

Милан П. Милошевић
Универзитет у Београду
Филолошки факултет
Студент докторских студија

УДК 821.163.41.09-31 Игњатовић Ј.
Оригинални научни рад
Примљен: 2. септембар 2019.
Прихваћен: 25. октобар 2019.

РЕАЛИСТИЧНОСТ ФИКЦИЈЕ У РОМАНУ МИЛАН НАРАНЦИЋ ЈАКОВА ИГЊАТОВИЋА

Ајсџракиј: Другачијим од површног не можемо назвати приступ читаоца књижевном реалистичном дјелу који, заведен ауторовим вјештим баратањем миметичком способношћу као и бомбастичним паратекстовима, његов фиктивни наратив, због увјерљивости приказаног, доживљава као непатворену истину. Како је немогуће написати реалистично дјело и остварити реалистички пакт без коришћења ефекта стварности који служи за аутентизацију текста, аутор несвјесно својим описом манипулише свијешћу наивног читаоца.

Погубност узимања књижевне фикције за истину, те разлику између њих двије покушали смо разјаснити исцрпним рашчлањивањем *Милана Наранџића* (1860/3), друштвеног првенца Јакова Игњатовића. Неоправдана једноиповјековна маргинализација првог модерног српског романа, зачета на непрепознавању његове иновативности и оригиналности од стране неразвијене књижевне критике, посебан је потицај за оповргавање увијезених ставова о првом великом наслову српског реализма.

Кључне ријечи: истина, фикција, Јаков Игњатовић, реализам, *Милан Наранџић*, ефекат стварног, реалистички пакт, оригиналност, модернизација.

1. СНАГА КЊИЖЕВНОГ РЕАЛИЗМА

Скепсе начете паратекстовима оличеним у не баш иновативним фразеологизмима којима се издавачи служе при најави новог издања, читалац бива опчињен ауторовим мимезисом, организацијом грађе и аутентизацијом простора. Указавши исувише повјерења дјелу наоко исповиједне садржине, уживалац бива обманут поменутиим техникалијама и, након читања, придружује се пропаганди (не)задовољних читалаца ширећи свој суд о вјеродостојности прочитаног.

„Књижевно дело је естетски предмет, кадар да пробуди естетски доживљај” (Ворен 1965: 277), али он, као једини критеријум на основу којег

површан читалац вреднује текст, ствара се махом јачином слика које у уму производе пишчеви описи. Овакав једнодимензионалан приступ умјетничком дјелу је разумљив ако се узме у обзир став Ги де Мопасана, по којем „реалиста [...] неће настојати да нам покаже отрцану фотографију живота, но ће гледати да нам да потпунију, потреснију и убедљивију слику од саме стварности” (Квас 2016: 211).

Због свог лошег утицаја на неакадемске упражњаватеље и омладину, књижевност је услед ауторовог, тј. пјесниковог потенцирања реалија, логичких расплета и натуралистичких описа постала непожељна још у доба свог развитка. Приписујући јој свакаква, по становнике његове *Државе* опасна својства, Платон је нережимског и пјесника „нечисти”, као и његове телале рапсоде, изоставио из идеалне заједнице. Блажи према утицају фикције био је Аристотел који је њену сазнајну функцију прихватио као битан едукативни елемент у развоју људског ума. Трвења филозофа око ваљаности пјесништва продубљивала су се новим тезама и у постантничком добу. Мислиоци су се тако подијелили на „тврђу струју” која се позива на Платона (уз одступања усклађена са модернизацијом пјесништва) и на оне демократскије чији се суд и уважавање ингеренције књижевности приближавао Аристотеловом. Супротстављени ставови по питању вриједности књижевног дјела највише се дотичу вјеродостојности њеног садржаја.

Бартов *ефекат стварној*, на различите начине манифестован у књижевној фикцији а дефинисан као „[...] детаљ који се по свој прилици помиње ни због чега другог него зарад чињенице да је део представљене стварности” (Принс 2011: 45), понекад оправда Платонове сентенце о опасној природи пјесништва. Млади глумци окупљени око режисера Орсона Велса су 1938. године заједничким снагама уприличили радио-драму *Рајн свјетлова* по истоименом роману Х. Ц. Велса. Њеним јавним емитовањем, захваљујући неоспоривом глумачком дару извођача и „течном” наративу о инвазији ванземаљаца, кроз етер се Сједињеним Државама проширила паника непојмљивих размјера. Ефекат стварног у овом спрегу глуме и књижевне фикције је, као демонстрација миметичке снаге ријечи, потврда учинковитости фикције у реалном свијету. Њена „погубна лаж” садржај је и мноштва асоцијација које перципира наша свијест чак и након површног осматрања платна *Крик* Едварда Мунка. Како посткласична наратологија сматра да се и слика „[...] може посматрати као наратив јер представља слободну илустрацију вербалне историје (приче)” (Милутиновић 2014: 362), тако ћемо и моћан невербални наратив овог платна узети као примјер штетности *ratio*-у идеалног становника Платонове заједнице. Иако би свако понаособ од сопственог доживљаја Мунковог *Крика* исконструисао другачији наратив, све посматраче је на то потакла нелагода коју је узроковао експресивни набој слике.

Снажном наративном аутентизацијом се може похвалити и тзв. „ниска” књижевност. Њена истина, умотана у колоквијалан, „јефтин” језик, лишена реторичке виспренности и стилских фигура, допадљивија је а тиме и супериорнија спрам супарничине – истине „високе” књижевности. Освјешћење које је донијела сексуална револуција у другој половини 20. вијека ослободило је књижевност пробраног рјечника и трајно је тематски еротизирало. Граница доброг укуса је седамдесетих година прошлог вијека била једини критеријум који је разликовао еротско од порнографског штива, истинито или барем могуће од неувјерљивих *pulp* заплета. Како је у бившој Југославији цензура штитила читаоца од несоцијалистичких утицаја избацивањем неподобних цјелина или потпуним забрањивањем дјела (*Чан-џи* Алојза Мајетића), појављивање некраћеног романа *Баршунастої ируїї* Сузана Рог у мјесечним наставцима и са звучно-бласфемичним насловом *Усїомене сїрїїїїїзетїїе из бара на цесїїї Врбовец–Бјеловар* морало је побудити интересовање приличних размјера¹. Изузмемо ли привлачну снагу набрајања пикантерија из туђих живота – поготово познатих особа – не налазимо научан одговор на питање откуд толико занимање за ову конструисану исповијест, поготово након разоткривања идентитета Сузана Рог.

Конзумент оваквог штива, склон вулгарном и опсценом, с намјером бира баш такав наратив јер је лишен могућности поимања лирских колоплета и алегоричних слика те на умјетност гледа као на површно средство за забаву. Придајући превелику пажњу баналностима које су му сасвим достатне за увјеравање у истинитост фикције, он упија ауторове имитације стварног свијета и њима подмирује своје побуде, нпр. воајерске, при читању еротских тривија. Није занемарљива ни референцијалност с којом „[...] писац сопствену субјективност претвара у конкретну слику, производећи реалност” (Квас 2016: 21), а којом читалац бива заведен.

Х. Портер Абот је читаочево давање предности (званично) нефикцијском наративу науштрб фиктивног покушао објаснити преко њихове тврдње „[...] да предочавају причу која је *фактички* тачна” (Абот 2009: 231). Потхрањивање илузије да је прочитано и истинито код наративне публике која

¹У другој години свог излажења (1986), Вјесникова *Ероїшка* је достигла тираж од скоро 200 000 примјерака. Разлог њене енормне популарности не налазимо само у чињеници да је ово био први часопис у бившој Југославији који је научно прилазио сексуалној сфери људске природе. Да је за тај пораст занимања умногоме крива и Сузана Рог, свједочи садржина гомиле писама читалаца упућених на адресу загребачког Вјесника. *Усїомене* су знатижељне читаоце натјерале на прикупљање било каквих података о њиховом аутору. Одговор да је Сузана Рог псеудоним познатог загребачког књижевника Звонимира Мајдака задовољио је само оне сумњичавце који су тврдили да је *Усїомене* морао писати професионални писац због приљежног приступања аутентизацији лика и простора, а не нека анонимна списатељица која то није могла извести без стручне помоћи. Заинтересованост за „исповијести” Сузана Рог није опадала ни послије овог открића, што потврђује и, до данас, написаних пет наставака *Баршунастої ируїїа*.

не жели прихватити или стварно не „[...] зна да су предочене ситуације и догађаји синтетски конструкти” (Принс 2011: 117) еквивалентно је несвјесном нагону. Читалац без студиознијег знања из историје књижевности лакше ће повјеровати паратексту којим је назначена мемоарска нота одређеног наратива јер није довољно упућен у списатељску моду из XVIII вијека и писање лажних исповијести у забавне сврхе. Знајући за горе назначено, Звонимир Мајдак, већ искусни аутор бестселера, тон искрености је са *Баршунастим ируиом* погодио поднасловом и потписујући се псеудонимом чија је једноставност и обичност била у складу са ненадахнутим и приземним сказом првенца Сузане Роџ.

Овим је назначена потреба за *реалистичким иакиом* – споразумом који чине „[...] поверење читаоца у пишчеве речи и вера да књижевност може спознати свет” (Квас 2016: 28). Све што читалац тражи од аутора овим пактом јесте да приповједач буде поуздан и да га не изневјери превеликим удаљавањем од конвенцијама утврђеног логичког слиједа познате му стварности. Аутор успјева одржати читаоца у илузији стварности све док поштује принцип минималног одступања од ње, онакве какву је други потписник уговора о повјерењу познаје или признаје. Овај споразум често не бива нарушен чак ни последице прочитаног паратекста о фиктивности садржаја², што може имати и далекосежне посљедице попут стварања нове теорије завјере на свјетском нивоу након озбиљног поимања и прихватања фиктивног заплета *Да Винчијевој кода* Дена Брауна.

Неуједначене тачке гледишта проучаватеља на истинитост (а самим тим и вриједност) књижевног дјела дјелимично се унификују у прихватању једног од пет модела истине у књижевности. Класификујући наратив по миметичком, епистемолошком, етичком, фигуративном или моделу аутентичности, ми оцјењујемо постигнуто садејство, тј. кохерентност имитираног, знање које преноси читаоцу, етичност његове моралне поуке, утицај фикције на истину стварности и аутентичност остварену кроз искреност аутора. Покушај освјетљавања проблема истине у раном реалистичком роману као што је *Милан Наранџић* Јакова Игњатовића те примјенљивост наведених модела истине на роман нејединствене поетике биће тема овог рада.

2. МИЛАН НАРАНѢИЋ И ИСТИНА

Озбиљнијем позивању српске интелигенције на роду користан рад Јаков Игњатовић приступа 1857. године када излази његов чланак „Поглед

²Због ограђивања од могућег поистовјећивања са стварним ликовима или ситуацијама, многи аутори фиктивности садржаја истакну у паратексту на видљивом мјесту, али га мање образован читалац често не схвати озбиљно.

на књижество”. У њему аргументовано наводи науке у којима смо дефицитарни и којима је хитно потребна млада, научничка „крв” (филозофија, природне и православне науке, филологија, историја). Помак на који подстиче младе „изображенике” донио би и српском народу већи углед у Европи. Поред савјета за напредовање на већини културно-умјетничких релација, Игњатовић се усуђује ревидирати стање у нашој књижевности до те године. Посебну пажњу посвећује до тада потпуно запостављеној прози јер је по његовом „[...]” мненију, Србин објективној поезији наклоњен” (Игњатовић 1959б: 339).

Не занемарује ни обавезну васпитно-поучну ноту у њему, која „[...]” поред здравог хумора, са добрим моралним мотивумом на изображење разних класа дејствовати може” (Игњатовић 1959б: 350). Игњатовић, као и Балзак, романом жели ријешити један велики савремени проблем, што је спајање научног и наративног дискурса у заједничком друштвеном ангажовању, да се читаоцу прошире духовни видици, како би се овај другачије понашао у свакодневици. Поред „аристотеловске” корисности од књижевности и родољубља, прози је приступио и због несигурности у себе као аутора, али и из жеље да је покрене из сентименталистичке обамрлости. Игњатовић 1860. године објављује први реалистички роман (по некима протореалистички) српске књижевности – *Тридесет година из живота Милана Наранџића*.

Игњатовићев друштвени првенац има изузетно једноставну фабулу. На једној од многобројних сједелки у дому Милана Наранџића, одабрано друштво добростојећих пријатеља моли домаћина да им исприча како је стекао богатство. Овај пристаје и уз објешењачки осмијех, без икаквог устручавања, дочарава им своје сиромашно дјетињство, неприродну алаовост од које је боловао, смрт оца и одлазак од куће. Исповијест наставља новелама из веселог студентског живота пештанског *бранденбурџера*. Наранџић није прећутао слушаоцима вјешта избјегавања зајмодаваца, авантуре са слушкињама и све могуће варке које је извео сам или уз помоћ пријатеља Бранка Орлића, иначе његове суште супротности.

Живот на високој ноzi и одијевање по посљедњој моди захтијевали су приличне издатке, па је Милан одлучио да се што прије обогати, јер његовој урођеној лијености некакав осредњи посао није могао донијети жељено. Увидјевши прилику да се, послѣ Орлића, трајно окористи близином и милошћу богате удовице, Наранџић се здушно предаје задатку – освајању милостиве даме. Наслутивши порив који је произвео наклоност према старијој госпођи, удова му поклања повјерење и разне економске послове, али га и држи на безбједној удаљености од своје ложнице, представљајући га у мјесту као рођака. Увидјевши да је двије године изгубио на додворавање, Наранџић вјешто уприличеном намјештаљком погађа мету – женидбу с клазулом, која му обезбјеђује читав иметак по њеној смрти.

Трећину Наранцићеве исповијести заузима његова морална алтернатива – Бранко Орлић. Видаковићевски витез, искрени родољуб и наивни сањалица, Орлић се зближава с човјеком који се отворено подсмјава његовом резоновању. Из тог чудног односа јавља се парадоксално пријатељство, јаче него код људи сличних сензибилитета. Међусобна допуна природа је очита и поред силних препирки, а њих Игњатовић преноси у потпуности.

Други дио *Милана Наранцића* (објављен 1863. године) доноси наставак животне саге познатог нам галантома, сада угледног удовца који, у потрази за *униџерхалијуніом*, обилази разна мјеста, посјећује балове, те пуним плућима ужива у благодетима наслєдства. Склон шали, Милан, удружен са шаливцијом Чиком, прекраћује вријеме приређивањем „вицева” попут оног са лажним женидбеним огласом, важећим само за богате миражцике, чија ће се подобност за титулу гђе Наранцић рангирати по количини новца коју су спремне унијети у брак.

Предах између *абенијајера* Наранцић попуњава помагањем Орлићу да се опорави од посљедица несрећних заљубљивања. Бранкова злехуда срећа са женама кулминира вјенчавањем дјевојке чије је мрачно дјевојаштво њена турска вјешто скрила од младожење и оних који су се у његово име распитивали за „прилику”. Њену праву природу је Орлић брзо открио, али није узмакао, идеалистички увјерен да ће промијенити своју невјесту Ханику. У посљедњој сцени затичемо Милана са видно незадовољним и духом одсутним Бранком који се сели у други град због радног мјеста. Игњатовић нас изводи из романа једноставним растанком без патетичне ноте и опроштаја са слушаоцима: „Једно време опет нећемо се видети” (Игњатовић 1959а: 285).

Потрага за искоришћеним моделима књижевне истине у *Милану Наранцићу* требало би да буде једноставнија него у многим другим реалистичким дјелима. Без претеча прозаиста на које би се могао угледати, без књижевнотеоријског знања и потпомогнут само лектиром из предреалистичког доба, Игњатовић се упустио у списатељску авантуру и успио уприличити роман којим ће привући немалу пажњу публике и критике. Навикли на Видаковићевски сентиментализам, читаоци нису крили своје одушевљење садржином дјела, а савременици ће забиљежити да су у лику Бранка Орлића налазили непатворени идеал просвјешћеног младића.³ Критика још увијек непостојеће књижевности, очигледно жељна једне класичне људске приче, хвали овај Игњатовићев сказ као роман у којем нам, по суду Ј. Ђорђевића,

³Бранко Орлић је био „узор свију јунака” код читалаца из тог времена због својих особина и тежњи, што свједочи др Милан Савић у чланку „Јаков Игњатовић, српски књижевник” (1890, *Јавор*, бр. 4, цитирано у: Скерлић 1965: 189). Објављивање другог дјела *Милана Наранцића* и неистражавање Орлића у идеалистичким стремљењима порозало је лик Бранка Орлића код читалаца, што је по Скерлићу основни разлог за неангажовање Игњатовића на писању трећег дијела.

излазе „[...] пред очи обични људи, с каквима живимо”, док се радња развија „без ножа, пиштоља и отрова, без муње и громава... тихо и природно” (Иванић 1996: 145).

Држећи се свог гесла: „Не требају Србину исплакана, болесна чувства и незадовољство светско, но чиста природност која и у жалости нађе мелема” (Игњатовић 1988: 116), Игњатовић покушава створити нови, „српскији” приступ писању романа и приближити тадашњим читаоцима ову књижевну врсту. Да би постигао ту „чисту природност” којој је стремио, одлучује се за казивачки стил и мемоарски приступ теми, као и на подјелу говора лика и говора писца које налазимо само у назнакама, јер наратер, тј. Миланов слушалац, овдје није развијен карактер⁴. Не желећи навући на себе бијес читалаца због пропагирања занемаривања морално подобних канона у виду нараторових неувијених савјета, Игњатовић је, зарад остваривања етичког модела истине, Милану Наранџићу супротставио Бранка Орлића, младића понајвише налик идеалистима из Видаковићевих сентименталистичких повјести. Не желивши да поларизацијом карактера актера створи код читалаца симпатије за једног од њих, наш писац је, са доступним знањима о композицији дјела, хтио постићи ефекат стварног и њиме објаснити погубност идеалистичког погледа на свијет. Као што смо већ назначили, наклоност коју су читаоци осјећали за Орлића била је производ заосталости њихове лектире за актуелније компонованим наративима, али и производ иритантности насловног антијунака. Њу Игњатовић, као „[...] књижевник без квалификације књижевничке” (Скерлић 1964: 36), није могао постићи другачије него честим поређењем поступака Наранџића и Орлића, тј. инсистирањем на њиховом антиподству:

„У ствари женидбе био сам особитог укуса, сасвим противан Бранку. Бранко је ово држао: Не треба да узме стар младу, нит’ млада за старог да полази: једно, вели, због тога што није пропорција, и ретко је задовољан живот; друго, фамилија често остаје без родитеља и дође у туђе руке. – Гди се једна ил’ друга страна мрзи, не допуштати да се узму, јер је опет ретко добар живот. – Више на оданост и наклоност нег’ на новац гледати, јер ако се случајем новац измигољи, крај пријатељству. [...] За шкрофулозне, ектичаве и богзна какве подаграше не полазити и не женити се, јер им син и унук неће зафалити што су на овом свету.

Ја сам држао: Треба се само богато оженити, па ма каква била; то јест, ја кажем само за мене, а не за другога. – Ако је млада, лепа и богата, утолико боље. – Ако је стара, треба јој по вољи чинити, па гледати да се добро теста-

⁴У *Милану Наранџићу* наратера као појашњивача налазимо тек у пар пасуса на почетку оба дјела и у сачинитељевом *Предговору* којим се исти брани од језика лика: „У овом делу језик није онај исти којим сачинитељ пише, него онакав истоветни каковим је јунак истог дела говорио. Зато молим да се одговорност у том призренију на Милана Наранџића баци”. (Игњатовић 1959а: 27)

мента начини. – Ако ли је болесна, треба јој дати медуцина колико хоће. – Ако је мрзак живот, а богата је, не треба од куће ићи, нит се дати истерати; но треба се чувати. – Ако је високоучена и високовоспитана, нек донесе много новаца, то јест, кажем за мене.” (Игњатовић 1959а: 93–94)

Антиподство је, иначе често у Игњатовићевим дјелима (*Вечити младожења*, *Стиари и нови мајстори*), изузетно симплифициран начин за довођење читаоца у моралну недоумицу: коме дати за право – виспреном и препреденом паразиту Милану („Познавао сам све људе упрсте; знао сам гди како треба живити. На једном месту треба човек овако, а на другом опет онако” (Игњатовић 1959а: 110)) или несналажљивом сентименталисти Бранку („Премда није био тако леп и пријатан као ја, ал’ зато су га даме скоро, ил’ да рекнем бољма гледале нег’ мене, и да је знао како треба са светом живити, и овом приликом мого би постати срећан” (Игњатовић 1959а: 90)). Ова врста контрастирања и стављања читаоца пред релацију морално–неморално у потпуности је испунила етички модел истине, али несумњиво заобилазним путем, што је и самог аутора изненадило и навело на писање другог дјела *Милана Наранџића*. Насловни јунак је због маестрално транспонованог пикареског самољубља и опијености својом промућурношћу („Е, мој Бранко, ти си већ доста читао и читаш, па из моје главе изиђе увек спасителна мисао у невољи шта да чинимо. Није добро много учити и много знати” (Игњатовић 1959а: 88)) био толико иритантан читаоцима да су се они приклонили тек овлаш скицираном пехмајстору Бранку, као и сам Милан, из сажаљења.

Рани српски критичари су исувише оштро судили Јакову Игњатовићу јер овај о Наранџићу говори „[...] без мржње, без презирања, па шта више и без ругања” (Јовановић 1901, у: Скерлић 1965: 197). Неспособна да појми ограниченост сказа и *ich*-форме, као и постизање ефекта стварности, критика се у оповргавању вишеструког значаја *Милана Наранџића* строго држала става о кршењу етичких конвенција од стране насловног „јунака” јер је оно „[...] подложно јакој критици, нарочито с моралне стране” (Скерлић 1965: 110). Наранџић, иако разбијач патријархалне кохезије и сљедбеник анти-традиционалних ставова, сталним увјеравањем слушалаца о неминовности сваког његовог потеза у прошлости умањује величину својих гријехова. Тим и неким морално подобним гестовима (награђивање сиромашних дјевојака које је насамарио огласом; помагање пријатељу) Милан задобија повјерење читаоца и издиже се изнад супарника му Орлића. Својом нестандартношћу лик Наранџића отима се логичној поларизацији, а од потпуног сврставања у негативце спасава га његова злоба, која нема виши карактер, већ се своди на личне потребе.

Зашто не осјећамо одбојност према таквом вјетрогоњи и друштвеном вампиру као што је Наранџић? О заводљивости негативног у литерарном лику доста тога је рекао Никола Милошевић у трактату *Негајивни јунак*.

Његова дефиниција: „Привлачна моћ негативног књижевног јунака условљена је пишчевим интензивним настојањем да читаоцу осветли људску, хуману страну литерарног преступника” (Милошевић 1990: 8), примјенљива је и на Милана Наранџића. Игњатовић освјетљавање Милановог лика препушта њему самом и овај описом генезе „злочина” успијева ублажити читалачку осуду. Захваљујући својој саможивости и промућурности, Милан, иако прекршивши многе моралне конвенције, читаоцу бива довољно симпатичан да га овај рехабилитује и упише међу полунегативце јер његово готованство дјелује наивно спрам гријеха неких литерарних негативаца, нпр. Розалије Придан, двоструке чедоморке из Мопасанове истоимене новеле. У прилог томе иде и то да је Наранџић само послушао свога оца на самрти⁵ и сав се предао, још у школским данима, зацртаном циљу: „Ја тек хоћу да постанем господин и до лаког живота да дођем” (Игњатовић 1959а: 43).

По моделу аутентичности, „[...] аутор дела је искрен уколико тежи томе да говори истину” (Квас 2011: 49). Судећи по овом критеријуму, Милан је изузетно жив лик, најувјерљивији у српској прози 19. вијека. Његов приповиједни свијет јесте махом сачињен од простих синтаксичких релација субјекат – предикат – објекат и не може се похвалити богатством језичких варијабли („Сад Бабука врати се.” (Игњатовић 1959а: 128)), али су ти искази цјеловити а гестови мотивисани и кохерентни са предоченом нам природом актера. Наранџићев пикарески карактер често пређе границу доброг укуса кад је у питању самохвала, али му ни истицања туђих врлина нису ништа мање упечатљива и животворна: „Какав је то плач, каква искреност у Марије! Кад смо се опростили и изљубили, а Марија коњску гриву љуби који нас возе. Заиста смо онда срећни људи били!” (Игњатовић 1959а: 84). Игњатовићева *цел* је и била да пишући роман о савременом друштву ликове у њему очовјечи до мјере која ће читаоцу бити довољна за њихово поистовјеђивање са суграђанима у стварном животу. То је могао само преко приказивања актера у свој њиховој осредњости.

Милан Наранџић је фикција о занемаривању моралних закона зарад индивидуалне среће. Милан, дијете из сиротињске породице, гурао се кроз свијет на разне начине; из школе глади и биједи изнио је лукавство и сурову безобзирност. Стоички је претрпио сваку биједу свог положаја који му је друштво наметнуло. Оно му је одузело понос и поштење, али му је и донијело новац којим је успио надомјестити своје мане. Сплеткарењем себи обезбјеђује женидбу богатом удовицом, коју је недуго потом и наслиједио.

⁵„Куд год пођеш, иди равним путем. Предузми себи раван пут. Немој после ни надесно ни налево; кад с пута сврнеш, губићеш времена, уморићеш се, задоцнићеш се, па ћеш изгубити твој циљ. Нећу да ти кажем: буди ово или оно, но што си предузмеш, к томе напред терај, јер како натрашке ил’ на страну пођеш, доћи ће вече живота, па покајаћеш се.” (Игњатовић 1959а: 34)

До краја романа Игњатовић успијева преко Наранџићевог примјера илустровати примјену Дарвинове теорије у друштву: у сукобу интереса снажнији прождиру слабије, а вјештији варају глупље („Па колико јошт има феле људи, па са свима тима треба знати живити. Но ја сам са свима знао живити. Када видим кога да је маску на себе узео, а ја узем опет другу, па се тако жмурке играмо” (Игњатовић 1959а: 112)).

Писац је допустио да се у роману Милан сам слика, да отворено изнесе своје карактерне црте, па и интимне, које не уљепшава и украшава („Та верујем, ал’ не због твоји’ пачији’ ногу и родиног врата, већ што чују да си богат удовац, па сад би се, наравно, све за тобом помамиле.” (Игњатовић 1959а: 217)), већ отворено говори и предлаже своју саможивост и неморалност. Он пјева хвалоспјеве земаљским задовољствима и ужицима. Уз дозу мазохизма наглашава оне моменте који га унижавају као личност („Ја, дакле, постадо’ камердинером, премда многи ме звали локајем, и то због тога што сам локајску либерију носио” (Игњатовић 1959а: 76)). Наранџић не жели мијењати свијет, пред људима носи маску, крије осјећања и мисли, те шаком и капом у роману дијели животне максиме из свог скитачког живота сналажљивог пробисвјета. Своју филозофију проповједа са добродушном отвореношћу и наивним цинизмом.

Иако нас проучаватељи књижевности увјеравају да „[...] фикционално друштво није (или барем не мора да буде) представа ма које конкретне друштвене стварности (Долежел 2008: 255), Игњатовић нас данас (за разлику од некадашњег читаоца) изненађује успјешношћу пресликавања другог таласа асимилације Срба у Угарској. Огрезлост у хазард, церемоније, кокетерију, крајњу неприродност и сваки, тада популарни, вид кича, Игњатовић је транспоновео лингвистичким миксом културе аустријског малограђанина, тј. локалног *йуріераја*. Да би избјегао моралисање и пристрасност коју је осјећао за „старо доба”, Игњатовић је проблем асимилације исказао из перспективе младића који срастање са сусједним народима не доживљава као пријетњу по свој идентитет. Наранџић је човјек новог доба, усредсређен на успех у друштву и брзо богаћење. Нетипична аполитичност и вредновање људи по њиховом имовном стању, а не по нацији и вјери, још више га удаљавају од размишљања његових предака. Миланово успјешно уклапање у миље продукт је схватања предности новог окружења и одбацивања застарјелих назора из дјетињства. Унијаћење је подразумијевало и помодарско мијењање *йуріермајстјорских* имена у литерарнија: Милан у Емил, Јованка у Јохана, Милка у Емилија. Искварен германизмима и хунгаризмима, језик ликов у роману је доказ више у корист наведене тезе.

Да Јаков Игњатовић заслужује убрајање међу ауторе који, „[...] обузети осећањима искрени су у преношењу својих емоција, те су зато њихови искази истинити и уверљиви” (Квас 2011: 49) доказаће остварење реали-

стичког пакта у *Милану Наранџићу*. Пакт Игњатовић снажи „[...] неком врстом наративног изобиља, које толико обасипа 'бескорисним' детаљима да донекле подиже цену наративне информације” (Барт 1990: 191). Просте реченице често смјењује комбинацијом простих („На зиду неколико контрафа, а на раму једном шеће се једна бубица, што мало наличи на бубамару.” (Игњатовић 1959а: 147)) и помоћу „бескорисних” детаља, попут осталих раних реалиста, поспјешује истину фикције у свом првенцу.

Свој коначан раскид са романтичарским писањем Игњатовић је дао у интеракцији Бранка (агенса) и Милана (пацијенса). У вербалним дуелима овог двојца увијек побеђује рационални Милан са прилажењем свијету и људима без илузија. Наш пикаро у савладавању животних тегоба односи побједу над Бранком, представником *нежних срца* чије „[...] супротстављање није мотивисано идеологијом, нити претрпљеним неправдама, већ њиховим карактерним особинама, превасходно њиховом осећајношћу” (Долежел 2008: 98). Успјех Орлићевих богоугодних акција нарушио би начело минималног одступања фикције од истине, тј. свијета стварног човјековог искуства. Свјестан основних законитости реализма и његове сврховитости за чије раширивање се својски залагао, Игњатовић је знао да „[...] мит мора бити побеђен, сентиментални романтизам савладан законитостима друштвене стварности” (Квас 2016: 146).

А. Ц. Бредли је почетком прошлог вијека назначаво да „уметничко дело није део стварног света, нити је његов одраз [...], већ је свет за себе: независан, потпун, аутономан” (Долежел 2008: 5), али за конструисање *Милана Наранџића* Јаков Игњатовић је преузео приличну грађу из стварног свијета. Иако навођењем стварних дјела, мјеста или лица у фикцији (Мадам де Севиње, Книге, Крајцгасе, Сербенгасе, Чика) она постају дио те фикције, они су и конструкција аутентичног свијета, па самим тим и истине. Игњатовић, попут Наранџића, никад није прежалио слободу ђачког живота, бекријања и шеретлуке у Пешти. Опијен снагом јединства младих људи, до смрти живи распусно, па нас зато не би требало бунити његово често помињање у романима пештанске кафане *Бела лађа* („Ко не познаје Белу лађу? Вредно је да јој спомен потомству остане.” (Игњатовић 1959а: 65)), омиљеног окупљалишта његовог соја – *бранденбургера*. Они су живјели један за другог, дијелили свако добро и зло, те се држали макијавелистичког принципа „циљ оправдава средства”. Тако посвећен земаљским задовољствима, Јаков Игњатовић живио је од 14. до 25. године у Пешти.

Борећи се са својом слабом маштом и жељом да му роман буде пунокрван, Игњатовић прибјегава искуственом реализму, тј. убацивању лично проживљених сцена у дјело. Живојин Бошков, најистрајнији проучаватељ лика и дјела Јакова Игњатовића, документовао је подударност чињеница из живота Бранка Орлића са неким детаљима из пишчеве биографије и тако ве-

рификовао Скерлићеву тврдњу да је Игњатовић у Орлићу сликао себе. Овај рецепт (*Појетиа и адвокай; Увео листак; Васа Решийекй*) није напустио до смрти, која је прекинула његову каријеру писца. Бијег од татора, полагање испита за друге ђаке, идеализам, хусарство, чести изостанци изван постојбине о којима није говорио и несрећна женидба са осамнаестогодишњом Аном Фехир (Ханика у *Наранцићу*) само су дјелић Игњатовићеве животне ризнице којима је задахнуо лик Бранка Орлића. Знатан број личних назора себе средовјечног из периода писања свог првенца (1860–1863) уградио је у Наранцићеву филозофију, али оне наивне, младалачке, придодао је Орлићу.

Игњатовић је изблиза познавао свијет који је сликао. Иако бисмо се као проучаватељи књижевности морали придржавати става да су „[...] фикционалне особе природног света [само] могући парњаци људи, а њихова својства и способности [...] фикционалне пројекције атрибута стварних особа” (Долежел 2008: 126), тврдићемо да су скоро све личности из овог романа фикционизирани Игњатовићеве другари или познаници. Поред Милана који је сликан по моделу Ђорђа Митрића, нотароша села Помаз, и Бранка који је пишчев *алишер ејо*, „препознат” је и Чика. Јован Скерлић назначавача да је симпатични старчић из другог дијела *Милана Наранцића* био Ника Поповић – Чика, из Шида у Срему. Његово постојање потврдила му је прочитана вијест о његовој смрти у *Јавору* (45/1878), коју је овај часопис пропратио кратким поменом: „Из Шида јављају да је тамо лицем на Митровдан умро у својој 75. години након кратког боловања по целом Срему са свога неисцрпивога хумора и оригиналног начина живота познати Чика и кога је српски писац г. Јаков Игњатовић онако вешто и лепо описао у 11. књизи свога романа *Милан Наранцић*. Наша хумористичка књижевност би зацело много добила кад би какво вешто перо описало, штоно реч, ’живот, прикљученија и шаљиве изреке скроз и скроз оригиналнога покојника” (Скерлић 1950: 78).

Као што смо назначили у уводном дијелу, аутор често намјенски конструише наратив по укусу публике. Изузетак није био ни Јаков Игњатовић који је био свјестан да за своју идеју омасовљивања књижевности на српском језику мора придобити и читатељке⁶. Љубавних писама пуних извјештачених осјећања и општих мјеста, која су представљала чари *курмахераја*, у овом роману не мањка. Пишу их сви, чак и кад за њима нема потребе. Пошалица са неосвојивом Јелком Свилокосић, коју ће са *либзбрифом* (љу-

⁶Њихово мишљење о томе шта би књижевно дјело требало садржати писац је уткао у став Милеве Милеуснић из новеле *Једна женидба* („Српски нема ништа модерн; чујем да у њима ништа друго нема, него све се туку, кољу и пуцају; о курмахерају ништа. Немецке и француске књиге све пишу о шармант људима, галант дамама, па какви’ лепо’ абентајера има у њима” – Игњатовић 2013: 22).

бавним писмом) као провјереном комбинацијом започети Милан, даје нам увид у аутентичну колоквијалност садржаја таквих писама:

„Сладчајша госпоце!

Моје перо није у стању све оно што Вас дичи описати. Дозволите ми само изјављење примити да сам ја доста света прошао, ал’ још нисам нашао такову даму, која ми је због своје лепоте и билдунга тако јако срце коснула. Ја сам од Вас Аморовом стрелом рањен. Није ми доста што би ми онај дан који сам с Вами у друштву провео незаборављен остао, но мог је срца жеља и за даље моје срце с Вашим срцем свезати. Ја сам готов за Вас ма каквој се опасности изложити, а уверен сам и с Ваше стране да поред Ваше лепоте и толико куража имате да се нећете љубови ради никакве незгоде плашити, него да ћете оно чинити што Вам срце диктира. Зато молим Вас за одговор, и немојте ме са неизвесношћу мучити, но искрено ми чувство Ваше исповедите, да знам хоћу ли срећан или несрећан бити. Опростите ми да смем казати да Вас милион пути љ... ах не могу, не смем написати, перо ми у руци дркће... Ваш роб...

М. Н.”

(Игњатовић 1959а: 186)

Овај нимало наиван потез кичицом алкавог композитора (каквим ће се Игњатовић посебно показати у позним дјелима) вид је предаха од монотоног аутодијегетичког приповиједања насловног јунака. Дотадашње аукторијалне упадице на час су замијенила писма – стандардна обиљежја бидермајера и епистоларног романа. Не избјегавајући их зарад ефекта стварности, Игњатовић, поред тога што потврђује Живковићеву премису о њемачкој забавној литератури као његовом узору⁷, потврђује и пишчеву жељу за тиражношћу. Без дјелова у којима *Милан Наранџић* подсећа на ласцивне петпарачке романе за слушкиње, Игњатовић не би постигао своју *цел* – писање на *йолзу* народу.

3. МИЛАН НАРАНѢИЋ: РЕАЛИСТИЧКИ РОМАН

У овом раду смо имали намјеру приказати начине моделовања истине којима се Јаков Игњатовић послужио како би остварио хвале вриједан циљ који је сам себи задао – да напише аутентични српски друштвени роман. Игњатовић је са скромним списатељским могућностима покушао задовољити сопствена хтијења изнијета у чланку „Поглед на књижество”, што му,

⁷Иако је Игњатовић, слиједивши реалистички резон, пресликао из стварности Наранџића, Чику и њихове доживљаје а искаркирао себе у лику Орлића, стил и реализација романа су Драгишу Живковића увјерили да он није читао великане реализма, већ њемачку забавну литературу „[...] која је живела, развијала се и цветала као другоразредна или трећеразредна” (Живковић 1997: 112).

без претече и довољно теоретског знања, није био лак задатак. Да је *брудер Јаша*⁸ успио конструисати вјеродостојног представника свог времена те начинити тип и матрицу за потоње галантоме у својим романима (Шамику Кирића, Ђоку Глађеновића) утврдили смо и по томе што Милана Наранџића, првог антијунака српске књижевности, неразвијена критичка свијест није примијетила, али је његовом ствараоцу, након политичког пада, његову неморалност не једном пребацила. Читаоци, неупућени у токове реализма а склони Љубомирима и сличним сентименталистичким калупима, такође нису правилно схватили *цел* Игњатовићевог *Наранџића*. Како је то пошло за руком нашем писцу и то већ у првом његовом роману са друштвеном тематиком, иако је и сам тврдио да је *Пајиници*, свом данас потпуно скрајнутом роману, „[...] посветио пажњу коју до тада и многа његова боља и успелија дела нису завредела” (Орсић 2015: 149)?

Да би постигао ту „чисту природност” којој је стремио и „[...] главно активно лице живота и маште о животу обу[као] у спољашње тело” (Бахтин 1991: 31), Игњатовић је морао приступити изради ликова по реалистичком начелу, што је и урадио изабравши за *Милана Наранџића* канон традиционалног реализма, тј. пикарски роман. Иако на позадини архаичне технике излагања и уз видљив напор да се „[...] одржи у складу ’психологичан моменат са реалистиком’” (Орсић 2015: 149), Игњатовић је први од наших писаца успио поспјешити фиктивни сказ инфилтрацијом искуственог реализма. Уношење проживљених ситуација у фикцијски наратив није никаква иновација у националним књижевностима земаља које су већ имале чврсту реалистичку традицију, иако Жорж Санд тврди да је „уобразиља уметника само [...] покатак у присној вези са њиховим животом”, те да је њему „потребно да кроз своје остварење напусти овај искуствени свет који га тишти, спутава, обеспокојава и који му је досадан” (Долежел 2005: 5). Иоле приљезнији проучаватељ опуса нашег великана примијетио би доста сличности између поступака и ставова Игњатовићевих јунака и његових личних, нама данас познатих из *Рајсогија из њрошлої срїскої живоїиа (Мемоара)* и сачуване преписке. Биографизам, сагледан без болећивости, *Милану Наранџићу* не одузима на снази нити аутентичности. Пунокрвност насловног јунака постигнута нараторовим вицкастим самоогољавањем и уз сва ограничења *ich*-форме (овлашна освјетљавања споредних ликова, немогућност појашњавања ситуација којима наратор није присуствовао) увелико је изнад очекивања која смо могли имати од писца почетника без знатног књижевнотеоријског знања. Игњатовић нам је у Милану моделирао једног параде-

⁸Један од најоштријих оспораватеља лика Јакова Игњатовића био је његов дугогодишњи пријатељ Јован Јовановић Змај. Често му је посвећивао шаливе пјесмице у којима га је називао *брудер Јашом* алудирајући притом на његов германизмама искварени српски језик.

ра, чији је говор из популистичког штива научена поза и којем је функција стварање програмиране али дјелотворне емоције.

Јакову Игњатовићу титулу прегаоца није обезбједила чињеница да његов првенац није препознат као узор ни у једном дјелу српског реализма, већ су то учинили прво агитаторски чланци о потребама и проблемима у српској књижевности, да би то почасно звање потврдио са *Миланом Наранџићем*. С њим је сентандрејски великан отворио ново поглавље у српској књижевности, тј. епоху у којој „почиње истинска замена измишљених догађаја посматраним догађајима, или [...] догађајима тако причаним као да су се десили у животу” (Мопасан 1960: 37).

ЛИТЕРАТУРА

ИЗВОРИ

Игњатовић (1959а): Јаков Игњатовић, *Милан Наранџић*, Одабрана дела I, Нови Сад – Београд: Магица српска – СКЗ.

Игњатовић (2013): Јаков Игњатовић, *Једна женидба*, Београд: Ringier Axel Springer.

ОПШТА ЛИТЕРАТУРА

Бахтин (1991): Михаил Бахтин, *Аутор и јунак у естетској активности*, Нови Сад: Братство–Јединство.

Велек, Ворен (1965): Рене Велек, Остин Ворен, *Теорија књижевности*, Београд: Нолит.

Долежел (2008): Лубомир Долежел, *Хетерокосмика*, Београд: Службени гласник.

Квас (2011): Корнелије Квас, *Истина и поетика*, Нови Сад: Академска књига.

Квас (2016): Корнелије Квас, *Границе реализма*, Београд: Завод за уџбенике.

Мопасан (1960): Ги де Мопасан, Развој романа у XIX веку, *Реализам*, Сарајево: Свјетлост, 34–42.

Милошевић (1990): Никола Милошевић, *Неаитивни јунак*, Београд: Белетра.

Милутиновић (2014): Дејан Милутиновић, Посткласична наратологија, у: *Свети у књижевности – књижевности у свету*, тематски зборник радова, Ниш: Филозофски факултет, II, 358–369.

Портер (2009): Х. Портер Абот, *Увод у теорију прозе*, Београд: Службени гласник.

Принс (2011): Џералд Принс, *Наратолошки речник*, Београд: Службени гласник.

ПРЕДМЕТНА ЛИТЕРАТУРА

Барт (1990): Ролан Барт, Ефекат стварног, *Трећи програм*, 85, Београд, 190–196.

Живковић (1997): Драгиша Живковић, Бидермајерски стил романа Јакова Игњатовића, *Европски оквири српске књижевности*, књига 2, Београд: Просвета, 101–132.

Иванић (1996): Душан Иванић, Српски реализам, у: Милорад Јеврић (прир.), *Основи српског реализма*, Бања Лука – Београд: Бесједа – Ars libri, 129–175.

Игњатовић (1959б): Јаков Игњатовић, Поглед на књижество, *Одабрана дела II*, Нови Сад – Београд: Матица српска – СКЗ, 335–353.

Игњатовић (1988): Јаков Игњатовић, Србин и његова поезија, *О књижевности*, Одабрана дела Јакова Игњатовића, Нови Сад – Приштина: Матица српска – Јединство, 90–171.

Кашанин (1977): Милан Кашанин, Трагичност периферије, *Изабрани есеји*, Београд: Рад, 79–108.

Орсић (2015): Срђан Орсић, *Лик странца у српском роману 19. века*, докторска дисертација, Нови Сад: Филозофски факултет.

Скерлић (1950): Јован Скерлић, Друштвена средина у Игњатовићевим књижевним делима, *Одабране књижевне студије*, Загреб: Државно издавачко предузеће Хрватске, 75–84.

Скерлић (1964): Јован Скерлић, Предговор *Васи Решићкију*, *Писци и књижевност III*, Београд: Просвета, 15–25.

Скерлић (1965): Јован Скерлић, *Јаков Игњатовић*, књижевна студија, Сабрана дела Јована Скерлића, књига 12, Београд: Просвета.

Milan P. Milošević

University of Belgrade

Faculty of Philology

PhD student

REALISTIC CHARACTER OF FICTION IN JAKOV IGNJATOVIĆ'S NOVEL *MILAN NARANDŽIĆ*

Summary: If seduced by the author's skillful use of mimesis, as well as by bombastic paratexts, a reader considers the fictional narrative, due to the persuasiveness of narration, to be the genuine truth; such an approach to a realistic literary work is quite superficial. Since it is impossible to write a realistic literary work and make a realistic pact with readers without using the effect of reality in order to authenticate a literary text, the author unconsciously manipulates the naive reader.

This paper deals with mistaking literary fiction for the truth and with the difference between those two, through a thorough analysis of *Milan Narandžić* (1860/3), the first novel written by Jakov Ignjatović. Unjustified, century and a half long marginalization of the first modern Serbian novel, based on literary critics' failure to recognize its innovativeness and originality, can serve as an incentive to refute preconceived opinions of the first important piece of Serbian realism.

Keywords: truth, fiction, Jakov Ignjatović, realism, *Milan Narandžić*, effect of reality, realistic pact, originality, modernization.