирној причи. – Чије присуство у фра Петровој ћелији симболизује младић? – Која је позиција овим поступком омогућена приповедачу романа? – Шта је све протекло кроз приповедну свест између два погледа на фра Петров гроб? – Зашто приповедач романа у Авлији „прати” фра Петра? – Како су у роману мотивисана фра Петрова сазнавања? – Која становишта заузима приповедач романа? – Како су у роману пренете Хаимова и Ђамилова прича? – Шта је постигнуто доминирајућом перспективом приповедача романа? – Објасни уметничку улогу прстенасте композиције. Протумачи је као уметнички знак. – Истражи у каквом су односу прстенаста композиција и структура романа.

Мотив приче и причања – прича о причи

Компонован као систем *прича у причи*, роман „Проклета авлија” јесте и сложена *прича о причи*, наративно вишегласје које указује и на антрополошке димензије приче, њену улогу у снажењу хуманих осећања и на поетику свеколиког приповедања. Све што је у својој стокхолмској беседи Иво Андрић непосредно изрекао о причи и причању, већ је има-

ло свој уметнички облик у роману *Проклећа авлија*. Путем сличности и контраста, разнолики приповедачи један другог живље сликају, откривају различите могућности приповедања и показују да свака прича за преданог и стрпљивог слушаоца садржи макар и зрнце свевремене и општељудске истине.

У роману причају Заим, Бас, Хаим, Ђамил, фра Петар и приповедач романа (имплицитни аутор). Сваки причалац има своју поетику. Заим и Бас причају о женама и љубави – увек неком ужем или ширем кругу слушалаца. Заим говори у првом лицу, а Бас у другом и при том постиже знатнију експресивност своје приче о чему сведоче реакције слушалаца из круга. Изабравши друго лице у свом приповедању, Бас омогућује сваком свом слушаоцу да заузме његову перспективу, да и сам види лепоту о којој Бас приповеда, да јој се и сам диви и да због ње уздише.

Док Заим и Бас означавају типове усмених приповедача, који се обраћају ширем или ужем кругу слушалаца, Хаим, Ђамил и фра Петар наликују више оним приповедачима који своја приповедна ткања записују и намењују их појединачној рецепцији.

Хаим приповеда у трећем лицу и припада типу свезнајућих приповедача, као и Ђамил. Ђамил, међутим, своју причу започиње у трећем лицу и у току причања прелази на приповедање у првом лицу, а тај тренутак приповедач назива „тешким и одлучним”. Хаим, Ђамил и Фра Петар у роману заједно и поступно откривају језгро приповедачеве естетике, односно поетику свезнајућег приповедача.

Хаим, Јеврејин из Смирне, Ђамилов суграђанин, испричао је фра Петру о Ђамилу и његовој породици – о свему што је претходило младичевом доласку у Стамболску тамницу. За Хаима приповедач каже да је имао способност да говори из унутрашњег света јунака своје приче. „Говорио је из њих” – каже приповедач романа и на примеру Хаимове „поетике” показује да се поетика свезнајућег приповедача заснива на уживљавању у унутрашњи свет ликова о којима приповеда. Ђамилова прича о заробљеништву и страдању несуђеног султана Џема показује како се постиже та чудесна способност да приповедач проговори из ликов о којима прича. Предајући се страсно својој причи, Ђамил о несуђеном султану прича „као да се исповеда”, Џемове стихове рецитије као своје, а Ђамилово поистовећење са Џемом показује у роману пут којим историјске чињенице постају поезија, односно открива на који начин истраживач историјских чињеница постаје песник.

Прича о стамболској тамници почиње тек пошто је фра Петар сахрањен. Око његове свеже хумке зачео се румени круг приче. О фра Петру се у роману више прича него што он сам говори. О томе шта је

фра Петар причао, читалац сазнаје посредно. Али један изразито субјективан фра Петров доживљај пренет је у роману дословно и обележен наводницима. Насупрот осталом екавском тексту, фра Петар ће тај свој доживљај испричати на јекавском наречју. Да је препричан, односно да је дат посредно, изгубио би много од своје уверљивости и утиска аутентичности.

Дани без Ђамила као да су стезали тамницу око фра Петра – бринуо је због неизвесне младићеве судбине, осећао се усамљеним и напуштеним. Унутрашњи притисак и тескоба призвали су Ђамила који се сузних очију привио уз фра Петра. Привићење је сведочанство најдубље фра Петрове уживљености у унутрашњи свет Ђамила – јунака потоње приче, коју ће у манастирској ћелији, болестан и одузет, фра Петар испричати своје изабраном слушаоцу. Фра Петров имагинарни дијалог са Ђамилом у роману открива путеве који су претходили Ђамиловом признању: „Ја сам то”, односно приближава околности у којима се Џем „привио” уз Ђамила, а и Ђамил уз Џема. *Том сценом дочарано је само језиро иприповедачеве естетике.* Језиком стокхолмске беседе речено, тада је фра Петар „грејао” у себи Ђамилову судбину, коју ће потом, у тескоби своје манастирске ћелије, уобличити у причу.

О свим приповедачима у Авлији приповеда се у трећем лицу, односно ниједна прича у *Проклећој авлији* није пренета у непосредном облику. Наратори који приповедачу романа посредују до приче о Авлији и људским судбинама у њој, особености и токови њихове приповедачке страсти, делимично одгонетају како то приповедач романа постаје свеприсутан и свезнајући. Сложно сугеришу увиђање да ако приповедач романа нигде није експлицитно изговорио: „Ја сам то”, он је то у сваком поједином случају имплицитно остварио.

Овај ланац приповедача, почев од Хаима и Ђамила, па преко фра Петра и приповедача романа, поступно одгонета у роману тајну свезнајуће приче, али не у тој мери да она ипак и даље не остане помало тајна – јер, зна се, чаролије нестаје ако се тајна ода. Зато су тајне ствараоачевог духа у сфери приповедачког испољавања, разноликих могућности приповедања, моћ уживљавања у унутрашњи свет других људи – дати само у наговештајима (сугестијама).

У роману су наговештене и антрополошке димензије приче. Она је разанода, човекова страст и надокнада, стваралачко надахнуће, међуљудска потреба, досегнута лепота, бекство, борба против зла а за афирмацију истине и добра, двоструко живљење, варка и опомена, љубав и занос, човеков продужетак. Прича о туђим судбинама јесте и прича о нама јер је у свакој садржано макар и зрнце општељудске истине. Треба бити само предан и стрпљив слушалац или читалац да би нам при-

ча осветлила „тамне путеве на које нас често живот баца” и да сазнамо „шта смо учинили а шта пропустили, шта би требало учинити а шта не”.

И поред приметних разлика које деле поједине приповедача у роману, кад се боље загледа у суштину њихових причања, она изгледају само као варијанте исте приче: „А та прича као да жели, попут причања легендарне Шехерезаде, да заваља крвника, да одложи неминовност трагичног удеса који нам прети и продужи илузију живота и трајања”.

Роман, дакле, сликовито, систематично и вишестрано, дочарава у уметничком облику начин на који се испреда прича „о судбини човековој, коју без краја и прекида причају људи људима. Начин и облици тога причања мењају се с временом и приликама, али потреба за причањем остаје, а прича тече даље и причању краја нема”.

*

У оквиру методичког приступа роману „Проклета авлија”, у овом сегменту који се односи на *моћив приче и причања*, односно проблем *приче о причи*, потребно је анализирати ликове причалаца – Заима, Баса, Хаима, Ђамила, Фра Петра, садржај и смисао њихових прича и као врхунац поетику приповедача романа, са синтетички усмереним тумачењем мотива приче и причања, осветљеним и кључним ставовима из *Беседе о причи и причању* аутора „Проклете авлије”. Пишчева „методика”, односно „методичност”, биће и у овом случају најбољи водич до поуздане, функционалне и стваралачке систематичности и поступности у заснивању интерпретације романа и њеном развијању.

У овој прилици показаћемо *систем исцртајивачких задатака*, припремљен за ученике да тумаче поетику приповедача романа и начин на који се у роману развија мотив приче и причања:

Приповедач романа

Ко приповеда роман „Проклета авлија”? – Како је коло наратора посредовало овом приповедачу до приче о стамболској тамници? – Шта све зна и где је све присутан приповедач романа? – Образложи мотивисаност приповедачевих сазнања и свеприсутности. – Како је у роману дочарано језгро приповедачеве естетике? – Објасни да ли је тајна свезнајуће приче у роману потпуно одгонетнута.

Моћив приче и причања

Како је у роману развијан мотив приче и причања? – Упореди непосредно казане мисли о причи и причању у Андрићевој стокхолмској беседи са поетиком приповедача и причалаца у роману „Проклета авлија”. – Каква је улога полифоног приповедања у развијању и обликовању мотива приче и причања? – Упореди стилове наратора. – На који начин су све приче обједињене у романескно јединство? – Шта дочаравају Хаимова, Ђамилова и фра Петрова поетика заједно? – Образложи психолошке мотивације свих прича у роману и човекове неодољиве потребе за причом и причањем. – На које све приповедачке могућности упућује роман? – Зашто је роман „Проклета авлија” „прича о причи”. – Покажи да се око мотива приче и причања у роману сплићу и мотиви власти, насиља, добра и зла. – На који начин прича о стамболској тамници „служи човечности”, односно помаже човеку да се „нађе и снађе”.

Проклета авлија и Карађоз (паралела и симболика)

Прича о животу у Проклетој авлији и разноликим судбинама њених затвореника почиње причом о цариградском истражном затвору, у коме је човек могао да се нађе ако је крив, али и ако се у његову кривицу само сумња. „Тако Авлија непрестано решета шарену гомилу својих становника и, увек пуна, стално се пуни и празни”.

Појединости у опису изгледа цариградског затвора и опис његовог положаја, подстичу многе симболичке асоцијације. Све је у Авлији као срачунато „на мучење и веће страдање затвореника”.

Лако се може наслутити тежина неспокоја која је морала притискати сужња на тврдој, сивој, угаженој земљи, опасаној високим зидом, одакле се није отварао ниједан други видик до неба које је било „велико и немилосрдно у својој лепоти”. Управо перспектива из које је виђено небо, појачава тежину страдања затвореника и наглашава њихову болну очараност јединим слободним видиком.

Као једини слободан видик и једина лепота доступна очима хапсеника, небо је у њима немилосрдно подстицало жељу за бекством са мучног ограђеног простора. Притешњени, неки од њих своје небо, своју другу, жељену стварност, стварају и причом.

То што се Заимова, Басова, Хаимова, Ђамилова и фра Петрова прича међусобно разликују, а по свом суштинском смислу и једна другој наликују, сугерише општељудски смисао свих прича и човекове потребе за причањем, али и особену појединачну појавност приче. Сваки поглед је нешто друго и на другачији начин тражио и проналазио у пространству које је мамило својим бескрајем.

Пратећи логику развијања приче о стамболској тамници, читалац је подстакнут да се запита – нису ли многи ликови газили тврдом, сивом и угаженом земљом и пре него што су били затворени у Авлију?! А пре свих Ђамил. Из затвора у затвор, са суморним мислима и nelaгодношћу, ишао је Ђамилов Џем. Све је то био људски свет, али је заточенику на махове био непрепознатљив, суров и стран. У ширем смислу, Проклета авлија је за Ђамила била и родна Смирна, у којој је владао згрчени и ускогруди валија, у чијој је рецепцији Ђамилова чиста, несебична страст и преданост науци постала посао са унапред срачунатим циљем, уперен против царске власти, а то значи и против његовог чиновничког положаја. Смирна је за Ђамила постала тамница и онда кад се супротставила његовој чистој и несебичној љубави према девојци Гркињи. А није ли Проклета авлија и читав Стамбол, у коме је полиција по својој чудној и здравом разуму несхватљивој логици, ухапсила недужног фра Петра – у мутном времену кад власт престаје да разликује криве и недужне?! Чак и фра Петрова манастирска ћелија, у којој је провео дане заточен болешћу и одузетошћу, има нечег од оне тескобе и nelaгодности стамболског затвора. Можда се управо зато у таквим околностима Проклета авлија упорно пробијала у фратрово сећање и обликовала у причу.

Проклета авлија је само један ограђен простор, у роману синтетичан уметнички знак, симбол многих људских тамница, без видљивих зидова, у којима је човечност често на проби и свих оних околности у којима се човек, међу људима, осећа несрећним, притешњеним и безнадно усамљеним. Ниједан човек не може бити сигуран у то да за њега живот неће постати тамница, у неком непредвидивом моменту, као што је то за Ђамила постала Смирна, у околностима када се успротивила његовој љубави према девојци Гркињи, или касније Проклета авлија, у којој су сурови иследници беспоштедно прљали оно у шта се племенити младић од своје тескобе, усамљености и несреће склонио.

И свеколика уметност од искони сведочи о човеку који је из своје егзистенцијалне тескобе бежао у снове или стваралачко надахнуће, којим је уметник за себе и друге људе стварао непролазни свет лепоте. И стваралац уметничког света „Проклете авлије” својој се коби отео и небо за себе и друге људе дохватио.

*

Управник Проклете авлије био је „и својим изгледом и свим својим особинама њено оличење”. Као и она, имао је два имена. Звао се Латиф-ага, а оно друго, знатно експресивније име, Карађоз, наденули су му хапсеници. То друго име изражавало је однос хапсеника према

управнику затвора и наглашавало гротеску његовог физичког изгледа и духовног света.

Сопствено искуство омогућило је Карађозу да сагледа помичну границу између преступника и невиног, његова преступничка душа отварала му је видик у друге душе. Како је и сам више пута био на прагу преступа и преступник, могао је да наслути такво, потенцијално исклизнуће, у сваком човеку. Зато Карађоз тврди да су криви сви и зато се по свом методу рада разликовао од ранијег управника.

Као оличење Проклете авлије, Карађозов лик подстиче бројне асоцијације и симболику. Најпре, није ли живот, онако како је у роману сагледан, час страشان, час смешан и зато помало као Карађоз гротескан?! Од таквих животних привида, изненађења и непредвидивих обрта, стрепе Заим, Бас, Хаим, Тамил, фра Петар. А Карађозова игра, коју је прилагођавао сваком појединачном хапсенику, у којој није било рутине и шаблона, побуђује асоцијације на живот, који се у сваком човеку појављује у посебном облику, на ону добро познату истину да је сваки човек, уз све оно што га спаја са људима међу којима живи, ипак неповљива и особена индивидуалност.

Као што се хапсеници у Авлији питају на које око види Карађоз и једнако стрепе и од оног које је избуљено и отворено нападало жртву, као и од погледа другог ока, које је вребало из потаје, испод притвореног очног капка, тако се ликови у роману и човек одувек питају је ли живот оно што га отворено напада и нагони га да дрхти, или оно што из потаје вреба и плаши нејасним знацима, што се као слутња прикрада у несаницама и унутрашњим разрачунавањима.

У животу, оваквом какав је, често страдају Тамилова браћа по заносу. Али живот крије и могућност изненађења, и у томе је вечита драж његове игре и основ човекове неуништиве наде:

„И кад већ мора да постоји Проклета авлија и у њој управник, онда је још најбоље овакав. Његов начин рада чудовишан је и понекад за појединца страشان, али у том начину постоји увек могућност изненађења, у рђавом али и у повољном смислу, као нека врста вечите лутрије и сталне неизвесности за апсенике.”

Ма колико изгледало парадоксално као закључак, али и Карађоз понекад омогућује сужњима фиктивно бекство из Авлије, јер им не одузима животворну наду, која човека одувек надахњује, спасава и помаже му у покушајима да се отме тескобама и монотонији животних кружења. Управо нада најупорније и најмоћније приближава оно високо и у својој лепоти немилосрдно небо, ка коме су се отимали погледи хапсеника у Проклетој авлији – са њене голе, сиве, угажене и тврде земље.

*

Подстицаји и задаци који би трасирали ученицима истраживачке путеве до открића симболичких значења цариградског затвора и Карађозовог lika у роману, као и претходни, заснивају се на приказаној пишчевој „методици“:

Злогласни цариградски затвор има два имена. Ко му је дао име Проклета авлија и зашто? – По којој су логици људи затварани у Авлију? – Истражи како се у роману развија мотив утамничености. – Размисли да ли је цариградски затвор једина тамница о којој се приповеда у роману. – Протумачи симболику појединости у опису Авлије: „огромно, издужено и стрмо двориште“, „сива и тврда угажена земља“, „два-три убога малокрвна дрвета“. – Опиши околности у којима се одвија живот у Авлији. – Протумачи симболику смене јужних и северних ветрова у Авлији. – Које симболичке асоцијације подстиче опис положаја Проклете авлије? – Из чије је перспективе виђено небо? – Протумачи симболику неба. – Шта симболизује близина невидљивог мора? – Објасни на који начин сужњи у Авлији остварују бекство из затвора. – Протумачи Проклету авлију као вишеслојан и синтетичан уметнички знак (симбол).

*

Зашто је и управник цариградског затвора имао два имена? – Објасни Карађозов однос према затвору којим управља. – Како је Карађоз постао управник у Проклетој авлији? – Објасни зашто је Карађоз своје право место пронашао у „раду против свог некадашњег друштва“. – Упореди Карађоза и претходног управника Проклете авлије. – Објасни смисао успостављене паралеле у роману. Зашто Карађоз тврди да су криви сви? – Шта је у Карађозовом бићу двоструко и загонетно? – Упореди Карађоза и измирског валију. – Објасни зашто је Карађоз зазирао од политичких окривљеника. – Протумачи симболику игре Карађозових очију и стрепњи које та игра побуђује у хапсеницима. – У чему је симболика Карађозове игре коју подешава према сваком поједином случају? – Зашто хапсеници тврде: „И кад већ мора да постоји Проклета авлија и у њој управник, онда је још најбоље овакав“?

У заснивању методичког приступа роману „Проклета авлији“ определили смо се за вредносне чиниоце које смо овде сажето приказали и образложили. Остаје да решимо још једно битно *методичко* питање – одакле ћемо кренути и како ћемо усмеравати динамику интерпрета-

ције. Ако првенствено имамо у виду чињеницу да су у сваком књижевном делу сви уметнички чиниоци међусобно нераскидиво повезани и да анализирајући било који од њих, обухватамо све што је уметнички релевантно у делу које проучавамо, питање које смо поставили не морамо схватити као битно, па самим тим ни тражити одговор. Али ако смо одлучили да доследно пратимо пишчеву „методику”, односно систем уметничких мотивација у роману, постављено питање није сувишно, а одговор можемо пронаћи једино унутар дела.

Тако опредељени, открићемо да не може бити случајно да приповедач, одмах после оквирне приче, најпре представља позорницу на коју ће извести ликове, да при том врло експресивно описује изглед и положај Проклете авлије и врло упечатљиво дочарава начин на који се одвија живот хапсеника у њеном често веома суровом окриљу. Заједно са стамболском тамницом, приповедач упознаје читаоца и са њеним управником. Чини се логичним и сврсисходним, дакле, и у динамици методичке интерпретације романа кренути одатле, јер ће потоње приче на таквој позадини бити обојене на начин како је то и сам писац романа предвидео или интуитивно наслутио. Потом је логично позабавити се *причом о прици*, анализирати оно што причају приповедачи, како и зашто причају, размишљати о смислу приче и причања и на крају, у стваралачкој синтези, систематизовати сазнања о композицији романа, о начину на који су све приче сложене и о порукама које нам је писац послао и самим начином компоновања романа „Проклета авлија”.

*

Методолошко начело: „Писац је најбољи методичар” сматрамо кључним, незаменљивим и надахњујућим у методологији модерне методике наставе књижевности због тога што онемогућује да у методичким приступима књижевним делима методологија потисне своју предметност и да се наметне испред наставних садржаја, већ је пре свега у функцији предметности, односно градива, као и одговарајућих васпитних, образовних и функционалних циљева наставе књижевности.

Приликом методолошког и методичког заснивања интерпретације књижевноуметничког остварења, сматрамо да је неопходно увек имати на уму један од кључних теоријских и практичних ставова професора Милије Николића: „Методологија се не одабира – она се ствара”, као и његову напомену да то убеђење потиче из „најбоље наставне праксе”. Професор Николић с разлогом наглашава: „Управо само се у оријентационом поступку методе *бирају*, док у наставним изведбама оне добијају конкретне облике својствене непоновљивом стваралачком чину” (Нико-

лић 2009: 29), што је сасвим у дослуху са његовим тврђењем да је *писац најбољи методичар*, које смо овде ставили у први план и настојали да то методолошко начело покажемо и докажемо.

ЛИТЕРАТУРА

I

- Николић 1999:** М. Николић, *Методика наставе српског језика и књижевности*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Николић 2009:** М. Николић, *Методика наставе српског језика и књижевности*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Николић 1975:** М. Николић, *Књижевно дело у наставној пракси*, Београд: Научна књига.
- Николић 1980:** М. Николић, *У свету знакова. Студије и предавања из методике наставе српскохрватског језика и књижевности*, Нови Сад: РУ Радивој Ђирпанов.

II

- Андрић 1996:** М. Андрић, *Методички прилази књижевноуметничком делу*, Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије.
- Андрић 2002:** М. Андрић, *Методички прилази књижевноуметничком делу, књижа група*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Андрић 1997, 2007:** М. Андрић, *Наставно проучавање народног епоса*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Бајић 1994:** Љ. Бајић, *Методички прилици збирци пријовете прозе*, Београд: Завод за уџбенике.
- Бајић 1998:** Љ. Бајић, *Одабране наставне интерпретације*, Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије.
- Бајић 2008:** Љ. Бајић, *Проучавање хумористичне прозе у настави*, Београд: Завод за уџбенике.
- Вучковић 1993:** М. Вучковић, *Методика наставе српског језика за III и IV годину педагошке академије*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Вучковић 1994:** М. Вучковић, *Драмско дело у настави књижевности и језика*, Београд: Просвета.
- Илић 1991:** П. Илић, *Српски језик и књижевност у наставној теорији и пракси*, Методика наставе, Нови Сад: Прометеј.
- Милосављевић 1985:** П. Милосављевић, *Методологија проучавања књижевности*, Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада.
- Мркаљ 2008:** З. Мркаљ, *Наставно проучавање народних приповедака и предања*, Београд, Друштво за српски језик и књижевност Србије.
- Росандић 1986:** D. Rosandić, *Metodika književnog odgoja i obrazovanja*. Zagreb: Školska knjiga.

Солар 1976: М. Солар, *Теорија књижевности*, Загреб: Школска књига.

Тартаља 1997: И. Тартаља, *Теорија књижевности*, Београд: Завод за уџбенике.

Томашевски 1972: Б. Томашевски, *Теорија књижевности*, Београд: СКЗ.

Milka B. Andrić

“THE WRITER IS THE BEST METHODOLOGIST” – A METHODOLOGICAL CHALLENGE THAT INSPIRES

Summary

The paper discusses the fundamental methodological principle of the theoretical and practical work of the methodologist Milija Nikolić, on which the theory and practice of the modern methodology of teaching literature is based – that when establishing methodological approaches to literary and artistic texts, one should learn the most from the writers themselves, which means that in the methodology applied by the methodologist, the internal approaches to the study of the artistic values of the literary text have priority.

The methodology based on the discovery that the writer is the best methodologist in the theory and practice of the study and interpretation of the literary and artistic achievement confirms its compliance with its essential properties, namely autonomy, self-sufficiency and unrepeatability.

Keywords: methodology, methodology, interpretation, literary work, internal approach, originality, openness.