

Бранко А. Илић  
Универзитет у Крагујевцу  
Факултет педагошких наука у Јагодини  
Катедра за филолошке науке

УДК 821.163.41-31.09 Игњатовић Ј.  
<https://doi.org/10.18485/uzdanica.2020.17.1.1>  
Оригинални научни рад  
Примљен: 28. фебруар 2020.  
Прихваћен: 11. мај 2020.

## ТРИДЕСЕТ ГОДИНА ИЗ ЖИВОТА МИЛАНА НАРАНЦИЋА – ПРВИ СРПСКИ ХОМОДИЈЕГЕТИЧКИ РОМАН

*Ајсџиракџи:* Рад се бави специфичним положајем првог српског реалистичког романа из 1860. године – *Тридесет година из живота Милана Наранџића* Јакова Игњатовића, који је, у исто време, и почетни текст замишљеног субжанровског низа српског хомодијегетичког романа. Анализирају се извори и узорци Игњатовићеве приповедачке стратегије, али и иновативна и оригинална наратолошка решења која су била непримењена или занемаривана у ранијим интерпретацијама овог текста. Указује се на могућа тумачења романа и његов значај у контексту даљег развоја српске романескне прозе.

*Кључне речи:* хомодијегетичко приповедање, роман, роман у првом лицу, Јаков Игњатовић, српски реализам.

### 1. ЈАКОВ ИГЊАТОВИЋ И ПОЧЕТАК СРПСКОГ РЕАЛИЗМА

Положај Јакова Игњатовића у историји српске књижевности пре свега одређује чињеница да је, без сумње, реч о нашем најважнијем романописцу XIX века. Да изнесена констатација не представља претеривање сведочи и следећи податак: поред неколико мање важних историјских романа романтичарско-авантуристичког типа, Игњатовић је објавио (за 25 година, од 1860. до 1885) чак осам књига са тематиком из савременог друштвеног живота (угарских Срба), од којих се макар четири могу сматрати утицајним и важним текстовима српске књижевности XIX века, а, међу њима, о најмање једном ваља говорити као о антологијском у жанру српског романа. Мада поменути број не мора да делује посебно импресивно, јаснија слика обима и значаја романескног стваралаштва овог писца добија се тек када га упоредимо са другим ауторима доба: Лазаром Комарчићем, на пример, најплоднијим романописцем српског реализма (Иванић, Вукићевић 2007: 199), који је у нешто дужем временском периоду, од 1880. до 1909. године, објавио укупно

десет романа. Треба признати, ипак, да квалитет и уметничка вредност доброг дела текстова оба поменућа аутора могу лако бити доведени у питање. Међутим, важније од тога јесте подсетити се чињенице да током последњих деценија, и све до пред крај XIX века, српски реализам бива доминантно обележен приповетком, а његова спорадична романсијерска делатност у великој мери почива на стваралаштву управо поменуће двојице (често) потцењиваних писаца (Иванић 2002: 207).

О Игњатовићевој непостојаној и само делимичној припадности каноу „зрелог” реализма, његовом прецедентном положају у односу на остале српске реалисте, као и идеолошкој и поетичкој блискости са оновременим романтичарским покретом, писали су различити аутори кроз читав век књижевноисторијског проучавања српске прозе (Скерлић 1965; Деретић 1964; Живковић 1967; Глигорић 1970; Јеремић 1987; Иванић 2002; Милошевић 2019). Са друге стране, колико год изгледало да су термини *романтизам* и *роман*, чак и у етимолошком смислу, јасно сведочанство о блиској вези једне стилске епохе и једног жанра, заправо је тек реципрочна зависност *реализма* и *романа* у европским оквирима коначно потврдила дигнитет овог до тада потцењиваног књижевног облика, а недуго затим промовисала га и у, безмало, синоним за (савремену) књижевност. Ову чињеницу додатно потврђује и обрнут процес који се одиграва у исто време: наиме, новоуспостављена жанровска хијерархија друге половине XIX века, са романом у зениту, доминантно је одредила и статус *реализма* као владајуће поетичке и књижевноисторијске парадигме (јер би некакав „реализам без романа”, хипотетички посматрано, представљао само прелазну фазу романтичарског пута у модерну). Отуд, суочени са перспективом великих европских књижевности из које се роман пре реализма још увек не сматра „правим романом” (а у српској књижевности такав тек са Игњатовићем настаје), а реализам без романа (ипак) није „потпуни” реализам, потом и са чињеницом да осим Игњатовићевих, пре последње деценије XIX века, других реалистичких романа у нашој средини готово и да нема, постаје много јасније да се сагледавање положаја и значаја овог аутора и не може проводити одвојено од уочавања његове промотерске улоге у формирању жанра.

У том смислу је посебно занимљиво да управо оно дело које се обично узима као наговештај почетка и „прва страница” српског реалистичког романа, *Тридесет година из животоа Милана Наранчића* (1860) (који, узгред, за неких тридесет година умањује и кашњење српског за европским реалистичким покретом), представља, у исто време, и први српски *хомодијетички* роман. И упркос томе што ће се показати да је приповедни образац овог текста кудикамо више окренут прошлости и опонашању наративних стратегија седамнаестог и осамнаестог него што антиципира поетолошка стремљења двадесетог века, ипак има и неке (књижевно)историјске правде у чињеници да се управо Јаков Игњатовић, зачетник српског реализма (Деретић 1981:

109), неочекивано појављује и као писац првог српског романа доминантно приповеданог из перспективе јунака.

Треба, ипак, истаћи да је овде реч искључиво о својеврсној књижевнoисторијској коинциденцији. Наиме, осим удруженог почетка, у деценијама које следе након *Милана Наранџића* реалистички роман и хомодијегетичко приповедање имаће мало тога заједничког. Као што ће сваки наредни Игњатовићев текст моделу приповедања „учесника у догађањима” претпоставити поступак „објективне” нарације, као „зрелији” и уметнички вреднији, тако ће и српски реалистички роман у целини избегавати хомодијегетичко приповедање као анахроно и реализму не сасвим прикладно казивање, уз поједине веома ретке изузетке. Игњатовићево постепено удаљавање од романтичарске традиције, а уједно и његово јасно приближавање очекиваном реалистичком концепту, може се скоро хронолошки пратити у наредним романима овог аутора. Тако, на пример, у *Васи Реићекџићу*, књижевноисторијски „постављеном” на пола пута од романтизма према реализму (Деретић 1981: 127–129), Игњатовић ће, ипак, поновити позицију приповедача у првом лицу, али особине овог наратора биће потпуно различите од јасне и недвосмислено хомодијегетичке поставке јунака-приповедача Милана Наранџића из претходног романа. Понављање приповедног обрасца је, дакле, само привидно, јер овог пута наратор није један од протагониста већ посредник-сведок који, додуше, на описани начин започиње приповедање, али се убрзо трансформише у *свезнајућег приповедача*, и као такав остаје ван света приче у највећем делу текста.

У наредним својим романима Игњатовић се још више удаљава од позиције субјективног приповедача и најрадије бира хетеродијегетички глас посматрача са стране, реалистичког „објективног” наратора, те су овим моделом приповедани и *Чудан свет*, *Тријен сјасен* и *Вечити младажења*, дела која обележавају период креативног успона нашег писца, као и два последња романа, *Сјари и нови мајстори* и *Пайиница*, често означавани као тенденциозни и неуспели, везани за његов стваралачки залазак (Деретић 1981: 133–136). Управо ће приповедање лишено субјективне перспективе учесника у догађајима постати правило у познијем Игњатовићевом романескном стваралаштву и таква ће наративна поставка и од стране критике бити тумачена као уметничко побољшање и даљи продор према правом реалистичком роману.

Очигледно је да *Милан Наранџић* представља почетни корак, али и, посматрано из перспективе целокупног стваралаштва овог аутора, важан изузетак у његовом стваралачком кругу. Најкраће речено: Јаков Игњатовић се, након кратког романтичарског периода на самом почетку, тематски окреће поетичким захтевима реализма, али, у прво време, остаје и даље подређен наративним поставкама романтичарског и, још више, предромантичарског доба, од којих се касније све брже и одлучније удаљава. Самим тим је и значај нашег првог реалистичког (и првог хомодијегетичког) романа, како у књижевноисторијском тако и у наратолошком смислу, непроцењив.

## 2. МИЛАН НАРАНЦИЋ КАО ПИКАРСКИ РОМАН

Када на једном месту тумачи *Вечитој младожењи*, несумњиво најзначајније Игњатовићево дело, Љ. Јеремић као важну особину приповедне стратегије овог текста истиче да се аутор свесно „одрекао коришћења пустоловних и мелодрамских сижеа са карактеристичним низовима случајности и неочекиваних расплета” (Јеремић 2005: 5). Тиме, заправо, указује на најважније особине првих Игњатовићевих романа (1855–1862), пре свега оних, данас „заборављених”, историјско-романтичних из почетног периода његовог стварања, али се, у исто време, ова констатација односи и на (прото)реалистички текст – *Тридесет година из животоа Милана Наранчића*. Управо су *пустоловина* и *мелодрома* сижејне основе на којима почива композициони поступак грађења фабуле овог дела које у великој мери понавља образац романтичарског проседеа, али чији је фиктивни свет, за разлику од Игњатовићевих претходних „исторических сотворениа”, обележен јасним референцама на савремени живот. О преузимању старијег, пикарског модела композиције (Деретић 1981: 111) најпре сведочи једноставна хронолошка структура приповедања ослоњена на аутобиографско казивање наратора, али и проблематична етичка позиција главног јунака (и приповедача) који живи на маргини друштва и добро познаје и користи његове механизме и слабости (Скерлић 1965: 196). Овоме свакако треба додати, и то не као најмање важно, константно и преовлађујуће присуство ироније и сарказма у приповедању.

Пикарски роман се у жанровском смислу обично повезује са неколиким особинама текста: (1) реалистичким поступком сликања друштвене маргине, (2) епизодичном линеарном структуром нарације коју формално обједињује живот једне личности (пикара) и, најчешће, (3) сатиричном жаоком. По правилу, ради се о „несташлицима једног ведрога неваљалца који живи од своје памети и показује мало или нимало промена карактера кроз дуги низ авантура” (Харфам, Ејбрамс 2012: 253). Сижејна организација *Милана Наранчића* у потпуности одговара претходним дефиницијама појма. Додуше, сам термин пикарски роман и нема прецизно и до краја профилисан књижевнотеоријски статус, а један број тумача одавно стоји на становишту да такав жанр, заправо, и не постоји, пошто су разлике између појединачних дела често очигледније од сличности међу њима (Ајсенберг 1979: 212).

Пикарско у *Милану Наранчићу* и не узимамо у најстрожем смислу речи (који је, заправо, у блиској и непосредној вези са шпанским узорима, а они у Игњатовићевом случају свакако нису могли играти пресудну улогу), већ у једном ширем и слободнијем значењу термина (Гиљен 1982: 75). Наиме, када се тврди да је роман *Тридесет година из животоа Милана Наранчића* у композиционом, тематском и приповедачком смислу близак хумористичком и авантуристичком роману пикарског типа, о чему је у нашој науци писано још почетком 20. века (Скерлић 1965: 187–201), не указује се на директну

везу и утицај пикарске традиције на Јакова Игњатовића, већ пре свега на снажно, али посредно деловање старијег романа, оног из XVII и XVIII века, на романтичаре средине XIX, па тиме и на нашег аутора. Отуд не треба да чуди што је Игњатовић радо преузимао популарна нараторолошка и композициона решења која бисмо данас одредили као клише.

Колико год изгледало да први српски роман са тематиком „из друштвене стварности” долази са жанровске периферије и многим својим особинама представља књижевни покушај занемарљивог значаја у односу на каснија успелија остварења, постоје неке занимљиве поставке, првенствено у нараторолошком смислу, које траже да се овом тексту посвети нешто више пажње. Позиција приповедача-јунака коју, опонашајући старије узор, Игњатовић у свом роману користи, отвара, сама по себи, нека важна питања и открива унутрашњу сложеност хомодијегетичког приповедања која утиче како на разумевање овог дела у целини тако и на даљи развој жанра романа у српској традицији.

### 3. КАЗИВАЊА У ПАРАТЕКСТУ

Пре него што се пажљивије позабавимо самим хомодијегетичким приповедачем у лику Милана Наранџића, веома је занимљиво испитати начин како Игњатовић, на почетку романа, успоставља и гради почетну приповедну инстанцу. Реч је о стратегији удвајања наративних позиција (поступку такође познатом из романа XVII и XVIII века) као различитих, међусобно повезаних, равни приповедања.<sup>1</sup>

Из нараторолошког угла посматрано најинтересантнији део Игњатовићевог романа јесте управо његов почетак, јер све оно што следи након почетних неколико страница представља уобичајено испуњавање једног прилично неинвентивног сужејног обрасца и открива хронични мањак брижљивости Игњатовића као писца. Поменути сложени наративни оквир изграђен је на необичан и, за разумевање значења романа, пресудан начин. Он је започет најпре у *паратексту* (Женет 1991: 261), кроз успостављање позиције подразумеваног писца као *приређивача записа* (прва, почетна и оквирна инстанца приповедања), а затим и увођењем самог јунака-приповедача (као друге, унутрашње, у суштини носеће инстанце – исходишта саме наратије) чије ће екстензивно хомодијегетичко приповедање обележити читав роман. Поменути сложени наративни оквир потребно је нешто подробије описати.

Први корак у његовом формирању опажамо у облику једне обећавајуће приређивачке напомене, дате у прологу романа пре формалног почетка приповедања. Иако би могло да изгледа да се писац, Јаков Игњатовић, на

---

<sup>1</sup> *Narrative levels* у Женетовој терминологији (1988: 227–231).

овом месту заиста, у сопствено име, извињава због некоректности језика свог јунака-приповедача, немогуће је не препознати иронијски отклон у начину како је то извињење изречено. У исто време, говорећи „у сопствено име” на спољашњем оквиру текста, аутор постиже један важан ефекат: наглашава изворност и *ауџентичносћ* најављене насловне личности. Наиме, у врло кратком предговору, састављеном од свега тридесетак речи, *сачиниџељ*, како се на крају потписује писац истог, унапред се извињава читаоцима и, у извесној мери, ограђује од садржаја књиге коју представља – пошто је језик у њој „онакав истоветни каковим је јунак истог дела говорио”. Отуд, наставља обазриви сачиниџељ, „молим да се одговорност у том призренију на Милана Наранџића баци” (Игњатовић 1959: 27).

Овакав пролог је више него занимљив, упркос очигледној чињеници да представља део наративне конструкције уобичајене за почетак старијег романа (Марчетић 2003: 87). Наглашеним извињењем због језичке *нечисћо-џе* само приповедање се најављује као аутентично, лично сведочанство-исповест, али се указивањем на проблематични језик те исповести индиректно алудира на нешто много важније – на проблематичност моралних ставова онога ко сведочи и, у исто време, наговештава иронијска дистанца према тим ставовима.

Оправдано је поставити питање треба ли читати предговор *сачиниџеља* као саставни део текста романа. Другим речима, да ли ово кратко обраћање читаоцу пре почетка ваља приписати Игњатовићу писцу – „реалној” личности, или оно ипак јесте сам почетак – дакле припада „подразумеваном аутору” текста. Колико год изгледало да се одговор сам намеће, ипак га није могуће једноставно дати. По правилу, пролог се као део паратекста у дословном смислу налази на непостојаној граници између самог текста романа (који, опет, недвосмислено почиње тек на следећој страници књиге) и онога што тај текст окружује, али само није текст (име аутора, корице, илустрације, предговор издавача, подаци о писцу и сл.) (Женет 1991: 261). У овом случају је посебно важно то што поменути предговор није само формална припрема и најава за причу која следи, већ он дословно води право ка хомодијегетичком приповедању у самом тексту. Отуд је, то треба нагласити, његова функција значајнија од „уобичајене” улоге паратекста.

Како бисмо одговорили на постављено питање о могућим начинима читања Игњатовићевог пролога, упоредићемо га са једним примером сличних размера и положаја, али нешто другачијег типа (који, узгред речено, такође долази из важног хомодијегетичког романа српске књижевности). Цитираћемо кратки предговор роману *Дервиш и смрт* Меше Селимовића:

Када бих умио да напишем најлепшу књигу на свијету, посветио бих је својој жени Дарки.

Овако ћу засвагда остати дужник њеној племенитости и љубави. И све што могу то је да са захвалношћу поменем њено име на почетку ове приче, која, као све друге, говори о тражењу среће.

ПИСАЦ

(*Дервиш и смрт*: 5)

Очигледне су сличности између два пролога. Најпре, оба су кратка; затим, у њима се помиње име једне особе; и, на крају, нису потписана именом аутора већ његовом функцијом у односу на дело (*сачинишћел*, односно *писац*). Међутим, разлике су још уочљивије и важније од сличности. Осим што један текст (Игњатовићев) представља извињење читаоцу (чију је иронијску сенку, најблаже речено, немогуће игнорисати), а други изјаву захвалности конкретној личности (која, са своје стране, не би смела да буде чак ни благо иронијски обележена), потпуно је јасно да је Селимовићев предговор окренут *од* текста, а Игњатовићев *према* тексту. Притом мислимо на спомињање једне „стварне”, „историјске” особе, Дарке Селимовић, као и њено очигледно неприпадање свету романа, што стоји у потпуној супротности према *сваљивању кривице* на „проблематичног” Милана Наранџића, управо главног јунака и наратора приповести која одмах после пролога треба да крене.

Игњатовићев предговор роману, колико год изгледао као спољашњи увод и „искрена” реч извињења аутора, заправо недвосмислено припада тексту, а управо га то и чини ванредно занимљивим. Разумети Игњатовићев предговор као стварно жаљење због „мађарштине” и искварености језика насловног јунака (у време када се проблему чистоте језика заиста поклањала значајна пажња, са чим Игњатовићева иронија очигледно рачуна) било би једнако наивно као и поверовати приповедачу, само неколико страница касније, када на једном месту каже да му је „отац песницама помагао” да лакше прогута резанце којима је, вечито гладан, напунио уста.

Осим иронијског сенчења, о чему ће касније бити још речи, Игњатовић оваквим уводом у причу постиже још неке предности. Инсистирањем на језичкој посебности свога наратора овај аутор најављује традицију грађења „аутентичног приповедачевог говора” у српском роману. Он ће бити пресудан за стварање једног посебног подтипа хомодијегетичког романа, удаљеног од *Милана Наранџића* добрих стотину година, наговештавајући, од самог почетка, да поменута аутентичност казивања неминовно мора бити и *језички уићемељена*. Наравно, не смемо занемарити и у оно време уобичајено коришћење облика *сказа* (који су касније са више пажње и успеха неговали и други српски реалисти у жанру приповетке, угледајући се пре свега на Гогоља), али можемо наслутити и једну врсту свести о говорној изворности казивања, за каквом ће трагати аутори „стварносне прозе” читаво столеће касније, шездесетих година двадесетог века. Игњатовић, заправо, овим започиње једну

засебну хомодијегетичку (под)врсту приповедања у роману која подразумева *непосредно казивање*, живи говор наратора, „сирово” усмено приповедање, за разлику од, са једне стране, различитих облика *хомодијегетичког записа* приповедача, или, са друге, непосредног „приказивања тока свести” јунака.

#### 4. МИЛАН НАРАНЦИЋ КАО ХОМОДИЈЕГЕТИЧКИ ПРИПОВЕДАЧ

О потенцијалу двоструко постављеног исходишта нарације, описаног у претходном поглављу, сведочи и следећи ауторов корак у истом правцу, изведен сада не више у прологу већ недвосмислено у самом тексту, одмах у продужетку напоменом најављеног казивања, на првим страницама романа. Не само што личност која се читаоцу обратила из предговора јесте део света књиге, већ представља и *екстрадијегетичку инстанцу* „задужену” да започне оквирну причу. Свезнајући приповедач у првим реченицама почетног поглавља, у директној комуникацији са претпостављеним читаоцем, „силазећи” из паратекста у текст, представља насловног јунака:

Милан Наранцић често је своје пријатеље на ручак и вечеру звао и с њима је при добром јелу и вину веселе часе проводио.

Питаћеш ко је тај Милан Наранцић?<sup>2</sup>

То је један човек од сиромашног оца и матере, па је опет себи стекао жену са великим имањем, и то чрез разне странпутице живота.

(Милан Наранцић: 29)

Тиме коначно бива уведен најављени контроверзни хомодијегетички приповедач који ће ускоро и дословно преузети реч и започети секундарну (*инијерадијегетичку* (Женет 1983: 227–231)), али у тематском смислу средишњу причу романа (Марчетић 2003: 249). Савременог читаоца може разочарати чињеница да баш ништа од предговором и почетком романа наговештене игре у равни приповедних инстанци неће бити даље развијано у наставку текста, нити на било који други начин искоришћено до његовог краја. Позиција екстрадијегетичког приповедача са оквира, онако вешто и на малом простору успостављена, бива изненада напуштена, а затим и потпуно заборављена, те овај „необични” почетак свакако пре треба приписати опонашању модела старијих романа (Марчетић 2003: 87) него свесном покушају иронијског удвостручавања наративних нивоа. Захваљујући томе је и могуће говорити о *Милану Наранцићу* као нашем првом *хомодијегетичком роману*. Наиме, доминација овог приповедног облика ничим неће бити нарушена до

---

<sup>2</sup>Подвукао Б. И.



последње странице, а започети екстрадијегетички оквир са почетка романа остаје као никада недовршена наративна конструкција.

Приповедање се потом наставља онако како смо од Игњатовића навикли: почетна локализација јунака, сликање његовог друштвеног окружења, али већ након првих неколико уводних пасуса екстрадијегетички приповедач са оквира се повлачи и жури да свом јунаку и буквално што пре „преда” реч:

Сви су га слушали са највећим удовољством, и што је год више говорио, све им је љубопитство више расло.

Дакле Милан Наранцић ово приповеда:

„Ја сам се родио у варошици Н. год. 182..., и то у цичој зими, зато и јесам тако здрав. Мати ми је била родом [...]

(Милан Наранцић: 30)

После ноторног исказа: „Дакле, Милан Наранцић ово приповеда: [...]”, хомодијегетички приповедач узима слово и не испушта га дванаест следећих поглавља или више од стотинак страница, све до самог краја текста. Читалац је препуштен „устаљеном Игњатовићевом информативно-наративном стилу” (Иванић 2002: 210) и никаквог накнадног подсећања на оквир приповедања више неће бити. Екстрадијегетичка инстанца приређивача записа остаје неповратно заборављена, а роман се дословно завршава последњим реченицама самог приповедача:

Жао ми је Бранка. Ако о њему што чујем, преповедићу вам.”

(Милан Наранцић: 138)

Тада се, коначно, затварају и ови веома давно, још на самом почетку приче, на другој страни текста, отворени наводници, који, да будемо сасвим прецизни, унутар себе обухватају читав један недвосмислено хомодијегетички роман. Тиме се, у формалном смислу, композиција целине оставља отвореном, а интригантна замисао са надређеном екстрадијегетичком инстанцом недореченом.

Додуше, повратка на почетну позицију аукторијалног приповедача има, али тек на почетку наставка романа, написаног и објављеног пар година касније (1863). У наратолошком смислу препознајемо поновљени клише употребљен и на почетку првог дела: неколико реченица „сачинитеља”, а онда се „реч” наново предаје хомодијегетичком приповедачу, Милану Наранцићу, који је опет неће, као ни у претходном случају, испуштати до самог краја, када се приповедање механички прекида, без праве завршнице и епилога.

О посебности овог наративног облика у оквирима целовито посматране Игњатовићеве поетике сведочи и чињеница да се описаној поставци наш аутор неће враћати више никада, чак ни у сличним приповедачким формама. У *Васи Реићекџићу*, на пример, када се привидно хомодијегетички припове-

дач-сведок буде упуштао у казивање, његова перспектива заправо никад неће постати и дословно унутрашња, а то дефинитивно неће бити случај у „објективном” наративном проседеу ауторових позних дела. Ова чињеница додатно истиче необични статус Милана Наранџића, као приповедача, у односу на све друге Игњатовићеве нараторе.

## 5. ТРАДИЦИЈА И ИНДИВИДУАЛНИ ДОПРИНОС

За разлику од традицијом условљене инсталације екстрадијегетичког приповедног оквира, о коме смо досад говорили, сам наратор (унутрашње приче) представља оригиналну и занимљиву Игњатовићеву креацију. Иако то није видљиво на први поглед, статус приповедача у овом тексту налази се, заправо, на несигурној граници између две различите наратолошке позиције и то га чини сложенијим од уобичајеног хомодијегетичког наратора у старијем роману на који се Игњатовић очигледно угледао. Таква позиција ипак отвара могућност истовременог постојања две различите равни приповедања, иако она више није део експлицитне поставке спољашњег и унутрашњег приповедног оквира, већ последица сложености позиције самог казивача приче.

Очигледно је да у роману имамо *исповест акционог учесника* – наиме, Милан Наранџић нам се представља као главни јунак свог сопственог причања (женетовски *аутодијегетички* облик приповедања). Међутим, на томе се не завршава хомодијегетички потенцијал овог необичног наратора. Иако не одмах јасно, како роман одмиче препознајемо још једну перспективу, *нарацију ђосмајрача* – исти Милан Наранџић, али овог пута само као *учесник-сведок* – пошто је у другом приповедном слоју романа „прави” јунак приче његов најбољи пријатељ, Бранко Орлић. Оваква приповедачка ситуација сама по себи није необична за старији роман и Женет на једном месту каже да „пикаро често много више посматра него што дејствује” (Женет 1988: 102). Зато треба нагласити да роман *Тридесет година из живота Милана Наранџића* заиста јесте прича о Милану Наранџићу, на шта већ и сам наслов упућује, али он је, у исто време и у једнакој мери, и прича о Бранку Орлићу.

Ову двострукост позиције хомодијегетичког приповедача такође би било могуће објаснити и на лакши начин – као ауторску недоследност. Аргументи су прилично јаки: пословична небрижљивост Игњатовића као писца, одуство јасног наративног плана, журба у писању. Међутим, чак и кад би било тако, оно што заиста изненађује јесте чињеница да у овом случају дуализам поменуте наративне перспективе бива активиран не као напоредност или паралелизам одвојених (микро)приповедних облика, што би се могло очекивати од недовољно брижљивог аутора, већ као њихово *истовремено* присуство у нарацији, а то овај текст, и поред многобројних и очигледних слабости, чини ванредно занимљивим делом.

Изграђивање контрастних парова јунака тумачи истичу као важну особину Игњатовићеве поетике у целини и препознају их у сваком његовом роману (Деретић 1981: 113; Иванић 2002: 163; Милошевић 2019: 82). Функција главног јунака и у овом тексту остаје, до самог краја, (не)равномерно подељена између поменуте двојице, али оно што овај пар разликује од свих осталих Игњатовићевих карактера јесте привилегована приповедачка позиција која недвосмислено припада само једном од њих. Отуд је од положаја главне личности још значајнији статус самог наратора. Наранчић, као казивач сопствене приче, доследно проводи пикарску перспективу *главног јунака-наратиора* и тиме потпуно оправдава епонимични карактер наслова романа. Међутим, још је занимљивије посматрати како се та перспектива у извесној мери трансформише у *санчоџансовски* (Скерлић 1965: 193) дискурс *приповедача-сведока*, а то је већ другачија наративна позиција – она у којој Бранка Орлића препознајемо као правог романтичарског јунака, већ познатог из старије српске романескне традиције.

Однос између ове две наративне позиције пружа неочекиване могућности хумористичког и иронијског сенчења и, упркос свим његовим очигледним слабостима, чини овај Игњатовићев текст изузетно значајним. Као добар пример који илуструје поменуту унутрашњу сложеност казивања хомотијетичког наратора наводимо један кратки одломак из романа – разговор између главних јунака приче, Милана и Бранка. Треба обратити пажњу на карактеристичну приповедачеву опсервацију, која следи непосредно након дијалога. Она јасно показује двострукост примењене перспективе, али и иронијску дистанцу која обележава приповедачев исказ, као, уосталом, и врхунски хумор нашег писца.

У једној прилици, након одустајања Бранка Орлића да се ожени извесном Маријом, ћерком једног добростојећег домаћина, Милан Наранчић, хомотијетички приповедач, обраћа се свом пријатељу:

„Ја би’ узео за жену исту Марију”.

„Бог зна би л’ би те хтела”.

„Немој ме тако вређати. Дакле, ја не би’ могао њу за жену добити?”

И доиста то ме разљутило, јер ја нисам тај човек био да мене женске гледале нису; и да ми Бранко није био најбољи друг, одма’ би га оставио, само да нису били код њега новци.<sup>3</sup>

(Милан Наранчић: 73)

Парадоксално образложење сопственог поступка сасвим је у складу са пикарском природом јунака, али и са двоструко постављеним статусом наратора. Наиме, приповедач овде успева да потврди свој однос према другом јунаку, Бранку Орлићу, истичући природу њихове повезаности: „ја бих

<sup>3</sup> Подвукао Б. И.

га оставио да ми није био најбољи друг” – у овом случају (1) *приповедач је сведок* који реафирмише своју позицију верног пратиоца главног lika, као и идилични карактер њиховог пријатељства. Међутим, у исто време, он успева да заврши исказ изношењем правог разлога своје тренутне верности: „напустио бих га ја, само да није код њега био новац” – а у овом другом случају (2) *приповедач јесте главни лик*, и из сфере идеалистичке мотивације ево нас поново, у једној истој реченици, у прозаичном резону пикара. Управо би се овај двоструки однос приповедача према другој важној личности романа могао назвати санчопансовским (да искористимо Скерлићев израз), и то у дословном смислу, јер се „провлачи” кроз читав роман и обележава приповедање у целини.

Наравно, питање двоструке перспективе хомодијегетичког приповедања неће остати без последица по формирање семантичког слоја овог дела, а то нас, опет, враћа на причу о давно напуштеној оквирној сцени и необичном прологу романа.

## 6. „ПОГРЕШНО ОБЛИКОВАНИ КАРАКТЕР”

Питање о значају романа *Тридесет година из животова Милана Наранџића* могуће је поставити једино узимајући у обзир чињеницу да је прошло 160 година од његовог првог објављивања. У време када се појавио сматран је изузетним делом – оцена са којом бисмо се данас тешко сложили, али коју треба сагледати имајући у виду актуелну сентиментално-романтичарску књижевну продукцију средине деветнаестог века. О томе сведочи и Скерлић наводећи да је Светозар Марковић, иначе строг у својим књижевним судовима, стављао *Милана Наранџића* на почасно место прозних дела српске књижевности крајем шездесетих година (Скерлић 1965: 189). Оно што се допадало савременицима и излазило у сусрет читалачким очекивањима епохе јесте да роман „захвата из свакодневног, сировог живота [...] у њему су обични људи, сасвим прозаични, које човек сваки дан сусреће [...] Језик којим ти јунаци говоре јесте улични, провинцијални језик, искварен, измешан, истински језик српског грађанског сталежа у Угарској” (Скерлић 1965: 198–199).

Међутим, за разлику од неупитне реалистичности и савремености романа, тумачење његове етичке димензије, које нас враћа и питању примењеног наративног концепта, од почетка је било проблематично и контроверзно. Тако се роман од самог објављивања квалификује као озбиљан, а не шалвив, јер разоткрива, „скривен под маском обилног хумора, трулеж данашњи[x] социјални[x] одношења” (*Даница* 1860: 206), док Скерлић, пола века касније, указује и на „моралну погрешку у обликовању карактера” (1965: 197–198).

Иронијски однос који прожима перспективу казивања Милана Наранџића доводи у питање целокупну слику света остварену овим текстом, па

самим тим и лик Бранка Орлића. „Погрешка је [у томе] што је Бранко Орлић, онај серафим који је залутао на земљу, оно оличење идеала и племенитости, који треба да служи као узор, у основу своме не само једно слабо и јадно биће, но у појединим случајевима не стоји много над својим красним сабра-том Миланом Наранџићем” (Скерлић 1965: 197).

Несигурност у погледу идеолошке и етичке перспективе романа враћа нас на анализу специфичности његовог наративног облика. Поменути амби-валентност и јесте остварена управо необичном позицијом основне инстанце приповедања, што представља нашу основну тему. Оно што у овом случају смета Скерлићу никако не може бити „погрешно обликовани карактер”, већ, како би рекао Вејн Бут, *однос* који према том карактеру формира књижевно дело у целини (Бут 1976: 178). Позиција сачинитеља најављена и обзнањена на самом почетку романа свакако би олакшала успостављање одговарајуће идеолошке перспективе (очигледна је чак и намера, истакнута на првим страницама, да се управо таква идеолошка визура на овај начин успостави). Њен каснији изостанак, међутим, било да је изведен намерно или, вероватније, ненамерно, оставља читаоца у мање сигурном простору – он непрекидно осцилира између два различита приповедачка становишта „смештена” у самом наратору. Можемо само да претпоставимо да би екстрадијегетички коментари (хипотетички продужени кроз читав ток романа или макар дати на његовом крају) „помогли” у разлучивању пожељног од непожељног етичког става и потврђивали позиције владајуће идеолошке матрице.

Једно од могућих објашњења овакве приповедачке поставке опет би се могло потражити у оним особинама писца Јакова Игњатовића које су често биле оправдано критиковане: небрижљивост, списатељска журба, телеграм-ски стил (Деретић 1981: 126), а то би појаву овог врло занимљивог текста са самих почетака наше нове књижевности могло да оквалификује као случајност, неуспех или промашај. Да бисмо показали да то не мора бити тако, потребно је подсетити се сличног примера из другог, много познатијег и признатијег Игњатовићевог романа, а затим се поново окренути његовом реалистичком првенцу.

## 7. СМИСАОНА ВИШЕСТРУКОСТ КАЗИВАЊА

Како Љ. Јеремић уверљиво показује у анализи *Вечитиој младожење*, чак и у роману приповеданом из „такозване објективне ауторске перспективе” (Јеремић 2005: 7), проналазимо исту врсту идеолошке двострукости. Тако се, објашњава овај аутор, сукоб *старио* и *ново* у поменутом тексту, на плану артикулисане позиције објективног приповедања, недвосмислено решава увек у корист првог (односно *старио*), и то је оно што се кроз читав век тумачења овог Игњатовићевог дела узимало као подразумевана и неспорива чињеница,

а сам аутор по правилу сматрао окорелим конзервативцем. Ипак, композиција самог романа открива дубљи тематски слој који није лако у првом читању уочити, али чије присуство управо зато, као други план, постаје у вредносном смислу значајније од оног експлицитног. Кодирање идејних поставки романа понекад је изведено тако да његов очигледни и подразумевани идеолошки аспект управо и служи да прикрије етичку амбивалентност и, што је још важније, „смисаону вишеструкост” (коју, да додамо, најчешће и препознајемо као уметничку вредност). Није чудно стога што *Вечитио младожења*, наравно, не само са тих разлога, далеко надилази остале Игњатовићеве романе и недвосмислено припада самим врховима српске књижевности.

Нешто слично идеолошкој двострукости *Вечитио младожење* можемо да приметимо и у првом Игњатовићевом „друштвеном” роману, *Милану Наранџићу*, свесни притом да је, објективно гледано, реч о значајно слабијем и, посматрајући у целини, далеко наивнијем делу. Претпостављени контраст између два јунака, Милана и Бранка, који је више него очигледан на плану сижејне организације текста (па га отуд Скерлић неминовно очекује и на идеолошком нивоу), претвара се, како роман одмиче (нарочито у његовом другом делу), у однос аналогije и унутрашње сличности. Ова изненађујућа поставка неочекивано се открива и као проицљив ауторски поглед не само у савременост и друштвене односе епохе, него и дубље процесе који се неумитно одвијају испод тривијалне, хумором обележене површине.

Скерлић очекује израђену карактерну антитезу моралној проблематичности и огољеној „пикарштини” Милана Наранџића и отуда је, по његовом мишљењу, лик Бранка Орлића погрешно утемељен. Међутим, баш као и у *Вечитио младожењи*, Орлић је само на први поглед постављен као супротност Наранџићу – он је, заправо, његов романтичарски *двојник*.

На изненађујући начин, чак и ако прихватимо да се то догодило више као последица ауторове списатељске небрижљивости или, најблаже речено, ван његових литерарних интенција, сâм поступак хомодијегетичког приповедања у *Милану Наранџићу* производи ефекат „одсуства поузданог става према предмету уметничког обликовања, [односно] према приказиваном ’животу’” (Јеремић 2009: 12). Текст *Тридесет година из животоа Милана Наранџића* овим својим особинама превазилази претпостављену наивност и, у извесном смислу, наговештава модернистички став близак прозним остварењима двадесетог века, и то у једном њиховом веома важном сегменту – амбивалентном односу јунака према свету.

Друга важна чињеница, на коју морамо указати када истичемо промотерску улогу овог Игњатовићевог дела у неком замишљеном хомодијегетичком низу српског романа, јесте увођење мотива *двојника* и његов значај у структури романескне целине. У књижевноисторијском контексту посматрано, овај мотив препознајемо као важан део романтичарске поетике и отуд не треба да чуди да он ни за Јакова Игњатовића, како смо већ напоменули,

не само да није изузетак, већ представља уобичајен сажетни избор (Деретић 1981: 113). Међутим, занимљиво је да се већ у првом роману показује да мотив *хогодијетичког жанра*. Замишљени низ текстова кроз читаву историју српске књижевности открио би да је његово присуство довољно фреквентно у романима овог типа да би се могло говорити о правилности.

Може се претпоставити да мотив двојника представља својеврсни, иманентно постављени, знак препознавања неизвесне и непостојане визууре света коју *хогодијетиза* по правилу подразумева. *Двојник*, у извесном смислу, означава хипотезирано стање јунака-приповедача, покренуто његовом (егзистенцијалном) несигурношћу у односу на свет који га окружује. У реалистичком роману таквом ставу углавном неће бити места. Међутим, свако окретање леђа реалистичкој парадигми, а овде већ наслућујемо модернистичка хтења, тражиће у оваквој наративној поставци сигуран ослонац. Отуд би ову тезу ваљало пажљиво проверавати на сваком наредном хогодијетичком роману српске књижевности и истражити њену жанровску утемељеност.

## 8. ЗАКЉУЧАК

Иако је у раду било речи о тексту који, боље него други, сведочи о Игњатовићевој трајној „расположености” између романтизма и реализма, веома је важно истаћи подударност у исходишној тачки настанка српског романа као жанра (уз подразумевајућу сагласност да тек реалистички роман можемо назвати „правим” романом) и *хогодијетичког романа* као његовог специфичног облика заснованог на особеном типу приповедања. Можда би било исправније и прецизније рећи да *Милан Наранџић* и није први српски хогодијетички роман, већ, заправо, *нулти* – онај од кога (или после кога) једна традиција почиње. Игњатовић овим својим делом чини нешто важније од (несвесног) покретања новог субжанровског облика. Он повезује српски роман са специфичном европском традицијом романа XVII и XVIII века која је нашој књижевности недостајала управо у доба владајућег романтизма. Иако ослоњена на старији књижевноисторијски код, ова традиција је, на извесан начин, романтизам превазилазила. Почетна окренутост српског реализма искључиво приповеци, колико год да се тицала упућености на једино постојеће и изузетно подстицајно наслеђе усмене приповедне књижевности, била је и последица недостатка ове, условно је можемо назвати, „традиције реализма пре реализма”. Она је представљала важан, а у већини националних књижевности и пресудан фактор уобличења нове књижевне формације. Замишљени хогодијетички низ у великим европским књижевностима неизоставно започиње оваквим типом романа XVII и XVIII века (Русе 1995), па је и у том смислу Игњатовићева улога драгоцен.

У исто време, макар то чинио и несвесно али свакако својом ауторском интуицијом, Игњатовић наслућује и наговештава обресе модерног виђења „приказаног света” са несигурним и проблематичним приповедачем у средшћу, као и потенцијале једног новог наративног модела везаног за остваривање ефеката усменог казивања, који ће аутори српског романа развијати стотинак година касније.

Ништа од поменутог не би требало да чуди: ако се подсетимо Игњатовићевог положаја у односу на српски реализам уопште, видећемо да је, заправо, и у овом случају његова улога зачетника, промотера и најављивача само још једном поновљена и потврђена, а Игњатовић се недвосмислено указује као аутор кога је у било каквом преиспитивању и „новом читању” српске књижевности немогуће (нити треба) заобићи.

## ИЗВОРИ

Игњатовић (1959): Јаков Игњатовић, *Милан Наранџић*, Одабрана дела I, Нови Сад, Београд: Матица српска, Српска књижевна задруга.

Селимовић (1972): Меша Селимовић, *Дервизи и смрт*, Нови Сад, Београд: Матица српска, Српска књижевна задруга.

Даница (1860): *Даница: лист за забаву и књижевност (1860–1872)*, издаје и уређује Ђорђе Поповић, Нови Сад.

## ЛИТЕРАТУРА

Ајсенберг (1979): Daniel Eisenberg, Does the Picaresque Novel Exist?, *Kentucky Romance Quarterly*, 26, 203–219.

Бут (1976): Вејн Бут, *Рейторика прозе*, прев. Бранко Вучићевић, Београд: Нолит.

Гиљен (1982): Клаудио Гиљен, *Књижевност као систем: Огледи о теорији књижевне историје*, прев. Тихомир Вучковић, Београд: Нолит.

Глигорић (1970): Велибор Глигорић, *Српски реализм*, Београд: Просвета.

Деретић (1964): Јован Деретић, *Јаков Игњатовић*, Београд: Рад.

Деретић (1981): Јован Деретић, *Српски роман 1800–1950*, Београд: Нолит.

Женет (1983): Gérard Genette, *Narrative Discourse: An Essay in Method*, Ithaca, New York: Cornell University Press.

Женет (1988): Gérard Genette, *Narrative Discourse Revisited*, Ithaca, New York: Cornell University Press.

Женет (1991): Gérard Genette, Introduction to the Paratext, *New Literary History*, Vol. 22, No. 2 (Spring, 1991), 261–272.

Живковић (1967): Драгиша Живковић, Бидермајерски стил романа Јакова Игњатовића, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књ. XV, св. 1, 42–63.

Иванић (2002): Душан Иванић, *Свијет и прича: О приповиједању и приповједачима у српској књижевности*, Београд: Народна књига, Алфа.



Иванић, Вукићевић (2007): Душан Иванић, Драгана Вукићевић, *Ка поетици српског реализма*, Београд: Завод за уџбенике.

Јеремић (1987): Љубиша Јеремић, *Трајички видови стјарије српског романа (од Јакова Игњатовића до Светозара Ранковића)*, Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада.

Јеремић (2005): Љубиша Јеремић, *Вечити младожења*: трагика пролазности, у: Јаков Игњатовић, *Вечити младожења*, Београд: Политика: Народна књига – Алфа, 5–28.

Јеремић (2009): Љубиша Јеремић, *Књижевност разлике: група књижа о српским њицима*, Београд: Службени гласник.

Марчетић (2003): Адријана Марчетић, *Фигуре приповедања*, Београд: Народна књига – Алфа.

Милошевић (2019): Милан Милошевић, Реалистичност фикције у роману *Милан Наранджић* Јакова Игњатовића, *Узданица*, XVI/2, 77–92.

Русе (1995): Жан Русе, *Нарцис романописац: олед о првом лицу у роману*, прев. Јелена Новаковић, Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.

Скерлић (1965): Јован Скерлић, *Јаков Игњатовић: књижевна студија*, Београд: Просвета.

Харфам, Ејбрамс (2012): Geoffrey Galt Harpham, M. H. Abrams, *The Glossary of Literary Terms*, Wadsworth: Cengage learning.

Branko A. Plić

University of Kragujevac

Faculty of Education in Jagodina

Department for Philology

### **THIRTY YEARS IN MILAN NARANDŽIĆ'S LIFE – THE FIRST SERBIAN HOMODIEGETIC NOVEL**

*Summary:* The paper deals with the specific position of the first Serbian realistic novel, written in 1860 – Jakov Ignjatović's *Thirty years in Milan Narandžić's life*, which is, at the same time, the first Serbian homodiegetic novel. The analysis takes into consideration Ignjatović's narrative strategy, as well as his innovative and authentic narratological features which had been unnoticed and neglected by previous researchers of the novel. The paper offers possible ways of interpreting the novel, and draws attention to its significance and impact on the development of Serbian novel.

*Keywords:* homodiegetic narration, novel, first-person narrative, Jakov Ignjatović, Serbian realism.